An abstract painting by Francisco Méndez Labbé. The composition is dominated by large, organic, overlapping shapes in a rich palette of colors: deep reds, bright oranges, yellows, greens, and blues. The textures vary, with some areas appearing more saturated and others more textured or speckled. The overall effect is one of dynamic energy and complex layering.

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ

Modernidad,
cálculo y
divergencia



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ

Modernidad,
cálculo y
divergencia

"Pienso que a mi pintura le falta algo para ser realmente maravillosa, en el arte no hay certezas. Por ejemplo, María Elena ha sido mi gran crítica, se quedaba mirando la obra, arrugaba la nariz y decía, "falta algo, no está terminada", le hacía caso, la arreglaba y ella decía: "ahora sí que esta bien"

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ. *Memorial, Imágenes de mi vida*, autoedición, Santiago de Chile, 2021. P. 106.

PRESENTACIONES

Consuelo Valdés Chadwick

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Como Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, nos enorgullece presentar la exposición *Francisco Méndez Labbé. Modernidad, cálculo y divergencia*, que da cuenta su extensa trayectoria en el ámbito de las artes visuales, la arquitectura y el teatro, además de su labor como autor de libros teóricos y ensayos. Se trata de la figura de un artista y arquitecto que fue testigo y protagonista de un periodo de gestación, innovación y refundación en estos campos. Su vida es una muestra de cómo ambos quehaceres se nutren y se complementan, enriqueciendo no solo el ámbito de la creación, sino que también el de la reflexión.

Esta muestra es fruto de la investigación y gestión de su alumno y luego colega José de Nordenflycht, quien sostuvo largas conversaciones con el pintor. Estaba planificada para realizarse como tributo en vida, pero por diversos motivos, entre ellos la pandemia, la exposición se concretó con posterioridad a su fallecimiento en enero de 2021.

A pesar de no poder estar entre nosotros apreciando el resultado de un largo proceso, le sentimos muy cercano a través de su obra desplegada en las vitrinas y los muros de la sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes. Su pensamiento y calidad humana siguen estando con nosotros, a través de sus pinturas, acuarelas, dibujos, grabados, fotografías, poemas y textos, que abarcan más de seis décadas de trabajo. Un corpus de obra que conservó y documentó con una humilde disciplina, con el afán de quien se entrega por completo a su quehacer.

Francisco Méndez Labbé (1922-2021) vivió en Francia entre 1959 y 1969, donde recibió la influencia del movimiento Stijl. Participó en el proyecto Amereida de la Universidad Católica de Valparaíso, junto al arquitecto Alberto Cruz y otros forjadores de esta innovadora escuela. En 1991 dirigió el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, convocando a artistas nacionales para pintar muros del puerto. Fue uno de los fundadores del Teatro de Ensayo de la UC, entre otras tantas iniciativas.

Como una forma de dar a conocer la dimensión de su labor, ligado a la exposición se gestó el proyecto *Talleres de Artista*, consistente en documentales sobre autores chilenos de gran trayectoria. Es así como esta iniciativa da sus primeros pasos a través de una realización sobre Méndez Labbé. Para lograrlo, el Departamento de Colecciones del museo realizó un excelente trabajo de levantamiento de información. La familia del artista prestó un apoyo fundamental tanto para este producto audiovisual como para la exposición, trabajando estrechamente con el equipo de profesionales MNBA. Así, una vez más la ciudadanía tiene el noble privilegio de apreciar el legado de uno de nuestros artistas más destacados.

Fernando Pérez Oyarzún

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

El Museo Nacional de Bellas Artes acoge con entusiasmo, por tercera vez, una exposición de Francisco Méndez Labbé. En cierto sentido, el museo fue para él y para la Escuela de Valparaíso a la que estuvo ligado, un espacio de referencia. No se trata sólo del eventual prestigio y de la imagen del primer museo de arte del país, sino más bien de un lugar con el cual medirse; un campo en el cual confrontar la propia producción con la huella dejada por el arte. Esa fue, creo, la secreta ambición de Francisco Méndez.

Formado como arquitecto, algunas de las obras en que participó dan testimonio de su creatividad y su calidad profesional. Sin embargo, su vocación fue la pintura, que empezó a practicar tempranamente y a la que acabó dedicándose por completo. Ésta fue para él un oficio, un campo de pensamiento y de creatividad técnica.

Esta exposición fue la última que concibió y tenía para él un sentido especial. No alcanzó, desgraciadamente, a verla, pero sí a imaginarla, hasta en sus detalles museográficos. Ella constituye, hasta cierto punto, su última obra y tiene por tanto el hálito y la vitalidad de las obras de los artistas. Muy consecuente con sus ideas y con la orientación de su trabajo, ella se titula modernidad, cálculo y divergencia. La modernidad fue y, en cierto modo sigue siendo una cuestión prioritaria para el grupo de Valparaíso. Qué significa el aserto de Rimbaud "*Hay que ser absolutamente moderno*", es algo que ciertamente Méndez buscó explorar con su obra. La cuestión del cálculo, y concretamente del cálculo pictórico dio el título a algunas de sus reflexiones teóricas sobre la pintura que, ciertamente era para él también una forma de pensamiento. Acaso la idea de divergencia

tenga para él un doble sentido: de una parte aludiendo al camino propio, conscientemente buscado y ajena a modas o tendencias, de la otra, lo que el poeta Godofredo Lommi denominaba disyunción, esto es la búsqueda del límite hasta el cual los componentes de la forma pueden ponerse en tensión.

La Sala Matta recibe las obras de Francisco Méndez con una exposición que quiere ser a la vez un homenaje y una despedida. También un testimonio de su propia vitalidad cotidiana, que se expresaba no sólo en su obra sino también en sus gestos y ademanes; en su conversación siempre vivaz, en sus convicciones permanentemente alertas. Esperamos que ella sea capaz de transparentar al pintor por vocación, al maestro, al pensador del arte, al activista entusiasta por sacar la pintura a la calle a través del museo a cielo abierto en Valparaíso. La Sala Matta, con su iluminación recientemente renovada, será durante un tiempo la casa de estas obras que Méndez nos ha dejado, las articulará como él lo propuso, les dará nueva vida. El definía su trabajo como "*arte de presencia*" y, sin duda, será su presencia la que tejiendo arte y pensamiento habitará esta sala.



Francisco Méndez Labbé: Modernidad, Cálculo y Divergencia

José de Nordenflycht Concha¹

“La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.”

Charles Baudelaire²

Una larga vida no cabe en un relato. Menos en una exposición. No es una cuestión de tiempo, tal vez sea de espacio. Por lo que cuando Henri Van Lier³ se refirió a las “*artes del espacio*” no pudo separar a la pintura de la arquitectura, más bien las entendió juntas.

El mismo año en que este teórico belga publica su libro *Las Artes del Espacio*, un arquitecto y pintor chileno se apronta a viajar a Francia. No era su primera vez. De hecho, había viajado allí varias veces antes, en distintas etapas de su vida. Sin embargo, lo que hizo a este viaje diferente fue el convencimiento de que sus días irán separando definitivamente su oficio de arquitecto con su “*estado*” de pintor.

Y decimos “*estado*”, porque a Francisco Méndez Labbé le asistía el convencimiento de que “*está*” pintando cuando

1_ Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Director del Departamento de Artes Integradas, Universidad de Playa Ancha y Profesor Adjunto de la Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Es miembro del Comité de Honor de ICOMOS Chile y Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. *Autor de los libros Patrimonio Local* (2004), *Post Patrimonio* (2012), *Patrimonial* (2017) y editor de *Estudios Patrimoniales* (2019).

2_ CHARLES BAUDELAIRE. *El Pintor de la Vida Moderna*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995 (1863), p. 92.

3_ HENRI VAN LIER. *Las Artes del Espacio*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1963 (1959, Paris).

La Phalène
c. 1962
ARCHIVO FML



A la izquierda, la participación como artista de Francisco Méndez y su intervención *Piedra en el Árbol*. A la derecha, la participación del poeta Godofredo Iommi en una plaza, *Phalène*, Londres, 1966.

se mira, de ahí cuando se mancha una superficie y de ahí cuando se vuelve a mirar, hasta que aparece la imagen. Fácil decirlo, menos fácil hacerlo y casi imposible acertar.

Seguramente por eso pasó toda una vida en ese empeño.

Desde el testimonio vital de esa convicción sobre lo que significa pintar, hacerse cargo de esa heredad no solamente es el afán de parientes y amigos cercanos a la posteridad de un artista que nos adelanta en el paso por este mundo. Es parte de un esfuerzo mayor por construir memoria y abrir el proceso de valoración hacia generaciones futuras en ese tránsito que va desde el arte al patrimonio.

Y es que, pese a haber expuesto en dos ocasiones anteriores en el Museo Nacional de Bellas Artes, la necesidad de comparecer ahora con una tercera muestra de su trabajo se explica porque la distancia de casi cinco décadas desde la primera dejó tras de sí una densidad que no puede pasar desapercibida por el relato de nuestra historia del arte.

Phalène NN
GODOFREDO IOMMI
1966
ARCHIVO FML



Recordemos que, en 1972, el momento de su primera exposición, era un artista que venía de trabajar por una década en Francia y de regreso en Chile se había reincorporado a labores docentes en la Universidad Católica de Valparaíso, una institución que unos años antes había sido seminal en el proceso de la Reforma Universitaria en Chile⁴. Como consecuencia de aquella Reforma en la universidad porteña se creó el Instituto de Arte, unidad académica desde la cual Méndez Labbé implementó entre 1969 y 1973 el Curso de Murales en Valparaíso. En ese contexto académico, que promueve la integración de las artes insertas en un ámbito urbano, podemos encontrar los antecedentes en sus experiencias colectivas iniciadas en Francia con las acciones denominadas *Phalène*⁵.

Entre el 26 de septiembre y el 15 de octubre de 1972 la exposición denominada “*Cientouna Obras*” fue la primera vez que Méndez llegó al Museo Nacional de Bellas Artes. Eran tiempos complejos y eso explica lo breve de la muestra, que contaba con la complicidad del

4_ RAÚL BUONO-CORE Y RODOLFO URBINA (EDS.), *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, desde su fundación hasta la Reforma, 1928-1973. Un espíritu una identidad* (pp. 148-210). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004.

5_ "La 'PHALÈNE' se denomina el juego poético o ronda abierta a la voz y figura de todos, por aquello de Lautremont *La Poésie doit être fair par tous et non par un.*"



Catálogo Exposición de Pintura MNBA
1972

ARCHIVO FML

Director, el pintor Nemesio Antúnez, quienes se conocían desde sus juveniles años de estudiantes de arquitectura. En el políptico editado con ocasión de esa muestra escriben los poetas Louis da la Fior y Virgilio Rodríguez, además de desplegar una completa lista de las 101 obras. No hay color, solo una imagen monocroma.

Luego de treinta años, en 2002, vuelve a exponer en este mismo museo a partir de una invitación de su Director, el historiador del arte Milan Ivelic, quien en una carta personal dirigida al pintor calificaba esa ocasión como “una muestra culminante de tu trayectoria artística”⁶. La exposición se tituló “*Pintura de Presencia*”, siendo una declaración elocuente de la convicción con la que seguía trabajando en sus pinturas impenitentemente desde hacía treinta años a esa fecha. En ese momento estaba retirado de su trabajo docente que lo había ocupado como director del Instituto de Arte de la UCV durante varios años y estaba concentrado en dos cosas: pintar y escribir. De hecho, las pinturas de gran formato le demandaron un esfuerzo que le obligan a diseñar su propio taller. El arquitecto siempre estuvo ahí.⁷ Sus textos los edita y publica con gran sistematicidad, cuestión que por lo demás no le era ajena pues había fundado y dirigido la colección Cuadernos del Instituto de Arte. El profesor también siempre estuvo ahí.⁸

Con todos esos antecedentes al momento de recibir su invitación para colaborar como curador en este proyecto de volver a exponer en el Museo, nos inquietaba que entre 1972 y 2002 la densidad rotunda de su trabajo había quedado en los márgenes de una historia del arte local y nacional que le ha sido esquiva en su visibilidad. Una inquietud que por cierto fue proporcionalmente inversa a las preocupaciones de nuestro artista, quien siempre se mantuvo muy distante de entender su quehacer en la pintura como una carrera.

Se suma el hecho de que desde 2002 su trabajo de pintura siguió en aumento, lo que a casi dos décadas de ese “*momento culminante*” deja en evidencia que esa meta no era tal, solo otro momento más de seguir trabajando... hasta el siguiente.

Como su estudiante y luego como colegas tuvimos la ocasión de ser “*cómplices de recuerdos*”-como decía él- por más de treinta años. Un diálogo que se hizo más estrecho en la última década, por el interés en documentar su trabajo para un primer acercamiento historiográfico⁹, lo que ha tenido la fortuna de ser publicado en fragmentos¹⁰ y teniendo ecos en otros investigadores e investigadoras¹¹.

6_ MILAN IVELIC. *Carta dirigida a Francisco R. Méndez Labbé*. Santiago, 21 de marzo 2002. Archivo FML.

7_ FRANCISCO MÉNDEZ “*Taller de un Pintor. Un espacio para dos escalas del oficio.*” *Revista CA*, n°96, ene/feb/mar/ 1999, p. 38-39.

8_ Cuadernos del Instituto de Arte, Instituto de Arte PUCV, fueron 10 números publicados entre 1993 y 1999 al cuidado editorial y con varias traducciones de Francisco Méndez Labbé. Entre sus autores podemos destacar al antropólogo Eric Gans, al filósofo François Fedier y al poeta Jonathan Boulting.

9_ JOSÉ DE NORDENFLYCHT “*Pintura mí(g)rada. Notas sobre la obra de Francisco Méndez Labbé*”, *Revista de Arte*, n°18, 2013, p. 34.

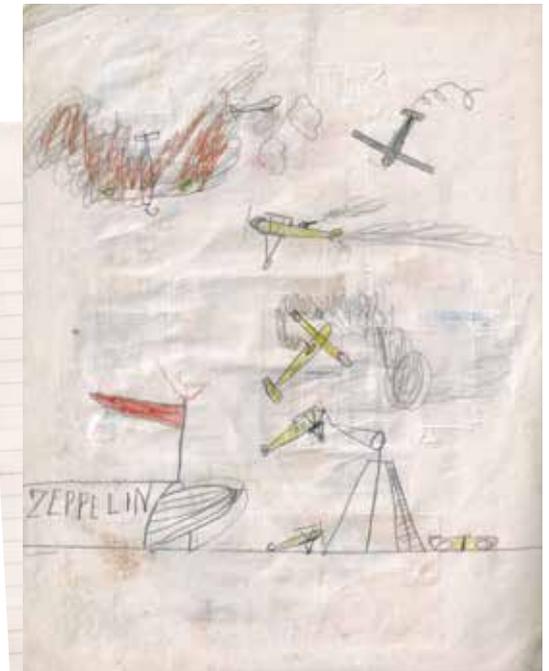
10_ Agradecemos al profesor Dionisio Escobar por invitarnos a participar en su proyecto de entrevistas a históricos profesores de la PUCV, contexto en que el día 13 de junio de 2013 entrevistamos a Francisco Méndez Labbé, cuya completa transcripción se puede leer en DIONISIO ESCOBAR FERNÁNDEZ. *Memoria Histórica de la Universidad*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2018, p. 125-141.

11_ MAGDALENA DARDEL “*El concepto de pintura no albergada y su práctica en la escuela de arquitectura de Valparaíso (1969-1992)*” *Revista 180*, 43, 2019, 38-47.

Esta nueva exposición intenta situar esa historicidad pasada y contextualizar este presente suyo que lo mantuvo pintando hasta hace algunos meses. Asomándonos a su posteridad, en tanto nos hacemos cargo de su heredad para transferirla a ese futuro incierto que no podremos programar con certeza, pero sí con fe.

Fe en la pintura, como sostenía la convicción del pintor Francisco Méndez Labbé.

Desde hace siete décadas tenemos señales del camino que lo colocó en esa convicción. El reverso de la foto no lo menciona, podría ser 1927 o tal vez 1928. El anverso solo revela una imagen moderna. Un niño juega en su triciclo a los pies de la Torre Eiffel. Con la felicidad de un rostro infantil en esa fugacidad del instante que no arroja sombra de duda frente al futuro abierto. Mientras tanto, no lejos de ahí, el futuro planificado se lo inventan desde sus preocupaciones las personas mayores, siempre en el tráfigo de los asuntos importantes e interesantes, por ese entonces aún administrando los triunfos de la Gran Guerra, sin que nadie calculara que venían otras. Las preocupaciones de un niño montado en su triciclo siempre serán a ras de piso, conectados con asuntos triviales y sin interés, por lo mismo tal vez convirtiendo esas urgencias en una trascendencia acumulada. Ocuparse de sus lápices y enfrentar el lleno de la página en su cuaderno infantil, donde un *zeppelin* asoma desde su hangar, mientras unos aviones biplaza se confrontan entre nubes y explosiones, en un imaginario nutrido por sus desplazamientos. Siendo el signo inequívoco de que la Modernidad se encarna en una experiencia en tránsito, cuya temprana familiaridad con el viaje traen a su proximidad una mirada sorprendente, construyendo el dibujo montado en la experiencia de colores inventados. Ahí se anuncia en ese niño al artista de la experiencia moderna.



Cuaderno de dibujo
c. 1927

ARCHIVO FML



Francisco Méndez Labbé, c. 1927-28,
París, Archivo FML.

Luego de esa infancia llegará una adolescencia en la contención de medios y oportunidades excepcionales para nuestro medio local, al final de la cual comienza a merodear la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, integrándose como alumno “libre” a las lecciones del maestro Carlos Pedraza, junto a otros nóveles talentos que él siempre recordó con empatía, entre ellos especialmente a Roser Bru quien fuera una interlocutora cómplice en sus miradas modernas. En 1938 entra a estudiar arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, una decisión en parte influenciada por su amistad con Alberto Cruz Covarrubias, a quien había conocido dibujando en la playa durante sus vacaciones en Las Cruces.

La paradoja de ese momento fue que mientras en *la Católica* estaba censurada la posibilidad de habilitar la enseñanza del dibujo en base a la copia directa de modelos desnudos -producto del conservadurismo imperante- en *la Chile* hay un grupo importante de docentes y estudiantes que no dan crédito a las propuestas vanguardistas europeas, cuyos ecos llegaban desde unas noticias que provocan airadas reacciones en contra del cubismo y una larga lista de otras propuestas.

Entre esos dos tipos de conservadurismos la opción final de entrar a estudiar Arquitectura no parecía tan claudicante respecto de la pintura. Más bien era el resultado de las opciones para construir su camino propio, el cual estaba alimentado por lo que él ya había mirado respecto de artistas y sus originales, en su precoz encuentro con la Modernidad.

Y es que para Méndez la Modernidad no solo resulta ser una abstracción literaria o un concepto impostado por modas intelectuales en transferencias diferidas a lejanas latitudes periféricas. Lejos de ello, para él va a ser una condición a la que se asoma tempranamente, por su historia de vida.

Ya como alumno avanzado de Arquitectura, su curiosidad por el lenguaje de las artes escénicas lo lleva a trabajar en el novel Teatro de

Ensayo UC como ayudante de Pedro Mortheiru y Fernando Debasa en las escenografías y decorados. Al poco tiempo se integra a ese trabajo su condiscípulo y amigo Jaime Errázuriz, con quien había trabajado haciendo algunos decorados para el Ballet Nacional Chileno que dirigía Ernst Uthoff. En ese momento diseñó escenografías para obras de Eugene O'Neill y Jean Giraudoux, lo que le hace merecedor de una beca para hacer un curso de diseño teatral en la Universidad de Oxford en 1945. De ese viaje a Europa nos relató la anécdota de su estadía en la casa de Eugenia Huici, la famosa mecenas chilena instalada en Biarritz y abuela de Jaime Errázuriz. En su villa *La Mimoseaie* su dormitorio asignado estaba intervenido en el cielo raso por estrellas contra un fondo azul que había pintado recientemente Pablo Picasso. De manera que su encuentro con los originales no se lo debe solo a sus recorridos por museos europeos, en que aprecia especialmente las obras de sus admirados Klimt, Kandinsky y Matisse. A este último lo conoció personalmente cuando visita su estudio en 1948, siendo un referente en su relación con el color, ya que en su caso y puesto a elegir por el puro placer de lo que la retina le devuelve de su encuentro con la superficie pictórica, Matisse será su preferido por sobre Picasso u otros pintores.

Francisco Méndez Labbé en
Taller de Henri Matisse,
1948, Archivo FML.



Del trabajo de artistas cercanos que observó con atención por primera vez en Chile serán primero el alemán radicado en Chile Oskar Trepte y su amigo Nemesio Antúnez. Luego Enrique Zañartu y Eduardo Pérez. De hecho, con estos dos últimos trabaja durante la década del sesenta en París, compartiendo un ámbito experimental cercano a la metodología del *cadáver exquisito* y el collage. Será Zañartu quien le sugiere a Méndez trabajar en el Taller de Grabado de Henri Göetz, primero como aprendiz y luego como colaborador durante tres años entre 1965 y 1968. También la relación con Georges Vantongerloo le resulta muy inspiradora, aun cuando el artista belga estaba en esos años en su fase más expansiva y exploratoria en objetos.¹²

Recordemos que Vantongerloo, cercano de Max Bill y fundador De Stijl, tuvo una recepción sudamericana, especialmente en Argentina, producto de las relaciones entre los artistas concreto-inventoristas, particularmente con Tomás Maldonado en su conocido rol articulador de transferencias entre los más precisos y detallados asuntos del debate artístico contemporáneo de aquellos años cuarentas. En el archivo de Méndez encontramos un catálogo de la exposición que se hace en su homenaje en Buenos Aires, donde en un pasaje se recoge la perplejidad del belga al recibir artistas sudamericanos en su atelier de París: “¿Será posible que aquí prácticamente se me ignore, y que allá lejos sepan de mi existencia?”¹³

Y es que precisamente si alguien sabía de la existencia de muchos artistas e intelectuales, de los que incluso ya se estaban olvidando en París, era Méndez. En ese contexto debemos recordar que en 1960 se entrevistó parsimoniosamente con Tristan Tzara. La excusa era darle cuenta del montaje que había hecho en Chile de la obra de teatro *Coeur a Gaz* del poeta rumano, que fue escrita en 1921 y estrenada en 1923 en el Salón Dadá de París, con diseños de vestuario de Sonia

Delaunay. Este improbable montaje de esta obra ahora traducida con el título *El Corazón a Gas*, fue estrenada en las dependencias del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso en 1958. Por esa razón le expuso todo el material con un proyector de diapositivas arrendado. Toda una acción *performativa*. Su interés por el Dadaísmo y la obra de Tzará lo inmiscuye desprevenidamente en las rencillas vanguardistas, pues cuando inmediatamente conoció a Vantongerloo supo de su neoplasticista declaración anti-dadaísta. Finalmente, esas guerrillas iconoclastas de los credos y manifiestos le resultan un caleidoscopio de opciones para construir posiciones, las que lejos de ahí no tenían mucho sentido. Y esa lejanía no deviene de la posición geográfica del país en el cual había nacido. Sino de la lejanía interior del país que intuitivamente él ya habitaba.



Corazón a Gas
Memoria de Título de
Alejandra Sánchez Mena
1981
INSTITUTO DE ARQUITECTURA UCV

El país de la pintura.

Y desde ese lugar entra en diálogo la idea de transmitir vibraciones y transitar hacia el infinito, tributando hacia una idea de imagen construida, como pretendía el artista belga.

Momento en que el cálculo se le revela como un origen en el trabajo de su pintura. De ese modo su tránsito por la Modernidad, experimentada y asumida, lo deja provisto para proponer desde ese lugar un programa que será su propio cálculo.

12_ GEORGES VANTONGERLOO "Un anhelo infinito", Madrid: Museo Reina Sofía, y Georges Vantongerloo Escritos, Barcelona: Fundación Pirovano, 1981.

13_ IGNACIO PIROVANO "Georges Vantongerloo 1886-1965. Su mundo y el proceso creador de nuestro tiempo", Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1965, p. 4.

Y en su cálculo el color era la cuestión fundamental. No el color de los fabricantes -de los químicos, nominados según la composición de sus pigmentos- o el color mirado por todos -el de la física, ondas cortas colores fríos, ondas largas colores cálidos- sino que el color de los pintores ¿cuál es ese color? Un color que no puede estar fuera de la historia de la pintura, por eso el método académico enseñaba a partir de la copia, la copia de las mezclas, las fórmulas de cómo se llegaba a tal o cual color una vez dispuesto en el soporte, o sea cuando el color está colocado.¹⁴

Un arquitecto devenido en pintor, es algo que hemos visto en Matta y Antúnez, entre algunos otros entre nosotros. Sin embargo, en Méndez Labbé esto tendrá un matiz importante, pues es un arquitecto que convive con la práctica de la pintura, o mejor un artista que “está” arquitecto o “está” pintor según sea la circunstancia. Una pequeña cronología nos permite argumentar lo anterior. En 1949 arden los *Vignola*, menos el de él. El venerable tratado de arquitectura que se utilizaba para la enseñanza de la composición en *arquitectura de estilo* será denostado pirómanamente por sus jóvenes estudiantes. Él no se permite quemar el suyo, pues pese a su empatía por las reivindicaciones por una arquitectura moderna, su camino docente lo trazaría en otra institución que si le permitió ser *absolutamente moderno*. En 1952 se crea el Instituto de Arquitectura en la UCV y desde ahí se incorpora a labores docentes con un grupo de profesores que habían conseguido inéditamente dedicarse a tiempo completo a la docencia de la arquitectura. Destaca en ese periodo liderando el equipo que se presenta al concurso de la Escuela Naval¹⁵. Un proyecto que, pese a ser relegado a un cuarto lugar, hoy día integran los repositorios de la colección del MoMA¹⁶ 6 láminas con dibujos y notas a través del proyecto que comprenden el Estudio del Día del Cadete. Pese a que fuera desestimado y relegado a un cuarto lugar. Esa “*derrota arquitectónica*” curiosamente operó como un punto de inflexión que le



Proyecto Concurso Escuela Naval,
FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ Y EQUIPO INSTITUTO
DE ARQUITECTURA UCV, 1957

permite arribar nuevamente a París, ahora con una beca, trabajando en una oficina de arquitectura, formando una familia y decididamente dedicado a la pintura.

Si bien había nacido en 1922, y ese solo dato lo podría dejar anclado en lo que las narrativas de nuestra historia del arte denominaron la Generación del 40, no lo encontraremos en los papeles de los críticos de la época como Romera, Carvacho o Elliot. Y no hallaremos mención alguna a su trabajo pues nunca expuso. Fin del misterio. Sin embargo, la recepción crítica de su trabajo tampoco la encontraremos en las décadas sucesivas. Y lo curioso es que igualmente socializa y

14_ Por cierto todas estas disquisiciones no le fueron ajenas a Méndez Labbé, más bien las sistematiza de manera muy precisa en sus escritos, cfr. FRANCISCO MÉNDEZ “*Cálculo pictórico*” en ELISA CORDERO (ED.) “*Seminario de Color*”, Valdivia: Universidad Austral de Chile, 2009, pp. 49-55.

15_ ANDRÉS URETA “*El proyecto de la Escuela Naval del Instituto de Arquitectura de Valparaíso: Investigación y Arquitectura 1956-57*.” Tesis Magister Arquitectura PUC: Santiago, 2007.

16_ BARRY BERGDOLL ET AL. “*Latin America in construction: Architecture 1955-1980*.” MoMA: Nueva York, 2015.

Taller de América, Escuela de Arquitectura UCV, Francisco Méndez Labbé, 1979.



se le reconoce entre los pares de esa generación. Ahí estarán artistas interlocutores que comparten experiencias desde la curiosidad, la admiración y la voluntad. Complicidad que décadas más tarde le permite movilizar voluntades para su proyecto del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso en 1989.

Por otro lado, Méndez había conocido al escultor argentino Claudio Girola en Viña del Mar, cuando éste se incorpora a participar de la actividad docente en torno al Instituto de Arquitectura de la UCV hacia 1954. Tal vez haya sido uno de los artistas con el que tuvo los diálogos más complejos e informados en el Chile de aquellos años. Públicamente llegan a exponer solo en una ocasión en la Sala Viña del Mar, en 1981, donde un texto del arquitecto Alberto Cruz los sitúa en una paradójal lejanía y proximidad, lo que certeramente daría espacio a cada cual para converger en proyectos estrictamente académicos.

Y si de convergencias académicas se trata, habrá que recordar su diálogo permanente no sólo con arquitectos y escultores, sino que también con poetas y cineastas. En un paraje entre imperceptibles movimientos dunares y el rumor de las olas, el cineasta Mario Ferrer filma el

trabajo experimental de un Taller de América en que su colega Méndez despliega un ejercicio pictórico que se mueve como remolino sobre su eje. Este registro de 1979 se realiza en la Ciudad Abierta, de la cual había sido uno de sus fundadores ocho años antes. En ese momento hacía una década que ya estaba trabajando en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, cuya casona ubicada en la intersección de las calles de Amunátegui con Latorre del viñamarino Barrio Recreo, persistía de manera resiliente con su trabajo de pintura en tiempos aciagos y mezquinos, donde la gratuidad del oficio en el cruce de disciplinas y prácticas, ofrecía un espacio literalmente excéntrico para las artes en el medio universitario chileno. Esa casa, hoy demolida y olvidada, es la metáfora de como las narrativas de la historiografía del arte chileno no han dado cuenta de lo que ahí ocurrió.

Retrato FML

JUAN MASTRANTONIO
1983
Viña del Mar
ESCUELA DE
ARQUITECTURA UCV



Por esos años la *pintura no albergada* fue apareciendo en la Ciudad Abierta y también en las Travesías con estudiantes de Diseño. El paisaje informe, la naturaleza aún por descubrir ante su mirada, se configura por primera vez en un epifánico episodio en que el artista recuerda un juvenil recorrido a caballo por los pastizales entre los cerros Negro y El Plomo, momento en que decide pintar de una forma en que los colores construyen la forma. En esos años de madurez en el oficio de profesor, con sus estudiantes desde el tiempo compartido en Travesía, se revela el objeto pictórico. Ese objeto colocado allí, como el propósito de llevar la pintura al espacio. Guiado por las sensaciones del color y los tonos, desde ahí aparece la forma, una que no es de superficie sino de profundidades, pintura no figurativa, una forma que queda entregada a la sorpresa de quien mira. No se puede llegar desde el no saber, no se puede comenzar más que con una tela en blanco. El paisaje entonces no es un referente, sino que más bien una grandeza. Un pasaje entre la figura y la imagen.

Y es que ya hemos reseñado como hemos tenido entre nosotros a pocos artistas tan informados de aquello que transcurría en el campo del arte como Méndez. Pocos tan longevos como él como para no haber sido interlocutor de tantos artistas de acá y allá. De ahí que la construcción de su posición no es ni desactualizada, ni reaccionaria.

Estar pintor significa ser divergente y al margen de circuitos comerciales, modas al uso y experimentalismos diletantes. Cuando él declara su divergencia con el estado de ciertos asuntos del arte contemporáneo, no estaba haciendo más que ser consecuente con una carrera de pintor que nunca consideró necesaria, sino que más bien con las convicciones que respecto del hacer y estar le permitían transferir y formar a otros. Su trabajo de profesor universitario hizo que enseñar arte no fuera tan importante como aprender del arte.

Y si algo aprendimos de él es que su tránsito de la modernidad, al cálculo y su divergencia no sólo son un programa de trabajo reconocible retrospectivamente, tal vez por el empeño de intentar construir una narrativa objetivada que desde el *afuera* nos permita entrar en su trabajo. También esa secuencia nos permite entender todas las veces que nos insistió en la falta de certezas, solo el intento persistente de que la mirada es un acto de fe. Esa fe en la pintura que nos insistió, donde la eventual profesionalización del oficio de pintar sería transar el deseo de la mirada de otro por el propio. Un equívoco que nos puede alejar de la pintura.

Por lo que mejor aprovechemos frente a sus pinturas lo que da el mirar, algo a lo que Pancho nos dejó invitados antes de partir.



Francisco Méndez Labbé en Sala Matta, Museo Nacional de Bellas Artes, 2002.

fragmentos

Francisco Mendez Labbé

Aquí nos encontramos con una posible y tal vez transitoria definición de lo que es modernidad: Podríamos decir que es la manera como cada época podría ver en su propia contemporaneidad, lo que es “*lo eterno e inmutable*” en el Arte.

Es decir, ver lo “*eterno e inmutable*” a través de lo “*transitorio, fugitivo, y contingente*”, sería ver lo que es “*lo moderno*” en cada época, como pretende Baudelaire, a través de los modos y costumbres de la época o sea a través de la moda.

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ. *De la Modernidad en el Arte*, autoedición, Santiago de Chile, 1998. P.37.

La misión del Arte es revelar el ente en cada cosa para llegar a su esencia.

En el caso de la Pintura, creo que su misión es revelarnos lo que es su propia esencia y a través de este, crear mundo. Pero crear mundo no es su misión, sino sólo una consecuencia. Y *mucho menos corregirlo o hacerlo más placentero.*

Su misión es simplemente, existir, y en esta existencia es en la que debemos tener fe.

Y cuando se tiene fe, se puede amar.
En nuestro caso, amar la Pintura.

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ. *Hora de la Divergencia*, autoedición, Santiago de Chile, 2003. P.146.

El nuevo cálculo, que no se apoya en ningún “*tema*” de elementos reconocibles, propone una disposición u orden cuya clave de aprehensión para el espectador no es aparentemente evidente o visible en una primera mirada. De ahí que equivocadamente se trate de reconocer o descubrir elementos reconocibles en él.

En realidad, lo que aparece es un conjunto de obras coloreadas que tienen un orden que por vez primera se propone allí. Es una disposición originaria, a la vez como una disposición y a la vez como la proposición de un nuevo tema. Mejor dicho, *el tema es propiamente la disposición u orden propuesto.*

(...)

La obra pictórica es fruto de un cálculo que está en plenitud allí pintado, sin referencias a algo anterior, que se ha traído a representar o abstraer.

Obra y cálculo son uno solo.

La obra que se propone a ser aprehendida es pura presencia, es lo que está allí, sin significación que suponga un antes o después.

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ. *Cálculo Pictórico*, autoedición, Santiago de Chile, 1991. P.61.

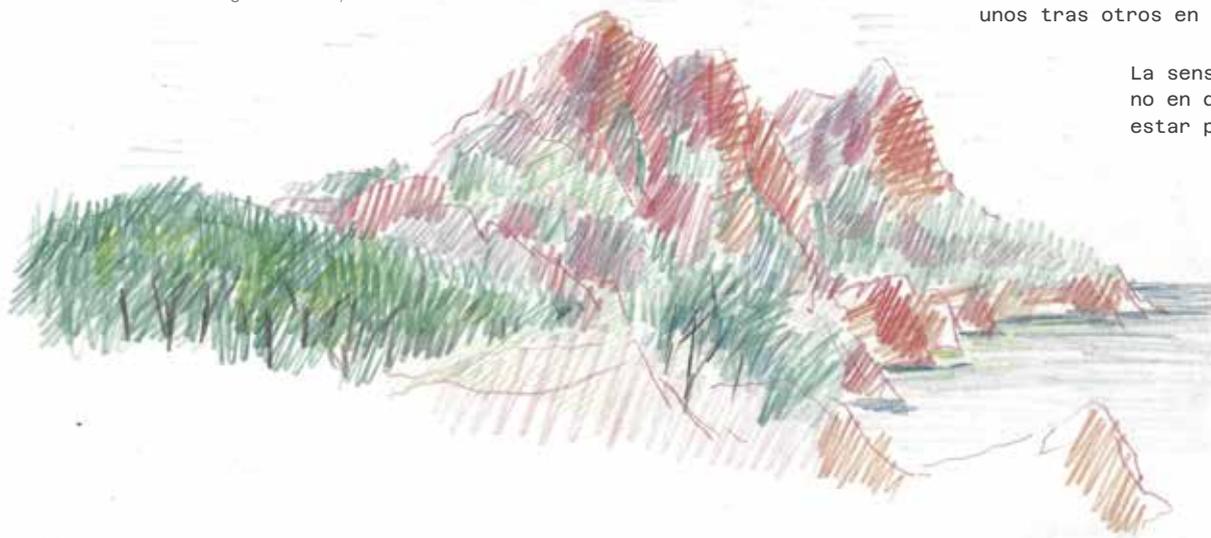
Es a la pintura, liberada de dar una forma visible a la imagen del mundo, a la que le hemos dado, aunque sea provisoriamente, el nombre de Pintura de Presencia.

La Pintura de Presencia está por primera vez en una situación libre: no tiene misión que cumplir ¿Qué es lo que tiene entonces en vez de misión? Hablar que tendría otra misión sería caer de nuevo en lo mismo. No, lo que es más duro hoy día para el que pinta es aceptar esta situación de un cálculo pictórico que siendo de Presencia *sabe que está sin misión*.

Al hablar de una obra sin misión, nos referimos a una obra que está fuera de la regla que hasta ahora la sociedad o el mundo le ha asignado. Pero con ello no pretendemos que la obra no se inserte en una relación Obra-Mundo, sino que esta relación tenga ahora otras características, otras condiciones.

Simplemente, el cálculo de la obra "de presencia" tiene otro fundamento.

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ. *Cáculo Pictórico*, autoedición, Santiago de Chile, 1991. P.69.



Quizá sea esta la manera particular de mostrarse los colores en la Grandeza, la de no privilegiar ninguno, sino el manifestarse unos tras otros en una ronda permanente.

La sensación es la de una fugacidad constante, pero no en desvanecimiento, sino un constante retornar a estar presente.

El color se nos fija entonces no en la ubicación que le da una determinada forma, dimensión y vecinazgo con otros colores, sino en una suerte de centramiento que ocurre allí, en el espacio visible y que se comunica a la interioridad de nuestra visión. Un centramiento, por así decirlo, que queda pegado a nuestra retina.

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ. *De la Grandeza*, autoedición, Santiago de Chile, 2015. P.34



Tres claves para comprender la obra mural de Francisco Méndez Labbé

Magdalena Dardel Coronado²⁴

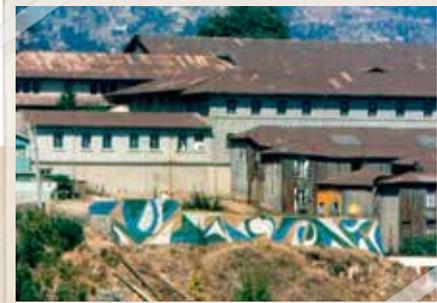
Los proyectos

La obra mural de Francisco Méndez Labbé fue realizada en Valparaíso en dos momentos (1969-1973 y 1991-1992) y sintetiza aspectos transversales a su producción, los que se transforman en un episodio particularmente original en la historia del arte chileno del siglo XX y que hoy es pertinente revisitar como una experiencia multidisciplinaria que cruzó artes visuales y pedagogía en el espacio urbano.

Tras una década radicado en Francia, a mediados de 1969 Méndez se reincorporó al cuerpo académico de la Universidad Católica de Valparaíso desde su recién fundado Instituto de Arte, que tenía por objetivo impartir asignaturas artísticas a todo el estudiantado. El curso estaba destinado a estudiantes de todas las carreras y la propuesta de Méndez fue el inédito Taller de Murales, en donde el profesor diseñaba una obra que luego era pintada por los estudiantes sobre un muro porteño. El ejercicio se llevó a cabo en distintas partes de la ciudad, desde la Caleta El Membrillo, en Playa Ancha, hasta el

24_ Doctora en Historia del Arte por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Entre 2018 y 2020 fue investigadora responsable del proyecto FONDECYT de Postdoctorado “Signo pictórico y signo escultórico en Francisco Méndez y Claudio Girola”. Actualmente es investigadora responsable del proyecto FONDECYT INICIACIÓN “La Escuela de Arquitectura de Valparaíso. Orígenes y fundamentos de su propuesta pedagógica, 1952-1957” (2020-2023). Es autora del libro *Murales no albergados. Acción, participación y soporte en el Museo a Cielo de Valparaíso* (2021).

Cerro Barón. En total, Méndez y sus estudiantes realizaron alrededor de sesenta obras en un lapso de poco más de cuatro años.²⁵ En 1972 la Municipalidad reconoció el proyecto por su aporte a la ciudad, inaugurando así un segundo momento del curso, que incluyó la invitación a otros artistas visuales a realizar una obra. Participaron Eduardo



Obra del Taller de Murales en el Cerro Barón, c. 1972, Archivo Eduardo Pérez Tobar.

Pérez (cuya obra posteriormente fue incorporada al Museo a Cielo Abierto), Eduardo Vilches (con una obra que desapareció tras un aluvión en la década de 1980) y Nemesio Antúnez, cuyo proyecto fue interrumpido por el Golpe de Estado, que también terminó con el Taller.

Con el retorno a la democracia, volvió a surgir en Méndez el interés por los ejercicios callejeros y participativos, aunque bajo una nueva forma. Los murales del Taller se encontraban en distintos puntos de la ciudad sin necesariamente mantener una relación entre sí. El proyecto comenzado en 1991, en tanto, propuso un recorrido específico y restringido en el Cerro Bellavista, a pocas cuadras del centro de la ciudad y en un típico barrio porteño. El Museo a Cielo Abierto se planteó como un conjunto, en donde el foco estaba puesto en su carácter relacional, tanto de las obras entre sí como del proyecto con su entorno. A diferencia del Taller y por incorporar desde un inicio una visión de lo colectivo, implicó invitar a un diverso grupo de artistas nacionales bajo el criterio común de ser “la generación que trajo la pintura contemporánea a nuestro país”.²⁶ Participaron Mario Carreño, Gracia Barrios, Eduardo Pérez, Matilde Pérez, Eduardo Vilches, María

Martner, Ricardo Yrarrázabal, Rodolfo Opazo, Roberto Matta, Ramón Vergara Grez, Mario Toral, Roser Bru, Sergio Montecino, Guillermo Núñez, José Balmes, Nemesio Antúnez, Augusto Barcia y el propio Francisco Méndez, que intervinieron el sector con veinte obras.

Tanto las diferentes circunstancias históricas como las distintas concepciones artísticas muestran que el Taller de Murales y el Museo a Cielo Abierto son proyectos distintos y no dos etapas de una misma idea. Pese a ello, es también posible identificar puntos en común entre ambos ejercicios. Además de enlazarlos, estos aspectos permiten reconocer problemáticas permanentes en la trayectoria pictórica de Méndez. En específico, me referiré al espacio, el soporte y la participación.

El espacio

La relación entre la obra y su ubicación fue una problemática que se encontraba en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso desde sus primeros años²⁷ y que Méndez traspasó, en distintos sentidos, a sus prácticas urbanas. Pese a que en el Taller de Murales no existe una noción de recorrido tendente a relacionar las obras, sí hubo una propuesta que las vinculara con su entorno. Recuerda Méndez: “*tuvimos la idea de establecer un diálogo entre una proposición absolutamente pictórica y el entorno de la ciudad, que ofrece una riqueza especial tan particular y tan variada, con sus calles y casas encaramadas en las laderas*”.²⁸

25_ FRANCISCO MÉNDEZ, *Historia del curso de murales en Valparaíso, 1969-1973* (Santiago: Edición del autor, 2018), 17.

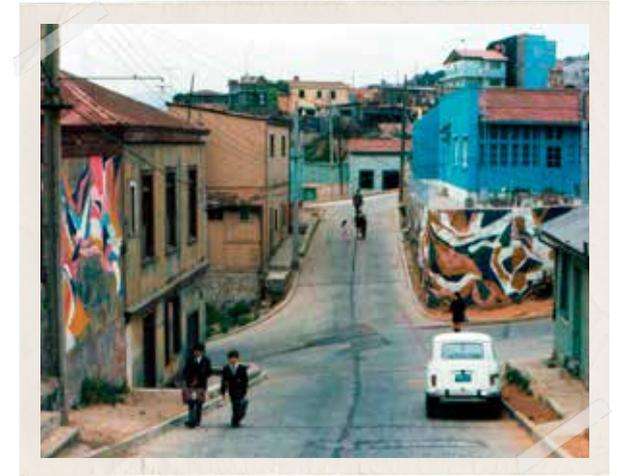
26_ “Universitarios convirtieron al C° Bellavista en museo de arte.” *La Estrella de Valparaíso*, 14 de enero de 1992.

27_ ALEJANDRO CRISPIANI, *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventión, Argentina y Chile, 1940-1970* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2011), 221-224.

28_ FRANCISCO MÉNDEZ, *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso* (Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1995), 12.

El objetivo inicial era sugerir diálogos entre los murales y el lugar en donde se ubicaban, enfrentándose tanto a la geografía como a la arquitectura del sector. En la medida en que los murales se incorporaban en la cotidianeidad barrial, la relación obra-entorno adquiría una nueva deriva. Se comenzaron a transformar en pequeños hitos urbanos, puntos referenciales de un lugar transformado por la pintura. A la intención originaria de relacionar pintura y paisaje se añadió luego la posibilidad de ser señales indicativas para las comunidades, adquiriendo un impacto barrial. Este punto fue tan relevante en la etapa de madurez del Taller de Murales, que cada obra se inauguraba con una pequeña fiesta de la cual participaban estudiantes y vecinos.²⁹ Por lo mismo, cuando Méndez formuló el proyecto del Museo a Cielo Abierto a principios de 1991, ya incorporaba la intención de vincularse no únicamente al entorno barrial, sino que también a la cotidianeidad de sus habitantes. El carácter territorialmente más restringido del Museo a Cielo Abierto jugó a favor en este aspecto y permitió repensar el diálogo entre las obras y el entorno, “*dispuestas en un recorrido a través del faldeo del cerro*”.³⁰

En esta propuesta museal se encuentra tanto la herencia del Taller de Murales como también la novedad de un recorrido acotado que, por las particulares características geográficas y urbanas del sector, privilegió el diálogo con el entorno y de las obras entre sí. Al avanzar por el barrio con sus formas característicamente porteñas, el espectador, vecino o visitante, lo ve transformado por murales de grandes formatos y predominantemente abstractos. Son especialmente notables las relaciones que se pueden hacer entre el mural N° 4-5 de Eduardo Pérez (reversión y continuación del mural que el artista había hecho en el Taller de Murales) y el mural N° 12 de Ramón Vergara Grez, cuando, en la parte alta de la escalera Pasteur, son ambos visibles. En una dinámica de acción-retroceso, el de Vergara Grez aparece en el descanso de una escalera, para luego desaparecer y dar paso a las obras de Matilde Pérez, María Martner, Eduardo



Obra del Taller de Murales en el Cerro Barón, c. 1972,
Archivo Eduardo Pérez Tobar.

Vilches y Ricardo Yrarrázabal. Tras un mirador, el espectador se vuelve a encontrar, esta vez, frente a frente. Una situación similar se repite en calle Rudolph. Mientras en su parte alta el paseante puede apreciar el mural N° 13 de Francisco Méndez y parte del mural N° 16 de Nemesio Antúnez, este luego desaparece para dar paso a los de Roser Bru, Sergio Montecino, José Balmes y Guillermo Núñez, reapareciendo tras una pequeña plazoleta.

La vinculación con el entorno y la capacidad de los murales para intervenir en el paisaje, ideas desarrolladas tempranamente en el Taller de Murales, fueron complejizadas en el Museo a Cielo Abierto al incorporar el recorrido, y con ello la relación entre las obras, planteadas como transformadoras del paisaje, la geografía y la arquitectura del sector.

29_ MÉNDEZ, *Historia del curso de murales*, 15.

30_ MÉNDEZ, *Museo*, 13.

El soporte

Los ejercicios muralistas liderados por Méndez en sus dos etapas dan cuenta de un interés por cuestionar el soporte pictórico. El traspaso al formato del muro implicó un desafío tanto en el Taller de Murales como en el Museo a Cielo Abierto, considerando que, si bien varios de los artistas participantes tenían experiencia en grandes formatos, ninguno de ellos era muralista.

Plantear una pintura que se insertara en el paisaje urbano implicó, además de la consideración en torno al lugar que alberga la obra, una reflexión sobre el soporte que la acoge. En Valparaíso, donde abundan los muros de contención, esa pregunta se vuelve muy relevante. En el Museo a Cielo Abierto la textura de los muros cambia la percepción de la obra e, incluso, determina parte de ella. Gracia Barrios, por ejemplo, buscó en su pintura (desaparecida en un derrumbe el año 2019) dialogar con la porosidad del muro.³¹

El propio Méndez también se interesó por la condición determinante del soporte, experiencia que radicalizó en la pintura no albergada, que forma parte de sus ejercicios pictórico-pedagógicos. En ese Taller, impartido en 1979, realizó, en conjunto con sus estudiantes, volantes y otros artefactos que dialogaban entre sí y con el espacio, eliminando los límites de la pintura, “sin pretender estar sometida a las implicaciones y leyes propuestas por la estructuración espacial en que se encuentre”.³²

El artista entendió esta propuesta como una maduración de los ejercicios realizados en Valparaíso entre 1969 y 1973 y que luego retomó entre 1991 y 1992. Es también posible considerar otros momentos de su trayectoria como parte de este interés por el soporte. A inicios de la década de 1960, Méndez ya había cuestionado la superficie bidimensional de la pintura con los signos pictóricos, estrategias visuales que funcionaron como

indicador de la *phalène* y que luego tanto Claudio Girola como otros artistas cercanos al grupo de la Escuela de Arquitectura desarrollaron, especialmente en las Travesías donde aparecen notables ejercicios de pintura no albergada. Posterior al Museo a Cielo Abierto, la reflexión sobre el medio adquirió otra deriva. Desde el año 1994 Méndez ha explorado las posibilidades del soporte digital, en una pintura que él definió como tridimensional.³³ En este sentido, se acerca a las nociones que ya había explorado en las experiencias previas caracterizadas por el cuestionamiento de la *medialidad*. Este aspecto permite encontrar un común denominador entre los signos, el Taller de Murales, la pintura no albergada, el Museo a Cielo Abierto, la pintura digital e, incluso, el interés por el diseño escenográfico en el Teatro Ensayo de la Universidad

Católica a mediados de la década de 1940. Pese a su diversidad y amplia temporalidad, todas estas experiencias comparten el pensar la pintura a partir de un cuestionamiento de la bidimensionalidad.



Obra del Taller de Murales en el Cerro Bellavista*, José de Nordenflycht, 2021.

*El mural fue realizado hacia 1972. En 1992 fue restaurado e incorporado al Museo a Cielo Abierto como “El mural de los estudiantes”

31_ MAGDALENA DARDEL, *Repensando los conceptos de museo, curaduría y arte público: el caso del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso en la historia del arte chileno* (tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de San Martín, 2017), 101.

32_ FRANCISCO MÉNDEZ, *Cálculo pictórico* (Santiago: Edición del autor, 1991), 115-116.

33_ FRANCISCO MÉNDEZ, *Pintura digital* (Santiago: Edición del autor, 2006), 5.

La participación

Tanto el Taller de Murales como el Museo a Cielo Abierto deben revisarse como propuestas pictóricas desarrolladas en el entorno urbano y también como experiencias pedagógicas y participativas, en cuanto a su condición de Taller formalizado como asignatura universitaria. Sin ceder su autoría, Méndez y los demás artistas participantes, lideraron una propuesta que puede ser entendida como pública, por el lugar en donde está emplazada; participativa, por la relación que establecen con los vecinos; pedagógica, por el rol que cumplen los estudiantes en el marco de un curso universitario; y colectiva, por la cantidad y transversalidad de los artistas participantes.

Estos ensayos podrían vincularse a una serie de ejercicios que la Escuela de Arquitectura había desarrollado desde sus primeros años basados en la participación colectiva y estrategias horizontales de enseñanza, como actos poéticos, talleres, travesías, montajes teatrales, odas y torneos. Méndez los practicó también en la pintura no albergada, así como en las travesías a Cabo Froward (1984-1985), Curamahuida (1986) y Caldera (1987). En ambos casos, lideró la construcción de obras colectivas. En Cabo Froward tuvo a cargo la realización de una intervención en la cima de un cerro en base a planchas metálicas y que se entendió como un “*mural de hojalata*”.³⁴

Este hito es rescatable tanto por el carácter participativo de la propuesta y porque vuelve a activar, en otro momento de la labor artística y docente del pintor, los cuestionamientos en torno al soporte ya abordados.

Para Alejandro Crispiani, los ejercicios participativos de la Escuela de Arquitectura deben entenderse como “*ajenas a ese tipo de experiencias*

34_ Taller 3er año de Arquitectura y Diseño Gráfico, “Acto poético Travesía a Cabo Froward. Octubre 1984”. Archivo José Vial Armstrong.



Mural de Hojalata

1984

Travesía Cabo Frío

ARCHIVO HISTÓRICO JOSÉ VIAL ARMSTRONG

artísticas que buscaron trastocar las relaciones entre el espectador y el artista”,³⁵ alejándose de las prácticas de arte público que surgieron en la segunda mitad de la década de los '60. Las experiencias muralistas de Méndez, sin embargo, sí pueden vincularse con otras propuestas que, desde el binomio arte-educación, tendieron a cuestionar tanto la creación individual como la noción de autoría, por ejemplo, los ejercicios de Luis Camnitzer o Loraine Leeson. Pese a su diversidad, coinciden en incluir en sus propuestas la dimensión pedagógica como un factor relevante del ejercicio artístico.

A la vez, fueron capaces de formular una obra que, vinculándose con los barrios en donde era realizada, sugiriera una nueva relación con su entorno. El desarrollo de estas ideas, consolidadas en distintas partes del mundo durante la década de los '90, coincide temporalmente con el Museo a Cielo Abierto. Es posible, entonces, considerarla una obra tanto participativa, centrada en la relación con el público,³⁶ como contextual, caracterizada por una invitación abierta a los espectadores a compartir e implicarse en una propuesta común.³⁷

Como ya mencioné, ni el Taller de Murales ni en el Museo a Cielo Abierto se pensaron desde las ideas de participación formuladas en la década de 1990. Sin embargo, sí es importante reconocer cómo estas estrategias permiten evidenciar el carácter novedoso de la propuesta en la pintura y en la enseñanza del arte a nivel nacional. Esto es aún más relevante considerando que los dos momentos de desarrollo de estrategias del arte público y participativo se formularon, a nivel global, a fines de la década de 1960 y a inicios de la década de 1990, coincidiendo con el Taller de Murales y el Museo a Cielo Abierto respectivamente.

35_ CRISPIANI, *Objetos*, 254.

36_ CLAIRE BISHOP, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectacularidad*. (Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016).

37_ PAUL ARDENNE, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. (Murcia: CENDEAC, 2006).

Las transferencias

Tanto por separado como en conjunto, la importancia dada al espacio, al soporte y a la participación, dejan en evidencia que las propuestas pictórico-pedagógicas desarrolladas por Francisco Méndez en Valparaíso constituyen un episodio original y vanguardista de nuestra historia del arte.

Su preocupación por el espacio, explicable tanto por su formación como arquitecto, como por su interés por vincular la obra con su entorno, determinó la ubicación de las obras y el diálogo que estas establecieron con el lugar en que estaban. Esta idea, ya sugerida en el proyecto del Taller de Murales, apareció reversionada en el Museo a Cielo Abierto, al plantearlo como un recorrido y en un espacio delimitado. Ambas propuestas comparten también el ofrecer un análisis del soporte que, en el caso de estas experiencias porteñas, se relacionan con la especificidad

de los muros (su tamaño, su ubicación, sus materialidades). Como mencioné anteriormente, esta es una preocupación transversal en la obra de Méndez Labbé que también está en el diseño de escenografía a mediados de la década de los '40, en los signos de principios de los '60, en la pintura no albergada de 1979 y en la pintura digital desarrollada desde 1994. En este sentido, las estrategias muralistas del artista deben

entenderse como una de las fases de este interés por cuestionar el soporte bidimensional y que adquirieron una particular relevancia en las propuestas pictórico-pedagógicas como estrategia experimental y de enseñanza.

Es este último aspecto el más relevante para poder vincular ambos momentos de la trayectoria mural de Méndez. Sin ser dos etapas de un mismo ejercicio, sino dos momentos de experimentación mural en Valparaíso, coinciden no solamente en su interés por analizar el espacio porteño desde la particularidad de sus muros, sino que también en formularse como un espacio de creación colectiva y participativa. La propuesta diseñada por Méndez para

el específico caso porteño se presenta como lo que la historiadora argentina Andrea Giunta ha definido como vanguardia simultánea, sujeta a la vez a una dinámica global como a una situación local.³⁸ Ese es quizás el mayor logro del Taller de Murales y del Museo a Cielo Abierto. Desde sus especificidades y a partir de una revisión situada del espacio, el soporte y la participación, consiguieron plantear una propuesta de vanguardia en Valparaíso.



Estudiantes en el Taller de Murales, c. 1972. Archivo Luis Costa.

38_ ANDREA GIUNTA, *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2020), 16.

Obras

Opus 1

1959

Óleo sobre cartón

27 x 38 cm

COLECCIÓN FML



Sin título

1967

Acuarelas

COLECCIÓN FML



Vu sur Cachin (Vista sobre Cachin)

1964

Temple al huevo y óleo sobre tela
97 x 193 cm

COLECCIÓN FML

Opus 26-01

1977

Temple al huevo y óleo sobre tela
50 x 100 cm

COLECCIÓN FML





Croquis pastel sobre papel

1963

COLECCIÓN FML

Francisco Mendez Labbé en Travesía Caldera

MAURICIO CARRASCO

1985

COLECCIÓN FML



Francisco Mendez Labbé en Travesía Caldera

MAURICIO CARRASCO

1985

COLECCIÓN FML



Opus 68 - 02/33

2002

Pintura digital
38,5 x 38,5 cm

COLECCIÓN FML

Opus 68 - 10/47

2002

Pintura digital
38,5 x 38,5 cm

COLECCIÓN FML

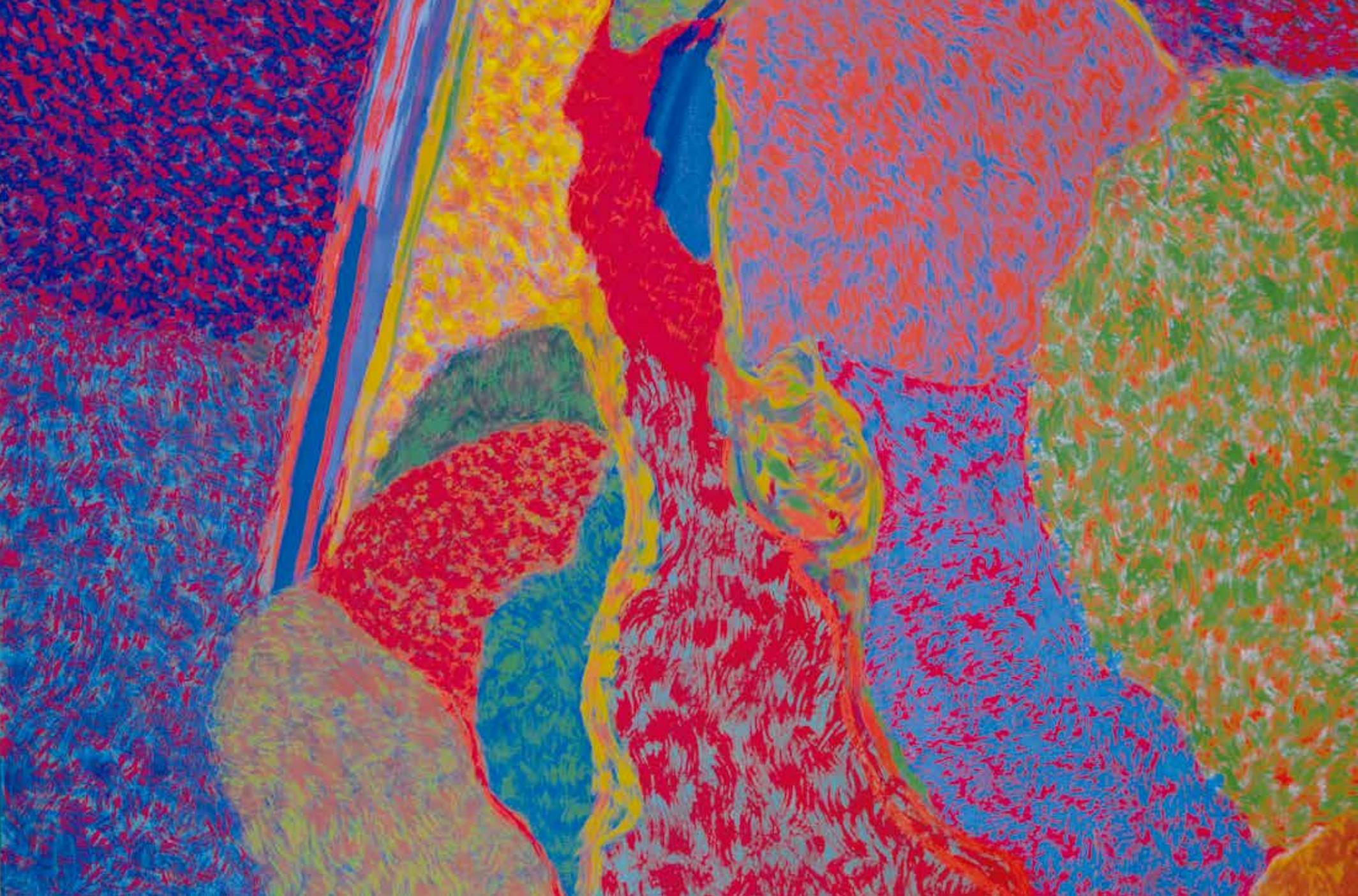


Sin título

2018

105 x 105 cm
Temple al huevo y óleo sobre tela

COLECCIÓN FML



Tríptico *Opus 60* (Detalle), 2001

Temple al huevo y óleo sobre tela

300 x 450 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Consuelo Valdés Chadwick
**MINISTRA DE LAS CULTURAS,
LAS ARTES Y EL PATRIMONIO**

Emilio de la Cerda Errázuriz
**SUBSECRETARIO DEL PATRIMONIO
CULTURAL**

Carlos Maillet Aránguiz
**DIRECTOR SERVICIO NACIONAL
DEL PATRIMONIO CULTURAL**

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ
Modernidad, cálculo y divergencia

CURATORÍA

José De Nordenflycht C.

G.A.P. (Grupo Amigos De Pancho)

José De Nordenflycht C.
Raimundo Irarrázaval E.
Nicolás Méndez F.
Andrés Ureta M.
Vicente Méndez P.

DISEÑO SALA

Andrés Ureta M.
Nicolás Méndez F.
Vicente Méndez P.

CONSULTOR DE MONTAJE

Eduardo Pérez Tobar - Eduperto

AUDIOVISUAL

Claudio Xhinno Leiva A.

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Wladimir Marinkovic E.
Catalina Chung A.
Nicolás Méndez F.

MUSEOGRAFÍA

Hugo Núñez M.
Pedro Fuentealba C.
Marcelo Céspedes M.
Gonzalo Espinoza L.
Jonathan Echegaray E.
Stephan Aravena M.

ILUMINACIÓN

Jona Galaz I.
Pascal Chautard C.
Felipe Grandón V.

PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA

Mecánica Visual

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Ana María Soffia C. / Prorestaura
María José Escudero M.
Eloísa Ide P.

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN

María de los Ángeles Marchant L.
Pamela Fuentes M.

PROYECTO TALLERES DE ARTISTA

Catalina Concha
María José Delpiano
Héctor León

AGRADECIMIENTOS

Macarena Vial Méndez
Magdalena Dardel Coronado
Gonzalo Mardones Falcone
Y a todo el equipo Humano del MNBA

INVITA



MEDIA PARTNER



COLABORADOR MNBA



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición Francisco Méndez Labbé. Modernidad, cálculo y divergencia, presentada en el MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES de Santiago de Chile, desde el 15 de diciembre de 2021 al 6 de marzo de 2022.

Impreso en Ograma, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel bond de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTOR MNBA

Fernando Pérez Oyarzún

SECRETARÍA DIRECCIÓN

Carolina Poblete González

Daniela Necul Escobar

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque

Pamela Fuentes Miranda

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato Crespo

COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas

Paula Celis Díaz

Romina Díaz Navarrete

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

Catalina Chung Astudillo

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti

María José Cuello González

Matías Cornejo González

Constanza Nilo Ruiz

Mariana Vadell Weiss

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN

Eva Cancino Fuentes

Manuel Alvarado Cornejo

María José Escudero Maturana

Eloisa Ide Pizarro

INVESTIGACIÓN PROYECTO MONVOISIN EN AMÉRICA

Jaime Cuevas Pérez

ARQUITECTURA

Francisca Cortínez Albarracín

Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri

Manuel Arenas Bustos

Marcela Krumm Gili

Roxana Vargas Navarro

Ignacio Gallegos Cerda

Elizabeth Ronda Valdés

Hugo Sepúlveda Cabas

Paola Santibáñez Palomera

AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE

Sebastián Vera Vivanco

Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA

Hugo Núñez Marcos

Pedro Fuentealba Campos

Marcelo Céspedes Márquez

Gonzalo Espinoza Leiva

Mario Silva Urrutia

Jonathan Echegaray Olivos

Jona Galaz Irarrázabal

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Juan Pablo Muñoz Rojas

Soledad Jaime Marín

Carlos Alarcón Cárdenas

Nadia Contreras Agosto

ÁREA DIGITAL

Érika Castillo Sáez

Nicole Iroumé Awe

Gonzalo Ramírez Cruz

SONIDO Y MONTAJE

Francisco Leal Lepe

Stephan Aravena Manterola

SEGURIDAD

Gustavo Mena Mena

Hernán Muñoz Sepúlveda

Eduardo Vargas Jara

Pablo Véliz Díaz

Alejandro Contreras Gutiérrez

Guillermo Mendoza Moreno

Luis Solís Quezada

Warner Morales Coronado

Vicente Lizana Matamala

Patricio Vásquez Calfuén

Héctor Lagos Fernández

Eduardo Barrera Van Doren

opus 76-01
2001

Temple al huevo
y óleo sobre tela



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile