



Arte en Chile: 3 miradas Colección MNBA

Alberto Madrid
Juan Manuel Martínez
Patricio M. Zárate

Arte en Chile:

3 miradas
Colección MNBA

Alberto Madrid
Juan Manuel Martínez
Patricio M. Zárate

Portada

Depósito de Colecciones MNBA

Fotografía: Juan Carlos Gutiérrez



Arte en Chile: 3 miradas

Roberto Farriol

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



Salas nueva Colección MNBA
Fotografías: Roberto Farriol

El Museo Nacional de Bellas Artes da inicio a una etapa de renovación de su Colección Patrimonial cuyo principal objetivo es el fortalecimiento y la puesta en valor del arte nacional en conjunto con obras provenientes de otros países. Esto a partir de la implementación de estrategias que apuntan al enriquecimiento de la cultura desde el arte, poniendo énfasis en la identidad, en lo multicultural de nuestra nación, impulsando una política de inclusión de nuevos medios y expresiones artísticas. Así como también, aportando contenidos y experiencias que permitan una mejor comprensión del arte como reflejo del contexto tanto nacional como internacional.

Esta apertura de miradas desarrollada durante todo el año 2013, se materializó en la constitución de una masa crítica que permitió el trabajo curatorial pluralista a cargo de tres destacados investigadores-curadores nacionales: Alberto Madrid, Juan Manuel Martínez y Patricio M. Zárate. Se les confió la responsabilidad de ofrecer distintas perspectivas analíticas de la colección, dando cabida a relatos basados en sus posiciones, reflexiones y preocupaciones originadas desde el cruce de la historia y la teoría del arte en Chile, y también, desde la práctica artística y sus infinitas problemáticas, transversales en los contextos sociales, políticos y medios empleados por los artistas.

Se invitó a tres curadores con distintas formaciones y líneas investigativas, capaces de asumir el desafío de abordar críticamente nuestra colección de arte y su historia, incorporando nuevos relatos y asumiendo estas diferencias como parte fundamental de la diversidad presente en la sociedad. Entendiendo que la “construcción” de relatos, además de establecer enlaces cronológicos, es también una instancia para plantear interrogantes sobre la propia versión de la historia (del arte) y aquellas que se desprenden y sobrepasan los límites de la propia obra.

Como toda curatoría, se trata de una operación selectiva basada en un pensamiento estructurado que busca darle sentido y consistencia a ciertas hipótesis sobre las relaciones materiales, simbólicas, contextuales y/o ideológicas de un conjunto de obras de arte expuestas.

Alberto Madrid, bajo el título *Sala de Lectura: (Re) presentación del libro*, reflexiona en torno a la relación de la imagen, sentido(s) y materialidad(es) del libro y el acto de leer –la palabra escrita– desde los distintos modos de representación y presentación de ésta a través del libro de artista. De esta manera, Madrid, nos propone una curatoría de obras de la Colección que se superponen en distintos momentos de la historia, para hacernos ver y leer sobre la irrenunciable relación entre la imagen y la palabra.

Juan Manuel Martínez, tomando la historia temprana de Chile, estructura su curatoría a partir de los modelos y funciones de la imagen en relación al poder. De ahí que el foco de su curatoría esté centrado en *El poder de la imagen*. Martínez, como historiador, introduce una mirada crítica y realista sobre la instrumentalización de la imagen al servicio del poder, y utilizada como una herramienta que ha permitido construir realidades e identidades en los distintos periodos de la historia en Chile.

Patricio M. Zárate, reformula el arte en Chile desde la noción de *Los cuerpos de la historia*. Esta imagen opera como una metáfora territorial, política e histórica de Chile, siendo además soporte de la propia representación sobre el dolor y la violencia de los cuerpos. Es así que, la presencia de estos y su olvido, son parte del eje curatorial estructurado desde la denuncia por la omisión de sujetos y acontecimientos, como una de las prácticas más crueles, devastadoras y con mayores secuelas en la sociedad y la cultura.

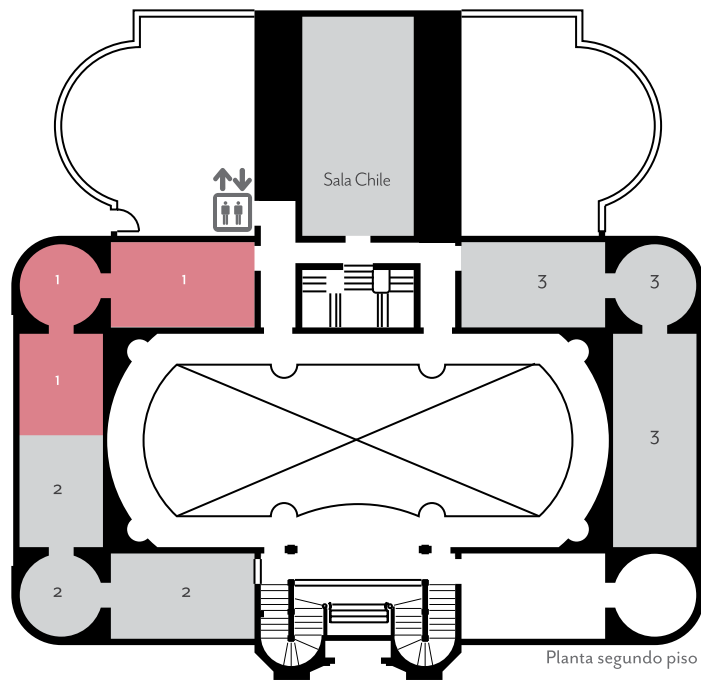
Este plan de modernización del MNBA responde, en consecuencia, a los principios de inclusión y ética ciudadana, promoviendo una práctica al diálogo reflexivo en torno a las legítimas y diferentes visiones sobre el arte. En tal sentido, estas tres curatorías, junto con incrementar consistencias teóricas, permitieron incorporar nuevas piezas a la colección del museo, sumando series inconclusas de obras, intentando cubrir los inevitables y abrumadores vacíos de la historia e incorporando a la colección obras recientes de las últimas décadas del arte en Chile. En consecuencia, se incluyen nuevos medios tecnológicos y soportes contemporáneos que forman parte de nuestra globalizada cultura de lenguajes integrales y de conocimientos transversales con otras áreas del saber.

Finalmente, con las más de cinco mil obras, de destacados artistas nacionales y extranjeros que componen la Colección y el Patrimonio artístico de nuestra nación, y teniendo como horizonte acercar al espectador a una mirada crítica y abierta a nuevas visiones de la propia idea del arte, es que inauguramos esta nueva propuesta curatorial sobre la Colección, ofreciéndole a la comunidad otras formas de apreciar nuestro Patrimonio. Esta iniciativa es parte del compromiso del Museo por impulsar la educación y la cultura desde una amplia visión. Un proyecto de modernización que se complementa y se extiende, inclusive con la digitalización del archivo y documentación contenida en nuestra Biblioteca, cuyo objetivo es la puesta en marcha de un Centro de Documentación y Archivo, y optimizando la infraestructura y habilitación de nuevos espacios de trabajo.

Nuestro anhelo como equipo que trabaja día a día en el Museo es despertar la capacidad de asombro, propiciando una experiencia significativa de acercamiento a nuevas percepciones sobre el arte en Chile.

El poder de la imagen

Juan Manuel Martínez



1 *El poder de la imagen*
Juan Manuel Martínez

2 *Sala de lectura:*
(Re) presentación del libro
Alberto Madrid

3 *Los cuerpos de la historia*
Patricio M. Zárata

El horizonte cronológico e historiográfico que abarca esta muestra comprende una selección de obras de la colección del período virreinal, correspondientes en gran parte al siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, producidas en Chile o en el ámbito americano. También incluye pinturas de los decenios de 1820 y 1830, entre las que se encuentran obras de José Gil de Castro, Carlos Wood y Juan Mauricio Rugendas. Se finaliza con obras de, entre otros, Alessandro Ciccarelli, como fundador de la Academia de Pintura, y Raymond Monvoisin y sus seguidores.

Uno de los objetivos del presente trabajo curatorial es evidenciar, a través de la imagen, la cultura visual de estos períodos. Por lo que metodológicamente, se organizó el espacio de exhibición a través de cinco ámbitos, que dan cuenta de una lógica temporal, pero pueden ser revisados en forma autónoma. Las obras expuestas se seleccionaron respecto a su valor historiográfico y autoral dentro de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, y de algunas obras en préstamo del Museo Histórico Nacional.

De la misma manera, ésta es una apuesta de visibilización de obras de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes que por largo tiempo no se han exhibido en las salas del Museo, proponiendo realizar una lectura desde una mirada que contextualice las obras en el ámbito de la cultura visual en el Chile de los períodos tratados.

Colección, que ha sido formada por capas, constituida por corpus compuestos por el gusto del coleccionista de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y que en diferentes períodos fueron adquiridas por el Museo. Una suerte de traslado del gusto privado a la institucionalidad estatal y por ende, al espacio público.

Es así que el poder de la imagen se hace central y un hilo conductor que recorre los cinco ámbitos propuestos, a través de la pintura religiosa, el retrato, la alegoría, la pintura de historia y de paisaje.

I.-Las imágenes de persuasión

Lo que hoy denominamos arte virreinal americano, se constituyó en la representación de lo real, basado en un discurso teológico contrarreformista, donde actuó un criterio de verosimilitud que consistió en la disolución del límite entre realidad y representación. Las imágenes, tanto en la pintura, escultura, grabado y artes decorativas, se convirtieron en una herramienta eficaz de persuasión, en el marco de una sociedad plural en lo referente a lo étnico, con un claro proyecto de evangelización y dominación por parte del Imperio Español en América. En esta sala, se presentan obras que se inscriben en diferentes períodos artísticos y geográficos dentro del mundo virreinal americano, como la obra *Pérdida de Cristo y su hallazgo en el templo* (c.1605) de Matteo Gondi (Godi o Matteo da Leccia), conocido como Mateo Pérez de Alessio (Italia 1540 ca. – 1632ca.), cuya procedencia se encuentra en el ámbito del manierismo italiano, realizado en la zona andina de América del Sur. En el ámbito barroco, *La huida a Egipto* (1715) de Melchor Pérez de Holguín (1660-1732) y el *Patrocinio de San José* (1744), de Gaspar Miguel de Berrío (1706-1762), quien utilizó, a través de esta pintura, recursos alegóricos a fin de dar cuenta de un discurso teológico y político en una sociedad estamental y plural, inscribiéndose en la hermenéutica de un mundo donde la imagen era la transmisora de estas ideas.

La exhibición de este ámbito se cierra con el género pictórico del retrato, cuya función fue asegurar un santo patrocinio, perpetuando el ofrecimiento del alma y afianzando su cercanía con lo divino y las órdenes religiosas, lo que motivó el recurso del retrato de donante. Como se puede apreciar en el retrato de Manuel de Salzes y su esposa, la criolla Francisca Infante, y la hija de ambos, realizado en el ámbito cusqueño (1767).

Los intentos de Manuel de Salas de mantener la Academia de San Luis y la permanencia del pintor Martín de Petris, a fin de formar a jóvenes en el dibujo, fracasaron. No obstante de Petris dejó una galería de retratos, entre los que se cuenta el de Estanislao Recabarren Pardo de Figueroa (1797 ca.) Sin embargo, el arribo a Chile del pintor José Gil de Castro (1785-1837), proveniente de Lima, la capital del virreinato, dinamizó de manera notable el arte del retrato, plasmando, antes del quiebre del Imperio Español, la *vera esfigies* de los súbditos más reputados del reino. Ejemplos son los

retratos de Francisca Izquierdo Jaraquemada Romero y Águila (1815) y el de Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo José Fabián (1816). La obra de José Gil de Castro, basada casi exclusivamente en el retrato de una elite local, no fue solamente la colección de una galería de hombre y mujeres, sino la representación de un intento de construir el sujeto del buen súbdito con una figuración social y económica, resultado de una creciente autoconciencia de poder de este grupo social en Chile.



Patrocinio de San José, 1744
Gaspar Miguel De Berrío
Óleo sobre tela
137 x 160 cm
Colección MNBA

II.- La imagen del poder

La obra que abre este ámbito, es la figura del nuevo ciudadano, ejemplificado en el retrato de Bernardo O'Higgins como Director Supremo, realizado en 1821, donde se aprecia la nueva iconografía republicana.

El nacimiento de Chile como nación independiente y la consiguiente desarticulación del Imperio Hispánico dieron como resultado la necesidad de crear un nuevo imaginario político iconográfico, que sustituyera a los del Antiguo Régimen. En este sentido, el retrato operó como una herramienta eficaz para conseguir este resultado.

El retrato de Bernardo O'Higgins, pintado por José Gil de Castro en 1821, representa la permanencia y el cambio cultural producido en este período. Si bien en las representaciones virreinales se hizo hincapié en los escudos heráldicos, vestuario y mobiliario, además de la respectiva cartela, indicando la procedencia de los personajes, en la elite republicana, la representación del poder se ve reflejada en condecoraciones, vestuario y entorno escenográfico.

A través de la obra de José Gil de Castro y Morales, se puede entender el proceso político y cultural que significó la emancipación. Formado en Lima, ligado al oficio de los talleres de pintura de la capital virreinal, llegó a Santiago aproximadamente en 1813, un período ya marcado por el proceso revolucionario emancipador. Después del triunfo patriota en la batalla de Chacabuco, José Gil de Castro se convirtió en el retratista de los altos mandos militares y de los ciudadanos notables de la nueva nación, como también de los militares rioplatenses.

Se completa este período con las obras realizadas por pintores después de la consolidada emancipación. Las nuevas naciones americanas abrieron sus fronteras al comercio, a científicos, dibujantes, pintores, cronistas y viajeros europeos, que además de pintar o dibujar paisajes y escenas costumbristas, retrataron a los habitantes de las urbes y del campo. Se conocieron nuevos lenguajes y temas plásticos. Un ejemplo de ello es la obra de Carlos Wood (1793-1856), el *Naufragio del Arethusa* (1826). A esto se suman pintores como Amadeo Gras, Johan Heinrich Jenny y Francis Martín Drexel, que retrataron a la elite chilena. Dentro de los pintores locales, un seguidor de José Gil de Castro, Netesio José Morales.



Bernardo O'Higgins, Director Supremo, 1821

José Gil de Castro y Morales

Óleo sobre tela-madera

44 x 34 cm

Colección MNBA

III.- La construcción de la imagen del territorio

La apertura de Chile al comercio internacional después de su independencia y la creciente llegada de europeos y norteamericanos, hizo del país un destino para viajeros, naturalistas, exploradores y artistas que dieron cuenta de este territorio y su monumentalidad natural. Uno de estos viajeros, un artista y aventurero por naturaleza, fue Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Su obra *El Huaso y la lavandera* (1835), marca el centro de este ámbito, ya que representa su interés por las costumbres locales y el paisaje, desde una mirada romántica europea, a ésta se suma *La llegada del Presidente Prieto a la pampilla* (1837).

La construcción visual del paisaje en Chile en este período, se debió a las obras que realizaron los viajeros y expedicionarios científicos, como también de artistas que visitaron el país, la que estuvo marcada por los ciclos de las grandes exploraciones, donde la visión del paisaje, entendida como la representación de la morfología física de un lugar geográfico, se enfrentó a la interpretación subjetiva de la creación artística, lo que se puede apreciar en la obra de Alexander Simon (1805-1852).

En las décadas siguientes y con la creación de la Academia de Pintura, no se consideró al paisaje como un género de importancia en la formación de los alumnos, ya que funcionaba dentro de una lógica como un buen fondo para motivos históricos, religiosos y mitológicos, o simplemente como copia idéntica de la naturaleza. Esta suerte de negación del paisaje por parte de la Academia, no anuló el desarrollo de este género en las Bellas Artes en Chile y, sin duda, Antonio Smith (1832-1877) fue un claro ejemplo de ello. Pintores y dibujantes extranjeros también dejaron su huella, como es el caso de Giovatto Molinelli, con sus obras *El Campo de Marte* (1859) y *Antigua Cañada de Santiago* (1861), que cierran este ámbito. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, la pintura del paisaje se convirtió en una *moda* y el *Salón* la reconoció y le dio una carta de ciudadanía.



El Huaso y la lavandera, 1835
Johann Moritz Rugendas
Óleo sobre tela
30 x 23 cm
Colección MNBA

IV. La formación de la imagen, la Academia

Con una naciente república en estado de organización, se hizo necesario que la educación artística fuera de carácter oficial por parte del Estado. En este sentido, las jóvenes repúblicas americanas fueron receptivas a la pintura académica, con sus temáticas mitológicas, históricas, religiosas y del retrato. Los maestros de las academias eran en su mayoría profesores europeos, que enseñaban un tipo de arte destinado a satisfacer la demanda social de la burguesía o el poder político, la que se acrecentó por la formación de un circuito de mercado de arte, cuya finalidad era la satisfacción del coleccionista y el encargo privado, como además, el estatal. Este fue el contexto en que se generó la Academia de Pintura, creada bajo el gobierno de Manuel Bulnes en 1849, cuyo primer director fue el pintor italiano Alessandro Ciccarelli (1808-1879). Una de sus obras, que inicia este ámbito, *El Árbol seco* (s/f), da cuenta del rigor de la tradición académica en el tratamiento realista del árbol, con el contrapunto del tratamiento del fondo más pictórico y personal.

La formación de la Academia de Pintura y la acción formativa de los primeros maestros, Ciccarelli, Kirchbach y Mochi, obras que se despliegan en parte de la rotonda, significó la construcción de las bases de una institucionalidad formativa en lo artístico, que marcó a los pintores nacionales en el siglo XIX. Sin duda la Academia fue la primera impulsora de la visualidad como un elemento pedagógico. Los gobiernos entendieron que la inversión en materia del arte, tanto en la escultura monumental como en la pintura histórica y alegórica, era fundamental. Este arte debía subyugar, enternecer y provocar sentimiento de afinidad con la heroicidad, por lo que los géneros de pintura histórica mitológica y religiosa fueron de gran impacto en la opinión pública de la época. *Una vestal* (1867), obra de Giovanni Mochi (1831-1892), representa la idea de la pintura de historia, que da cuenta de los elementos plásticos de la pintura academicista y el estudio de la historia y la arqueología clásica.

Dos esculturas completan este ámbito; *El Jugador de Chueca*, de Nicanor Plaza (1844-1918) y *Galvarino*, de José Miguel Blanco (1839-1897), representan la adopción de temas locales con un lenguaje académico.

Gran parte de estas obras fueron presentadas al público en los salones oficiales, exposiciones internacionales, teatros, actos patrióticos o para círculos sociales en la segunda mitad del siglo XIX.



El Árbol seco, sin fecha
Alessandro Ciccarelli
Óleo sobre tela
39 x 36cm
Colección MNBA

V.- La seducción del salón

En enero de 1843, el pintor francés Raymond Monvoisin (1790-1870) llegó a Santiago logrando un éxito dentro de la elite de la sociedad chilena, en especial, con el género del retrato y de la pintura de historia. Su figura planteó una renovación en la plástica nacional, no sólo con las obras que trajo como carta de presentación, sino por la gran galería de retratos que realizó él y su taller.

En este ámbito, se despliegan los retratos realizados por Clara Filleul (1822-1888) y Francisco Javier Mandiola (1820-1900), además de los retratos y las obras de Monvoisin; *Ninfas en el Baño* (1851), *El columpio* y *Paisaje* (1864). Un espacio que da cuenta del salón, como un espacio social, donde hombres y mujeres aparecen retratados, y de un gabinete de pinturas de artistas que trabajaron en un mismo círculo de producción pictórica.

El retrato, en su calidad de género autónomo, tenía como funcionalidad que los hombres y mujeres representados buscaban mostrar una imagen muy determinada de sí mismos, por lo que muchos de los personajes retratados aparecen representados con refinación y elegancia, independientemente que la escena los sitúe en la intimidad de su hogar, ya que su objetivo era mostrar el papel que cumplían o deseaban cumplir en su sociedad.

En el ámbito del retrato femenino, desde el Renacimiento, reflejó una visión individual del estatus social y el rol familiar de la mujer, como hija, esposa y madre, roles que daban cuenta de la mujer ideal. Las mujeres son retratadas generalmente sentadas, vestidas festivamente, llevando joyas en su cabeza, manos y cuello. Algunas de ellas son representadas con un libro en la mano; podría ser devocional, para mostrar su religiosidad o de otra lectura, intentando dar cuenta de su intelectualidad o su culta formación. Ella debía ser vista y se aprovechan sus gestos personales, como la lectura, donde se da cuenta del refinamiento social y cultural, como también el cultivo de las artes o de la música. Como ejemplo, el retrato de la joven *Julia Codesido*, pintando en Lima en 1846 por Monvoisin, que muestra el parámetro de representación que dominó una buena parte del siglo XIX, donde hombres y mujeres circularon en esferas separadas; los varones en el ámbito público y las mujeres virtuosas, en el hogar o en salón, pensamiento y representación que se consolidó en el arte del siglo XIX.

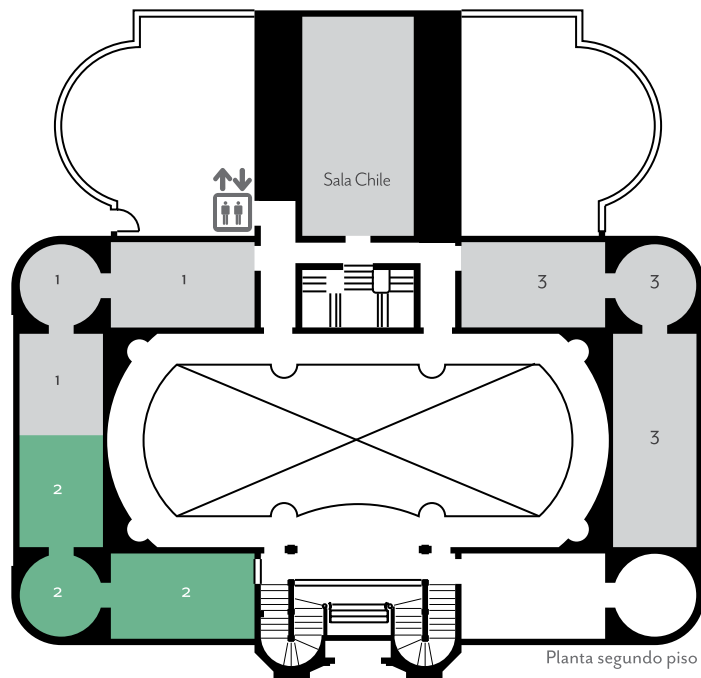
Monvoisin y los pintores de su círculo, como Clara Filleul y Francisco Javier Mandiola, dieron cuenta de un sistema de las artes en Chile de mediados del siglo XIX. Salones, tertulias, círculos literarios e instituciones culturales estatales fueron el reflejo de ello, configurando circuitos comerciales, comitentes y exposiciones públicas, que animaron la escena artística nacional de este período, tejiendo una producción artística, siguiendo la tradición y el canon europeo.



Retrato de Julia Codesido de Mora, 1846
Raymond Monvoisin
Óleo sobre tela
183 x 128 cm
Colección MNBA

Sala de lectura: (Re) presentación del libro

Alberto Madrid



¹ El poder de la imagen
Juan Manuel Martínez

² Sala de lectura:
(Re) presentación del libro
Alberto Madrid

³ Los cuerpos de la historia
Patricio M. Zárate

La curatoría *Sala de lectura: (Re) presentación del libro* responde en su montaje a una operación de localización en el sentido que distribuye obras que se encuentran en el repositorio –el lugar donde está guardado el fondo de la Colección del museo– y que se puede considerar por su agrupación equivalente al sistema de ordenamiento de una biblioteca: selección, clasificación y distribución, lo que supone la combinatoria del orden en su infinidad borgeana, en asociación con el relato *La biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges.

De modo que temporalmente se ha sacado del fondo de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes una selección de obras para armar la edición de un guión que se designa *Sala de lectura* y que tiene en su agrupación como correlato la representación y desmaterialización del libro. *Sala de lectura* en atención a que las obras en el montaje muestran libros en su iconografía, donde aparecen mujeres, hombres y niños con la presencia del libro, ya sea leyendo, posando o como objeto de decoración. Con relación a la desmaterialización del libro, no sólo está su representación como parte de la composición, sino también aparece en cuanto presencia física en el fuera de cuadro, ampliando su significación en el libro objeto, libro de artista. A la vez la expansión y desplazamiento del significante mediante otras materialidades distintas a las de la tela como en la frontera de lo escultórico cuando el libro es usado como soporte de obra.

Un montaje es una puesta en escena, a través de su distribución y disposición se establece un campo de visión y de legibilidad. A semejanza del acto de leer –que es un recorrido– en *Sala de lectura* el espectador/lector mira e interpreta.

Sala de lectura es también una metáfora del tiempo de trabajo en la biblioteca del Museo como parte de la investigación y documentación de la revisión y proposición de este guión curatorial. De ahí que se considera al Museo como un texto, dentro del cual esta curatoría es un ejercicio de intertextualidad.

La relocalización de las obras se estructura en cuatro capítulos: 1. El acto de leer; 2. Modos de leer; 3. Desmaterialización del libro; y 4. Mirar/leer.

1. El acto de leer

Al inicio del recorrido de *Sala de lectura* se han dispuesto cuatro obras: un retrato de José Santos Tornero (1855) de Raymond Monvoisin, *La lectura* (1874) de Cosme San Martín, *Día* (1999) de Pablo Langlois y *EINIGE BEOBACHTUNGEN ÜBER WILDBLUMEN: BIENEN-RAGWURZ (Ophrys apifera) o Algunas consideraciones sobre las flores silvestres: Orquidea Abeja (Ophrys apifer)* (2011), de Mónica Bengoa.

La selección de las obras corresponde a diferentes cronologías y géneros y su distribución funciona más para la construcción del relato sobre la representación del libro en las artes visuales chilenas y su problematización. José Santos Tornero es el narrador: su biografía y bibliografía lo sitúan en la figura del editor. Llega al país en 1834 dedicándose a la actividad comercial para luego especializarse en el ámbito de la imprenta. Funda y administra La española, primera librería existente en el país ubicada en la calle Prat de Valparaíso y amplía sus actividades editoriales a la edición de diarios, revistas y libros. Entonces José Santos Tornero en su rol de editor funciona como una bisagra con las obras dispuestas en los muros colaterales.

La obra *La lectura* (1874) de Cosme San Martín, escenifica el acto de leer. La imagen del cuadro muestra una escena familiar donde los personajes están reunidos entorno a una mesa de comedor en cuya cabecera una mujer sostiene un libro que lee en voz alta, lo que se supone por la pose y la atención de quienes componen la trama. La pintura habla mucho, como es la tradición de la pintura de historia, género que ilustra una narración. Aquí, respecto de la historia de la lectura, se establecen dos momentos de ésta: la lectura en voz alta y grupal—como fue inicialmente en la Antigüedad, cuando se leía en voz alta aún estando solo— en oposición a la lectura silenciosa que será una etapa de su evolución, la que se pone de manifiesto en el espectador/lector que contempla el cuadro.

En la superficie del mismo muro, se dispone la obra *Día* (1999) de Pablo Langlois, como un ejercicio de lectura intertextual. La noción de montaje altera la linealidad de la lectura tradicional lo que posibilita la sobreposición de códigos, iconografías y relaciones espacio-temporales.

La obra de Langlois está compuesta de cuadros de irregular medida que corresponden a parte de una intervención mayor realizada por el artista en una versión anterior de la colección permanente durante fines del año 1999 y comienzos del 2000. En su fase de investigación, parte del proceso de la obra consistió en el trabajo de campo de Langlois de observar y escuchar a los espectadores en sus visitas a la colección. En distintos días fue consiguiendo sus comentarios, recuérdese lo mencionado anteriormente sobre la lectura silenciosa y en voz alta.

En el muro opuesto al de *La lectura* de Cosme San Martín, se dispone la *EINIGE BEOBACHTUNGEN ÜBER WILDBLUMEN: BIENEN-RAGWURZ (Ophrys apifera) o Algunas consideraciones sobre las flores silvestres: Orquidea Abeja (Ophrys apifer)* (2011), de Mónica Bengoa, que, en otro régimen de



La Lectura, 1874
Cosme San Martín
Óleo sobre tela
109 x 144 cm
Colección MNBA

Día, 1999
Pablo Langlois
Impresiones fotográficas digitales
Colección MNBA

intertextualidad, da cuenta de diferentes superficies y procesos de producción de obra que temporalmente han sido producidas en distintos siglos. A pesar de ello, el libro sólo experimenta modificaciones en su representación y materialidad y no en sus modos de lectura.

De partida, son de distinta escala: la obra es una página de un libro de historia natural y su largo título corresponde al nombre científico de una especie de planta que está ejecutada en fieltro con imágenes y letras caladas, elaborada en capas sobrepuestas. Si frente a esta obra se ha dispuesto otra en que una mujer lee, en ésta una mujer artista produce la obra introduciendo la problemática del discurso de género.

Fuera del tradicional marco de la pintura, la obra de Mónica Bengoa produce nuevos significados: la imagen de la página cita el libro ilustrado del modelo de la enciclopedia cuyos significantes aluden a la pintura en la composición capa por capa, pero no mediante el óleo, manteniendo la tradición del cromatismo en la unidad del colorido.

Cierre del primer recorrido con la triangulación de las figuras de la trama de la lectura: el editor, el libro y el lector.

2. Modos de leer

El segundo bloque textual del recorrido se ha dispuesto reproduciendo la agrupación de los “gabinetes”. Son más de veinte pinturas en las que aparecen representados el libro y variantes del soporte de la lectura como periódicos, cartas, mapas, en los que se aprecian retratos, naturalezas muertas y fondos de paisajes. Cuantitativamente predominan los retratos de mujeres en los que se pueden establecer distintos roles de lectura, a diferencia de los de hombres donde se utilizan libros para complementar la puesta en escena del retrato. En términos de identificación de los retratados, se pueden reconocer seis de ellos a partir de los títulos de cada obra.

Dentro de los personajes identificables, se encuentra el *Retrato de Enrique Cousiño*(s/f) por Ezequiel Plaza. Enrique Cousiño destaca como representativo de la institucionalidad museal del país, participando de su desarrollo como integrante del Consejo de Bellas Artes desde 1910 hasta 1927. En el año 1910, con motivo del cierre de la exposición del Centenario, en su discurso

solicita al gobierno la adquisición de una selección de las obras expuestas que ampliaron la Colección del Museo, cuyo edificio había sido recientemente inaugurado en el marco de las actividades de la celebración del Centenario de la independencia del país.

En el retrato, Cousiño posa con un croquis del naciente proyecto de habilitación del Parque Forestal, que en ese momento correspondía a uno de los límites urbanos de la ciudad, específicamente un basural que se modifica con la remodelación del sector y construcción del Museo.

Al igual que en los otros retratados, el libro es sólo un pretexto de demostración de poder, el que en algunos casos se ve resaltado por el fondo de una biblioteca, es decir, el libro es sinónimo de hombres ilustrados y signo de modernidad.



Estudio en el Jardín, Sin fecha
Juan Francisco González
Óleo sobre tela
35 x 41 cm
Colección MNBA

La obra *Sibila Cumana*, de autor desconocido, documenta sobre los libros sibilinos que contendrían oráculos. Las Sibilas son personajes de la mitología griega y romana, profetisas que se reconocen según su lugar de procedencia. El oráculo de la Sibila Cumana predecía el destino de Roma.

El otro modelo de modos de leer está representado por la obra *Estudio en el jardín* (s/f) de Juan Francisco González, donde la protagonista aparece reconcentrada e aislada evidenciando la lectura silenciosa y su privacidad, con un fondo de naturaleza domeñada, cerco artificial del intento de dominación de la otra naturaleza.

La representación de mujeres y libros, permite documentar, según sus roles, características de épocas y modos de leer. Además de la mayor presencia de mujeres como modelos de lectura, domina en tales obras el espacio privado y el papel de transmisora de lectura a sus hijos. En la actualidad estas imágenes son objeto de lectura desde la interpretación del discurso de género que pone en tensión los sistemas de representación que históricamente ha usado la hegemonía del patriarcado.

3. La desmaterialización del libro

La obra *Versión residual de la pintura chilena. Serie El paseo, 6 estaciones* (1981-2001) de Carlos Altamirano, se dispone en este capítulo como un relato incrustado en atención a los procedimientos constructivos y en su carácter de edición. La selección de esta obra es por la frontera obra-archivo-documentación que permite contextualizar diferentes tipologías de libros y sus materialidades.

La obra contiene a su vez tres obras: dos que son reeditadas y en sus traspasos registran diferentes capas de lecturas y memorias. La primera es un dispositivo didáctico semejante a los que se usaban en las salas de clases del sistema de enseñanza formal en la década de los sesenta y setenta. La imagen representa a Carlos Altamirano en pose frontal sosteniendo el dispositivo a la altura del pecho. Son cuatro cuartillas del suplemento educativo Icarito, con la impresión de un artículo de Antonio Romera sobre la pintura chilena, el que Altamirano interviene con la sobreimpresión de los nombres de los artistas chilenos considerados maestros por el canon historiográfico.



Alfabeto, 1990

Luis Guillermo Deisler

Libro objeto

22 x 13 cm

Colección MNBA

Residualmente la obra contiene historias de las artes visuales en la cita del siglo XIX, pero con una lectura revisionista de las últimas décadas, transformándose también en un dispositivo de exhibición de la historia de la imagen manual, mecánica y electrónica, reproduciendo el modelo de lecciones de cosas.

De ahí que la obra de Altamirano, en sus operaciones de encuadres y fuera de cuadro, establece relaciones intertextuales con la desmaterialización del libro.

Los libros que se seleccionan para este capítulo se disponen y distribuyen en vitrinas y en el muro en sus diferentes materialidades. Su selección permite elaborar una tipología –residual– al modo de una pequeña biblioteca con un repertorio de combinatorias material y conceptual.

Libros archivo

Libro-Objeto Cuerpos blandos (2008, original 1969), Pablo Langlois.

Sabor a mí (1973), Cecilia Vicuña.

Signografía (1974), Ronald Kay.

Libros objeto

Sin título B (1982), Claudio Bertoni.

Alfabeto (1990), *Packing book* (1990), Guillermo Deisler.

Imagen e idea (2009), Carlos Montes de Oca.

Libros de artista

Houdin (1996), Guillermo Frommer.

Escrito en madera (2002), *Línea de tiempo* (2005), Teresa Gacitúa.

Se hizo velocidad, luz repentina. Lautaro (2006), Guillermo Núñez.

Los libros archivo documentan el proceso de obra y su materialización. Son obras de carácter performático-efímeras que quedan registradas y documentadas en el soporte editorial.

Los libros objetos corresponden a prácticas y lecturas deconstructivas del soporte, el libro contenedor, cuya materialidad es reutilizada y recontextualizada ampliando sus fronteras con la escultura.

Los libros de artistas ponen en tensión la tradición de las ilustraciones, es decir, la relación de la palabra y la imagen con el desplazamiento de códigos, la visualización, la problematización del soporte y la edición.

Cierra este muro la obra *Estado de emergencia (en Locación)* (2013) video instalación de Andrés Durán. Obra que toma como referente cinematográfico películas de ficción de ciudades afectadas por catástrofes o brotes de enfermedades contagiosas. El video se centra en el momento posterior al abandono de las personas, donde los espacios quedan desolados e iluminados con luces de emergencia y balizas. Su relocalización en este caso funciona como efecto de la circularidad de la lectura, si al comienzo del relato está el editor en el cuadro con su biblioteca, ahora es la biblioteca virtual del almacenamiento electrónico del lector de pantallas.

4. Mirar/leer.

En este capítulo están las obras *Lección de geografía* (1883) de Alfredo Valenzuela Puelma, *La viajera* (1928) de Camilo Mori y *No hay lugar sagrado*, fragmentos de la Serie *Interlineado* (2013) de Alicia Villarreal (6 piezas de portadillas y páginas arrancadas de libros pertenecientes a la obra *No hay lugar sagrado*).

En la primera se representa una escena de enseñanza: un adulto y un niño miran los materiales sobre una mesa relacionados con una lección de geografía, se aprecian mapas y un globo terráqueo donde el adulto está indicando el territorio. La obra de Valenzuela Puelma es representativa de la pintura de género, cuya característica es ilustrar un relato, aquí la escena de enseñanza de lectura de imágenes de representación del territorio.

En este perímetro, se entenderá la disposición de *La viajera* armando un campo semántico entre territorio, geografía y viaje. Uno de los elementos clave en la

unificación del país es el ferrocarril. Si las actividades que ejecutan los naturalistas son el reconocimiento del territorio, el ferrocarril lo pone en movimiento. De ahí que *La viajera* expone un doble movimiento: el de la lectura y el del paisaje mientras lee. El primero, el de la página de los acontecimientos, y el segundo a través de la ventana. El espectador/lector la enfrenta en un momento de suspensión de la lectura, con la mirada abstraída, parece haberse quedado con alguna imagen leída, mientras en la ventana se desdibuja el movimiento de paisaje.

El muro donde se distribuye la obra de Alicia Villareal, se puede considerar un fuera de cuadro o el desplazamiento de las páginas del mapa que observan el adulto y el niño en *Lección de geografía*. En su extensión se asemeja a la cartografía de la deconstrucción del libro. Esta obra consta de dos cuerpos textuales: el primero, el de libros troquelados; y el segundo con las páginas arrancadas del ejemplar que evidencian el interlineado con el corte de la materialidad del soporte. La lección de Villarreal es poner en tensión el imaginario de la ilustración representado por el libro, es decir, el proyecto moderno de la totalidad del saber de la naturaleza contenido en la enciclopedia termina fragmentado.

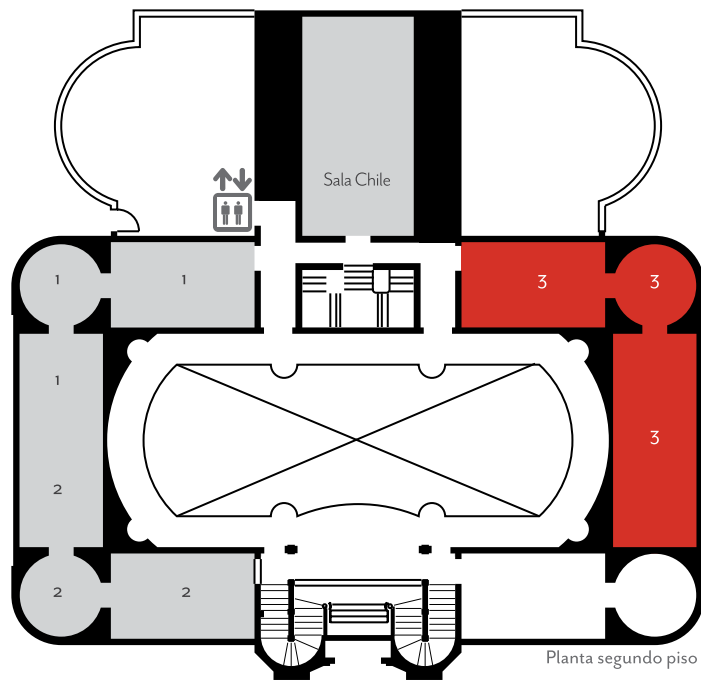
El desatento lector debe recordar el inicio del recorrido de la curatoría *Sala de lectura: (Re) presentación del libro*, con la figura del editor José Santos Tornero y del acto de leer con La lectura. En esa equidistancia, el libro desde su representación en el cuadro y sus modos de leer concluye en su fragmentación con el corte del soporte de obra.



La Viajera, 1928
Camilo Mori
Óleo sobre tela
100 x 70 cm
Colección MNBA

Los cuerpos de la historia

Patricio M. Zárate



1 *El poder de la imagen*
Juan Manuel Martínez

2 *Sala de lectura:*
(Re) presentación del libro
Alberto Madrid

3 *Los cuerpos de la historia*
Patricio M. Zárate

Habitualmente concedemos a la historia la facultad de revisar los acontecimientos del pasado, sin reparar finalmente en si es que ese relato es o no verídico; al no dudar sobre la versión entregada y dar por sentado los hechos corremos el riesgo de pasar por alto ciertos episodios. Lo sabemos, el relato histórico de por sí es arbitrario, representa el punto de vista particular del testigo o el investigador, versiones que a pesar de su aspiración objetiva, muchas veces están cargadas de prejuicios, nociones y creencias modificados de acuerdo a cada época y contexto. En ese intento, la disciplina histórica comete sus propias faltas, postergando y en algunos casos omitiendo ciertos hechos, acto de prórroga que también implica muchas veces negar.

Nuestro propio relato está lleno de estos lugares impropios y difícilmente podemos encontrar la forma de aunar criterios para establecer un acuerdo tácito sobre lo que realmente ocurrió. Pero existe un menoscabo mayor, la postergación de los verdaderos protagonistas de la historia, relegando su rol a un papel secundario, detrás de una trama utilitaria y muchas veces mezquina. Esta visión sesgada creada a partir de los grandes relatos y personajes, termina por confinar la narración sólo a los ganadores deformando en muchos casos la versión de los vencidos, pero sobre todo, de aquellos personajes ubicados en el interior de la argumentación. Algo que en el último tiempo la historia social ha intentado subsanar, pero sin dar aún con el fondo del asunto; sólo recientemente expresiones del movimiento ciudadano anticipan de alguna forma el lugar que ocuparán los sujetos en la construcción de su propio relato.

En un sentido similar, la solicitud de revisión de la Colección del Museo entrega una buena oportunidad para mover y modificar ciertas piezas, alterando el guión de lectura preexistente y como consecuencia alterar el orden y el acuerdo tácito establecido a través de estos años en la historia del arte chileno, especialmente el énfasis en los hitos y cortes, coordinadas abusivas que se reiteran indefinidamente en el tiempo. No se trata de construir un relato fuera de la historia, pero al menos intentar una interpretación distinta, por suerte contamos para ello con la ayuda de algunos artistas que se han atrevido a replantear la visualidad, los modos de ver y leer el arte, instalando sus propias señales

y fracturas enunciando otros aspectos de nuestro entorno social y cultural. Este reordenamiento de la colección considera al menos tres variables, cada una en concordancia con ciertos momentos diferenciados entre sí, la idea final es ilustrar distintas maneras de enfrentar la visualidad en relación con ciertos acontecimientos, por ende con la propia noción de historia. El concepto de cuerpo, en cambio, se refiere a los sujetos que están detrás de la argumentación, el fundamento y el motivo último y la justificación de muchos de los procesos sociales y políticos situados en la escena.

Dispuestos en dos salas y una rotonda, se distribuye primero la relación entre **Representación, Cuerpo y violencia**. La idea de representar fue durante mucho tiempo la obsesión del artista, estableciendo analogía y correspondencia con el mundo; pretensión eximida por el concepto de "arte por el arte" y más tarde por el de tautología, hasta lo conocemos hoy como el retorno de lo real, una especie de reencuentro con lo exterior pero desde una acción presencial o intervención activa, modificando muchas veces aspectos de esa realidad.

Los episodios de persecución, represión y terror posteriores al 11 de septiembre de 1973, plantearon también la necesidad de construir una memoria visual, en algunos a modo de testimonio personal, en otros conformando una visión elaborada y compleja del que no se excluyen acciones directas interviniendo lugares específicos. Cada uno de los autores con visiones y estrategias diferentes pero bajo una premisa común y unívoca: la condena de los apremios ilegítimos, en un momento histórico contradictorio y discordante incluso hasta el día de hoy. Mientras reinaba el desconcierto, parte de la escena artística prosiguió como si nada y otros artistas mostraron cierta irritación frente a la creciente denuncia de abusos; desde las más veladas y encubiertas hasta las más beligerantes.

La representación de la violencia en la historia del arte no es reciente, tiene una larga data y es parte de la iconografía visual desde tiempos remotos, a modo de ejemplo nos sirve inicialmente la Aeropostal N° 150 de Eugenio Dittborn, más conocida como *Queñas* (2002 - 2003), obra paradigmática que sirve de apertura a los problemas planteados por esta curatoria: al lado izquierdo del doblez del lienzo se encuentra el fragmento de un detalle del fresco de Pisanello "San Jorge y la Princesa" de la iglesia Santa Anastasia en la ciudad de Verona, el artista Pisanello autor del mural concibe insólitamente en el extremo superior dos figuras colgadas, un detalle accesorio y al margen de la composición general pero de significativa pregnancia. Este extraño ajusticiamiento cohabita junto a una



La Mesa de trabajo de los héroes, 2000
Mario Soro
Instalación
Colección MNBA

fotografía de ahorcamiento durante la Revolución mexicana, dos acontecimientos distantes entre sí reunidos por el afán coleccionista y el recorte de fotografías y reproducciones provenientes de revistas, demostrando el sucesivo desgaste y degradación de la imagen pero la perdurabilidad del icono.

El ahorcamiento parece ser un expediente recurrente en nuestro imaginario bélico, el ajusticiamiento es una forma de castigo o amedrentamiento, pero también la exacerbación del instinto de muerte, dando a entender la injustificada arbitrariedad de nuestra naturaleza hostil, lamentablemente una constante a través de la historia.

En esta secuencia de colgamientos Juan Dávila en su obra *La Piscina* (1980) plantea una torsión respecto de lo señalado con anterioridad, disponiendo el sujeto de forma invertida en relación inversa a los ajusticiados por estrangulación. El revés también activa otro tipo de asociaciones y resulta paradójico que en plena dictadura surja este tipo de planteamientos, tal vez una forma de impugnar el

maltrato patriarcal. Al costado izquierdo a modo de cita está presente una obra *Sin título* (1978) de Carlos Leppe, para recordarnos la activa participación de este artista a principios de los años '80 con performances e intervenciones in situ, incorporando su propio cuerpo como soporte de obra.

Otro término para señalar en la relación entre **Representación, Cuerpo y violencia** es el de naturaleza muerta y collage, el primero asociado a los objetos inanimados carentes de vida y el segundo a la fragmentación, descomposición y desintegración de la realidad: la representación abandona su afanosa tarea elaborando complejas formas simbólicas o metafóricas, para incorporar finalmente fragmentos de lo real, estrategia abordada con hábil destreza por Carlos Altamirano en la obra *Pintor de Domingo* (1990). El título originalmente parodia al pintor amateur de fin de semana, dando cuenta de un cierto tipo de personaje despreocupado e indiferente frente a los dramáticos acontecimientos que vivía el país. En contraste el artista propone una iconografía múltiple, llena de citas y cortes, recordando la labor del editor o diagramador de revistas o periódicos, a propósito de un entorno que se había vuelto cada vez más fragmentado y escindido. Si bien el autor señala que la obra sólo es una disposición de materiales contradictorios con el fin de provocar un shock, la lectura visual lo contradice: los signos claramente diferenciados entre sí aluden a otra cosa, exhibiendo una especie de paisaje de acontecimientos; material residual al margen de la lectura habitual. Basta con recordar los recorridos urbanos realizados por el artista entre el año 1977 a 1985, estas acciones implicaban el recorrido por la ciudad y en esa caminata la captura de vestigios de una sociedad intentando a duras penas vivir su cotidiano, ilustrando de cierta forma a modo de collage el Chile bajo dictadura.

Ese corte de la realidad adquiere una sutil expresión en las siluetas recortadas de Eduardo Vilches, la tradición del grabado encuentra en este artista la herramienta eficaz para señalar el estado de las cosas: sujetos anónimos, asesinatos y desapariciones conforman su serie *Retrato* (1970 - 1974) fechada en un periodo cercano a los infortunados acontecimientos de 1973.

El segundo tópico considerado en esta curatoría es la correspondencia entre **Cuerpo, archivo y documento**. Durante el último tiempo surge la necesidad de gestionar pesquisas mayores, realizando una indagación más profunda sobre ciertos acontecimientos históricos, acudiendo a fuentes documentales fidedignas e incorporando episodios no suficientemente tratados o abiertamente



Pintor de Domingo, 1991 (fragmento)

Carlos Altamirano
Técnica mixta
200 x 500 cm
Colección MNBA

olvidados. Mario Soro exhibe las pruebas fehacientes de esta omisión histórica, específicamente mostrando las secuelas y consecuencias efectivas de la Guerra del Pacífico, exponiendo las mutilaciones recibidas por los soldados durante la guerra y de paso sacando a la luz pública las huellas más candentes e irritables de la historia nacional, mostrando aspectos indeseados de nuestra vida social y política. *La mesa de trabajo de los héroes* (2000) se transforma de esta forma en una obra paradigmática de las nuevas estrategias artísticas, incorporando información fidedigna y precisa respecto de los acontecimientos del pasado.

Generalmente los sucesos históricos dan cuenta de victorias memorables, conformando un ideario triunfalista, lleno de batallas ganadas y de generales triunfantes, aunque nunca nos hemos preguntado sobre los reales alcances de esa contienda: ¿Quiénes fueron los muertos, heridos o mutilados? Mario Soro nos introduce en este espinoso atolladero, al reproducir imágenes de soldados amputados, parte de un registro estadístico del historial médico de guerra, o una posible investigación sobre las bajas en el campo de batalla. Estas fotografías ampliadas son originalmente placas de acetato conservadas en el Museo Histórico Nacional, parte de un archivo mayor que aún se conserva intacto. El acto de recuperación de este vestigio visual tiene insospechadas consecuencias para el futuro indagando en los distintos tipos de fracturas,

operaciones y tratamientos médicos del que no están exentos otro tipo de asuntos como las formas de indemnización de los soldados.

Por último, dando cuenta del tercer tópico de la curatoría, debemos considerar la analogía entre **Cuerpo, memoria y lugar**; el intento de algunos artistas por localizar y establecer las residencias, incorporando los relatos y testimonios de los propios sujetos, reconociendo los lugares donde habitan y acontece la historia. En ambos extremos de esta sala, a modo de alegoría, se retoma el concepto inicial de cuerpo y violencia pero en contraposición con otro tipo de barbarie más generalizada: el abandono, la discriminación y el olvido. La *Pietà (Pre-Sydney)* (1983) de Eugenio Dittborn y la contracara opuesta *A la Carne de Chile* (1979) de Carlos Gallardo, que surgen en un contexto político de represión y censura, sorteando con mucho ingenio el silenciamiento; todos sabíamos de la desaparición de personas sin justificación y acreditación alguna, pero no siempre tuvimos el coraje de hablar sobre ello. Faenar la carne es una forma velada referida al horror de las víctimas, la tortura sistemática y el asesinato, una mirada descarnada sobre una práctica



A la Carne de Chile, 1979
Carlos Gallardo
Intervención serigráfica
sobre fotografía
90 x 90 cm
Colección MNBA

represiva que resulta hasta el día de hoy vergonzosa. El artista utiliza como argumento una actividad rutinaria, la venta de carne, alimento consumido diariamente pero que requiere de una singular ocupación: un carnicero con habilidades y destrezas en el corte de animales, en este caso una carnicería a vista y paciencia de todos¹. En Dittborn en cambio la carne alude al cuerpo y la caída al martirio y padecimiento antes de la muerte; el arte señala y advierte estableciendo zonas de dolor, la morfología física recibe los embates de la vida, que muchas veces tiene más que ver con nuestra propia incapacidad de ver. Inhabilitados ni siquiera percibimos lo que está delante de nosotros, por suerte el arte es una manera de develar aquéllo que se resiste y se oculta, de hecho muchas de las operaciones artísticas actuales se acercan cada vez más a la labor etnográfica, incursionando en zonas intrincadas, realizando estudios de campo, ocupándose de las situaciones.

En el proceso de apertura democrática y posterior transición, algunos artistas se atrevieron a incursionar en otras realidades más singulares y específicas; valiéndose de la fotografía documental indagaron en lugares y sitios donde se alberga la reclusión y el abandono, identificando a las otras víctimas de un sistema económico voraz e insaciable.

Paz Errázuriz en *El infarto del alma* (1994) visitó a partir del año 1992 periódicamente el Hospital psiquiátrico de Putaendo (Philip Pinel), lugar donde los pacientes son confinados a vivir en un espacio en apariencia abierto pero finalmente cerrado, construido originalmente en los años 40' para asistir a enfermos de tuberculosis fue convertido en manicomio, recibiendo a pacientes de distintos centros psiquiátricos del país, en su mayoría indigentes, algunos sin identificación civil y en otros catalogados como N.N.² Esa condición los convierte en sujetos indeseados, exonerados de la vida civil y apartados frente a los ojos de quienes lo consideran como un lastre social.

Situación que se ha vuelto sintomática en nuestra sociabilidad, mostrando cierta indolencia y predisposición al olvido, acontecimientos que la artista hace patente en otro trabajo denominado *Los Nómadas del Mar* (1996), capturando a través de la fotografía la desaparición paulatina de una comu-

¹ Esta obra obtuvo el Primer Premio en Grabado en la Primera Bienal de Arte Universitario organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Museo Nacional de Bellas Artes en el año 1979.

² Paz Errázuriz / Diamela Eltit, "El Infarto del Alma", Ocho Libro Editores, Santiago-Chile, año 2010.

nidad Kawesqar: alacalufes septentrionales residentes de la Isla Wellington en el extremo sur del país, específicamente en Puerto Edén. Este grupo étnico en progresiva extinción producto de sucesivas epidemias y enfermedades contraídas al contacto con el mundo occidental están convertidos ahora en un grupo urbano, sólo quedan algunas familias en lo que se considera como el último reducto de los habitantes originarios del sur más al sur del mundo.

Una mirada más cercana y contingente muestra la creciente impotencia e incertidumbre de los últimos años respecto a la actividad delictiva; por diferentes motivos miles de personas ingresan cada año a los centros de reclusión; presidiarios condenados a vivir en condiciones infrahumanas, pero detrás de ellos existen historias personales mostrando la otra cara del encarcelamiento. Como consecuencia de sucesivas conversaciones con el Siquiatra Sebastián Sepúlveda, Jorge Brantmayer da inicio a una larga investigación visual sobre las presidarias del Centro Penitenciario Femenino de Santiago, las fotografías fueron tomadas entre el año 2003 al 2007, dando cauce a la exposición *Cautivas* (2003 - 2007), obras exhibidas en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes³, situación insólita para un espacio acostumbrado a consignar el concepto de belleza de estética tradicional, el archivo policial compadece ahora como retrato, una situación insospechada donde el sujeto se sobrepone a la frialdad numérica de las estadísticas propiciada por los discursos oficiales y las recetas rimbombantes, de paso replantea el género del retrato acostumbrado a señalar a los personajes ilustres y a destacadas figuras del ideario nacional.

El eje temático de esta curatoría es la relación entre cuerpo y violencia, los hechos de fuerza en nuestro país no son excepcionales y tampoco corresponden a un tópico exclusivo de la historia reciente, más bien son una constante. La historia de Chile ha sido más sangrienta de lo que estamos dispuestos a reconocer, y no se refiere exclusivamente a la violencia política o a los escenarios de guerra, también podemos hablar sobre crueldad, indiferencia y abandono ejercido sobre las personas y el cuerpo social.



Serie El Infarto del alma, 1994

Paz Errázuriz

Fotografía

Colección MNBA

³ Jorge Brantmayer, "Cautivas", Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago-chile, año 2007.

Equipo Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Magdalena Krebs

Director del Museo Nacional de Bellas Artes

Roberto Farriol

Secretaría Dirección

Verónica Muñoz

Colecciones y conservación

Marianne Wacquez

María de los Angeles Marchant

Curadores Invitados

Alberto Madrid

Juan Manuel Martínez

Patricio M. Zárate

Coordinación de exhibiciones temporales y Archivo

Audiovisual MNBA Angélica Pérez G.

Teresita Raffray

Mariana Milos

Comunicaciones, Marketing y RR.PP.

Paula Cárdenas

Cecilia Chellew

María Arévalo

Asistente de investigación y encargada de sitio web

Cecilia Polo

Mediación y Educación

Natalia Portugueseis

Graciela Echiburú

Paula Fiamma

Yocelyn Valdebenito

Gonzalo Bustamante

María José Cuello

Benjamín Sánchez

Museografía

Ximena Frías

Juan Carlos Gutiérrez

Luis Carlos Vilches

Marcelo Céspedes

Gonzalo Espinoza

Carlos González

José Espinoza

Mario Silva

Diseño gráfico

Lorena Musa

Laboratorio Restauración

Camila Sánchez

María José Escudero

Andrea Casanueva

Cecilia Guerrero

Autorización salida e internación obras

Marta Agusti

Biblioteca y Centro de Documentación

Doralisa Duarte

Nelthy Carrión

Ana Luisa Ugarte

Segundo Coliqueo

Juan Pablo Muñoz

Administración y Finanzas

Rodrigo Fuenzalida

Mónica Vicencio

Marcela Krumm

Soledad Jaime

Carlos Alarcón

Oficina de partes

Ivonne Ronda

Juan Pacheco

Arquitectura y mantenimiento

Fernando Gutiérrez

Audiovisual

Francisco Leal

Curaduría y Gestión Museo sin muros

Patricio M. Zárate

Seguridad

Gustavo Mena

José Tralma

Sergio Muñoz

Eduardo Vargas

Pablo Véliz

Alejandro Contreras

Guillermo Mendoza

Luis Solís

Sergio Lagos

Pablo Pfeng

Maximiliano Villela

Warner Morales

Luis Serrano

Cambio de colección

Curaduría

Alberto Madrid

Juan Manuel Martínez

Patricio M. Zárate

Catálogo

Edición

Paula Cárdenas

Textos

Roberto Farriol

Alberto Madrid

Juan Manuel Martínez

Patricio M. Zárate

Fotografía

Roberto Farriol

Juan Carlos Gutiérrez

Departamento Colecciones

Diseño

Lorena Musa

Invita:



dibam | DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

Colabora:



Auspiciadores MNBA



HOTEL
URBANO

VINA
CASAS DEL BOSQUE
CHILEAN PREMIUM WINES

UNDURRAGA
Sparkling People

CEU
Un mundo de sabores

FRUTISA

Trufillo.cl
El mundo del chocolate

Participa



TVN
EL CANAL
DE CHILE

LITORALPRESS
ANÁLISIS DE MEDIOS

Media partner:



Salas nueva Colección MNBA
Fotografías: Roberto Fariol

Este catálogo se imprimió con motivo de la exposición Arte en Chile: 3 miradas, muestra permanente de la Colección del MNBA inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile el 20 de marzo de 2014.

Impreso en marzo de 2014, con un tiraje de 2000 ejemplares, en papel Couché de 120 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición © Museo Nacional de Bellas Artes.

