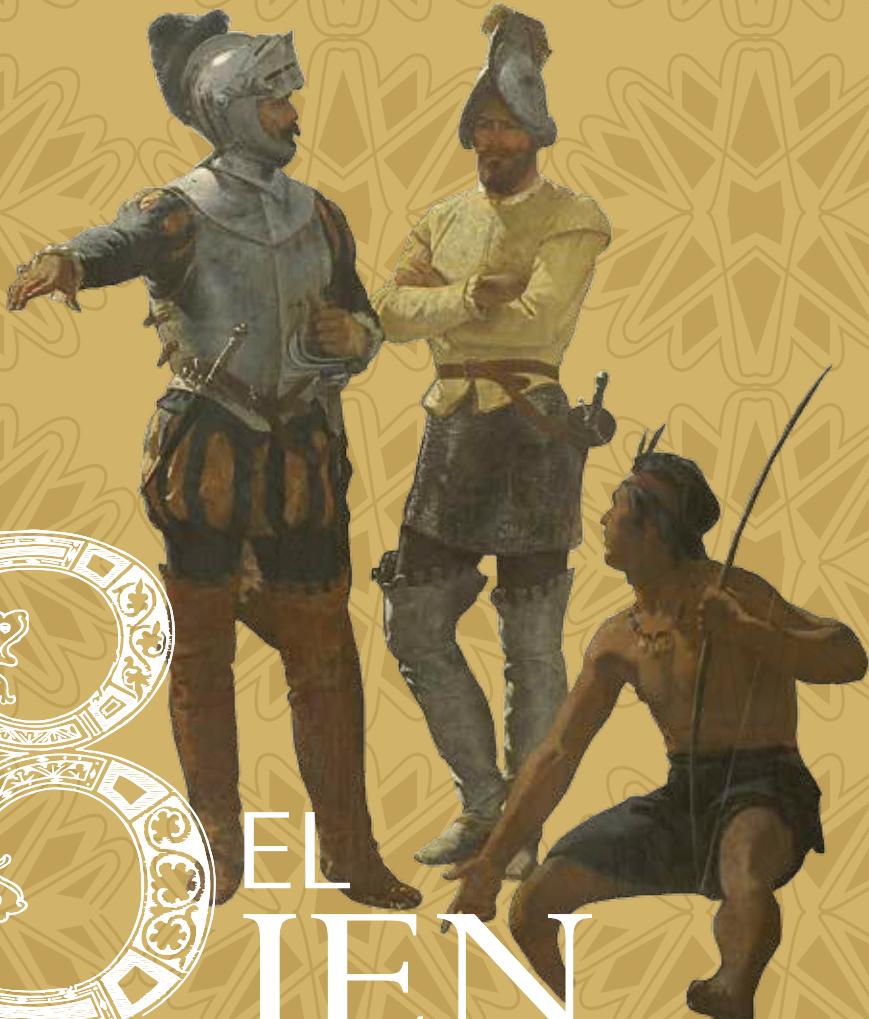




MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



EL BIEN COMÚN

Colección MNBA 2017 - 2018



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



EL
L
IEN
COMÚN

Colección MNBA 2017 - 2018

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| PRESENTACIÓN..... | 4 |
| Ángel Cabeza Monteira | |
| COLECCIÓN (EN) PERMANENTE (REVISIÓN)..... | 8 |
| Roberto Farriol Gispert | |
| EL BIEN COMÚN. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES..... | 16 |
| Paula Honorato Crespo | |
| LA FUNDACIÓN DE UN IMAGINARIO..... | 36 |
| Hugo Rueda Ramírez | |
| LA GRAVEDAD DE LA MATRIZ..... | 52 |
| Sergio Rojas Contreras | |
| SELECCIÓN DE OBRAS COMENTADAS POR SALA..... | 64 |
| RESEÑA DE AUTORES..... | 162 |

PRESENTACIÓN

Ángel Cabeza Monteira

DIRECTOR DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

VICEPRESIDENTE EJECUTIVO DEL CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES

La presente muestra busca dar un paso hacia la inclusión y el desarrollo de una sociedad más justa e igualitaria. Su propuesta curatorial vincula la idea de nación y el concepto de bien común, poniendo en valor el rol de las obras de arte en la formación de nuestro capital simbólico y, desde ahí, enriquece la apreciación del acervo que conserva y exhibe el Museo Nacional de Bellas Artes. De esta forma, la muestra promueve el conocimiento de nuestro patrimonio artístico y su apropiación desde una visión crítica, esto es motivar a la reflexión en torno a él, para luego recomponer parte de la memoria colectiva del país.

En este sentido, es fundamental destacar que con esta operación, la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM) asume la necesidad de estar en sincronía con los nuevos cuestionamientos y discursos que la ciudadanía expresa para enfrentar su propio desarrollo. Este enfoque sustenta la selección de obras, que abarca desde el período colonial hasta nuestros días. Se propone así, un diálogo entre distintas épocas, dando cuenta de las formas de comprender el mundo que se han manifestado a lo largo de nuestro devenir histórico, alejándonos de un relato cronológico, planteando temáticas relevantes y contingentes. Es así que el primer eslabón de este montaje está compuesto por el contrapunto entre la emblemática pintura *La fundación de Santiago* del pintor Pedro Lira (1845-1912) y la instalación *Bajo sospecha* del artista contemporáneo Bernardo Oyarzún (1963).

Estas y otras obras constituyen una oportunidad para el autorreconocimiento tanto en su dimensión individual como social, ya sea a través de la representación del paisaje urbano, la narración histórica o el retrato. La invitación es a realizar un ejercicio de toma de conciencia de las diferencias y similitudes que se reflejan en nuestro imaginario compartido.

Finalmente, la exhibición permite comprender aspectos de nuestra idiosincrasia, propios de un país que heredó un sistema de relaciones que proviene de un pasado colonial. Es así como gran parte de las obras escogidas, posibilita comprender problemáticas como la discriminación, los prejuicios o el racismo, aspectos que sin duda son negativos, pero que también son imposibles de soslayar al reflexionar sobre los discursos utilizados para conformar la idea de nación y la construcción social de nuestras identidades.

COLECCIÓN (en) PERMANENTE (revisión)

Roberto Farriol Gispert

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Como Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) es parte de nuestra misión institucional y compromiso con la puesta en valor de nuestro patrimonio artístico, en todas sus manifestaciones y épocas, velar por la incorporación de nuevas miradas sobre las obras de la colección. Aportar contenidos que despierten nuevas experiencias en torno al arte, promoviendo el respeto de nuestras diferencias, en contra de una homogenización cultural, es un esfuerzo que beneficia directamente a nuestro país.

En 2014 el MNBA dio inicio a un plan de exhibiciones de la Colección (en) Permanente (revisión) del MNBA, con la exposición *Arte en Chile: 3 Miradas*. Desde sus diferentes formaciones y experiencias, los investigadores y curadores Alberto Madrid, Juan Manuel Martínez y Patricio M. Zárate, constituyeron un diálogo entre obras clásicas y contemporáneas, incorporando también tecnologías actuales. Este cruce de interrogantes, estructuradas bajo una metodología de trabajo interdisciplinario y transversal, logró generar lecturas actuales sobre el arte en Chile, apartadas de los consabidos relatos cronológicos de corte historicista. Continuando con este plan, a inicios de 2016 se inauguró la segunda propuesta curatorial de la Colección (en) Permanente (revisión) del MNBA. Bajo el título *(en)clave Masculino* la propuesta de Gloria Cortés, curadora del siglo XIX e inicios del XX del MNBA, se centró en las problemáticas de género, más precisamente, en los discursos instalados y desplegados en la historia del arte en torno a la idea de la masculinidad; estructurados en dos ejes conceptuales a lo largo de la muestra: la identidad y el poder.

En 2017 inauguramos la tercera versión de esta propuesta de revisión de nuestras obras. *El Bien Común*, a cargo de Paula Honorato, curadora de arte contemporáneo del MNBA, exhibe piezas de nuestra colección junto a las de artistas chilenos contemporáneos invitados. El eje curatorial gira en torno a una pieza clave para la reflexión sobre *El Bien Común: La fundación de Santiago (1888)* de Pedro Lira (1845-1912). Esta conocida y emblemática pintura de corte historicista representa el momento fundacional de la

ciudad de Santiago por Pedro de Valdivia en 1541, y constituye la imagen del discurso sobre el origen (fundación) de nuestra nación. Esto último a partir de un enunciado que opera como espejo del modelo imperante en la época que se realizó.

Esta obra de excelente rigor académico, que fielmente transmite la herencia francesa postrevolución, es resultado de una fructífera década de estudios artísticos desarrollados por Pedro Lira en París. Ciertamente, una lección del derecho público como uno de los pilares presentes en el Estado para una nación de finales del siglo XIX.

Es desde esta pintura que Paula Honorato desprende la concepción filosófica y política que el pintor Pedro Lira elaboró a través de una escena de la historia de Chile. Desde su perspectiva el artista nos ofrece una idea de nación inspirada en la Ilustración, la que forma parte del sostenido proceso de implantación del nuevo discurso de la historia del siglo XIX. En línea con el desarrollo industrial, el nuevo régimen de la economía del siglo XIX se caracterizó por la creciente necesidad de incorporar un nuevo paradigma en la sociedad, donde las ciencias y la tecnología fueran protagonistas. Estas se convirtieron en el motor de los cambios urbanísticos en esta nueva formación psíquica y social de la representación del progreso, la historia y el lenguaje.

Una ciencia universal se instala como un nuevo estadio de conocimiento para explicar las causas de la naturaleza, las culturas y por lo tanto el orden social y sus jerarquías. Es así que este discurso se transforma en un vínculo fundamental de fuerza y relaciones de verdad(es). Por este motivo, esta representación fundacional sostendrá la estructura del poder y servirá de instrumento contra los peligros externos y como modelo para la normalización social.

Por otra parte, que la *La fundación de Santiago*, eje de esta curatoría, no esté presente físicamente en la sala —la obra se encuentra en el Museo Históri-

co Nacional y en su reemplazo se ha proyectado sobre el muro el registro fotográfico de esta— abre una serie de interesantes interrogantes y lecturas.

Esta pintura ha desempeñado un rol político fundamental en la regulación del capital simbólico, jugando un papel preponderante en la homogeneización cultural desde una clase, siguiendo los valores y las directrices europeas del siglo XIX. A modo de antítesis, por medio de la obra *Bajo sospecha* (1998) de Bernardo Oyarzún (1963) se establece un correlato con el arte contemporáneo nacional, desafiando el siglo de distancia que los separa.

Honorato busca poner en tensión un tipo de saberes y bienes simbólicos que son instaurados en el siglo XIX para conformar los próximos capítulos de la historia de una sociedad, compuesta por individuos que compartirán costumbres en la naciente nación.

La premisa de esta exposición es el despliegue y réplica que se propaga desde el correlato establecido entre la obra de Pedro Lira y la de Bernardo Oyarzún; estas, sumadas a las obras seleccionadas a lo largo de esta exposición dan cuenta de una amplia dimensión sobre los acontecimientos, los cuales son instalados en la historia para ser interpretados a través de las obras de los artistas seleccionados.

Así, una selección de obras del siglo XIX, representativa de celebraciones y batallas, contrasta con las obras de artistas contemporáneos sobre episodios dolorosos y traumáticos, en los cuales la experiencia y memoria del sujeto (artista) edifica la historia. Así, la curadora nos plantea el problema de fondo respecto a la diferenciación entre historia (representación) y memoria (vivencia).

La noción de la historia asociada a ilustrar un acontecimiento del pasado a través de representaciones, se opone a las actuales configuraciones culturales sobre memorias individuales como conformadoras de la historia.

Consecuentemente, con los episodios decisivos de la historia y los archivos, se abre toda una fenomenología del sujeto y su habitar en la historia. Es por ello que cobra relevancia examinar el sitio protagónico que ocupa el retrato, definido por excelencia como el lugar de la mirada y su doble función, de aquel que ve y es visto al mismo tiempo.

En estas obras, tal singularidad del retratado se manifiesta en afinidades o parentescos dentro de un contexto. Así, por medio de pinturas y fotografías observamos un abierto enfrentamiento por el dominio de las semejanzas, con vistas a un intercambio entre los rostros de los personajes ilustres y de aquellos desconocidos.

El estatus, posición y apariencia en cada pose y actitud, deja de manifiesto la fuga de las miradas de los personajes, evidenciando su condición social o protagonismo en la historia.

Tras abordar los acontecimientos y los sujetos en la historia, la curatoría da paso a los lugares y/o territorios que representan lo tangible, y a la vez lo intangible del arte; los espacios que son habitados u observados desde la mirada del pintor, como también los territorios, paisajes elegidos desde una amplia selección de materialidades y espacios desolados o sitios erizados con los vestigios y señales de la sociedad contemporánea.

Finalmente, y retomando el acto fundacional de Pedro de Valdivia con la vista del valle de Santiago desde el cerro Huelén o Santa Lucía, se despliega un conjunto de obras de la colección, junto a otras de artistas invitados, que exteriorizan lugares de esta (u otra) ciudad como espacios destinados a operar como contenedores de la reflexión de lo público; soportes de los (des)encuentros políticos y subjetividades del arte, en un amplio campo de significantes de denuncias y renuncias que intentan ser plasmados en el lenguaje trastocado del bien común.



EL BIEN COMÚN

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Paula Honorato Crespo
CURADORA DE LA MUESTRA

El Bien Común se titula la exposición que muestra una selección de 140 obras de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes por alrededor de un año. La propuesta curatorial de carácter temático abarca trabajos que van desde los tiempos de la Colonia hasta la actualidad. En esta oportunidad proponemos comprender el concepto de “bien común” como el interés general en aquello que implica cierto consenso sobre valores básicos y reglas del juego de la convivencia, dirigidos al bienestar individual y colectivo¹. Hoy en día este concepto es clave para pensar la ética pública, más aun si tomamos en cuenta que en sociedades democráticas “el bien común” es considerado como el principio y fin último de la política. Incluso, el sociólogo argentino, José Bordón ha llegado a definir la política como “el uso del poder legítimo para la consecución del bien común de la sociedad”².

Este concepto también se usa para referirse al conjunto de bienes materiales y simbólicos que conforman lo que una comunidad siente como propio a lo largo de su deriva histórica. En este sentido, la exposición ha otorgado un importante lugar a las obras en las que se ha pensado el territorio y el espacio público en tanto fuente de recursos y escenario geográfico de una historia compartida.

En este sentido existen preguntas que necesitan ser respondidas. ¿Qué nos une y qué nos separa cuando hacemos consciente el sentido de comuni-

¹ “El bien común” es un concepto del pensamiento clásico desarrollado por Platón y Aristóteles, que está asociado a la vida de las polis griegas. La premisa de ambos se sostiene en que el bien del individuo y del ciudadano coinciden con el bien de la ciudad. De este modo la ética y la política se retroalimentan en pos del logro de la vida buena para los ciudadanos, como manifestación del fin teleológico de la realización humana. Más tarde el concepto fue abordado por la Escolástica, particularmente por Tomás de Aquino, llegando a ser el elemento central del pensamiento político católico, cuyo significado tiene mayor injerencia en la idea del correcto gobierno como aquel que conduce al debido fin, es decir, al bien de la comunidad en lo temporal, a Dios en lo sobrenatural. En la segunda mitad del siglo XX, el bien común se constituyó en uno de los pilares de la doctrina social de la Iglesia, vinculándose a una cultura de la solidaridad (Juan Pablo II). En su versión secularizada, que deja atrás el carácter teleológico cristiano, el concepto ha reaparecido para hacer referencia al bien de los individuos, en tanto miembros de una comunidad política que establecen una relación social regida por la concordia. Argandoña, Antonio. El bien común, en *Documento de Investigación DI-937*, julio, 2011; Michelini, Dorando. Bien común y ética pública. Alcances y límites del concepto tradicional de bien común, en *Tópicos n.15*, Santa Fe. 2007.

² Bordón, José. *Las demandas éticas de la población en América Latina y el rol de los políticos*. 2000. En <https://www.researchgate.net/publication/39187020>.

dad? ¿Cómo visibilizamos a las personas ajenas a la escena pública? ¿Qué rostros reconocemos como el de nuestras figuras? ¿Cómo representamos el terreno? ¿Cómo distinguimos y habitamos los lugares públicos?

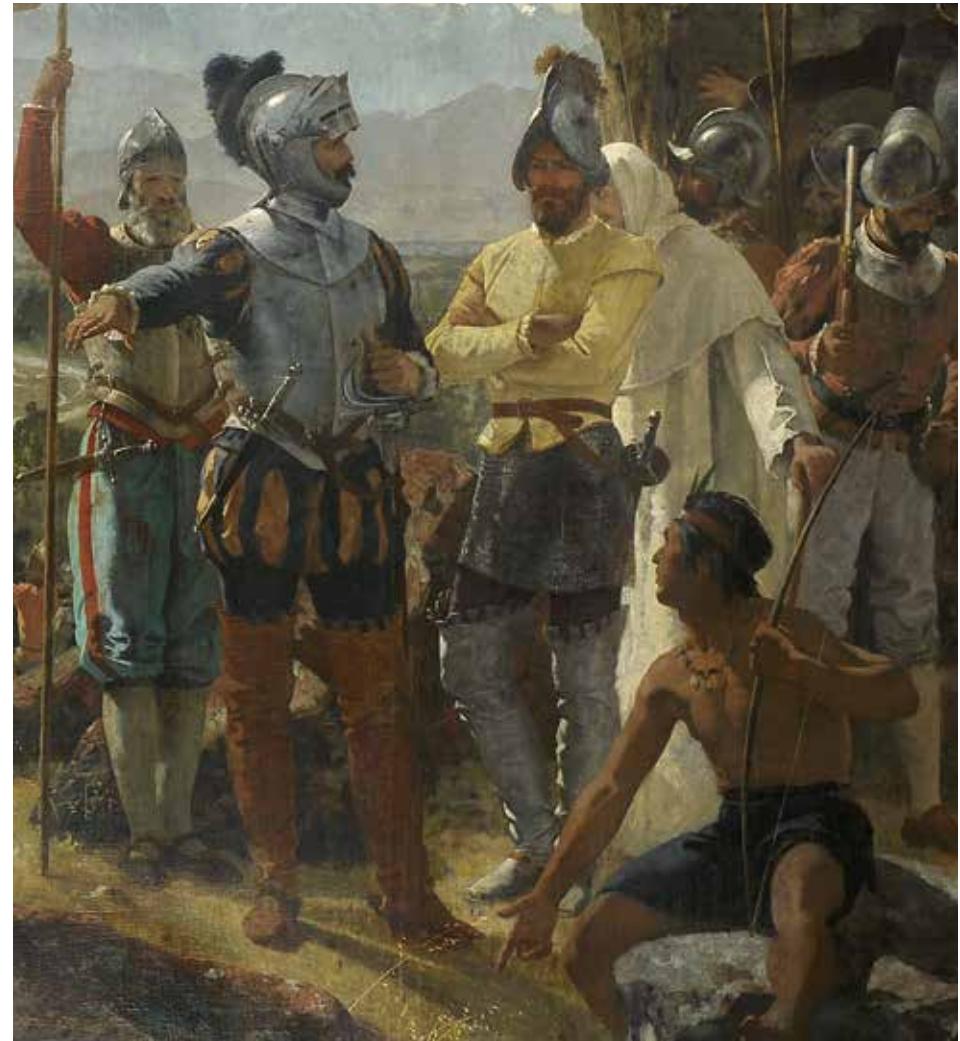
La propuesta curatorial pretende tensionar la idea de Nación desde una noción de comunidad que cuestiona el concepto de “el bien común”, colocando en escena la contribución que han hecho las artes visuales en la formación de un imaginario compartido. Por tal motivo, la muestra se inicia con la puesta en escena de dos obras, cuyo diálogo, en este caso, revela una de las grandes deudas históricas en pos del bien común: *La fundación de Santiago* (1888) de Pedro Lira (1845-1912) y *Bajo sospecha* (1998) de Bernardo Oyarzún (1963). Me refiero a la discriminación étnica y el racismo por apariencia, remontable a tiempos anteriores a la creación de Chile como país independiente del Imperio español. Una deuda que atraviesa la imagen que los propios actores de esta historia han tenido de sí.



Vista sala “Introducción” | Museo Nacional de Bellas Artes.

La exposición toma como punto de partida la icónica pintura *La fundación de Santiago*. La obra contiene visual y discursivamente todos los elementos que desarrolla la muestra, vale decir: elabora un acontecimiento histórico, otorga rostro a sus protagonistas, representa tanto a los individuos anónimos como a las figuras públicas, sitúa a estas en un lugar que se convierte en hito del espacio público y, finalmente, escenifica geográficamente el acontecimiento fundacional. Siendo la pieza de mayor importancia de la muestra, el cuadro físicamente no se encuentra en las salas del Museo, sino que se exhibe actualmente en el Museo Histórico Nacional, donde es una pieza clave de su exposición permanente. Por su tamaño, emplazamiento y riesgos a su integridad, ha sido imposible tenerla en la sala, sin embargo, el original se puede apreciar solo a algunas cuadras de este Museo. La pintura, de enormes dimensiones, se ha hecho presente con medios tecnológicos y gráficos para ser observada como imagen a escala 1/1 del original (250 x 400 cm).

La fundación de Santiago se presentó en 1889 con ocasión de la primera participación de Chile con un pabellón propio en la Exposición Universal de París. Ese año, Francia conmemoraba, junto a decenas de delegaciones de todo el mundo, el centenario de su revolución al amparo de la recién inaugurada Torre Eiffel. Los esfuerzos chilenos por hacer visible a la joven nación en el centro cultural de occidente, finalmente fueron recompensados, en parte, con la Segunda Medalla de Plata otorgada a la pintura de Lira. Hasta el día de hoy ha sido considerado por los historiadores como el cuadro de historia más emblemático de la tradición del arte local. Innumerables veces ha sido reproducido en textos escolares, en el antiguo billete de 500 pesos, en libros y catálogos, llegando a ser uno de los íconos más reconocidos del imaginario común de la historia.



PEDRO LIRA
La fundación de Santiago (detalle), 1888
Óleo sobre tela
250 x 400 cm
Museo Nacional de Bellas Artes / Museo Histórico Nacional
Surdoc 2-1217 / 3-2703



Grabado del pabellón chileno para la Exposición Universal de París, 1889 | Colección Biblioteca Nacional.

Tanto *La fundación de Santiago*, como la edificación del pabellón regresaron a Chile a sumar los hitos simbólicos del “bien común”. La obra fue adquirida por el Gobierno de Chile en la suma record de \$ 4.000 pesos, un valor bastante elevado para ese tiempo³. El edificio, construido en hierro y zinc, especialmente para el evento, fue declarado monumento nacional en 1986. Se encuentra actualmente en la Quinta Normal, donde alberga desde 1993 al Museo Artequín. Ambos pasaron a ser reconocidos como símbolos del proyecto de Nación.



Billete de 500 pesos.

En 1880, el mismo año de las celebraciones, fueron exhibidos como salvajes “caníbales”, once indígenas selk’nam en el Jardín de Aclimatación de París, uno de los zoológicos humanos más rentables de Europa. El grupo de personas había sido secuestrado desde la Bahía San Felipe, en Tierra del Fuego,

³ Para saber lo que significan \$ 4.000 pesos chilenos hacia 1890, se consultó la tesis en historia económica de Mario Matus González, *Precios y salarios reales en Chile durante el ciclo salitrero 1880-1930*, Universitat de Barcelona, 2009. En dicha publicación se reproduce parte del “Boletín de la Sociedad Nacional de Agricultura” del 4 de agosto de 1880, que corresponde al listado de precios de una serie de productos entre los que se cuenta el valor de una vaca gorda en \$ 35 pesos la unidad. De este modo se llegó a la cifra de 115 vacas, considerando un desfase de algunos años. El valor actual de una vaca gorda en el mercado nacional es de \$ 390.000 a \$ 400.000, por lo tanto 115 vacas hoy equivale a \$ 44.800.000 a \$ 46.000.000 (fuente: www.feriasaraucaania.cl).



Maurice Maître junto al grupo Selk'nam en el Jardín de Aclimatación de París, 1889 | Colección particular.

por el ballenero de origen belga Maurice Maître, para ser mostrados como una de las curiosidades del momento⁴. A través de los reclamos de la South American Missionary Society ante la delegación chilena en Francia y las consecuentes averiguaciones oficiales, finalmente revelaron que el grupo de selk'nam fue embarcado con la autorización del gobernador interino de Magallanes, el doctor Lautaro Navarro, y que el supuesto consentimiento de los afectados no era tal, dado que los indígenas ni siquiera hablaban español y se comunicaban con sus captores solo por señas⁵.

De los once selk'nam llevados a Europa, solo seis regresaron a sus tierras. Lamentablemente, no fueron los únicos indígenas de nuestro territorio en ser

4 "...estos desgraciados fueron presentados, tras pesadas rejas, como 'canibales' ante el público curioso. A determinadas horas les arrojaban carne de caballo cruda; intencionalmente los mantenían en suciedad y total abandono, para que realmente tuvieran apariencia de 'salvajes'". (Martin Gusinde, citado en Báez, Christian y Mason, Peter. *Zoológicos humanos. Fotografía de fueguinos y Mapuche en el Jardín d'acclimatation de París, siglo XIX*. Pehuen: Santiago, 2016: 49).

5 Ibid., p. 52.

exhibidos en las mismas condiciones. Seis años antes, un grupo de 16 kawésqar corrió la misma suerte. De ellos solo cuatro volvieron vivos. Tuvo que transcurrir más de un siglo para que en el año 2010, los restos óseos de cinco integrantes del grupo original fueran repatriados para que se les diera digna sepultura. En tal ocasión, la máxima autoridad de la República reconoció la responsabilidad del Estado de Chile en el desarrollo de hechos tan dolorosos como los acontecidos a este grupo de personas⁶.

La escena pintada por Lira tiene como foco central a la figura del conquistador Pedro de Valdivia en la cima del cerro Huelén, hoy Santa Lucía, indicando con su brazo derecho a Francisco de Villagra el lugar para fundar la ciudad de Santiago. Como podemos constatar, la dirección indicada corresponde al actual sector poniente de Santiago. A los pies de estas figuras centrales se observa al líder indígena Huelen Huala sentado en una roca, con un arco en una mano y con la otra indicando el paisaje a ambos conquistadores, mientras estos no le prestan atención alguna.

No cabe la menor duda que en la interpretación visual que Lira hace del acontecimiento histórico, la posición del indígena está totalmente subordinada a la de los españoles. Mientras Huelen Huala aparece sentado en el segmento inferior del cuadro, el grupo de conquistadores se encuentra de pie. Asimismo, la desnudez del torso y los pies descalzos del líder indígena queda contrastada por el brillo metálico de las armaduras y las botas. Las poses de dominio y altanería en los cuerpos españoles enfatizan el menoscabo y la humillación, visible en las columnas encorvadas de los indígenas ubicados en el primer y tercer plano superior.

La más emblemática pintura de historia de la tradición nacional del arte, que por lo demás no es el género más cultivado en estas latitudes, nos entrega la imagen nítida de una relación de poder donde, lo español (europeo, blanco,

6 Ibid., p. 16.

católico) armado con espadas y arcabuces; conquista, y funda; domina y subyuga, a lo indígena (aborigen, moreno, pagano) armado con arcos y lanzas.

La pintura fue encargada a Lira para decorar los salones de la Biblioteca de la Universidad de Chile, junto a una tela que iba a estar referida al descubrimiento de América y a una serie de retratos de la Reina Isabel, Miguel de Cervantes, Caupolicán y el padre Luis de Valdivia⁷. Como indica la historiadora del arte Josefina de la Maza, no es casual que el enorme lienzo se haya pintado después de la remodelación del cerro Santa Lucía, impulsada por Benjamín Vicuña Mackenna en el marco de su plan de modernización urbana⁸. Por mi parte, tampoco creo que sea casual dicha representación en la escena cultural cuando ya se ha consolidado la llamada “pacificación de la Araucanía”.



Cerro Santa Lucía, 1920 | Colección Museo Histórico Nacional.

⁷ En De la Maza, Josefina. De géneros y obras maestras: *La fundación de Santiago* (1888) de Pedro Lira. En *De obras maestras y mamarrachos*. Metales Pesados. Santiago, 2014:182.

⁸ Ibid., p. 190.

¿Por qué no ha violentado, o al menos, no ha resultado evidente que una de las imágenes más representativas de la historia nacional corresponde a un discurso donde los dos componentes étnicos dominantes, lo mapuche y lo español, aparecen en una relación de poder asimétrica, siendo que la mayoría de los habitantes de este territorio somos mestizos? ¿Por qué se produce esa identificación con los vencedores y no con los vencidos, cuando sin duda estamos constituidos de ambos? Suele ocurrir en los discursos, tanto académicos como cotidianos que, lo “indígena puro” se nomina como lo “otro”, es decir, lo que indudablemente está afuera de uno. En cambio, ante un español de España esa “otredad” ni siquiera se llega a pasar por la mente. ¿Cuánto hay de cultural y cuánto de negación en estas distinciones?

Probablemente por razones políticas, en la época en que se pintó el cuadro, lo chileno se quiso asociar expresamente a la figura de Pedro de Valdivia y sus huestes, y distanciar de los indígenas. De esta manera, la validación de la obra con la premiación en París y luego con la compra por parte del Estado, sumados al tratamiento patrimonial que ha tenido hasta el día de hoy, contribuyen a hacer de esta pieza un símbolo presente en el imaginario de varias generaciones. Pocos han reparado en la violencia simbólica de esta escena como un discurso de identidad en un pabellón nacional de París, luego de la ocupación al sur del Bío Bío en tiempos de consolidación del proyecto de Nación. No se trata solo de la dignidad de los pueblos indígenas sino también de evidenciar los mecanismos de negación de nuestra condición mestiza y el absurdo deseo social de blanqueamiento que esto implica.

En 1998 el artista visual Bernardo Oyarzún fue detenido en Avenida Vicuña Mackenna, subido a un furgón policial y llevado por la fuerza a comparecer en un careo por un supuesto delito. Carabineros de Chile hizo uso de las atribuciones que le daba la conocida “ley de detención por sospecha”, heredada del gobierno militar, y que evolucionó a lo que actualmente se conoce como “control preventi-

vo de identidad”⁹. Esta traumática experiencia se explicó única y exclusivamente por su apariencia: piel morena, pelo oscuro y rasgos indígenas. A ojos de la fuerza policial eso pareció ser suficiente como para atribuirle la posibilidad de un delito.

A propósito de esta experiencia, Oyarzún realizó una obra titulada *Bajo sospecha* (1998), constituida de dos partes: una, “El delincuente por (d)efecto”, que consiste en una serie de tres fotografías biométricas del propio artista de 135 x 100 cm, siguiendo la pauta de los registros policiales, junto al dibujo de un retrato hablado arriba del texto con la respectiva descripción de las características físicas del sospechoso. Y la otra, “La parentela o por la causa”, que corresponde a un fondo negro en el que se han montado 164 fotografías (27 x 21 cm cada una) de familiares del artista. La expresión “parentela” alude despectivamente a la ascendencia y descendencia del delincuente, como contexto sanguíneo del que es parte de la misma condición malograda.

La obra de Oyarzún deja al descubierto un sistema de apariencias que ha funcionado desde el comienzo de la Colonia hasta la actualidad y que ha servido para justificar arbitrariamente la discriminación social. En dicho orden, el color de la piel y los rasgos raciales son indicios para determinar el lugar que alguien debía ocupar en su respectiva comunidad. Se trata de un fenómeno que el destacado médico, científico y filósofo chileno de origen letón, Alexander Lipschütz (1883-1980), denominó en sus estudios antropológicos referidos a los procesos de mestizaje en América Latina como “pigmentocracia”. La obra de este Premio Nacional de Ciencias (1969), ayuda a entender cómo

9 La Ley de detención por sospecha pertenece al Código de Procedimiento Penal de 1906, específicamente en el artículo 282, que se modificó durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. En esta se indicaban que podía ser detenida la persona que “anduviere disfrazado i rehusare darse a conocer” y “al que se encontrare a deshora o en lugares o en circunstancias que presten motivo fundado para atribuirle malos designios, si las explicaciones que diere de su conducta no desvanecieren las sospechas”. El cambio radicó en que la policía estará obligada a detener a quien “anduviere con disfraz o de otra manera que dificulte o disimule su verdadera identidad y rehusare darla a conocer”. “Al que se encuentre a deshora o en lugares o circunstancias que presten motivo fundado para atribuirle malos designios, si las explicaciones que diere de su conducta no desvanecieren las sospechas”.

“Al que se encuentre en cualquiera de las condiciones previstas por la Ley de Estados Antisociales”. Este artículo fue derogado en 1998 con la Ley 19.567.



Perfiles de Pedro de Valdivia y Bernardo Oyarzún. Detalles de *La fundación de Santiago y Bajo sospecha* Museo Nacional de Bellas Artes / Museo Histórico Nacional y Colección particular, respectivamente.

y por qué los prejuicios raciales de la Colonia se pueden proyectar a la actualidad¹⁰. Sin duda, lo más grave es constatar cómo la discriminación por la apariencia, consciente o inconscientemente, subyace en las relaciones sociales, el lenguaje y los prejuicios de la vida cotidiana.

Así, al proponer el diálogo entre *La fundación de Santiago* (1888) y *Bajo sospecha* (1998), la introducción de la muestra quiere dejar al descubierto cómo el discurso de la historia, articulado en el cuadro de Lira, desliza el deseo de blanqueamiento y la negación ante las evidencias físicas de un pueblo fundamentalmente hecho de mezclas. El contraste de ambas obras propone un ejercicio deconstrutivo que nos invita a ver y a pensar en aquello que pasamos por alto.

10 Alexander Lipschütz acuñó el término “pigmentocracia” en sus estudios antropológicos referidos al tema racial desde una perspectiva biológica, social e histórica. Entre sus publicaciones se cuenta: *El indoamericанизmo y el problema racial en las Américas*, Nacimiento, Santiago, 1937; *El problema racial en la conquista de América*, Andrés Bello, Santiago, 1967; y *El problema racial en la conquista de América y el mestizaje*, Editora Austral, Santiago, 1963. El término también ha sido citado y difundido en los estudios del historiador hispanista sueco Magnus Mörner.



Vista sala "Acontecimientos" | Museo Nacional de Bellas Artes.

La exposición continúa su recorrido por la sala "Acontecimientos", donde se reúnen las obras referidas a hechos históricos cuya envergadura marca un antes y un después en la vida individual y colectiva del territorio nacional. Por lo general, la producción artística del siglo XIX y comienzos del XX ha representado los acontecimientos bajo las convenciones del género de la pintura de historia o del monumento, desarrollando en tono épico las temáticas de batallas, actos fundacionales o celebraciones. Es el caso de *Toma del Huáscar* de Thomas Somerscales o *La primera misa celebrada en Chile* (1904) de Pedro Subercaseaux. El arte contemporáneo, en cambio, se ha volcado a trabajar especialmente hechos traumáticos, llegando a asumir un papel más crítico que conmemorativo. Lo vemos en *El maletín (Cuatro americanos muertos por Pinochet)* (2004) de Iván Navarro y *La Moneda en llamas, 1973* (1989) de Nemesio Antúnez.

Luego siguen dos secciones dedicadas a los actores de esta deriva común; "Habitantes desconocidos" y "Rostros de la historia", unidas por el montaje de *Las cantatrices* (1980) de Carlos Leppe, que hace de bisagra entre

los sujetos anónimos y los públicos, al ser una obra que podría estar en ambas salas, porque el autor se expone en su doble condición biográfica de persona común y de artista. El conjunto de obras facilita una reflexión acerca de qué entendemos por comunidad y quiénes la integran. Asimismo, permite preguntarnos ante las imágenes acerca de algunas distinciones que han tenido uso político e historiográfico, tales como pueblo, multitud, ciudadanos, paisanos, héroes, próceres o sujetos de la historia y a hacer el contraste con las figuras que el arte ha hecho visibles a lo largo de su tradición local¹¹. ¿Cuál es la comunidad que aparece en las imágenes de la colección? ¿Cuáles son sus rostros públicos?

El retrato colonial de los gobernadores y los donantes, en el nuevo orden va a ser ocupado por nuevos sujetos de la historia republicana, o por quienes buscan distinguirse o cultivar su vanidad exhibiendo sus símbolos de estatus. En el arte del siglo XIX los rostros ilustres se reservan a las autoridades, a los próceres de la Independencia o simplemente a los miembros de las familias de elite. Mientras que en el mismo periodo, incluso entrando el siglo XX, la gente anónima fue representada bajo la tipología de los personajes pintorescos, como por ejemplo, el campesino, la lavandera, el pescador y el huaso, o las figuras alusivas a conceptos, como las maternidades, los huérfanos y los niños.

Desde la segunda mitad del siglo XX se incorporan nuevos rostros a la historia del arte, especialmente del mundo cultural, tales como pintores,

¹¹ Algunas de las distinciones abordadas por la política y la historiografía han sido abordadas por Alejandra Araya en "Imaginario sociopolítico e impresos modernos: de la plebe al pueblo en proclamas, panfletos y folletos. Chile 1812-1823", *Fronteras de la historia*, Vol 16-2, 2011: 297-326. Entre la terminología para referirse a los habitantes anónimos del Chile que pasa de la Colonia a la República se cuentan: pueblo, multitud y populacho, siendo solo el primero el depositario de la soberanía. Hay que tener en cuenta que quedan afuera muchos sujetos que la tradición del arte ha hecho visibles, como mujeres, niños, locos y muchos de los que integran la categoría de populacho o muchedumbre. La autora también alude a un concepto que cobra relevancia en el periodo de la naciente República, como es el de paisano. El paisano se define por el terreno en que nació y que, por lo tanto, debe defender por una cuestión de honor, alimentando así el sentimiento de patria. Hoy en día hay que pensar nuevas categorías contemporáneas asociadas al habitar común entre personas de diversos orígenes nacionales.



Vista sala “Habitantes desconocidos” | Museo Nacional de Bellas Artes.



Vista sala “Rostros de la Historia” | Museo Nacional de Bellas Artes.

poetas, dramaturgos, así como también figuras políticas referidas al ascenso de nuevos sectores sociales, cuyos tratamientos van de la pintura y la escultura a la fotografía. También aparecen en ese periodo las imágenes de la colectividad y varios de los sujetos no consignados en la historia oficial, como locos, marginales, viejos y niños, por nombrar algunos.

Después de abordar a los actores, la exposición continúa por las secciones referidas a los escenarios de la vida común; “Territorio” y “Espacio público”. En la primera se reúne un conjunto de obras que abarcan tanto la representación de los paisajes como la visualización interior de la tierra en su doble condición de fuente de recursos y lugar que guarda los huesos de los anteriores miembros de la comunidad (*El río Cachapoal, 1870* de Antonio Smith y *Calama (en tierra), 1986* de José Balmes).

Mientras el arte contemporáneo se ha hecho cargo de la apropiación visual de los extremos del territorio y del terreno en su dimensión profunda (*La Venus de Hielo sobre Campos Chilenos de Hielos Antárticos, 1972–1994* de Gonzalo Mezza y *Sismografía de Chile, 2009* de Fernando Prats), la pintura del siglo XIX y comienzos del XX lo ha hecho de las tierras de la zona central que han sido largamente domesticadas por la agricultura (*Puesta de sol de Juan Francisco González y Paisaje con cordillera, 1901* de Alfredo Valenzuela Puelma).

Por último, el recorrido culmina en la sala dedicada al espacio público, donde se puede encontrar un conjunto de obras referidas al espacio urbano como lugar de la vida común. Se presentan desde las pinturas de una urbe próxima al paisaje campestre en los inicios de la República (*Antigua cañada de Santiago, 1861* de Giovatto Molinelli), a imágenes de una ciudad moderna donde junto a la agitación y tráfico, aparecen hitos arquitectónicos y sitios erizados (*Caupolicán con Salvador, 1987* de Gracia Barrios, *Tránsito, 1977* de Carlos Altamirano y *No ha lugar, 1996* de Voluspa Jarpa).



Vista sala “Territorio” | Museo Nacional de Bellas Artes.



Vista sala “Espacio Público” | Museo Nacional de Bellas Artes.

El arte contemporáneo también despliega nuevos medios para instalar una reflexión acerca del espacio público, en el que se incorpora la fotografía a los procesos de producción y donde, incluso, la ciudad se convierte en el soporte de acciones directas que son registradas en video (*El Congreso de la serie Pictográfica de Santiago, 1988* de Enrique Zamudio y *jAy Sudamérica!, 1981* del CADA).

La exposición finaliza con la imagen de la Plaza Baquedano de Santiago, lugar emblemático de encuentros y desencuentros de la vida pública, trabajada en la obra de Gerardo Pulido, *Sin título. La conquista del pan* (2000). Se trata de un montaje alusivo a este lugar simbólico, al pan con que se reconstruye la vista de este paisaje urbano y a los procesos de producción que explican el montaje que se nos presenta. El recorrido termina en este lugar de referencia, porque es uno de los espacios más reconocibles para la manifestación de los deseos y decepciones de una comunidad que intenta avanzar en pos de *El Bien Común*.

LA FUNDACIÓN DE UN IMAGINARIO

Hugo Rueda Ramírez

HISTORIADOR | MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

En todas las ciencias, salvo en historia, se puede comenzar por el comienzo.

Jacob Burckhardt, 1871.

El lector –también observador– se enfrenta *ante una imagen*. La imagen en cuestión explicita coordenadas que, a su vez, fija los límites de un proceso de producción e interpretación. Un año: 1888; un autor: Pedro Lira; un título: *La fundación de Santiago*; un lugar: la cumbre del cerro Santa Lucía; unos personajes: Valdivia y su hueste; un género: pintura de historia.

Sin embargo, aquella información consolidada en una cédula e inalterable en su entrega, omite los flujos y movimientos que toda imagen supone. Aquella información resulta, ergo, incompleta, insuficiente. A imagen de la propuesta del ensayista francés Georges Didi-Huberman quien, a través de una lectura del legado intelectual de Aby Warburg, sostiene que “una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella”¹, las siguientes líneas resultan un intento por descifrar los movimientos que han configurado –y que continúan haciéndolo– la trayectoria de una imagen entendida como pieza clave de aquel rompecabezas estructurador de un imaginario nacional también conocido como *bien común*.

I. La fundación de una fundación

Fundación –del latín *fundatio*– es una palabra castellana que refiere a la acción y efecto de fundar. La voluntad creadora, constitutiva (e incluso organizativa) que la acepción del término supone, se encuentra expresada con insistencia en un amplio repertorio documental posible de ser rastreado a partir de un vasto catálogo de registros. De entre ellos, resulta significativa la serie de publicaciones que desde 1492 –año clave en la re-fundación de un imaginario mundial– realiza el sevillano Antonio

¹ Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2013, p. 33.

de Nebrija con la intención de ordenar las palabras de su tiempo y esclarecer el sentido de las mismas. A través de un primitivo pero decidido diccionario, el también humanista designa la acción de fundar como el acto de “poner fundamento”², en una alusión a lo que hoy interpretamos como un equilibrio entre el poder instaurador y el ordenador que el uso de la palabra conlleva.

Es muy posible que esta, o alguna muy similar, haya sido la acepción del verbo fundar manejada por Pedro de Valdivia y su hueste al instalarse en el valle del Mapocho en 1541. Aunque, como relata el escribano público Luis de Cartagena, el libro que contenía el acta fundacional fue quemado tras el ataque a la primitiva ciudad a manos de “los indios de esta tierra”³ –“se me quemó un libro en que estaban asentados los cabildos y acuerdos que vuestra señoría y mercedes habían hecho, así de la fundación de ella”⁴, relata el secretario–; en 1544 y tras la llegada de papel, el mismo Cartagena redacta lo que hasta hoy es considerado como la fuente manuscrita más antigua que se conserva en el país, a saber, las actas del Cabildo de Santiago⁵. En ellas, y apelando a un ejercicio mnemotécnico, el escribano sentencia lo que en adelante operará como principio fundante de aquel trazado discursivo que inscribe (por la razón o la fuerza) a Chile como parte y representante de la historia moderna y, ergo, occidental. Nos referimos al acta de fundación de Santiago:

A doce dias del mes de febrero, año de mil e quinientos e cuarenta e un años, fundó esta ciudad en nombre de Dios, y de su bendita madre, y del apóstol Santiago, el mui magnífico señor Pedro

² Nebrija, Antonio de. *Vocabulario español-latino* (Salamanca, 1495?) (sic). Madrid: Real Academia Española, 1951, fol. LV, v.

³ “Primer libro de Actas del Cabildo de Santiago llamado jeneralmente Libro Becerro. 1541-1547”. En: *Colección de historiadores de Chile y de documentos relativos a la historia nacional*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1861, p. 65.

⁴ *Ibid.*

⁵ También conocido como *Libro Becerro* en referencia a la materialidad de sus tapas hechas, precisamente, con cuero de becerro, el documento es custodiado y conservado por el Archivo Nacional de Chile, constituyendo la fuente más antigua de la institución.

de Valdivia (...). Y púsole nombre de la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo, y a esta provincia y sus comarcanas, y aquella tierra de que S.M. fuere servido que sea una gobernacion, la provincia de la Nueva Extremadura⁶.



Pedro de Valdivia. Detalle de *La fundación de Santiago* | Museo Nacional de Bellas Artes / Museo Histórico Nacional.

Con diversos matices y variedad en sus detalles, el episodio fundacional es recogido tanto por las cartas atribuidas al propio Valdivia remitidas al rey Carlos V, como por cronistas del siglo XVI –sujetos determinados “a escribir y poner por memoria” – como Jerónimo de Viavar o Pedro Mariño de Lovera, por nombrar algunos. Característica compartida en este tipo de relatos resulta la narración de hechos y episodios descritos a manera de hazañas, y el engrandecimiento de sus ejecutores presentados a manera de héroes, en un intento tanto retórico como discursivo que apela al reconocimiento y validación del proceso fundacional.

6 Op. cit., p. 67.

A pesar de que los escritos originales de muchos de estos documentos solo fueron encontrados durante el siglo XX, los mismos habían sido parte de una cadena de citas a las que muy probablemente Pedro Lira tuvo acceso como parte de su trabajo preparatorio a la creación de *La fundación de Santiago*. Determinar la relación de semejanza entre la producción escritural del repertorio documental que narra el episodio fundacional, y la imagen producida por Lira resulta, por decirlo menos, inoperativa. Lo que buscamos más bien es establecer una categoría que permita la inscripción de una serie de productos, tanto escriturales como visuales, que operan como y en tanto “agentes fundantes” de un imaginario sobre la nación y lo nacional –el bien común– propios de la segunda mitad del siglo XIX, instalado y mantenido hasta hoy con insistencia.

Dentro de aquel repertorio, la figura del político e historiador Benjamín Vicuña Mackenna resulta fundamental. Reconocido promotor de la causa patriótica y nacionalista, la producción intelectual de quien también fuese intendente de Santiago⁷ logrará instalarse con fuerza en los círculos académicos y políticos no solo de la capital, sino del país entero. Un amplio abanico de acciones y publicaciones permiten su definición como uno de los personajes más atractivos y controversiales de la historia de Chile republicano. De hecho, y a imagen de la propuesta de la historiadora del arte Josefina de la Maza, comprendemos su figura como un “re-fundador”⁸ de la ciudad de Santiago, estableciéndose –al menos en términos simbólicos– como un nuevo Valdivia.

Parte de aquella producción la compone la publicación en 1869 de su *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago*, una obra cuyo eje parece estar centrado en la narración de los acontecimientos fundantes de la

7 Benjamín Vicuña Mackenna se desempeñó como intendente de Santiago entre 1872 y 1875. En aquel corto pero fructífero periodo desarrolló un plan urbanístico cuyo objetivo principal era lograr inscribir a la capital en un camino cuyo destino fuese su modernización, a imagen de las principales urbes europeas.

8 De la Maza, Josefina. *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago: Metales Pesados, 2014, p. 200.



Benjamín Vicuña Mackenna. El naranjal de la ermita. Álbum del Santa Lucía, 1874 | Colección Biblioteca Nacional.

capital, pero que funciona –al mismo tiempo– como un diagnóstico argumentativo para su re-fundación. En su tercer capítulo, titulado no accidentalmente como *Los Fundadores*, Vicuña Mackenna define a Valdivia y su hueste como “los verdaderos fundadores de nuestra nacionalidad”⁹, instalando al blanco y europeo conquistador ya no solo como fundador de la ciudad, sino también de la nación.

En la misma obra, Vicuña Mackenna relata tangencialmente el episodio en que, de acuerdo a sus fuentes, el cacique Huelen Huala le recomienda a Valdivia trasladar su proyecto de asentamiento desde el sector de La Chimba (hoy Recoleta e Independencia) hacia una “colina misteriosa”

⁹ Vicuña Mackenna, Benjamín. *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago, desde su fundación hasta nuestros días, (1541-1868)*. Valparaíso: Imp. Del Mercurio, 1869, p. 36.



Huelen Huala. Detalle de *La fundación de Santiago* | Museo Nacional de Bellas Artes / Museo Histórico Nacional.

llamada por los locales como Huelen “nombre que en indio quiere decir dolor, desdicha”¹⁰. Sin embargo, el episodio es entregado con mayores detalles en la edición que, tras el fin de su periodo como intendente, publicase el mismo autor en 1877 bajo el título de *Relaciones Históricas*. Esta vez, el ahora exintendente, relata:

Pero cuando ya había Valdivia fijado su campamento al pie del San Cristóbal, por el dia de Santa Lucía, presentósele un cacique amigo, que fue fidelísimo a su bandera i lloró más tarde su muerte como la de un amigo. I dióle éste un consejo diferente.

Era el último cacique de Maipo (...), el cacique Huelen-Guala, señor del Huelen.

¹⁰ Óp. Cit. p. 23.

Subió entonces el conquistador la misteriosa colina (que significa *Dolor*), i persuadióse que el consejo era bueno.

Es esta vista i este pensamiento lo que el mármol consagra hoi dia, representando al fundador silencioso i meditabundo, midiendo desde la altura los lindes de aquella metrópoli futura que entonces era sólo una chacara de indios (...)

Valdivia no vaciló en elegir: el 12 de febrero de 1541 hizo el auto de fundacion, i doce dias mas tarde pasó de hecho el campo a esta banda del ameno llano, dejando para chacara suya i sitio de recreo la planta primitiva¹¹.

La representación del acto fundacional ofrecida por el óleo de Lira posee evidentes citas a la descripción del evento proporcionada por Vicuña Mackenna. Aunque no contamos con la certeza documental para certificar esta hipótesis, de así ser este hecho no haría más que dar cuenta de un prolífico trabajo bibliográfico a manos del pintor, trabajo capaz de validar la imagen que resultará de su labor pues, no olvidemos, esta responde a los cánones de la “pintura de historia”. Sin embargo, y he aquí nuestra propuesta de lectura de la obra, sostenemos que *La fundación de Santiago* es una imagen condensadora y contenedora de un amplio repertorio de discursos que circulan con fuerza durante la segunda mitad del siglo XIX asociados a la construcción y constitución de una idea de la nación (en singular), articulada por una comunidad homogénea que se funda y fundamenta en la llegada hispana como hito fundacional de una historia (nuevamente en singular) nacional.

II. La fundación de un observador

Observador –del latín *observātor*– es un adjetivo de la lengua castellana utilizado para designar a quien observa, examina y mira con atención activa. La visión, aquel régimen del cual el observador es parte, representa

¹¹ Vicuña Mackenna, Benjamín. *Relaciones históricas*. Santiago: Rafael Jover, editor, [1877]-1878, pp. 22-23.

el campo que configura los vínculos entre el sujeto observador y aquello observado, estableciendo significados culturales a dicha relación. Siguiendo la propuesta del teórico visual Jonathan Crary, quien instala la observación como un problema histórico regulado por fuerzas y estatutos de percepción específicas, planteamos que *La fundación de Santiago* de Pedro Lira resulta una obra clave en la configuración de un observador no solo moderno, sino también chileno.

Como hemos señalado, la segunda mitad del siglo XIX representa un vasto conjunto de condiciones políticas e intelectuales que posibilitan la emergencia de un discurso (re)fundacional tanto de la nación como de lo nacional. Las técnicas que regulan las maneras de observar y representar lo observado no están ajenas a este proceso; por el contrario, resultan agentes capaces de moldear la percepción y aprehensión de las imágenes. Como sostiene Crary “la visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación”¹².

Es, precisamente, al lugar del sujeto observador entendido como resultado de un conjunto de condiciones históricas, donde apuntamos. Para el caso chileno, la construcción de una historia nacional se articula en un entramado de técnicas dentro de las cuales la producción y circulación de imágenes ocupa un rol considerable. La creación en 1849 de la Academia de Pintura y la fundación en 1880 del Museo Nacional de Bellas Artes resultan intentos decidores por materializar y poner en práctica dicha articulación. Como sostiene De la Maza refiriéndose al periodo “la principal estrategia para reforzar la construcción de la “patria” era a través de dos elementos: un “repertorio chileno” de imágenes y la creación de las condiciones que permitiesen desarrollar un compromiso real entre el arte, el Estado, y el público”¹³.

¹² Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008, p. 21.

¹³ De la Maza. op cit., p. 149.

La fundación de Santiago es una pintura que sin duda logra inscribirse en este proceso. El óleo concluido por Lira en 1888 y presentado por primera vez al año siguiente en la *Exposition Universelle* de París, alcanzó un reconocimiento que finalizó el mismo año con la compra de la pieza por parte del Estado de Chile, asignándole con este acto un importante valor simbólico al pasar a componer el naciente acervo de *imágenes chilenas*. Este hecho entrega luces del interés gubernamental por conformar un acervo de “pinturas de historia” con marcado énfasis en cuestiones fundacionales, siendo la obra de Lira un ejemplo más que obvio para el cumplimiento de este objetivo.

Desconocemos, sin embargo, si quienes promovieron la inserción de la pieza en el repertorio de “imágenes nacionales” calcularon el poder que esta lograría en la configuración de un imaginario histórico y nacional compartido, capaz de rebasar la categoría de lo visible. Para el observador, la pintura de Lira resulta una imagen tan visible como legible en tanto esta posibilita la entrega de un conjunto de signos que ofrecen una historia capaz de explicarse por si misma: la fundación, el inicio de la historia, el texto de origen. Sin embargo, sus posibilidades de aprehensión van más allá de un exclusivo proceso de decodificación pues, tal como sostiene Didi-Huberman “las imágenes no deben su eficacia a una única transmisión de saberes –visibles, legibles o invisibles–, sino que, al contrario, su eficacia actúa constantemente en el lazo, incluso en el embrollo de saberes transmitidos y dislocados”¹⁴.

Dentro del recorrido en que los saberes referidos a la imagen son transmitidos, las cuestiones relacionadas a su uso resultan fundamentales. Luego de su adquisición, la obra fue integrada al acervo pictórico del entonces recientemente creado Museo Nacional de Bellas Artes. Tras un paso por la Municipalidad de Santiago en 1929, al año siguiente fue trasladada en

condición de “préstamo permanente” al Museo Histórico Nacional¹⁵, donde hasta hoy es presentada como parte de su exhibición permanente.

¹⁵ Oficio N° 443 con fecha 3 de julio de 1930.



Billete de 1.000 pesos | Colección numismática Museo Histórico Nacional.

¹⁴ Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, [1990], p. 27.



Billete de 1 escudo | Colección numismática Museo Histórico Nacional.

La decisión de traspasar la pintura desde el Museo de Bellas Artes al Histórico Nacional es fundamentada debido al “carácter histórico de la obra”¹⁶, lo que revela una voluntad institucional por posicionar su condición semántica –la imagen como texto histórico– por sobre una estética. En primera instancia, el cuadro se exhibió en el antiguo edificio del Museo Histórico¹⁷ y se trasladó en 1982 junto a su colección completa a su actual sede en Plaza de Armas. Aunque en ambos casos la trama narrativa ofrecida por el museo apela a un relato cronológico que reproduce las categorías temporales de la historiografía más clásica (descubrimiento y conquista, colonia, república), *La fundación de Santiago* ha sido exhibida, en también ambos casos, como una pieza que escapa a ese relato y se instala fuera de él.

Proponemos que este acto de marginación posee una alta carga simbólica en tanto más que significa un error anacrónico (la imagen fuera de la cronología), instala a la pintura como eje articulador de la narrativa histórica completa (la imagen *transversal* a la cronología). La obra de Lira opera, de esta forma, poniendo en uso las acepciones que la noción de fundar supone, a saber, tanto instauración como organización. El uso tanto fundacional como articulador de un discurso histórico otorgado a la imagen resulta un acto indicativo de su poder textual, de su condición de lenguaje visible. Tal como sostiene el teórico visual W.J.T. Mitchell, las imágenes poseen la capacidad de incidir en “patrones formales determinados”¹⁸ capaces de promover o inhibir la formación de imágenes mentales. Pues bien, en este juego de observar, leer, usar y construir, *La fundación de Santiago* representa un signo clave en la edificación de un *bien común* que justifica el orden y la organización social de los sujetos que componen una nación temerosa de su contrario: el des-orden, el caos social.

¹⁶ Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales CDPB-DIBAM. “Detalle ficha: fundación de Santiago por Pedro de Valdivia” [on line]. En: Sistema único de registro SUR <www.surdoc.cl> [visita: 10-08-2017].

¹⁷ Ubicado en calle Miraflores, a un costado de la Biblioteca Nacional, hoy sede del Archivo Nacional.

¹⁸ Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009, p. 103.



Desmontaje de *La fundación de Santiago* para ser trasladada a la sede de Plaza de Armas de Santiago, 1982
Colección Museo Histórico Nacional.

III. Epílogo: Más allá de la imagen

El pasado 2016 los directores y dramaturgos Manuela Infante y Luis Barrales estrenaron la obra teatral *Xuarez*¹⁹. La puesta en escena toma *La fundación de Santiago* de Pedro Lira como agente articulador de la trama y como excusa para proponer un vasto entramado de reflexiones que transita entre cuestiones históricas, estéticas, de género, poder, e identidad. En relación a la propuesta aquí planteada, lo interesante de *Xuarez* radica en su capacidad de inscripción en una red de usos de la imagen capaces de establecer un discurso ideológico en torno a aquello que otros discursos han definido como nación. “Lo importante no es lo que vemos, sino lo que no vemos”, reflexiona una compungida Inés de Suárez, omitida del mito fundacional, entre los diálogos de la obra.

Lo que no vemos de *La fundación de Santiago*, aquello que va más allá de la imagen es, precisamente, el lugar al que –de manera muy superficial– hemos dirigido esta propuesta de lectura y reflexión crítica. Este intento sintoniza con la propuesta curatorial de Paula Honorato quien, a partir del cuestionamiento de la noción de bien común, problematiza, interroga, y tensiona el lugar de las imágenes en la configuración de un imaginario nacional compartido, propone a la pintura de Lira como hito fundacional de un recorrido curatorial que es también uno por la historia de las imágenes e imaginarios nacionales.

Textos escolares, billetes, series de televisión y artículos de *souvenir* –por nombrar sólo algunos– reproducen *La fundación de Santiago* en una constante actualización de su poder fundacional. La obra otorga cuerpo y rostro a sus protagonistas, fijándolos en una imagen que no solo se actualiza con insistencia, sino que además opera como reflejo de un orden social, de un imaginario compartido articulado por la pregunta por nuestra identidad y nuestro lugar en la historia. La pintura de Lira es, en ese sentido, un espejo del bien común.

¹⁹ Agradezco a Manuela Infante su disposición y colaboración con la escritura de este trabajo.

Y bien, ¿que haremos con lo que nos hicieron?

J.P. Sartre.

Bajo sospecha se encuentra aquel que podría haber transgredido las reglas de la comunidad, particularmente la regla fundamental que constituye al sujeto social: el acuerdo tácito de no romper las reglas. Regla, pues, de un contrato inmemorial, anterior a toda firma, a toda promesa.

Al sospechoso las circunstancias, las pistas, ciertos detalles, lo acusan; en suma, *las apariencias lo inculpan* (“a juzgar por las apariencias...” suele ser la expresión). De aquí que la condición de estar bajo sospecha implica tanto un juicio suspendido (de culpabilidad o inocencia) como un juicio ya consumado (precisamente aquel que pone a alguien en la condición de *ser sospechoso*). ¿Quién padece ese juicio? ¿Quién lo ejerce? Se trataría de un juicio que pertenece por entero al dominio estético; un juicio que acontece sin defensores, ni fiscales, ni tribunal alguno, pues el sospechoso no es culpable de las apariencias, y nadie pretenderá defender su apariencia, sino, en el mejor de los casos, todo lo contrario (“*las apariencias engañan*”).

El trabajo de Oyarzún es ante todo la ex-posición de una operación: expone la mirada que juzga al sospechoso como tal; la ex-pone, quiero decir, la provoca, la pone en juego y la extrema hasta hacerla *verosímil* y, así, suspendida (suspendido su efecto de verdad), disponerla bajo sospecha.

El pretexto es la disciplina de la mirada policial como identificación. El punto de partida ha sido tan solo una anécdota (la detención del artista por carabineros para ser sometido a un *careo*), pues se trata en sentido estricto de interrogar a la mirada misma conforme a la cual se articula la estética del “delincuente habitual”. La apariencia del delincuente –la propiedad enajenante de ciertos rasgos físicos– es precisamente su habitualidad, su *habito*. El hecho de calzar con un tipo lo hace naturalmente

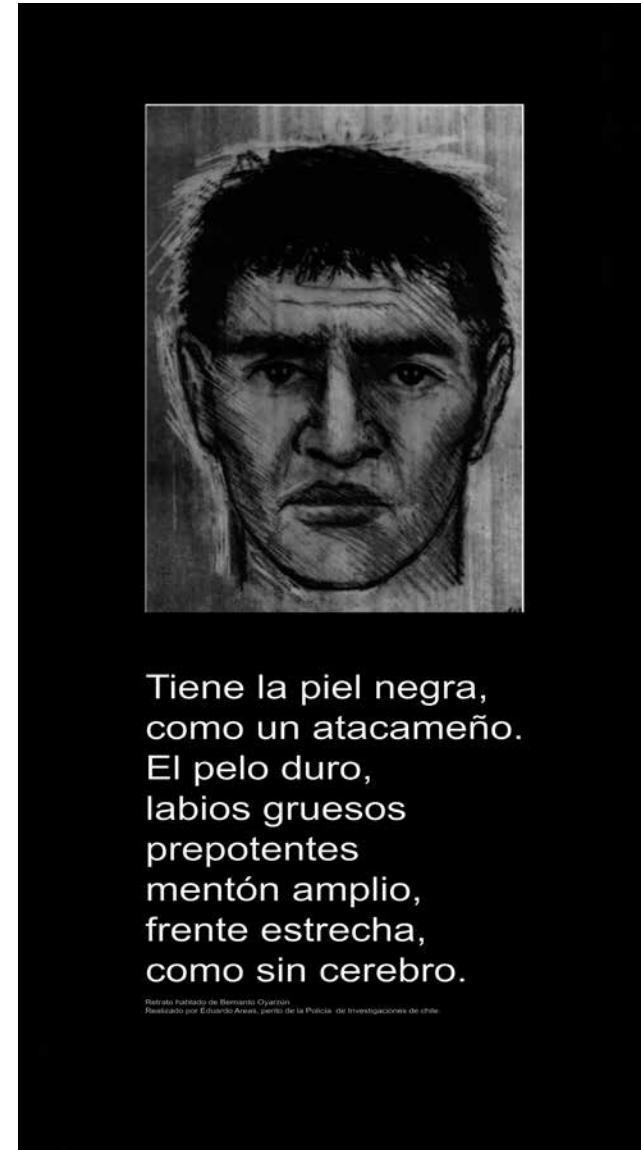
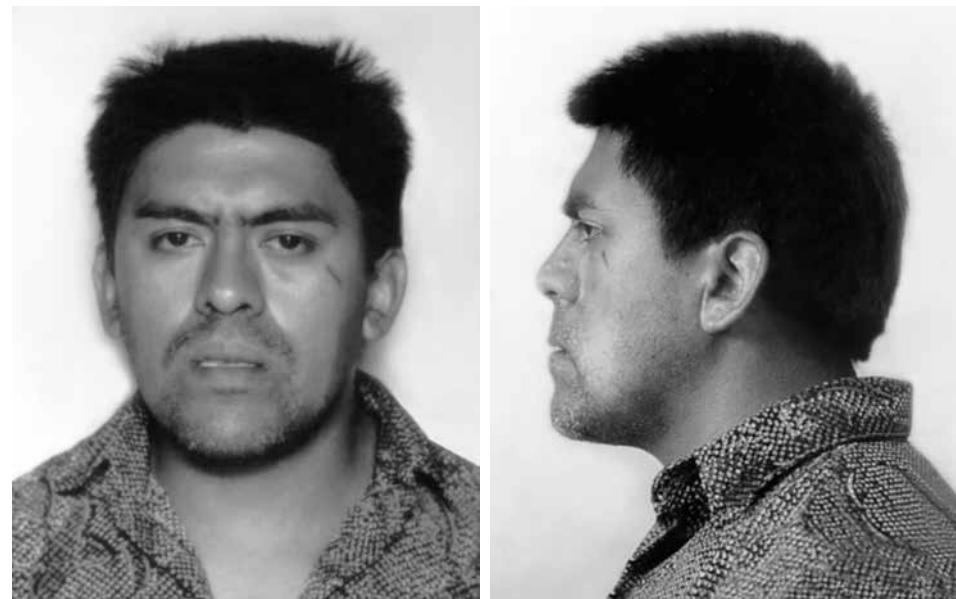
sospechoso. Oyarzún explora el proceso de esta estructura de re-conocimiento que es, al mismo tiempo, la reexpropiación estética de la individualidad por su remisión a una suerte de matriz común que lo subsume en la condición de “caso”.

El artista se somete al procedimiento del retrato hablado (sabemos que el profesional que lo realiza es egresado de una escuela de Bellas Artes). Diríase que esta es, en sentido estricto, la acción del artista, y la muestra que comparece en la planta baja de la galería no hace sino remitirnos a esa operación que consiste en entregarse a los procedimientos de enajenación-identificación. *Hacerse calzar por otro*. El individuo (?) es mecánicamente ingresado en un “lenguaje” que lo habla, lo descifra y, en eso, lo delata. Su aspecto lo delata. El proceso (dibujo, archivo informático de rasgos, composición, fotografía, etc.) da a saber que todo rostro tiene su verosímil, que cada rostro no es sino una versión desviada de lo mismo.

Así, el retrato hablado implica una tensión entre la matriz (el tipo) y su diferencia (el individuo). La lógica del reconocimiento que se pone en juego a propósito de la “imagen del delincuente habitual” no consiste en la correspondencia directa del caso al tipo, sino más bien entre el “caso” y los que “son como el”. El tipo es precisamente ese “parecido de familia” que cruza y refine a las diferencias como versiones de los mismos. En efecto, el delincuente común se define por lo común de sus delitos; es la inscripción del delito en lo común de sus rasgos, lo que lo hace sospechoso. Habiendo Oyarzún radicalizado el proceso de reconocimiento, no ante un fingido acusador, sino ante los dispositivos estético-mecánicos de inculpamiento, clausura el delito al interior de la mirada que lo reconoce en el sospechoso, la mirada que ha visto el delito en sus rasgos: el delito es “ser común”. Juicio inconfesable sin que el agente del mismo quede expuesto en la verdad de sus sospechas: que la historia de esos rasgos es anterior al contrato, de aquí que la identidad del sospechoso parece no pertenecerle a este, no es su responsabilidad.

En la planta superior de la galería se disponen los retratos fotográficos de la familia –"la parentela" (como la llama el mismo artista)– del sospechoso. Las fotografías están dispuestas siguiendo en cierto modo el verosímil del árbol genealógico. Parecen, pues, montadas en su relación *al origen*.

Sin embargo, la pertinencia "temática" de la familia corresponde también a la lógica policial del "seguimiento". Las fotografías solo exhiben rostros, lo cual nos remite a la *institución*, al álbum institucional que ordena, clasifica, jerarquiza, identifica, en conformidad con una lógica cuyo soporte eidético es la geometría que en "el cuadro" disciplina y capitaliza las diferencias sin reducirlas. Al igual que en la operación policiaca,



Bernardo Oyarzún, *Bajo sospecha* (detalles), 1998, instalación | Colección privada.

se trata ante todo de *hacer calzar*. Están todos, cada uno en “su” lugar, pero ninguno es, el mismo, autor del sitio que ocupa. El artificio del álbum-mural articula una suerte de “archivo” privado de rasgos (los ojos de papa, la nariz del abuelo, etc.).

Entonces, la familia resulta ser también una operación, precisamente la operación que consiste en disponer ordenadamente los “lugares” de los rostros fotografiados, rostros ordenados en el espacio sin lugar del muro.

Si en la planta baja ex-pone la operación de remitir a lo *común sin origen*, en la planta alta ex-pone la operación de remitir al origen como *origen común*. Tanto el “tipo” como el “origen” se sustraen a las fotografías, pero el procedimiento que las procesa y ordena hace aparecer su marca en los rostros. Visualidad sin visibilidad.

Sobre-exponiendo en cada caso las operaciones en juego, Oyarzún da a saber que los rasgos, policialmente archivados, culpan sin condena; da a saber también que la familia como origen ampara pero no libera. Entre los pre-juicios sociales y los mitos del clan, el individuo, exculpado y desamparado a la vez, produce, trabaja su diferencia irreductible en la des-construcción de los lenguajes que la han resuelto enajenándola. *Des-construcción de las matrices*.

Texto de Sergio Rojas para el catálogo de la obra *Bajo sospecha* 1998



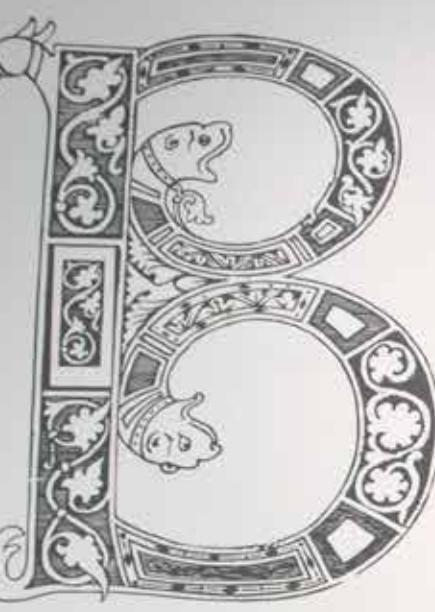
Bernardo Oyarzún. *Bajo sospecha*, 1998, instalación | Museo Nacional de Bellas Artes.

(20 años después de *Bajo sospecha*)

Bernardo Oyarzún, artista contemporáneo

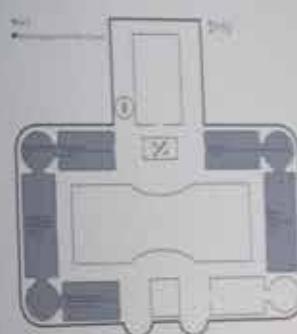
Desde *Bajo sospecha* (1998) hasta la instalación *Werkén*, en la 57º Bienal de Artes de Venecia 2017, la obra de Bernardo Oyarzún ha trazado un itinerario que lo inscribe en el arte contemporáneo chileno, con una clara proyección internacional. Me interesa reflexionar precisamente lo que el trabajo de Oyarzún tiene de contemporáneo. En efecto, no debemos entender por este término una obra que se deja reconocer por determinadas características objetuales, mucho menos lo simplemente “actual” (como un “estar al día” en los temas abordados, por ejemplo). En mi perspectiva, el arte contemporáneo reflexiona los códigos *instituidos* que conforman nuestra manera de percibir y comprender la realidad de nuestra experiencia. Contemporáneo es el arte que se propone la *desnaturalización* de esos códigos. En los últimos veinte años constatamos en la sociedad

chilena una progresiva conciencia ciudadana respecto a los problemas de racismo, clasismo y discriminación en general. Sin embargo, la obra de Oyarzún no ha dejado de explorar críticamente estos fenómenos, poniendo de manifiesto el doble estándar, el cinismo y las paradojas de lo “políticamente correcto” en una sociedad que en relación a estos temas no abandona del todo la falsa conciencia. De aquí que Oyarzún, en la mayoría de sus trabajos, impide una lectura directa (pues no se trata de la simple transmisión de un “mensaje reivindicativo”), poniendo al espectador en una situación de reflexiva autocritica. Así sucede en *Bajo sospecha*, cuando impone al visitante una mirada cómplice, en que este no puede desconocer que está viendo a “un delincuente” en los autorretratos de artista. Algo análogo sucede en *Cosmética* (2008), una serie de fotografías en las que, mediante procedimientos de tecnología digital, Oyarzún altera su cuerpo cambiando el color de los ojos, del pelo, de su piel. No deja de ser sorprendente el hecho de que la variable realmente manipulada en todo este proceso sea *el color*. “Blanquearse” es el modo tanto literal como metafórico en que se intenta habitualmente borrar o disimular la condición mestiza o la ascendencia “indígena”. Esta serie de foto-performance confronta irónicamente a los espectadores con sus propios estereotipos, sintetizados en una estética de la “naturaleza” del modelo masculino. Fundamental ha sido también su trabajo con el lenguaje, operando con el cuerpo significante palabras de distintas lenguas indígenas de América, con sus equivalentes en idiomas occidentales, con nombres propios mapuches, con adjetivos discriminatorios y ofensivos. La obra de Oyarzún no es la puesta en valor de una “identidad”, tampoco la voz de un pueblo originario ni arte al servicio de una causa política. Su práctica artística ha consistido más bien una sostenida y coherente puesta en cuestión de toda forma de esencialismo, examinando las complejas formas de la discriminación que surgen de esos esencialismos. He aquí lo contemporáneo de su obra, cuando nos envía hacia la reflexión, difiriendo críticamente la prisa tranquilizadora de “tomar partido”.



EL IEN COMÚN

Colección MNBA 2017 - 2018

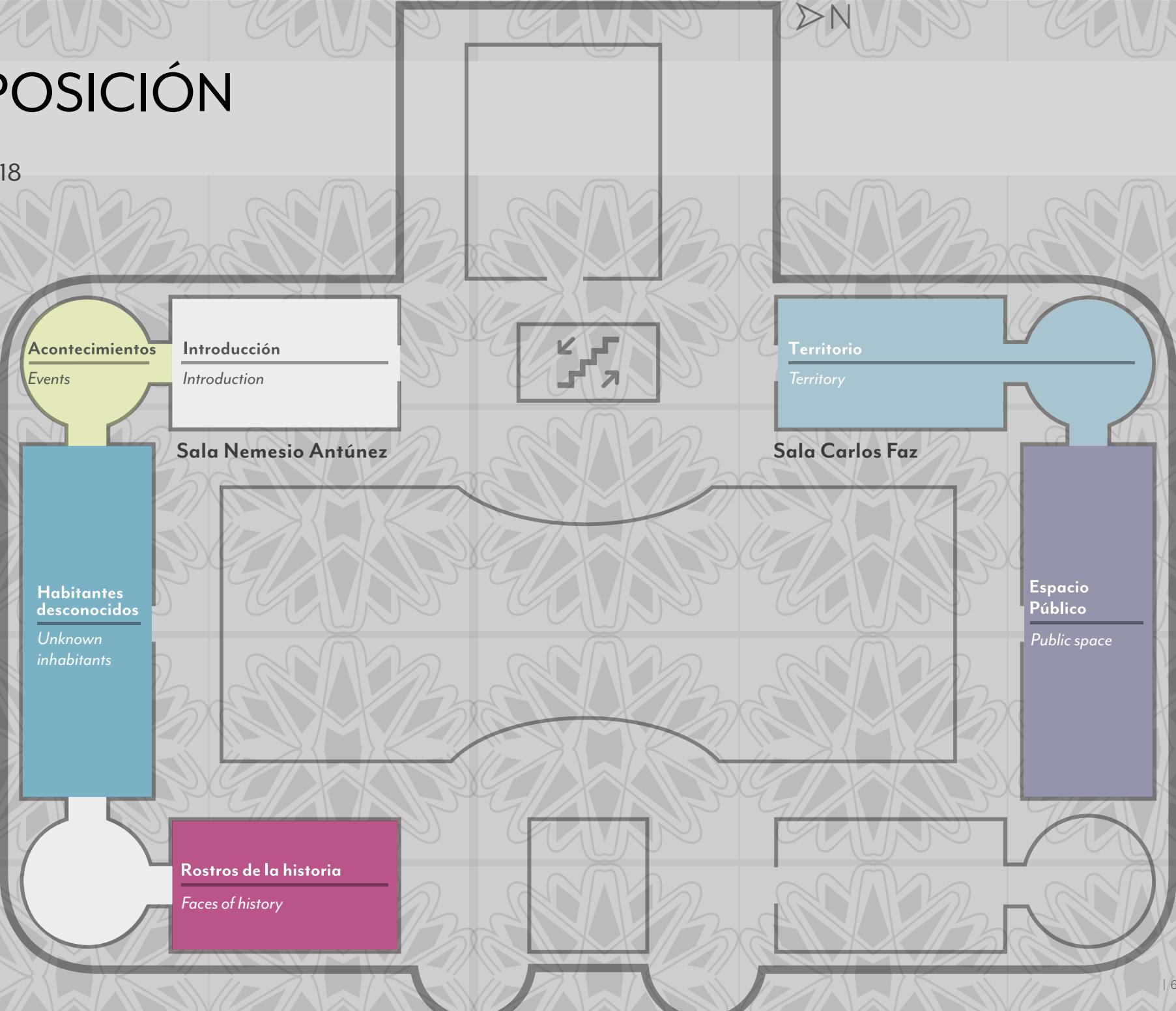


MAPA EXPOSICIÓN

EL BIEN COMÚN

MAYO 2017-MARZO 2018

▷N



ACONTECIMIENTOS

“Acontecimientos” reúne obras que aluden a ciertos hechos históricos que marcan un antes y un después en la vida individual y colectiva de quienes han habitado el territorio nacional.

Durante el siglo XIX y comienzos del XX la producción artística realizada en Chile representó los acontecimientos bajo las convenciones épicas del género de historia o del monumento, escojiendo temas como batallas, actos fundacionales o celebraciones. El arte contemporáneo, en cambio, se ha volcado en trabajar fundamentalmente hechos traumáticos, asumiendo un papel más crítico que conmemorativo.



THOMAS SOMERSCALES

Kingston upon Hull 1842–1927

Toma del Huáscar, fines siglo XIX – inicios siglo XX

Óleo sobre tela

86 x 145 cm

Surdoc 2-167

Posteriormente al Combate Naval de Iquique el 21 de mayo de 1879, se hizo presente un predominio de la escuadra naval peruana en las costas de la región en conflicto debido a la Guerra del Pacífico. En el trayecto de los buques peruanos corbeta Unión y monitor Huáscar, que se dirigían hacia el norte, se produjo a la altura de Antofagasta, el avistamiento con parte de la escuadra naval chilena, compuesta por el blindado Cochrane, el blindado Blanco Encalada, la corbeta O'Higgins, el transporte Loa, el vapor Matías Cousiño y la goleta Covadonga. La corbeta Unión pudo sortear a los buques chilenos, no así el monitor Huáscar, a cargo del Almirante Miguel Grau. El capitán Juan José Latorre, al mando del Cochrane, fue quien se encontró en la Punta de Angamos, frente a Mejillones con el Huáscar el 8 de octubre de 1879. En el enfrentamiento el monitor Huáscar, tuvo importante daños debido a la artillería del Cochrane quedando sin poder de maniobrar.

La acción bélica fue breve al ser destruida la torre y muerto el Almirante Miguel Grau. Posteriormente, sus demás oficiales también murieron en la confrontación, con la llegada del blindado Blanco Encalada, que reforzó el ataque. Este es precisamente el momento que plasmó Somerscales en esta pintura, al situar al Huáscar entre los dos buques chilenos.

La captura del monitor Huáscar, determinó la toma del principal buque de la escuadra peruana por parte de las fuerzas chilenas, otorgando a Chile una hegemonía naval en el área del conflicto y un predominio en las operaciones terrestres.

El pintor inglés Thomas Jacques Somerscales Mathewson, estuvo en Chile entre 1864 y 1915, realizando varias versiones de este combate naval. Entre las que se cuentan una que pertenece a la Armada Nacional de 1880, otra del Museo Nacional de Bellas Arte de 1889, en préstamo en el Museo Histórico Nacional, una en el Senado de la República de 1920 y la que se presenta, donada en 1936 al Museo Nacional de Bellas Artes por Pedro Felipe Íñiguez Larraín. Esta serie de pinturas se debe, sin duda, a la importancia que tuvo

este combate naval para el desarrollo de la Guerra del Pacífico y a la calidad plástica de la pintura histórica desarrollada por Somerscales, marcada por la exactitud y el dramatismo que lo hizo popular a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Juan Manuel Martínez Silva



PEDRO SUBERCASEAUX

Roma 1880–Santiago 1956

La primera misa celebrada en Chile, 1904

Óleo sobre tela

150 x 201 cm

Surdoc 2-1557

Desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX, la construcción de los discursos asociados a las diferentes identidades regionales será una preocupación constante para los privilegiados círculos políticos e intelectuales de América Latina.

Como acertadamente señalara el cronista Carlos Monsiváis, en sus dimensiones escritas, estéticas y simbólicas, corresponderá a los historiadores, literatos y artistas, establecer el nutrido repertorio de hechos, personajes, mitos, geografías y costumbres, todos ellos estímulos que anticipan “la fluidez del destino nacional, y si se puede del propósito civilizador”.

En el caso específico de esta pintura, el artífice Pedro Subercaseaux ilustra un hecho ocurrido hacia 1536 en el actual valle de Copiapó. Vemos una composición en que las tropas lideradas por Diego de Almagro, más uno que otro indígena ubicado en segundo plano, rodean a unos frailes mercedarios durante la celebración de la que, según nos informa el mismo título, se trataría de la primera misa en nuestro territorio. Destaca el uso de los colores y luces que permiten dar protagonismo al escenario natural en tanto espacio principal que contiene a los personajes retratados.

En cierta forma, este cuadro se encuentra en sintonía con la decisiva obra de Pedro Lira sobre la fundación de Santiago, realizada en 1888. En ambas pinturas accedemos al discurso hegemónico sobre los orígenes de la chilenidad desde la imagen: los conquistadores españoles, al igual que los sacerdotes, gozan de todo el protagonismo en tanto héroes de la cristiandad, siendo los indígenas solo personajes que devienen decorados o, en el mejor de los casos, paisaje natural, despojándoseles toda condición de sujetos históricos, en tanto no ejecutan ninguna acción más allá de ser testigos pasivos de los hechos.

Adquirida en 1905 para el Museo de Bellas Artes, esta pintura fue entregada en calidad de préstamo al Museo Histórico Nacional en 1974, hecho que nos permite pensar que su

lugar en la historia cultural chilena de las últimas cuatro décadas se ha desplazado desde la condición de material artístico hacia la de documento histórico que curiosamente ilustra un hecho del que no tenemos registro directo.

Rolando Báez Báez



NEMESIO ANTÚNEZ

Santiago 1918–1993

La Moneda en llamas, 1973, 1989

Litografía sobre papel

43 x 55,2 cm

Surdoc 2-2374

Podría decirse que esta litografía, que representa el trágico bombardeo a La Moneda en 1973, forma hoy un conjunto indisoluble con su matriz, la resquebrajada piedra caliza que aún retiene la composición realizada por Antúnez en 1989 (y que se exhibe de forma permanente en el MNBA). El artista encargó la edición del grabado a Guillermo Frommer, quien luego de realizar una prueba de estado, constató que la piedra había sufrido una fisura en toda su horizontalidad. En lugar de desecharla, Antúnez solicitó a Frommer intensificar las quebraduras para que estas adquirieran mayor presencia en la imagen impresa¹.

En el grabado se observan manchas grisáceas de diferente tonalidad y forma ocupando la mayor parte del espacio composicional. Solo en el margen inferior se advierte lo que podría ser la cornisa de La Moneda, que se distingue visualmente como el componente más figurativo y “gráfico” de la imagen. Las fisuras que se transfieren de la piedra al papel contravienen el sentido que siguen las manchas en la superficie, interfiriéndolas. Así, la litografía recuerda el reflejo fragmentado de un espejo roto, o el aspecto de un documento vetusto cuyos “faltantes” dan cuenta de su irremediable deterioro.

La de Antúnez puede leerse como una suerte de trasgresión al carácter planográfico propio de la litografía, y aunque Frommer compensó en la prensa los desniveles de la piedra fracturada, los cantos de los trozos quedaron igualmente inscritos en el papel. En ese sentido, es sobre todo la presencia material de la piedra lo que queda traspasado al soporte; es el grabado espejeando su matriz, es huella y registro de ese contacto.

Ad portas del inicio de la recuperación de la democracia en Chile, la obra de Antúnez parecía confrontar las insondables grietas históricas que dejó la dictadura. Pero el careo con un pasado aún en el limbo implicaba, quizás, un oteo sobre los inciertos tiempos venideros.

María José Delpiano Kaempffer

¹ Agradezco a Guillermo Frommer por corroborar esta información y detallar otros pormenores del proceso de producción de la obra.



IVÁN NAVARRO

Santiago 1972

El maletín (Cuatro americanos muertos por Pinochet), 2004

Maletín, tubos fluorescentes, película Dutrans, cuchillo

30,5 x 45,7 x 30,5 cm

Surdoc 2-5378

El trabajo de Iván Navarro ha explorado por más de veinte años la dimensión política y estética de la energía eléctrica y la luz artificial, principalmente por medio de esculturas e instalaciones que apelan a diversos niveles sensoriales del espectador, y que utilizan materiales industriales como luces fluorescentes, neones y espejos. Con su producción, ha generado reflexiones sobre la historia reciente y sobre distintos problemas sociales como la desigualdad económica, la pena de muerte, la inmigración, entre otras.

En *El maletín (Cuatro americanos muertos por Pinochet)* Navarro explora ciertos recuerdos traumáticos que son parte de la memoria colectiva y que, de cierta manera, también forman parte de su biografía personal como chileno que creció en la dictadura y como emigrante que desarrolló su carrera en Estados Unidos. La obra consiste en un maletín abierto y sujetado por un puñal militar que se encuentra clavado en una de sus esquinas. Adentro están encendidos cuatro tubos fluorescentes, cada uno con el nombre correspondiente a un ciudadano estadounidense asesinado por organismos de represión política durante el régimen de Augusto Pinochet. Se trata de los periodistas Frank Teruggi y Charles Horman que se encontraban en Santiago el 11 de septiembre de 1973 y que fueron detenidos, torturados y asesinados en el Estadio Nacional días después del golpe. También del político, diplomático y economista, Orlando Letelier, y su asistente, la activista política Ronni Moffitt, quienes murieron en Washington en 1976, cuando una bomba hizo estallar el auto en que viajaban, en un ataque terrorista orquestado por agentes de la DINA y de la CIA. Si bien Letelier era chileno, a causa de su participación en la Unidad Popular y posterior oposición a Pinochet, le habían quitado la nacionalidad y lo habían obligado a vivir en el exilio.

Natalia Jara Parra



HABITANTES DESCONOCIDOS

“Habitantes desconocidos” incluye obras que representan a sujetos anónimos o tipos genéricos. Se trata de personas ajenas a la escena pública, como campesinos, soldados, funcionarios, pescadores, madres, niños, viejos, locos, delincuentes, entre otros. De ninguno de ellos ha quedado un retrato con nombre y apellido.

Por lo general, estos habitantes no han sido individualizados por la historia y la política. En la mayoría de los casos su identidad solo existe como parte de grupos o multitudes que reciben nombres, tales como pueblo, masa, paisanos. El arte, no obstante, ha hecho visible su imagen particular como desconocidos.



CELIA CASTRO
Valparaíso 1860–1930

Vieja, ca. 1885
Óleo sobre tela
82,3 x 66,4 cm
Surdoc 2-227

MAGDALENA MIRA
Santiago 1859 –1930

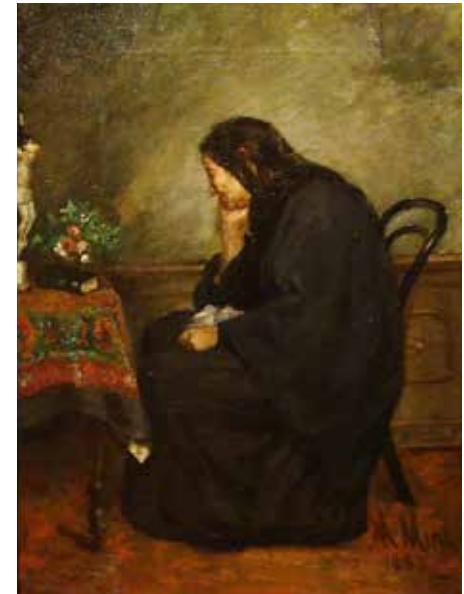
La viuda, 1885
Óleo sobre tela
46 x 33 cm
Surdoc 2-218

Celia Castro y Magdalena Mira forman parte de las primeras mujeres chilenas que se dedicaron al arte. Tanto Mira como Castro, realizaron sus estudios de pintura y escultura en la Academia de Bellas Artes, siendo merecedoras de varios premios y distinciones.

Mientras Mira presentó su obra *La viuda* en el Salón Oficial de Santiago en 1885, Castro lo hizo en la escena artística internacional con *Vieja*, al participar en la Exposición Universal de París de 1889. Ambas obras, realizadas hacia el año 1885, constituyen retratos psicológicos de gran identidad, realismo y fuerza expresiva.

Por un lado, Mira representa a una mujer encorvada, vestida con un traje negro de luto, el cual de acuerdo a las prácticas tradicionales podía llegar a ser usado de por vida luego de la pérdida de un ser querido. El crucifijo y el libro, posiblemente una biblia, ubicados sobre la mesa, también dan cuenta de prácticas devocionales locales de carácter privado. Por otro lado, en el retrato de Castro destaca la vestimenta gris que cubre casi la totalidad del cuerpo de la mujer, a excepción de su rostro y manos que han sido representados resaltando los rasgos de su piel envejecida.

Si bien las pinturas difieren en la elección del tema principal, sí comparten temáticas vinculadas a la vejez y a estados de ánimo de dolor y soledad, los que son plasmados con una sensibilidad única por estas artistas en el tratamiento del lenguaje corporal de las figuras. Sus creaciones fueron clave, además, en la incorporación de nuevos géneros “modernos” que habían sido poco explorados hasta entonces.



Ximena Gallardo Saint-Jean

SIMÓN GONZÁLEZ

Santiago 1859-1919

Niño taimado, 1893

Labrado en mármol de Carrara

114 x 40,5 x 46,5 cm

Surdoc 2-1119

Obra realizada en 1893 cuando Simón González reside en París. Fue adquirida para la colección del Museo de Bellas Artes de Santiago en 1895, por ofrecimiento del mismo artista.

L'enfant que boude (Niño de mal humor) en el Salón de París de 1893, *El Enfurecido* en Exposición Internacional de Barcelona de 1898 o *Fretful Boy (Niño displicente)* en la Panamericana de Buffalo de 1901, fueron algunos de los títulos que intentaron traducir el localismo “taimado”, que en Chile tiene un significado especial. La obra muestra la capacidad de González de representar precisamente esa intensa emoción de la niñez, en la que surge un súbito ensimismamiento al no conseguir lo que se quiere. En la escultura, no solo el rostro sino el cuerpo completo del niño está “taimado”, demostrado en la acción de bajar la cabeza, dejar colgar con desánimo el paño que lo cobija y marginarse.

Dentro de la concepción de escultura, afín a la sensibilidad del realismo y naturalismo franceses de fines del siglo XIX a la que pertenece González, la representación de niños y mujeres expresando sentimientos fue algo frecuente. Ejemplos de ello, son las obras *La risa*, del maestro de González en París, Antoine Injalbert, y *Bacante con rosas*, del dramático artista Jean-Baptiste Carpeaux, ambas de la colección del MNBA. Otra obra similar de González es *El niño de la fuente*, así como una terracota titulada *Los niños y el busto de Madame N*, en la que con un grupo de infantes da cuenta del tema de la maternidad frustrada. Los hombres, por el contrario, aparecen en la obra del escultor generalmente estoicos y sin gran expresión emocional, tales como *El Mendigo*, también en el MNBA, o *Juan Bautista Pastene*, hoy en el Museo Histórico Nacional.

A fines del siglo XIX, la condición general de la infancia en Chile era bastante vulnerable, con una alta tasa de mortalidad, precarias condiciones de higiene y educación, abandono de los padres, marginalidad y delincuencia, situación que en cierta medida recién cambiaría en el transcurso del siglo XX. Es entonces, bajo esta sensibilidad de corte realista que González encara esta obra en 1893, al mostrar a partir de la desnudez de un niño desconocido una realidad dramática generalmente invisibilizada.

Patricia Herrera Styles



VIRGINIO ARIAS

Ránquil 1855–Santiago 1941

Madre araucana, 1896

Fundido en bronce

75 x 36 x 29 cm

Surdoc 2-720

Pequeña obra realizada y fundida en París, representa a una joven mujer mapuche ataviada con vestimenta propia de su cultura, un *kupam* o traje cubierto por la *ükülla*, manta que deja al descubierto un hombro, además del *trariwe* que ciñe su cintura. Aparece portando un *trripel* (joya de plata para el cuello), de la cual cuelga un *sikil* (pectoral también de plata). Va descalza llevando un *metawe* o cántaro, mientras en su espalda carga a su pequeño hijo en un *kupulwe*. Es probable que la escultura rememore los orígenes campesinos e indígenas del propio escultor, quien en 1855 nació en la localidad de Ránquil, plena Araucanía, hoy región del Biobío. En una entrevista antes de su muerte, Arias afirmaba haber nacido en un caserío casi en las riberas mismas del río Chol-Chol, cordillera de Nahuelbuta.

Según relatan diferentes fuentes, el artista habría vivido allí cuando niño, tras lo cual su madre Lorenza, ya viuda y en precarias condiciones económicas, lo llevó a residir a la ciudad de Concepción, donde muy joven comenzó a formarse como escultor. A partir de allí su vida se transformaría en un largo periplo artístico, pasando por la Academia de Bellas Artes de Santiago hacia 1874, donde recibió las lecciones de Nicanor Plaza, para terminar finalmente residiendo y exponiendo en París por más de 28 años. De regreso a Chile, en 1900, fue nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes, cargo desde el que vivió el reconocimiento y el escarnio. En esa época fue apodado el “araucano” y el “cacique” por el pintor Pedro Lira.

Dentro del conjunto de la obra de Arias, esta no es la única de temática indígena. Por el contrario, realizó varias sobre la mujer y la madre mapuche, todas sin embargo, muy poco conocidas en la actualidad. La escultura se inscribe dentro de una preocupación general de la época por el tema indígena, una vez consumada la ocupación de la Araucanía por parte del Estado chileno. Desde las Bellas Artes, a manos de artistas como Nicanor Plaza o José Miguel Blanco, se propuso entonces una aproximación a lo australiano más bien desde lo guerrero y lo masculino, mientras que Arias prefirió resaltar la delicadeza y belleza femenina mapuche, muchas veces vilipendiada en la época.

Patricia Herrera Styles



ENRIQUE LOBOS

Rancagua 1887–Santiago 1918

Maternidad, inicios siglo XX

Óleo sobre cartón

25 x 29 cm

Surdoc 2-413

BENITO REBOLLEDO CORREA

Curicó 1880 – Santiago 1964

Al baño o El niño taimado, 1913

Óleo sobre tela

77 x 87 cm

Surdoc 2-425

Como motivo, la maternidad aparece representada en la historia del arte desde tiempos tempranos, principalmente en imágenes religiosas que incorporan la figura de la Virgen con el Niño Jesús. Es recién en obras de fines del siglo XIX y principios del XX, donde nos encontramos con pinturas y esculturas que muestran una mirada más cercana de la maternidad, en las que distintos tipos de mujeres son representadas en actos cotidianos vinculados a esta condición propiamente femenina.

Enrique Lobos y Benito Rebolledo Correa, son unos de los pocos artistas chilenos que incursionan en esta temática, logrando captar desde una mirada masculina un aspecto más íntimo de la experiencia de la maternidad, o bien, del lazo madre-hijo.

En la primera pintura, Lobos construye una escena en la que una mujer sentada al borde de un bote amamanta a su bebé, dando cuenta de un momento de profundo apego y vínculo entre ambos. En la segunda obra, Rebolledo Correa representa a una mujer de pie que carga en sus brazos a quien posiblemente sería su hijo, semidesnudo, por la orilla de la playa.

Como es posible observar, en ambas obras la figura materna se encuentra asociada a una condición socioeconómica más baja, resaltando características relacionadas, por lo general, con historias de esfuerzo y sacrificio. Llama la atención que las dos escenas incluyan el mar en sus composiciones, elemento con el que los artistas posiblemente buscaban apelar a sensaciones de tranquilidad y paz, reforzando con ello la experiencia íntima de la maternidad.

Ximena Gallardo Saint-Jean

GRACIA BARRIOS

Santiago 1927

Sin título (América), 1971

Óleo sobre tela

150,5 x 245,8 cm

Surdoc 2-489

A lo largo de su extensa trayectoria artística, Gracia Barrios ha demostrado una constante preocupación por los problemas políticos y sociales de su contexto. Si bien en la década de los sesenta desarrolló una propuesta de corte informalista y más cercana a la abstracción, a inicios de los años setenta retoma un camino figurativo que la vincula más directamente con la contingencia histórica chilena. Junto a su marido José Balmes, fue una activa defensora de la Unidad Popular, participando en diversas exposiciones y eventos culturales que buscaron que las artes, y particularmente la plástica, tuvieran un rol preponderante en el gobierno de Salvador Allende.

El compromiso político de Barrios se manifestó también en la creación de una serie de obras de distintas técnicas y de gran formato, en que representan al pueblo chileno y latinoamericano. Un ejemplo de esto es el tríptico *América no invoco tu nombre en vano* (1970) realizado con látex y cuyo panel central es parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. También lo es *Multitud III* (1972), el monumental tapiz que donó al Estado para el edificio de la UNCTAD III, hoy parte del acervo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

En *Sin título (América)* de 1971, pieza de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, la artista pintó, sobre un denso fondo negro, una serie de rostros blancos sin una fisonomía definida y que se funden entre sí. Algunos de ellos le dan forma al mapa de América Latina, que además se destaca cromáticamente por la presencia del color azul y del color rojo que delimita a Chile. Aunque en este caso utiliza óleo, un material más tradicional, la construcción sintética de la imagen es más cercana a una fotografía de alto contraste o a un grabado monocromo. Así, en el cuadro es representada una muchedumbre anónima, que no distingue raza, sexo o condición social, sino que apela a la construcción de una identidad visual para la comunidad de la región.

Natalia Jara Parra



EDUARDO VILCHES

Concepción 1932

Serie *Retratos*, 1974

Serigrafía sobre papel

74 x 54 cm c/u

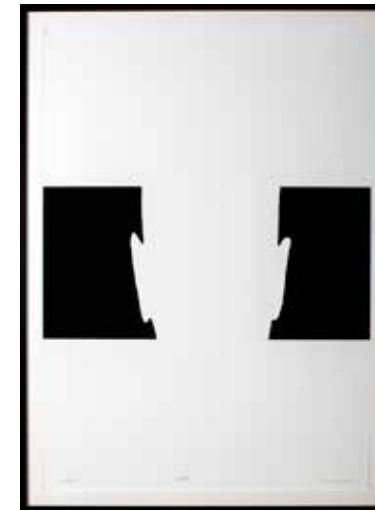
Surdoc 2-1634, 2-4543, 2-1636, 2-1632

Si hasta 1970 la xilografía había sido la técnica más utilizada por Eduardo Vilches en sus procesos artísticos, a inicios de esa década el artista comenzará a incursionar de forma sistemática en la serigrafía. Así, al díptico *La constante amenaza* (1973) –impreso con esta técnica– se sumó la serie *Retratos*; ambos conjuntos elaborados en respuesta a la crisis desencadenada por el golpe militar. Este último, compuesto por quince serigrafías, fue originalmente exhibido en 1974 en la Galería Carmen Waugh¹. En los “retratos” el artista se propuso trabajar sobre dos cuestiones que resultan clave en su obra: la síntesis de las formas y el uso acotado del color. Allí se aprecia cómo una misma forma se reitera cada vez: se trata del silueteado abierto o “inacabado” de una cabeza de frente, aislada y en que sobresalen particularmente las orejas. Una síntesis visual donde se conservan señas mínimas de la apariencia de un posible modelo tras estos “retratos”. Una característica de este género (tradicionalmente pictórico) fue la individualización del o la modelo a través de la representación verosímil de sus rasgos fisonómicos. Y es precisamente aquello lo que en la serie se ve contravenido: si bien la forma de la cabeza se asemeja a la del propio artista, la información visual ofrecida no es suficiente para identificar inequívocamente al sujeto (los títulos tampoco aluden al nombre propio).

A partir de esta forma, que colinda entre lo figurativo y lo abstracto, Vilches se propuso ejercitarse variaciones e interacciones del color. Utilizó un espectro muy reducido: blanco, negro y azul –tríada recurrente en sus grabados– para estudiar cómo los cambios en la posición del color transformaban la percepción de la forma y, consecuentemente, la imagen misma. El resultado son impresiones visuales sintéticas e inmediatas pero a la vez, de gran complejidad y persistencia. Una experiencia visual que pervive en la retina del observador.

María José Delpiano Kaempffer

¹ Agradezco a Eduardo Vilches la referencia a este dato.



EUGENIO DITTBORN

Santiago 1943

De los 832 kgs. Fábula (De la serie *Delachilenapintura, historia*), 1975-1976

Dibujo en tinta china sobre papel couché

89 x 77 cm

Surdoc 2-5402

Hacia 1975, inmediatamente después de haber presentado en Santiago dos series de dibujos fundamentales en la constitución de su obra temprana, como lo fueron *22 acontecimientos para Goya, pintor y Goya contra Breughel*, el artista Eugenio Dittborn apela una vez más al medio gráfico para construir, esta vez, una suerte de historieta de la pintura chilena basada en una mirada paródica de sus mitologías fundacionales pensadas por el discurso nacionalista. La serie llamada *Delachilenapintura, historia*, entrelaza en su factura los talentos dibujísticos del artista, su marcada sensibilidad hacia el humor gráfico y diversas referencias a la visualidad forense y a la fotografía de los medios masivos que permanecerán a lo largo de su trayecto. Junto con iluminar, bajo la forma de la ironía, los lugares comunes de la retórica cultural de la dictadura, la serie entraña una panorámica de las operaciones por medio de las cuales el artista tendía, en ese momento, hacia un posicionamiento crítico frente a la tradición de la pintura.

El dibujo *De los 832 kgs. Fábula*, que integra *Delachilenapintura, historia*, comprende diversas aproximaciones críticas al género “retrato de artista”. En varias de las piezas, realizadas por medio de un achurado finísimo con tinta china sobre papel, un deportista –boxeador o atleta– toma el lugar del “maestro de pintura” o bien lo hace un sujeto que presenta los rasgos de “pintor de domingo”. Los artificios de la retórica oficial se dejan sentir en la serie a través de recursos gráficos como la apelación al cuadro de honor, una composición de rostros separados unos de otros por el marco ovalado o circular, usado para consagrarse a las grandes figuras de una familia, una institución, un equipo, una generación o una academia, y cuyo modelo, para esta imagen en particular, el artista toma del *Álbum de las Fuerzas Armadas de Chile*, un libro castrense de fines de los años 20.

De los 832 kgs. Fábula se vale precisamente del marco circular que alguna vez fuera usado también para presentar el rostro de los grandes artistas en el libro *Vidas*, de Giorgio Vasari, fundamental para la articulación moderna de la historia del arte y la pintura. En el interior de estos óvalos, los rostros de los que se presentan como “los doce mejores chilenos pintores de todas las eras”, fueron construidos a partir de la superposición de referencias fotográficas encontradas en revistas de circulación masiva. Este sistema constructivo, que evoca también la práctica del retrato compuesto a mano alzada (o retrato hablado) de la disciplina gráfica forense y al

configurar los rostros a partir de la superposición de bocas, narices, mentones y melenas de proveniencia diversa (diversa proveniencia), es replicado en los cortes y yuxtaposiciones de palabras que dan lugar a los nombres de los conmemorados y que derivan en denominaciones hilarantes, con lejanos aires de publicidad gráfica de los años 40, como “manuelito vitalmin”.

Así, elementos provenientes de las publicaciones masivas, orientadas hacia el público popular, son articulados en un dibujo que se cuida de dejar a la vista, como un detalle en sus esquinas, marcas lineales de diagramación, las que señalan el recorte de la página por medio de la cual Dittborn hace entrar críticamente al sujeto anónimo dentro del cuadro de honor del arte.

Ana María Risco Neira



EUGENIO DITTBORN

Santiago 1943

Juana Barrientos Novoa. Pintura Aeropostal nº 3, 1984

Fotoserigrafía, pepsunte de lana y lubricante quemado sobre papel kraft y un sobre
176 x 144 cm; 75 x 44 cm (sobre)

Surdoc 2-2704

Juana Barrientos Novoa, Pintura Aeropostal nº. 3 es una pieza arqueológica de la producción pictórica que Eugenio Dittborn ha realizado desde los tempranos años 80 para darla a la circulación a través de la red postal. Realizada sobre un único módulo de papel de envolver y apelando a una cromaticidad mínima que se debate entre el blanco y negro, el rojo y la tonalidad ocre del soporte, la pintura da cuenta de operaciones que constituyeron los elementos básicos del sistema pictórico aeropostal, fundamentalmente al incorporar los pliegues regulares que serán claves en él.

Las inscripciones de esta pintura son mínimas y refieren igualmente a tres componentes básicos de la visualidad pictórica, gráfica y fotográfica de Dittborn, a los que el artista apelará con insistencia en su trabajo aeropostal: la línea, despojada aquí de su condición académica, ya que se trata de “palotes” y pepsuntes que aluden una manufactura menor; la mancha, referida a través de los óvalos ladeados de débil cromaticidad –y aludida también por medio del “alias” de la mujer inscrito al pie de su foto–; y la propia fotografía, mediada por mecanismos de impresión que resaltan su relación con los procesos de circulación masiva de la imagen.

Mientras los palotes y las manchas remiten a escenas básicas donde ciertas formas de visualidad se aprenden o expanden naturalmente, como los primeros trazos infantiles o las marcas de los dedos, la imagen fotográfica refiere a los modos en que ciertos encuadres inscriben al cuerpo dentro de una lógica de control social. La imagen de Juana Barrientos, única en esta pintura que se desborda por fuera de la cuadrícula configurada por los pliegues, amplía en virtud de la fotoserigrafía un registro encontrado en *Detective*, revista policial chilena de mediados de los años 30 que publicaba los rostros de los delincuentes, generalmente menores, para comunicar a los lectores que tales sujetos estaban siendo buscados. Juana Barrientos Novoa, alias “La Mancha”, comparece en la pintura como uno de ellos, encerrada en el encuadre policial y acompañada de los datos que la fichan, pero al mismo tiempo al modo de un derrame que avanza por encima del orden uniforme de la cuadrícula.

Interés especial dentro de esta pintura tiene la presencia de palabras. Bajo la segunda franja de inscripciones ovaladas, cuyos perímetros se remarcán con un pepsunte simple, se observan los enunciados “saliva y lágrimas”, “pus y lágrimas”, “sudor y lágrimas”, “semen y lágrimas”, como lamentos reiterados que remarcán el carácter lapidario de la foto y de los datos que la contextualizan. En el sobre de la pintura, que se exhibe a su lado y dentro del cual ella viajó a Cali entre mayo y junio de 1984, otras palabras, las del escritor y antropólogo Nestor García Canclini, transforman esos alzamientos visuales concebidos desde la pintura en una crítica cultural de alcance latinoamericano.

Ana María Risco Neira



PAZ ERRÁZURIZ

Santiago 1944

De la serie *El Infarto del Alma*, 1994

Impresión fotográfica sobre papel

84 x 64 cm c/u

Surdoc 2-2706, 2-5369, 2-5370

La fotógrafa Paz Errázuriz ha construido, en más de cuatro décadas de oficio, un cuerpo de trabajo y un archivo indispensable sobre los sujetos marginados de la sociedad y la historia de Chile. Podemos leer en su obra cierta urgencia en visualizar las múltiples capas sociales y tramas comunitarias que son habitualmente invisibilizadas por el poder y silenciadas por la sociedad.

La serie *El Infarto del Alma*, a la cual pertenecen estas tres obras de la colección del MNBA, son retratos de parejas de enamorados del Hospital Psiquiátrico Dr. Philippe Pinel de Putaendo, región de Valparaíso. Es imposible comprender en plenitud esta serie, sin mencionar la publicación del mismo nombre, diseñada y editada por Francisco Zegers, como un trabajo colaborativo entre la fotógrafa y la escritora Diamela Eltit, cuya primera edición es del año 1992.

Este trabajo explora las profundidades del amor, como un espacio irrenunciable para seguir viviendo, a través de la dimensión afectiva que permite sobrellevar el abandono, la locura y la naturaleza del cuerpo que renuncia a lo establecido como "normalidad". En estos tres retratos podemos adentrarnos a un paisaje humano y social, a partir de la sinceridad de las miradas, de la integridad de las poses y los gestos de los abrazos y manos entrecruzadas, como si fuéramos testigos de pactos inquebrantables detenidos en el tiempo.

Errázuriz ingresa siempre al lugar de los desplazados, convive y se involucra insistiendo en la elocuencia del infarto o como dice Eltit en "esa transparencia oscura e indefinible de la sinrazón". La fotógrafa tiene una capacidad de mirar con nobleza a sus retratados, realizando encuadres donde hace desaparecer el ruido ambiente para que los amados, silenciosos, nos miren de frente, sin prejuicios, sin retorno. Están ahí para siempre en la memoria.

El Infarto del Alma nos deja entrever, para nuestro *bien común*, la pérdida de juicio con la cual se ha construido desde el poder la visualidad de una única historia oficial, dejando abierta la interrogante sobre quién está dentro o fuera de la locura.

Andrea Jösch Krotki



ARTURO GORDON

Casablanca 1883–Valparaíso 1944

Pescadores, primera mitad siglo XX

Óleo sobre tela

111,3 x 100 cm

Surdoc 2-1126

Arturo Gordon nació en Casablanca, valle central chileno en 1883. Posteriormente en Santiago estudió en el Liceo Miguel Luis Amunátegui, donde recibió clases del pintor Nicanor González Méndez. Luego de realizar algunos estudios de Arquitectura ingresó a la Academia de Bellas Artes en 1903, donde fue alumno de Cosme San Martín en dibujo, Pedro Lira en pintura, así como también de Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y José Backhaus.

En 1922 trabajó en Valparaíso, posteriormente condujo el curso de pintura en la Academia de Bellas Artes en la Av. Brasil 570. En 1926 trabajó junto con Laureano Guevara en los murales de la Biblioteca Nacional.

La mirada social con que abordó Gordon su pintura, fue representativa de su generación y de las opciones políticas de un tiempo de cambio en Chile, que marcó las décadas de 1920 y 1930. En este contexto se realizó esta pintura, que refleja el trabajo que realizó Gordon en conjunto con Laureano Guevara en los murales para el Pabellón Chileno de la Exposición Internacional de Sevilla en 1929. Los que representaban las principales actividades económicas y productivas de una nación que quería demostrar que entraba en la modernidad. Si bien existen varias pinturas de Gordon que abordan la temática de los pescadores, esta tiene un carácter plástico que se relaciona precisamente con el trabajo de pintura mural, al definir claramente las figuras y colores en la composición. La pintura ingresó a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes mediante la compra al mismo pintor en 1938.

Juan Manuel Martínez Silva



LAS CANTATRICES

CARLOS LEPPE

Santiago 1952-2015

Las cantatrices, 1980

Registro video de un performance

Dimensiones variables

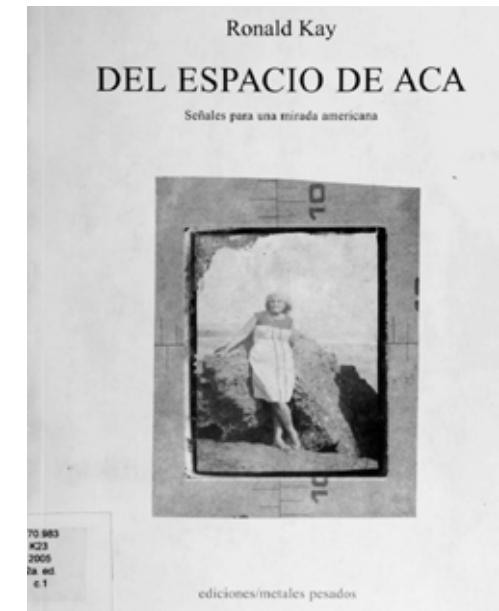
Surdoc 2-5400

En la noche del 30 de noviembre de 1980, en Galería Sur de Santiago de Chile, tuvo lugar el lanzamiento de dos libros. El primero, escrito por Nelly Richard, titulado *Cuerpo correccional*, publicado por Francisco Zegers editor. El segundo, escrito por Ronald Kay, llevaba por título *Del espacio de acá* y fue publicado por una editorial que el autor junto a Eugenio Dittborn montaron especialmente para producirlo, bajo la rúbrica de ediciones V.I.S.U.A.L. La presentación de ambas obras estuvo a cargo del filósofo chileno Patricio Marchant, que leyó un corto ensayo titulado “Discurso contra los ingleses”.

En la misma galería, con ocasión del lanzamiento de estos libros, Carlos Leppe y Eugenio Dittborn montaron, cada uno, una exposición. La galería estaba situada en el segundo piso de una casa comercial destinada a la producción y comercialización de muebles contemporáneos. Primero se ingresaba a la tienda y se accedía por una escalera ubicada a un costado, hacia un segundo piso que tenía un pequeño espacio desde el cual se desplegaban dos salas enfrentadas.

En la sala de la izquierda, Leppe montó la instalación *Sala de espera*, mientras que en la sala de la derecha Eugenio Dittborn exhibió una serie de láminas impresas sobre cartón piedra, en las que reproducía retratos de delincuentes cuyas fotografías había recuperado en revistas policiales de la década del treinta, y que luego había intervenido con manchas de aceite quemado de automóvil y sanguina, para finalmente imprimir –como si fueran pie de página– frases que aludían a “lugares comunes”, escritos con caligrafía pre-alfabética. El análisis de esta obra se encuentra, justamente, en el libro escrito por Ronald Kay. No se ha podido determinar a la fecha cual fue el título de la exposición montada por Eugenio Dittborn.

Sala de espera, por su parte, fue una macro-instalación compuesta por tres micro-instalaciones combinadas que designaré con los nombres de *Las cantatrices*, *La portada* y *El título*. La primera corresponde a la disposición de cuatro monitores sobre mesas de enfermería, tres de los cuales reproducen la imagen de Leppe maquillado como una diva, con el torso enyesado, dejando a la vista los senos mediante dos orificios perpetrados en la caraza,



Portadas de *Cuerpo correccional* y *Del espacio de acá*, 1980.

mientras su boca es intervenida por un aparato medico dental que la mantiene abierta. En esta condición, Leppe mima la interpretación de una serie de trozos de opera que se repiten en *loop*, reproducidos sobre fondo azul, blanco y rojo, colores que determinan a su vez el orden del visionado.

Frente a los tres monitores, Leppe dispuso un cuarto monitor, en el que solo aparece la imagen de su madre, en primer plano, haciendo un relato que alude a la vida que ambos llevaron como madre e hijo. Un texto que alude a su nacimiento y a su desarrollo.

La segunda micro-instalación se distribuye en la sala contemplando tres partes: primero, la fotografía que reproduce la imagen de una instalación que Leppe realiza en la escalera de acceso a la casa de su madre, iluminándola durante 24 horas con tubos fluorescente; segundo, la proyección sobre una pantalla de la fotografía de Leppe, con su madre, sentados en un parque; y tercero, la envoltura en tela plástica transparente de una cantidad de tierra que simulaba cuerpos exhumados.

La tercera micro-instalación reúne tres elementos: un televisor con el sonido silenciado reproduciendo la imagen del Papa, transmitida por el Canal Nacional; un bloque de barro del tamaño de un televisor de veintitrés pulgadas en cuyo interior se aloja una pantalla protectora, que forma una vitrina en cuyo interior hay una estatuilla en yeso de la Inmaculada Concepción y un trozo de guirnaldas de luces; y finalmente, sobre el muro, aparece el título de la muestra escrito en letras de molde de neón.

Hubo una segunda exhibición, el 30 de octubre de 1981, en el cierre del *Primer Encuentro Chileno-Francés de Video-Arte*. En aquella ocasión Leppe hizo la presentación de *Las cantatrices* haciendo comparecer el dispositivo que ya había exhibido en *Sala de espera*, bajo una nueva puesta en escena. Al momento de iniciar su visionado, Leppe tomó asiento sobre una silla iluminada en sus patas y brazos con tubos fluorescentes e introdujo sus pies desnudos en el interior de una caja de televisor vacía. Fue vertido yeso al interior de este improvisado recipiente cubriendo enteramente los pies de Leppe. Cuando la mezcla estuvo suficientemente sólida, con la ayuda de un cancel y de un martillo de albañilería, Leppe comenzó a picar el yeso que aprisionaba sus pies, en un gesto evidente de “esculpirse a sí mismo”¹.

¹ <http://carlosleppo.cl/2017/02/24/1981-cuerpo-correccional/>



Detalle del montaje de *Sala de espera* en Galería Sur, 1980 | Museo Nacional de Bellas Artes.

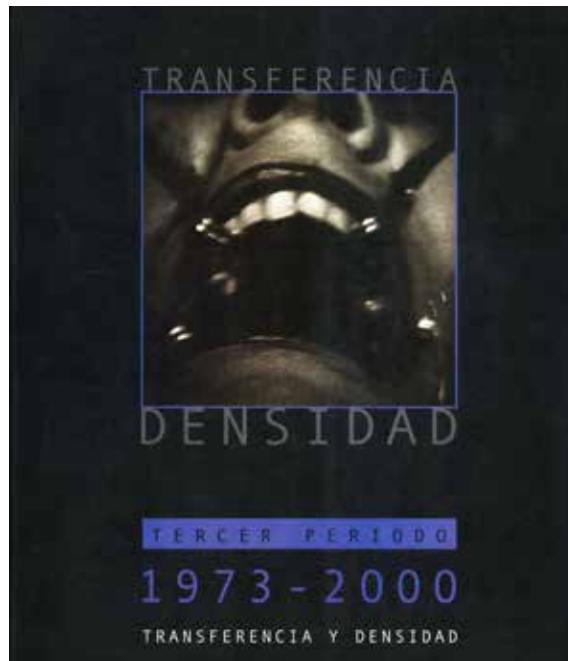


Cuadro del video *Las cantatrices* | Museo Nacional de Bellas Artes.

Durante veinte años, las únicas imágenes que se conocieron de *Las cantatrices* fueron a través de algunas fotografías que no daban cuenta a cabalidad del conjunto de la instalación en cuyo seno había sido exhibida la pieza. Valga señalar que una de las imágenes más prominentes, que reproducía la boca abierta intervenida por un abrebotas, fue empleada por Justo Pastor Mellado en la portada del catálogo de la exposición *Historias de transferencia y densidad*, en octubre del año 2000 en el Museo Nacional de Bellas Artes².

Después de esto, hubo que esperar, prácticamente quince años, para volver a montarla en el stand de galería D21 en la Feria ARCO de Madrid en febrero del 2015. Sin embargo, fue la primera vez que la pieza fue presentada sin disponer de un marco instalacional, en una decisión que fue aprobada por el propio Carlos Leppe. Hacia mediados de ese año, la misma galería realizó un montaje en sus dependencias, con el único propósito de presentarla a una delegación de curadores y críticos de arte del MoMA, que estaban de visita en Santiago. Ocasión que reprodujo las condiciones de presentación de Madrid, bajo la supervisión del propio Leppe. Carlos Leppe falleció poco tiempo después, en octubre del 2015. La obra no

² Catálogo exposición *Chile Artes Visuales 100 años*, MNBA, Santiago, 2000.



Portada de catálogo de la exposición *Transferencia y densidad. Chile 100 años. Artes Visuales. Tercer periodo 1973-2000* | Museo Nacional de Bellas Artes 2000.

Importa señalar que la instalación *Sala de espera* tiene lugar como soporte visual de una presentación editorial relevante. Es un hecho inédito para la escena plástica chilena que la presentación de dos libros esté “acompañada” por las exposiciones de sus objetos directos de trabajo. Y que dicha presentación esté a cargo de un intelectual reconocido –Patricio Marchant–, que lee un texto que está referido a una polémica que excede el objeto de los libros presentados. Sin embargo, no es menor el hecho que tanto Patricio Marchant como Ronald Kay sean profesores del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Lo que el primero refiere es una polémica en el seno de dicho Departamento, cuya filigrana es preciso reconstruir y cuyos efectos no tienen repercusión directa en la escena plástica de entonces. Patricio Marchant lee “Discurso contra

volvió a ser montada, sino hasta esta ocasión, en el marco de la exposición *El Bien Común*.

Durante el año 2017, un trabajo de investigación conducido por Justo Pastor Mellado³ permitió establecer cuáles fueron las condiciones de producción de *Las cantatrices*. Sin embargo, este último ya había participado con Carlos Leppe en la edición de una extraña publicación que tuvo por título *Cegado por el oro*, colaborando directamente en la redacción de algunos textos que hacían referencia a las condiciones de producción que ya se ha mencionado⁴.



Carlos Leppe. *Las cantatrices*. Detalle de montaje en la exposición *El Bien Común* | Museo Nacional de Bellas Artes.

los ingleses” el 30 de noviembre de 1981 en la inauguración de las exposiciones de Carlos Leppe y Eugenio Dittborn. Habrá que reconstruir en qué consistió la exposición de este último, para dimensionar el estado de la *polémica-de-obra* que se daba entre ambos artistas. Es necesario completar la información sobre elementos directamente vinculados a la realización de *Sala de espera*, que ocupan un lugar polémico por la distancia en que se encuentran y por el lugar diferenciado de su enunciación. Tanto la distancia formal como real, pero que en todo caso señalan el tipo de relación existente entre un libro como *Del espacio de acá* (R. Kay) y la obra de Dittborn. Pero todo esto se plantea porque algunos analistas señalan que la inversión relacional del libro de Nelly Richard (*Cuerpo correccional*) respecto de la obra de Leppe, en que la situación de la textualidad y la obra forman un tipo de producción colaborativa que se va a diferenciar de la dependencia que la obra de Dittborn tendría respecto de una “teoría de la fotografía” que Ronald Kay habría elaborado al margen y con anterioridad al conocimiento de la obra de Dittborn.

En la puesta en contexto de *Las cantatrices* hay objetos de trabajo que son de segundo orden, si bien están vinculados a la determinación específica de una obra como *Sala de espera*. Esto tiene que ver con el peso del significante gráfico; es decir, en el carácter conceptual y político que tiene en 1980 concebir y editar un libro como *Cuerpo correccional*,

³ www.carlosleppe.cl

⁴ http://carlosleppe.cl/wp-content/uploads/2017/03/saladeespera_documentos.pdf

en el sentido que este puede ser concebido como la “instalación editorial” que corresponde a *Sala de espera*, entendida esta como su expansión material. Todo lo cual repercute en la recepción de ambos objetos en la escena polémica, pero sobre todo, en los sectores artísticos cercanos al Taller de Artes Visuales (TAV), que no dejarán de sentirse agredidos por los medios económicos de que dispone la pareja Leppe/Richard para instalar sus producciones. En particular se refieren al uso de materiales sofisticados, tales como video y neón, y sobre todo, que el libro está impreso en papel couché y su portada es de cartulina King James de alto gramaje, que contrasta de manera violenta con los residuos plásticos del “inconsciente mimeográfico” de la izquierda.

Este inconsciente gráfico ya había sido objeto de la atención de Leppe, al momento de ser el encargado de la concepción gráfica de los catálogos de Galería Cromo, de la que Nelly Richard fuera directora durante los años 1978-1979. Todos los catálogos eran impresos en offset sobre papel de oficio fiscal, simulando la procedencia técnica del roneo. Procedimiento que será propio de las ediciones dittbornianas en la misma coyuntura. De modo que la edición de los libros de Kay y Richard implican un golpe político-tecnológico para la percepción social del izquierdismo plástico.

Un rechazo particular tiene que ver con el uso de luz fluorescente y luz neón en las instalaciones y acciones de Leppe, que son groseramente asociadas al “consumismo” por un espacio de recepción vinculado al TAV, que en ese momento reúne a los artistas que han sido exonerados de la Universidad de Chile, junto a “descolgados” de otras organizaciones. En efecto, la objetualidad de Leppe es la primera que incorpora neones y luces fluorescentes, apelando a la necesidad de revelar zonas de “gran luminosidad” como contrapartida a la existencia de zonas de “gran oscuridad” que asolan el espacio social. En ese contexto adquiere valor plástico el brillo de los azulejos y las referencias a espacios hospitalarios, ya sea en el terreno propio de lo que significa una “sala de espera”, como al universo profiláctico al que está referido, en un ambiente social contaminado.

Lo anterior apunta a situar los modos de aparición de una pieza como *Las cantatrices*, no solo porque se trata de una micro-instalación que adquiere autonomía al ser desmontada la macro-instalación que la acoge inicialmente –*Sala de espera*–, sino porque es preciso mencionar que su primera comparecencia tiene lugar en el campo editorial; es decir, forma parte de una propuesta que la antecede bajo la forma de una “instalación gráfica”; o

sea, el libro *Cuerpo correccional* como “instalación anticipada”, en que fotografía y texto son distribuidos para ocupar, la primera la página izquierda, el segundo la página derecha, entre las páginas 72 y 91, dando lugar al capítulo “El incesto vocálico”. Todo lo cual corresponde a la anticipación gráfica de lo que serán los tres monitores del enunciado objetual de Leppe, dejando para el cuarto monitor, destinado a consignar el relato de la madre, distribuido entre las páginas 91 a 115, a través de dos nuevos capítulos: “Oratoria” y “Epílogo: exteriores”, siguiendo las mismas normas del capítulo anterior. De este modo es posible afirmar que el libro *Cuerpo correccional* es el primer soporte editorial de *Las cantatrices*, lo que conduce a pensar que esta pieza fue especialmente concebida por Leppe para servir de diagrama anticipativo del libro.

Justo Pastor Mellado



Carlos Leppe. *Las cantatrices*. Detalle de montaje en la exposición *El Bien Común* | Museo Nacional de Bellas Artes.

ROSTROS DE LA HISTORIA

“Rostros de la historia” presenta obras referidas a sujetos que han ocupado un lugar en la historia por sus acciones y méritos, o porque simplemente han dejado una imagen y nombre para la posteridad. Se trata de figuras notables por su papel en la vida pública o por su sola pertenencia a una élite.

En el arte colonial esos rostros aparecen asociados a prácticas devocionales de sectores privilegiados o a los retratos de los gobernadores. Más tarde, en el siglo XIX éstos tienen como protagonistas a los próceres de la Independencia y a los miembros de la élite social, quienes buscan distinguirse o cultivar su vanidad exhibiendo los símbolos de estatus. A partir del siglo XX el arte también da lugar a los rostros de artistas, escritores, líderes sindicales, entre otros, siendo la fotografía el medio privilegiado del retrato.



Atribuido A BLAS TUPAC AMARU

Siglo XVIII

A devoción de Don Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante, 1767

Óleo sobre tela y pan de oro

106 x 86 cm

Surdoc 2-7

La pintura como representación, memoria y devoción se explica a través de esta obra que representa a Manuel de Salzes, su esposa Francisca Infante, su hija Ignacia y una esclava, posiblemente llamada María Angélica. La pintura de donantes en el ámbito del antiguo régimen virreinal era una forma de perpetuar el recuerdo de los fundadores de una familia, la memoria o la generosidad en el desarrollo de obras pías. En este caso la pintura que encargó Manuel de Salzes cumplía la doble función como comitente y donante, en el contexto de visualizar claramente la voluntad del representado de mostrar su estatus social de su familia en una élite local, la chilena de la segunda mitad del siglo XVIII. Salzes, junto a su esposa e hija, se encuentran en un primer plano de rodillas con sus manos en actitud orante, además de una esclava en un costado. En la parte central, una hornacina con un Niño Dios. En la parte superior la Virgen María sosteniendo al Niño Dios y un cetro en su otra mano, rodeada de cuatro ángeles. Todo enmarcado en un arco de medio punto sostenido por columnas salomónicas.

Manuel de Salzes y Obeso, nació en Nestares, en La Rioja, España, y aparece representado con su uniforme de teniente de infantería del Batallón del Comercio, un batallón creado en el siglo XVII e integrado exclusivamente por peninsulares. Se casó con la criolla Francisca Infante y Prado, cuyos padres fueron el andaluz, Juan Francisco Infante de Tobar y Guerra y la criolla Mariana de Prado y Covarrubias. De este matrimonio nacieron dos hijos, Ignacia y Tomás. Solo sobrevivió Ignacia, quien se casó con Manuel Quezada, quedando viuda, para casarse posteriormente en 1784 con el español José Ibáñez Casas, con quien tuvo trece hijos e hijas. En cuanto a Manuel de Salzes, enviudó y se volvió a casar en 1775 con Feliciana Briseño y Bangal. Se convirtió en un comerciante acaudalado en el Reino de Chile, debido a su comercio con el Perú y los contactos familiares de sus dos matrimonios. La pintura desde la década de 1990 ha sido atribuida al pintor cusqueño Blas Tupac Amaru, sin duda por la semejanza con una pintura de enrollar de la colección del Museo Histórico Nacional, *Retablo con el donante Capitán Antonio Bernardino Venel*, en cuya inscripción aparece el nombre de Blas Tupac Amaru

(Tupa Amaro). La obra ingresó a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes mediante la compra a Luis Álvarez Urqueta en 1939.

Juan Manuel Martínez Silva



JOHANN MORITZ RUGENDAS

Augsburgo 1802-Esslingen 1858

Retrato de Doña Paula Aldunate de Larraín en su hacienda de Viluco, 1835

Óleo sobre tela
41,3 x 33,2 cm

Surdoc 2-5140

Retrato de Don Santiago Larraín Moxó en su hacienda de Viluco, 1835

Óleo sobre tela
40,5 x 33 cm

Surdoc 2-5141

Durante su estadía en Chile, el pintor bávaro Johann Moritz Rugendas fue autor de numerosas pinturas y dibujos, entre los que destacan retratos, representaciones naturalistas, escenas de tipos y costumbres, así como de distintos paisajes del país.

Entre las obras recientemente adquiridas para integrar la colección del MNBA, se encuentran dos pequeños retratos de doña Paula Aldunate de Larraín (1812-1884) y de su marido don Santiago Larraín Moxó (1814-1871) en su hacienda familiar de Viluco, ubicada en la zona central de Chile. Fechadas en 1835, ambas obras corresponden a unos de los primeros retratos realizados por el artista en Chile, quien llegó a Valparaíso el año 1834.

A diferencia de otros retratos matrimoniales del siglo XIX, donde generalmente se destaca la profesión o posición del sujeto masculino, en este cuadro es Paula Aldunate la figura principal de la pintura. Su existencia se considera como una prueba de la relación de discípula-maestro que sostuvo con Rugendas, a quien habría conocido en las famosas tertulias realizadas en casa de la compositora española Isidora Zegers.

Aún cuando se tienen pocos antecedentes de obras de su autoría, Aldunate ha sido considerada como una de las primeras pintoras chilenas junto a Agustina Gutiérrez Salazar, a quien se conoce como la primera mujer que ingresa a estudiar a la Academia de Pintura.

En este retrato al aire libre, Aldunate aparece sentada sosteniendo sobre su regazo un cuaderno de dibujo y en la mano derecha un pincel, aludiendo a su interés por la pintura de paisaje. Su marido, en cambio, es representado junto a un libro, atributo que posiblemente reflejaría su gusto por la lectura.

Entre otros retratos de características similares, realizados por Rugendas, se encuentra *George Hellmann ante un paisaje de Tacna* (1844) del Museo de Arte de Lima y *Retrato de Mariquita Sánchez de Mendeville* (1845) ubicado en el Museo Histórico Nacional en Buenos Aires.



Ximena Gallardo Saint-Jean

DOMINGO GARCÍA-HUIDOBRO

Santiago 1899-1974

Retrato del pintor Juan Francisco González, 1927

Labrado en piedra

50 x 43,4 x 28,5 cm

Surdoc 2-4827

Obra del poco conocido escultor Domingo García-Huidobro, hermano menor del poeta Vicente Huidobro. El artista desarrolló su afición por la escultura desde muy joven, ingresando a la Escuela de Bellas Artes en 1926, donde fue discípulo, en la catedra de dibujo, del pintor Juan Francisco González, cuando este ya contaba con más de 70 años. En escultura recibió las lecciones del profesor catalán Baldomero Cabré, con quien realizó estudios de modelado y tallado en piedra y mármol.

Entre García-Huidobro y González se forjó una sólida amistad, fortalecida por las frecuentes visitas que el pintor realizaba al fundo de Lolleo donde habitaba la familia García-Huidobro. En 1927, próximo al retiro del veterano pintor de la Escuela de Bellas Artes para radicarse en Melipilla, García-Huidobro le pidió que posara para realizarle este busto de piedra que reproduce su impronta de artista y pedagogo. La obra fue expuesta en el polémico Salón Oficial de 1928, tras el cual se decretó el cierre de la Escuela de Bellas Artes por cuatro años, medida radical del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo.

La obra de García-Huidobro fue principalmente religiosa, siendo la más conocida *El Cristo de Maipo*, que se encuentra emplazada actualmente en Lolleo. Por medio del trabajo en cemento, piedra y madera también realizó retratos de amigos y familiares, tales como su madre María Luisa Fernández, así como bustos de otros personajes ligados al mundo del arte, entre los que se encuentran Miguel Ángel, Wagner o Beethoven, los que fueron expuestos en los escasos salones oficiales en los que participó el artista.

Radicado en su fundo de Lolleo, García-Huidobro se mantuvo al margen del ambiente de crisis por el que pasaba entonces la Escuela de Bellas Artes, manteniendo a lo largo de los años poco contacto con colegas y profesores, lo que hizo que su obra fuese poco conocida. Recién se realizó una primera exposición individual en 1969, cuando ya contaba 70 años.

La admiración del joven escultor por el maestro González no es extraña, pues con sus ideas de búsqueda de libertad estética, era entonces una de las figuras más atractivas del arte nacional. Hay una réplica de este busto en la Plaza de Melipilla, donde González recibe homenajes como hijo ilustre cada año.

Patricia Herrera Styles



ROSER BRU

Barcelona 1923

La letra con sangre entra, 1986

Óleo sobre tela

168 x 172 cm

Surdoc 2-3271

La imagen de Gabriela Mistral en la obra de Roser Bru aparece en la década de los ochenta. En esta obra se ha representado a la escritora incluso antes de convertirse en una figura connotada, es decir, cuando era la joven profesora Lucila Godoy Alcayaga. En esta época, la obra de Bru estaba marcada por la necesidad de visibilizar a aquellas grandes figuras femeninas poco evidenciadas, o bien, ignoradas. De este modo, la artista disputa el espacio a la narración de la “historia” oficial, que se escribe en un predominante código masculino. A través de la imagen de Mistral, la pintora reclama “otra” iconografía nacional, una en código femenino.

Esta imagen de Mistral que nos muestra Bru, pareciera desembarazarse de aquel discurso conservador que la contuvo durante años como “la madre de Chile”, relegándola únicamente a su rol de profesora. Por ello el delantal blanco, una característica propia de la imagen de la profesora normalista, la artista lo interpreta como un gesto institucional que la obligaba a ocultar su cuerpo, a no vivir su sexualidad públicamente y ser una mujer de identidades escindidas.

De la misma manera, la figura de Mistral surge en la pintura de Roser Bru como una mujer fuerte. Podemos apreciar sus múltiples facetas: la primera, relacionada con la práctica educativa formada por el rigor y, la segunda, con la escritura como ejercicio de emancipación, rebelión, autonomía y construcción de subjetividad, revelando a Gabriela Mistral como una figura mucho más compleja.

Además Roser Bru estuvo inserta en el contexto del denominado “feminismo de segunda ola” durante la década de los ochenta en Chile. Se trató de un movimiento crítico principalmente relacionado con el cuestionamiento de los roles de género en el terreno político y la lucha por la recuperación de la democracia en nuestro país. La pintora tempranamente incorporó en su trabajo las imágenes de escritoras, artistas y pensadoras. De esta manera, como ávida lectora, reivindicó la figura de Mistral, como ejemplo

de lucha y superación de sus circunstancias adversas. En palabras de Bru, “destinada” a algo mayor que cumplir un rol de género.

Beatriz Sánchez Schwember



PEDRO LEMEBEL

Santiago 1952–2015

Frida II, 1990

Impresión fotográfica sobre papel

80 x 60 cm

Surdoc 2-5403

Esta fotografía de Pedro Marinello, tomada a Pedro Lemebel en 1990, es un retrato que nos presenta una polémica y radical proposición: poner en entredicho —mediante la travestización— toda noción de propiedad o autoría, emulando y desvirtuando al mismo tiempo a la multifacética artista mexicana Frida Kahlo.

Travestizada, sobremaquillada y postiza, la *Frida* de Lemebel, por entonces integrante del colectivo artístico Las Yeguas del Apocalipsis, expone el desvío y la torcedura de una subjetividad y sexualidad que se desmarca y se diferencia de las convenciones institucionales estéticas y políticas que, hasta ese mismo año, se han impuesto —sin razón y a la fuerza— en Chile, y también en todo el continente.

El rostro, sobrecargado de maquillaje y acompañado de un adorno floral, no tiene merelymente por objetivo transformar el pastiche en deseo. Es, en el marco de la obra y vida del artista, una forma de visibilización crítica frente a las prácticas masculinas, que han “gobernado”, desde el Estado y desde la habitación, las formas de pensamiento y comportamiento de las minorías. Sexuales, políticas e incluso indígenas, todas las formas de exclusión que han azotado a Latinoamérica desde que fue sometida por el conquistador español, aparecen aquí representadas. El rostro de Lemebel es el rostro de Frida Kahlo, pero también representa el rostro de los otros y diferentes que por más de quinientos años las formas de dominación masculina han intentado invisibilizar.

Aldo Perán Gutiérrez



ALFREDO JAAR

Santiago 1956

Contra la pared, 2010

Impresiones fotográficas sobre papel

78,2 x 433,3 cm

Surdoc 2-4193

La obra de Alfredo Jaar, es un retrato del sindicalista chileno Clotario Blest (1899–1990), descrito por el propio artista como un personaje que “es parte integral del paisaje social, así como lo es la cordillera de nuestro paisaje urbano”.

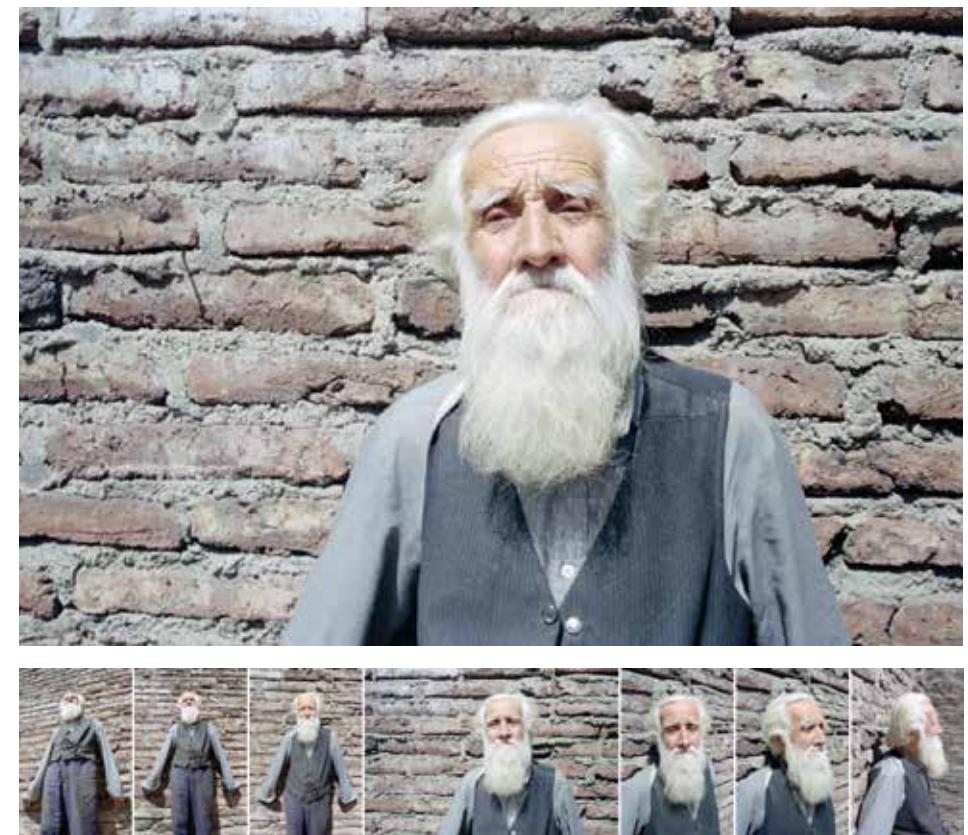
Este luchador por los derechos humanos es retratado con su habitual overol azul y su barba blanca, que no se afeitaría desde el golpe cívico-militar del año 1973 hasta que volviera la democracia a Chile. Fundador de diversas organizaciones sindicales y políticas como la Agrupación Nacional de Empleados Fiscales (ANEF), la Central Única de Trabajadores (CUT), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), el Comité de Defensa de Derechos Humanos y Sindicales (CODEHS), entre otras, desde muy joven habló sobre la necesidad de las economías corporativas, articuló escuelas nocturnas para obreros, defendió a su pueblo y luchó por los trabajadores.

La política y poética de las imágenes, como estrategia para visualizar y visibilizar historias urgentes y marginadas de los espacios de poder, ha sido el lugar reflexivo desde donde Jaar ha propuesto gran parte de su obra. En este caso, la sesión de retratos –realizadas en diciembre de 1983– fue expuesta por primera vez el año 2010 en la instalación titulada *La Cordillera de los Andes* (CB), para el bicentenario de la República. En esa estrategia artística, temporal y simbólica, acontece la relevancia política de la obra, situando a Clotario Blest como una figura necesaria y urgente en el contexto de la construcción de un ideario social para nuestro país.

El fondo de ladrillo fiscal con albañilería a la vista, las sombras que demarcan el cuerpo por la dureza de luz de mediodía, percibiendo el sudor y el cansancio del trabajador, la adhesión del cuerpo a ese muro que carga una arquitectura social, la secuencia de ángulos de toma desde el contrapicado hasta la frontalidad, no solo reflejan la humanidad y franqueza con la cual Jaar retrata a don Clotario, sino representan un imaginario del esfuerzo y la resistencia social de un personaje indispensable, que nos permite reescribir el

territorio social y el paisaje humano de nuestra historia, para así descolonizar las imágenes con las cuales se funda la oficialidad del poder.

Andrea Jösch Krotki



TERRITORIO

A landscape painting featuring rolling hills and a cloudy sky. Overlaid on the image is a repeating geometric pattern of blue and green stylized leaves or petals, creating a tessellated effect across the entire scene.

“Territorio” reúne obras que han abordado desde la representación del paisaje hasta la visualización de los aspectos tectónicos. La tierra en su superficie y en su profundidad, como imagen de reconocimiento geográfico y como lugar que guarda los huesos de los anteriores miembros de la comunidad.

Mientras el arte contemporáneo se ha hecho cargo de la apropiación visual de los extremos del territorio, la pintura del siglo XIX y comienzos del XX lo ha hecho de las tierras de la zona central, domesticadas por la agricultura.

ANTONIO SMITH

Santiago 1832-1877

El río Cachapoal, 1870

Óleo sobre tela

100 x 147 cm

Surdoc 2-27

Antonio Smith se interesó por distintas manifestaciones creativas: fue pintor, dibujante, caricaturista en la revista política y literaria *El Correo Literario* e intentó incursionar en la fotografía, para lo cual abrió un estudio, que no logró prosperar. En cuanto a su faceta de pintor, la historiografía chilena lo presenta como pionero del género del paisaje en nuestro país, al que Smith suscribe con entusiasmo desde muy joven. Para la Academia de Pintura, de la cual fue alumno de la primera generación cuando esta se inaugura en 1849, la pintura de paisaje era un asunto menor, servil sobre todo para los temas históricos. Una lógica que se encontraba dentro del modelo artístico que esta institución promovía. Debido a esta situación Smith decide alejarse de la Academia y abrir su propio taller, al cual asistieron varios alumnos de la Academia para completar sus conocimientos y destrezas en torno a pintura de paisaje.

El río Cachapoal fue pintado durante los últimos años de su vida y fue adquirida por la Comisión de Bellas Artes para integrar el fondo del Museo.

Smith tenía la costumbre de salir a dibujar al natural, cuyos bocetos luego se transformaban en pinturas en su taller. Su aproximación al paisaje estaba mediado por una percepción subjetiva de la naturaleza. No tenía intención de mostrar la geografía, la flora y fauna, con sus cualidades exactas, como lo hicieran los cronistas que llegaron al país durante el siglo XIX, por ejemplo, Pierre Joseph Aimé Pissis, quien unos pocos años antes, en 1862, realiza unas acuarelas precisamente de los alrededores del río Cachapoal. Smith se aleja de los atributos precisos que pueda observar del entorno y de lo pintoresco. Sus imágenes se encuentran en otro plano y con una marcada ausencia de seres humanos, que en general, en escasas ocasiones encontramos en el resto de su obra. Debido a estos rasgos es que se lo ha tenido como un pintor romántico. Han pasado 30 años desde que la estética romántica se instala en Chile a través de la literatura a comienzos de la década de 1840. Entre otros asuntos, planteaba la necesidad de una autonomía local en lo intelectual, de la creación de una identidad cultural, de la formación de un imaginario nacional en cuanto al paisaje.

El río Cachapoal más que un discurso nacionalista, en tanto reflejar y descubrir nuevos territorios, es romántico en cuanto que el artista construye un ambiente agreste pero de una naturaleza idealizada y subjetiva. Si con sus caricaturas Smith fue un observador perspicaz respecto al acontecer político y social, con su pintura de paisajes se recoge en sí mismo con una propuesta reflexiva e íntima acerca de la naturaleza, de un sentir personal.

Marisol Richter Scheuch



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ

Santiago 1853–Melipilla 1933

Puesta de sol, fines siglo XIX – inicios siglo XX

Óleo sobre tela

46 x 58,5 cm

Surdoc 2-90

El cuadro corresponde a una típica vista del valle central de Chile y resulta ser un motivo recurrente en la tradición del paisaje nacional. En la imagen se distinguen claramente dos álamos en tonos morados junto a un río que refleja la luz del atardecer. La atmósfera, la temperatura y la profundidad de la escena, no oculta, sin embargo, el hecho de que estamos ante un montón de manchas que maravillosamente nos sumergen en este familiar espacio natural.

Juan Francisco González trabaja al límite de la representación mimética. El color prácticamente se ha independizado de su referente, recordándonos en todo momento que estamos ante una pintura, y ante una pintura moderna. Aunque, por otro lado, la imagen es capaz de transmitir las sensaciones reconocibles de un atardecer de verano en el valle central. Sin duda, la tensión entre la autonomía de los medios y el deseo de llevar al espectador a ese lugar de la experiencia, hacen de cuadro un verdadero campo de batalla, donde la belleza hace olvidar los problemas de la pintura allí implicados. Es un pintor que persigue la belleza fuera del esencialismo intemporal que caracterizaba el modelo académico del Chile de su tiempo.

Aunque este cuadro no cuente con fecha de creación, posiblemente pertenezca al periodo en que el artista se radicó en Limache, entre 1888 y 1900, puesto que existen piezas datadas de esa época que presentan un tratamiento similar del color. Tal vez, estamos ante una pieza que es parte de una de las tantas investigaciones pictóricas que configuran la búsqueda incansable del artista.

Paula Honorato Crespo



RICARDO RICHON-BRUNET

París 1866–Santiago 1946

La barra del Maule, 1921

Óleo sobre cartón

48 x 20 cm

Surdoc 2-1436

Ricardo Richon-Brunet nació en París en 1866. Sus estudios artísticos los realizó en la Escuela de Bellas Artes de París, como también en los talleres del pintor Henri Gervex y Jean-León Gérôme, donde coincidió con los pintores chilenos Enrique Lynch y José Tomás Errázuriz.

En su obra pictórica de este período se ve la influencia de los pintores franceses Pierre Puvis de Chavannes y de Jean-Louis-Ernest Meissonier. Recibió una beca para estudiar en España, instalándose en Andalucía, donde conoció a Rosa Ruiz Olavarría, una chilena que se transformaría en su esposa. Esta es la razón por la que llegó a Chile, primero se estableció en Ancud, Chiloé, para luego radicarse en forma definitiva en Santiago. A partir de 1901 comienza a participar en los salones de pintura nacionales, paralelamente fue comisionado por el gobierno francés para estrechar los vínculos artísticos entre Chile y Francia. Comenzó a enseñar en la Escuela de Bellas Artes, convirtiéndose en su subdirector. Sin duda su papel más importante fue el de Secretario General de la Exposición Internacional de Bellas Artes y que inauguró el Palacio de Bellas Artes del Parque Forestal, en el centenario de la Independencia de Chile en 1910. Hasta su muerte ocurrida en Santiago en 1946, se dedicó a la crítica de arte y a la ilustración en la revista *Pacífico Magazine*.

También, fue director artístico de la revista *Zig-Zag*.

En 1921, Richon-Brunet presentó, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, correspondiente al Salón de ese año, la pintura titulada: *Baja marea en Constitución*. Esta pintura representa el fenómeno característico de las barras que se producen en las entradas de los ríos, como ocurre en la desembocadura del río Maule, en Constitución. En el cuadro se puede apreciar el movimiento de las olas en el río, que fascinó a Richon-Brunet y que expresó con una notable economía de medios, propia del estilo plástico que impuso.



Juan Manuel Martínez Silva

LUIS VARGAS ROSAS

Osorno 1897–Santiago 1977

Paisaje, Puerto Montt, 1925

Óleo sobre tela

46 x 55,5 cm

Surdoc 2-2808

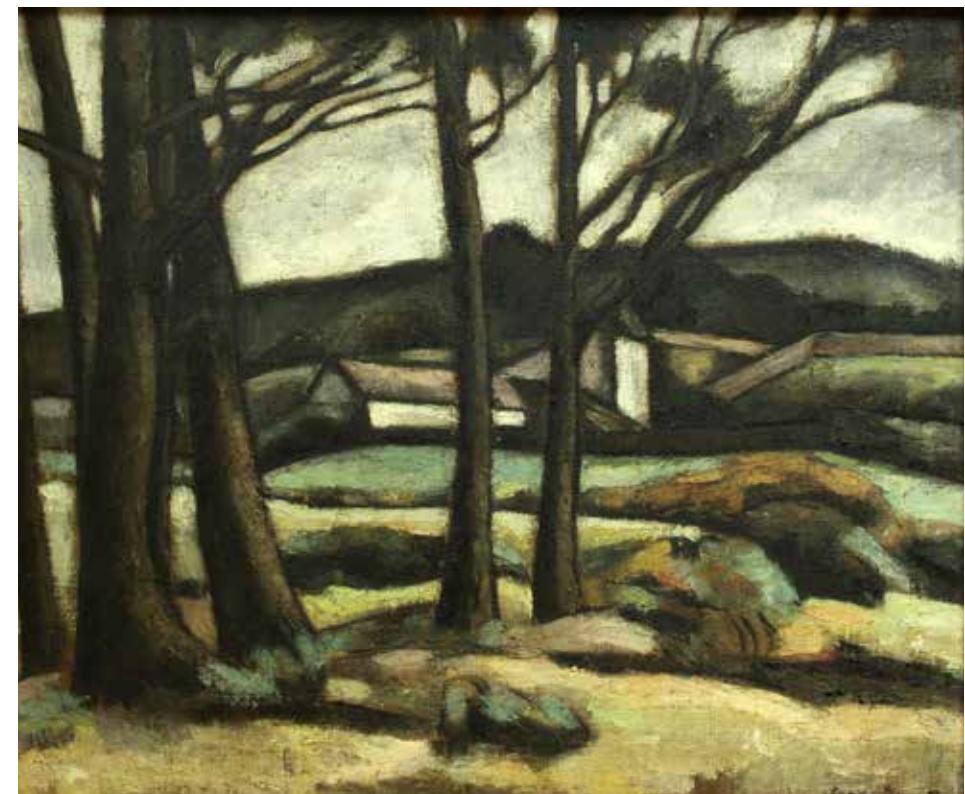
Paisaje, Puerto Montt es una pintura de pequeño formato realizada por Luis Vargas Rosas luego de su primer viaje a Europa entre 1919 y 1923.

En la obra se aprecia la influencia que tuvo en el artista el contacto con las corrientes de vanguardia europeas y, en especial, las ideas del posimpresionismo cézanniano. El predominio del color puro, los gruesos empastes, los bordes demarcados y la incorporación de algunos volúmenes geométricos –como se observa especialmente en el grupo de casas ubicadas en el segundo plano de la obra– dan cuenta de la gradual transición de la imagen figurativa a formas de características más sintéticas.

La pintura fue creada durante el primer período del Grupo Montparnasse (1923–1930), movimiento fundado por este artista en Chile en 1923 y cuyo nombre proviene del barrio parisino donde vivió junto a otros artistas durante su estadía en Francia. Las características pre-cubistas de esta obra, en contraste con el realismo de la enseñanza académica, constituyen algunas de las ideas de renovación que fueron propugnadas por este movimiento, conformado inicialmente también por los artistas José Perotti, Henriette Petit y Julio Ortiz de Zárate.

Entre otras de sus primeras pinturas de los años 20, de características similares, se encuentra *Techos de Puerto Montt* (1922–1925) también perteneciente a la colección del MNBA. Sus trabajos posteriores, realizados en las décadas del 30 y 40, evolucionan a una síntesis dinámica de las formas en los movimientos de líneas, curvas y planos, dando como resultado lo que se ha denominado abstracción orgánica.

Además de ser considerado como precursor de la abstracción en Chile, Vargas Rosas fue director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1946 y 1970.



Ximena Gallardo Saint-Jean

GONZALO MEZZA

Santiago 1949

La Venus de Hielo sobre Campos Chilenos de Hielos Antárticos, 1972-1994

Pintura digital sobre tela mixta

300 x 426 cm (aprox.)

Surdoc 2-4792

El artista Gonzalo Mezza ha sido pionero en la implementación de nuevas tecnologías en el arte en Chile. Uno de sus primeros trabajos en esa línea data de 1972, y fue una innovadora instalación llamada *El deshielo de la Venus 123*. La obra consistía en tres bloques de hielo con la figura de la Venus de Milo, realizados con agua del río Mapocho que sería expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes. Los bloques debían estar teñidos con los colores de la bandera chilena, para problematizar el tema de la identidad nacional, el territorio y la historia del arte. En un confuso incidente, las matrices originales que se habían labado en un taller en la Universidad de Chile, fueron destruidas antes de la inauguración. Aquello imposibilitó la realización de la exposición quedando la idea archivada. Tiempo después, en 1979, en el Instituto Cultural de las Condes, Mezza mostró finalmente *El deshielo de la Venus 123* en una instalación que remitía a la idea original. Lamentablemente, en el tránsito desde el taller a la sala de exposición, uno de los bloques sufrió una caída y una parte se fracturó, accidente que quedó registrado en un video que fue expuesto en la misma muestra. Fueron justamente estas ideas las que Mezza siguió problematizando en trabajos de diversos soportes. Un buen ejemplo de esto es *La Venus de Hielo sobre Campos Chilenos de Hielos Antárticos*, que tiene como fecha de inicio el año 1972 (año de la primera muestra) y de término 1994 (año del Laudo del Tribunal arbitral internacional por Laguna del Desierto entre Argentina y Chile). En esta, la particular mirada del artista sobre el hielo como concepto, quedó perpetuada a través del salto digital que Mezza realizó por medio de procesos de composición y edición computacional. Con estos recursos apuntó, ya en esos años, a vincular el problema ecológico del calentamiento global con la condición geopolítica y el trazado proyectivo de la tradición escultórica clásica (desde lo material a lo virtual). Aquella ficción del accidente del artista con el hielo y el perfecto referente de la escultura histórica quedaron reflejados en la forma fragmentaria de los hielos suspendidos en el agua, que en flotación se coronan perfectamente con la gélida Venus.

Sebastián Vidal Valenzuela



JOSÉ BALMES

Montesquiu, Cataluña 1927–Santiago 2016

Calama (en tierra), 1986

Técnica mixta sobre tela

205 x 173 cm

Surdoc 2-2711

Una tela de grandes dimensiones acoge en su superficie los recursos gráficos y pictóricos del “método Balmes” (Cipolini). Sobre el reverso de la tela de lino belga imprimado despliega lo antes mencionado. La tela se divide en tres franjas horizontales irregulares de arriba hacia abajo. En la parte superior y desde la línea de corte que genera el bastidor; Balmes pinta, borronea, una mancha seca de ocre sobre ocre, para acentuar un punto de tensión visual y de narración urgente. Lo remarca con el elemento gráfico de la flecha negra que cae.

En la segunda franja no coloca nada, deja el color, la temperatura y la textura de la tela al aire. Tan sólo más abajo, en el último tercio, coloca los elementos que constituyen esta “obra urgente”. El dibujo certero con carbón da cuenta de elementos del cotidiano como el esbozo de parte de una mesa de comedor, su cubierta, del ángulo izquierdo y “la pata” derecha. Líneas gruesas acentúan lo horizontal de la composición. Sobre esta zona nuevamente Balmes hace cohabitar y vincula los elementos e imágenes necesarias para mostrarnos el “suceso histórico reciente”. En este caso, la aparición de cuerpos de detenidos desaparecidos en Pisagua, en el norte de Chile. Allí exhibe mediante “recursos gráficos” la cita de su “biografema” inicial, es decir, la referencia al cuadro *La taza con el cardenal* de Pablo Burchard. Dibuja y pinta, al lado derecho, una taza de loza blanca “chilena” la cual en su diseño presenta pequeños relieves característicos de su forma. Los ha pintado en parte con acrílico blanco y un tono de ocre más claro. En el extremo más lejano, y apenas sostenida sobre la mesa, aparece la cuchara de té como dibujo-borroneado. Adherido, unos centímetros más abajo, un sub formato rectangular, es decir, una tela blanca, “acoge” el trozo real y roto del platillo. La pequeña tela horizontal contiene la mancha densa y untuosa del color rojo de esmalte industrial que cae signando lo que allí aconteció minutos antes. Desde la misma superficie de la tela una nueva mancha del mismo color albo se desplaza a la izquierda, intensificando la caída violenta de los elementos y saliendo de aquella área para ir a declinarse sobre lo ocre. Dos tiempos y dos territorios que se conjugan aquí.

Los significantes van estructurando la obra. José Balmes pintó con “la realidad” que él no desconocerá jamás. El suceso, la historia reciente y la “obra urgente” denotan la vinculación de la serie *Calama* con la que la antecede, es decir, con *A 50 años del arribo del Winnipeg*. La primera establece un acto de salvación y la segunda es la puesta en escena de una pérdida reciente. Ambas obras tensionando el concepto de la alteridad en pintura.

Francisco González Vera



RAÚL ZURITA

Santiago 1950

Ni pena ni miedo, 1993

Proyección de fotografía digital

Colección particular

“Ni pena ni miedo” es el verso con el que termina el extenso y magistral proyecto poético que Raúl Zurita inició con *Purgatorio*, profundizó en *Anteparaíso* y que terminó con *La vida nueva* (1979–1993). La suma de este trabajo fue, para su autor, la construcción de un camino que orientara hacia la felicidad. Detenido y torturado luego del golpe de Estado de 1973, y atormentado al punto de atentar contra su rostro, el poeta y artista puso fin a esta trilogía liberándose de aquel dolor que hasta entonces le había obsesionado.

En el desierto más árido del planeta, cerca de Antofagasta, fue inscrito como si de un geoglifo de Nazca se tratara, el verso “ni pena ni miedo”. Apropiándose del paisaje y del lugar donde la dictadura militar hizo desaparecer los cuerpos de prisioneros opositores, Raúl Zurita inscribe, gracias al trabajo de máquinas retroexcavadoras, y en una extensión de tres kilómetros de largo, el verso final que solo puede ser visible del todo para un espectador que pueda observar desde el cielo.

Esta obra, registrada por aviones de la Fuerza Aérea de Chile —los mismos que bombardearon el palacio de La Moneda el 11 de septiembre de 1973—, queda inscrita de manera permanente, reappropriándose del territorio, purgando no solo la herida autoinfringida en su mejilla: también la de aquellos que mediante el filo de los corvos perdieron su vida en ese lugar. Raúl Zurita resignifica la historia del territorio nacional transformando el verso final de *La vida nueva* en el mensaje feliz que durante años buscó y que encontró en ese poderoso escrito en el desierto.

Aldo Perán Gutiérrez



CARLOS MONTES DE OCA

Concepción 1960

Welcome to Chile, 2000

10 marcos de madera, fieltro negro, letras plásticas y vidrio
40 x 20 cm c/u

Surdoc 2-2046

La obra *Welcome to Chile* resulta precisa a la hora de describir y reflexionar sobre el paisaje chileno. Está compuesta por diez módulos negros de madera y vidrio, cada uno de ellos contiene citas literarias referidas al paisaje nacional.

A través de las palabras y materialidad del soporte, Montes de Oca plasma la imagen territorial de nuestra nación. Más allá de los textos, cada uno de los módulos remite a su vez, a la estética tipográfica utilizada en las antiguas fotografías de las cédulas de identidad, es decir, donde se registra el nombre y número del fotografiado. Entonces, desde la primera impresión de la obra podemos inferir que se trata de una manera de abordar códigos de identidad nacional.

Las diez citas literarias de este trabajo han sido ordenadas de norte a sur, dando cuenta de un panorama del paisaje chileno. Cabe destacar que pese a la economía de medios, soportes negros y letras blancas, los textos que se leen apelan a los diversos sentidos para identificar las distintas regiones del país, como sucede con la siguiente alusión a colores y aromas en el tercer módulo: “El oro rojizo del otoño había patinado los campos. En el aire pesaba el sopor de las tierras cansadas y el sabroso aroma de lo que ya ha madurado. (M. Latorre)”. Los lugares geográficos a los que remiten las citas, contrastan con la composición blanco y negro de la obra, demostrando no obstante el poder de la palabra para volverla cromática.

Se trata, entonces, de un juego entre la imagen mental que se logra en la lectura y la capacidad de las palabras para evocar imágenes. Montes de Oca dialoga con la tradición de la pintura chilena de paisaje, la que ha sido fundamental en la creación de un ideal de nación. Esta obra transforma palabras en imágenes, imágenes en paisajes y, finalmente, paisajes en una imagen territorial de nación.

Mónica Isla Donoso



FERNANDO PRATS

Santiago 1967

Sin título, 2009

Impresión fotográfica y humo sobre papel
50 x 74,7 cm

Surdoc 2-3887

Chuquicamata, 2009

Técnica mixta sobre papel
49,4 x 69,9 cm

Surdoc 2-3885

Tronadura, 2009

Humo y golpe de rama de árbol sobre papel
50 x 70 cm

Surdoc 2-3886

Las obras corresponden a pinturas realizadas en técnicas mixtas que han integrado en algunos casos la fotografía, la línea, la mancha y/o el borroneo, para dar cuenta, con estos medios, de la experiencia en la mina de Chuquicamata. Estos trabajos forman parte de un proyecto mayor, que consistió en el viaje y estadía del artista, donde, además, registró fotográficamente durante 24 horas consecutivas las tareas de extracción del cobre. Como en otros trabajos de Prats, la pintura, el dibujo y la fotografía han sido ocupados para elaborar el encuentro con/en la naturaleza, y en este caso, de una que han sido intervenida por el hombre a escala monumental.

Las tres piezas de esta serie no pueden ser apreciadas exclusivamente desde la lógica de la representación, puesto que no se trata solo de mostrar esta gran hendidura hecha en medio del desierto de Atacama, claramente una hazaña de la ingeniería. Tampoco se trata de aludir exclusivamente a la presencia simbólica de la mina como principal fuente de riquezas del país. Lo que está en juego en estas obras es la experiencia que excede los límites entre los bienes materiales, la naturaleza y la grandeza del misterio. No se trata solo de un territorio como referente sino de un territorio incorporado a la experiencia de intimidad con la naturaleza que dista mucho de las solas relaciones económicas de extracción.

Las piezas comentadas, son la visualización de una bitácora de viaje. Prats concibe la mayoría de sus proyectos como una exploración a lugares que lo sitúan en diálogo con la naturaleza, incluso, en muchos de estos ha hecho participar a las fuerzas del lugar en la ejecución material de sus pinturas. Me refiero a pintar con el viento, los vapores, las humedades y las materias de la tierra.

Sus trabajos testimonian aquello que excede las apariencias de la mina en sus distintos momentos de un día, es decir, excede la vida cotidiana en contacto con este gigantesco forado de 950 metros de profundidad, poblado de mineros, maquinaria pesada, luces, explosivos y estruendos. En ellos, también podemos observar cómo la presencia puede exceder al propio artista en el control de sus medios.

Paula Honorato Crespo



ESPAZIO PÚBLICO

“Espacio público” corresponde a trabajos referidos a los lugares de la geografía urbana que están cargados afectivamente por los encuentros y desencuentros de la vida comunitaria. Se trata de plazas, esquinas, sitios eriazos, parques, edificios o calles, que hablan de la vida colectiva en términos espaciales y que generalmente suponen el libre tránsito.

En el siglo XIX encontramos tanto representaciones de la ciudad que dan cuenta de una urbe próxima a lo campestre, como algunas vistas que muestran una metrópoli moderna que pretende asemejarse al París de la época. Más tarde, el arte contemporáneo despliega estrategias visuales con nuevos medios como la fotografía, la intervención, la instalación, además de la pintura, para proponer nuevas relaciones con el espacio público.



GIOVATTO MOLINELLI

Génova siglo XIX

El Campo de Marte, 1859

Óleo sobre tela

58 x 20,5 cm

Surdoc 2-139

Giovatto Molinelli, pintor y litógrafo italiano, realizó en 1859 este óleo sobre tela, que muestra una vista del sector sur de la ciudad de Santiago, denominado *Campo de Marte*, destinado a maniobras y desfiles militares. El edificio que aparece al costado derecho, corresponde al antiguo cuartel de Artillería, cuyos planos y construcción estuviera a cargo de Francisco Gana Castro, a quien se le hizo este encargo oficial, luego de regresar de su formación militar en Francia en 1858. Su construcción se llevó a cabo desde 1854 hasta 1858.

Este espacio, en las afueras de la ciudad, fue anteriormente representado por Johann Moritz Rugendas, en 1837, en la pintura *La llegada del presidente Prieto a la Pampilla*. Y en 1845 por Ernest Charton, en la obra *18 de septiembre en el Campo de Marte*.

A comienzos de Chile independiente y con la construcción del Canal del Maipo, esta área comenzó a ser regada, por ello se la conocía popularmente como la Pampilla, debido a lo yermo de su paisaje. Esta zona, que actualmente corresponde al espacio delimitado por la avenida Matta y la Autopista Central hacia el sur, fue el lugar elegido en 1830 para realizar la primera revista de tropas en conmemoración de la independencia nacional. Luego que estos predios fueran comprados por el estado, donde se instala la Escuela Militar, el Cuartel de Artillería, el Parque General del Ejército, la Fábrica de Cartuchos y la Penitenciaría. Estas obras urbanas coinciden con una política de modernización del ejército en cuanto a su formación e equipamiento, labores que le correspondió implementar al Ministro de Guerra José Santiago Aldunate. Como parte de los símbolos de la joven Nación, debía mostrar un ejército disciplinado, a través de desfiles y ejercicios militares de carácter público.

Molinelli, quien estuvo en Chile entre 1858 y 1861, plasmó en esta pintura el paisaje semi urbano de Santiago, como también la arquitectura que la joven República estaba implementando para sus edificios públicos, pero por sobre todo dio cuenta de

los habitantes del Santiago de mediados del siglo XIX, con meticulosidad y veracidad, convirtiendo esta pintura en un documento histórico de extraordinaria importancia. La pintura ingresó a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes en 1970, mediante la donación de Mariano Puga.

Juan Manuel Martínez Silva



ENRIQUE LYNCH

Quillota 1862–Santiago 1936

Calle Ahumada en 1902, 1902

Óleo sobre tela

76 x 57 cm

Surdoc 2-235

Calle Ahumada en 1902 es una pintura que describe un aspecto distintivo de la experiencia moderna santiaguina en sus albores. La experiencia moderna, que es esencial y completamente urbana, comenzó a vivirse tímidamente en la capital chilena hacia las últimas décadas del siglo XIX a partir de las innovaciones urbanas lideradas por Vicuña Mackenna, seguidas por los grandes avances en obras públicas del gobierno de José Manuel Balmaceda, entre otras. El aspecto que la pintura muestra corresponde a una concurrida intersección –probablemente con calle Agustinas– donde se destacan en primer plano los rieles de los tranvías eléctricos que habían empezado a circular dos años antes por la capital reemplazando a los viejos carros de sangre. Comparten la calle algunos carroajes que se desplazan sobre una calzada mojada por la lluvia y transeúntes protegidos por paraguas. Hacia el último plano se observan las torres de la catedral en la Plaza de Armas. El trozo citadino se muestra bajo un cielo encapotado y los árboles casi desnudos en primer plano dan cuenta de la condición invernal que invade la escena. Ocres y grises dominan la composición.

Aunque difieren en la factura, esta obra coincide con las numerosas vistas urbanas pintadas por Ramón Subercaseaux. Similares escenas también fueron descritas por algunos impresionistas franceses, principalmente Monet y Pissarro, que ofrecieron una mirada atenta a los devenires ocasionados por la transformación radical que sufrió París durante el Segundo Imperio y que el propio Lynch pudo apreciar cuando estuvo en la Ciudad Luz durante la década de 1880, becado por el gobierno chileno. Aquí y allá prevalece el ánimo invernal, que parece acentuar el carácter inclemente de las transformaciones urbanas, que no sólo remiten a la modernización del transporte, de las edificaciones, los puentes, sino fundamentalmente a las relaciones sociales. Enrique Lynch nos brinda en esta pintura, la posibilidad de observar a través de ella esos cambios en el rostro de la ciudad y en las actitudes y relaciones entre sus habitantes. Sólo notar la condición de individuos aislados de los transeúntes evoca o mejor dicho, predice, los modos en que el pulso moderno imprime, o va a imprimir, a los ciudadanos. La calle Ahumada no es, como la Alameda de las Delicias antiguamente, un paseo donde las personas transitaban pausadamente unidas por el brazo, sino una arteria comercial y una im-

portante vía a través de la cual se conectaba el norte y el sur de la ciudad acarreando en sus coches y tranvías a ocupados comerciantes, oficinistas y trabajadores varios. Por otro lado, es necesario tener en cuenta que el clima invernal, el frío, se consideraba en ese entonces mucho más afín a la descripción del progreso que el clima soleado, más bien propio de los países tropicales, asociados en ese tiempo con subdesarrollo y barbarie, con los cuales la élite chilena quería marcar distancia. En ese sentido, se puede pensar que, sintetizando el avance del progreso en la implementación de los tranvías eléctricos, Lynch ha escenificado una imagen fría, invernal, casi europea, contribuyendo, acaso inconscientemente a la construcción de una identidad de nación, determinada a alcanzar el estatus de moderna.

María Elena Muñoz Méndez



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ

Santiago 1853–Melipilla 1933

Panorama de Santiago, ca. 1915

Óleo sobre tela

33 x 49 cm

Surdoc 2-47

El pintor ofrece una vista aérea de Santiago hecha de gruesos trazos de color, en las que se reconocen torres de iglesias en el primer y último plano, techumbres de edificaciones más bajas y un árbol que supone el lugar del espectador probablemente desde un cerro. La factura del cuadro y el paisaje urbano se disputan simultáneamente la mirada del espectador. Las manchas pastosas parecen ganar a la imagen de ciudad.

Juan Francisco González, según su propia declaración de principios, buscaba en pintura el máximo efecto con la mayor simplificación. Además, postulaba que era mejor proceder por síntesis no por análisis. Es decir, lo que debía primar en la tela era siempre la mirada de conjunto por sobre los detalles. *Panorama de Santiago* da cuenta de estas posturas estéticas en una obra madura donde el lenguaje pictórico ha conquistado su protagonismo ante el motivo de la representación.

Cuando pintó esta obra en ca. 1915 tenía 62 años. Se encontraba en un momento clave de su carrera, porque además de haber alcanzado el reconocimiento de muchos de sus pares, ese año se hizo efectiva su designación como profesor de la cátedra de dibujo en la Academia de Bellas Artes, que cinco años atrás hiciera Álvarez de Sotomayor. Un año después se formó el grupo de artistas, escritores e intelectuales, denominado Los Diez. Entre sus integrantes se contaban: Pedro Prado, Julio Ortiz de Zárate, Manuel Magallanes Moure, Augusto D'Halmar y Julio Bertrand, entre otros. El grupo abogaba por una política cultural abierta a la modernidad de los lenguajes del arte y a las reivindicaciones políticas de sectores medios y populares.

Esta pintura ha llegado a ser una pieza emblemática de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, convirtiéndose en un referente del paisaje urbano, incluso, fue citada por Carlos Altamirano en un video con el mismo título, que consistió en la grabación del trayecto desde el Museo Nacional de Bellas Artes hasta la Biblioteca Nacional, y que más tarde integró a un montaje en sala junto al cuadro de González. En esa oportunidad, con-

trastó las técnicas de la representación pictórica con las nuevas tecnologías de la imagen. El comentario contemporáneo se levanta sobre la convicción histórica de que González ha sido uno de los artistas que más ha contribuido a las condiciones de modernidad en la pintura chilena.

Paula Honorato Crespo



CARLOS ALTAMIRANO

Santiago 1954

Tránsito, 1977

Óleo, acero, madera, espejo e impresión fotográfica

194 x 290 x 99 cm

Surdoc 2-4330

Desde el comienzo de su producción artística, Carlos Altamirano ha recurrido a imágenes que aluden a situaciones urbanas cotidianas, eventos generalmente poco significativos, como un grupo de personas a punto de cruzar una calle. *Tránsito* es una obra de la primera fase del artista y fue expuesta en 1977 en la muestra *Santiago de Chile* realizada en la Galería Cromo. En esa ocasión, presentó una serie de trabajos que destacan por mezclar fotografía y pintura, utilizando como soporte planchas de latón brillantes unidas por remache que quedaban a la vista. Consecuente con la postura crítica a la representación pictórica de la época, Altamirano no utiliza tela ni bastidor, sino que introduce directamente a la realidad por medio de una materialidad que se vincula con el mundo industrial.

En obras posteriores continuó haciendo presente el paisaje urbano. Por ejemplo, en 1979 recorrió diversos y nimios lugares de la ciudad, fotografiándose con el lienzo de *Versión residual de la pintura chilena*; en *Panorama de Santiago* de 1981, realizó una cita a la icónica pintura de Juan Francisco González por medio de un video que registra su trayecto, cámara al hombro, entre el Museo Nacional de Bellas Artes hasta la Biblioteca Nacional.

Si en las obras antes mencionadas Altamirano realizaba el gesto de sacar el arte a la calle para evidenciar la distancia existente entre el circuito tradicional del arte y el espacio público, en *Tránsito*, es la calle y su circulación la que ingresa al espacio del arte. La instalación alude a los trayectos cotidianos por medio de la presencia de señales de circulación y siluetas fragmentadas de transeúntes anónimos, que fueron traspasadas a pintura acrílica a partir de los propios registros fotográficos del artista. Pero además, el brillo del metal hace que el soporte se convierta en una superficie especular que, al modo de una vitrina, conecta las siluetas de la obra con las de los espectadores que, de esta manera, son incorporados a la obra.

Natalia Jara Parra



CADA (COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE)

Chile 1979-1985

¡Ay Sudamérica!, 1981

Registro fotográfico y video de una acción artística, reproducción de volante

Dimensiones variables

Surdoc 2-4339

¡Ay Sudamérica! es la tercera acción de arte realizada en el espacio público por el Colectivo de Acciones de Arte, CADA, integrado por los artistas visuales e intelectuales Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells, además de varios colaboradores. Esta agrupación, opositora a la dictadura en Chile, elaboró los contenidos de la historia y la memoria reciente del país.

La acción se inició, cuando seis aviones sobrevolaron la ciudad de Santiago y lanzaron cerca de 400.000 volantes con diferentes consignas escritas. Con ello, rompieron los espacios tradicionales de exhibición del arte, utilizando el cielo como material y soporte de obra. El cielo y los aviones se presentaron como una contra metáfora de la historia reciente de Chile: mientras el día 11 de septiembre de 1973 el edificio de La Moneda, casa de gobierno, fue bombardeada desde el cielo por los militares, consolidando así el golpe de Estado y el fin de la utopía socialista, liderada por el gobierno de Salvador Allende. Con esta acción, el CADA reconfigura la metáfora militarizada del bombardeo, disputando el mismo espacio aéreo marcado por la vigilancia y las bombas. Estas últimas fueron cambiadas por volantes con inscripciones tales como: "Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista". Con esta y otras consignas el CADA quiso devolver a la ciudad ese lugar de "ampliación" de los espacios de existencia y la resignificarla como territorio común.

En las acciones de arte realizadas por el colectivo se puede constatar la relación con el tramo urbano y, por breves instantes, su transformación a través de intervenciones determinadas. En este sentido, para el CADA el espacio público es el lugar donde se construye la noción de comunidad, aunque sea de forma efímera.

¡Ay Sudamérica!, como título continúa siendo actual, ya que es parte de un lamento en conjunto por un continente, que durante su historia ha sido violentado y que en

ese entonces fue ensombrecido por las dictaduras militares. Sin embargo, a pesar del lamento se demuestra que no se han perdido las esperanzas.

Beatriz Sánchez Schwember



GRACIA BARRIOS

Santiago 1927

Caupolicán con Salvador, 1987

Técnica mixta sobre tela

286 x 206 cm

Surdoc 2-2689

Este cuadro de gran formato, opera como bisagra entre dos períodos de construcción de obra. La primera de ellas es “La figuración narrativa”, que va desde 1974 a 1985 y la segunda “La poética de la materia”, que se proyecta aproximadamente por una década.

Ambos cortes analíticos son establecidos en el texto del catálogo que acompañó la exposición retrospectiva SER-SUR, (curada por Justo Pastor Mellado).

Esta pintura se divide en dos zonas claramente reguladas a partir de la ubicación de un elemento del espacio urbano –una señalética de dos calles en la zona oriente de la ciudad– “Caupolicán con Salvador”.

En el lado izquierdo Gracia Barrios ha ubicado un cúmulo de siluetas-sombras construidas con el dibujo más simple establecido en el achurado y la tensión de la morfología esencial de los cuerpos, es decir, partes reconocibles como masas de cabezas, partes de las piernas y líneas de movimientos, a la manera de un gran esbozo. Tres personas esperan junto a un paradero de “micros”. Ocres rojizos demarcan la espalda de uno de los transeúntes, a su lado, el segundo de ellos es translúcido y gris. Lo estructuran el carbón del dibujo al aire y la mancha acuosa de la pintura acrílica. Hacia el centro de la tela, como parte de la “escena urbana”, un fragmento del rótulo del recorrido de una “liebre”; la Intercomunal Los Leones N° 8 con sus colores característicos. Está pintada de forma reconocible, se observa la parte posterior de la carrocería, incluso se anota la placa patente que se visualiza sobre la línea media como la señalética identificadora. En la zona inferior, y en directo contrapunto a las personas que esperan, en el espacio del soporte en cruz, aparecen nombres propios impresos con letra esténcil. Palabras entrecortadas, nombres que no se pueden pronunciar. Todo es gris en la temperatura del cuadro.

En la parte derecha Gracia Barrios despliega y tensiona gráficamente la tela apenas pintada. Arriba, en la parte superior y a corte, define sutilmente la silueta de la (su) cordillera. Espacios ocres-tierras de pintura acrílica densifican la superficie reconocible. Líneas negras

de carbón caen en diagonal demarcando parcialmente “gestos de dibujo”. De la misma manera, el tiempo del “retorno” está indicado por números impresos con la misma tipografía (esténcil). Un 84, un 85 en color oscuro y un 85 en color blanco roto se sitúan a media altura. Es la cuenta regresiva de la artista a su natal. Identificación de lo local. El locus chileno.

En estas dos zonas del cuadro, Gracia coloca también sus biografemas de manera más sutil. Nos cuenta que la opción formal en la construcción del cuadro y el título sitúa la primera palabra del nombre propio del que no se habla, pero está en la memoria; ¡SALVADOR ALLENDE!

Francisco González Vera



ENRIQUE ZAMUDIO

Santiago 1955

Copa de agua, de la serie *Pictográfica de Santiago*, 1988
Fotoemulsión y óleo sobre tela
20 x 90 cm

Surdoc 2-622

El Congreso, de la serie *Pictográfica de Santiago*, 1988
Fotoemulsión y óleo sobre tela
20 x 90 cm

Surdoc 2-626

Plaza Baquedano, de la serie *Pictográfica de Santiago*, 1988
Fotoemulsión y óleo sobre tela
80 x 90 cm

Surdoc 2-623

La serie está referida a lugares, vistas y edificios emblemáticos de Santiago. Todos de fácil identificación para quien haya tenido la experiencia de transitar por la ciudad, incluso, podríamos decir que los motivos corresponden al tipo de imágenes que suele fijarse en la retina. Se trata, por ejemplo, de las tres torres de Plaza Italia, la fachada del Teatro Nacional y del Hotel Carrera, o de una copa de agua de las que se encuentran en la periferia.

Desde un punto de vista técnico, estamos ante pinturas que tienen una apariencia de fotografías, sin por ello dejar de exhibir los rasgos del trabajo manual. La fotografía no ha sido únicamente modelo para estas imágenes sino que también ha sido el lenguaje comentado por la pintura. El resultado es una serie de cuadros en tonos monocromos, que aluden a la foto en blanco y negro, pero en un formato y textura que se ajusta a las obras pictóricas. Las mediaciones entre los sistemas de la fotografía y la pintura han hecho de este proceso una reflexión sobre las imágenes en el contexto de una cultura visual habituada a la incorporación de la técnica.

De alguna manera estas fotopinturas apuntan al género documental. La toma fotográfica puede ser considerada la captura de una intuición que luego la pintura elabora reflexivamente en el taller, abordando el cruce que se da entre experiencia urbana y tradición artística.

Este tipo de trabajos se inscriben en las preocupaciones de las artes visuales a fines de la década de los años 70 y comienzo de los años 80. Algunos artistas con formación en pintura encontraron en la fotografía el medio para satisfacer la necesidad de documentar y hacer la crítica de la representación en pintura, durante un momento donde la situación socio-política del país demandaba hacer visible las realidades veladas por los medios de comunicación masiva. Algunos de los exponentes de esta línea de experimentación fueron Eugenio Dittborn, Francisco Smythe y Carlos Altamirano. En 1980 el Taller de Artes Visuales (TAV) realizó el seminario *La inclusión de la fotografía en el arte chileno*, que puede

considerarse uno de los hitos que desde entonces crean condiciones para pensar este tipo de trabajos en el campo de las artes visuales en Chile.

Paula Honorato Crespo



GERARDO PULIDO

Santiago 1975

Sin título. La conquista del pan, 2000

Impresión fotográfica, migas de pan pintada, vitrina acrílica, plinto

Dimensiones variables

Surdoc 2-2714

Gerardo Pulido ha dedicado gran parte de su producción de obra a investigar diversos materiales buscando exacerbar sus características tangibles y reflexionar sobre sus connotaciones simbólicas. Así, ha trabajado por ejemplo con pintura dorada o con otros pigmentos que representan y simulan sobre diversos soportes, superficies y texturas como la madera, el mármol o el metal.

Sin título. La conquista del pan es una obra que pertenece a los inicios de su trabajo, cuando utilizaba como materia prima la migas de pan; una materialidad de bajo costo, vinculada a la vida diaria y la economía doméstica. Con ella, modeló diversos objetos como un juego de té y el mobiliario de un living, así como también vistas de paisajes urbanos típicos de Santiago que en varios casos pintaba y fotografiaba.

Esta instalación consta de dos partes: una es la fotografía de gran formato donde se ha ampliado la vista en miniatura de la Plaza Baquedano, más conocida como Plaza Italia, construida en migas de pan. La otra, corresponde a un plinto sobre el cual se erige, también modelada con migas de pan, en una pequeña escala, la escena de producción de la imagen anterior, es decir, se reproduce el taller y los implementos con los que se realizó la toma fotográfica, poniendo así en evidencia su propio sistema de trabajo.

Así como el pan es un elemento cotidiano, Plaza Italia es un “lugar común”. Este punto emblemático y central de la ciudad, representa en el imaginario de sus habitantes el límite entre el Santiago oriente más acomodado y el Santiago poniente más popular. Por esta razón, es además el punto de encuentro por excelencia de la comunidad, ya sea por manifestaciones políticas, celebraciones deportivas, o incluso, vandalismos. Pulido elige representar una vista icónica de este hito urbano en la que se aprecia la rotonda donde está emplazado el Monumento al General Manuel Baquedano realizado por Virginio Arias y de fondo el conjunto de edificios Turri, construidos a finales de los años 20 en el estilo Art Deco.

Natalia Jara Parra



VOLUSPA JARPA

Rancagua 1971

De la serie *No ha lugar*, 1996

Impresión fotográfica y óleo sobre tela

230 x 300 cm

Surdoc 2-2710

La obra *No ha lugar* de Voluspa Jarpa se inserta dentro de la reflexión acerca de los sitios eriazos en Chile. Relacionando no solo imágenes, sino también textos, esta genera un cuestionamiento acerca del paisaje urbano del país. La obra, de gran formato, es integrada por dos secciones: la primera de ellas (de derecha a izquierda) nos muestra dos edificios modernos en construcción detrás de un sitio eriazo. Superpuesto a ambos, en el plano de la superficie, se observa la imagen enmarcada de una casa precaria, destacando el contraste entre las edificaciones modernas y el eriazo. El marco del cuadro dentro del cuadro de la obra, en este caso, destaca lo que se quería esconder de un paisaje urbano ideal, es decir, la vivienda de emergencia como imagen de un fallido desarrollo. El resultado general da una “sensación de periferia, de ciudad inacabada, precaria, mal hecha o pensada” (Jarpa).

Estamos ante una especie de interpellación a la forma en la que se han desarrollado nuestras ciudades y la manera en que las hemos habitado. Un estudio de los sitios eriazos, su ocupación mediante la utilización de casas de emergencia. Estas han permitido solucionar el problema habitacional, pero, a la vez, han limitado las condiciones de vida. De alguna manera, el sitio eriazo, vendría a ser el “residuo de la historia” (Jarpa), de la historia social y política de Chile en los años 90.

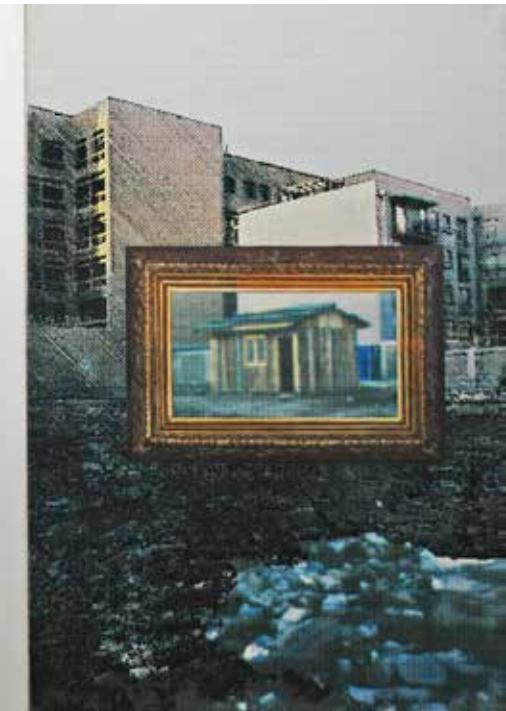
Por otra parte, la segunda sección consiste en un listado que enumera una serie de elementos presentes en los eriazos de la ciudad. Se trata de un texto sin narración que da cuenta de una urbe en permanente construcción que contrasta con el ideal moderno y confirma la sensación de lugar inhóspito como proyecto de urbanización. Además de ello, la enumeración deja en evidencia la “dificultad de representar los sitios eriazos” (Jarpa), al recurrir a una lista que complementa lo que se observa a la derecha de la obra.

Un trabajo donde texto e imagen dialogan para dar forma a una figura presente en el imaginario colectivo, una nación en construcción constante que busca reinventarse a

través de diversas soluciones provisorias, pero que no logra superar sus limitaciones. Es una invitación de la artista a plantearnos el contraste entre la ciudad que imaginamos y aquella en la que realmente habitamos.

Mónica Isla Donoso

- 1.- Esquina de calle.
- 2.- Pedazo de edificio de tres pisos.
- 3.- Letrero comercial.
- 4.- Edificio cubierto por malla negra.
- 5.- Andamios de construcción.
- 6.- Edificio de cuatro pisos.
- 7.- Estanque de agua.
- 8.- Dieciocho ventanas medianas.
- 9.- Cinco copas de árboles.
- 10.- Moldura lisa.
- 11.- Grúa de construcción.
- 12.- Caseta de madera.
- 13.- Cercas de madera.
- 14.- Techos de autos.
- 15.- Muro que pasa.
- 16.- Reja de fierro.
- 17.- Extensión de tierra aplana.
- 18.- Pastos y malezas a patacones.
- 19.- Planta rastreña y oscura.
- 20.- Planta oscura, alta y de formas espinosas.
- 21.- Plantas más claras como espigas secas.
- 22.- Senderos de tierra.
- 23.- Piedras y objetos tirados.
- 24.- Gran plano de tierra.
- 25.- Maraña malezas y pastos.
- 26.- Malezas de hojas duras y continuas al tallo.
- 27.- Espigas parecidas al trigo.
- 28.- Plano de tierra que se distingue a veces.
- 29.- Objetos agrupados entre pastos.
- 30.- Piedras grandes y pequeñas.
- 31.- Pedazos de concreto de construcción.
- 32.- Ladrillos.
- 33.- Pedazos de tablones de madera.
- 34.- Restos de cajas de cartón.
- 35.- Latas aplastadas.
- 36.- Tubo de metal aplastado.
- 37.- Trapos.
- 38.- Papel.
- 39.- Papel.
- 40.- Pastos pisados contra el suelo.



RESEÑA DE AUTORES

Rolando Báez Báez

Historiador del arte. Actualmente se desempeña como curador del Museo Histórico Nacional. Ha trabajado principalmente en el campo de la cultura visual andina durante la Colonia, estableciendo relaciones desde los estudios de género y la identidad mestiza con la pintura y escultura religiosa entre los siglos XVII al XIX.

María José Delpiano Kaempffer

Es Doctoranda en Estudios Americanos, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago. Ejerce como investigadora asociada del Museo Nacional de Bellas Artes y realiza labores docentes en la Universidad Católica de Chile y en la Universidad Alberto Hurtado. Trabaja temáticas referidas al arte contemporáneo en Chile y sus recientes investigaciones abordan problemas vinculados a la imagen/cultura impresa en América Latina (siglo XIX y comienzos del XX).

Ximena Gallardo Saint-Jean

Actualmente es investigadora asociada del Museo Nacional de Bellas Artes y desarrolla labores de docencia en la Universidad Alberto Hurtado. Magíster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de los Andes y Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha trabajado en el área de la historia del arte en Chile, de los siglos XIX y principios del XX, y en diversos proyectos de difusión del patrimonio.

Francisco González Vera

Doctor en Artes de la Universidad de Barcelona, Catalunya, España. Maestría en Artes Plásticas de la Universidad de París I Panteón Sorbona, Francia. Licenciado en Pintura Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile. Experto en la obra de José Balmes. Curador de varios artistas de arte chileno. Actualmente trabaja como independiente en diagramas de archivos de artistas.

Patricia Herrera Styles

Actualmente es académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha e investigadora en Fondecyt. Doctora © en Filosofía Mención Estética y Teoría del Arte, Magíster en Estudios Latinoamericanos y Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Trabaja en el área de historia del arte chileno y latinoamericano de los siglos XIX y XX.

Paula Honorato Crespo

Actualmente es curadora del Museo Nacional de Bellas Artes. Doctora © en Filosofía Mención Estética y Teoría del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile y Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha trabajado el área de la historia del arte contemporáneo en Chile y el levantamiento de archivos para el trabajo historiográfico.

Mónica Isla Donoso

Licenciada en Letras, mención lingüística y literatura hispánica de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Licenciada en Estética en la misma institución. Actualmente se encuentra cursando el diploma en curaduría de la Universidad Adolfo Ibáñez. Mediante la investigación y el desarrollo de proyectos ha participado en distintas instituciones culturales. Asimismo, ha colaborado realizando crítica de arte y reseñas en revistas, catálogos de exposiciones y otros medios escritos.

Natalia Jara Parra

Actualmente es investigadora asociada del Museo Nacional de Bellas Artes. Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile y Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha trabajado temas relacionados con la historia del arte chileno contemporáneo y con la crítica del arte moderno y contemporáneo en Latinoamérica.

Andrea Jösch Krotki

Actualmente es investigadora de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae y coordinadora del Magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la misma institución. Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Chile. Ha trabajado en el área de la fotografía y la teoría de la imagen como curadora, editora y docente. Editora en Jefe de la revista de fotografía sudamericana *Sueño de la Razón*.

Juan Manuel Martínez Silva

Historiador del arte y curador independiente. Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile y Magíster en Historia, Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez de Chile. Ha trabajado en el área de la historia del arte virreinal y del siglo XIX americano, como en proyectos de catalogación, investigación y curaduría en instituciones patrimoniales.

Justo Pastor Mellado

Crítico de arte / Curador independiente. Director Centro de Estudios de Arte (CEdA).

María Elena Muñoz Méndez

Actualmente se desempeña como académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es Doctora en Filosofía Mención Estética y Teoría del Arte, y Licenciada en Teoría e Historia de la misma universidad. Sus investigaciones y publicaciones abordan la relación entre arte y modernidad tanto en el arte chileno como el europeo y norteamericano.

Aldo Perán Gutiérrez

Actualmente es editor adjunto de Penguin Random House Chile. Estudiante de Magíster en Pensamiento Contemporáneo, Universidad Diego Portales y Licenciado en Historia, Universidad Alberto Hurtado.

Ana María Risco Neira

Académica del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Doctora en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Sus líneas de investigación refieren al arte contemporáneo en Chile, problemas de la crítica, relaciones entre imágenes y palabras y, más recientemente, medios de la imagen e intermedialidad.

Sergio Rojas Contreras

Actualmente se desempeña como académico del Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Filósofo y doctor en literatura. Ha sido profesor visitante en universidades de Francia, Estados Unidos y Argentina. Autor de varios libros de estética, teoría y crítica de arte.

Hugo Rueda Ramírez

Actualmente se desempeña como investigador y asesor de colecciones del Museo Histórico Nacional y es cursa el programa de Doctorado en Historia de Concordia University, Canada. Es Licenciado en Historia. Universidad de Chile y Magíster en Estudios Culturales Latinoamericanos en la misma Universidad. Investigador con un marcado interés por la indagación interdisciplinaria, particularmente por los estudios de cultura visual, material, y patrimonial. Sus líneas de trabajo articulan el diálogo entre saberes diversos inscritos en contextos transregionales.

Marisol Richter Scheuch

Actualmente es Directora del Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de los Andes, Santiago. Magíster en Historia, Universidad de Santiago de Chile y Licenciada en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK. Ha trabajado en el área de la historia del arte colonial y siglo XIX en Chile.

Beatriz Sánchez Schwember

Actualmente se desempeña como docente universitaria en áreas de visualidad y género, además de cursar el Doctorado de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Es Magíster del mismo programa de estudios y Licenciada en Historia UAHC y Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica. Como investigadora independiente ha trabajado temas relacionados con arte y política, teoría e historia del arte, género y fotografía latinoamericana.

Sebastián Vidal Valenzuela

Actualmente trabaja en la Dirección de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte en la Universidad Alberto Hurtado. Doctor en Historia del Arte en la Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos. Licenciado y Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile y Licenciado en Ciencias de la Educación en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Curador de diversas exposiciones de arte contemporáneo, docente e investigador en temas de arte, tecnología y cultura de medios.



INVITA



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE



COLABORADOR MNBA

MEDIA PARTNER MNBA



EL CANAL
DE CHILE

LITORALPRESS
ANÁLISIS DE MEDIOS

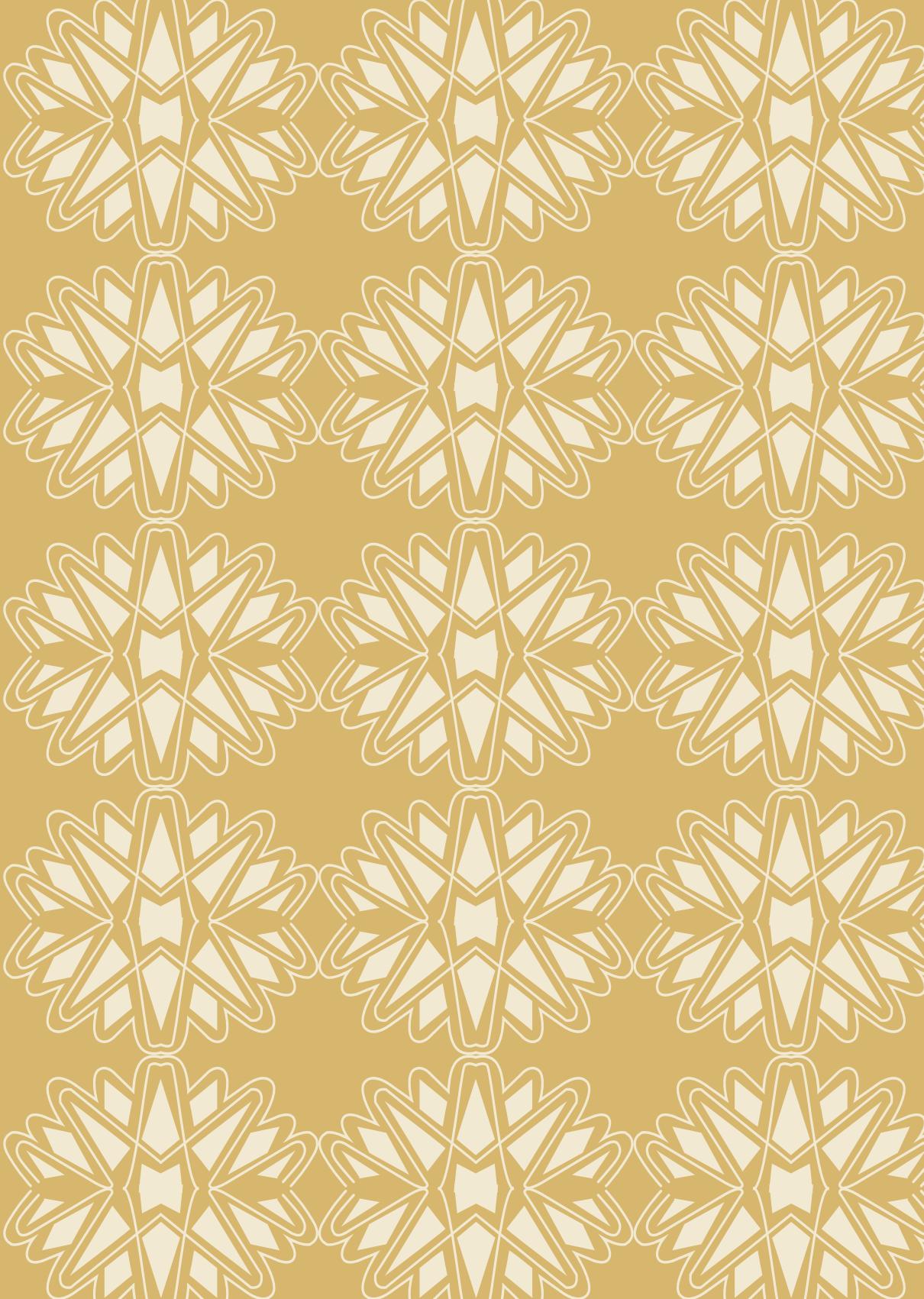


@MNBAChile

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *El Bien Común* presentada en el MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE SANTIAGO DE CHILE, desde el 11 de mayo de 2017 hasta marzo de 2018.

Impreso en septiembre de 2017, con un tiraje de 2.000 ejemplares, en papel Couché de 130 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición © MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES





dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES