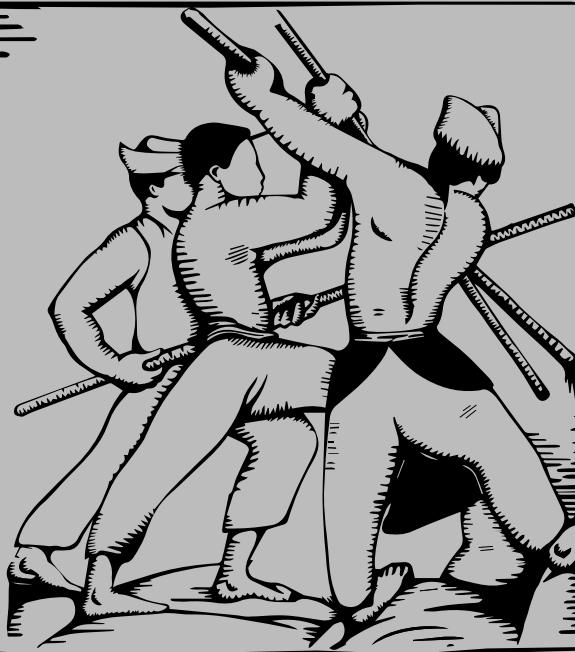


DE AQUÍ A LA



MODER
NIDAD



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

DE AQUÍ A
LA MODERNIDAD

CATÁLOGO COLECCIÓN MNBA



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile





Presentación

Consuelo Valdés Chadwick
Fernando Pérez Oyarzun

Consuelo Valdés Chadwick

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Para el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, la exhibición *De aquí a la modernidad* es una nueva oportunidad para enriquecer la mirada del público, a través de la puesta en valor de las obras que el Museo Nacional de Bellas Artes resguarda y difunde. Además, en esta ocasión estas piezas se ponen en diálogo con otras, pertenecientes a instituciones como el Museo Histórico Nacional, la Cineteca Nacional y el sitio web MemoriaChilena.cl.

La muestra proporciona un extenso material de reflexión sobre los ideales de progreso que desde mediados del siglo XIX se asentaron en Chile. La curatoría de Gloria Cortés Aliaga busca desentrañar cómo los artistas han abordado la modernidad desde diversos puntos de vista, dando cuenta de la complejidad de un período que significó tanto un apogeo industrial y desarrollo urbano, como un acelerado cambio respecto de la relación con el trabajo, la tierra, las tradiciones y las costumbres.

Así, temáticas como la migración campo-ciudad, las demandas salariales y la aculturación de los pueblos originarios son representadas por autores de diversas épocas y con distintas técnicas, quedando de manifiesto cómo a través de su quehacer reflejan el mundo real.

De esta forma, se nos entrega una selección de obras que nos alejan de la idea del artista del siglo XIX como pintor o escultor alejado de la realidad, creador de belleza o de imaginarios de grandes relatos y mitos. Aunque no se niega del todo esta idea, se nos abre la puerta hacia un extenso acervo en el que los autores se desempeñan como un actor social más, partícipes de diversas problemáticas y debates.

Es necesario destacar la labor que se ha hecho para invitar al público a participar y reflexionar en torno a los contenidos de la muestra, respondiendo a la misión actual de los museos como agentes de transformación social, insertos en un universo cada vez más exigente y cuestionador de discursos hegemónicos.

Finalmente, felicito al equipo del Museo que ha trabajado colaborativamente para concretar esta exposición.

De aquí a la modernidad Rutas, desvíos y derivas

La pregunta por el significado y las implicancias que tiene la condición de ser modernos atraviesa no sólo la historia del arte sino también la de la cultura del siglo XX. De hecho, dicha historia podría relatarse a partir de los puntos de vista asumidos por diversas corrientes artísticas al intentar responder dicha pregunta. Ello no resultó siempre fácil. Las complejidades asociadas a ella se hacen patentes en la clásica distinción de Marshall Berman entre modernidad, modernización y modernismo. La primera alude, desde su perspectiva, a la gran era o ciclo en la que vivimos inmersos desde hace ya siglos. Surgida en occidente, para algunos desde el siglo XVIII, para otros ya en el Renacimiento, ella se ha expandido internacionalmente, asumiendo diversas formas en los variados ámbitos geográficos o culturales en que se ha instalado. La distinción de Berman ayuda a comprender también el hecho de que no necesariamente los procesos de modernización, ya sean científicos, técnicos, sociales o culturales, se expresan simbólicamente como tales en formas artísticas o culturales específicas. Se trata por tanto de un proceso tan complejo como fascinante, no exento de contradicciones y problemas.

A estas alturas de la historia tales complejidades se han hecho, si cabe, aún más evidentes. Ser modernos o haber alcanzado un cierto grado de modernización no equivale necesariamente a pisar el terreno firme de una utopía realizada, carente, por tanto, de contradicciones. Por el contrario, ya sean éstas de orden económico, social o cultural, parecen acentuarse con el desarrollo de los procesos de modernización. Aún puede ocurrir que tales procesos hagan surgir, por sí mismos, nuevos problemas. Es en este incierto y atractivo terreno en el que se sitúa la exposición *De aquí a la modernidad*, curada por Gloria Cortés a partir de piezas de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

Como en la novela de James Jones (1951) o la película homónima de Fred Zinnemann (1953), parafraseadas en el título de la exposición, en ella se entremezcan dimensiones objetivas y subjetivas; la historia política y social y la de la

vida privada. La exposición aparece así como una suerte de fresco histórico: una gran panorámica del desarrollo del siglo XX, con toda la complejidad con que ha sido captada por los artistas. Dicha problemática encuentra ciertamente sus raíces en el siglo XIX, que es de donde la exposición arranca. Cuestiones como el desarrollo urbano y su contraste con la vida rural, el surgimiento de la industria y los movimientos sociales asociados a dicho proceso, el papel de la mujer, el desarrollo del transporte o las tensiones políticas, incluyendo el período de dictadura iniciado en 1973, son contemplados a través de los ojos de pintores, escultores y una variedad de artistas visuales. Especial relevancia adquieren la presencia de los conflictos étnicos y territoriales que han atravesado el siglo XX y han encontrado una expresión más evidente en los años recientes.

De aquí a la Modernidad no debería leerse simplemente como una ilustración histórica de un determinado período, sino como una manera de profundizar en él a través de los discursos alternativos propuestos por el arte. Se consigue así llegar a contemplar esos años de una manera más densa y más profunda, siguiendo la intuición de artistas que encontraron en ellos motivos significativos y modos personales de expresión.

Los temas levantados por la exposición han adquirido particular relevancia al ser confrontados con las recientes tensiones sociales que sacudieron recientemente al país. Muchos de los temas que han estado en la calle o que se han discutido en los medios de comunicación fueron anticipados por ella. Tal fenómeno puede ser considerado una muestra más del rol social del arte que, desde su propia trinchera, es capaz de interpretar agudamente nuestro entorno. Así, una encomiable intuición curatorial ha permitido al museo, desde su propia especificidad, decir una palabra sobre el problemático camino a través del cual nos hemos ido construyendo como país y como sociedad.



De aquí a la modernidad
Colección MNBA

Gloria Cortés Aliaga¹

¹ Gloria Cortés Aliaga (Santiago, 1971) es historiadora del arte y curadora de la colección de Arte Moderno del Museo Nacional de Bellas Artes.

La presente exposición busca problematizar la modernidad como una serie de procesos civilizatorios —multidimensionales— que sustituyen el principio organizador tradicional, para dar inicio a nuevos tipos de relaciones sociales y de comportamientos², incluidas las diferentes experiencias de los individuos y su capacidad de modelar la cotidianidad, los contextos, la pervivencia de las ideas o su desintegración. La confianza en la técnica, la experiencia progresista³ y el impulso de las metrópolis como nuevos mecanismos de regulación social, económica y política⁴, así como la propia reestructuración de la institución del Estado, se constituirán en las principales características de “lo moderno” que analizaremos aquí y que en el caso chileno se manifestarán desde mediados del siglo XIX, en sintonía con la industrialización y el apogeo de la burguesía económica y su liderazgo en todos los usos sociales e ideológicos.

Instalar la pregunta de la modernidad en el Museo Nacional de Bellas Artes nos invita a recorrer críticamente nuestra propia historia institucional a partir de la mirada sobre las colecciones y las representaciones implícitas en ellas, basadas en el principio unitario de construcción de una coherencia y homogeneidad identitaria de la sociedad. El propio Palacio de Bellas Artes se sostiene en los recursos forjados por la minería del salitre, actividad económica que más ingresos generó entonces al fisco, constituyéndose en un ícono del progreso material y moral que, sin embargo, aloja una de las primeras crisis de la modernidad latinoamericana: la cuestión social, sus exclusiones prácticas y la persistente desigualdad que se reproduce hasta nuestros días. En este sentido, la modernidad y sus diferentes proyectos, se han constituido en una promesa más o menos fallida que resulta en “un malestar que tiene su origen en la apropiación siempre precaria, siempre limitada de los alcances que puede o pueda tener, la necesaria renovación de las ideas en este mundo cambiante de

² Ver Bolívar Echeverría. *Modernidad y blanquitud*, México: Biblioteca Era, 2010 y Urteaga, Eguzk. “El pensamiento de Norbert Elias: proceso de civilización y configuración social”, *Barataria*, Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales, núm. 16, 2013, pp. 15-31.

³ Echeverría, op.cit., p. 14

⁴ Ver José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1976 (2011)

la modernidad, la que se desplaza siempre, evitando con ello, que se estanque como proceso y como utopía a rescatar”⁵.

Indagar sobre ello y cómo se ha establecido un modelo no solo económico, sino también social, intelectual y político —entre otros— constituye uno de los objetivos de esta exposición centrada, especialmente, en la tendencia homogeneizadora del proyecto moderno y su modelo de identidad. En efecto, las crisis sociales, los desplazamientos humanos y el crecimiento demográfico, que afloraron con fuerza entre los períodos de “celebración” del Centenario y la posguerra, parecen aparentemente descartados del repertorio iconográfico del Museo.

Para dilucidar los modos en que las escenas del arte comprenden, forman y trascienden imaginarios ligados a la constitución de lo moderno o, por el contrario, los desfragmentan y apropián desde una mirada crítica, hemos seleccionado un grupo de obras de la colección MNBA, en diálogo permanente con obras literarias de la época, que nos permitan identificar los escenarios de hegemonía o de subversión a los valores establecidos. A la colección MNBA se suma la invitación a jóvenes artistas contemporáneos y tres ejercicios curatoriales que intervienen las rotundas de las salas de exposición. El primero de ellos se concentra en la historia de los movimientos estudiantiles y su persistencia en la actualidad, a cargo de la docente, investigadora y curadora Carolina Olmedo Carrasco; un segundo ejercicio es propuesto por el curador iquiqueño Rodolfo Andaur, indagando en las relaciones políticas de las antiguas mancomunales y las sociedades obreras del siglo pasado, especialmente organizadas en torno a la industria del salitre. Finalmente, el Área de Mediación y Educación del MNBA propone una mirada a los procesos de construcción del Estado moderno a partir de los mecanismos de democracia participativa y el uso de herramientas propias de las redes sociales. Una mirada desde el presente al incumplimiento del proyecto moderno desde el cual se promovió el predominio de los ideales del liberalismo, la ciencia y la tecnología como portadoras del desarrollo y el progreso.

⁵ Silva Acevedo, Claudio, “Modernidad, modernizaciones y exclusión social”, *Última Década* N°9, CIDPA, Viña del Mar, Agosto 1998, p. 4

Inventar la modernidad

Seducida por la posibilidad de ampliar sus negocios gracias a la alta demanda de materias primas nacionales, la alta burguesía chilena vio en la expansión de los sistemas de producción occidentales una oportunidad de ingresar a los flujos de modernización iniciados a mediados del siglo XIX. La innovación tecnológica y la implementación de infraestructura sanitaria tuvieron como modelo los avances europeos. A fines de 1850 se genera una de las obras de ingenierías más importantes para la conectividad del país, el ferrocarril, que permitió impulsar la economía uniendo centros productivos, especialmente las zonas de explotación minera, la exportación agrícola y la naciente industria forestal del sur, con las zonas portuarias —otras de las grandes modernizaciones estatales— o de distribución comercial. La presencia del tren permitió el ingreso de empresas y capitales extranjeros para su manejo y fortalecimiento, así como la profesionalización de la ingeniería y la oportunidad para la producción de bienes industriales e infraestructura⁶. En 1860 comenzó la construcción de la Estación Central y veinte años después se sentaron las bases la formación de la Empresa de Ferrocarriles del Estado, fomentando el desarrollo y transformación de las localidades y la integración económica como parte del proyecto gubernamental de consolidación del territorio nacional. Sin embargo, durante el transcurso del siglo XX la falta de inversión en el mantenimiento de las líneas y de los trenes, mermó considerablemente la estructura ferroviaria. Las obras *La viajera* (1928) de Camilo Mori (1896-1973) y *Estación Central, Patio Sur* (1991) de Roberto Geisse (1954) permiten ilustrar ese proceso de auge y peso económico antes de 1930 y su decadencia posterior. A la vez que permiten establecer aquellos espacios en que las mujeres, especialmente de la clase media, comienzan a apropiarse del espacio público a inicios del siglo XX, tanto en materia de educación como en libertades individuales, aunque no exentas del control social y alojadas aún en la teoría de las esferas separadas.

⁶ Guillermo Guajardo Soto. *Tecnología, Estado y Ferrocarriles en Chile, 1850-1950*, México: Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 2007, p. 11

La filosofía positivista fue uno de los principales sustentos para la construcción de un nuevo proyecto político que otorgaba a la burguesía chilena asumir el liderazgo del control y defensa social, la higienización urbana y la aplicación de las tecno-utopías a las que se sumaron la noción de paisaje monumental, especialmente el parisino, el buen gusto y el refinamiento poshispánico, alejado del pasado colonial⁷. La novela *Casa Grande* de Luis Orrego Luco (1908) refleja precisamente el carácter artificioso de la oligarquía nacional, mientras *Alberto el jugador. Novela que parece historia* de Rosario Orrego Castañeda, —primera novela publicada por una mujer en Chile y que apareció por entregas en la *Revista del Pacífico* en 1860 y como libro en 1861—, centró en la problematización del lujo las cuestiones de lo público y lo privado, y el carácter indócil de su autora, “sujeto ilustrada como eje de crítica a la racionalidad técnico-instrumental y científica”⁸.

Una de las principales figuras de esta modernización fue Benjamín Vicuña Mackenna, quien ejerció como Intendente de Santiago entre los años 1872-75. Modificando el viejo trazado colonial, Vicuña Mackenna concentró sus esfuerzos en el mejoramiento de la higiene, la estética y el control social de la ciudad. Este urbanismo higienista, del ambiente y las costumbres, se traduce en el ensanche del agua potable, la conformación del Camino de Cintura, que redefinía los límites de Santiago, o la canalización del río Mapocho que finalmente se lleva a cabo durante la presidencia de José Manuel Balmaceda entre 1886 y 1891. La obra *Pirámide del antiguo Tajamar* de Enrique Swinburn (1859-1929), realizada en 1890, da cuenta de las iniciativas de mejoramiento de la ciudad, cuando la antigua estructura colonial fue demolida para la canalización del río, proyecto impulsado por el recientemente creado Ministerio de Industria y Obras Públicas en 1886. Pero, sin dudas, la obra más memorable de Vicuña Mackenna fue la remodelación del antiguo cerro Huelén en el Cerro

⁷ Al respecto ver César Leyton Robinson y Rafael Huertas. “Reforma urbana e higiene social en Santiago de Chile. La tecno-utopía liberal de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875)”, *Dynamis*, 32 (1), 2012, pp. 21-44.

⁸ Carol Arcos. Musas del hogar y la fe: La escritura pública de Rosario Orrego de Uribe, *Revista Chilena de Literatura*, N° 74, abril 2009, pp. 5-28

Santa Lucía, ícono de la ciudad burguesa, refundando una idea civilizatoria a partir de la resignificación simbólica de los asentamientos incaicos, diaguitas y mapuche. La nueva configuración del paseo queda reflejada en las obras de Pablo Burchard (1875-1964), *La pila* (s/f), y *Terraza del Santa Lucía* (s/f) de Carlos Alegría (1882-1954) presentes en la exposición. *El rapto de Europa* (2016), del artista Luis Montes (1977), refiere también a la noción de ornamentación que se implementó en el alhajamiento del nuevo paseo santiaguino, concentrada especialmente en las adquisiciones por catálogo realizados a la fundición francesa Val d'Osne. El nuevo mobiliario urbano y el conjunto artístico de esculturas, realizado sobre hierro fundido, destacaba por su repertorio alegórico y estilo neoclásico, como los grandes jarrones estilo *regency*, hoy desaparecidos y que Montes reproduce sustituyendo el antiguo metal por resina poliéster y fibra de vidrio.

Pero las modificaciones de Santiago trajeron consigo una frontera social que determinó un adentro y un afuera a través de un cordón sanitario que aislabía al centro de los arrabales. Un centro de opulencia y una periferia suburbana donde imperaba la miseria y desempleo, cuyas consecuencias alcanzaron su cúspide en la cuestión social del Centenario en 1910, enunciadas por *Sinceridad. Chile íntimo* de Alejandro Venegas, una serie de veintiséis cartas dirigidas al presidente de la República Ramón Barros Luco sobre la ruina económica y moral del país.

Aparejada a la idea de progreso (fe en el crecimiento económico y tecnológico, la razón y ciencia), aparece un nacionalismo oficialista sustentado en la masa obrera y campesina, como soporte de la construcción de una idea de nación estable y poderosa, cuya clave territorial fue la cordillera de los Andes, expresada oficialmente en el pabellón chileno de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. La creación de la CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) diez años después, demostraba la ampliación del rol de Estado en el crecimiento económico del país. Asimismo, las regulaciones en materia legislativa laboral o social, obligaron a reconfigurar las organizaciones de trabajadores que hasta ese momento se habían aglomerado a través de mancomunales o mutuales que permitieron generar espacios de sociabilización y solidaridad proletaria. Los grandes conflictos obreros de inicios del siglo XX

y las movilizaciones sociales permitieron el surgimiento de partidos políticos obreros y la aparición de líderes sindicales de gran relevancia, atravesando el grueso del cuerpo social y los actores en lucha. Sin dudas, esto transformó la configuración política y las demandas en curso de hombres y mujeres ligados a las agrupaciones de artesanos, obreros, campesinos y estudiantes, en pro de las reivindicaciones de la clase trabajadora. A ello se sumará el movimiento por la lucha por la igualdad jurídica y política de las mujeres, conglomerando diversos espacios de organización y acción política de carácter multiclassista, reuniendo tanto a obreras como a universitarias y mujeres de la alta burguesía chilena.

“La autonomía de la colectividad, que no puede realizarse sino a través de la auto-institución y el autogobierno explícitos, es inconcebible sin la autonomía efectiva de los individuos que la componen. [...] Pero lo contrario es igualmente verdadero: la autonomía de los individuos es inconcebible e imposible sin la autonomía de la colectividad [...] para lo que es necesario participar efectivamente de la formación de las leyes”⁹.

El sindicalismo obrero y la emergencia de partidos políticos obreros y populares, cimentados en los cambios de estructuras sociales derivadas del capitalismo emergente, dio origen a figuras emblemáticas para los movimientos sociales como Luis Emilio Recabarren y Clotario Blest. El primero, fundador del Partido Obrero (1912) junto a otros nueve integrantes, entre los que se encontraba Teresa Flores, una dirigente sindical chilena, anarcosindicalista y feminista con quien compartió la vida afectiva y la actividad política. Clotario Blest, en tanto, movilizó a trabajadores y trabajadoras fiscales en asociaciones gremiales y lideró la constitución en 1943 de la Agrupación Nacional de Empleados Fiscales (ANEF) y diez años después, la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), organizaciones vigentes hasta nuestros días. Ambas figuras se encuentran presentes

⁹ Cornelius Castoriadis. “La Democracia como procedimiento y como Régimen”, en *La strategia democratica nella società che cambia*, Ed. Datanews, mayo 1995, p.52.

en la exposición a partir de las imágenes del funeral masivo que se tomara las calles de la ciudad tras la muerte de Recabarren en 1924, junto a la fotografía de Clotario Blest realizada por Nibaldo Ramírez en 1974, mientras participaba del Comité de Defensa de Derechos Humanos y Sindicales (CODEHS) y en la Comisión Chilena de Derechos Humanos, organismos opositores a la dictadura militar.

La emergencia de la protesta social —huelgas y motines populares— como instancias de estrategias de negociación para la construcción de mejoras salariales y de condiciones de vida, tomó la calle como lugar de agenciamiento, expresado como “estallido” social y generando represiones y masacres¹⁰. El conflicto obrero de fines del siglo XIX, especialmente alojado en las salitreras, dio origen a violentas represiones, abusos y matanzas que se replicaron violentamente, acabando con huelguistas, sus mujeres y sus niños hasta aproximadamente 1920. La obra *Desolación* (1909) de José Mercedes Ortega (1856-1933) remite, inevitablemente, a la matanza ocurrida en la Escuela de Santa María de Iquique en 1907 donde hombres, mujeres y niños fueron acribillados por la fuerza pública ante un levantamiento de los obreros del salitre. Estas sucesivas matanzas de obreros y campesinos, dieron origen a lo que Clotario Blest denominó “martirologio de la clase obrera”, especialmente a partir de la masacre de San Gregorio del cantón de Aguas Blancas en 1921. “A esto constaremos con íntimo convencimiento que esperanza existe y muy cierta, pero ¿de dónde vendrá?” declamaba el dirigente en la Gran Conferencia Sindical del Trabajo en 1925,

“La triste experiencia de hechos recientes nos demuestra que ello no podrá venir ni de abstractas peroraciones ni violentas represalias. No. Ella tendrá que venir de una doctrina que a la vez que asegure en base incombustible las justas y legítimas aspiraciones de igualdad social del proletariado

¹⁰ Mario Garcés. “Los movimientos sociales populares en el siglo XX: balance y perspectivas”, *Política*, N° 043, Universidad de Chile, p. 18

con la evolución pacífica pero segura del estado actual de cosas al estado futuro que todos anhelamos. Esta doctrina tendrá que mirar a todo el hombre por entero, llevar el bienestar a todo su ser, tanto físico como moral, en otra forma sería incompleta”¹¹.

A la muerte de cientos y miles de trabajadores, la burguesía capitalista se vio obligada a ceder concesiones en favor de la masa obrera. Al interior de la política liberal la figura del poeta, estudiante de leyes y dirigente estudiantil José Domingo Gómez Rojas cobra significancia dado su origen popular y convicción anarquista que marcaron su férreo compromiso con una educación pública, laica y librepensadora. Tras su encarcelamiento, tortura y reclusión psiquiátrica durante el llamado “proceso de los subversivos” (1920), su muerte otorgó el primer mártir a la causa obrera y estudiantil.

Tras las profundas crisis de las primeras décadas del siglo XX, un realismo social estético-político daba paso a la participación de otros/as agentes en la construcción de nuevos imaginarios. A la lógica identitaria hegemónica se le contrapone ahora un imaginario construido a partir del ser histórico-social¹², como lo señala Castoriadis, en claro rechazo al cosmopolitismo modernista. Especialmente desde la literatura, mirar hacia adentro con matices regionalistas permitió fijar una imagen del pueblo que hasta ese momento no era sujeto de narrativas y que fueron traspasadas a las prácticas visuales en complejas alianzas creativas y performáticas que permitieron abrir nuevos escenarios de construcción cultural. El anarquismo aparece entonces como una alternativa al movimiento popular, tanto en la esfera política como en la cultural, especialmente bajo la influencia del anarcocristiano León Tolstoi y el descontento por la urbe moderna y sus itinerarios de pobreza, masificación y pérdida del espacio natural. Asociado a ideas libertarias aparece el Ateneo Obrero, fun-

¹¹ Clotario Blest. “Gran Conferencia Sindical del Trabajo”, *El Sindicalista*, 1925. En Maximiliano Salinas. *Clotario Blest*, Santiago: Arzobispado de Santiago, Vicaría de Pastoral Obrera, 1980.

¹² Cornelius Castoriadis. *La institución imaginaria de la sociedad II*. Buenos Aires: Tusquets, 1975

dado por el poeta y pintor Luis Olea en 1893, al que le sigue el Ateneo de la Juventud y la creación de colonias en el cerro San Cristóbal (1903) o en San Bernardo (1905). Estas últimas se constituyen en escenarios libertarios y de vida colectivista, pero no influyentes en el movimiento obrero. La primera, conocida como la “colonia comunista”, estaba localizada en la calle Pío Nono y se conformaba por “obreros ilustrados y muy distinguidos en su profesión”¹³, como el periodista Alejandro Escobar y Carvallo —creador del periódico *La Protesta Humana*—, el tipógrafo Vicente Saavedra, el zapatero Augusto Pinto, el campesino Teófilo Cubillos, los pintores Benito Rebolledo Correa y Julio Fossa Calderón, entre otros tantos. En 1905 se creaba la Colonia Tolstoyana en San Bernardo, conformada por intelectuales provenientes de diversos campos de la cultura, como los escritores Augusto Thompson, Manuel Magallanes Moure, Fernando Santiván, Baldomero Lillo y los artistas Rafael Valdés, José Backhaus, Pablo Burchard y Carlos Canut de Bon, entre otros, algunos de los cuales también participaron posteriormente del Grupo Los Diez (1916-1917), liderados por el escritor Pedro Prado y al que se sumaron los pintores Juan Francisco González, Julio Bertrand y Julio Ortiz de Zárate. Tanto Rebolledo Correa como Fossa Calderón, Canut de Bon y Thompson, venían de la experiencia del Ateneo de la Juventud, configurando una de las primeras generaciones de la bohemia intelectual. La obra *Carretelas de La Vega* (ca. 1933) de Juan Francisco González (1853-1933) busca la transfiguración en la pobreza desde un sentido crítico y aun cuando el artista decide marginarse de la oficialidad de exposiciones como la del Centenario, es desde la institucionalidad, la Escuela de Bellas Artes, donde González realiza su propia revolución académica: una nueva enseñanza del dibujo en una generación de jóvenes pintores provenientes de la clase obrera y proletaria¹⁴.

Algunos años después, el grupo universitario Spartacus de la Universidad de Chile publicaba su primer manifiesto en la revista *Claridad* en 1921, señalando:

“ [...] Hasta ahora hemos vivido supeditados a los intereses del capitalismo burgués, que nos estruja, nos humilla y exige (sic) de nosotros un arte nauseabundo y pastoso. Todo en el actual régimen nos cierra el paso hacia un completo desarrollo de nuestra personalidad, hacia un mayor aprovechamiento de nuestras energías. Por eso nos declaramos, desde luego, enemigos de este sistema de explotación inveterada y servilismo. [...] Aspiramos a vivir al margen de los egoísmos mediocres que animan a las castas oligárquicas de cada país y que los obligan a devorarse los unos a los otros, como fieras salvajes. Pertenecemos a la gran República de los cultores de la Belleza en cuyos confines no se pone el sol. Más hermanos nuestros son los artistas de Argentina, Bolivia y Perú, que todos los rastacueros de la política y los sucios mercaderes que pululan en esta tierra. Declaramos que nuestro ideal es revolucionario y que por tanto quedan fuera de nuestro grupo los falsos artistas, encanallados en el arte de agradar a un público de burgeses analfabetos, agiotistas, anticuarios y políticos [...]”¹⁵.

Las aulas universitarias convocaban, así, a nuevas formas de organización y agenciamiento artístico asociados al “anarquismo constructor”, aunque no lograron una representatividad significativa al interior de los grupos radicales obreros o de trabajadores de la capital. Estudiantes y artistas como Isaías Cabezón, Raúl Figueroa, Barak Canut de Bon —hermano del escultor Carlos Canut de Bon y antiguo dirigente estudiantil—, entre otros ilustradores, grabadores y pintores, colaboraban con la gráfica de *Claridad*. Entre ellos también se encontraba el médico anarquista Juan Gandulfo, realizador de diversos carteles publicados en la revista, creador de láminas de biología e histología e impulsor del Policlínico Obrero. La filiación política de artistas como Laura Rodig y

¹³ Fernando Santiván. *Memorias de un tolstoiano*, Santiago: Editorial Universitaria, 1997, p.165.

¹⁴ Ver ¿Qué es de ti mi buen Juan. *El camino del pintor Juan Francisco González*. Colección MNBA, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.

¹⁵ Grupo Spartacus. “PRIMER MANIFIESTO del grupo universitario SPARTACUS a los Artistas y Estudiantes de Bellas Artes”, *Claridad*, Vol. 1, N° 30, Agosto 20 de 1921, p.7.

Camilo Mori, ambos vinculados al Partido Comunista, permite la apertura a un ámbito de la cultura ligada a la visión de la ciudad y de lo urbano, como el muralismo, generados en torno a una sensibilidad obrerista. *Los Salitreros* (ca. 1936) de Rodig (1901-1972) se aloja en un arraigado sentido de conciencia de clase derivada de la exitosa inserción del PC en los ámbitos sindicales. Del mismo modo, su participación en el Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH) permite el cruce entre la historia política y la historia social y cultural de las mujeres y que puede visualizarse en su escultura *Maternidad* (ca. 1940), misma que da cuenta uno de los mayores logros del movimiento: el derecho a la lactancia materna de las mujeres obreras y el derecho al aborto en uno de los escenarios de mayores índices de mortalidad infantil. El diálogo que establece esta obra con la performance de la joven artista Cheril Linet (1988), *Coreografía de la succión II* (2015), concentra en el acto del amamantamiento en un acto multidimensional que transita desde el activismo político a las éticas o políticas del cuidado, “así como la crítica a la distinción capitalista de los espacios público-privado, que conlleva la concepción monetarizada del trabajo generadora de tradicionales exclusiones epistemológicas”¹⁶.

Fuera de los movimientos y agrupaciones políticas, pintores como José Agustín Araya o Julio Zúñiga iniciaron un recambio radical como hijos de obreros y campesinos, enfocando sus obras en la crítica social de sus entornos cercanos. En ese sentido, la obra del artista contemporáneo Adolfo Martínez (1976), *Trenza de ajos* (2017), resitúa la labor del temporero, recompone su propia biografía en un acto simbólico y poético, como él mismo señala, para reconfigurar el sentido de perdurabilidad y precariedad. En el campo de la literatura, Baldomero Lillo denunciaba el inicio de una de las mayores crisis obreras en *Sub terra* (1904) solo tres años antes de la matanza de Santa María de Iquique. José Santos González Vera ponía de manifiesto el mundo del proletariado y su crudeza a través de la novela *Vidas mínimas* (1923); Marta Brunet publicaba el mismo año *Montaña adentro y, finalmente, Alsino* (1920) de

Pedro Prado y Gran señor y rajadíablos (1948) de Eduardo Barrios, enunciaban un redescubrimiento del nacionalismo popular que ponía al descubierto los cambios sociales de un valle central y un escenario regional que se encontraba lejos de la modernidad.

El progreso de la ciudad, el auge económico y el fortalecimiento de la burguesía industrial y comercial, generó un inusitado desplazamiento de campesinos a las ciudades económicamente más estables, produciendo una explosión demográfica que dio paso a altas tasas de desempleo, trabajos informales y miseria en los sectores más vulnerables. Los conventillos, habitaciones sin servicios básicos, fueron el escenario de múltiples discusiones. La protección de la niñez, las altas tasas de desnutrición y la mortalidad infantil fueron los temas levantados por las mujeres de la élite en iniciativas como *La gota de leche* (1900-1940), fortalecidas por las nuevas intelectuales de clase media y las obreras, agrupaciones y encuentro multiclassistas que permitieron las discusiones sobre el derecho a voto, la autonomía económica y el acceso a la educación y mejoras en las condiciones laborales y de vida. La expansión del gasto social del Estado para la protección social de la población, higiene y educación incluidos, dieron origen a una serie de instituciones como el Ministerio de Bienestar Social (1927) y la Caja del Seguro Obrero (1924). La Defensa de la Raza y el Aprovechamiento de las Horas Libres fue otro organismo cuyo objetivo era formar un pueblo sano y pujante, reforzando “ese amor propio nacional, estímulo de múltiples progresos”, según señalaba el presidente Pedro Aguirre Cerda en su inauguración el 18 de septiembre de 1939.

En los salones de pintura la miseria o miserabilidad fue tema para premios y medallas, siendo Pedro Lira (1845-1912) uno de sus exponentes más emblemáticos y cuya obra *El niño enfermo* (1902) se constituye en el mejor ejemplo de lo anterior. Fuera de la competencia de los salones, las enfermedades sociales (tuberculosis, sifilis, alcoholismo), la criminalidad, la prostitución o los cuerpos insubordinados despertaron un nuevo sentido crítico en artistas como Pedro Luna o Ramón Abarca cuya obra *La miseria (invernal)* de 1905, propiedad del Museo de la Educación Gabriela Mistral, demuestra la marginalidad social y condiciones de vivienda insalubres y precarias que afectaban,

¹⁶ Ester Massó Guijarro. “Lactancia materna y revolución, o la tetra como insumisión biocultural: calostro, cuerpo y cuidado”, *DILEMATA*, Año 5, N° 11, 2013, pp-169-206.

principalmente, a las mujeres, a las infancias y a la vejez como sujetos en situación constante de vulnerabilidad. Aunque cultivando una visión paternalista, el giro literario hacia la realidad de los sectores marginales también se vio reflejado en novelas como *Juana Lucero* (1902) de Augusto D'Halmar, *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello y *El vaso de leche* (1929) de Manuel Rojas.

Desplazamientos y omisión

A la migración campo/ciudad, le siguió una segunda oleada migratoria derivada de la explotación del salitre en el norte de Chile, ligada a ciclos económicos y el consiguiente cruce de fronteras. Normar la circulación de población y comunidades andinas translocalizadas y de organización comunitaria, en el marco de un Estado-nación que equipara a la sociedad en unidades estancas, culminó en un complejo sistema de control y regulación de soberanía, devenidos de la incorporación de nuevos territorios a fines del siglo XIX. Estos últimos mantuvieron una población diversa y multinacional, compuesta por extranjeros fronterizos, población originaria, migrantes impulsados por la industria salitrera y un proceso de chilenización que no supuso problemas de convivencia hasta aproximadamente 1910, dando origen a sucesivas oleadas de violencia y acciones punitivas que culminan con la expulsión de un gran número de peruanos-tarapaqueños¹⁷. Hasta el día de hoy, los espacios de fronteras son objeto de movilidad humana e intercambio motivados por la explotación, el trabajo y los conflictos.

La representación de “lo andino” al interior del Museo queda sujeta a la emergencia de una posibilidad de construcción de un nuevo arte nacional en el primer tercio del siglo XX, especialmente bajo la influencia de manifestaciones intelectuales indigenistas o de realismo social que incluía, esta vez, al sujeto indígena como constructor de un americanismo de corte popular. La presencia de las obras *Al subir el Orán* (1932) del argentino José Antonio Terry

(1878-1954) y *Huasos andinos* (s/f) atribuida al español Ramón Zubiaurre (1882-1969) al interior del Museo, es consecuencia del inusitado interés por un nuevo sentido de construcción de “lo latinoamericano” como una nueva identidad continental donde el arte se ponía al servicio de la revolución social. En Chile, uno de los principales eventos que marcaron esta nueva ruta fue el Salón de Verano de Viña del Mar, destacándose el de 1937 con el envío de pintura indigenista provenientes de Perú y Bolivia, remarcados por el análisis crítico de Augusto D'Halmar y Carlos Raygada en la *Revista de Arte* de ese mismo año. El año anterior, la pintora María Valencia había publicado en la misma revista un interesante artículo sobre el indigenismo pictórico en Perú. Pero sin dudas, fue la circulación de la revista *Amauta*, dirigida por el peruano José Carlos Mariátegui la que sentó las bases de una vanguardia social, cultural y política, concentrando los principales debates en torno a la modernidad latinoamericana.

La imagen de la *Venus india* o *Virgen india* (1927, versión fundida en 1931) del también español Ramón Mateu (1891-1981), condensa en sí misma no solo la imagen de la mujer indígena como una nueva productora de significados, sino que carga sobre sí misma la productividad de la nación en cuanto madre de la generación de campesinos y obreros que modernizarán e industrializarán la patria, convirtiéndose en una alegorización de la sexualidad femenina como símbolo de revolución y resistencia en un arte nacional de emergencia, como lo define Marta Traba (1979). El cuerpo femenino agraviado por la dominación como modelo cultural queda expresada en la escritura de Gabriela Mistral al referirse a la Malinche: “Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias”¹⁸. La *Venus* aparece interpelada por la imagen de Alicia Galán, presidenta del Colectivo LGBTI Bolivia, vestida de *China Morena* (2015), fotografía de Demian Shopf (1975), pero compartiendo la misma suerte del despojo y la colonización.

¹⁷ Marcela Tapia. “Frontera y migración en el norte de Chile a partir del análisis de los censos de población. Siglos XIX-xxi”, *Revista de Geografía Norte Grande*, 53, p.183.

¹⁸ Gabriela Mistral. «El tipo del indio americano», 1932. En Mario Céspedes (comp.). *Recados para América*, Madrid: Edit. Epesa, 1978.

El sujeto indígena, configurado como una alteridad racializada, un sujeto diacrítico biologizado —idea sustentada en el origen, las diferencias fenotípicas y los valores morales y sociales—, constituye entonces un problema para la “etnicidad ficticia” de la nación. Las discusiones intelectuales durante el siglo XIX sobre la dicotomía entre civilización y barbarie rigieron los modelos del poder y quedaron explicitados en novelas como *Facundo* (1845) del argentino Domingo Faustino Sarmiento. A principios del siglo XX, la idea del *pueblo chileno* como una raza superior, al decir de Nicolás Palacios en *Raza Chilena* (1904), se sustentó en un proyecto político sobre lo que se consideraría la *chilenidad*, basado en la familia y la patria. Este racismo modernizante se refleja en la escasa presencia de artistas de origen indígena en la colección del Museo, como Pedro Churi, pintor del siglo XIX. “Un mocetón araucano picado también por la divina abeja del arte”, según lo señala Manuel Magallanes Moure¹⁹, discípulo de Blondau, Charton, Bianchi y Ciccarrelli, según relata José Miguel Blanco²⁰, ausente en las colecciones públicas y cuyo único referente visual es la representación que realizará el propio Ciccarrelli sobre Caupolicán, usando de modelo a Churi. Aunque en ambos casos aparece consignado mapuche es probable que haya sido de origen aymara, lo que denota que más allá del origen étnico, prevalece la categorización homogénea del sujeto indígena.

Junto al pequeño conjunto de obras de representaciones de “lo no blanco”—lo andino, afrodescendiente, mapuche o del extremo austral—y la igualmente escasa aparición en la literatura moderna —como *El bandido* de Salvador Sanfuentes (1885)— son consecuencias de la organización del mestizaje, en sus sentidos más amplios, por los Estados depositarios de la razón universal y un nuevo nacionalismo surgido en el primer tercio del siglo XX. De este modo, obras como *A devoción de Don Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante* (1767), atribuida a Blas Túpac Amaru, se establece la diferenciación no solo racial sino también de clase y roles atribuidos, así como en el

¹⁹ Manuel Magallanes Moure. “Reseña de la pintura en Chile”, *Revista Zig-Zag* N° 291, 17 de septiembre de 1910, p.7.

²⁰ Arturo Blanco. “Don Jose Miguel Blanco: escultor, grabador de medallas i escritor de Bellas Artes (continuación)”, *Anales de la Universidad de Chile*, 1912

tratamiento representacional de la esclava Marcia Angelina. No solo aparece situada en un segundo plano y casi al borde del cuadro, “sino que también es inscrita en términos raciales por medio de la huella de la negritud en su piel”²¹. La presencia de lo afrodescendiente se constituye en un cuerpo negado que transita entre la política de las castas (*jerarquizante*) y lo abyecto. Esclavitud y servicio fueron los modos en que aparecen continuamente en las representaciones, situados en la pobreza o lo exótico femenino tal y como se observan en las obras *Mujer negra* (s.xx) de Israel Roa (1909-2002) y la imagen de un niño cubano o *Figura* (1944) de José Venturelli (1924-1988).

La crítica social y la discriminación aparecen enunciadas tardíamente en prácticas artísticas con propuestas políticas contingentes, especialmente relacionadas con la migración. Tanto Fernando Ossandón (1973) con *Mantra Nacional* (2012), un video performance donde se repite compulsivamente una estrofa del himno nacional, y Cristian Ochoa (1981) con su obra *El sueño sudamericano* (2016) en la que retrata a Yeisón, un joven migrante colombiano elevando un volantín, enuncian la realidad de la comunidad migrante y afrodescendiente en la zona norte del país relacionada históricamente con el comercio de esclavos desde la ocupación hispana. Tanto Yeisón como las diferentes representaciones de niños y niñas racializados son reflejo de una infancia violentada, obligada a migrar y objeto de prejuicios y estereotipos raciales en diferentes ámbitos sociales, entre los que también se encuentran el educativo. Aun cuando la población colombiana migrante lo hace por razones humanitarias, son muy pocos los que alcanzan el estatuto de refugiados y reciben servicios y protección jurídica. El paradigma de “lo inferior” se traduce así en la estigmatización y exclusión, acompañada de la criminalización de la población migrante y afrodescendiente traducido en un sujeto problemático para la sociedad hegemónica.

En el extremo sur, la presencia de los retratos fotográficos de Jérwar-asáwer Fresia Alessandri Baker y Yolanda Messier, de la serie *Nómadas del mar* (1991-95)

²¹ Jaime Cuevas. “La representación de afromestizos en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes”, en Jaime Cuevas y Milenka Vidal, *Catastro y visualidad de afromestizos en Chile. Colección Museo Nacional de Bellas Artes*, Santiago: Centro de Estudios del Patrimonio, Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez, 2019, p. 25

de Paz Errázuriz (1944) se constituye en un cuerpo presente del último reducto de los Kawésqar o alacalufes septentrionales, sobrevivientes del exterminio iniciado en el siglo XIX sobre los pueblos indígenas de la Patagonia. Los rostros femeninos se sitúan geopolíticamente y biopolíticamente en medio de las heliografías del Grupo CAYC, entre las que se encuentran *Llegada a América* (1972) y *Geohistoriografía* (1972) de Elda Cerrato (1930), *Fuerza-Tensión x Superficie* (1972) de Horacio Zavala (1943), *El muro de los lamentos* (1972) y *Dialéctica de la realidad nacional* (1972) de Luis Pazos (1940) y *Chemérica* (1972) de Gumerindo Quevedo, entre otros, que abordan y denuncian las problemáticas sociales, económicas y políticas de Latinoamérica durante los años '70, enfrentadas a nuevos populismos, dictaduras y militarización. En la actualidad, los pueblos de la Patagonia se enfrentan además a la depredación medioambiental llevada a cabo por políticas extractivistas, la industrialización y el avance de las multinacionales sobre la base del ejercicio de un poder colonial que ha aportado al ecocidio.

Otro de los territorios vulnerados históricamente es el *Wallmapu*, objeto de múltiples represiones, expropiaciones, desarmes de comunidades, además de la explotación forestal y la actual militarización del territorio. Si bien España, luego de casi 100 años de guerra, había reconocido la independencia de la Nación Mapuche en el Parlamento de Quilín en 1641 y cuya soberanía fue ratificada por el estado chileno en el tratado de Tapihue en 1825, se emprende en 1861 una política anti-indigenista que llevaría a la ocupación de los territorios desde el Biobío al sur. Dicha empresa político-militar, potenció y favoreció el asentamiento comercial de los hacendados de la zona, de militares y pobladores chilenos, expropriando y reduciendo los territorios pertenecientes al pueblo mapuche como parte de una política de colonización y fomento productivo de las tierras, iniciando la devastación de sus recursos y el despojo de su patrimonio ancestral que perdura hasta el día de hoy.

En 1867, Nicanor Plaza presentó su obra *Jugador de chueca* en la Exposición Universal de París, donde obtuvo una Mención Honrosa. El joven mapuche que juega al *palin* —deporte comunitario con fines rituales y socio-políticos— es abordado a través de la imagen estereotipada, blanqueada

e higienizada por los artistas del siglo XIX en un intento por rescatar la figura del buen salvaje, difundida ya en el siglo XVI durante la ocupación hispana. Esta obra se enmarca en el desarrollo de la llamada Pacificación de la Araucanía (1861-1883), guerra y aculturación forzada e impulsada por políticos como Benjamín Vicuña Mackenna. Como diputado de Valdivia, este último esgrimía que “la conquista de los pueblos bárbaros, ociosos i vagabundos, es perfectamente lejítima”; palabras dictadas en su discurso frente a la Cámara de Diputados en 1868. Más de 100 años después, el entonces presidente Salvador Allende promulgaba la ley indígena el 15 de septiembre de 1972 que consideraba, entre otras cosas, la restitución de tierras de acuerdo a los planos originales de los Títulos de Merced y las tierras mapuches se declaraban inalienables. Sebastián Calfuqueo (1991) relee el documental *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) del cineasta Raúl Ruiz realizado en el contexto de la Unidad Popular, centrándose en el discurso de un joven mapuche que declama sobre la autonomía territorial y que el propio artista representa, apoyado con la frase *Welu kumplipe* realizada en letras de tierra, cuya traducción —Que nos cumpla— resume las demandas realizadas a Allende por la comunidad mapuche de la época.

El actual conflicto y la desterritorialización llevada a cabo en el *Wallmapu*, cobra especial significancia en el espacio museo cuando un grupo de artistas mapuche, en el contexto del asesinato por parte de agentes del Estado del joven comunero Camilo Catrillanca ocurrido el 14 de noviembre del 2018, realizan un acto de repudio a la violencia sistemática ejercida sobre las comunidades movilizadas y el pueblo-nación Mapuche. El rostro de un lonko realizado por el pintor Pedro Luna (1896-1956) en el primer tercio del siglo XX, fue el escenario para la acción declamatoria, encarnando la presencia a partir de la ausencia de los cuerpos indígenas en el acervo patrimonial y su reivindicación histórica. Reforzando su exclusión, la figura del indígena es planteada en las colecciones a partir de la suposición de su inexistencia en el presente, reafirmándolo únicamente como tema del pasado en su enfrentamiento contra el conquistador en un nuevo momento de nacionalismo, de producción de imágenes y de apropiación cultural de los pueblos originarios.

La obra *Anticolonial* (2016) de Gonzalo Cueto (1973) refuerza la denuncia de represión política y racial hacia las comunidades mapuche en la Región de la Araucanía y la criminalización respecto de los incendios a forestales en medio de la crisis ambiental, el agotamiento de la tierra por la explotación intensiva y la escasez hídrica. En esa misma línea, *Keipünentun / Escarbar* (2015) de Gonzalo Castro-Colimil (1986) ahonda en los dictámenes judiciales, en este caso del peñi Jaime Mendoza Collio ultimado el 12 de octubre del 2009, donde se confirma por primera vez un montaje policial. Castro-Colimil también presenta *Ka zeumatun / Resignificar* (2016) donde interviene las señaléticas de las carreteras que enuncian nominativamente en el espacio público—calles, monumentos, imaginarios—la presencia de lo mapuche, pero que transmiten emblemas abstractos cuyo orden simbólico descansa en la imposibilidad de acceder como sujetos/as sociales a los espacios que representan.

El cuerpo, territorio situado, actúa como un espacio habitado y lugar de resistencia contra las múltiples opresiones, los efectos históricos, las estructuras racializantes, el colonialismo y el capitalismo neoliberal en las obras de Calfuqueo y Paula Coñoepan (1993). El primero, presenta *Tañi laku Pedro Calfuqueo y ka kuku Isolina Huechucura* (2018) en el que el artista representa a sus abuelos, quienes debieron desempeñar los oficios asignados por la sociedad capitalista santiaguina a las identidades mapuche: panadero y asesora del hogar. Paula Coñoepan, en tanto, indaga en sus linajes femeninos en los videos *La Matriz* (2014), *Permanecer* (2015) y *Perder el origen* (2018), reivindicando no solo la lucha política y social-territorial, sino también la cultural y espiritual, tensionando las nociones de progreso y modernidad planteada al inicio de la exposición. Así, el despojo, el exterminio, la exclusión y el confinamiento, como también la relación con el territorio y la autohistoria, se constituyen en los principales problemas de reflexión de esta sala expositiva.

* Recordar un signo. Una intervención al cierre

El 8 de agosto del 2019 y en el marco del desarrollo de BienalSur se ha invitado a la artista ítalo-argentina Elda Cerrato (Asti, Italia, 1930) a intervenir la exposición *De aquí a la modernidad* a partir de dos momentos históricos relativos a su obra. En septiembre de 1972 la artista participó en la exposición *Arte de Sistemas II*, una acción liderada por Jorge Glusberg (1932–2012) bajo el alero del proyecto institucional Centro de Arte y Comunicación, CAyC, en Argentina. La muestra consideraba tres iniciativas: *Arte de Sistemas International* (Museo de Arte Moderno), *Arte de Sistemas Argentina* (Centro de Arte y Comunicación) y *Arte e ideología. CAyC al aire libre*. Esta última, llevada a cabo en la plaza Roberto Arlt en la esquina de Rivadavia y Esmeralda en la ciudad de Buenos Aires.

La exposición *Arte e ideología* se configuraba como un hito público de cruces y sistemas colectivos que reivindicaban la capacidad del arte como un productor de significados críticos, denunciantes y dialogantes con la sociedad, de modo de alternar y convivir con el transeúnte para establecer intercambios de mutuos acercamientos²². La obra de Cerrato correspondía a un homenaje al escritor argentino Roberto Arlt (1900–1942), reproduciendo e interviniendo los textos *La tragedia del hombre honrado* (*El Mundo*, 1928-1933) y *El idioma de los argentinos* (1928). La muestra, que iba acompañada de carteles localizados en las otras sedes de la exposición emplazando a los visitantes, fue clausurada dos días después por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, considerándola “subversiva” y “desvirtuada” con respecto a los propósitos del arte en sus denominaciones más tradicionales²³.

En 1973 dos obras de Elda Cerrato, *Jugamos a ponerle fecha* de la serie *Geohistoriografías* (1972) y *Llegada a América* (1972), arribaron a Chile como parte de las 143 heliografías del CAyC que serían exhibidas en el Museo Na-

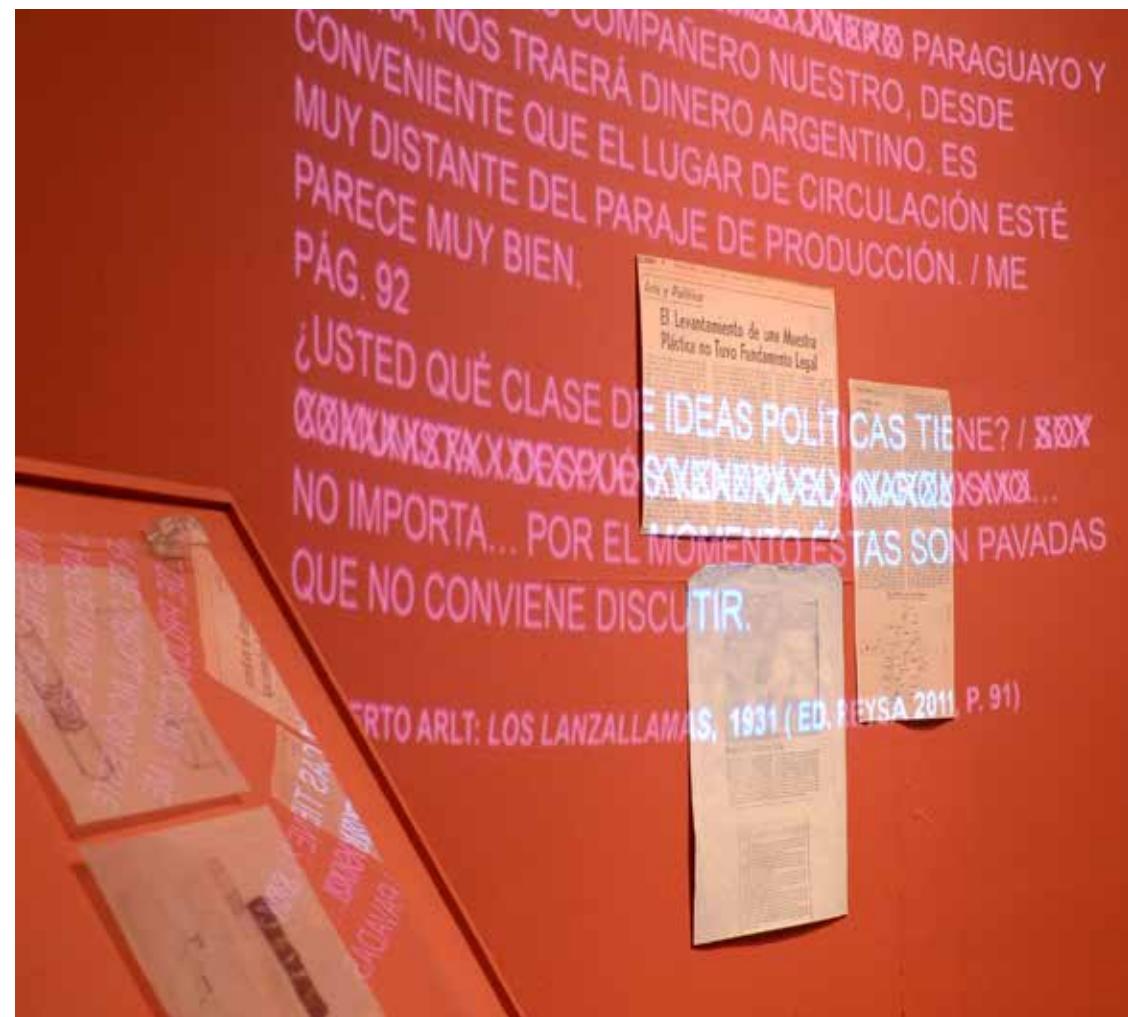
²² *Arte e Ideología en CAyC al Aire Libre*. Exh. brochure. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 1972.

²³ Comunicado N° 2. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 1972.

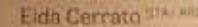
cional de Bellas Artes en el marco de una itinerancia latinoamericana liderada por el mismo Glusberg. La muestra nunca llegó a realizarse debido al Golpe de Estado ocurrido ese mismo año y las obras quedaron resguardadas en los depósitos del Museo de forma permanente. De este modo y en dos momentos sincrónicos, las obras de Cerrato operan con la censura y la enajenación de la producción visual en tiempos de conflictos.

A partir de los archivos personales de la artista y del propio Museo, se propuso reproducir las instalaciones censuradas en 1972 en diálogo con las obras que ingresaron en 1973, a modo de epistemologías cruzadas temporal y biográficamente. En la obra de Cerrato el mapa como signo y el uso de la palabra como recurso subversivo, se constituyen en ejes de deconstrucción de significados impuestos por la hegemonía. “Es el tema de la memoria personal y colectiva”²⁴, como señala la artista, donde lo cotidiano, el arte y lo afectivo-político cobran dimensión estética en los procesos de transformaciones sociales. De este modo, resituar las memorias de las mujeres creadoras y recuperar la humanización del recuerdo permiten subvertir la cultura visual y desmontar las relaciones de poder-saber. Así, tanto *Recordar un signo* como *De aquí a la modernidad* retornan y resitúan la memoria y el vestigio; reinstalan un ejercicio de protesta sobre los bienes en disputa de la cultura y sus demandas de visibilidad conflictual en tiempos de crisis social, política y cultural que obligan a repensar las fórmulas del sistema de las artes, en donde la exclusión, por una parte, y la homogeneización, por otra, producen tensiones y resistencias permanentemente. El cambio de paradigma sobre las memorias del pueblo, de los otros, los excluidos, las contranarrativas, la deshegemonización de los discursos y la inclusión de las comunidades de forma efectiva y afectiva solo se logra a través de estrategias colaborativas y el activismo museológico como toma de posición frente a las contingencias locales y mundiales.

²⁴ Elda Cerrato. *La memoria en los bordes: archivos de Elda Cerrato*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015. p. 7



Recordar un signo

Elda Cerrato 

Consultante: Gloria Cortés Alape 

En septiembre de 1972 la artista Elda Cerrato (Buenos Aires, 1930) participó en la importante exposición *Arte y Situación II*, como invitadahonoria por Jorge Ginsberg (Buenos Aires, Argentina, 1922-2017), quien al inicio del proceso de encierro en el Centro de Arte y Comunicación CA/C en Argentina, la invitó a considerarlos tres invitados de Arte y Situación Internacionales (Méjico de Arte Moderno), Argentina y Uruguay (Argentina) (Centro de Arte y Comunicación) y Arte y Situación CA/C (en ese año, Paraísos Artísticos, donde se realizó con la presencia Ricardo Arduini en la inauguración).
Cortesía y fotografía: Museo de Bellas Artes, Rosario.

Lamentablemente Arduini falleció en 1998 y Cerrato sigue viviendo en su casa particular de Rosario, Argentina, que resguarda los exponentes del arte como un producto de su propia cultura artística, de hermandad y pluricultural en su entorno social, de trabajo de creación y transmisión con el fin de preparar para futuras generaciones de exponentes y artistas. La obra de Cerrato es una muestra clara de la evolución del arte contemporáneo Rosario de Arte (Rosario, Argentina, 1900-1910), modernista y contemporáneo Luis Alberto Solari (Rosario, Argentina, 1910-1950), neoclásico y contemporáneo Luis Alberto Solari (Rosario, Argentina, 1950-1970), contemporáneo El Límite de los sueños (1970-1980). Consultar sobre sus responsabilidades como maestra y docente en las artes plásticas por la Universidad de Rosario, Rosario, consideradas "fundacionales" y "de excepción", con respecto a los presentes del arte en esa altamente respetada institución.





Claridad y la persistencia de la lucha estudiantil en Chile

Carolina Olmedo Carrasco¹

¹ Carolina Olmedo Carrasco (Santiago, 1984) es docente e investigadora en temas de arte latinoamericano, Licenciada en Arte por la P. Universidad Católica de Chile y Doctora (c) en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Ha trabajado en vinculación a instituciones como el Centro de Documentación de las Artes Visuales (2009-2012), el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2016) y el Centro Nacional de Conservación y Restauración (2017-2018) en Santiago de Chile, así como el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Madrid (2014-2015). Actualmente es docente del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado.

A inicios del siglo XX, el aumento de la inversión extranjera –principalmente estadounidense y británica- marcaba un ritmo acelerado al crecimiento económico y modernización de la vida en las principales ciudades de América del Sur. La interrupción del diálogo comercial y cultural con Europa durante los años de la primera guerra mundial estimuló en la región un crecimiento industrial que concentró sus bondades en el ámbito urbano y portuario, iniciando sendos procesos migratorios hacia las ciudades mejor dispuestas al nuevo orden productivo². Un ejercicio de integración latinoamericana a un sistema-mundo capitalista definido por “la red que se tejía en los grandes centros económicos del exterior... [Que] fijaba el papel de cada uno de los sectores de esa periferia que el mundo industrializado organizaba”³. La aparición de sectores medios, funcionarios y populares signó el inédito crecimiento de las sociedades latinoamericanas a lo largo de todo el siglo, dando un énfasis no menor en el arraigo a una “ciudadanía” sostenida en la habitación y la normalización de las prácticas cotidianas en el seno de la vida en común. En palabras del historiador argentino José Luis Romero, fue una etapa de intensa modernización de las mentalidades en las sociedades urbanas del sur, en las que “no sólo había cada día más gente, sino que cada vez había más gente que sabía leer y sobre todo que quería leer para instruirse y para no estar ajena a los problemas del mundo en que vivía”⁴.

De ahí que la educación pública fuera concebida desde sus inicios como una herramienta central en los procesos de integración de las nuevas sociedades, así como en el emblema del proceso de emergencia de nuevas identidades colectivas y urbanas a lo largo del continente. Desde la proliferación de las escuelas en gran parte del territorio americano al crecimiento y extensión territorial de las universidades nacionales en sus respectivos países, pasando por la influencia del modelo revolucionario mexicano basado en la enseñanza en escuelas al aire libre, la educación como un derecho social asegurado por

² José del Pozo. *Historia de América Latina y del Caribe. Desde la independencia hasta hoy*, Santiago: LOM Ediciones, 2009.

³ José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1976 (2011).

⁴ Ibidem.

la acción del Estado se convirtió en un ideal político distingible entre otros por su estrecha relación con los procesos de modernización. Este ámbito se volvió así, a lo largo del siglo, en un soporte del diálogo entre el Estado y las crecientes mayorías sociales, condensando los intereses de esta comunicación en el perfilamiento de la educación pública como motor constructor de una cultura / identidad nacional, así como también promesa de integración al trabajo y la ciudad. En este contexto, la demanda estatal por un profesorado amplio y el aumento de la matrícula universitaria en distintos contextos provinciales facilitaron la aparición de grupos de escritores/as e intelectuales jóvenes, vinculados a los sectores sociales medios y emergentes de más reciente aparición en la sociedad⁵. Una naciente juventud profesional de vocación humanista que a inicios del siglo abrazaba tanto al modernismo como al compromiso político anticonservador como identidad propia, ilustrada y moderna. Valores que desde una alianza moderna transversal a ciertos sectores sociales medios y funcionarios antagonizaban con el persistente carácter oligárquico-colonial de sus respectivas clases dirigentes nacionales. Entre estas demandas de sentido, la educación pública se transformó en un aspecto ineludible del desarrollo

⁵ Destacamos aquí el papel configurador de estos espacios sociales de la migración y la profesionalización en el Estado (y las universidades) de amplias franjas de la población chilena y latinoamericana, que aportaron a la aparición de novedosas condiciones de vida y trabajo en la región a partir de los años veinte. Hitos y procesos como las migraciones europeas obreras y campesinas de inicios de siglo, la migración intelectual de la “gran guerra” y el exilio político europeo a partir de las purgas soviéticas, la diáspora del exilio republicano español y los diferentes exilios políticos latinoamericanos que se sucedieron copiosamente a partir de los cuarenta, son algunas de las muchas experiencias relevantes que se sumaron a la proliferación de colegios profesionales y de un robusto sector funcional que contribuyeron al desarrollo de una identidad mesocrática y moderna los diferentes contextos nacionales. También influyeron por cierto en esta construcción la decisiva formación de coaliciones políticas de masas que representaron los intereses de las clases medias y populares organizadas en la política formal. Para el caso chileno, destacamos la aparición del Frente Popular (1936-1941), el Frente de Acción Popular (1956-1969), la Democracia Cristiana (1957) y la Unidad Popular (1969-1973), como fuerzas que junto al Partido Comunista –salvo durante su ilegalización– influyeron en la configuración institucional y representaciones culturales de sus identidades de clase en la esfera pública. cf. Marcelo Casals. “Estado, contrarrevolución y autoritarismo en la trayectoria política de la clase media profesional chilena. De la oposición a la Unidad Popular al fin de los Colegios Profesionales (1970-1981)”, *Izquierdas*, no. 44 (número especial, junio), 2018, pp. 91-113.

moderno latinoamericano ahí donde lo hubiere: como una herramienta capaz de proponer y realizar al mismo tiempo el orden social imprescindible para el progreso económico, así como también motor germinal de una fuerza social llamada a la revolución y abolición de dicho orden.

En Chile, desde inicios del siglo pasado la educación ha sido un símbolo marcado por la ambigüedad y disputa del sentido social de la modernidad. Por una parte, asociada fuertemente a su rol como “motor” normalizador de las mayorías y productor de nuevos/as profesionales del Estado; por otra, como un espacio convocante de los nuevos sectores sociales que, en su organización e irrupción en las instituciones estatales, disputaron la conducción ideológica y cultural del desarrollo como un proyecto nacional. Es en esta disputa social, política e intelectual que nace la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile – FECH (1906), la primera y más relevante organización estudiantil chilena a lo largo de todo el siglo. Sus condiciones fundacionales dan cuenta de la ambigüedad e intersticialidad en que emerge el movimiento estudiantil por esos años: iniciada como un órgano de asistencia social autoconvocado por estudiantes, la FECH se transformó paulatinamente en un espacio de organización y acción política del nuevo estudiantado convocado por la universidad pública masificada, así como también en una mesa abierta a organizaciones obreras y gremiales vinculadas de distintas formas a estos/as jóvenes en un contexto de particular ebullición social. Desde una fuerte influencia radical, socialista y anarquista, la FECH promovía e institucionalizaba al interior de la Universidad de Chile una idea de educación pública basada en la integración social de las clases, donde la universidad resultaba ser el semillero de la sociedad en transformación⁶. Buscando extender esta visión desde la institución hacia los nuevos espacios intelectuales propiciados por ésta, en 1920 la FECH fundó su primer periódico de circulación abierta, revista *Claridad* (1920-1926), que reunió a las plumas y mentes más notables de la

intelectualidad universitaria chilena y latinoamericana⁷ en torno a un ideario político y cultural de cambio social.

El novedoso carácter sistémico -universitario y obrero- de este movimiento estudiantil, cuyas vocerías provenían de los sectores medios y populares involucrados en el espacio universitario, queda plenamente reflejado en la trayectoria de uno de sus principales impulsores e integrante fundador de *Claridad*, el joven poeta estudiante de castellano y leyes en la Universidad de Chile, José Domingo Gómez Rojas (1896-1920). Promotor de una educación pública, laica, cultural y radical, Gómez Rojas tenía un férreo compromiso con el contexto social del cual provenía y con el rol que el Estado había cumplido en su propia formación: como hijo de una pareja popular arraigada recientemente a la capital a través de ocupaciones precarias -la carpintería en el caso de su padre, la lavandería en el de su madre-, la formación inicial del poeta estuvo vinculada estrechamente a su paso por la escuela pública, el Liceo Manuel Barros Borgoño y luego la Universidad de Chile. También en su labor como oficial dactilográfico de la Municipalidad de Santiago, su primera y única experiencia formal de trabajo, profundizó su relación intelectual con el ámbito público y funcionario⁸. Como reconocido orador político y poético, personero activo de la FECH y protagonista del Congreso Estudiantil de 1920, e integrante de la Federación Obrera de Chile, de la Asamblea Obrera de Alimentación Nacional y de la internacional anarcosindicalista *Industrial Workers of the World* – IWW⁹, en 1920 Gómez Rojas es responsabilizado individualmente dentro del “proceso de los subversivos”, iniciado por las fuerzas de orden del gobierno de Arturo Alessandri Palma contra la organización obrera. Tras ser encarcelado, torturado e incomunicado en la cárcel pública por algunos meses, el poeta sufre un ace-

⁶ Fernando Castillo Velasco, Ana Tironi y Eduardo Valenzuela. *La FECH de los años treinta*, Santiago: Ediciones SUR, 1982.

⁷ Cabe destacar la presencia en *Claridad* de colaboraciones provenientes de movimientos y grupos de vanguardia latinoamericanos, organizados en su mayoría en torno a la educación pública y el referente obrero.

⁸ Germán Alburquerque, *José Domingo Gómez Rojas, el Cristo de los poetas. Tesis para optar al grado de licenciado en historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile*, Santiago: Instituto de Historia uc, 1997.

⁹ Ibidem.

lateral deterioro físico y psicológico, siendo hacia el final del proceso judicial confinado al manicomio en que finalmente contrae una meningitis y fallece el 29 septiembre de 1920. Tanto la posterior denuncia acerca de la injusticia de su encarcelamiento como el masivo cortejo fúnebre que acompañó su cuerpo por las calles del centro de Santiago hasta el Cementerio General (cerca de 50.000 personas), dan cuenta de cómo la muerte de José Domingo Gómez Rojas otorgó un primer símbolo histórico a la causa obrera y estudiantil. La persistencia de su semblanza en distintas escrituras del compromiso socialista y moderno, como *La oscura vida radiante de Manuel Rojas* (1971) y *Juventud y Bohemia* de Humberto Vera (1947), da cuenta de la importancia conquistada por la lucha estudiantil de la FECH en la construcción cultural y el desarrollo posterior de la política de los frentes populares¹⁰, impulsada por los sectores masivos organizados de la sociedad durante la década siguiente.

La persistencia de una demanda social por la educación pública y la disputa de sus significados dentro de ideario nacional fue, asimismo, un punto articulante de nuestra mirada también en relación a otros tres momentos del siglo XX. En primer lugar, la disputa por una universidad nacional como motor del modelo de desarrollo y la integración social impulsada por el proceso de reforma universitaria a fines de los sesenta (1968), que buscó refundar el rol institucional del Estado orientando su acción hacia un espectro más amplio de la vida nacional y su necesaria modernización, así como también dar reconocimiento a sus comunidades como agentes de cambio y de integración social¹¹. Este hito de articulación entre las fuerzas modernizantes de la sociedad chilena es abordado en la incorporación de las obras *Barricada I* y *II* del pintor chileno Alberto Pérez Martínez (1926-1999): dos piezas de 1965 que ahondan en el carácter de la construcción de poder popular en Chile, proceso en que la barricada simboliza la fuerza triunfal mancomunada de obreros, pobladores y estudiantes en la conquista de la calle¹². En 1968, la designación de Pérez como

¹⁰ Castillo Velasco et al., op. cit.

¹¹ Carlos Huneeus. *La reforma universitaria: veinte años después*, Santiago: CPU, 1988.

¹² Soledad García. "Las barricadas de Alberto Pérez. Fuerzas de combate en el arte y la política", *Izquierdas* no. 44 (número especial, junio), 2018, pp.75-90.

director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (1968-1970) y su activo rol político-estético como docente en dicha casa de estudios hicieron de su figura y obra un referente ineludible de la reforma universitaria en el ámbito de la enseñanza artística¹³.

Tras el golpe de Estado de 1973, el paisaje efervescente de la reforma y su profundización durante el gobierno de la Unidad Popular fue desdibujado por la férrea intervención militar que afectó a las universidades públicas a partir de entonces, disolviendo momentáneamente el activo rol que estas instituciones habían adquirido en las décadas previas como productoras de la cultura nacional. Confeccionada en un momento de silenciamiento y negación de la acción artística e intelectual previa en Chile, la performance *El vaso de leche* de la artista chilena Cecilia Vicuña Ramírez (1948) resulta a nuestra mirada una cita melancólica a la experiencia trunca de la Unidad Popular, citando a través de su materialidad principal -la leche- al programa de Allende que otorgó a cada niño niña del país medio litro de leche diario durante esos años. Realizada en Bogotá a partir de la muerte en Colombia de casi dos mil niños envenenados por las malas prácticas salubres de una empresa láctea privada¹⁴, esta performance formó parte de las acciones coordinadas por el Colectivo de Acciones de Arte a nivel nacional e internacional para la confección de la obra *Para no morir de hambre en el arte*, acontecida en octubre de 1979¹⁵. A través de este gesto latinoamericano, Vicuña y el CADA reestablecían imaginariamente el internacio-

¹³ Pedro Miras. "Alberto Pérez en la reforma universitaria", *Revista Electrónica de Arte REA* no. 1, Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2007.

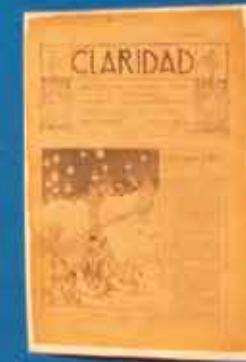
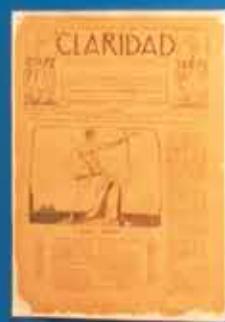
¹⁴ Cecilia Vicuña. "El vaso de leche (1979)", *Digital Archive Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, cf. <http://hammer.ucla.edu/radical-women/> (consultada el 20 de abril de 2019).

¹⁵ Recordemos que en esta acción el colectivo interdisciplinario conformado por Raúl Zurita, Diana Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells plantean una acción coordinada donde la leche es el elemento central en una sofisticada metáfora poética respecto de los avances sociales asegurados en la institucionalidad estatal durante el gobierno de Salvador Allende. Desde esta memoria, el CADA entregó de cien bolsas de leche a pobladores de la comuna de La Granja, y luego llevó la misma cantidad de litros (50) hasta el Museo Nacional de Bellas Artes, donde el público asistente podría observar su descomposición y encierro a modo de metáfora sobre el abrupto fin de la Unidad Popular y su proyecto de construcción popular. cf. Robert Neustadt. *CADA día: la creación de un arte social*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

nalismo que había caracterizado a los movimientos juveniles y estudiantiles de los sesenta, dando cuenta de la vigencia de su memoria y propuesta.

A más de ciento diez años del nacimiento de la FECH, la persistencia del movimiento social por la educación pública y su protagonismo dentro de las luchas sociales dan cuenta de la vigencia de las demandas que a inicios del siglo XX proponían a la educación como eje modernizador y democratizante de la vida nacional en su conjunto. Como parte de una generación estudiantil formada en el alzamiento secundario (2001-2006) y universitario (2006-2018) que inició el presente siglo, actualmente desplegada en la vida profesional en el movimiento por la docencia (2014), un sinnúmero de artistas ha incorporado este acumulado histórico de luchas como parte de un nuevo lenguaje creativo propio. Repertorios visuales nacidos de la acción multitudinaria y callejera, y que obtienen en la movilización un respaldo desde el cual cuestionar la producción artística convencional, sus formas de reproducción en la educación artística de mercado y su relación significante con las comunidades en que están presentes. Desde esta perspectiva y en medio del estallido estudiantil universitario del 2011, el artista Cristian Inostroza Cárcamo (1984) nos propone *Bandera* (2013), una instalación audiovisual que condensa una serie de objetos y significados estrechamente relacionados a la educación pública del siglo XX -la bandera chilena, la estudiante y su uniforme, el quehacer escolar-, planteando su revisión y memoria como modelo de cara a las multitudes movilizadas por el conflicto educacional. A más de un siglo de su nacimiento, la persistencia del movimiento estudiantil chileno y su innegable presencia en la cultura e institucionalidad nacional dan cuenta de la continuidad del reclamo por los frutos de la modernidad para el disfrute de las mayorías sociales. Demanda que se resignifica en el tiempo casi a la misma velocidad que los/las estudiantes entran y salen de la educación pública, construyendo en su breve pero multitudinario paso una memoria e historia colectivas, sustentadas en la lucha callejera como una experiencia común.





ALBERTO PÉREZ
(Chile, 1926–1999)

Barricada I

1965

Madera, pintura y fotografía sobre madera
100,5 x 79,4 cm

Donación Corporación de Amigos del MNBA, 1995
SURDOC 2-574

Barricada II

1965

Madera, pintura y fotografía sobre madera
100 x 100 cm

Donación Corporación de Amigos del MNBA, 1995
SURDOC 2-575

«Hemos sido insultados y escarneados, hemos sido atropellados y vejados, hemos sido violentados y aherrojados.

La calumnia ha manchado nuestro nombre. Se ha conculado nuestro derecho. Se nos ha amordazado y se nos ha aprisionado.

(...) Ante la violencia erigida en ley, hubimos de silenciar nuestras bocas, pero en el secreto de nuestros corazones alimentábamos ímpetus de rebeldía.

Sólo hoy, al declinar de las horas cárdenas, en la víspera del derrumbe total de este régimen maldito, lanzamos al mundo nuestra protesta angustiosa y rebelde.

La juventud y el ideal nos llaman al olvido y al renunciamiento.

Pero hay nombres de odio que no podremos arrancar de nuestras vidas: les emplazamos para la hora de la justicia, que será la hora de nuestra vindicación»

«La primera palabra», manifiesto incluido
en el primer número de *Claridad*, 1920.





CECILIA VICUÑA

(Chile, 1948)

◀ *Vaso de leche N° 1 y N° 2*

1979

Impresiones fotográficas sobre PVC espumado
30 x 45 cm c/u

Donación de la artista, 2008

SURDOC 2-3II4

La vaca
es el continente
cuya leche
(sangre)
está siendo
derramada
¿Qué estamos
haciendo
con la
vida?

Poema incluido en la acción *El vaso de leche* de Cecilia Vicuña.

Bogotá, septiembre de 1979.

CRISTIAN INOSTROZA

(1984)

Bandera

2013

Videoinstalación

Video digital 7' 52"

Objeto: pintura al agua sobre lienzo

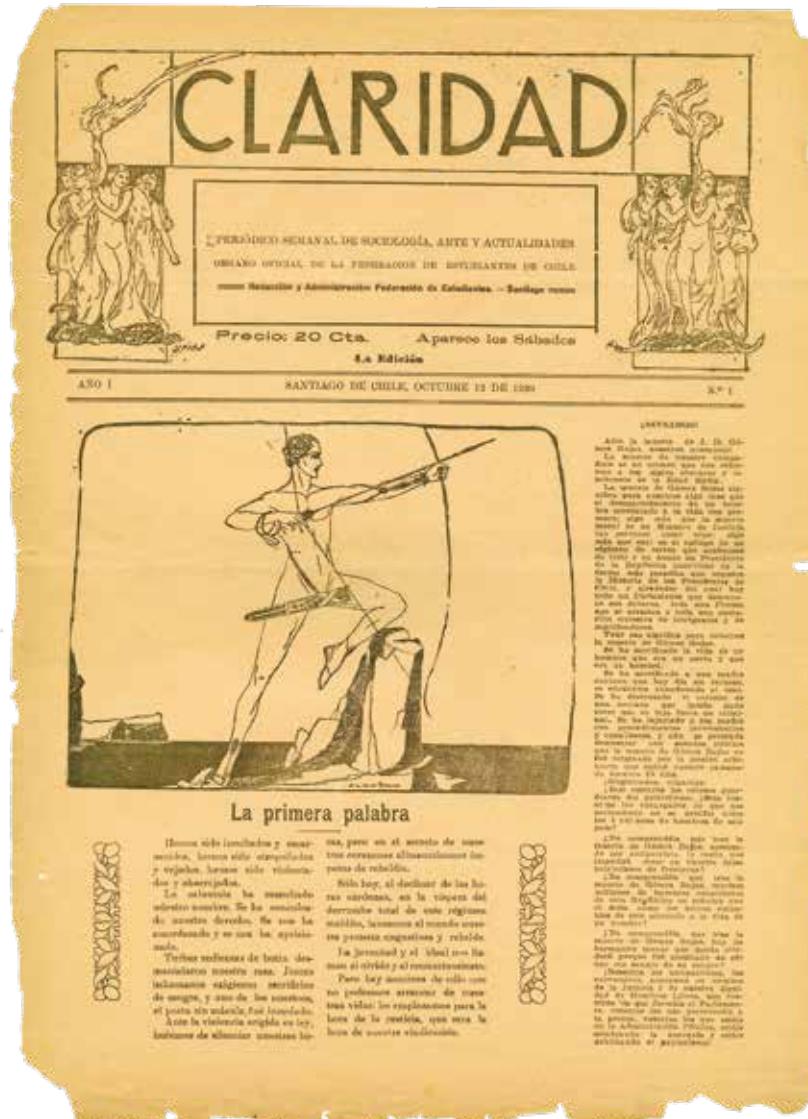
Fotografía: Cristian Inostroza

Propiedad del artista

«En el colegio nos ponían nota por hacer guirnaldas en fiestas patrias, embetunar una hoja de block con cola fría para luego llenarla de pedacitos de papel volantín blanco, azul y rojo, colorear el escudo nacional sin salirse de las líneas o disfrazarnos de huasos cuicos que se peleaban bailando con campesinos pobres por una compañera disfrazada de china en la clase de educación física. El año 2012 hice este video con Isidora después de una conversación sobre el movimiento estudiantil, en ese tiempo ella tenía 9 años. Ahora ella, seis años después, es una joven secundaria marchando junto a sus compañeras en la nueva ola feminista. No comprendo muy claramente cómo esto sucede, pero los contextos de disputa cultural van modificando los símbolos que construimos, se abren futuro trayendo al presente un pasado que estalla en nuestras narices»

Cristian Inostroza, 2018.





LA PRIMERA PALABRA

1920

Claridad, n.1, (portada)

Colección Neruda, Archivo Central Andrés Bello



ES UD. UN COBARDE

1920

Claridad, n.9, (portada)

Colección Neruda, Archivo Central Andrés Bello



LA TIERRA UN PLANETA ABÚLICO

1921

Claridad, n.º 12, (portada)

Colección Neruda, Archivo Central Andrés Bello



EQUILIBRIO

1921

Claridad, n.º 18, (portada)

Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile

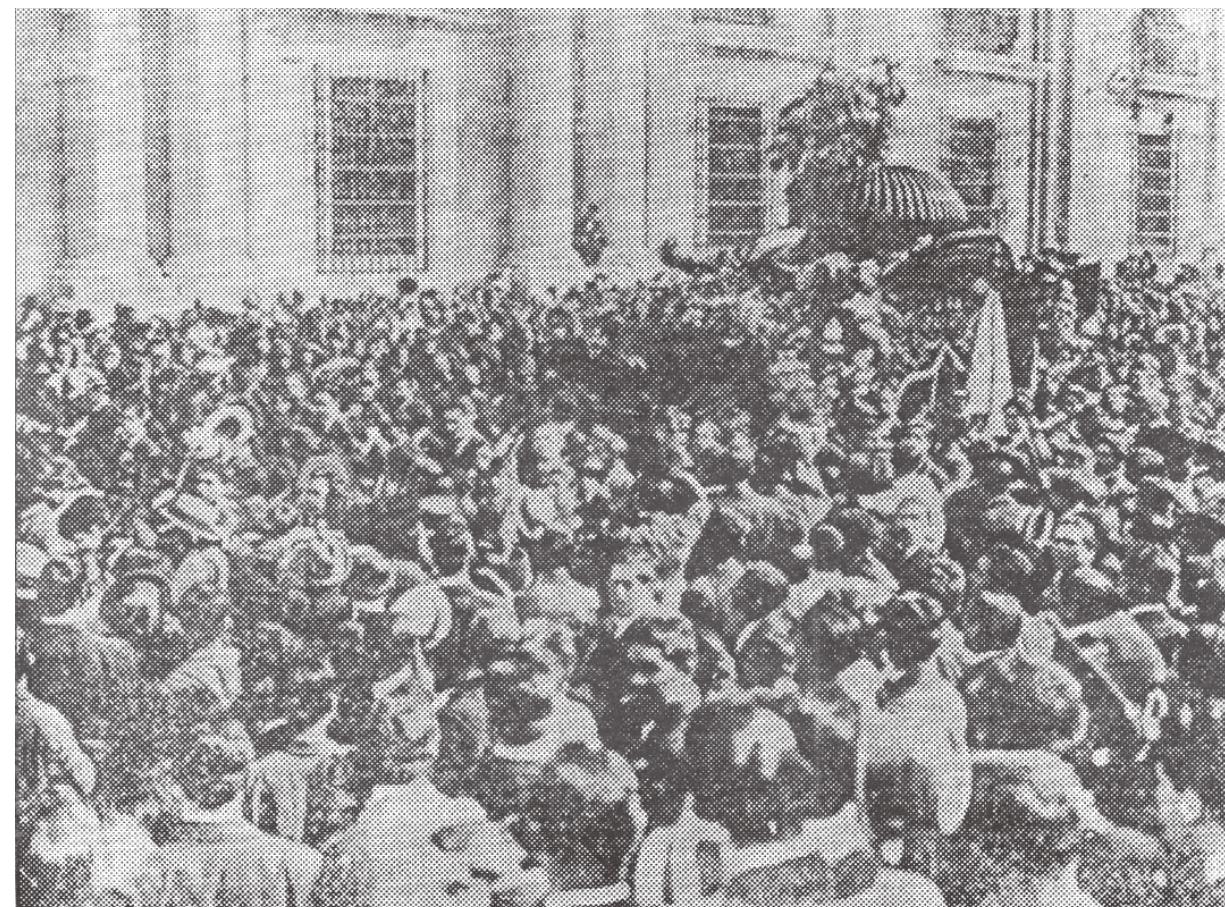


EL IMPRESIONISMO CRIOLLO Y LA GRAFOLOGÍA MORAL

1940

Claridad, n.140, (p.7)

Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile



1920
El funeral de José Domingo Gómez Rojas pasando frente a la Moneda

Ultima hora. Santiago : [Editor no identificado], 1920-1924. 106 números, año 1, número 63, (2 octubre 1920).
Memoria Chilena

Mancomunales

Rodolfo Andaur¹

Grupo inmenso de obreros jadeantes y febres
que os alzáis y pasáis por los veloces tiempos
con el sueño en la frente de las victorias útiles;
Torsos cuadrados, duros, gestos precisos, recios,
violencias, pasos, marchas, esfuerzos, retrocesos,
¡Qué líneas arrogantes de gloria y valentía
estáis trágicamente trasando en mis recuerdos! (sic)²

¹ Rodolfo Andaur (Iquique, 1979). Nació en Iquique en el norte de Chile. Estudió periodismo y tiene una maestría en Historia del Arte. Ha trabajado como curador de arte contemporáneo del llamado Eje Norte del Sur de América promocionando y difundiendo las prácticas artísticas chilenas hacia Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Perú. Ha desarrollado y participado en diversos proyectos y residencias curatoriales en Brasil, Alemania, México, Corea del Sur y Estados Unidos. Rodolfo Andaur también dirigió y editó la revista *Sonares* y actualmente es columnista en varias revistas de arte en Latinoamérica.

² Extracto del poema “El esfuerzo” escrito por Almafuerte y que forma parte de la compilación póstuma *Discursos y Poesías [para fiestas sociales]* de Luis Emilio Recabarren, Santiago: Editorial Justicia, 1925, p. 35.

La pampa salitrera se ha encargado de crear una serie de crónicas sobre la vida en ese lugar. No obstante, la oralidad, esa cultura intangible ha construido una poética que la reinterpreta constantemente a través de cánticos, poesías y bailes.

Pampa es un término indígena, su origen es quechua, que tiene un cierto contenido de extraño misterio, porque no es equivalente a desierto, a un espacio vacío, más bien indica un territorio llano que tiene la presencia de la humanidad³. Esta pampa ha sido un territorio de rutas caravanas, mitos precolombinos y, por cierto, el sitio predilecto de las corporaciones internacionales, principalmente europeas, que extrajeron el llamado oro blanco: el salitre. Un mineral que requirió de miles de personas para su industrialización y comercialización hacia diversos puntos del planeta.

Bajo este contexto, la masa obrera de la pampa convivió en un ambiente muy particular. El trabajo en el desierto era un duro desafío, pero también fue una oportunidad para los hombres y mujeres de tener una relación directa con un quehacer basado solamente en su libertad y conciencia⁴. Sin embargo el explosivo mercado global del nitrato exteriorizó una excesiva falta de compromisos e injusticias por parte de los empresarios. Situación que provocó una seguidilla de manifestaciones organizadas por el proletariado que levantaron una constante arremetida por parte del Estado; por cierto, un Estado siempre corrompido por los terratenientes.

Enfrentando estas viciadas atmósferas, los y las trabajadoras cultivaron actos públicos para dialogar acerca de sus demandas colectivas y visiones políticas con el fin de difundirlas hacia un campo más amplio y dar inicio al proceso organizativo de la sociedad del salitre. Todos estos actos también hicieron hincapié en las incongruencias de un sistema político que estaba

³ Sergio González. *Ofrenda a una masacre: claves e indicios históricos de la emancipación pampina de 1907*. Capítulo III La pampa, Santiago: LOM ediciones, 2007, p. 112.

⁴ Sergio González. *Matamunqui: El ciclo de la expansión del nitrato de Chile. La sociedad pampina y su industria*. Capítulo III El espacio del ciclo del salitre y sus dinámicas: nombrar, usar, abusar del cuerpo en las faenas del nitrato antes de la gran crisis de 1930. La Calichería, Santiago: RIL editores, 2016, p. 535.

muy distante de la realidad social que presentaban las cientos de oficinas salitreras construidas entre las actuales regiones de Tarapacá y Antofagasta.

Dentro de este panorama aparecen las mancomunales destinadas a levantar varios espacios de reflexión política. El socialismo mancomunal era horizontal y territorializado, compuesto por una federación de células dispersas en oficinas y faenas mineras e industriales. Un socialismo construido sobre la base de los lazos sociales, asociativos y solidarios de las organizaciones obreras. Una forma de hacer política que tenía como base la discusión horizontal, que cultivaba una “inteligencia popular” crítica de la riqueza obtenida por la burguesía, en desmedro de la explotación de los trabajadores⁵.

La memoria del salitre inscribió una serie de fátidicos hechos que enlutaron durante años los icónicos decálogos de las mancomunales, específicamente, en esos territorios calicheros del desierto de Atacama. Estos incidentes condenaron a estas organizaciones al exterminio definitivo. Las mancomunales ya no son la base que justifica las poéticas que alientan la justicia social de los y las trabajadoras. Las mancomunales desaparecieron para siempre ante el actuar impune de un Estado que ejerció sus doctrinas, muchas veces, con una silente negligencia en pro de los capitales europeos.

No hay dudas, a principios del siglo XX las mancomunales calaron hondo en la relación Estado-sociedad. A través de sus símbolos aparecieron grandes discursos y mordaces arengas que propiciaron la organización de diversas acciones políticas para poner fin a décadas de injusticias laborales. Sin embargo, al construir una retrospectiva temporal acerca de estos antecedentes históricos, actualmente nos encontramos con grandes contradicciones en el ideario de la masa trabajadora, en una época estrangulada por la posverdad y las redes sociales.

En esta exposición titulada *De Aquí a la Modernidad* los artífices convocados, pertenecientes a diversas generaciones, han rescatado parte del ca-

⁵ “Memoria de Chile: Sociabilidad popular y socialismo mancomunal”, en: *Tipógrafo, Socialista y Revolucionario. Luis Emilio Recabarren (1876-1924)*, Cápsula de Memoria Chilena. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95770.html>

libre de aquella pampa, del obrero de antaño y de sus relaciones políticas que envuelven las imágenes, formas y sonidos que, por antonomasia, configuran las mancomunales y los movimientos socialistas del siglo pasado. Este dilema apunta si en todo gran arte, o más específicamente en las producciones artísticas más significativas de nuestro tiempo, se encuentran las huellas o los signos que nos permitan no sólo hacer una valoración general de nuestra cultura, sino que además nos permitan pensar el problema fundamental de nuestro tiempo en un sentido para el que la economía, la política e incluso la sociología parecen estar incapacitadas⁶. Ciertamente el enfoque fundamental del arte o mejor dicho de las ruedas que mueven al arte contemporáneo, es reflexionar sobre los paradigmas de nuestras culturas y sus cársticas contingencias. En este caso, la disyuntiva curatorial que propone, desde el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) la curadora Gloria Cortés, formula que todas estas crónicas sobre el linde conceptual de la modernidad no han sido legibles debido, entre otras cosas, a la conflictiva historia del trabajo forzado en plena expansión territorial de este país a fines del siglo XIX. A esto sumamos que las colecciones de bellas artes en Chile han sido, por lo general, perversamente conflictuadas ante la implementación de un pensamiento “moderno” sobre las características que posee dicho territorio. Cabe recordar que el mismo Palacio de Bellas Artes fue construido mayoritariamente con los recursos del salitre. Por lo tanto, el simple hecho que un espacio cuestione simbólicamente las obras, confrontándolas y entrelazándolas con aquellos límites que desbordan, al unísono, cuestiones sociales, políticas e históricas, plantean una visión crítica de esas teorías modernas que sucumbieron en la parábola de las mancomunales y que siguen apareciendo en la actualidad.

Laura Rodig (1901-1972) quién se convirtió en una pionera y férrea activista en defensa de los derechos de las mujeres, inscribió en la historia del museo un grabado que presenta los atisbos del trabajo forzado en las calicheras. Pero también este grabado, denominado *Mineros de Chile*⁷, aparece justo en una

⁶ Miguel Cereceda. *Problemas del Arte Contemporáneo*, Murcia: CENDEAC, 2da edición, 2008, p. 154.

⁷ *Mineros de Chile*, 1929. Grabado a la manera de lápiz y buril sobre papel

poca en la que el mineral colapsa globalmente. Este evento mundial invisibiliza los cuerpos y aquí, en este grabado, los cuerpos y sus posturas reclaman figurar en la posteridad del paisaje.

En *De Aquí a la Modernidad* el fotógrafo Oliver Llaneza (1965) presenta dos fotografías de la serie *Salitreras del norte de Chile*⁸ que trastocan el actual patrimonio arquitectónico salitrero salpicado por los ‘falsos históricos’ de la industria del turismo agobiante. Los registros fotográficos sobre las otroras oficinas salitreras son en si mismos incandescentes. Reflejan el estupor del clima sobre los ángulos y sombras. Además con estas imágenes nos percatamos como el desierto posee la capacidad de conservar y moldear las arquitecturas.

Francisca García Gutiérrez (1969) exhibe *Exploited*⁹ que es una obra en formato de video que se basa en un hecho histórico: la masacre en la Escuela Santa María de Iquique, ocurrida a finales de 1907. Este fatídico hito para el movimiento obrero chileno desencadenó una serie de acontecimientos y situaciones que reforzaron la injusticia social, entre ellas el informe que redactó quien estuvo a cargo de la masacre de los obreros en la Escuela. el general Roberto Silva Renard. En esta misiva, relata los acontecimientos ocurridos y justifica la acción represora del gobierno de aquel entonces. Parte de este relato ha sido traspasado a *Exploited*, acompañado de imágenes explosivas provenientes de innumerables películas comerciales de acción, generando un contrapunto sobre situaciones de conflicto y violencia.

Camilo Ortega (1985) nos presenta *Recabarren*¹⁰. La pintura posee un espacio preponderante en el MNBA, sin embargo pocas veces asigna un lugar a las nuevas consignas que aparecen fuera de Santiago. Es aquí donde la obra de Ortega propone una rápida revisión a la historia del retrato. Al observarla una y otra vez podríamos afirmar que desde la perspectiva del espectador muchos de los retratos se han sincretizado dentro de los diferentes contextos en los cuales son exhibidos. Es el caso de la imagen de uno de los grandes

⁸ De la serie *Salitreras del norte de Chile*, Ca. 1980. Impresión fotográfica sobre papel.

⁹ *Exploited*, 2007-2018. Video HD, sonido estéreo. Duración: 4 minutos 27 segundos.

¹⁰ *Recabarren*, 2018. Óleo sobre tela 150 x 120 cm.

íconos del movimiento obrero en Chile: Luis Emilio Recabarren (1876-1924).

Activista y político, dio inicio a una serie de actividades que mantuvieron en vilo a la sociedad acomodada de la época. Bajo estas circunstancias su retrato fue negado por décadas de la cultura visual con el objetivo de no provocar estupor entre la clase oligárquica y los obreros, especialmente, en el norte de Chile. Por estos motivos crear esta imagen bajo la tónica de nuestra época mercantilizada y explotada por el capital, subraya las contraposiciones de un territorio cada vez más neoliberal.

Finalmente, Vania Caro Melo (1986) nos propone *El Pueblo Unido*¹¹. Esta instalación nos traslada al origen, al punto en que las luchas dieron paso a la organización y a la historia de un norte conmovido por las demandas de dignidad. Hoy parece que las cosas se han vuelto extrañas. Las necesidades de los trabajadores siguen apareciendo y el terreno se vuelve difuso cuando pensamos que los partidos que deberían representar esas luchas se funden con aquello mismo a lo que se oponían; la codicia. Quizás es la perspectiva del tiempo la que hace que todo se vea más claro en el pasado. Las mancomunales ya institucionalizadas y los conglomerados políticos de izquierda –tras una transición dudosa a la democracia– hacen que ya nada tenga su sentido original. Aquello a lo que se oponían sigue allí, pero ya no como una figura única de maldad, sino que impregnado en sus propias orgánicas.

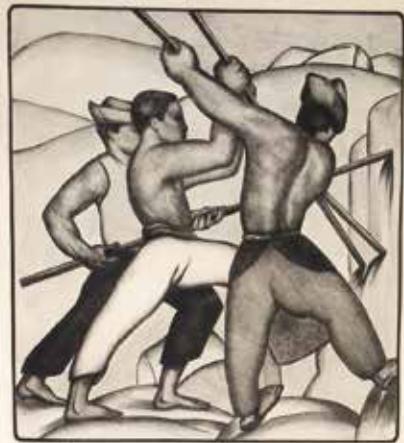
¹¹ *El Pueblo Unido*, 2018. Instalación, telas, 200 x 150 cm.





LAURA RODIG
(Chile, 1901-1972)
Mineros de Chile

1929
Grabado a la manera de lápiz y buril sobre papel
35 x 32 cm
SURDOC 2-5062



«Bajo el furor cayeron, en la brutal metralla
las victimas de ayer, en aquel pueblo hermano,
ese que, fue cual blanco del odio más canalla;
ese que pretendiera allá empuñar la mano»

Germinal, «Los últimos mártires», *La Unión*, 1921.



OLIVER LLANEZA
(Chile, 1965)
De la serie Salitreras del norte de Chile
Ca. 1980
Impresión fotográfica sobre papel
50 x 38 cm
SURDOC 2-2965

De la serie *Salitreras del norte de Chile*
Ca. 1980
Impresión fotográfica sobre papel
40 x 50 cm
SURDOC 2-2964



VANIA CARO MELO
 (Chile, 1986)
El Pueblo Unido ▶
 2018
 Instalación: telas
 200 x 150
 Propiedad de la artista

«Me traslado al origen, al punto en que las luchas dieron paso a la organización. A la historia de un norte conmovido por las demandas de dignidad.

Hoy parece que las cosas se han vuelto extrañas. Las necesidades de los trabajadores siguen apareciendo y el terreno se vuelve difuso cuando pensamos que los partidos que deberían representar esas luchas se funden con aquello mismo a lo que se oponían; la codicia.

Quizás es la perspectiva del tiempo la que hace que todo se vea más claro en el pasado. Las mancomunales ya institucionalizadas y los conglomerados políticos de izquierda —tras una transición dudosa a la democracia— hacen que ya nada tenga en sí su sentido original. Aquello a lo que se oponían sigue allí, pero ya no como una figura única de maldad, sino que impregnado en sus propias orgánicas»

Vania Caro Melo, 2018.



FRANCISCA GARCÍA GUTIÉRREZ

(Chile, 1969)

Exploited

2007-2018

Video HD 4' 27"

Propiedad de la artista

«*Exploited* es una obra en formato de video que se basa en un hecho histórico: la masacre en la Escuela Santa María de Iquique, ocurrida a finales de 1907. Este fatídico hito, para el movimiento obrero chileno, tuvo como resultado una serie de acontecimientos relacionados en contra de la injusticia social. *Exploited* relaciona este trágico hecho utilizando el informe que redactó el general Roberto Silva Renard, quien estuvo a cargo de la masacre de los obreros en la Escuela Santa María. En esta misiva, relató los acontecimientos ocurridos y justificó la acción represora del gobierno de aquel entonces. Parte de este relato ha sido traspasado al video que, al mismo tiempo, hace un contrapunto con las imágenes provenientes de innumerables películas en las que se produce una explosión»

Francisca García, 2018.



- calculé que en el interior de la Escuela habían 5.000 individuos y afuera 2.000, que constituyan ciertamente una masa decidida y exaltada -

CAMILO ORTEGA
(Chile, 1985)
Recabarren
2018
Óleo sobre tela
150 x 120 cm
Propiedad del artista

«En una rápida revisión a la historia del retrato en la pintura, podríamos afirmar que desde la perspectiva del espectador, estos se han sincretizado dentro de diferentes contextos en los cuales son exhibidos. Es el caso de la imagen de uno de los grandes íconos del movimiento obrero en Chile: Luis Emilio Recabarren. Activista y político, creó una serie de actividades que mantuvieron en vilo a la sociedad acomodada de la época. Bajo estas circunstancias su retrato fue negado por décadas en la cultura visual en Chile con el objetivo de no provocar estupor entre la clase oligárquica y los obreros, especialmente, en el norte de Chile. Por estos motivos, crear esta imagen bajo la tónica de nuestra época mercantilizada y explotada por el capital, subrayan en las contraposiciones de un territorio cada vez más neoliberal»

Camilo Ortega, 2018.



Intersecciones

(Noviembre 2018 - Mayo 2019)

Graciela Echiburu Belletti

Matías Cornejo González

María José Cuello González

Constanza Nilo Ruiz

Javiera Quintanilla Carrillo

Ximena Espinosa Villar¹

¹ El texto corresponde a un trabajo diseñado y llevado a cabo por el Equipo de Mediación y Educación del Museo Nacional de Bellas Artes, con la participación de Javiera Quintanilla Carrillo, pasante de Sociología y Ximena Espinosa Villar, pasante de Periodismo.

Este apartado da cuenta de un hito relevante para la vinculación del Museo Nacional de Bellas Artes con el público. Por primera vez en una exposición anual de la Colección se incorpora una intervención del Área de Mediación y Educación, en la búsqueda de ampliar las vías de acceso y reflexión en torno a la curatoría. Como muchos ejercicios de esta índole, la propuesta tuvo un carácter exploratorio, cuyos resultados pueden interpretarse hoy como un antecedente y evidencia de algunos de los factores que llevaron al estallido de descontento social que se inició en nuestro país en octubre de 2019 y, por esta razón, se hace más atípico y necesario darlo a conocer.

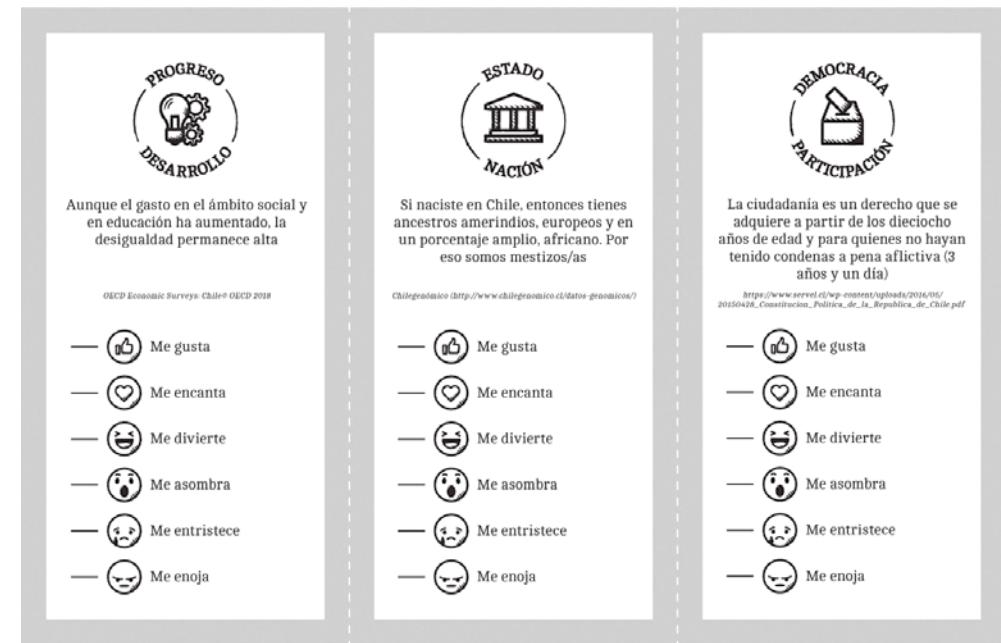
Inserto en la exposición *De Aquí a la Modernidad* el ejercicio presentó un cuestionamiento en torno a la noción de Estado moderno propuesto por la élite chilena, caracterizada por una mirada masculina, blanca y eurocentrista. Desde temprano esta idea se vinculó con el propósito de que Chile se convirtiera en un país “civilizado”, a través de alcanzar el progreso en lo social, económico y cultural. Así, esta intervención pretendió reflexionar críticamente sobre los siguientes binomios de conceptos: progreso/desarrollo, Estado/nación y democracia/participación, bajo la premisa de que las decisiones y sucesos pasados influyen en la manera de vivir y enfrentar el mundo en la actualidad.

Las relaciones entre conceptos se abordaron desde la Teoría de la Interseccionalidad, una herramienta de análisis que ofrece el feminismo para examinar de qué manera ciertas características biológicas, sociales y culturales, tales como género, clase social, religión, etnia, entre otras, interaccionan simultáneamente, generando diferentes niveles de exclusión y opresión.

El ejercicio de mediación que se ubicó físicamente en medio de los ejes curatoriales Desplazamientos y Omisión y Territorio Negado presentó, por una parte, un infograma y, por otra, un dispositivo de participación. El infograma se articulaba a partir de la pregunta ¿Cómo vivimos la modernidad? Esta invitaba a reflexionar sobre el proceso de modernización en Chile desarrollado en la curatoría y las consecuencias sociales y políticas para la sociedad actual. Para esto se presentaron hitos relevantes de la historia de nuestro país, tales como el auge del salitre; la inauguración de este Museo en el contexto de las celebraciones del Centenario; la instauración del voto femenino; la inauguración del Cerro

Santa Lucía; la “Pacificación” de la Araucanía; el debate respecto del aborto y la situación de la infancia y su educación, a través de datos e imágenes de archivo. Asimismo estos hitos remiten a cuatro obras de la exposición como una forma de activar el desplazamiento de los visitantes por todas las salas de la muestra (Ver imagen en páginas 77-78).

A la vez, el dispositivo de participación invitaba al público a votar/calificar las siguientes afirmaciones:



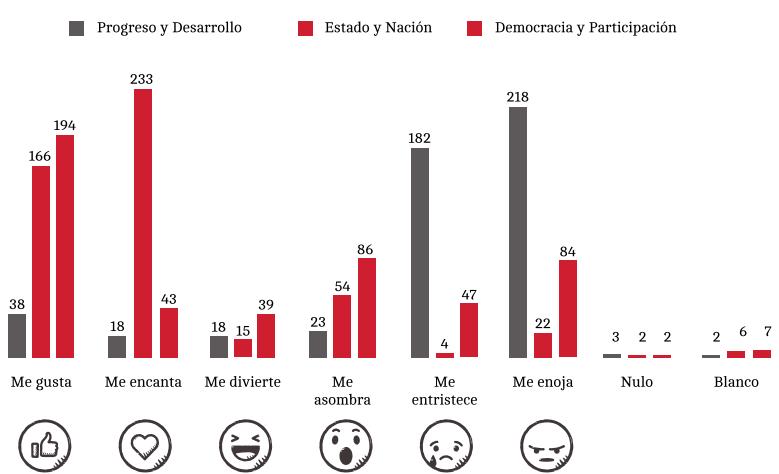
De esta forma, el proceso de participación hace referencia al ejercicio cívico de votar. Si bien esta modalidad contaba con papeletas de votación y una urna como en un sufragio tradicional, en este caso no había reglas respecto de la privacidad del voto o de los requisitos para participar, salvo la presencia física en el Museo. En este sentido, se quería indagar en la subjetividad de las

personas capturando reacciones inmediatas tales como “Me gusta”, “Me encanta”, “Me divierte”, “Me asombra”, “Me entristece” y “Me enoja”, extraídas de las redes sociales. Esta modalidad tuvo como objetivo que las personas expresaran su opinión desde las emociones, proponiéndolas como una vía de aproximación a la realidad y generación de conocimiento, interpelando desde un lugar diferente al de la razón, rompiendo con la metodología tradicional de una investigación social.

Resultados de una muestra

Dada la alta participación del público, con más de 3.000 papeletas respondidas entre noviembre de 2018 y mayo de 2019, se decidió sistematizar la información utilizando herramientas de la sociología que abordaran los resultados, tanto de forma cuantitativa como cualitativa, para lo que se consideró una muestra aleatoria de 502 papeletas, tomadas de distintos períodos de tiempo.

RECUENTO DE VOTACIÓN POR CATEGORÍA Y OPCIÓN



Un primer dato interesante es que el 79,7% (400 votos) reacciona de manera negativa (“Me entristece” o “Me enoja”) frente a la aseveración sobre Progreso y Desarrollo, mientras que sólo un 11,2% (56 votos) reacciona de manera positiva (“Me gusta”/ “Me encanta”). Esto puede deberse a un desencanto social importante en relación a la idea de progreso y su vinculación directa con la desigualdad social. Lo anterior queda demostrado al observar los comentarios en los votos, donde se resaltan las brechas entre el alto nivel de ingresos de algunos estratos de la población versus la realidad de los estratos más pobres. En tal sentido, gran parte del público participante promueve un cambio de esta situación.

En relación a la segunda cita, se advierte que el 79,4% de las reacciones (399 votos) son positivas (“Me gusta” o “Me encanta”), denotando satisfacción de dicho segmento al ser denominado como “mestizo”. Un 10,8% se asombra al leer dicha aseveración, lo que podría demostrar un desconocimiento y/o negación en torno a los propios orígenes. Al observar los resultados cualitativos la mayoría de los comentarios se relacionan con dos posturas: a) reivindicación hacia los pueblos originarios, comentando incluso sobre las consignas del pueblo mapuche y abogando por la unidad de los pueblos latinoamericanos y, b) total indiferencia, escribiendo otra opción de respuesta que denota desinterés e incluso apatía frente a dicha temática.

Finalmente, es relevante que ante la frase del binomio Democracia y Participación, la diferencia entre reacciones positivas y las demás alternativas sea menos significativa que en las dos sentencias anteriores. Así, un 17,1% se asombra frente a la definición de ciudadanía, extraída de la actual Constitución, lo cual manifiesta desconocimiento respecto de este tema. El porcentaje de participantes que reaccionan con enojo es similar al anterior, lo que podría deberse a una reticencia sobre las condiciones que permiten ejercer el derecho a ser considerado ciudadano/a: mayoría de edad y no haber sido condenado/a a penas mayores a tres años y un día. Al momento de buscar respuesta a estas hipótesis en los comentarios de las papeletas, se demuestra el descontento frente a dicha afirmación, tanto por excluir a los/as niños/as como a los/as presos/as, a la vez que se evidencia desconocimiento sobre dicha temática.

Desde un análisis cualitativo se aprecia que las papeletas de votación actuaron como un canalizador de malestares y sentires de los diversos públicos del MNBA, dando cabida a cuestionamientos, reflexiones, sugerencias y distintas dinámicas relacionales, tanto sobre el Museo y sus exposiciones como también sobre otros espacios sociales.

Fuera del margen

El nivel de participación superó los márgenes del ejercicio propuesto, revelando problemáticas y cuestionamientos sociales adicionales, a través de comentarios y dibujos que permitieron ampliar las posibilidades del instrumento utilizado. Se produjo un desborde evidenciado en el uso de las papeletas con escritos en su anverso y reverso o en otros soportes, tales como boletas y el muro. Estos comentarios de diversa índole van desde la indiferencia hasta una profunda crítica social, cultural y política, lo que enriqueció la propuesta inicial, pasando de reacciones a respuestas más complejas, reflejando la necesidad del público de expresar sus propias ideas e inquietudes sobre la forma y el contenido del ejercicio de votación. Considerando la densidad del tema de la exposición, se pretendió tender un puente entre los contenidos de la muestra y los visitantes, utilizando un lenguaje simple y reconocible que posibilitara equilibrar la preponderancia de la lógica racional por sobre la percepción, cuestionando la idea moderna de la construcción de conocimiento, donde tradicionalmente es un sujeto o institución quien lo produce y posee y otro, quien lo recibe de manera pasiva e irreflexiva.

Al hacer uso de una escala extraída desde una red social se aludió a un espacio en el que múltiples usuarios se relacionan entre ellos, sin que medie el cuerpo y donde la existencia ocurre a través de la presencia virtual e interacción dinámica con otros. Esto sirvió para que el equipo del Área de Mediación y Educación se preguntara cómo este individuo opinante puede desenvolverse y actuar en el espacio físico del Museo, es decir cómo se puede convertir en un cuerpo opinante, especialmente considerando que la presencia del cuerpo en

el Museo ha respondido históricamente a una práctica contemplativa, silente y receptiva. Por ello, el ejercicio instó al público a pasar de un observador pasivo a un visitante que interactuaba con las obras, la exposición y el Museo, desplazándose tanto física como conceptualmente dentro de las salas, las que por su naturaleza son parte de un espacio considerado público. Dentro de esa lógica, el uso y circulación dentro de este lugar es compartido con otros y otras quienes también están viviendo su propia experiencia de interacción y valoración de las obras en exhibición y de la curatoría propuesta.

Consideraciones finales

Creemos que la experiencia estética debiese trascender el hecho de mirar, para convertirse en una acción que interpele el comportamiento personal, tanto dentro de la comunidad más cercana como dentro de la sociedad. Por ejemplo, una obra realizada en el siglo XIX puede permitirnos no solo repensar la actualidad, sino que también generar nuevas lecturas respecto de hechos pasados, favoreciendo a que la reflexión se extienda más allá del momento vivido en el Museo.

Por lo anterior, y entendiendo que la sociedad chilena a lo largo de su historia ha tenido un comportamiento poco dialógico con los grupos de poder simbólico y fáctico, tanto el museo como también la escuela han sido instituciones que transmiten conocimiento de manera unilateral, y por ende deben convertirse en espacios que estimulen la discusión desde y entre distintos grupos humanos, para así visibilizar opiniones y fortalecer representatividad. Para esto, la participación como metodología en sus diversas y múltiples instancias debe estar siempre presente, dado que pregunta, dialoga y recoge la experiencia de las personas y las comunidades que conforman nuestra sociedad, lo que es especialmente relevante para un museo público como el MNBA. Finalmente, anhelamos que la experiencia estética-crítica sea democrática, esperando que la misma comunidad demande espacios participativos y que el Museo sea activamente uno de ellos.

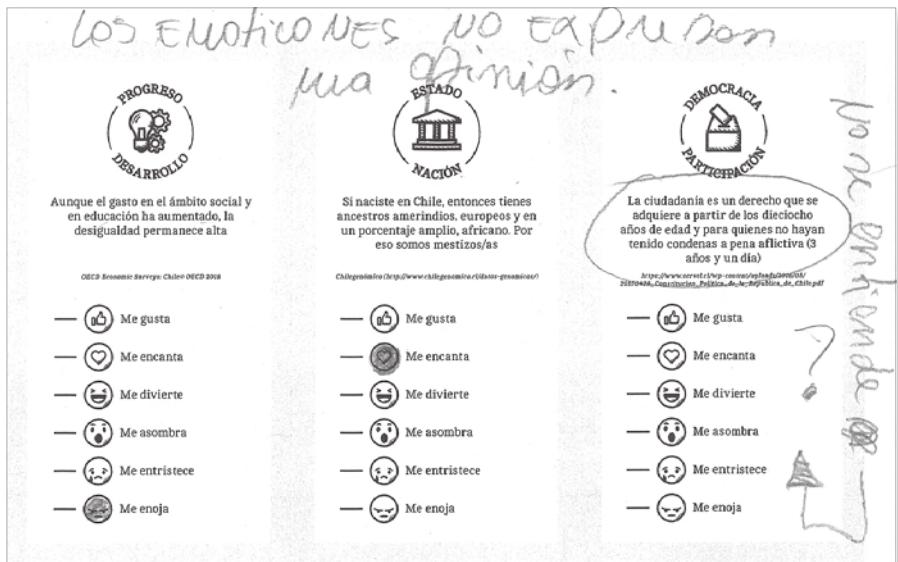


Infograma y visitantes ▲

Visitantes depositando su voto ▶

Detalle de intervención en el muro de la sala ▶





Ejemplo de papeleta con crítica a la metodología ▲



Ejemplo de papeleta con mensajes para cada uno de los binomios propuestos ▲

Ejemplo de papeleta con crítica al museo en el reverso



Ejemplo de papeleta con mensaje sobre desigualdad de parte de un visitante extranjero ▲

¿Cómo vivimos la modernidad?



Auge del salitre ▾



Luego de la Guerra del Pacífico (1879-1884), Chile se convirtió en el principal productor mundial de salitre, provocándose un auge económico nunca antes visto y una migración de hombres y mujeres al Norte Grande en busca de oportunidades de progreso y desarrollo.



Inauguración Museo ▾



La apertura del edificio del Museo Nacional de Bellas Artes en 1910, representaba la proyección de la identidad de la nación; culta, civilizada y con buen gusto. Cualidades que, se creía, debía poseer un país joven y en progreso como Chile.

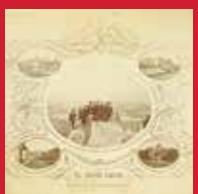


Voto femenino ▾



Luego de un extenso debate, la obtención del derecho a voto de las mujeres en las elecciones (1934 municipales y 1949 presidenciales y parlamentarias), significó un avance en su reconocimiento como sujeto en igualdad de derechos dentro de la sociedad chilena.

Inauguración Sta. Lucía/Cerro Huelén ▾



La transformación del Cerro Santa Lucía en un elegante paseo respondió a un plan de modernización y embellecimiento de la ciudad impulsado por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna. Simbólicamente significó, entre otras cosas, el paso de Santiago de una ciudad colonial a una urbe moderna.

“Pacificación” de la Araucanía ▾



En 1861 Cornelio Saavedra, militar e intendente de armas en Arauco, propuso un plan de “pacificación”, cuestionado incluso al interior de las autoridades chilenas de la época; sin embargo, para muchos, el progreso del país -entendido como desarrollo industrial-, pasaba necesariamente por la ocupación del territorio y sometimiento de las distintas comunidades mapuche



-Recabarren, de Camilo Ortega
(Eje Mancomunales)



Retrato de Vicuña Mackenna,
de Luis Eugenio Lemoine
(Eje Inventar la modernidad)

Sobre el aborto en *La Mujer Nueva* ▾



Según el Código Sanitario, entre 1931 y 1989, el aborto con fines terapéuticos no estuvo penalizado en Chile. La revista *La Mujer Nueva* impulsaba el debate desde distintas perspectivas como; clase social, niveles educacionales, territorio y lugar dentro de la ciudad, destacando también la miseria de la infancia obrera



-Madre Araucana, de Virginio Arias
(Eje Territorio negado)

Silabario, datos niveles de escolaridad ▾



Según el Código Sanitario, entre 1931 y 1989, el aborto con fines terapéuticos no estuvo penalizado en Chile. La revista *La Mujer Nueva* impulsaba el debate desde distintas perspectivas como; clase social, niveles educacionales, territorio y lugar dentro de la ciudad, destacando también la miseria de la infancia obrera

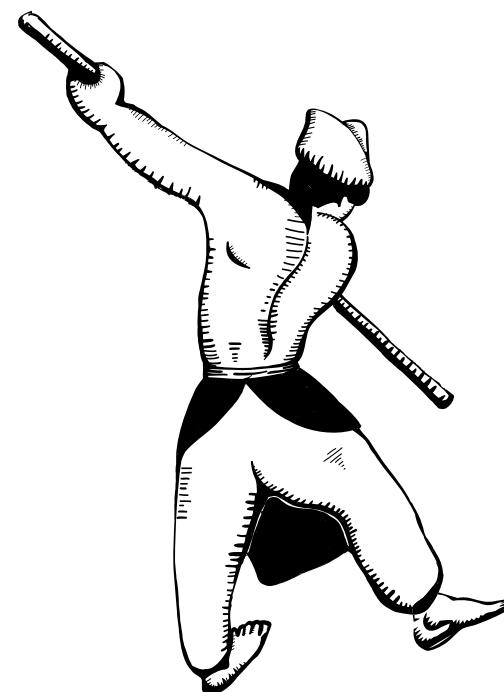


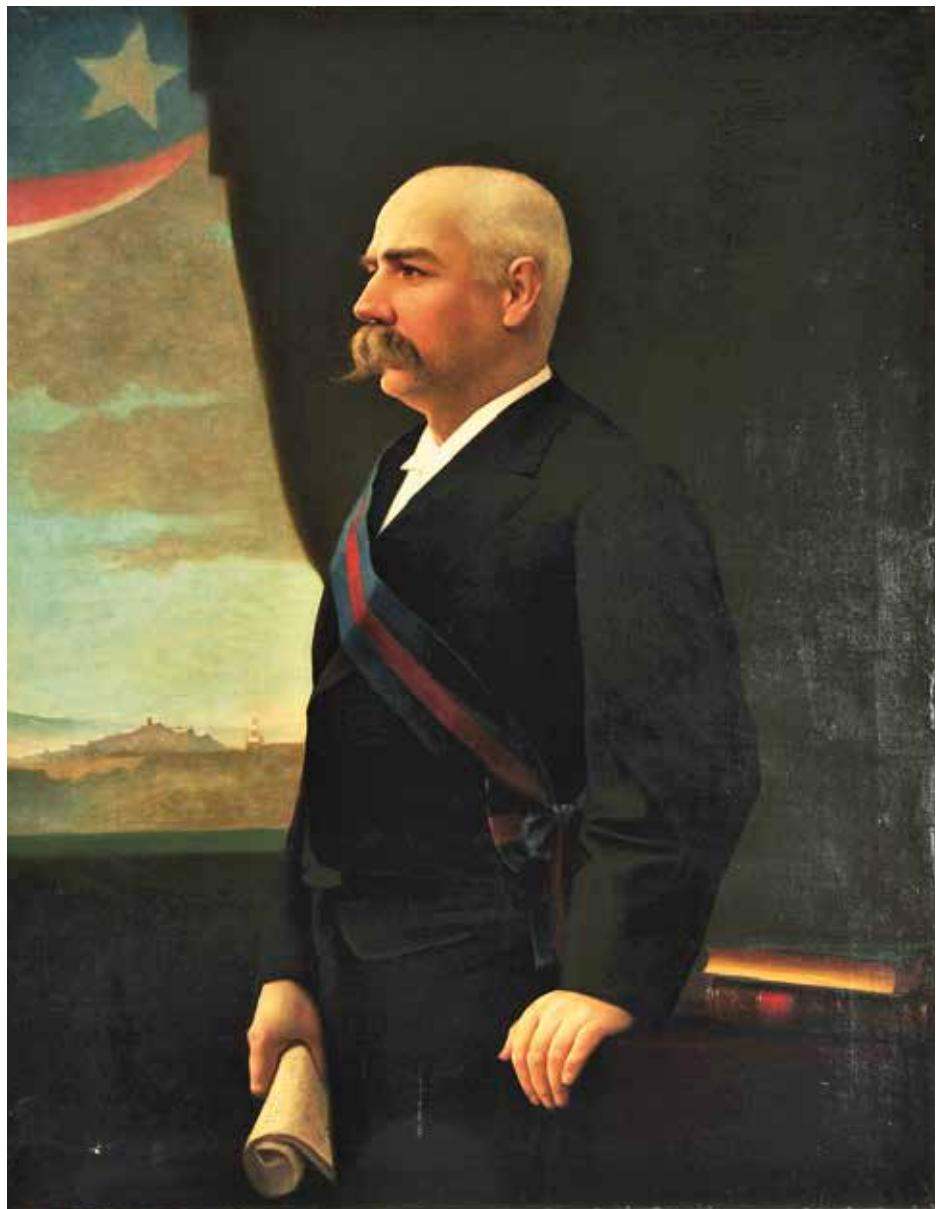
-Bandera, de Cristián Inostroza
(Eje Inicios movimiento estudiantil)

CATÁLOGO

De Aquí a la Modernidad

COLECCIÓN MNBA





LUIS EUGENIO LEMOINE ROSENCAUT

(Francia, siglo xix)

◀ *Retrato de Benjamín Vicuña Mackenna*

1886

Óleo sobre tela
103,5 x 89,7 cm

Colección Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna

SURDOC 9-212

«Tres ciudades ha dicho, han reasumido en sí la época del mundo en que existieron. Atenas, Roma i Paris, pero Paris ha reasumido ambas; hijo de Minerva, Paris ilumina la tierra, hijo de Marte, Paris ha subyugado el Universo. Paris es el daguerrotipo de la humanidad, el epítome de la historia, la base i la cúspide de la civilización moderna. Paris es único; esclavo hoi dia de un aventurero, Paris es todavía el amo de la Europa i del orbe (sic)»

Benjamín Vicuña Mackenna.

Páginas de mi diario durante tres años de viaje.

1853-1854-1855, 1856.



LUIS MONTES

(Chile, 1977)

◀ *El rapto de Europa*

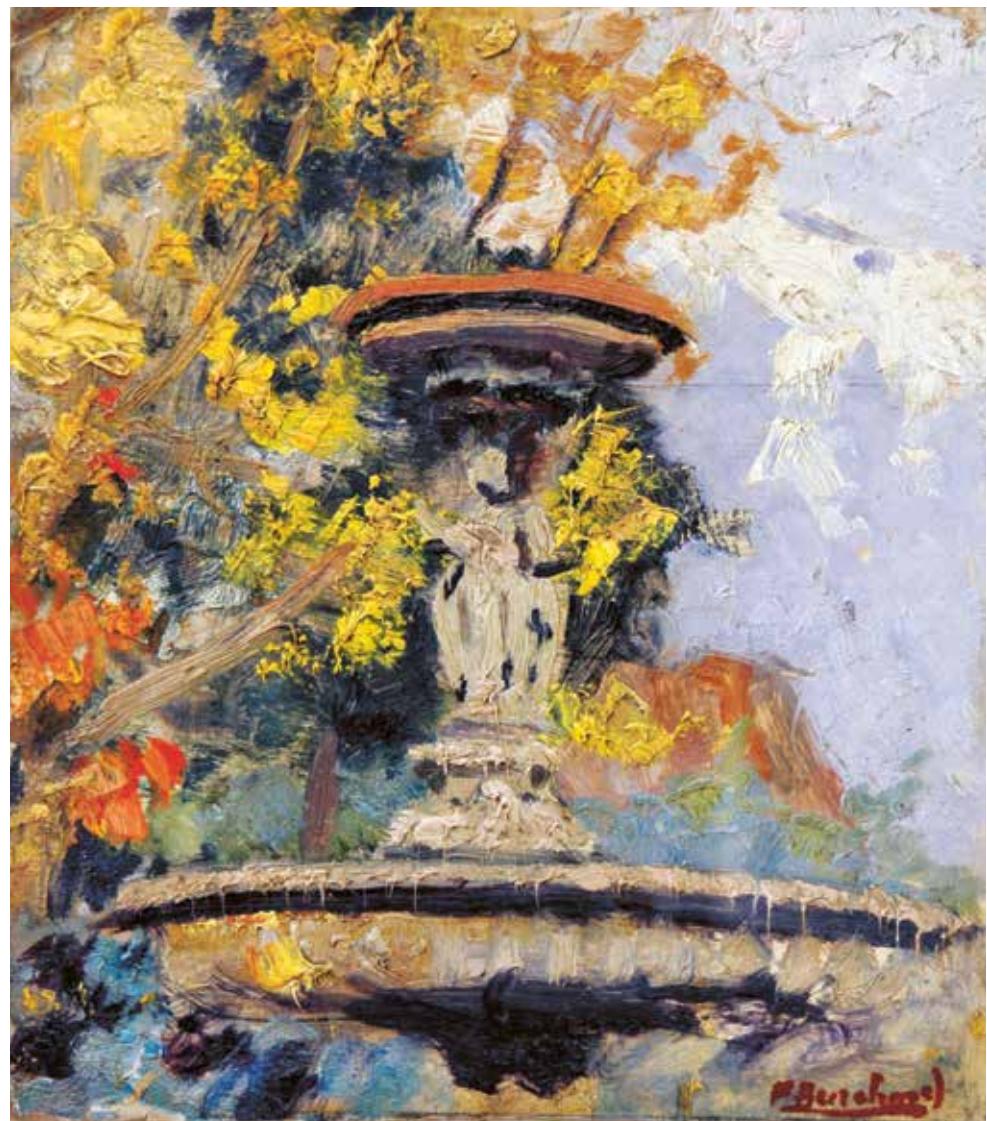
2016

Instalación: 5 jarrones de resina poliéster y fibra de vidrio, pan de oro, pedestales de madera,
3 impresiones fotográficas sobre papel
Medidas variables

Propiedad del artista

«El cerro Santa Lucía es un paseo que se construye para los verdaderos ciudadanos, aquellos que ostentan el derecho a ver representados sus ideales estéticos e ideológicos, ahora cristalizados en la ciudad, en el paisaje, en su ornamentación. No es lugar para el obrero, el roto. Al contrario, es una luz que sirve de ejemplo moralizante para un país que debe superar la barbarie de su propio origen. Es la construcción de una aspiración política, cultural y social que sigue vigente hasta nuestros días. Signo que pertenece a una clase social, y que como toda posesión extraviada, debe ser recuperada. Muchas de las piezas ornamentales fueron sustraídas y perdido su rastro, seguramente por encargo de coleccionistas que se consideran a sí mismos capaces de apreciar su real valor estético, en un ejercicio de recuperación por parte de aquellos que son los verdaderos destinatarios del paseo. Un manifiesto impulso de deseo y retorno»

Luis Montes, 2018.



PABLO BURCHARD

(Chile, 1875-1964)

◀ *La Pila*

Primera mitad siglo xx

Óleo sobre cartón

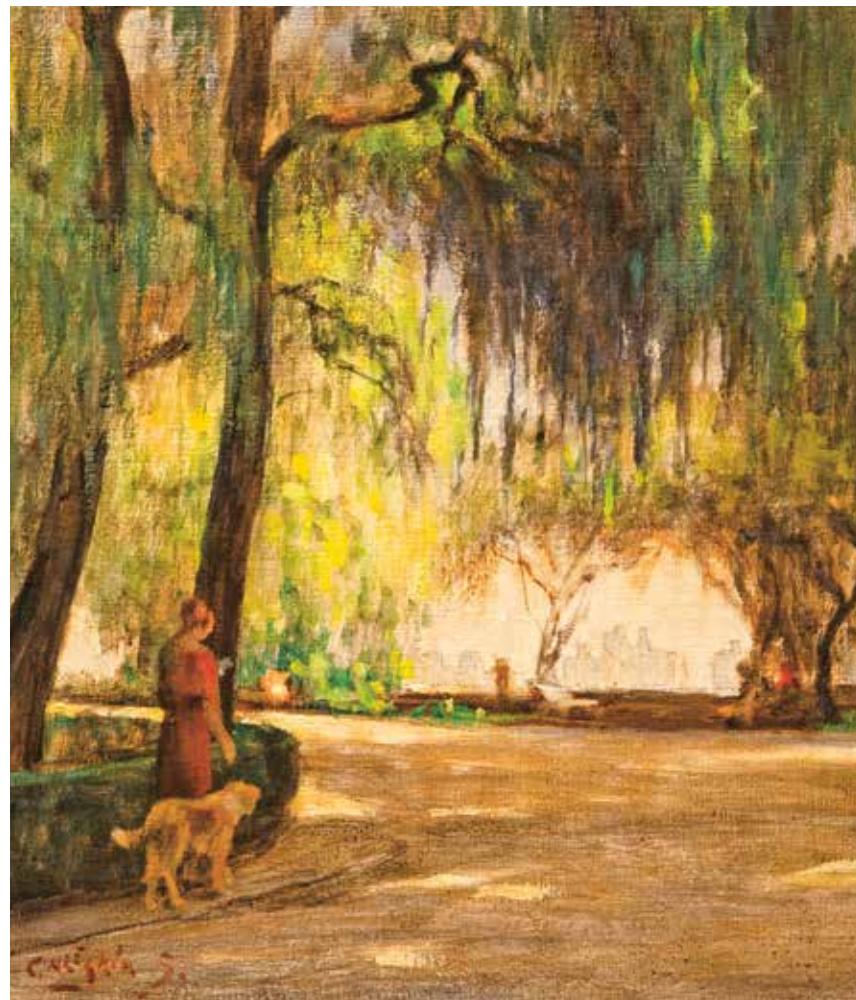
24,5 x 27 cm

Adquisición Luis Álvarez Urquieta, 1939

SURDOC 2-307

«En tales condiciones, esa triple maravilla natural, histórica i urbana necesitaba únicamente un operario cualquiera que comprendiese su adaptación a los usos i propósitos de las ciudades modernas, es decir, su adaptación para paseo público i sitio de reuniones populares, labrando entre las duras rocas anchas avenidas i seguras carreteras, senderos pintorescos i variados, jardines i plantaciones en sus grietas i desfiladeros, edificios apropiados en sus planicies, en una palabra, lo que constituye un verdadero paseo, en el sentido moderno de esta palabra que significa recreo i arte, salud e higiene»

Benjamín Vicuña Mackenna. *Álbum del Santa Lucía. Colección de las principales vistas, monumentos, jardines, estatuas i obras de arte de este paseo, 1874.*



CARLOS ALEGRIÁ

(Chile, 1882-1954)

Terraza del Santa Lucía

Primeras mitad siglo XX

Óleo sobre tela

45,5 x 38,5 cm

Adquisición Luis Álvarez Urquieta, 1939

SURDOC 2-2062



AUTOR SIN IDENTIFICAR

(Chile, 1882-1954)

Vista del cerro Santa Lucía desde la calle Carmen

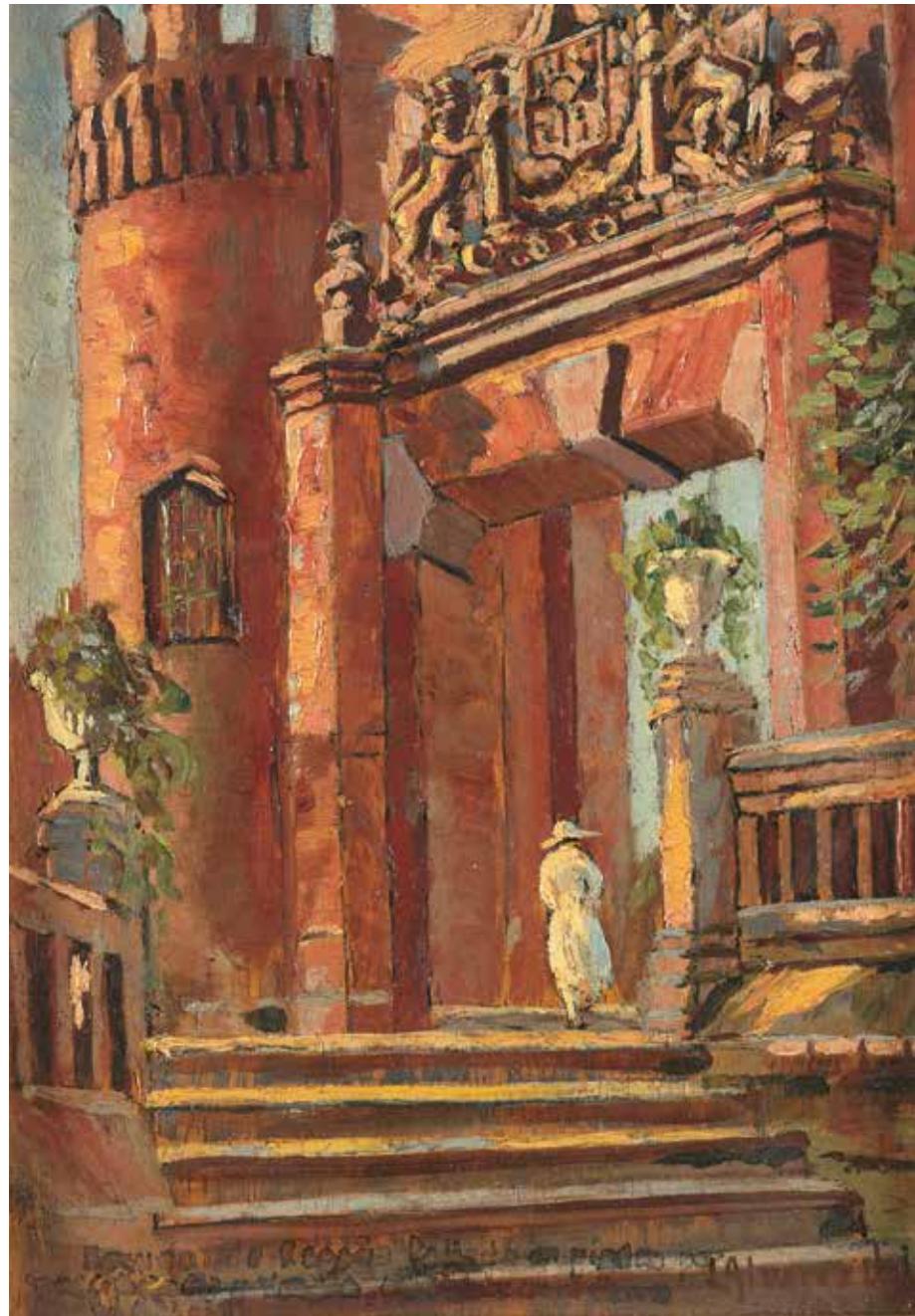
CA. 1875

Óleo sobre tela

67 x 47,5 cm

Colección Museo Histórico Nacional

SURDOC 3-102



LUIS ÁLVAREZ URQUIETA

(Chile, 1877–?)

◀ *Portada con el Escudo de España en el Santa Lucía (detalle)*

1921

Óleo sobre madera

22 x 14 cm

Colección Museo Histórico Nacional

SURDOC 3-288



CAMILO MORI
(Chile, 1896-1973)

◀ *Noches santiaguinas*

1914

Óleo sobre papel
14 x 9 cm

Legado Carlos Cousiño Goyenechea, 1931
SURDOC 2-289

«La noche era oscura, precisamente a propósito para hacer resaltar la multitud de luces o luminarias que adornaban los edificios. No se encontraba una casa, un balcón que no ostentase brillante hilera de farolillos de formas y colores caprichosos. La enseña simpática de la República pendiente de su asta piramidal se elevaba sobre cada casa inclinándose con gracioso abandono y acariciando en sus ondulaciones las murallas de esa ciudad, antes esclava, ahora libre a la sombra del pabellón tricolor. Todo este conjunto daba un aspecto brillante, encantador a la ciudad de Santiago, de ordinario tan seria y fría (sic)»

Rosario Orrego de Uribe. *Alberto el jugador. Novela que parece historia*, 1860.



CAMILO MORI
(Chile, 1896-1973)

◀ *La Viajera*

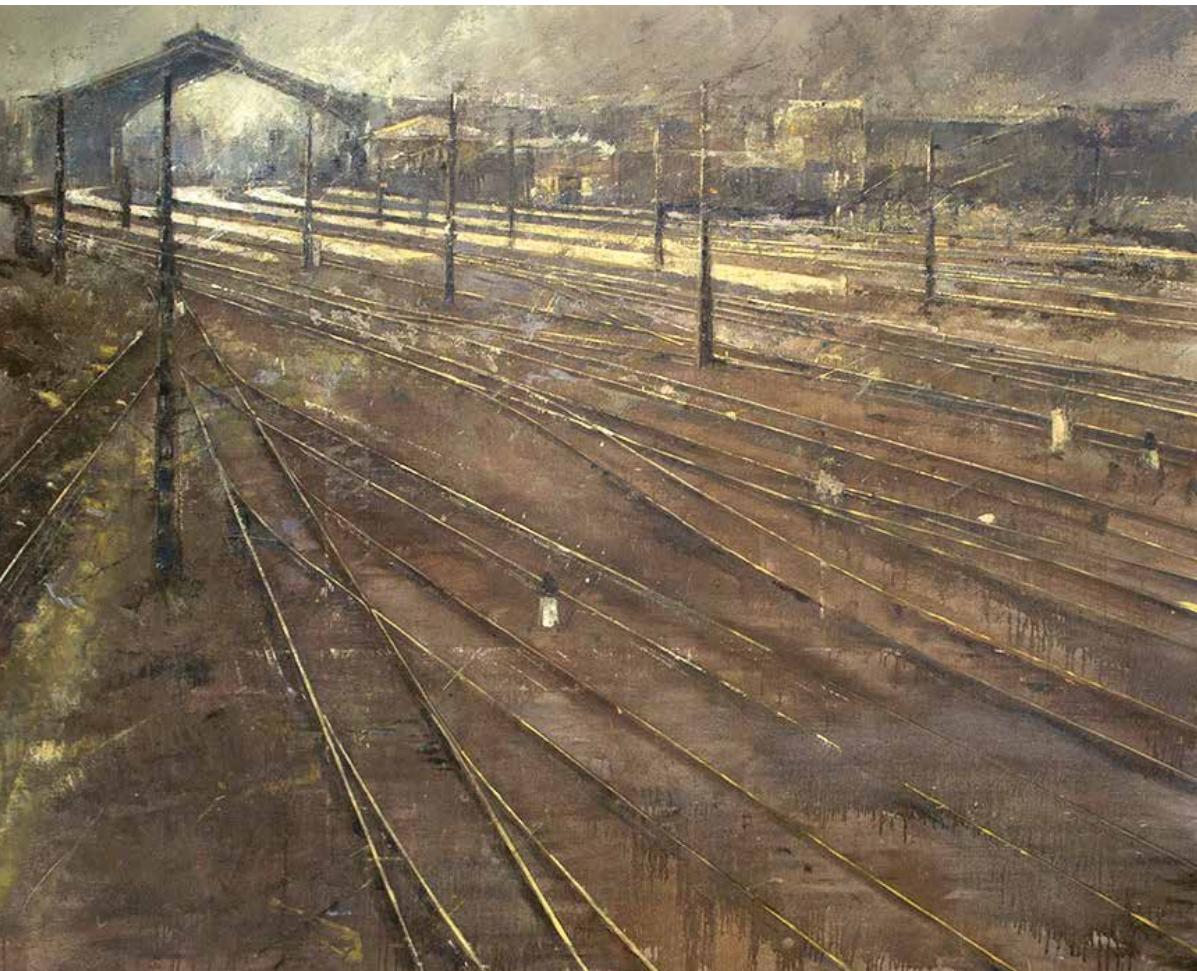
1928

Óleo sobre tela
100 x 70 cm

Donación Dirección General de Enseñanza Artística, 1931
SURDOC 2-379

«Por toda respuesta ella había suspirado muy hondo, pensando en todo lo que había debido sobrellevar para hacer el viaje hasta este fundo perdido en la selva. El tren. El alba, en una triste estación. Y otro tren. Y otra estación. Y el pueblo al fin. Pero, en seguida, toda la mañana y la mitad de la tarde en aquel horrible coche alquilado... Y ahora, después de tanto tiempo, recuerda claramente aquella tarde gris y aun se ve delante de la casa, golpeando a una puerta atrancada por dentro como si fuera medianoche»

María Luisa Bombal. «La historia de María Griselda» *Revista Zig-Zag*, 1948.



ROBERTO GEISSE

(Chile, 1954)

◀ *Estación Central, Patio Sur*

1991

Óleo sobre tela

163 x 202 cm

Donación Corporación de Amigos del MNBA, 1995

SURDOC 2-534

«No era mentira. La culpa fue del conductor del tren: nuestra condición, en vez de provocarle piedad, le causó ira; no hizo caso de los ruegos que le dirigimos —¿en qué podía herir sus intereses el hecho de que cinco pobres diablos viajáramos colgados de los vagones del tren de carga?— y fue inútil que uno de nosotros, después de mostrar sus destrozados zapatos, estallara en sollozos y asegurara que hacía veinte días que caminaba, que tenía los pies hechos una llaga y que de no permitírsele seguir viaje en ese tren, moriría, por diosito, de frío y de hambre, en aquel desolado Valle de Uspallata. Nada» (Manuel Rojas. *Hijo de ladrón*, 1951)

Manuel Rojas. *Hijo de ladrón*, 1951.



MATILDE PÉREZ

(Chile, 1916-2014)

◀ *La Usina*

1956

Óleo sobre tela

91 x 75 cm

Adquisición 2005

SURDOC 2-2356

«La oligarquía que ha visto languidecer por su sola i única culpa las industrias, ha tratado de hacerlas resurcir de una manera artificial i a espensas del pueblo, dictando leyes que establecen impuestos aduaneros prohibitivos para los productos extranjeros similares a los de la industria que se quiere proteger. (...) i luego enriquecer a unos cuantos, encareciendo artículos indispensables para la vida, carga que pesa particularmente sobre el proletario, que tiene que pagar mas caro que ántes cosas de peor calidad (sic)»

Alejandro Venegas *Sinceridad. Chile íntimo*, 1910.



RAMÓN SUBERCASEAUX

(Chile, 1854-1937)

◀ *Diques de Valparaíso*

1884

Óleo sobre tela

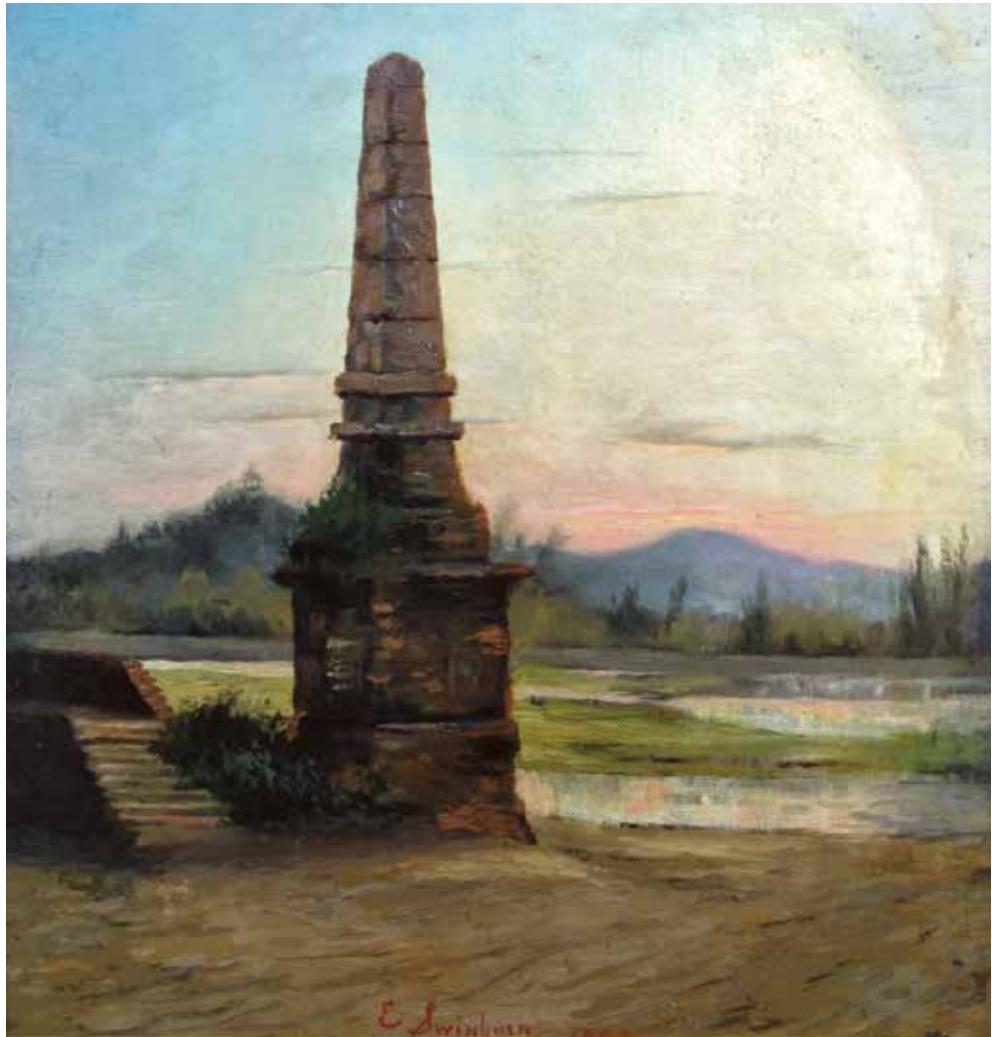
60 x 78 cm

Donación Sucesión Subercaseaux, 1938

SURDOC 2-39

«Deseoso de curiosear me fui al puerto. Atravesé algunas calles brillantes, estrechísimas y luego estuve en el muelle. Encontré gentes de todos los países. Algunos marineros alemanes fumaban pipas. Obreros cesantes y cargadores desocupados, acodados sobre las barandillas, seguían con mirada indiferente el ir y venir de los transeúntes. El mar era como una monstruosa masa de elástico»

José Santos González Vera. *Vidas mínimas*, 1933.



ENRIQUE SWINBURN

(Chile, 1859-1929)

◀ *Pirámide del antiguo Tajamar*

1890

Óleo sobre cartón

29 x 26,5 cm

Adquisición Luis Álvarez Urquieta, 1939

SURDOC 2-223

«El Mapocho ofrece en sus márgenes mil delicias que le hacen recordar a uno con pena aquellas bellas ilusiones que se forma en sus primeros amores: aquí aparece el aspecto duro y melancólico de una ciudad envejecida, cuyos edificios ruinosos están al desplomarse; a lo lejos, una confusa aglomeración de edificios lucidos, de torres esbeltas y elegantes, y el puente grande del río que se ostenta majestuosa y soberbiamente sentado sobre sus formidables columnas; allí, multitud de grupos de árboles floridos, que a veces se confunden con los ligeros y blancos vapores que se elevan de las aguas; allá interminables corridas de álamos de color de esmeralda cortadas a trecho por el láguido sauce y por otros arbolillos que contrastan sus matices verdinegros con el triste amarillo del techo de las chozas (sic)»

José Victorino Lastarria. *El mendigo*, 1843.



ENRIQUE LYNCH

(Chile, 1862-1936)

Calle Ahumada en 1902

1902

Óleo sobre tela
76 x 56 cm

Adquisición Comisión de Bellas Artes
SURDOC 2-235

«La ciudad, iluminadas las calles centrales por grandes focos, presentaba el aspecto solitario y triste de ciudad muerta, en aquella noche de invierno en que los girones de neblina se arrastraban por los jardines del Congreso, entre pinos y palmeras, para envolver, luego, en la Plazuela, monumentos y columnas de bronce. Los focos parecían rodeados de nimbo de luz. De cuando en cuando, la campana del tranvía eléctrico arrojaba su chillido metálico en las diversas calles del crucero de Bandera con Catedral y Compañía. Algún farol rojo de carroaje nocturno desaparecía de la puerta del Club de la Unión (sic)»

Luis Orrego Luco. *Casa Grande*, 1908.



CARLOS DORLHAC

(Francia, 1880 – Chile, 1973)

◀ *Eucaliptus*

1919

Tinta sobre papel

60,5 x 109,5 cm

Adquisición Comisión Bellas Artes, 1919

SURDOC 2-1017

«En la distancia, la cordillera de la costa, de líneas paralelas al horizonte, coronada por ligerísimo encaje de nieve, se ve azul i borrosa a esta hora, medio oculta por la niebla, niebla de sol, que parece brotar como resplandor del valle, como resplandor de la ciudad, estensa, plana, perdiéndose de vista en la lejanía con su hacinamiento de techos, de cúpulas, de altas torres variadas. Sólo el cerro Santa Lucía, gracioso de líneas, verde-oscuro, poblado de vegetación, con sus eucaliptus de ensueño i sus pinos meditabundos, con sus fuentes i cascadas, i sus escondrijos húmedos, silenciosos, como si invitara mudamente a los amantes, interrumpe la monotonía luminosa del panorama (sic)»

Fernando Santiván. *Palpitaciones de vida*, 1909.



JAIME TORRENT

(Chile, 1893-1928)

◀ *Arrabales de Santiago*

1916

Óleo sobre tela

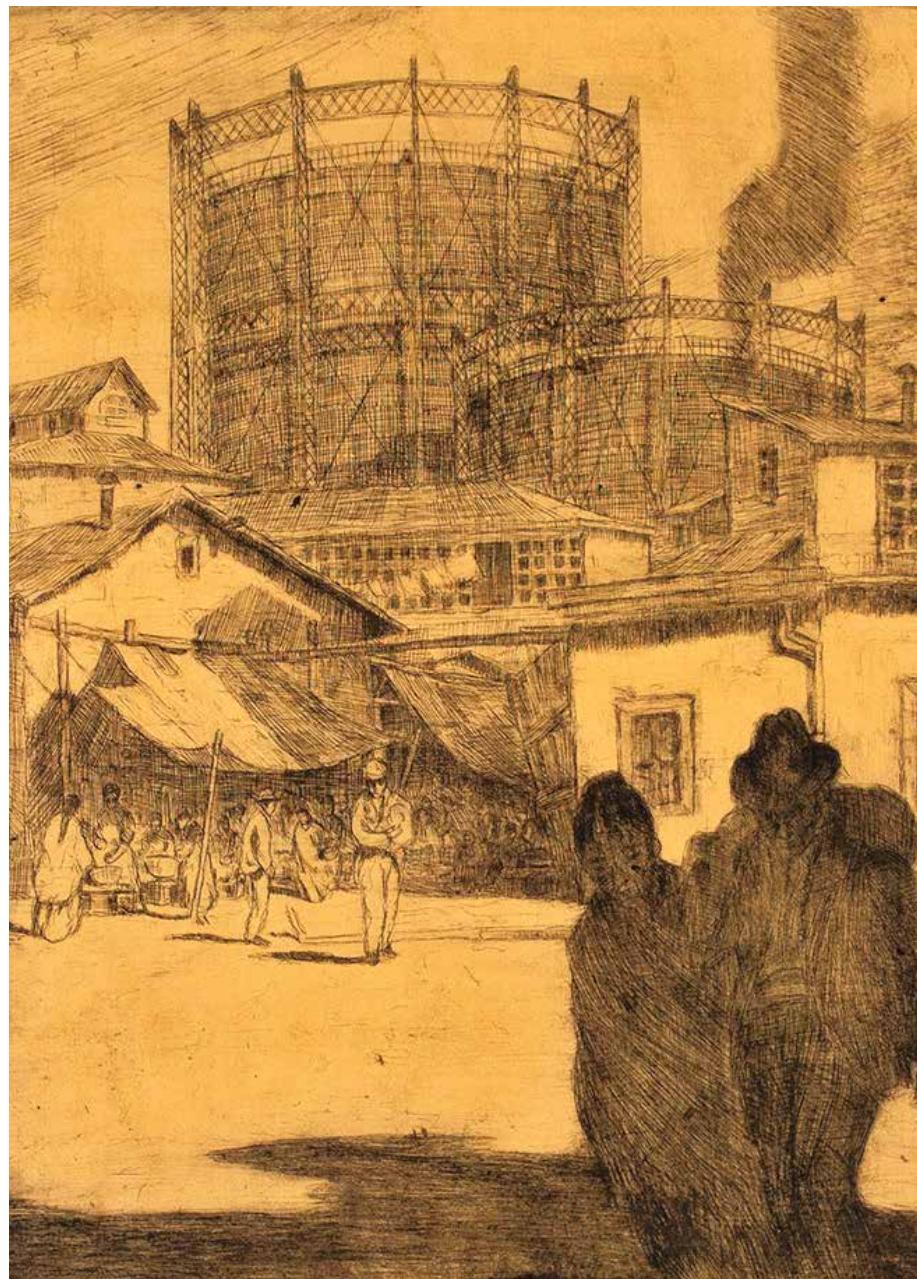
49,5 × 59 cm

Adquisición Luis Álvarez Urqueta, 1939

SURDOC 2-364

«En los arrabales resulta más fácil ver la muerte de cerca; mirarle la cara sombría; sentirla cómo sale de las sombras y se proyecta de repente en toda su desnuda grandeza. El heridor del Diente de Oro había sido el Borrado Orellana, contrabandista de aguardiente y capitán de una gavilla que surtía a todos los “pisqueros” que iban al mineral. Asuntos de dinero o qué sé yo. Una noche el Borrado llegó con tres compinches al prostíbulo de la Vieja Linda y mandaron cerrar las puertas para solazarse con mayor libertad»

Oscar Castro. *La vida simplemente*, 1947.



CAMILO MORI

(Chile, 1896-1973)

Por los suburbios, Valparaíso

1919

Aguafuerte sobre papel

40,5 x 30,5 cm

Donación Maruja Vargas, 1992

SURDOC 2-1319

«Pasa la cara de luz del día y Valparaíso aguarda la noche. Ya los empleados y obreros han subido en lenta caravana y han encontrado su refugio cotidiano. Ya los “winches” y las grúas han inmovilizado sus pescantes. Ya llegó la última lancha con los “vaporinos”, y los “picasales” ya abandonaron su endiablado golpetear sobre las boyas y sus moluscos. A destellos Valparaíso se ilumina; llega de abajo un rumor en sordina, surge, entonces, la voz de Pezoa Véliz:

La inmensa ciudad, el puerto,
la que echa trigo, granza,
a la Europa o al desierto,
la inmensa ciudad, el puerto, descansa»

Camilo Mori. «La palabra Valparaíso», en *La Gaceta de Chile*, 1955.



ALBINA ELGUÍN

(Chile, ca. 1871-1896)

Cambios de fortuna

1888

Óleo sobre madera

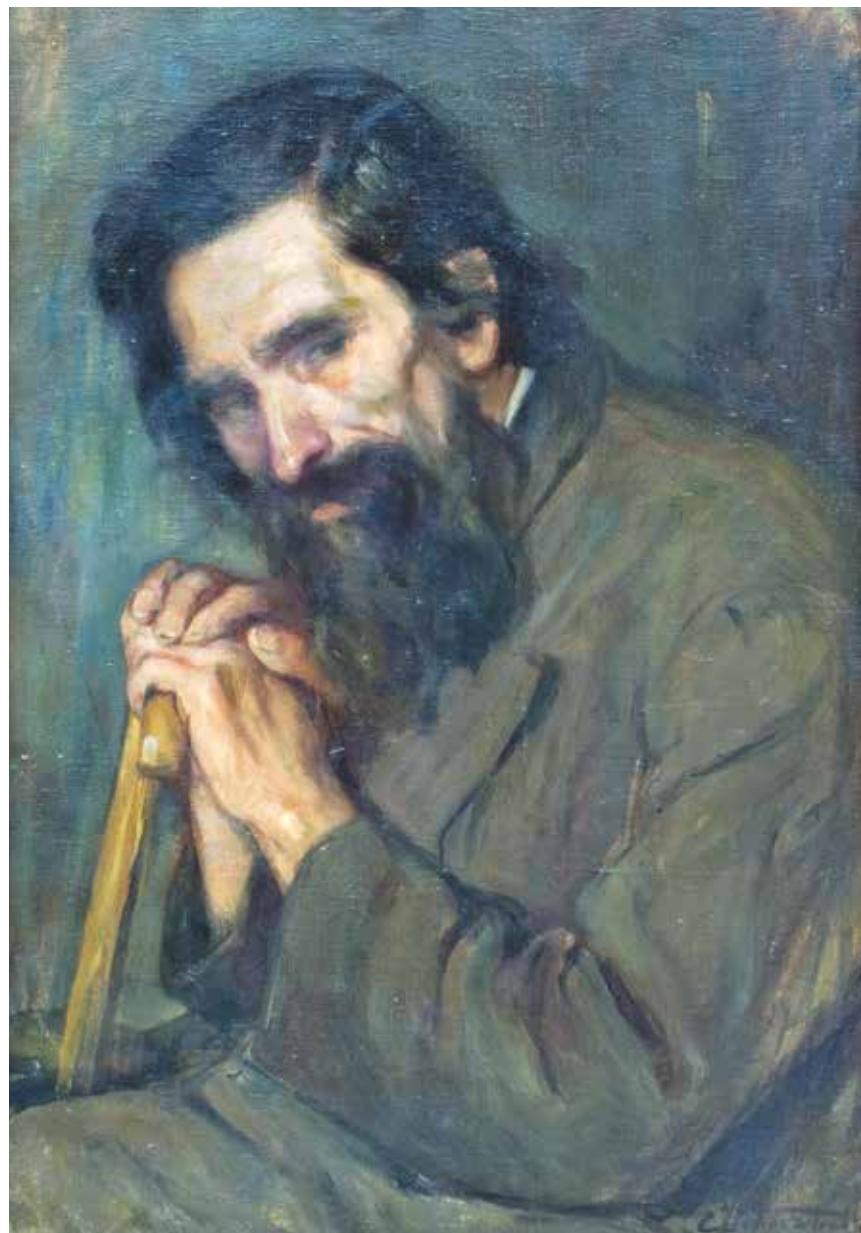
44 × 54 cm

Adquisición Luis Álvarez Urquiza, 1939

SURDOC 2-228

«Pedia préstamos mezquinos a sus camaradas; cinco, diez monedas, para irlas a tirar sobre el tapete con una obsesión de desesperado. ¡Lo que debió sufrir aquel hombre! Quizás esperaba resarcirse milagrosamente de sus continuas pérdidas; de la pérdida de la fortuna suya, primero, el pan de sus hijos; de la de su mujer, enseguida; i luego, para remate, la de los dineros que un amigo le confiase. ¿Cómo pudo aquel hombre pudente i leal llegar hasta ese extremo? ¡Peor que un mendigo! Lo vi tender la mano a uno de sus compatriotas: ¡cinco pesos!... Tuve vergüenza al escuchar la descarnada negativa. Vergüenza por él, por su vergüenza, vergüenza por el otro, el avaro, el sin corazón... ¡Era un moribundo el que mendigaba! (sic)»

Fernando Santiván. *Palpitaciones de vida*, 1909.



EMMA FORMAS

(Chile, 1886-c. 1955 o 1959?)

El ciego Cáceres

Primera mitad siglo xx

Óleo sobre tela

70,5 x 49,5 cm

Adquisición Luis Álvarez Urqueta, 1939

SURDOC 2-420

«La hirsuta barba le cubría casi por completo las lívidas mejillas. En el fondo de las órbitas, los ojos, de fulgor calenturiento, brillaban como dos luces lejanas, con el desmayo de la esperanza que va extinguiéndose. Los chicos tenían una intuición precoz de la miseria humana, al examinar a hurtadillas al prisionero. Generosamente trataban de explicarse lo que podía ser esa existencia sin alegría, sin la luz del sol, sin la fresca verdura de la huerta, donde, en revueltos giros, volaban las mariposas; donde la brisa, los insectos, las aves errantes, hacían oír en aquellos días de noviembre, bajo el sol esplendente, su misterioso concierto de ruidos confusos, como un himno de contento universal»

Alberto Blest Gana. *El loco Estero*, 1909.



RAFAEL CORREA

(Chile, 1872-1959)

◀ *Recogida de trigo*

Primera mitad siglo xx

Óleo sobre tela

176 x 264 cm

Adquisición por la Comisión de Bellas Artes

SURDOC 2-269

«Aires tibios, densos y arremolinados peinaban y despeinaban la sementera. Tan pronto se la veía de color pardo mate, al mostrar las espigas maduras; luego, brillante, al refugir el sol en las pajas amarillas y barnizadas. En el cambio de color y en el murmullo que hacían al chocar las espigas sumisas, se podía seguir las corrientes del aire vagabundo. Ya encendían, en el apagado color de una ladera, un chispazo creciente y veloz de oro vivo; ya iban, como un río de luz, en grandes y caprichosas revueltas» (.)

Pedro Prado. *Alsino*, 1920.



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ

(Chile, 1853-1933)

◀ *Carretelas de la Vega*

Ca. 1933

Óleo sobre tela

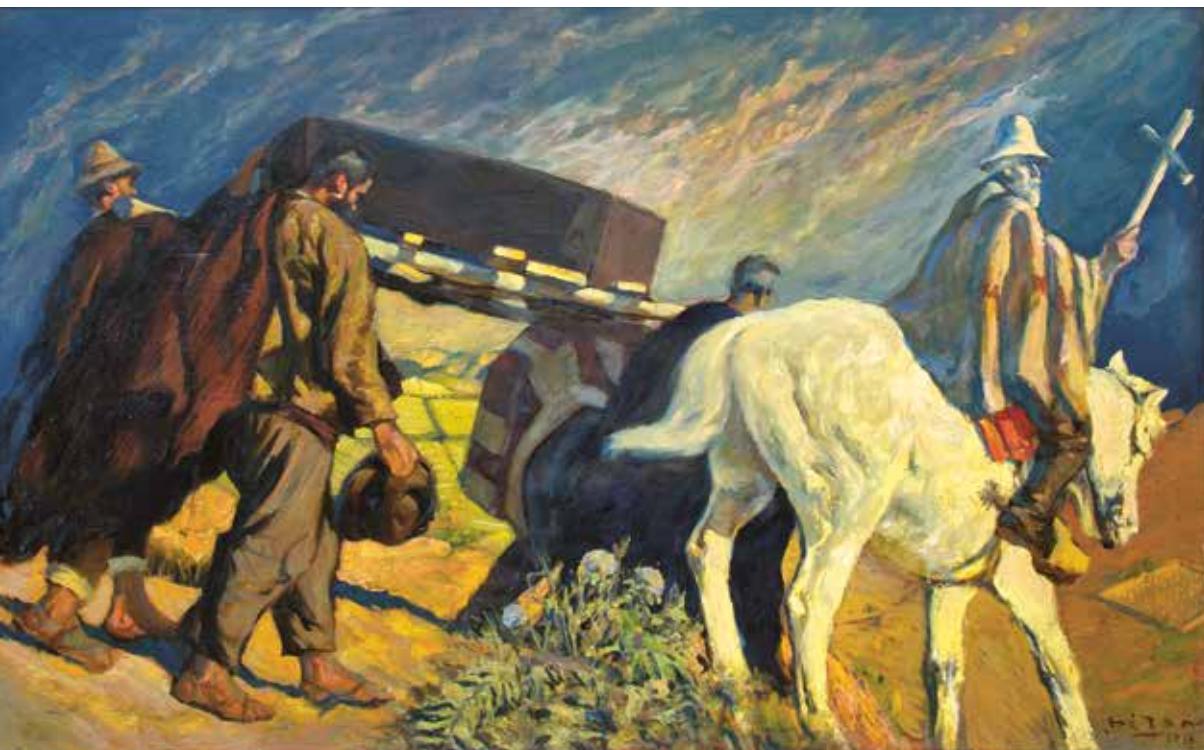
30 x 39,5 cm

Donación de la familia del artista en 1935

SURDOC 2-98

«Muy temprano, al dia siguiente, se dió un baño, echándose á vagar por las calles, sorprendido por el aire matinal y el aspecto nuevo para él, risueño y alegre, que tomaba Santiago con los lecheros que pasan al trote con grandes tarros de metal, y las carretas de verdura que recorren las calles entre chirridos de ruedas y lamentos de ejes. Pasaban las cocineras con el cesto al brazo, en dirección al Mercado, y los obreros á su trabajo, con caras trasnochadas y manos en los bolsillos (sic)»

Luis Orrego Luco. *Casa Grande*, 1908.



JORGE DÉLANO

(Chile, 1895-1980)

◀ *El mal paso*

1926

Óleo sobre tela

100 x 160 cm

Donación del artista, 1979

SURDOC 2-941

«A sus descubrimientos de animales robados, cuyo rastro seguía como un perro, debía sus ascensos. Últimamente, a orillas del río Negro, había sorprendido la cuadrilla del “Cojo Pérez” —su sucesor en fechorías— haciendo vadear el río a un piño de animales robados en Cochento. Bien armados con carabinas recortadas, los foragidos (sic) hicieron frente a los carabineros. Pero la puntería de San Martín la tenían pocos, y el primero en caer mortalmente herido fué “El Cojo Pérez”. Sin jefe, la cuadrilla huyó abandonándolo todo. En la fuga dos hombres más fueron muertos por San Martín, que “donde ponía el ojo ponía la bala”» (.)

Marta Brunet. *Montaña adentro*, 1923.



CARLOS ALEGRIÁ

(Chile, 1882-1954)

◀ *El cantero*

1904

Oleo sobre tela

152 x 197 cm

Donación Guillermo Edwards Matte, 1932

SURDOC 2-69

«¡Aquellos si que era trabajar! Desnudos, con un trapo á la cintura, empuñábamos con tal rabia las piquetas que la tierra, la arcilla i la piedra nos parecían una cosa blanda en la que nos hundíamos como se hunde en la madera podrida una mecha de taladro. El sudor nos corría a chorros i humeábamos como la barra que el herrero retira de la fragua y mete en el enfriadero. Algunos se desmayaban i cuando el pito de capataz nos indicaba que había concluido el turno una niebla nos oscurecía la vista i apenas podíamos tenernos en pie (sic)»

Baldomero Lillo. *Sub sole*, 1907.



RICARDO RICHON-BRUNET

(Francia, 1866 – Chile, 1946)

◀ *Pescadores en descanso*

1899

Óleo sobre tela

152,5 x 202 cm

Adquisición en la Exposición Internacional, 1910

SURDOC 2-1434

«Una vez en la caleta, un leve esfuerzo le bastó para que flotara el bote, pues, la marea comenzaba ya a lamer su filosa quilla. Sentado en el banco, nada recuerda, en nada piensa. En su cerebro hai un enorme vacío, i ve las mas estrañas i raras figuras desfilar por delante de sus ojos. Todo lo que mira se transforma al punto en algo extravagante. El dorso de un arrecife es un disforme monstruo que le acecha a la distancia, i la extremidad del remo se convierte en un diablillo que le hace burlescos visajes (sic)»

Baldomero Lillo. *Sub sole*, 1907.



HENRI JEAN GUILLAUME MARTIN

(Francia, 1860-1943)

◀ *Labrador*

Ca. 1920

Óleo sobre cartón

75,5 × 73 cm

Legado Carlos Cousiño Goyenechea, 1931

SURDOC 2-5086

«A través de los álamos polvorientos y de los sauces, divisaba los potrerillos del fundo en que me encontraba y los del vecino que a mi frente se extendían. Los viñedos, cargados de racimos, tenían un reflejo metálico bajo los rayos del sol; las chácaras habían sido cosechadas ya, y grandes bandadas de jilgueros se levantaban chillando, a cada instante, de entre los secos despojos de los maizales. A la distancia, divisaba el oro brillante de los rastrojos, destacándose sobre el fondo verde y fresco de las alamedas y de los potreros empastados»

Federico Gana. *Días de campo*, 1916.



HENRI JEAN GUILLAUME MARTIN

(Francia, 1860-1943)

◀ *Obrero*

1920

Óleo sobre cartón

51 x 35 cm

Legado Carlos Cousiño Goyenechea, 1931

SURDOC 2-4196

«Así es la gente, medio sorda, medio ciega, la mitad de coja. Toda la vida trabajando en las profundidades de la fábrica (...). ¿Para qué trabajan? ¿Por qué no miran nunca hacia arriba, una sola vez hacia afuera? (...) porque la fábrica elabora también los mancos, los ciegos, los cojos, la gente que se muere tosiendo. Las fábricas elaboran la vejez, por eso todos los viejos se parecen, sus arrugas están hechas a máquina»

Carlos Droguett. *Sesenta muertos en la escalera*, 1953.



NICANOR GONZÁLEZ MÉNDEZ

(Chile, 1864-1934)

◀ *Misa del Huique*

Fines siglo xix–inicio siglo xx

Óleo sobre tela

165 x 265 cm

Donación familia del artista

SURDOC 2-III15

«Los domingos, la misa reunía en el pueblecillo de “las Chilcas” a las familias de los hacendados vecinos, que aprovechaban la ocasión de lucir sus carroajes o sus caballos de fina sangre. La plazoleta de la iglesia se llenaba de gente: unos venían llenos de fe a cumplir sus deberes de cristianos; otros, simples turistas, se entretenían examinando las curiosidades de la antigua capilla»

Elvira Santa Cruz. Flor silvestre, 1916.



ELSA BOLÍVAR

(Chile, 1929)

◀ *Las recolectoras o Millet en la espiral III*

Ca. 2004

Óleo sobre tela

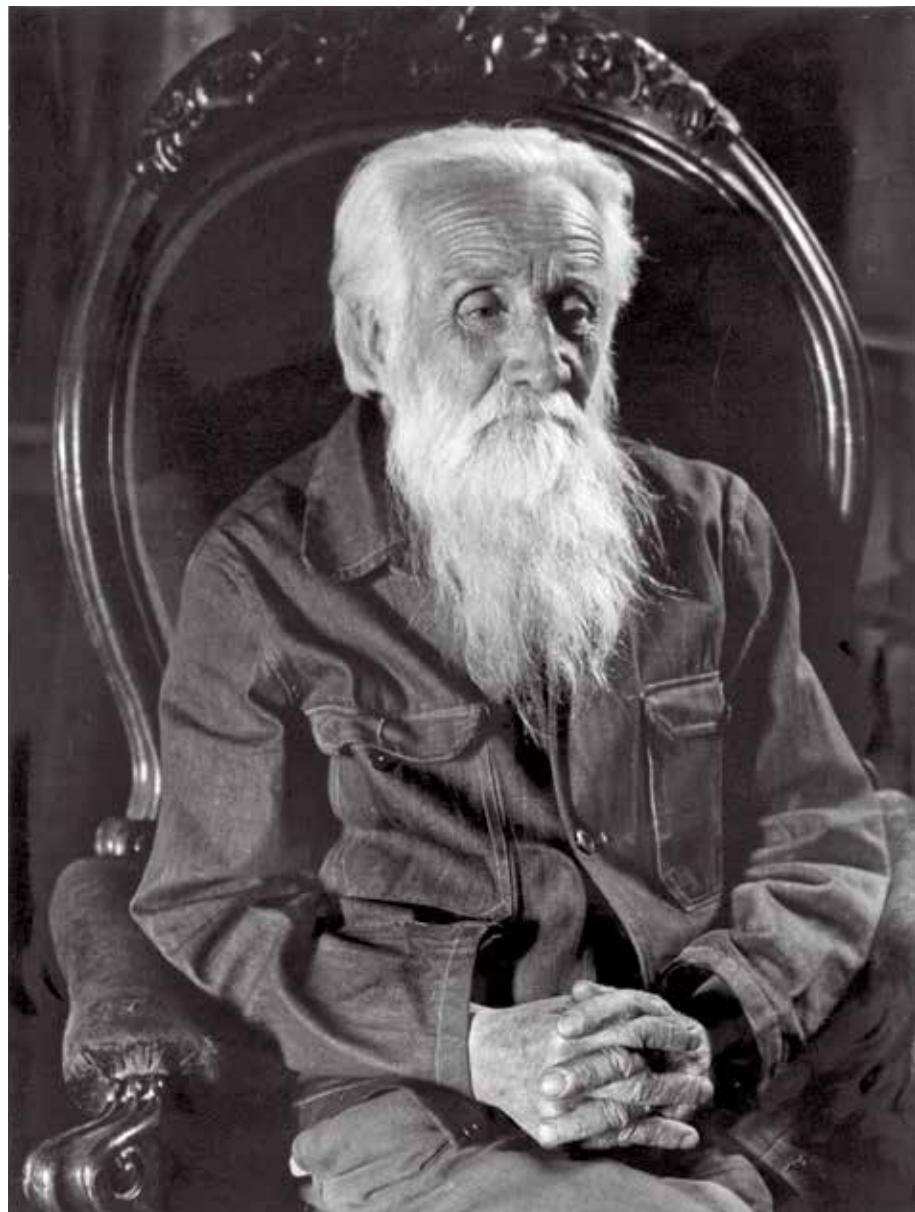
97 x 157 cm

Adquisición 2016

SURDOC 2-5384

«En la vega que se extendía más allá del río roncaba jadeante el motor, lanzando al cielo su respiración grisácea. Se detallaban ya los trabajadores que silenciosamente hacían la faena. Ni un canto ni una risa, ni una frase chacotera salía de sus labios. Harapientos, sucios, sudorosos, iban y venían con cierto mecanismo en los movimientos que les daba aspecto de autómatas: hasta el mirar angustiaba por la falta de espíritu. Autómatas y nada más eran aquellos hombres que el administrador vigilaba desde una ramada».

Marta Brunet. *Montaña adentro*, 1923.



NIBALDO RAMÍREZ

(s/d)

◀ *Clotario Blest*

1974

Impresión fotográfica sobre papel
38 x 28,5 cm

Del Salón de Verano, 1980

SURDOC 2-3662

«A esto contestaremos con íntimo convencimiento que esperanza existe y muy cierta, pero ¿de dónde vendrá? La triste experiencia de hechos recientes nos demuestra que ello no podrá venir ni de abstractas peroraciones ni violentas represalias. No. Ella tendrá que venir de una doctrina que a la vez que asegure en base incombustible las justas y legítimas aspiraciones de igualdad social del proletariado con la evolución pacífica pero segura del estado actual de cosas al estado futuro que todos anhelamos. Esta doctrina tendrá que mirar a todo el hombre por entero, llevar el bienestar a todo su ser, tanto físico como moral, en otra forma sería incompleta»

Clotario Blest «Gran Conferencia Sindical del Trabajo».
El Sindicalista, 1925. En Maximiliano Salinas. *Clotario Blest*, 1980.



◀ *Los funerales de Recabarren*

1924

Video 8'. 35mm, b/n

Director: Carlos Pellegrín

Producción: Carlos Pellegrín, Luis Pizarro

Foto: Luis Pizarrro

Música: Silente

Cineteca Nacional

«El movimiento de Iquique —que todavía nos tiene conmovidos— de una intensidad que quizás aún no está del todo dominada, cuyo epílogo sangriento hemos relatado y comentado, tiene una larga historia, como todas las luchas obreras, y como todas llenas de martirios con un interminable cortejo de dolores»

Luis Emilio Recabarren. *La Voz del Obrero*, 1908. En Ximena Cruzat, Eduardo Devés. *Recabarren: escritos de prensa*, 1985.



◀ ADOLFO MARTÍNEZ ABARCA

(Chile, 1976)

Trenza de ajo

2017

Vaciado en bronce

70 x 15 x 20 cm

Fotografía Felipe Ugalde y Sagrada Mercancía

Propiedad del artista

«En el invierno de 2017 le pedí a mi primo Carlos una trenza de ajo, porque quería dar testimonio de su trabajo temporero, de su dedicación y conocimiento labriego. Su labor se compone de varios procedimientos, por ejemplo: preparar la tierra, trazar surcos, regar e ir plantando separadamente —ni muy afuera ni tan adentro— cada diente de ajo con precisión y agilidad quirúrgica. La construcción de una trenza de ajo da cuenta del resultado final de todo ese proceso; guarda consigo una similitud artesanal a la urdimbre de un textil en su complejidad y metodología constructiva. Por mi parte, quise dotar a este objeto de un valor poético adicional, fundiendo directamente la trenza de ajo en bronce, perpetuando y revirtiendo su condición perecible»

Adolfo Martínez Abarca, 2018.



LAURA RODIG

(Chile, 1901-1972)

◀ *Los salitreros*

ca. 1936

Óleo sobre tela

130,5 x 162 cm

Inventariada 2015

SURDOC 2-4873

«Ese dia, como siempre, la noticia de su bajada habia producido cierta inquieta exitacion en las diversas faenas. Los obreros fijaban una mirada recelosa en cada lucecilla que brillaba en las tinieblas, creyendo ver a cada instante aparecer aquel blanquecino i temido resplandor. Por todas partes se trabajaba con febril actividad: los barreteros con el cuerpo encojido, doblado a veces en posturas inverosímiles, arrancaban trozo a trozo el quebradizo mineral que los carretilleros conducian empujando las rechinantes vagonetas hasta los tornos de las galerias de arrastre (sic)»

Baldomero Lillo, *Sub terra. Cuadros mineros*, 1904.



JOSÉ MERCEDES ORTEGA

(Chile, 1856-1933)

◀ *Desolación*

1909

Óleo sobre tela

146,5 x 196,5 cm

Legado del artista, 1933

SURDOC 2-1342

«Mi madre se mordía y retorcía las manos. Mi hermana, pálida, temblorosa, había descolgado de una de las perillas de su catre un largo rosario. Y se paseaba por la pieza, pronunciando no sé qué palabras. La enorme muchedumbre vestida de gris aplaudía, frenética. De pronto, todo se acalló. Persistió apenas un rumor intenso de abejas en huida. Por Mapocho avanzaba, al rápido galope de las cabalgaduras, uno o quizás dos piquetes de lanceros. Sentí a mi padre pronunciar unas últimas y viriles palabras, y gritar:
—Viva la Federación Obrera!... »

Nicomedes Guzmán. *La sangre y la esperanza*, 1943.



ARTURO GORDON
(Chile, 1883-1944)

◀ *El carabinero*

Ca. 1919

Carboncillo sobre papel
24 x 27,2 cm (imagen)

Adquisición Luis Álvarez Urquiza, 1939
SURDOC 2-II27

«Echamos a correr. Tras nuestro sonaron disparos, relinchó un caballo y venía en el aire, junto con los gritos, un olor de guano fresco. Corrimos mucho y mirábamos, mientras corríamos, la grupa de los caballos que alborotaban a la gente, las colas no más se veían removiendo el aire en el sol, una mujer lloraba. Los hombres habían desnudado sus sables que daban reflejos perdidos. Desde esa esquina veíamos la casa del gobernador, la casa del intendente y en la esquina de más acá, recta y lisa, la Caja del Seguro Obrero. Salieron los diarios de la noche. Traían noticias: había fracasado una revuelta en contra del gobierno, un hombre de la tropa había sido asesinado y los revoltosos, todos estudiantes, parecía que habían muerto. Así fué, amigos, cómo empezamos a saber»

Carlos Droguett. *Sesenta muertos en la escalera*, 1953.



EDUARDO CHICHARRO Y AGÜERA

(España, 1873-1949)

◀ *El angelus*

1907

Óleo sobre tela

124 x 144,5 cm

Adquisición en Exposición Internacional, 1910

SURDOC 2-1782

«Pacífico y Segundo llevaban consigo al niño a todos los quehaceres agrícolas y él aprendía con instinto de raza. De vuelta, a la oración, rezábase el rosario, al aire libre, bajo la voz cantante de Zunilda y coreado por el personal de la hacienda. Pero dentro de las habitaciones José Pedro encontraba, como guardado, el bochorno del día y aun en la noche, dentro de su pieza, creía sentir que las cosas latían cual si la canícula les acelerara el pulso (...)»

Eduardo Barrios. *Gran señor y rajadiablos*, 1948.



ALBERTO PÉREZ
(Chile, 1926-1999)

◀ *El angelus*

1990

Acrílico sobre tela

138,5 x 138,5 cm

Donación del autor

SURDOC 2-2763

«La tierra, a sus pies, alzaba a ras de su propio cuerpo, un aliento blanco, vagaroso que, al fondo de la calle, destacaba la negra estampa de las beatas ancianas, que endilgaban el paso al encuentro de la hostia, en la sagrada casa de Dios. Era, entonces, que el campanario parroquial ya se desangraba el corazón, en informes gotas de metálica sangre, que bien podían ser también palomas, o ánimas de desencajados ojos, animando el hábito de la fe»

Nicomedes Guzmán. *La sangre y la esperanza*, 1943.



JULIO ZÚÑIGA

(Chile, 1879-1970)

◀ *Novena en casa de campesinos*

1904

Óleo sobre tela

80 x 110 cm

Adquisición Comisión de Bellas Artes, 1905

SURDOC 2-1654

«Tres días habían pasado y Aladino no llevaba trazas de mejorar; antes por el contrario, parecía quemado por la fiebre, y esa noche, ya muy tarde, velaban madre y abuela junto al cajoncito que servía de cuna. Doña Clara rezaba. Caían a veces sus párpados y así cerrados parecían los ojos pesar en la cabeza que lentamente se iba inclinando hacia adelante. “Luego despertaba sobresaltada, prosiguiendo en su atropellado musitar oraciones »

Marta Brunet. *Montaña adentro*, 1923.



JOSÉ AGUSTÍN ARAYA

(Chile, 1874-1930)

◀ *Oración de la noche*

Fines siglo xix–inicio siglo xx

Óleo sobre tela

70,5 x 95,5 cm

Adquisición Comisión de Bellas Artes

SURDOC 2-3201

«De pronto, volví la vista cerca de mí, al lado de un ángulo de sombra. Había una mujer que oraba. Vestida de negro, envuelta en un manto, su rostro se destacaba severo, sublime, teniendo por fondo la vaga oscuridad de un confesionario. Era una bella faz de angel, con la plegaria en los ojos y en los labios. Había en su frente una palidez de flor de lis; y en la negrura de su manto resaltaban juntas, pequeñas, las manos blancas y adorables (sic)»

Rubén Darío. *Azul*, 1888.



PEDRO LIRA
(Chile, 1845-1912)
El niño enfermo

1902
Óleo sobre tela
100 x 137 cm
Adquisición por la Comisión Permanente de Bellas Artes, 1905
SURDOC 2-30

«Como mi alimento diario lo constituyan los huesos que me arrojaban el inválido i demás admiradores mios que vivian en el conventillo, no es extraño que en el laboratorio de mis intestinos se formase una sustancia calcárea, mui parecida al alfeñique de Lima, que tántos sudores me costaba. Era tiempo de sandías i de indigestiones entre los muchachos. Casi todas las madres del conventillo tenian enfermos a sus hijos (sic)»

Juan Rafael Allende.
Memorias de un perro: escritas por su propia pata, 1893.



ENRIQUE LYNCH

(Chile, 1862-1936)

◀ *Retrato de Doña María Luisa Lynch*

Primera mitad siglo XX

Óleo sobre tela

98 x 75 cm

Donación del artista, 1930

SURDOC 2-444

«¡Ah! Ustedes los hombres, ¡qué tiranuelos son! Les gustaría tenernos siempre bajo su yugo, hacer de la mujer un ente sin voluntad propia; pero eso ya pasó, amigo mío. Hoy la mujer es la compañera del hombre, y no aquélla de antes que encontraba todo su horizonte limitado al tocador y a las faenas domésticas; hoy toma parte en la sociedad, se aficiona a las ciencias, al arte, asiste a conferencias y reuniones científicas, y, con espíritu libre de prejuicios y no como una muñeca de salón, se prepara a su doble rol de esposa y madre, porque conoce sus derechos...»

Elvira Santa Cruz. *Flor silvestre*, 1916.



ENRIQUE LOBOS

(Chile, 1887-1918)

◀ *Cabeza de estudio*

1913

Óleo sobre tela

68 x 52 cm

Adquisición al autor, 1913

SURDOC 2-414

«—Quería ver si usted se hará cargo de Juanita —prorrumpió sollozando—. Ella es pobre y no tiene más parientes. Unos trescientos pesos que me quedan en la Caja de Ahorros se los dejaré para que pague el médico con los demás gastos, ayudándose para mantener á la niña. Usted es tan buena, tan piadosa que hará esta caridad para que me muera tranquila.

Misiá Loreto se quedó muda y como si hubiese tomado una brusca resolución, que por cierto llevaba ya bien pensada, levantóse precipitadamente.

—Bueno, todo está bien, pero hay que avisarle al señor cura. Debe hacer tiempecito que no te reconcilias con Dios!...»

Augusto D'Halmar. *Juana Lucero*, 1902.



LAURA RODIG

(Chile, 1901-1972)

◀ **Maternidad**

Ca. 1940

Vaciado en yeso con engobe

125 x 75 x 72 cm

Donación 1975

SURDOC 2-2078

«Pero lo que hay que ver son las fiestas que le hace a la Rosa. ¡Ay, si se pone contento cuando ella se acerca y lo agarra en brazos! Bate las manos y los piecitos y no para hasta que se saca las manillas y se queda desnudo como un niño Dios... Es mucha gloria de criatura. (Poniéndose seria.) Y cuando me acuerdo que toditos decían que este niño no podía traer sino desgracia y aflicciones... (Liando un cigarrillo.) Desde la señora para abajo, todos no sabían más que meterme miedo con el castigo de Dios...»

Manuel Magallanes Moure. *El pecado bendito*, 1911.



CHERIL LINETT

(Chile, 1988)

Coreografía de la succión II

2015

Video 1' 26"

Fotografía Plano general: Paula Corrales

Fotografías Planos detalles: Kevin Margne

Registro de video: Paula Pailamilla

Montaje: Winky Oyarce

Propiedad de la artista

«Mi madre solo me pudo amamantar un mes, luego no tuvo más leche materna. Como succionaba y no salía leche, rechacé el pezón y la mamadera. Debí tomar relleno y pronto comenzar a ocupar tazón. Nuestra separación fue abrupta, entre el pecho de mi madre y yo, el diálogo a través del alimento se cortó. Por esta razón quise volver a sentir su pezón, sellarlo con mis labios y afianzarlo otra vez dentro de mi boca. El acople de mi boca, su teta y la succión. Volver al regocijo de su pecho y sentirme cerca de su corazón. Ella aceptó»

Cheril Linett, 2018.



PEDRO LUNA

(Chile, 1896-1956)

◀ *Baile de las enanas, Magallanes*

1936

Óleo sobre tela

65 x 82,5 cm

Donación Ricardo McKellar, 2008

SURDOC 2-2795

«Esas mujeres sin miedo ni delicadeza, hechas a todas las salvajadas, en roce con los más bestiales individuos, tenían la coquetería de la pasividad; fingían la timidez para mostrar algo femenino. Incapaces de moverse y de hablar, sin ánimos para matar una mosca, fruncidas y rígidas, esperaban que fuesen a convidarlas para bailar, lo que hacían con la vista baja, el paso tímido y la cara compungida, llenas de remilgos y melindres. Era preciso un largo flirt para congraciarse con cualquiera de ellas»

Joaquín Edwards Bello, *El roto*, 1920.



JOSÉ GARCÍA RAMOS

(España, 1852-1912)

◀ *Cabaret*

Último cuarto siglo XIX

Óleo sobre madera

35,5 x 25,5 cm

Legado Santiago Ossa Armstrong, 1948

SURDOC 2-1846

«Esa mañana habían visto bajar del tren de Talca a las tres hermanas Farías, gordas como toneles, retacas, con sus vestidos de seda floreada ciñéndoles las cecinas como zunchos, sudando con la incomodidad de tener que transportar las guitarras y el arpa. Bajaron también dos mujeres más jóvenes, y un hombre, si es que era hombre. Ellas, las señoras del pueblo, mirando desde cierta distancia, discutían qué podía ser: flaco como palo de escoba, con el pelo largo y los ojos casi tan maquillados como los de las hermanas Farías. Paradas cerca del andén, tejiendo para no perder el tiempo y rodeadas de chiquillos a los que de vez en cuando tenían que llamar a gritos para que no se acercaran a mendigarle a los forasteros, tuvieron tema para rato»

José Donoso, *El lugar sin límites*, 1966.



JOSÉ AGUSTÍN ARAYA

(Chile, 1874-1930)

◀ *La madre*

Fines siglo xix-inicio siglo xx

Óleo sobre tela

50,5 x 60,5 cm

Adquisición Luis Álvarez Urqueta, 1939

SURDOC 2-708

«Esto lo supe, señor, de labios de una pobre señora, costurera, que vivía vecina al chino, solo tabique por medio, de tal manera que tuvo que sentir todos los quejidos i estertores del moribundo. Lo ligero del tabique no solo permitió el paso del sonido, sino también la trasmisión del contagio, i antes de que se sacase el cadáver del chino, cayó atacado por el flajelo el hijo único de mi informante, i falleció a los ocho días (sic)»

Alejandro Venegas, *Sinceridad. Chile íntimo, 1910.*



GONZALO BILBAO MUÑOZ

(España, 1860-1938)

◀ *La limosna*

1905

Óleo sobre tela

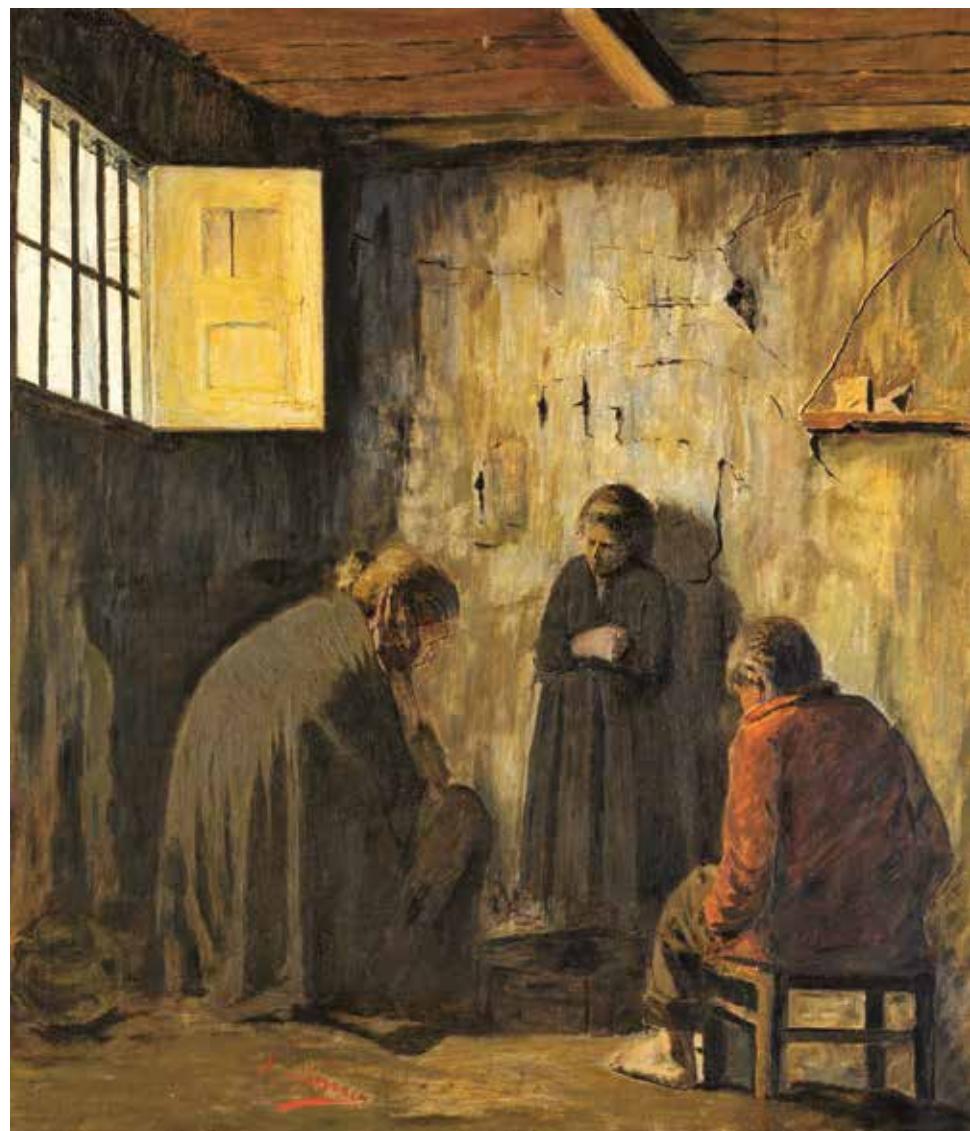
201,3 x 217 cm

Adquisición en Exposición Internacional, 1910

SURDOC 2-1685

«Él también tenía hambre. Hacía tres días justos que no comía, tres largos días. Y más por timidez y vergüenza que por orgullo, se resistía a pararse delante de las escalas de los vapores, a las horas de comida, esperando de la generosidad de los marineros algún paquete que contuviera restos de guisos y trozos de carne. No podía hacerlo, no podría hacerlo nunca. Y cuando, como en el caso reciente, alguno le ofrecía sus sobras, las rechazaba heroicamente, sintiendo que la negativa aumentaba su hambre»

Manuel Rojas, *El vaso de leche*, 1929.



RAMÓN ABARCA

(S/I)

◀ *La miseria (Invernal)*

Ca. 1905

Óleo sobre tela

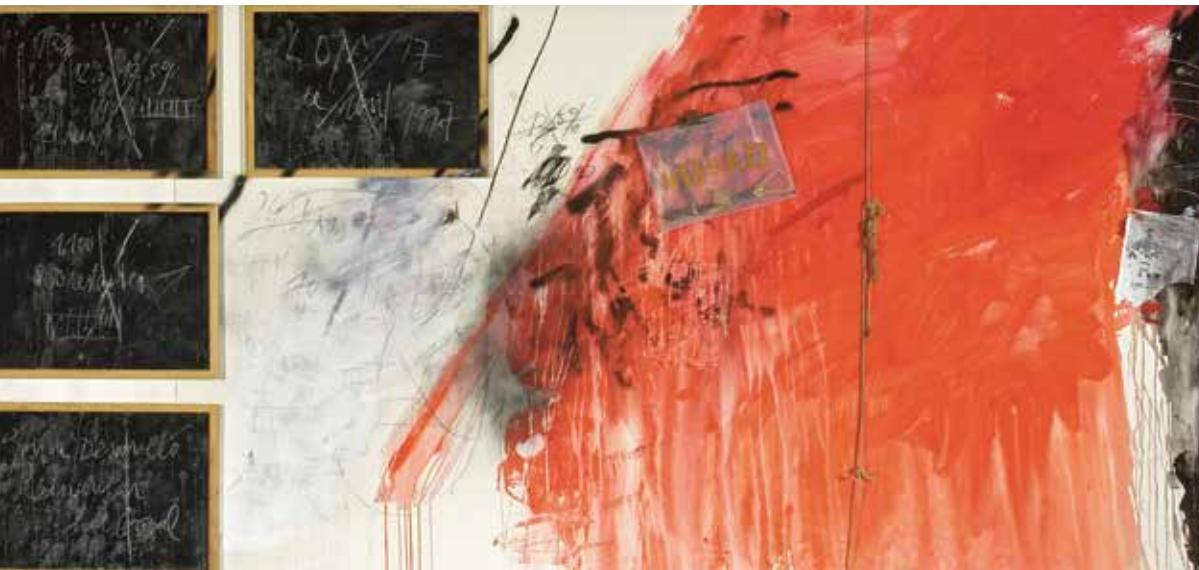
137 x 120 cm

Colección Museo de la Educación Gabriela Mistral

SURDOC 12-21

«Al interior de la choza vio a una mujer avanzada en años. Las profundas arrugas desfiguraban a tal punto sus facciones, que era imposible encontrarles otra expresión que las de una completa paralización del pensamiento. El cabello blanco, lastimosamente desgreñado, el traje escaso, compuesto de una falda en andrajos y de un rebozo de bayeta, agujereado en varias partes, le daban un aire de indescriptible miseria. Sentada sobre el suelo, delante de un brasero de greda, en el que roncaba un viejo tacho de cobre, la anciana tomaba mate. No lejos de ella yacía sobre el suelo sucio, cubierto de cáscaras de papas y otros residuos casi secos de hortalizas, un bulto informe, del que las dimensiones solamente sacaban al espíritu de la duda sobre si era aquello un perro en reposo o una criatura humana durmiendo»

Alberto Blest Gana, *El loco Estero*, 1909.



JOSÉ BALMES

(España, 1927 – Chile, 2016)

Lota, el silencio

2007

Técnica mixta

170 x 360 cm

Adquisición 2007

SURDOC 2-2712

«Pero aquel sentimiento de rebelion que empezaba a jermir en él se estinguió repentinamente ante el recuerdo de su pobre hogar i de los seres hambrientos i desnudos de los que era el único sosten i su vieja experiencia le demostró lo insensato de su quimera. La mina no soltaba nunca al que había cojido i como eslabones nuevos que se sustituyen a los viejos i gastados de una cadena sin fin, allí abajo, los hijos sucedían a los padres i en el hondo pozo el subir i bajar de aquella marea viviente no se interrumpia jamas (sic)»

Baldomero Lillo, *Sub terra. Cuadros mineros*, 1904.



DEMIAN SCHOPF

(Alemania, 1975)

◀ *Alicia Galán, presidenta del Colectivo LGBTI Bolivia, vestida de China Morena*

2015

Fotografía digital

Dimensiones y materialidades variables

Propiedad del artista

Produce esta obra en 2015 y ese año la expuse en este mismo museo en una exposición individual titulada La Nave. Ante la petición por la cédula del trabajo, solicitada por la curadora de esta muestra, Gloria Cortés, le propuse a esta última ofrecerle esas cien palabras a la propia Alicia Galán para decir algo. Alicia accedió, y esto fue lo que me dijo: «Ser transformista o drag queen en el contexto boliviano es desafiar “valores” y tradiciones que representa una sociedad conservadora. La estética de Alicia Galán interpela la mirada política de los cuerpos tradicionales y se transforma en un discurso de apertura a nuevos diálogos. El arte fue el motor de innumerables acciones históricas que luego fueron invisibilizadas. Estas acciones naturales se representan en el arte de Alicia utilizando la memoria y histórica y reflexionando en el presente»

Demian Schopf y Alicia Galán, 2018.



RAMÓN MATEU MONTECINOS

(España, 1891-1981)

La virgen india o Venus india

1927 (versión fundida en 1931)

Vaciado en bronce

84,5 x 84 x 33 cm

Donación 1973

SURDOC 2-1923

«Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdonará a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdonará su traición a la Malinche».

Gabriela Mistral «El tipo del indio americano», 1932.

En Mario Céspedes. *Recados para América*, 1978.



JOSÉ ANTONIO TERRY

(Argentina, 1878-1954)

Al subir de Orán

1932

Óleo sobre tela

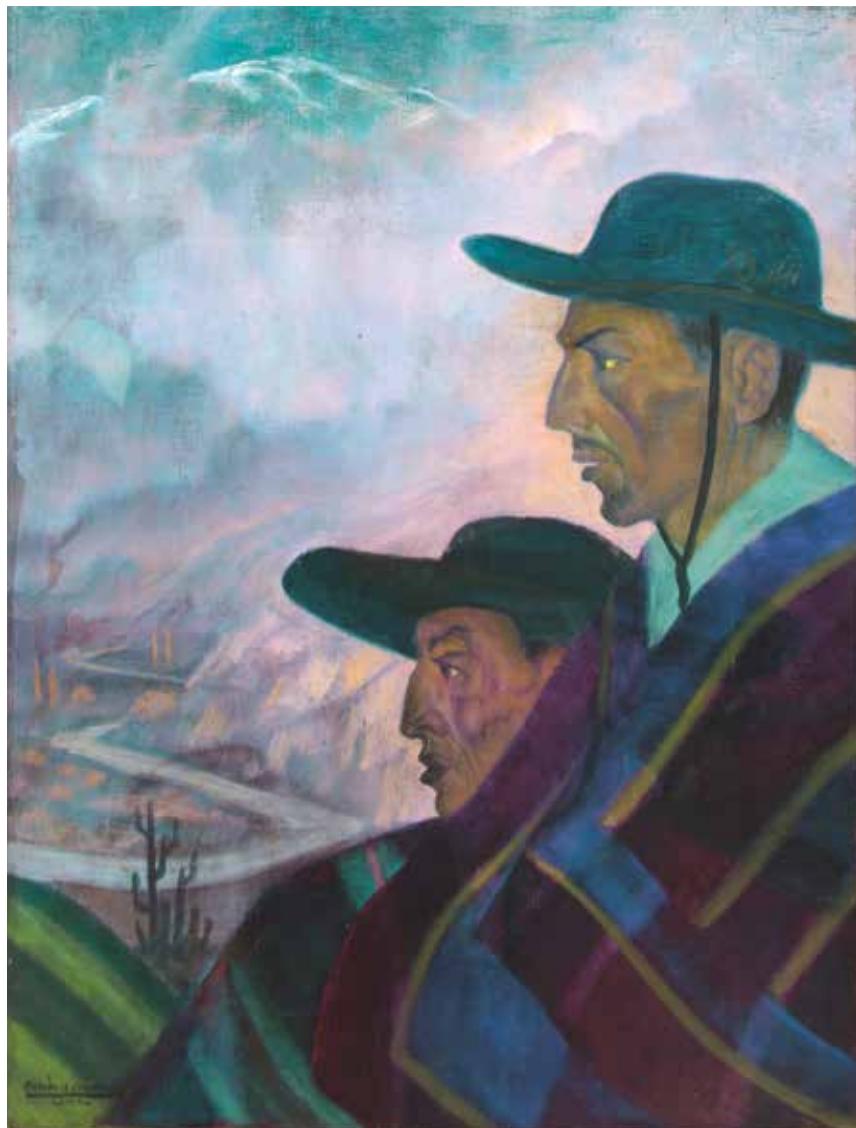
74 x 94 cm

Donación del artista, 1953

SURDOC 2-2343

«Cuando pasó la novedad de mi instalacion cuando mis ojos se
habituaron a aquel inmenso horizonte, cuando se me hicieron
familiares el río, la pampa, los bosques de la ribera, entonces
mi imaginacion me trasportó al Illimani. Ya no veía lo que me
rodeaba. Solo veia a mi patria, sus altas cumbres, sus torrentes,
sus profundos senos... Una cruel memoria volvió a atormentar a
mi pobre corazón (sic)»

José Victorino Lastarria «El diario de una loca», *Revista Chilena*, 1875.



Atribuido a RAMÓN DE ZUBIAURRE

(España, 1882-1969)

◀ *Huasos andinos*

Primera mitad siglo xx

Óleo sobre tela

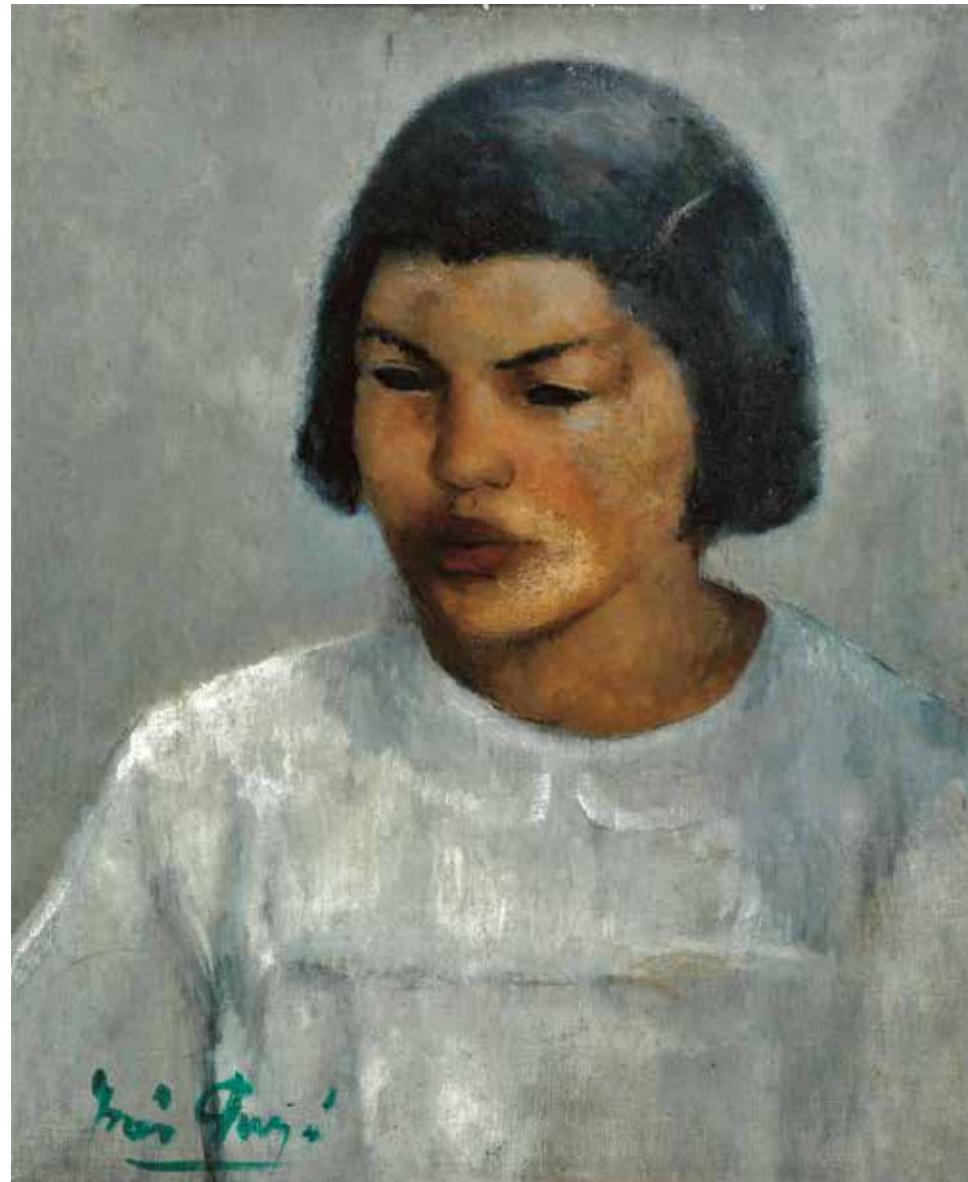
60 x 50 cm

Donación 1972

SURDOC 2-2361

«El descubrimiento de las colosales riquezas encerradas en las entrañas de los cerros de Atacama trajo a los habitantes del pueblo de indios una luz civilizadora. Teniendo a su espalda el gran mineral de Chañarcillo, y al frente una ciudad industrial y próspera como la de Copiapó, forzoso les fué al fin a los desgraciados indios sobreponerse al justo tradicional horror que les inspiraban los rostros pálidos, y despojarse de su nativa terquedad»

Rosario Orrego de Uribe, *Los busca-vidas*. Novela de costumbres, 1873-74.



INÉS PUYÓ

(Chile, 1906-1996)

◀ *Niña de campo*

Primer cuarto siglo XX

Óleo sobre tela

45,7 x 38,5 cm

Donación de la autora, 1977

SURDOC 2-339

«Se confundía este pensamiento con sus demás ideas, haciéndola detenerse espantada ante la ignorancia de su porvenir... Era un pária, huérfana, y no podía imaginarse siquiera lo que sus ojos verían mañana, lo que sus labios dirían, lo que sus oídos escucharían, ni donde pudieran llevarla sus pies... Casi se tuvo miedo como si su cuerpo fuese un extraño que pudiera hacerle mal...»

Augusto D'Halmar, *Juana Lucero*, 1902



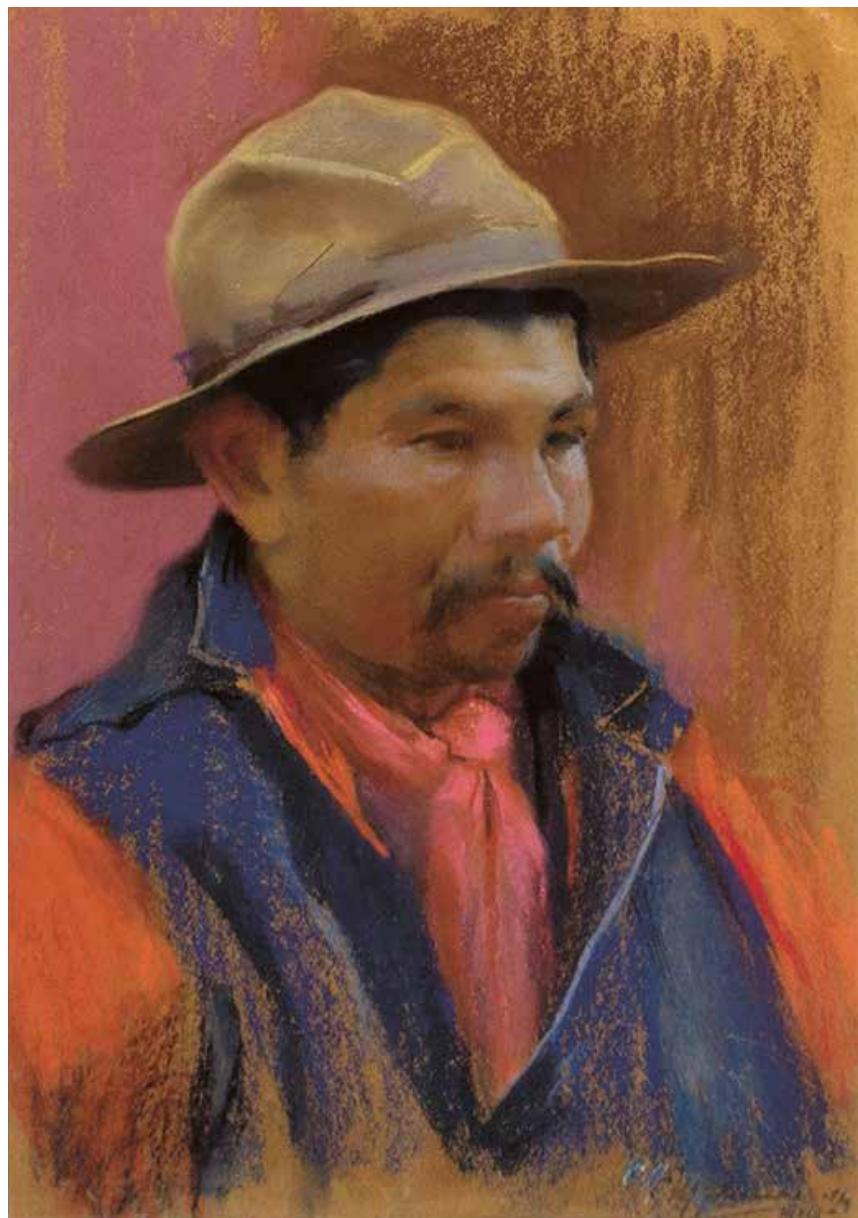
OSKAR TREPTE
(Alemania, 1890 – Chile, 1969)

◀ *Rosita*

1950
Óleo sobre tela
49 x 45 cm
Donación Alice Wolf de Trepte, 1981
SURDOC 2-393

«Aquella corriente de emigrados que ya no encuentran ventaja en el Norte, han empezado a costear la América. Algunos se dirigen a Tejas, otros a Mejico cuyas costas mal sanas los rechazan; el inmenso litoral del Brasil no les ofrece grandes ventajas a causa del trabajo de los negros esclavos, que quita el valor a la producción. Tienen, pues, que recalcar al Rio de la Plata, cuyo clima suave, fertilidad de la tierra i abundancia de medios de subsistir los atrae i fija (sic)»

Domingo Faustino Sarmiento.
Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas, 1845.



CARLOS MARÍA HERRERA

(Uruguay, 1875-1914)

◀ *Tipo criollo*

1900/1910

Pastel sobre papel

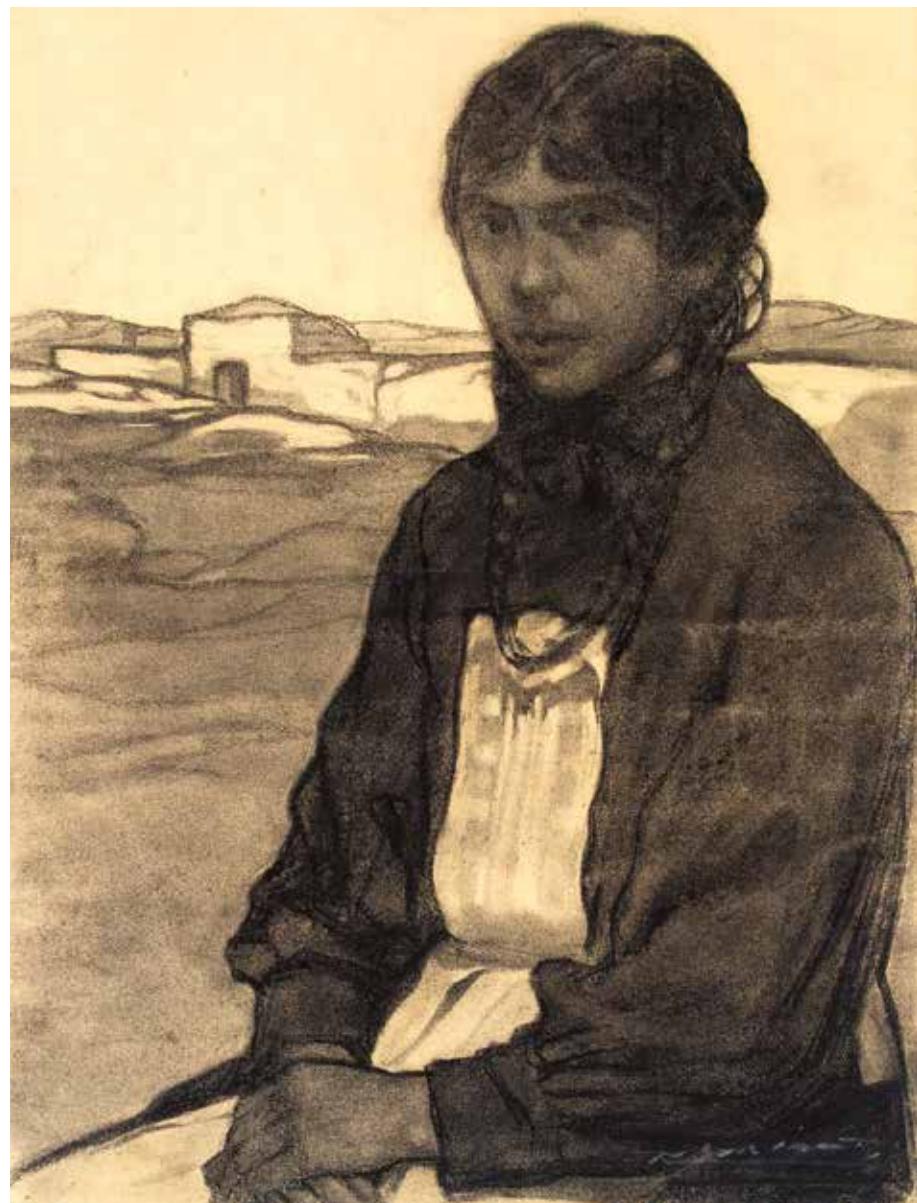
54.5 × 35.5 cm

Adquisición en Exposición Internacional, 1910

SURDOC 2-2044

«El indio quechua ofrecería para templar la acometividad del cráneo sus ojos dulces por excelencia, salidos de una raza cuya historia de mil años da más regusto de leche que de sangre. Esos ojos miran a través de una especie de óleo negro, de espejo embetunado con siete óleos de bondad y de paciencia humana, y muestran unas timideces conmovedoras de venado criollo, advirtiendo que la dulzura de este ojo negro no es banal como la del ojo azul de caucásico, sino profunda, como cavada del seno a la cuenca. Corre de la nariz a la sien este ojo quechua, parecido a una gruesa gota vertida en lámina inclinada, y lo festonea una ceja bella como la árabe, más larga aún y que engaña aumentando mañosamente la longitud de la pupila» Gabriela Mistral.

El tipo del indio americano», 1932. En Mario Céspedes. *Recados para América*, 1978.



RAMÓN SUBIRAT Y CODORNIU

(España, 1828-1886)

◀ *Tipo del Sud*

Segunda mitad siglo xix

Carboncillo sobre papel

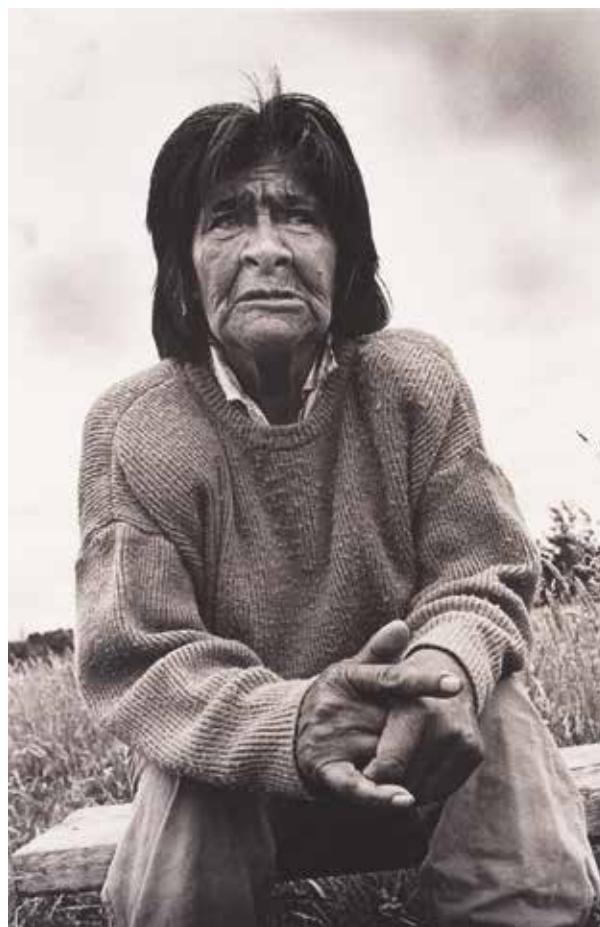
62,5 x 47,5 cm

Ingresado 2014

SURDOC 2-4556

«No sé cuánto tiempo había pasado encerrada, sin mas asistencia que la de dos cholas, que cuidaban de mí, i que a menudo lloraban conmigo... Decían que estaba loca. Tomaban por locura mi dolor; pero era porque no se quería que mis lamentos revelasen la verdad. Al fin me sacaron a la sociedad. ¿Sería porque había dejado de lamentarme? Tal vez. Ya entonces mi dolor era mudo, impotente, resignado, no hacia daño... (sic)»

José Victorino Lastarria. «El diario de una loca». *Revista Chilena*, 1875.



PAZ ERRÁZURIZ

(Chile, 1944)

◀ *Jérwar-asáwer Fresia Alessandri Baker, de la serie Nómadas del mar*

1991/1995

Impresión fotográfica sobre PVC espumado
60 x 50,5 cm

Adquisición 2013

SURDOC 2-5331

◀ *Yolanda Messier, de la serie Nómadas del mar*

1991/1995

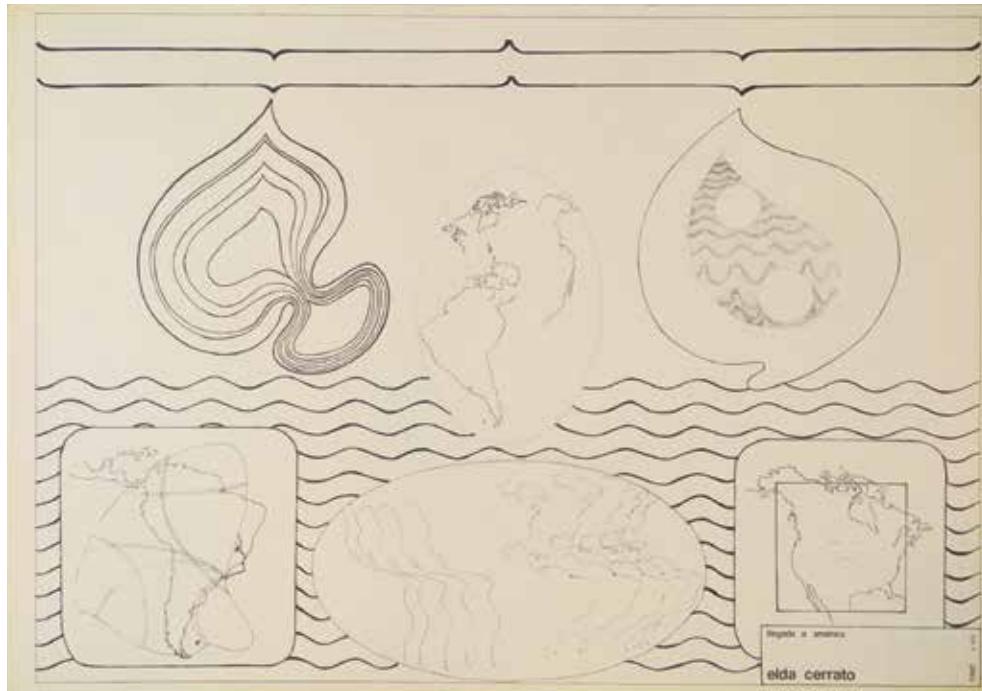
Impresión fotográfica sobre PVC espumado
60 x 50,5 cm

Adquisición 2013

SURDOC 2-5334

«No, Trecich, y si se ha acabado el oro, si el viejo Mustá se ha hecho para su chaleco de fantasía una doble cadena con las últimas pepitas sacadas de El Páramo, quedan todavía muchas tierras que colonizar, muchos indios que matar o esclavizar, muchas ovejas que trasquilar, muchos bultos que cargar, mariscos que pescar, mercaderías que vender, basuras que recoger y mugre que limpiar, con todo ello pueden ganar todavía mucho dinero los roñosos que no tienen en la vida otra finalidad que el de ganarlo»

Manuel Rojas, *Hijo de ladrón*, 1951.



ELDA CERRATO

(Argentina, 1930)

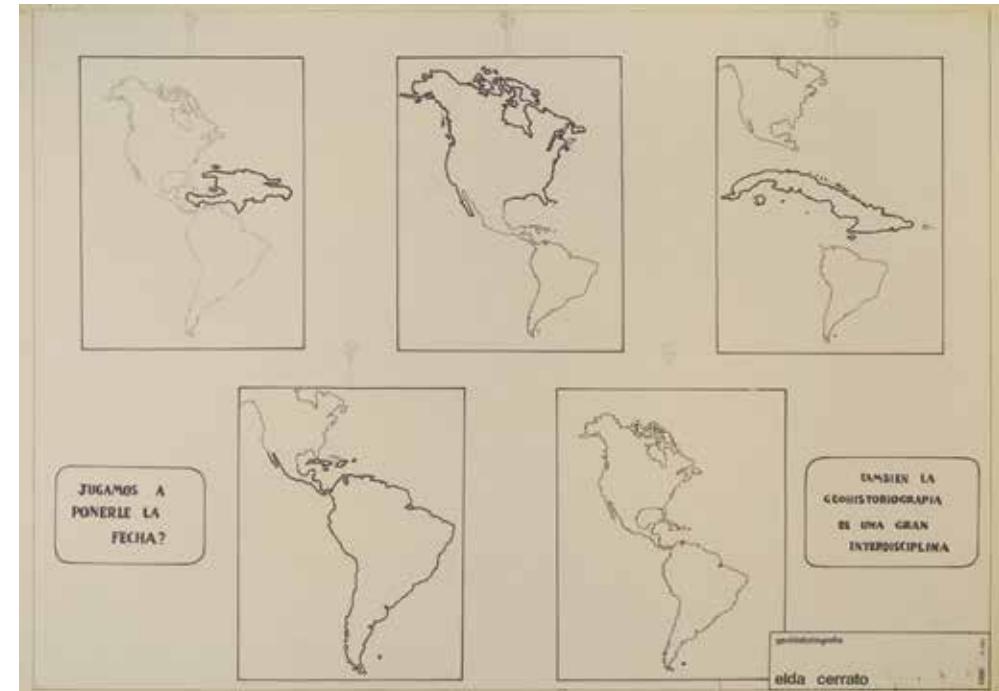
Llegada a América

1972

Impresión heliográfica (facsimile)
59,5 x 84,5 cm

Donación CAYC, 1973

SURDOC 2-4376



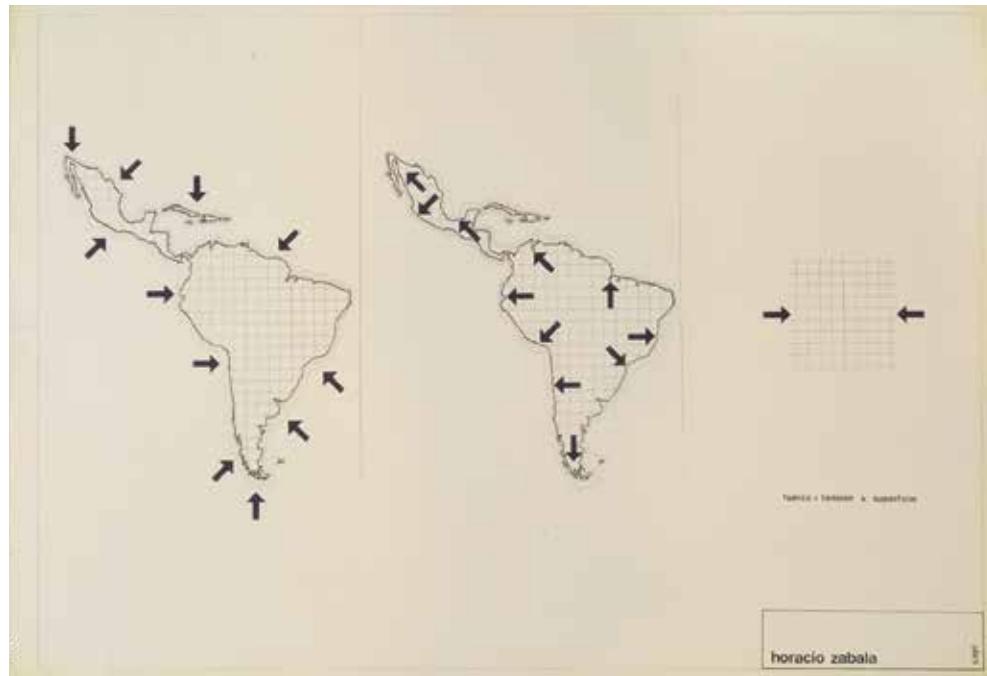
Geohistoriografía

1972

Impresión heliográfica (facsimile)
59,5 x 84,5 cm

Donación CAYC, 1973

SURDOC 2-4377

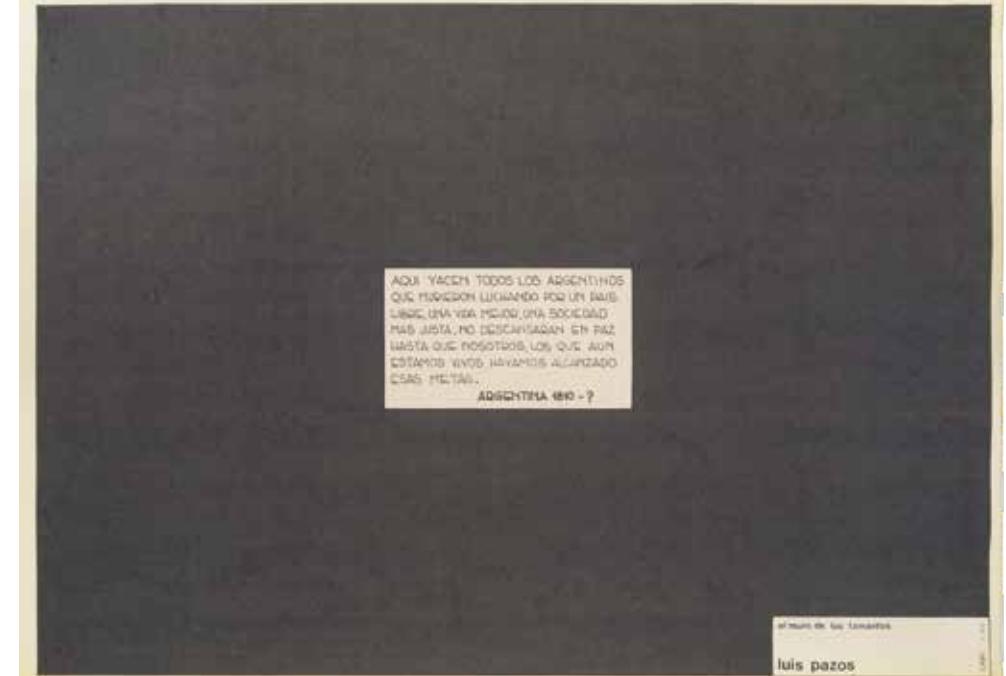


HORACIO ZABALA
(Argentina, 1943)
Sin título o Fuerza=Tensión x Superficie

1972

Impresión heliográfica (facsimile)
59.5 x 84.5 cm

Donación CAYC, 1973
SURDOC 2-4490

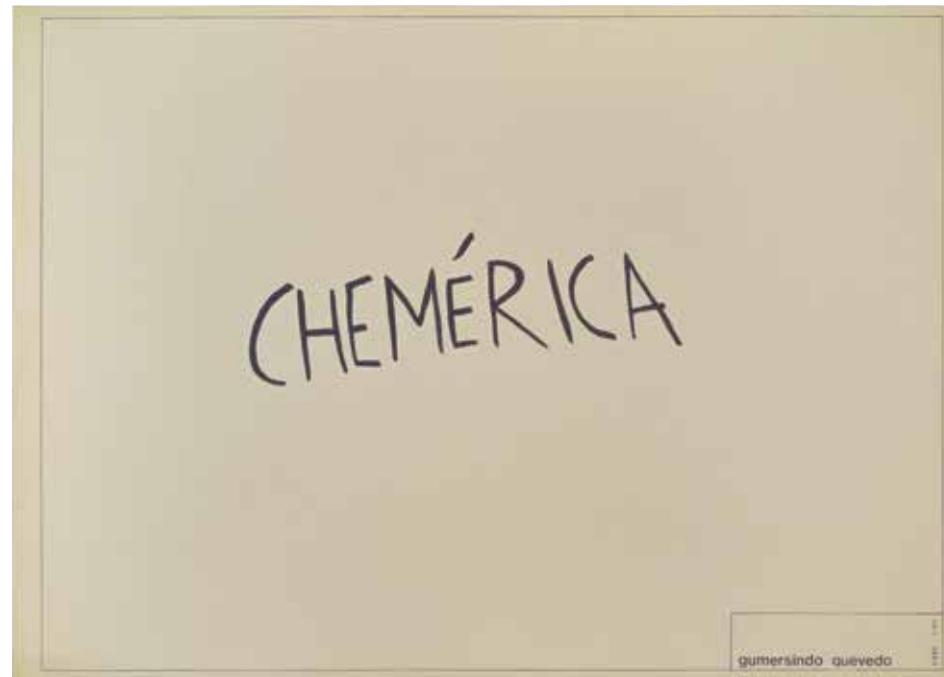


LUIS PAZOS
(Argentina, 1940)
El muro de los lamentos

1972

Impresión heliográfica (facsimile)
59.5 x 84.5 cm

Donación CAYC, 1973
SURDOC 2-4448



GUMERSINDO QUEVEDO

(España, siglo xx)

Chemérica

1972

Impresión heliográfica (facsimile)
59,5 x 84,5 cm

Donación CAYC, 1973

SURDOC 2-4458

AURO LECCI

(Italia, 1938)

Coordinadas fundamentales para un tercer mundo 2

1972

Impresión heliográfica (facsimile)
59,5 x 84,5 cm

Donación CAYC, 1973

SURDOC 2-4421

LUIS PAZOS

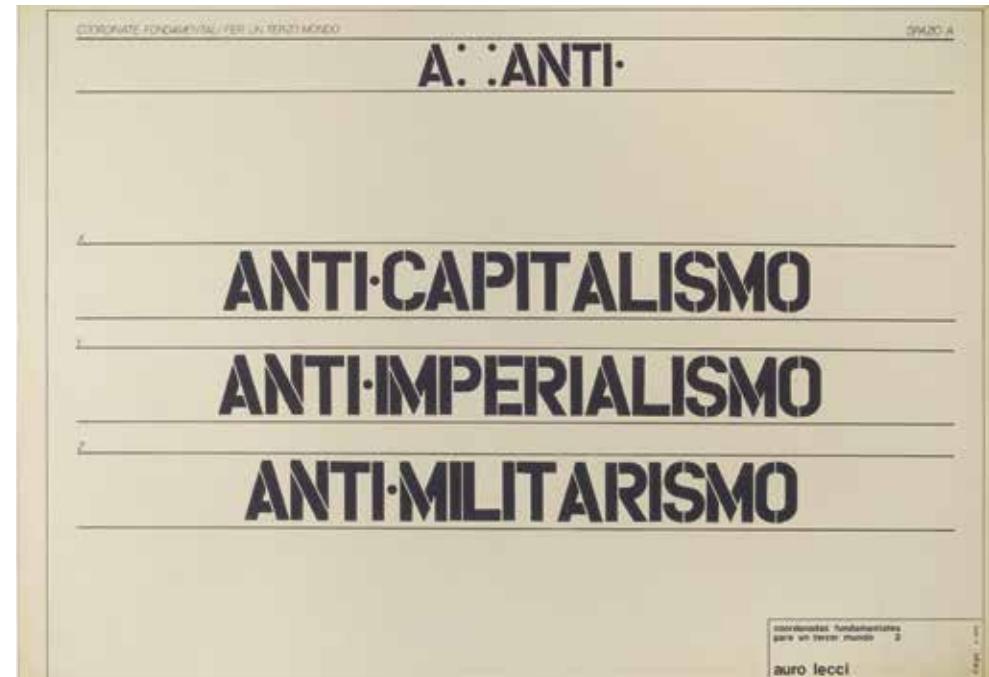
(Argentina, 1940)

Dialéctica de la realidad nacional

1972

Impresión heliográfica (facsimile)
Donación CAYC, 1973

SURDOC 2-4446



CRISTIAN OCHOA
(Chile, 1981)
El sueño sudamericano ▶
2016
Impresión fotográfica sobre papel
Propiedad del artista

«Yeison eleva un volantín en la cancha de fútbol del campamento “Chilenos de Villa el Sol” en Antofagasta durante los días de celebración de fiestas patrias chilenas.

Esta fotografía es parte del trabajo *El sueño sudamericano*, proyecto que inicié como un trabajo sobre la inmigración de colombianos en la ciudad de Antofagasta, pero luego se expandió y continuó con otros espacios territoriales, visuales y narrativos, para proponer repensar nuestras formas de convivencia»

Cristián Ochoa, 2018.



Atribuido a BLAS TUPAC AMARU
 (Perú, siglo XVIII)
La Devoción de Don Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante ▶
 1767
 Óleo sobre tela y pan de oro
 107 x 86 cm
 Adquisición Luis Álvarez Urquieta, 1939
 SURDOC 2-7

«La casa solariega de esa familia patricia ocupaba casi una manzana de la calle de Monjitas, próxima a la Plaza Real, hoy de Armas. Ahí vivía don José María con su única e idolatrada hija doña Carmencita, cuya madre había muerto al darle el ser, y con su cuñada doña Clara Santisteban que viuda y anciana ya, cuidaba de la niña, prodigándole los los cuidados de una madre cariñosa. Un enjambre de sirvientes, de esclavos negros, de indios habitaba el interior de la casa, atendiendo, solícitos, al bienestar del amito que varios de ellos habían visto nacer (...)»

Ga Verra. «La Mulata Manuela», Revista Selecta, 1912.



MANUEL TAPIA
 (Chile, 1835-1915)
O'Higgins en la Batalla de Chacabuco ▶
 Ca. 1870
 Óleo sobre tela
 38,5 x 59,8 cm
 Adquisición Luis Álvarez Urquiza, 1939
 SURDOC 2.439

«Paz traía consigo un intérprete para entenderse con las masas cordobesas de la ciudad: Barcala, el coronel negro que tan gloriosamente se había ilustrado en Brasil, i que se paseaba del brazo con los jefes del ejército. Barcala, el liberto consagrado durante tantos años a mostrar a los artesanos el buen camino i a hacerles armar una revolución que no distinguia ni color ni clase para condecorar el mérito; Barcala fue el encargado de popularizar el cambio de ideas i miras obrado en la ciudad i lo consiguió mas allá de lo que se creía deber esperarse (sic)»

Domingo Faustino Sarmiento,
Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentina, 1845.



PEDRO SUBERCASEAUX
 (Italia, 1880 – Chile, 1956)
Procesión de la Virgen de Andacollo ▶
 Ca. 1911
 Óleo sobre tela
 41 x 60 cm
 Adquisición Luis Álvarez Urqueta, 1939
 SURDOC 2-421

«Otras veces aquel casquete blanquecino dejábase caer por las calles, quebradas llanos en una gasa gris y menuda, oscureciéndolo todo. Era la camanchaca. Los criollos preguntábanse, cariacontecidos:
 —¿A quién vendrán a llevarse aquí?
 Era fama que cada neblinazo de éhos mataba a algún andacollino viejo.
 Más que explicable. Los únicos longevos eran los nacidos, criados y trabajados en el pueblo. Esas primeras brusquedades del clima pillaban a muchos desprevenidos. Y la bronconeumonia no se dejaba esperar»

José Luis Arraño, *Tierra del oro y de la Virgen*, 1966.



GUILLERMO NÚÑEZ
(Chile, 1930)
Take a look around to Selma, Alabama ►
1967
Acrílico sobre tela
139,1 x 154,8 cm
Adquisición 2011
SURDOC 2-4141

«Think of all the hate there is in Red China!
Then take a look around to Selma, Alabama!
Ah, you may leave here, for four days in space,
But when your return, it's the same old place,
The poundin' of the drums, the pride and disgrace,
You can bury your dead, but don't leave a trace,
Hate your next door neighbor, but don't forget to say grace,
And you tell me over and over and over again my friend,
You don't believe we're on the eve of destruction»

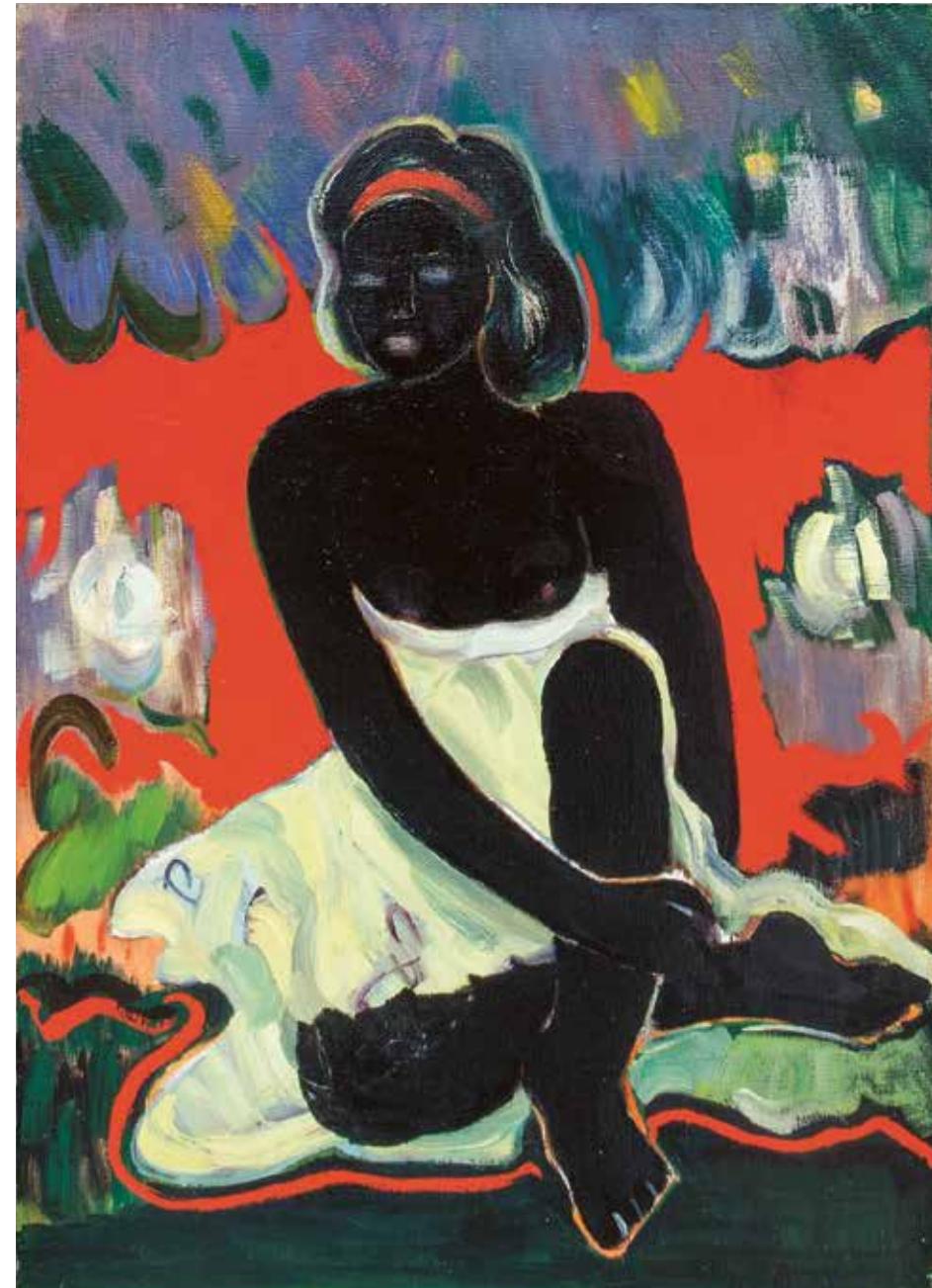
Barry McGuire, del Álbum *Eve of Destruction*, 1965.



ISRAEL ROA
(Chile, 1909-2002)
Mujer negra ▶
Siglo xx
Óleo sobre tela
73,2 x 54,2 cm
Adquisición 2014
SURDOC 2-4976

«Mientras tanto la mulata, cada día más hermosa, pues había enflaquecido, sus ojos parecían aún más grandes velados por infinita tristeza y sin abandonar su actitud indiferente y altanera, se hubiera dicho que como si con su triste mirada quisiera implorar simpatía de los demás que, con horror y a veces con imprecaciones apenas pronunciadas, la evitaban. Sólo la llamaban entre ellos “La endemoniada”»

Ga Verra. «La Mulata Manuela», *Revista Selecta*, 1912.



PEDRO LOBOS
(Chile, 1919-1968)
Niña ▶
Siglo xx
Óleo sobre tela
52,8 x 41 cm
Donación Armando Pereda, 1974
SURDOC 2-337

«Su triste niñez se deslizó entre extraños o gente asalariada que no tenían para ella halagos ni ternura. Su padre, agricultor riquísimo, vivía en una de sus estancias enteramente despreocupado de su hija. Viendo tal abandono, la abuela materna de Elena la colocó en el Sagrado Corazón. Ahí fué más feliz; cerca de sus queridas maestras parecía sentir la tibieza del amor maternal que ella no conocía, pues, como alguien dijo, los huérfanos de madre tienen siempre frío»

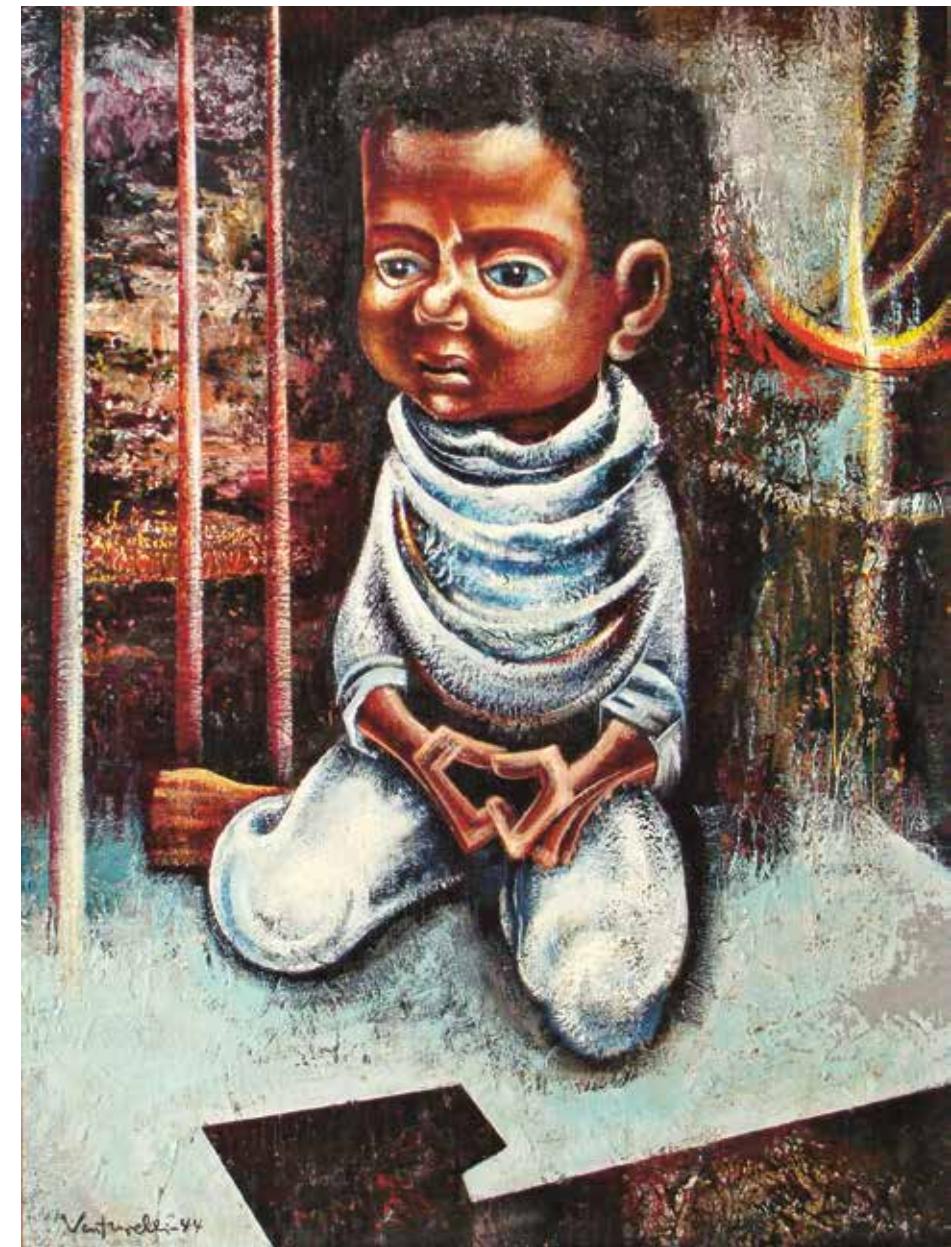
Elvira Santa Cruz, *Flor silvestre*, 1916.



JOSÉ VENTURELLI
(Chile, 1924 – China, 1988)
Figura ▶
1944
Óleo sobre madera
73 x 60 cm
Adquisición 1946
SURDOC 2-1610

«De un siervo hijo del Africa nacido,
Cuando era todavía infante tierno,
Su diversion funesta había sido
Pasar las lentes noches del invierno
Junto al hogar, de chispas mil henchido,
Escuchando a su padre el sempiterno
Dolor contar de su nacion proscrita
En donde quiera que el cristiano habita»

Salvador Sanfuentes, *El bandido*, 1885.

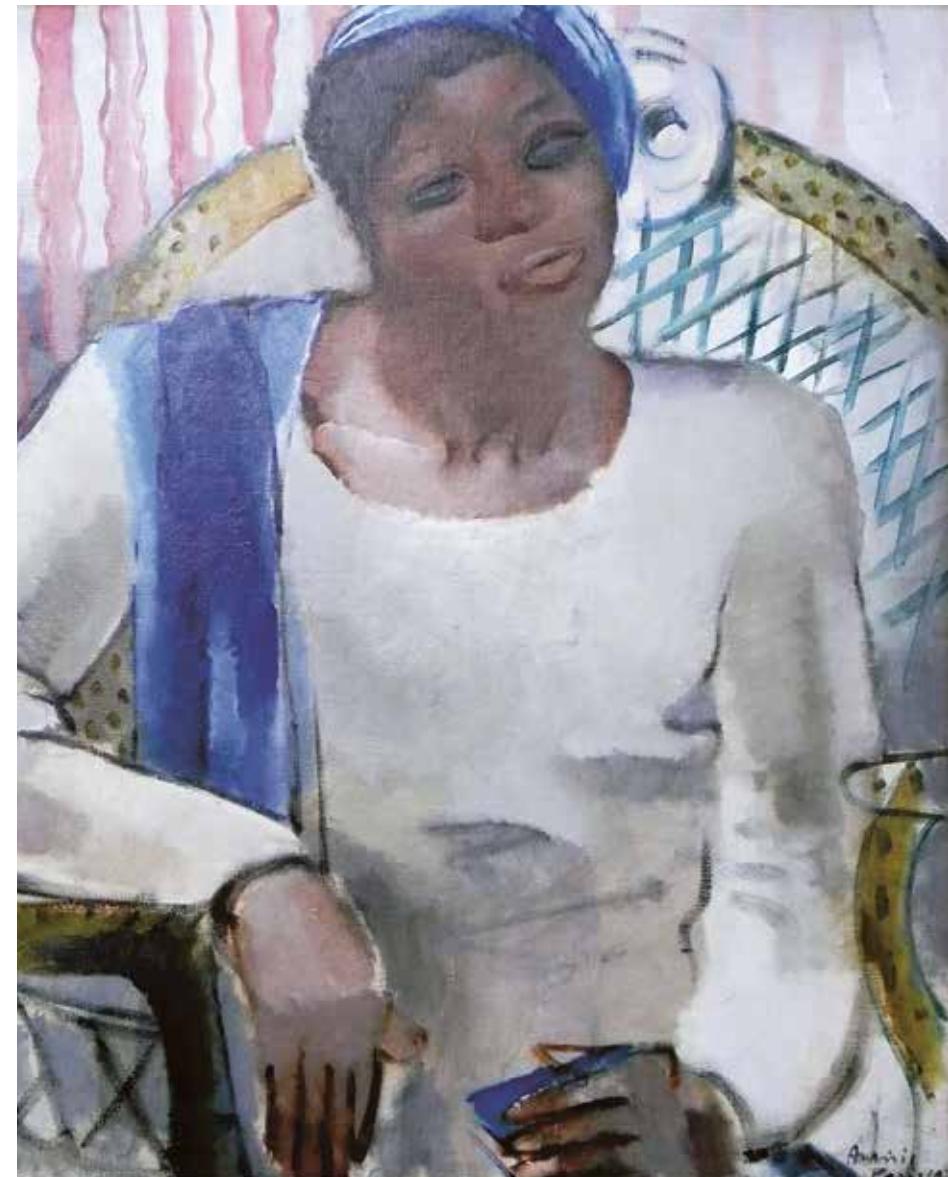


MARÍA ARANÍS
 (Chile, 1903-1966)
La negra ▶
 1931
 Óleo sobre tela
 64.2 x 53.5 cm
 Adquisición 1931
 SURDOC 2-706

«Las tres familias negras que conocí en Santiago en 1901, compuestas de unas veinte personas en aquella fecha, vivían en el barrio de la Recoleta y procedían de negrillas traídas del norte por oficiales del ejército que hizo la guerra del Pacífico. Es difícil calcular cuanto mal puede hacer un sólo negro introducido en un país.

Las familias chilenas que aun conservan alguna sangre negra deberían posponer toda otra consideración, al contraer matrimonios, a la de eliminar ese resto de naturaleza inferior, casándose con mujeres rubias chilenas o de los países del norte de Europa»

Nicolás Palacios. *Raza chilena, Libro escrito por un chileno y para los chilenos*, 1904.

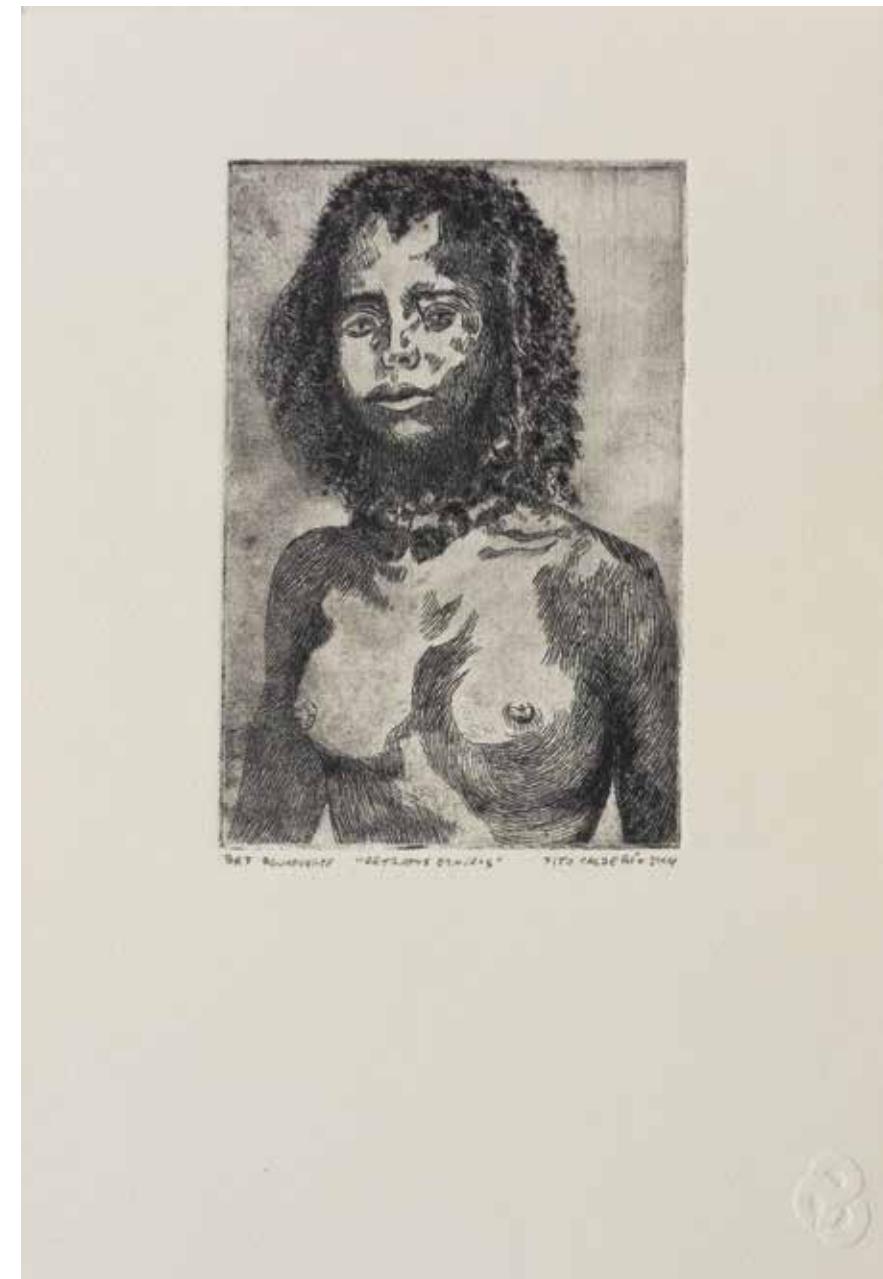


TITO CALDERÓN
 (Chile, 1958)
Africana ▶
 2004
 Aguafuerte sobre papel
 28,4 x 19 cm
 Adquisición 2013
 SURDOC 2-4597

«La raza negra, casi extinta ya (excepto en Buenos Aires) ha dejado sus zambos i mulatos, habitantes de las ciudades, eslabón que liga al hombre civilizado con el palurdo, raza inclinada a la civilización, dotada de talento i de los mas bellos instintos del progreso.

Las razas americanas viven en la ociosidad, i se muestran incapaces, aun por medio de la compulsión, para dedicarse a un trabajo duro i seguido. Esto sujirió la idea de introducir negros en América, que tan fatales resultados ha producido. Pero no se ha mostrado mejor dotada de acción la raza española cuando se ha visto en los desiertos americanos abandonada a sus propios instintos (sic)»

Domingo Faustino Sarmiento.
Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas, 1845.



FERNANDO OSSANDÓN
 (Chile, 1973)
Mantra Nacional ▶
 2012
 Video 3' 44"
 Cámara: Jaime González Palleras
 Propiedad del artista

«En mi quehacer habitual de recorrer entre la zona central donde nací (V región) y el norte de Chile (Tarapacá), desde hace más de una década atrás, pude dialogar y convivir en espacios comunes con un gran número de inmigrantes recientemente llegados a este territorio. Pude observar que, si bien la inmigración era un hecho habitual en la historia social de Iquique, hoy en día nos encontramos ante una sociedad un poco más segregadora e indiferente.

Mantra Nacional (2012) nace a raíz de constatar ese paisaje habitual. Quise reflejar a través del rostro del inmigrado, como soporte argumental, varias constantes de un rechazo cultural y de una evidente segregación racial. Ahora, con la repetición de ciertas estrofas compulsivas del himno nacional pude ahondar en las conjeturas de un proceso de chilenización, que anula específicamente este presente multicultural. Desde sus rostros evidencio sus añoranzas e interrogantes»

Fernando Ossandón, 2018.



NICANOR PLAZA
 (Chile, 1844 – Italia, 1918)
Eljugador de palín ▶
 1880
 Fundido en bronce y patinado
 155 x 75,5 x 63 cm
 Adquisición Comisión de Bellas Artes, 1889
 SURDOC 2-1413

Para la chueca grande se reune toda una tribu en una pampa grande; allí bailan y hacen sonar todos sus instrumentos musicales: flautas, tambores, trutrucas y todos los demás. Luego escoge cada uno su rival para el palín; las parejas hacen sus apuestas y empiezan en seguida la lucha.

Las mujeres de los organizadores del palín se ocupan en preparar las cazuelas y comidas para servirlas a los jugadores terminado el torneo. Otras mujeres toman posición en la meta cerca del rehue. Allí efectúan sus bailes y llaman la bola mientras que los hoyeros luchan para sacarla cada uno en su favor; cantan así: «Ven bola; que ganen nuestros maridos». Mas también en la meta del lado opuesto hay mujeres que hacen otro tanto cantando canciones de chueca ellas también» ranzas e interrogantes»

P. Ernesto Wilhelm de Moesbach.

Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX.
Presentadas en la autobiografía del indígena Pascual Coña, 1930.



GRACIA BARRIOS
 (Chile, 1927)
Caupolicán con Salvador ▶
 1987
 Técnica mixta sobre tela
 206 x 177,7 cm
 Adquisición 2007
 SURDOC 2-2689

«Es algo formidable que vio la vieja raza: robusto tronco de árbol al hombro de un campeón salvaje y aguerrido, cuya fornida maza blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.

Por casco sus cabellos, su pecho por coraza, pudiera tal guerrero, de Arauco en la región, lancero de los bosques, Nemrod que todo caza, desjarretar un toro, o estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día, le vio la tarde pálida, le vio la noche fría, y siempre el tronco de árbol a cuestas del titán. «¡El Toqui, el Toqui!» clama la commovida casta.

Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo: «Basta», e irguióse la alta frente del gran Caupolicán»

Rubén Darío. «Caupolicán», *La Época*, 1888.



JUAN ANTONIO SEPÚLVEDA

(S/I)

Entierro del cacique araucano Juan Curapil

1921

Óleo sobre cartón
37,5 x 58 cm

Adquisición Luis Álvarez Urquieta, 1939

SURDOC 2-236

«Las tribus interiores i mui principalmente las del Butralmapu de la ceja de montaña de la cordillera, se puede aseverar que lo único que los retrae de la continua agresión, es el inconveniente que les presenta la trascendencia de esas tribus fronterizas que como inmediatas temen que la represalia recaiga en primer lugar sobre ellos, a lo que se ha unido el temor que tenian a Colipí.

La muerte de este cacique es un incidente que ha hecho variar completamente el estado de la frontera; situación que debe tenerse mui a la vista, pues que en su desaparición se ha destruido el contrapeso establecido entre los tres Butralmapus de esta parte de la cordillera, lo que refluye mui directamente en la posición de aquella (sic)»

Benjamín Vicuña Mackenna. *La Conquista de Arauco: discurso pronunciado en la Cámara de Diputados, en su sesión del 10 de agosto, 1868.*



Atribuido a VICENTE PÉREZ ROSALES

(Chile, 1807-1886)

Marinau y La Esposa

Siglo XIX

Lápiz grafito sobre papel
12 x 8 cm c/u

Adquisición Luis Álvarez Urquieta, 1939
SURDOC 2-1380 y 2-1381



«En nuestro país, el linaje o apellido constituía una preocupación dominante en todas las clases sociales. Era un prejuicio que, sin duda, heredamos de los españoles; aunque también es frecuente observar en el indio aborigen el mismo orgullo de casta. La familia de los Puga se creía, con derecho o sin él, en la cúspide del edificio social de Chillán. Según ellos, podrían existir otras familias tradicionales situadas en pie de igualdad, pero superiores, ninguna»

Fernando Santiván. *Memorias de un Tolstoyano*, 1955.



SEBASTIÁN CALFUQUEO

(Chile, 1991)

Tañi laku Pedro Calfuqueo; ka kuku Isolina Huechcura ►
2018

Fotografía digital

Maquillaje: Andrea Díaz

Fotografía: Diego Argote

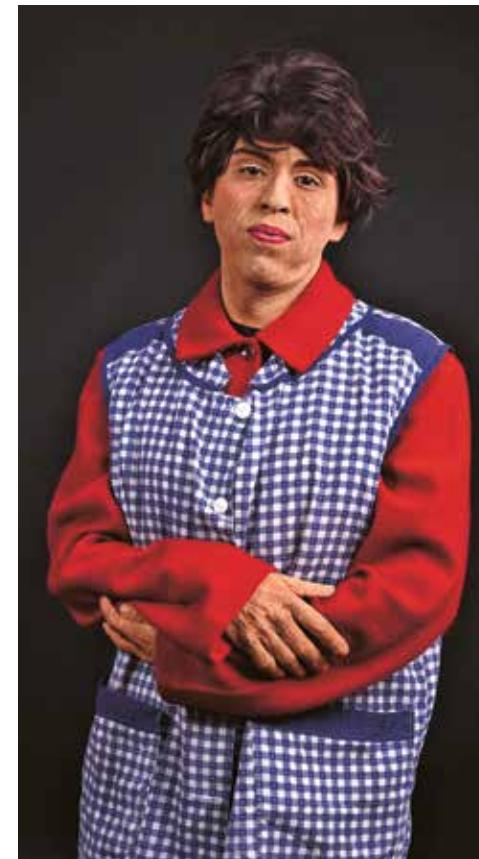
Propiedad del artista

«Mi abuela Isolina Huechura Manquecura llegó con 7 años a la warria (ciudad) de Santiago. Aquel año ingresó al María Auxiliadora, donde aprendió a servir para ser empleada puertas adentro desde los 8 años. Luego de 20 años trabajando como nana, logró su sueño de tener un almacén, en una población de Cerro Navia y, pese a dejar de ejercer como empleada, siguió usando delantales sobre su ropa, haciendo de estos, parte de su identidad.

Mi abuelo Pedro Calfuqueo López llegó a los 12 años. Trabajó como panadero y ejerció esta labor hasta sus 60 años. Tras el golpe militar y la huida de su patrón, quedó a cargo de la panadería.

Aquellos oficios fueron el lugar común del mapuche en la warria, sujetos provenientes de la diáspora, quienes se adecuaron sin opción a estos oficios, siendo sus identidades mapuches encasilladas por el cemento capitalista que da forma a Santiago»

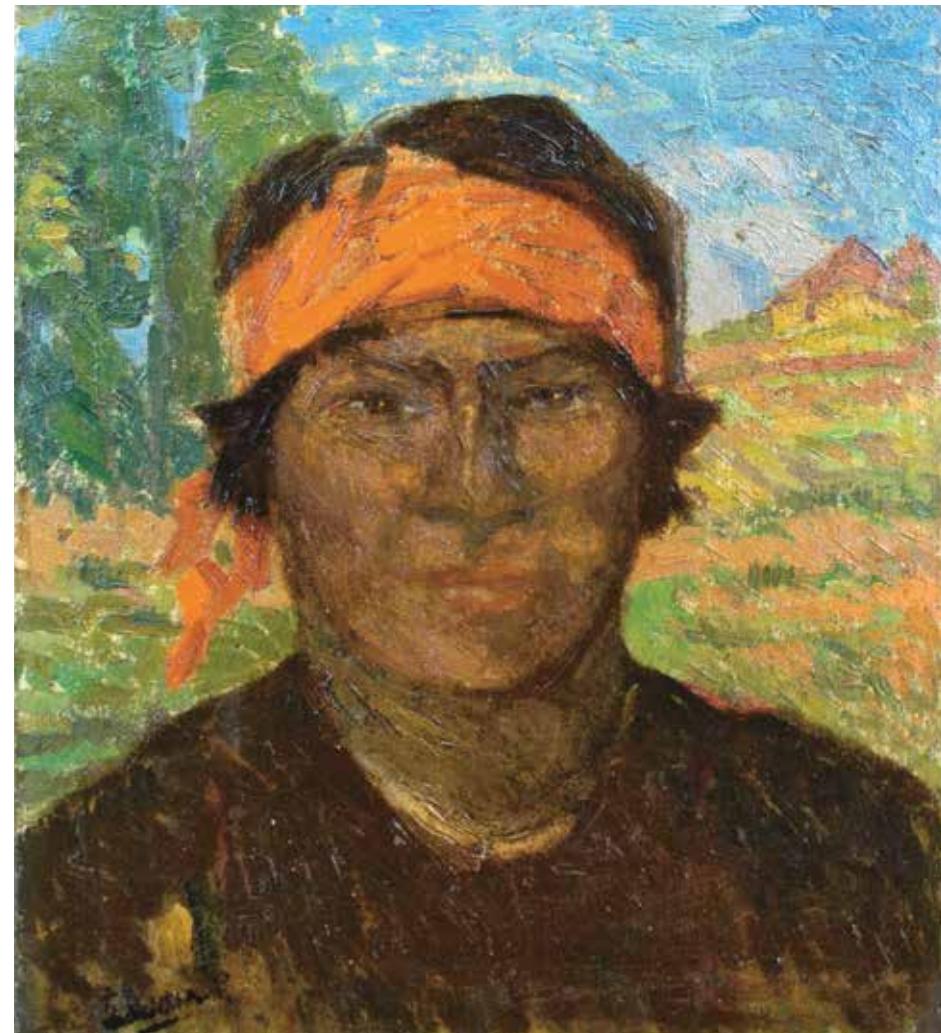
Sebastián Calfuqueo, 2018.



PEDRO LUNA
 (Chile, 1896-1956)
Cabeza de indio ▶
 Primera mitad siglo XX
 Óleo sobre tela
 36,2 x 33 cm
 Donación María Eliana Labra, 2015
 SURDOC 2-4995

«Había en aquel entonces en Colileufu un cacique principal de nombre Huaquinpán. Era muy respetado de todos y en todas partes; daba órdenes a los caciques desde Toltén hasta Boroa. Este tenía compasión con sus dos caciques, llevados a Santiago, y les siguió. Llegado a la capital obtuvo una audiencia ante el Presidente y le dijo: “He venido acá siguiendo a mis dos caciques. ¿Cuál será el delito que han cometido?”»

P. Ernesto Wilhelm de Moesbach, *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX. Presentadas en la autobiografía del indígena Pascual Coña, 1930.*



ERNESTO MOLINA
 (Chile, 1857-1904)
La ruca araucana
 Finales siglo XIX
 Óleo sobre madera
 22,2 x 38,5 cm
 Adquisición Luis Álvarez Urquieta, 1939
 SURDOC 2-212

«Y de pronto se oyó el chisporrotear de la paja del techo mientras una ola de fuego envolvió súbitamente a los moradores. Segundo y Juan Ramón Añiri, sólo vinieron a despertar ante los reiterados alaridos de Antuca, que huyó desnuda hacia el camino. La casa ardió en unos minutos y de ella no quedaron más que los escombros humeantes. Ni siquiera alcanzaron los cuitados a sacar la ropa necesaria para vestirse. Viéronse obligados a refugiarse en la ruca del indio Juan Huillipán, en donde esperaron las prendas de vestir que les mandaría don Anselmo, desde la agencia»

Luis Durand, Frontera. *Novela del sur*, 1949.



Atribuido a ALEXANDER SIMON
 (Alemania, 1805 – Chile, 1859)
Paisaje de Valdivia ▶
 1851
 Óleo sobre madera
 20 x 29
 Adquisición Luis Álvarez Urquieta, 1939
 SURDOC 2-436

«Desde que Chile ha abandonado esos principios del derecho antiguo y ha reconocido en el indígena no solo la posesión sino el dominio directo del territorio que ocupa de cualquier manera que lo ocupe, como quiera que esté circundado o deslindado, y desde que se han dictado leyes para reglar la trasmisión de esas propiedades, a fin de asegurar siempre al indígena su derecho, su dominio, pregunto ¿no sería injusto, inconstitucional y atentatorio volver atrás, declarar la expropiación de aquel territorio?»

José Victorino Lastarria.
 «Debate jurídico sobre los derechos de propiedad
 indígena ante la Cámara de Diputados», 1864.
 En Víctor Toledo. *Segura y Perpetua Propiedad. Notas sobre el debate
 jurídico sobre derechos de propiedad indígena en Chile, siglo XIX*, 2001.



SEBASTIÁN CALFUQUEO

(Chile, 1991)

Welu kumplipe

2017

Instalación: video de performance, madera, tierra y resina

Dimensiones variables

Fotografía Diego Argote

Propiedad del artista



«En el año 71, Allende promulgó la ley indígena presentada en Temuco. En aquella ley se reconocía al mapuche a la par de un campesino, pero sin revisar las diferentes nociones de cosmovisión y su relación con la tierra. En aquel entonces, contrario a lo que se cree de la reivindicación mapuche, ya habían nociones de aquella disputa con el Estado Chileno. Recuerdo a mi abuelo comentándome que mucha gente debió modificar sus apellidos para poder optar a esas tierras, a la promesa del espacio al fin concedido por el Estado, que poco duró con lo que vendría más tarde»

Sebastián Calfuqueo, 2018.



PAULA COÑOEPAN
(Chile, 1993)

La Matriz

2014

Registro de acción de arte, Temuco.
Video 8'
Fotografía Paula Coñoepan

Propiedad de la artista

Permanecer

2015

Registro de acción de arte, Temuco.
Video en loop 2'
Fotografía Paula Coñoepan

Propiedad de la artista

Perder el origen

2015

Registro de acción de arte, Temuco.
Video en loop 5'
Fotografía Paula Coñoepan

Propiedad de la artista

«Esta acción es realizada en la IX región de la Araucanía, lugar de donde proviene mi familia. En esta realizo una matriz en yeso de mi madre al cual me introduzco para volver de forma metafórica a mi origen»

«Mis abuelos han dedicado y sincronizado su vida con la tierra y al enfermar, lentamente su campo volvió a un estado natural: evidenciando el poder de la naturaleza y su intrínseco recordatorio del ciclo de la vida, donde todo se sintetiza en un loop constante que va desde nacer, permanecer y luego morir, para transformarse en algo más que nace de nuevo. Entierro mi pelo en esta tierra como acto de resistencia y pertenencia, como un fruto más sembrado por ellos al haberme criado, oponiéndome a la muerte y olvido de este campo»

«Mi abuela relata su negada relación con el mundo mapuche tras crecer donde esto era sinónimo de una serie de prejuicios ligados al "retroceso". El relato se entrelaza con la acción: ella peina y trenza mi cabello por última vez luego de haberlo peinado numerosas veces durante mi infancia, así como su madre también peinaba el suyo. El relato indaga constantemente sobre la identidad, donde la conexión con lo mapuche queda reducida a lo superficial. Las trenzas son posteriormente cortadas por mí y puestas en mi abuela como símbolo de ese origen perdido en medio del sincretismo chileno del siglo XX»

Paula Coñoepan, 2018.



VIRGINIO ARIAS
(Chile, 1855-1941)

Madre araucana

1896

Fundido en bronce

Adquisición Comisión de Bellas Artes, 1890
SURDOC 2-720

Mi mamá era muy hacendosa, no era nada floja; hacía mantas con dibujos y sabía muchas labores finas. De carácter suave, no era mezquina sino muy atenta con todos; nunca se enojaba, tan buen corazón tenía. Mi padre, sí que era algo irascible; a veces pegaba a su mujer, pero después de habersele pasado la rabia volvían a tratarse bien entre sí. Esto lo observaba yo en mi niñez»

P. Ernesto Wilhelm de Moesbach. *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX. Presentadas en la autobiografía del indígena Pascual Coña, 1930.*



GONZALO CASTRO-COLIMIL

(Chile, 1986)

Ka zeumatan / Resignificar

2016

Acción de arte

Video 9' 11"

Fotografía Gonzalo Castro-Colimil

Propiedad de la artista

Keipünentun / Escarbar

2015

Grabado sobre planchas offset

220 x 45 cm

Fotografía Gonzalo Castro-Colimil

Propiedad del artista

«Apunta al doble estándar del estado chileno y de los poderes fácticos que presumen el reconocimiento a los pueblos originarios, siendo la realidad todo lo adverso. Presentando un estado actual en sectores del Wallmapu afectado por el sistema extractivo, empresarial y militar. Reflexiona sobre la transformación cultural y territorial de una parte del Wallmapu, marcada por el tráfico de culturas que origina la modernidad. El resultado cruza un estado de investigación activo con la visibilización del problema desde la práctica artística, abordando la relación arte y política como identidad y territorio, sugiriendo un diálogo sobre las prácticas y conflictos geopolíticos en el Wallmapu»

Gonzalo Castro-Colimil, 2018.

«Entiendo que el acto de escarbar es una vía para descubrir y profundizar lo existente en el pasado como vestigios o fragmentos de una historicidad, con la intención de desenterrar y revelarlos en el presente. Por esa razón se propone una mirada hacia los medios de comunicación formales como salvaguarda de interés políticos-económicos, en respuesta se presenta el dictamen Judicial del peñi Jaime Mendoza Collio ultimado el 12 de octubre del 2009 donde se confirma por primera vez un montaje policial en la justicia chilena. Con la intención de visibilizar lo apaciguado por los medios, comprendiendo el rol de las artes y su labor crítica»

Gonzalo Castro-Colimil, 2018.



Centro de fs. 742, acta de inspección social con informe médico de CBI ALBERTO ACEVEDO MIRANDA de URGELIANO FARNIA de fs. 743, extractos de fiscalías 1 y 762, informe sobre constancia de fs. 761 a 763, fs. 764, mapa de visita calificada de fs. 765, Informe de Control (ICIG) de fs. 907, informe policial sobre Actuación Fiscalizadora de fs. 924, extractos de fs. 928 a 940, amparo/circular N° 2 de protocolo de cumplimiento de Convocatorias Especiales de fs. 959, informe de la fiscalía y resoluciones de fs. 960, copia de informe médico legal de lesiones del CBI CRISTIÁN DE INFORME POLICIAL (fotográfico) con un DVD de fs. 920, fs. 934, certificado Valdivia de fs. 935, manual de equipo de fs. 965, Oficina Prefectura Malloco de fs. 1009, informe policial número de fs. 1010, informe policial número de fs. 1012, informe policial fotográfico Locomoción de IDA TRONCONOS VELASQUEZ de fs. 1074, así como resultado examen toxicológico de fs. 1091 LLADÓ LIOAN de fs. 1119, informe policial balístico 2, copia de ficha clínica de fs. 1129, Oficio Licenciamiento policial Locomoción Temuco de fs. 1156, acta 1174, declaración de SGM FRANCISCO HEDALGO 17, ALDO DÍAZ DURÁN de fs. 1177, declaración de PAN de fs. 1182, JESSICA DÍAZ CAJERAPÁN de facultad de fs. 1185, informe policial fotográfico Locomoción número de fs. 1194, declaración de SIS2 JULIAN DE fs. 1199, CAP. DIEGO BAPITA GLRA de fs. 1200, Oficio Temuco de fs. 1201, informe policial de fotografía decomisado de fs. 1206, CBI MANUEL TOLLOCA GÓS, ROBINSON OSSENI GUTIERREZ de fs. 1213, Oficio Central de fs. 1214, declaración de TCL OSCAR DE fs. 1229, TTE. RUBÉN VERGARA LEÓN de fs. 1230, fs. 1231; acta de consumo de munición y munición policial Bóriga de Homicidios Temuco de fs. 1252, así de fs. 1255, informe médico legal de lesiones de fs. 1256, oficio Hospital Arigó de fs. 1268, oficio

finalmente sin la comisión de la conducta penal, no habiendo en la procedencia una participación culpable y penada por la ley, ni habiendo en la especie conductas imputables en los elementos de convicción asumidos, en el sumario y descartándose, por razones claras y fundadas, la presunción contradictoria a la de cargo, este Magistrado ha llegado a la convicción de que no ha cometido el delito, cuyo tipo penal exige participación de un miembro en la comisión, por lo que se propondrá el peritamiento sobreseimiento.

Que, en lo que respecta a la investigación judicial por el ilícito tipificado en el artículo 320 N° 3 del Código de Justicia Militar, es decir, VIOLENCIAS INNECESARIAS CAUSANDO LESIONES MENOS GRAVES, en la persona de JUAN MENDOZA COLLIO, aludiendo a N. N., visto Magistrado, revisando los antecedentes del sumario, en especial que se trata de lesiones con perdigones metálicos que están prohibidos por la institución policial, el mero de los declaraciones de los policías y el efecto de fs. 1289, no ha llegado a la convicción de que se haya perpetrado el delito, cuyo tipo penal exige participación de un miembro en la comisión, por lo que se propondrá el peritamiento sobreseimiento.

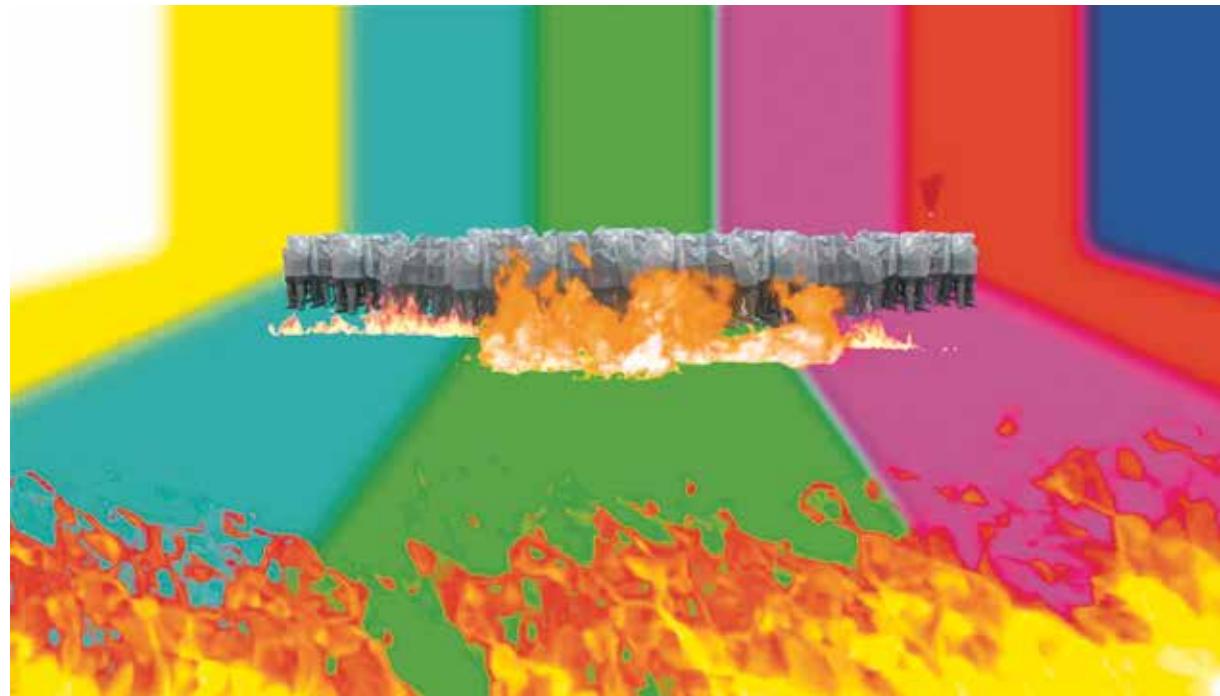
Que, en lo que respecta a la investigación judicial por el ilícito tipificado en el artículo 353 N° 2 del Código de Justicia Militar, es decir, DAÑOS A EQUIPO FISCAL QUE EXCEDEN DE CUATRO Y NO PASAN DE CUARENTA SUELDOS VITALES, respecto de un chaleco antibalas, casco balístico y visor casco balístico adquirido a N. N., en primer término se deberá precisar si estuvo a no en presencia de lo que la doctrina conoce como concurso aparmio de ilícitos penales, situación jurídica que dependerá de si se estima cometido o no el HOMICIDIO A CARABINERO EN EL EJERCICIO DE SUS FUNCIONES EN CRADO FRUSTRADO, ya que de ser así se deberá aplicar el principio de la consumación si absorben, y en definitiva no procederá un pronunciamiento sobre los delitos. Sin embargo, como se verá en el párrafo siguiente, este Magistrado no estima cometido tal delito, razón por la cual los daños constituyen un delito independiente. Abraza bien, viendo al fondo del asunto, y teniendo especialmente en consideración los informes de policía científica así como la tasaación de fs. 1010, el Juez instructor que suscribe no cuenta con indicios suficientes para acusar a determinada persona como autor, compare a evidencias no obstante estar acreditada la perpetración del delito, por lo que se propondrá el peritamiento sobreseimiento.

Que, en lo que respecta a la investigación judicial por el ilícito tipificado en el artículo 410 del Código de Justicia Militar en relación al artículo 27 inciso 2º del Código Penal, es decir, HOMICIDIO A CARABINERO EN EL EJERCICIO DE

GONZALO CUETO
(Chile, 1973)
Anticolonial
2016
Video 2' 47"
Propiedad del artista

El video es una composición de fragmentos buscados en Internet y creados a partir de una coyuntura específica local. Que tiene relación a la posibilidad e imposibilidad de responder ante la violencia policial estatal; su condición ambigua desde el aporte de los medios de comunicación y el trabajo como guardias privados de carabineros de Chile del orden público. Entendiendo el orden público como el mantenimiento sanitizador de posibles respuestas violentas como medidas de equilibrio frente a lo que podríamos denominar estado policial en la región de la Araucanía en Chile»

Gonzalo Cueto, 2018.



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

Emilio de la Cerdá
SUBSECRETARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

Carlos Maillet
SUBSECRETARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

CURATORÍA

Gloria Cortés Aliaga

CURADORES INVITADOS

Rodolfo Andaur
Carolina Olmedo
Equipo de Mediación y Educación MNBA

ARTISTAS INVITADOS

Sebastián Calfuqueo/Gonzalo Castro-Colimil
Vania Caro / Paula Coñépan / Gonzalo Cueto
Francisca García / Cristian Inostroza / Cheril Linett
Adolfo Martínez / Luis Montes / Cristián Ochoa
Camilo Ortega / Fernando Ossandón
Demian Schopf

DOCUMENTACIÓN, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Eva Cancino Fuentes
Ximena Gallardo
Natalia Keller
Talía Angulo
María José Escudero
Eloísa Ide
Gabriela Reveco
Camila Sánchez

DISEÑO GRÁFICO

Wladimir Marinkovic
Lorena Musa
Francisca Vera
Nicolás Mores

ILUSTRACIONES

Francisca Vera

MONTAJE

Ximena Frías
Marcelo Céspedes
Jonathan Echegaray
Gonzalo Espinoza
Mario Silva
Luis Carlos Vilches

ILUMINACIÓN

Juan Carlos Gutiérrez

INSTITUCIONES COLABORADORAS

Archivo Central Andrés Bello
Cineteca Nacional
Memoria Chilena
Museo de la Educación Gabriela Mistral
Museo Histórico Nacional
Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna

AGRADECIMIENTOS

Cristóbal Artigas
Jaime Cuevas
Pedro Maino
Fabio Moraga
Luis Sebastián Moro
Pablo Romero

CRÉDITOS CATÁLOGO EXPOSICIÓN

TEXTOS

Gloria Cortés Aliaga
Rodolfo Andaur
Carolina Olmedo
Graciela Echiburu Belletti / Matías Cornejo González
María José Cuello González / Constanza Nilo Ruiz
Javiera Quintanilla Carrillo / Ximena Espinosa Villar

DISEÑO EDITORIAL

Wladimir Marinkovic

© CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Diego Argote / Javiera Crísti / Eloísa Ide Pizarro
Kevin Margne / Sagrada Mercancía / Marina Molina
Romina Moncada / José Luis Rissetti / Diego Soto
Felipe Ugalde / Pablo Yovane
Archivo Central Andrés Bello
Museo de Arte Popular Americano
Universidad de Chile
Museo de la Educación Gabriela Mistral
Museo Histórico Nacional
Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Fernando Pérez Oyarzún

AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE
Sebastián Vera Vivanco

SECRETARÍA DIRECCIÓN
Verónica Muñoz Mora

MUSEOGRAFÍA
Ximena Frías Pinaud
Marcelo Céspedes Márquez
Gonzalo Espinoza Leiva
Mario Silva Urrutia
Jonathan Echegaray Olivos

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN
Eva Cancino Fuentes

MUSEO SIN MUROS
Patricio M. Zárate

EXHIBICIONES TEMPORALES
María de los Ángeles Marchant Lannefranque

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Nelthy Carrión Meza
Juan Pablo Muñoz Rojas
Segundo Coliqueo Millapán
Soledad Jaime Marín
Katia Venegas Foncea

COMUNICACIONES
Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz

ÁREA DIGITAL
Érika Castillo Sáez

RELACIONES PÚBLICAS
María Arévalo Guggisberg

AUDIOVISUAL
Francisco Leal Lepe
Stephan Aravena Manterola

RELACIONES INSTITUCIONALES
Cecilia Chellew Cros
DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

SEGURIDAD
Gustavo Mena Mena
Hernán Muñoz Sepúlveda

Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz
Alejandro Contreras Gutiérrez
Guillermo Mendoza Moreno
Luis Solís Quezada
Warner Morales Coronado
Vicente Lizana Matamala

INVESTIGACIÓN
Jaime Cuevas Pérez

PATRÍCIA VÁSQUEZ CALFUÉN
Rodrigo Espejo Villanueva
Héctor Lagos Fernández

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Marcela Krumm Gili
Carlos Alarcón Cárdenas
Ignacio Gallegos Cerda
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas

INVITA



PATROCINA



El Museo Nacional de Bellas Artes ha hecho lo posible para encontrar a las personas o instituciones que detentan los derechos de las imágenes publicadas en este catálogo. Si posee información sobre los propietarios de derechos de alguna de las imágenes escribe al Departamento de Colecciones del MNBA: colecciones@mnba.gob.cl

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *De aquí a la modernidad, Colección MNBA*, presentada en el MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE SANTIAGO DE CHILE, desde el 16 de noviembre de 2018 al 31 de mayo de 2019.

Impreso en diciembre de 2019, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel bond ahuesado de 90 grs.

ISBN: 978-956-8890-36-0

Reservados todos los derechos de esta edición.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

