

CENTENARIO

Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910 - 2010



Colección de Esculturas. Hall del Museo. ca.1930





Colección de Esculturas. Hall del Museo. ca.1920



Colección de Esculturas. Hall del Museo. ca.1912





Construcción de la Sala Matta. 1970.













Daños ornamentales y estructurales provocados por el terremoto de 1985.























Detalles constructivos y ornamentales del edificio, 2009.































Detalles constructivos y ornamentales del edificio, 2009.





















Editor

Patricio M. Zárate

Textos

Milan Ivelic Ramón Castillo

Angélica Pérez Germain

Patricio M. Zárate

Investigación citas

Cynthia Valdivieso Marisol Richter

Ramón Castillo

Magdalena Aninat

Catalogación

Marianne Wacquez Claudia Vergara

Traducción

Ailsa Shaw

Paul Bechat

Corrección de estilo (castellano, inglés)

Loretto Araya

Magdalena Aninat

Fotografía Colección MNBA

Patricia Novoa

Fotografía de Presentación

Jorge Brantmayer

Registro Fotográfico Museo

Adrián Lepe

Juan Carlos Gutiérrez

Archivo Fotográfico

Biblioteca y Archivo Museo Nacional de Bellas

Archivo personal Patricio M. Zárate

Diseño

INK

Adrián Lepe

Claudia Guerra

Producción y Gestión Editorial

Arte & Ciudad, ediciones culturales

Teresita Sahli

Magdalena Aninat

Impresión

Ograma

El Museo Nacional de Bellas Artes agradece a:

Francisco Oliva; Daniel Espinace; Ana María

Staeding, Marcela Contreras

Celfin Capital: Juan Andrés Camus, Valeria Peña,

Augusto Giusti, Pilar García, Francisca Solis

Arte & Ciudad: Teresita Sahli, Magdalena Aninat

Ograma: Juan Pablo Morgan

Canal 13: Mercedes Ducci, Alberto Gesswein y

Manuel Riveros

Diario El Mercurio: Cristián Zegers

Ley de Donaciones Culturales: Oscar Agüero Fundación de Bellas Artes: Mario Arnello

A los Artistas de la Colección MNBA

Copyright © 2009

Museo Nacional de Bellas Artes

ISBN: 978-956-8890-00-1

Registro de Propiedad Intelectual Nº 185728

Santiago-Chile, noviembre, 2009

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro, de las fotografías y sus textos sin el permiso

del MNBA y sus autores, según Ley del derecho

de Autor.

Organiza



Patrocina





Ley de Donaciones Culturales

Auspicia

Produce





Notas del Editor

• Los textos incluidos en la presente edición hacen mención a las obras de la colección escogidas por cada autor y de acuerdo a los criterios establecidos por la Dirección del Museo. Algunas obras no son mencionadas, pero son parte integral de la colección permanente, por tanto incluidas en la presente edición.

También debemos advertir que algunas pinturas se encuentran en calidad de préstamo en otros museos o instituciones públicas del Estado, y no están disponibles para su exhibición.

- Las citas a pie de foto fueron incorporadas para favorecer posibles lecturas, aportes que amplían las referencias bibliográficas existentes. Estos breves comentarios se aplican en los casos más pertinentes y en las obras de mayor consideración para el público y la historia del arte.
- En las cédulas o fichas de referencia se ha utilizado el Registro Sur, numeración que facilita la búsqueda posterior de obras y artistas pertenecientes a la propia colección y a otros museos del país. El Programa Sur fue desarrollado por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), diseñado con el fin de contar con un registro y documentación pública de las colecciones patrimoniales perteneciente a los museos estatales en Chile. El sitio web puede ser visitado en la dirección: www.surdoc.cl.

Celfin Capital believes in the value of cultural assets. This is part of our vision, and this is why we have developed an ongoing program in support of the visual arts, music and culture in all its expressions, so that we may make a positive contribution to our clients and to the community in which we live.

On the eve of Chile's Bicentennial, we hope to add to the significance of this momentous occasion by celebrating one of the cornerstones of our country's cultural identity, the National Museum of Fine Arts. The building that is the museum's home will be 100 years old in 2010, and in its honor we have published this book which, for the first time, presents research and analysis of the museum's collection of Chilean Art, the country's most relevant collection of the kind open to the public.

The great value of this artistic heritage, of works of art that are witnesses to our past, present and future, was what prompted us to embark on this exhaustive project which, we believe, will allow the public to rediscover the museum and, and the same time, inspire the museum to forge its path into the future. Under the aegis of the Centennial, we have developed –in conjunction with the museum, Arte & Ciudad Ediciones Culturales, Canal 13 and El Mercurio- a world-class project that commemorates an essential aspect of our cultural heritage.

With this in mind, we organized an open competition, entitled Relatos de Colección, for which 2,000 people sent in original stories, poems and personal thoughts about a particular work of art within this valuable collection. All contributors will receive a copy of this book as a prize. In addition to this initiative, a documentary film on the history and social value of the museum was created as a complement to the Centennial project and as a gift to the community. The documentary will be broadcast on network television for the benefit of the entire country.

This book, which opens the door to the wealth of one of Chile's seminal artistic institutions, has emerged as the inspiration for a major project that aims to celebrate the invaluable collection of the National Museum of Fine Arts, to reflect upon its historical value and to preserve it as a legacy for future generations. Because we care deeply for this cultural heritage, it is our hope that we may help preserve it and share it with the community.

JUAN ANDRÉS CAMUS CHAIRMAN CELFIN CAPITAL On the Centennial of the current home of the National Museum of Fine Arts (1910-2010), we are proud to publish this book, which presents approximately 300 works from various historical eras, all of which pertain to the Collection of Chilean Art.

This book, and the images it contains, is both text and memory. It is text because the written word leaves a testimony of the specific processes involved in the creation of art, and also because it offers a reflection on key moments in the evolution of art in Chile. It is memory because it documents these processes and preserves these testimonies for the future. This book serves as an eyewitness of sorts that may be consulted to help look back and, most importantly, to let the past come to life, both now and in the future.

The museum is the repository of the collective visual imagery that has been created over a long period of time, in a process that continues to the present day. It is for this reason that this book presents a number of journeys that, rather than coming to an end, open our eyes to new ways of seeing so that we may cultivate new forms of knowledge.

We would like to extend our thanks to Celfin Capital for its generous sponsorship and to Arte & Ciudad Ediciones Culturales for its peerless management and editorial coordination.

MILAN IVELIC DIRECTOR NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS



En Celfin Capital creemos en el valor de la riqueza cultural. Es parte de nuestra visión. Por ello, hemos desarrollado un programa sostenido de apoyo a las artes visuales, a la música y a la cultura en todas sus expresiones, con el fin de enriquecer a nuestros clientes y a la comunidad en general.

En las puertas del Bicentenario de Chile hemos querido engrandecer esta celebración rescatando el valor de una institución emblemática de nuestra identidad cultural: el Museo Nacional de Bellas Artes, cuyo edificio cumple 100 años de vida en el año 2010. Lo hemos hecho a través de este libro que por primera vez investiga, analiza y presenta la Colección de Arte Chileno del Museo, la más relevante del país abierta al público.

La importancia patrimonial que tienen estas obras, testigos de nuestro pasado, presente y futuro, nos entusiasmó al punto de dar vida a un proyecto integral que permitiera redescubrir el Museo y darle una nueva mirada hacia el futuro. Bajo el título Centenario, hemos desarrollado - en conjunto con el MNBA, Arte & Ciudad Ediciones Culturales, Canal 13 y El Mercurio- un proyecto global que rescata una parte fundamental de nuestro patrimonio cultural.

En este marco, desarrollamos el concurso abierto Relatos de Colección, donde 2.000 personas enviaron cuentos, poesías y reflexiones personales sobre una obra de arte de esta valiosa colección, siendo premiados con un ejemplar de este libro. Para ampliar más aún las fronteras, el proyecto Centenario se complementó con la realización de un documental inédito sobre la historia y el valor social del Museo, el que constituye un regalo para la comunidad, ya que será transmitido por televisión abierta a todo el país.

Así, este libro que difunde la riqueza de una de las principales instituciones artísticas de nuestro país, se ha convertido en el impulsor de un gran proyecto que ha buscado celebrar la riqueza del Museo Nacional de Bellas Artes, recordar su valor histórico y proyectarlo al futuro como legado vivo para las nuevas generaciones. Es a nuestra riqueza cultural a lo que le damos importancia, lo que valoramos y buscamos compartir con la comunidad.

JUAN ANDRÉS CAMUS PRESIDENTE CELFIN CAPITAL



En el Centenario del actual edificio del Museo Nacional de Bellas Artes (1910-2010), presentamos esta publicación que reúne aproximadamente 300 obras de distintas épocas, de su Colección de Arte Chileno.

Este libro, con las imágenes que se reproducen, es a la vez texto y memoria. Texto por cuanto la palabra escrita deja constancia de determinados procesos de producción de obras y propone reflexiones sobre ciertos momentos del acontecer artístico. Memoria porque retiene dichos procesos y preserva los testimonios. Este libro es un testigo presencial al que se puede acudir para recordar y, sobre todo, para reactivar el pasado en tiempo presente y su eventual proyección hacia el futuro.

El Museo es la residencia del imaginario visual colectivo que se ha construido y se sigue construyendo sin cesar. Es por esto que aquí se proponen recorridos que no se cierran, sino que se abren a nuevas miradas para elaborar nuevos saberes.

Nuestros agradecimientos a Celfin Capital por su valioso auspicio y a Arte & Ciudad Ediciones Culturales por su inestimable gestión y coordinación editorial.

MILAN IVELIC DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES





INTRODUCCIÓN

Esta publicación tiene como objetivo articular y ordenar los imaginarios simbólicos que integran la Colección de Arte Chileno del Museo Nacional de Bellas Artes.

Su función social y cultural es ampliar tanto el conocimiento de las obras visibles que están en la exposición permanente, como también parte de aquellas invisibles que están en los depósitos de la Institución.

Esto supone un ejercicio taxonómico de selección, considerando que no se puede abarcar la totalidad. La selección siempre implica la participación de la subjetividad. Sin embargo, hay criterios y parámetros que lo permiten, considerando los contextos históricos, los comportamientos sociales y las concepciones estéticas. Por cierto, éstos no son excluyentes ni definitivos, sino que convocan a nuevas lecturas y relecturas que cambian y se modifican en el transcurso del tiempo. En este sentido, la Colección no está inmovilizada o congelada como si fuera sólo una acumulación de piezas para su atesoramiento.

El Museo convoca e invita a quienes lo visitan, a dialogar con las obras en un proceso activo de interpretación y reinterpretación permanentes.

Hay que considerar que la Colección se ha formado a lo largo de más de cien años por procesos previos de selección, en los que intervinieron personas con determinadas ópticas y criterios, y que decidieron cuáles merecían integrarse e incluirse en el fondo patrimonial.

Se comenzó a formar mucho antes de que se inaugurara su actual edificio. Su origen se remonta a 1880, cuando el Congreso Nacional

facilitó algunas salas en su edificio corporativo, su primer espacio de exposiciones.

Las obras que se reunieron, aproximadamente 140, eran originales, copias de los artistas becarios en Europa, más algunas adquiridas por el Consejo de Bellas Artes, institución gubernamental a cargo del naciente Museo.

Una segunda etapa se abrió con la exposición del Centenario. El Estado adquirió obras de artistas de los países extranjeros invitados, más donaciones y legados de algunos privados como Marcos Maturana, Eusebio Lillo y Juan Francisco González, además de otras colecciones donadas o adquiridas de particulares.

La tercera etapa comienza con algunas colecciones privadas adquiridas, donadas o legadas a partir de 1940, como, por ejemplo la colección de Álvarez Urquieta en el primer caso, la Colección Wittgenstein en el segundo, y las de Santiago Ossa Armstrong e Ismael Valdés, en calidad de legado en el tercer caso. Esta etapa termina con el proyecto de Médicis de 1995 y la adquisición de obras contemporáneas gracias a la gestión de la antigua Corporación de Amigos del Museo.

A partir del año 2005 se inició un programa de adquisiciones, gracias a un fondo aportado directamente por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Este fondo ha permitido el ingreso de pinturas, esculturas, dibujos, grabados, fotografías e instalaciones tanto de artistas del pasado como del presente.

ORDEN TRANSVERSAL

Lo que esta publicación propone es ordenar de manera transversal

el material artístico que se ha seleccionado, sin sujetarse necesariamente a cronologías lineales, sino que construyendo, en cierto modo, un nuevo guión museográfico.

Las obras se han dividido en siete módulos de acuerdo a criterios muy amplios que responden a aproximaciones de lenguajes, cercanías temáticas, procesos compartidos de estrategias para la elaboración de las obras, conceptualizaciones de la teoría y análisis de las prácticas artísticas, sin omitir los contextos en que ellas se insertan. Los capítulos son los siguientes:

El Imaginario Religioso se refiere al arte que se desarrolló durante el período colonial. Tuvo como centro la elaboración de imágenes para representar testimonios de la fe cristiana, destinados a la evangelización.

La Narración Histórica alude a la descripción visual de narraciones míticas y bíblicas, a escenas participativas de la comunidad y a acontecimientos históricos del país y del exterior.

Retrato(s) de una Colección revisa los aspectos tangibles e intangibles contenidos en la representación del rostro desde el siglo XIX hasta la actualidad. Aquí se repasa la obra de artistas chilenos con distintas opciones estéticas y éticas respecto a la función del retrato en tanto ocultamiento y revelación; memoria y olvido; identidad y anonimato.

La Mirada en Reposo. Objeto Cotidiano indaga en la naturaleza muerta como género artístico y el objeto en la Colección del Museo. Establece un recorrido marcado en un comienzo por la función representativa asignada a la obra de arte que, paulatinamente, se transforma en espacio de experimentación plástica y subversión del lenguaje.

Convergencia y Divergencia analiza la abstracción en su vertiente formal geométrica de orden y control. Por otra parte, reflexiona sobre las divergencias con dicha orientación al proponer formas más libres y espontáneas, no reguladas por el rigor de la abstracción geométrica.

Entorno al Paisaje considera un recorrido por las distintas modalidades que adquiere este género pictórico, desde las primeras influencias del naturalismo y el romanticismo, pasando por el impresionismo y la llegada de la abstracción con su valoración matérica y gestual. El paisaje también aparece como testigo del derrumbe de las aspiraciones sociales y el colapso de un proceso histórico político, la gradual conciencia que adquiere el artista de su entorno y su habitar, incorporando la ciudad y lo cotidiano como sustento de obra, además de la experiencia del trayecto, las imágenes urbanas y domésticas. También considera el imaginario colectivo, la innumerable producción de imágenes y signos pertenecientes a nuestra cultura visual.

El Cuerpo en el Arte, entre el Pudor y el Desacato, es una revisión al tratamiento del cuerpo en la historia del arte, desde las enseñanzas del modelo natural en la Academia, los primeros desnudos y su posterior aparición como sujeto social hasta la intervención del propio cuerpo del artista abordando aspectos de la realidad cotidiana y asuntos de género, especialmente con respecto a la diferenciación sexual y la asignación de roles.

MILAN IVELIC
DIRECTOR
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



EL IMAGINARIO RELIGIOSO

MILAN IVELIC

LA REMODELACIÓN DE LAS CREENCIAS

En el Nuevo Mundo, la pintura de caballete fue completamente desconocida por los pueblos originarios. Con la ocupación territorial del continente por la corona española y su proceso colonizador, la pintura de caballete ingresó, junto con muchos otros bienes, como un producto de importación.

Antes de que se produjera la transferencia artística en América⁽¹⁾, la población indígena tenía sus propias creencias religiosas expresadas en su relación con las divinidades que adoraban y el mundo natural en el que vivían. Este vínculo se activaba en sus ritos, ceremonias de culto y en sus originales manifestaciones artísticas, hoy secuestradas y dispersas por el mundo.

(1) En una primera etapa, la transferencia provino de artistas españoles que vinieron a América seguidos de italianos y flamencos. Las fuentes temáticas fueron grabados flamencos que ilustraban libros de oración. El taller de imprenta de Plantin – Moretus, quienes habían recibido de Felipe II la autorización para exportar al Nuevo Mundo, tuvo especial importancia en la circulación de las iméranes

Nuevo Mundo, tuvo especial importancia en la circulación de las imágenes.

También fueron significativas algunas fuentes literarias, como los escritos de Joaquín del Fiore, activo entre 1132 y 1202; Bartolomé de Pisa con su obra "Las conformidades" de 1385, o Pedro de Alva y Astorga, en el siglo XVII.

Al poco tiempo de iniciarse la colonización, se instalaron talleres de arte siguiendo la tradición de los gremios medievales, lo que permitió, en sucesivas generaciones, asentar un modelo artístico denominado arte colonial o arte virreinal, cuyos centros estaban justamente en las capitales de los virreinatos.

Chile, apenas una Capitanía General, situado en el confín del continente, y con una extenuante guerra contra los mapuches, no fue un centro productor de arte. Gran parte de su patrimonio colonial vino del Cusco, Alto Perú (Bolivia) y Quito. Sin embargo, hubo producción interna a través de talleres anónimos que se preocuparon de elaborar una imaginería local, sin las exigencias de los talleres establecidos y sus normas.

El arte virreinal tuvo un carácter evangelizador, es decir, estaba destinado a dar a conocer el mensaje cristiano. Este arte fue ejecutado por encargo, solicitado especialmente por las instituciones conventuales de la Iglesia: las órdenes religiosas de mercedarios franciscanos, dominicos, agustinos, jesuitas, y otras, quienes junto a la jerarquía diocesana, encargaban a los maestros de los talleres virreinales las obras que necesitaban para la devoción de los fieles.

EL SINCRETISMO RELIGIOSO

¿Qué ocurrió con los antiguos dioses precolombinos? Su culto no se perdió del todo. Ingresó a una relación de analogías entre dioses y santos que evitó la muerte de aquellos. Nació, por ejemplo, una identificación de la Virgen María con la Pachamama o del apóstol Santiago con el dios rayo (2).

(2) Véase: Guarda, Gabriel. Barroco Hispanoamericano en Chile: Vida de San Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el Convento Franciscano de Santiago. Madrid: Corporación Cultural 3C para el Arte, 2002. p. 23. Gisbert, Teresa. El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La Paz: Plural Editores, 2001. p. 69. Esta persistencia indígena por la sobrevivencia de sus dioses es una de las causas principales del sincretismo cultural entre colonizadores y colonizados, uno de cuyos efectos más relevantes es el "arte mestizo", creación propia del arte iberoamericano, particularmente extendido en el siglo XVIII.

El lugar privilegiado de la pintura y de las imágenes talladas y policromadas fue el templo, espacio abierto a todos, en donde el imaginario religioso encontraba su espacio más propio.⁽³⁾

(3) Al estar en un lugar impropio como un museo, galería o recinto privado, pierde gran parte de su fuerza convocadora.

El arte religioso virreinal tuvo además una función narrativa porque se refería y describía visualmente hechos y personajes tomados del Antiguo Testamento, y especialmente del Nuevo Testamento, como la vida de Cristo, María y los santos, sin dejar de mencionar a los ángeles. Se cree que su representación entre los

indígenas se debía al interés del clero de reemplazar la adoración a los astros y fuerzas naturales, por el culto a los ángeles⁽⁴⁾. *Patrocinio de San José* (1744) de Gaspar Miguel de Berrío ofrece una profusión de ángeles:

(4) Un ejemplo muy interesante lo constituyen ángeles con vestimenta militar de la época y sosteniendo arcabuces. Vendrían a ser el ejército de Dios.

en el primer nivel, sosteniendo el gran manto de San José como símbolo de protección de los santos y santas; en el segundo nivel, a ambos costados, ángeles cantores y ángeles músicos, y, en el centro, una multitud de cabezas de ángeles con alas. En la zona superior, arcángeles que escoltan a Juan Bautista y a

la Virgen por un lado, y a sus padres Santa Ana y San Joaquín por el otro. En el eje central de la pintura, se encuentra el misterio de la Trinidad, en una concepción simbólica reelaborada muy sugerente del sincretismo religioso⁽⁵⁾.

(5) Esta curiosa iconografía de la Trinidad con tres rostros idénticos persistió después del Concilio de Trento (1545) a pesar de su prohibición.

En el transcurso del siglo XVIII comenzó, en forma gradual, la incorporación del retrato como una temática que comenzaba a poner distancia entre el arte y la religión, consecuencia de un lento proceso de secularización especialmente visible en las capas sociales ilustradas.

En este sentido, es reveladora la pintura *Don Manuel de Salzes y familia*, fechada en 1767. En ella están retratados los donantes con su hija y una sirvienta de raza negra a ambos costados de la Virgen, en torno a la cual un grupo de ángeles ofrendan sus flores. Esta obra es testimonio de un giro radical respecto de la temática religiosa dominante en el arte virreinal y su desplazamiento hacia el retrato y otros temas terrenales y temporales que reemplazan definitivamente el imaginario religioso.

El arte virreinal convivió con la comunidad y ésta lo interpretó desde la experiencia de la fe y la salvación. Contribuyó a permear una intrahistoria que se manifestó en un imaginario profundo del pueblo, prolongando hasta hoy la visibilidad de los signos cristianos, especialmente en las fiestas y peregrinaciones de la religiosidad popular en que cada creyente

(6) La Diablada, o danza de los diablos, es uno de los bailes más importantes en la tradición andina, rico en significado simbólico acerca de la conquista, la región y las actitudes sobre las minas.

Lucia Grossberg – Morales. Sangre Boliviana. Leonardo, The MIT Press Vol. 28, No. 4, 1995, pp. 246-247.

busca el contacto con la imagen específica del lugar de culto. Un ejemplo contundente dice relación con la lucha del arcángel San Miguel con los demonios, que se transformó en una ceremonia ritual participativa y festiva de los seguidores de este culto y que tiene su expresión en la Diablada.⁽⁶⁾

Este arte religioso, en su narrativa didáctica y pedagógica y en su dignidad estética, declinó durante el transcurso del siglo XIX y, definitivamente, en la centuria pasada. Se transformó en un estereotipo, repitiendo las mismas matrices, como se puede apreciar hoy en diversos templos del país, en donde la imagen es la reiteración de una versión original elaborada en yeso y policromada.

ANÓNIMO ALTOPERUANO, SIGLO XVIII DON MANUEL DE SALZES Y FAMILIA, 1767 ÓLEO SOBRE TELA Y PAN DE ORO 106 x 86 cms. SUR N° 7





GASPAR MIGUEL DE BERRIO, 1706 – 1761 PATROCINIO DE SAN JOSÉ, 1744 ÓLEO SOBRE TELA 137 x 160 cms. SUR N° 1

"El patriarca está sentado sobre un trono de nubes, con el Espíritu Santo sobre el pecho. A veces pueden ser nubes-cielo pues hay estrellas y se ve la Luna. Es coronado por Jesús y María, y tiene la vara florida como si fuera un cetro. El amplio manto está abierto y sostenido por ángeles a la manera de las vírgenes 'de misericordia' y cubre las jerarquías de la Tierra y de la Iglesia o bien una serie de santos".

Schenone, Héctor H. Iconografía del Arte Colonial. Buenos Aires: Los Santos, vol II, Fundación Tarea, 1992. p.498.

CLAUDIO BRAVO, 1936 TENTACIÓN DE SAN ANTONIO, 1984 ÓLEO SOBRE TELA 239 x 169 cms. SUR N° 499

"Desde los años setenta, Bravo ha mantenido un diálogo visual con temas religiosos que interesaron a varios artistas del Renacimiento y el barroco [...] Las composiciones devocionales en iglesias o colegios formaban parte integral de la formación visual que Bravo –así como la mayoría de gente de su generación y de las precedentes- recibió. La importancia que el arte religioso tuvo para el artista durante su juventud, empero, es invocada y reinventada en su arte de una forma muy metamorfoseada".

Sullivan, Edward. Claudio Bravo Visionario de la Realidad. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1994. p.21.





MELCHOR PEREZ DE HOLGUÍN, 1660-1730 LA HUÍDA A EGIPTO, 1715 ÓLEO SOBRE TELA 80 x 56 cms. SUR N° 6

"En La Huída a Egipto, del legendario maestro de la escuela potosina, el místico genial Melchor Pérez de Olguín, del Museo Nacional de Bellas Artes, los aditamentos decorativos son abundantes: el paisaje es frondoso y florido, con las exhuberancias de la flora amazónica, nubes, garzas en raudo vuelo y palmeras como abanico, forman el repertorio de elementos aledaños, característicos de la pintura indígena americana".

Melcherts, Enrique. El Arte en la Vida Colonial Chilena. Valparaíso, Ed. Parera, 1966. p. 39.



MAESTRO SAN ROQUE SANTIAGO APÓSTOL EN LAS NAVAS DE TOLOSA, SIN FECHA MADERA POLICROMADA $140\times85~\rm cms.$ SUR N° 3



ANÓNIMO, DIOS PADRE, SIGLO XVIII MADERA POLICROMADA 128 x 59 cms. SUR N° 2



LA NARRACIÓN HISTÓRICA

MILAN IVELIC

LA LECCIÓN DE LA ACADEMIA

Con el movimiento de la Independencia a partir de los comienzos del siglo XIX, el país entró en una nueva fase en su evolución política, social e institucional. Chile debió reorientar su proyecto histórico por vías distintas a aquellas adoptadas durante su pertenencia a la monarquía española.

La pintura y la imaginería religiosas quedaron desplazadas por las nuevas orientaciones estéticas que se transfirieron desde Europa; el neoclasicismo y el romanticismo, en una versión descontextualizada de sus fuentes originarias, asumieron indiscutido protagonismo; la pintura de historia, la mitología clásica y el retrato fueron ejes temáticos dominantes, desplazados por el paisaje, pero sin dejar de convivir entre ellos.

Por su parte, en la escultura de nítida influencia neoclásica en la concepción del volumen, se impuso el retrato y la alegoría, los temas históricos, bíblicos y mitológicos y, en menor medida, narrativas que se orientaron a situaciones del entorno social como la miseria y la pobreza. A fines del siglo XIX aparece el monumento conmemorativo en el espacio público, consecuente con un sentido triunfalista de la historia.

Los artistas de aquella época aprendieron bien, tanto la lección de pintura como la de escultura, gracias a artistas europeos que vinieron a partir del año 1849, cuando el gobierno decidió crear la Academia de Pintura, seguida por la sección de escultura y luego la de arquitectura, adoptando las normas de la Real Academia de Bellas Artes de Francia.

No fue casualidad la llegada del pintor francés Raymond Monvoisin como una especie de avanzada, y luego de los italianos Alejandro Cicarelli y Giovanni Mochi, seguidos por el alemán Ernesto Kirchbach. Estos tres últimos dirigieron la Academia de Pintura sucesivamente por cuarenta años.

En la pintura de Cicarelli, por ejemplo, no estuvo ausente la narración mitológica. *Filóctetes Abandonado* (ca. 1898) describe la soledad del compañero de Ulises, abandonado en una isla al ser mordido en el pie por una víbora.

El Museo tiene una obra de Monvoisin de grandes dimensiones, que describe el proceso de la caída de Robespierre durante la Revolución Francesa. Su título, *9 Thermidor* (1835), alude al nuevo calendario que estableció la Convención Nacional, al radicalizar su carácter revolucionario, que culminó con el rey Luis XVI en la guillotina.

No hay duda de que la primacía del dibujo, exigencia fundamental de la enseñanza académica, preparó a los artistas nacionales por opciones temáticas descriptivas, en las que se imponía el sentido narrativo. Ilustra bien dicho predominio, la apropiación de una narración bíblica que hace Cosme San Martín, primer director chileno de la Academia, para proponer su versión de *Sansón Traicionado por Dalila*, pintura exhibida por primera vez en la exposición nacional de Artes e Industrias en 1873.

LA ÉPICA DE LA HISTORIA

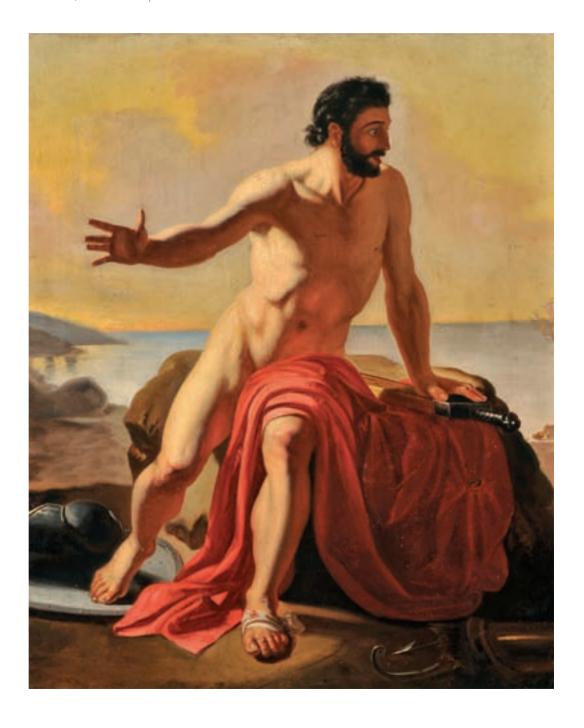
El tema propiamente histórico, no fue utilizado por muchos artistas, pero cuando lo hicieron, tuvo un carácter épico como narración enaltecedora. Tales narraciones quedaron expresadas en personajes y hechos de la empresa española del descubrimiento, conquista, fundación territorial y evangelización: Pedro Lira y su obra La Fundación de Santiago por Pedro de Valdivia (1888), o La Primera Misa Celebrada en Chile (1904) de Pedro Subercaseaux, sin duda, el artista que mayormente pintó temas históricos. Igualmente, se retrataron acontecimientos de la vida republicana, desde el registro narrativo de la fiesta religiosa popular, hasta la celebración del día nacional como una fiesta plural y diversa. En la Colección está Llegada del Presidente Prieto a la Pampilla (1837) del bávaro Johann Moritz Rugendas, conocida también como "La carroza del Presidente Prieto acompañado de su ministerio, llegando a la Pampilla para la fiesta nacional".

El primer pintor en narrar acontecimientos navales fue el artista británico Charles Wood. En *El Naufragio del Arethusa* (1826) describe una tormenta en la costa de Valparaíso, entre el puerto y El Almendral, con una dinámica espacial apoyada en diagonales que intensifica la escena dramática.

Los hechos bélicos de la Guerra del Pacífico tuvieron una particular atención: el inglés Thomas Somerscales describe el *Combate Naval de Iquique* (1879) y la *Toma del Huáscar* (s.f); así como su discípulo Álvaro Casanova creó dos versiones del *Combate de Casma* (1900), acción naval desarrollada el 12 de enero de 1839 en la guerra contra la Confederación Perú - Boliviana, ambas presentes en la Colección del Museo. Este combate aseguró las comunicaciones marítimas con las fuerzas militares en campaña. Poco después, el 20 de enero en la batalla de Yungay se consolidó el triunfo de Chile y la disolución de la Confederación.

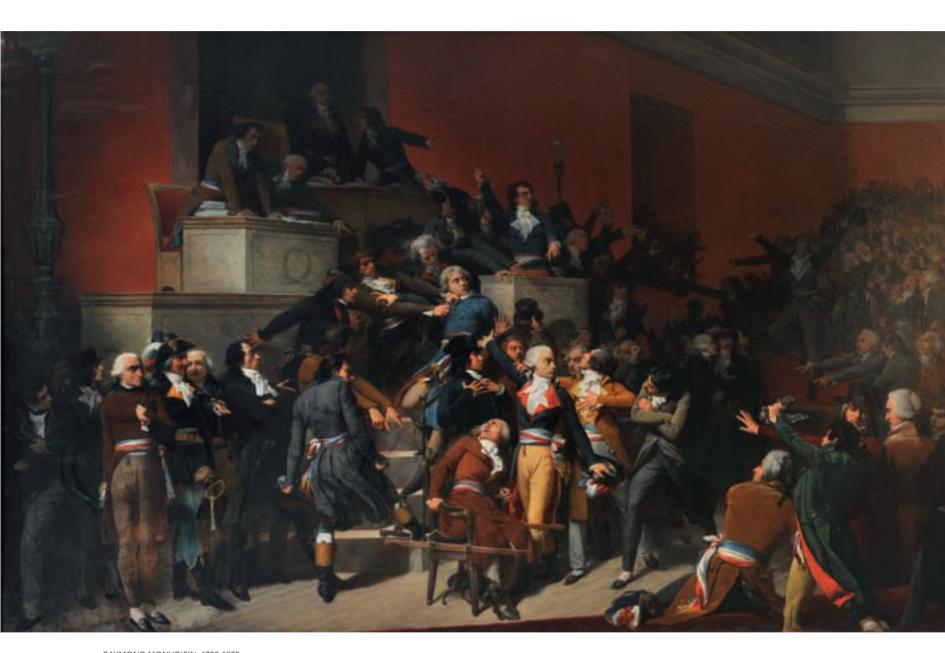
ALEJANDRO CICARELLI, 1808-1879 FILÓCTETES ABANDONADO, (copia) ca.1898 ÓLEO SOBRE TELA 75 x 62 cms. SUR N° 3292

"La rigidez y estricta disciplina de la academia, se explican por la figura que está a la cabeza de este proyecto: Cicarelli. El academicismo de éste, se manifiesta de forma muy clara en su discurso y también en su producción artística; en este sentido, se destaca uno de sus famosos cuadros, Filóctetes Abandonado. El cuadro se enmarca en los sucesos de la guerra de Troya, e ilustra el abandono de éste por sus compañeros. Al contemplar esta pintura inmediatamente surgen las analogías con el concepto de belleza clásica y la obra de Jacques Louis David". Alegría, Juan, "Cicarelli y la Construcción del Discurso Artístico Chileno", en Arte Americano: Contextos y Formas de Ver. Terceras Jornadas de Historia del Arte, Ril Editores. 2006. p.169.



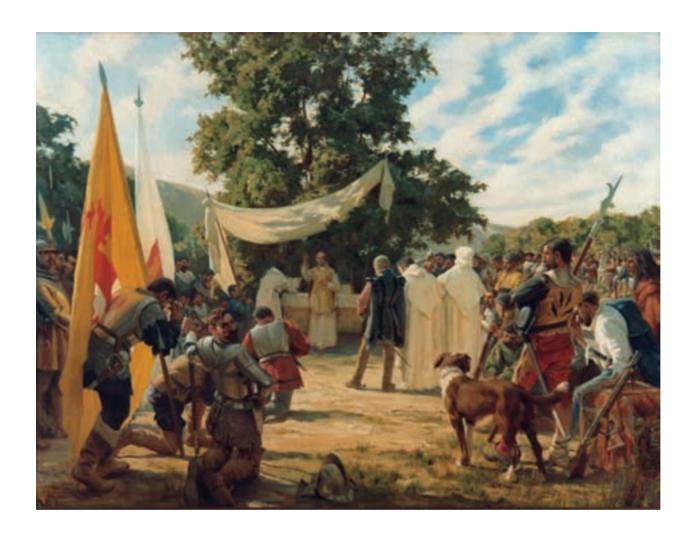


COSME SAN MARTIN, 1850-1906 SANSÓN TRAICIONADO POR DALILA, 1873 ÓLEO SOBRE TELA 115 x 95 cms. SUR N° 2701



RAYMOND MONVOISIN, 1790-1870 9 THERMIDOR, 1835 ÓLEO SOBRE TELA 166 x 260 cms. SUR N° 143

"No cabe duda de que el autor de 9 Thermidor se vio solicitado por distintas y contradictorias corrientes estéticas. La inquietud de su espíritu es reflejo de una inteligencia singular". Romera, Antonio, *Historia de la Pintura* Chilena, Ed. Andrés Bello, 1976. p.22.



PEDRO SUBERCASEAUX, 1880-1956 LA PRIMERA MISA CELEBRADA EN CHILE, 1904 ÓLEO SOBRE TELA 150 x 201 cms. SUR N° 1557

Obra adquirida por la Consejo de Bellas Artes en 1905. Se puede apreciar en La Primera Misa Celebrada en Chile, que el artista consigue un efecto de representación pictórica verosímil. Hay pocas Primeras Misas de los conquistadores reproducidas en América. Archivos MNBA.



PEDRO LIRA, 1845-1912 FUNDACIÓN DE SANTIAGO POR PEDRO DE VALDIVIA, 1888 ÓLEO SOBRE TELA 250 x 400 cms. SUR N° 1217

"En la Exposición Universal de París, en 1889, obtuvo una segunda medalla con Fundación de Santiago, conocida realización de gusto historicista. Aqui está demostrada su calidad de estudioso de los museos y las composiciones de gran tamaño, con una extraordinaria probidad técnica". Bindis, Ricardo. 200 años de Pintura Chilena. Santiago: Ed. Origo, 2006. p.89.



THOMAS SOMERSCALES, 1842-1927 TOMA DEL HUÁSCAR, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 86 x 145 cms. SUR N° 167

"La guerra del Pacífico motivó su conciencia histórica, dejando telas que pueden considerarse lo que se llama pintura-testimonio". Pereira Salas, Eugenio. Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano, Ediciones Universidad de Chile, 1992. p. 296.



THOMAS SOMERSCALES, 1842-1927 COMBATE NAVAL DE IQUIQUE, 1879 ÓLEO SOBRE TELA 84 x 145 cms. SUR N° 29

"[...] Muy diferente a la tela de similar motivo que cuelga en el Museo de Bellas Artes de Santiago, fechada en 1879, en que podemos aquilatar el inmenso progreso de Somerscales en todos los elementos constitutivos. Es una obra que calza a perfección con el romanticismo de sus visiones campestres y cordilleranas. El dramatismo está legado por el acierto de la composición que gira en torno a un foco luminoso central, y por la agobiadora presencia de los fluidos -humos densos, llamaradas y aguas obscuras a contraluz-, de entre los cuales logra destacarse, como partes aisladas de un puzzle, los cascos, jarcias, palos, chimeneas y sobre todo un puñado de oficiales y tripulantes que resisten en la toldilla de popa de la Esmeralda, bañados por una luz irreal. Es justamente el efecto subjetivo de esa luz rosada -obtenida con el vermillon anglois-, que se filtra por las claraboyas y se deposita en la materia circundante, en los cuerpos de los héroes, en los pescantes y en los pliegues del oleaje, aquellos que brota del alma romántica de Somerscales, exaltada, contagiada por el deslumbramiento colectivo de la nación ante el bizarro patriotismo de sus hijos mártires".

Tupper, Patricio. Somerscales. Catálogo, Santiago: Ed. Ayer, 1979. pp.63-64.



ENRIQUE SWINBURN, 1859-1929 MARINA, ESTUDIO N°5, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 40 x 66 cms. SUR N° 2089



ÁLVARO CASANOVA ZENTENO, 1858-1939 COMBATE DE CASMA, 1900 ÓLEO SOBRE TELA 123 x 211 cms. SUR N° 831

"Su técnica es objetiva y realista, a veces fotográfica. Emplea múltiples argucias para captar la naturaleza en su realidad profunda: modelaje, vistas desde arriba, colgándose de bauprés de las naves. Acomoda estos elementos en su tela. Trabaja principalmente en la tónica del blanco y los colores claros que lo llevan a una contínua transparencia, algo superficial".

Pereira Salas, Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano. Santiago: Ed. Universidad de Chile, 1992. p. 301.



CHARLES WOOD, 1793-1856 NAUFRAGIO DEL ARETHUSA, VALPARAÍSO, 1826 ÓLEO SOBRE TELA 66 x 88 cms. SUR N° 17

"En 1826, el barco "Arethusa", de Nápoles, encalló durante una tormenta en la costa de Valparaíso...entre el puerto y el Almendral. Así nos va describiendo el dramático suceso en forma muy similar a lo que Wood narra con sus pinceles. El capitán, su hijo y siete hombres de la tripulación estaban todavía a bordo. Los marineros se lanzaban al agua tratando de alcanzar la playa. Toda la costa...llena de gente... que quería ayudar a los infelices... Tiraban cuerdas y otros socorros, pero todo fue en vano. Perecieron todos ante nuestros ojos. Este naufragio ocurrió en Valparaíso en 1826".

Calderón, Alfonso. Memorial de Valparaíso. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, UCV, 1986.



RETRATO(S) DE UNA COLECCIÓN

RAMÓN CASTILLO

- ¿Me pintas mi retrato? me dice como si una musa postergada susurrara esto al oído de su artista preferido.
- ¿Un retrato?
- ¡Inmortaliza mi parecido!

Diálogo de Marieta y Camondo.⁽¹⁾

Un retrato es una "promesa" cuya expectativa es retener, atrapar o

preservar una apariencia bajo cuyas formas está contenida, imaginada, alterada o negada la identidad de alguien. Un retrato, o una galería de retratos estambién una galería del poder, vehículo de cuestiones históricas, políticas, trascendentes o cotidianas del "álbum familiar" individual o colectivo de una comunidad o de un país. Conforme ha pasado el tiempo, en la Colección del Museo se aprecia cómo este género fue alejándose de la meramenta ficiognómica (2) para convertirse en un modio expresivo de la meramenta ficiognómica (2) para convertirse en un modio expresivo de la

(2) La fisiognómica fue una ciencia desarrollada durante el período clásico de Grecia. Astaburuaga, Ricardo. Fisiognómica: la Ciencia del Signo y el Símbolo. Santiago: Editorial Universitaria, 1978. El mismo autor posteriormente desplaza la disciplina para establecer las relaciones entre el rostro de Chile y su morfología, un ámbito, que hacia 1910 fue bastaste evidente con los artistas del Centenario o Generación del 13.

(1) Couve, Adolfo. Cuando pienso en mi Falta de Cabeza (La Segunda Comedia).

Santiago: Edit. Seix Barral, 2000, p. 102

lo meramente fisiognómico⁽²⁾ para convertirse en un medio expresivo de cuestiones afectivas, ideológicas, sicológicas, económicas, socio-culturales y conceptuales.

Sabemos que la modernidad política, económica, social y cultural del siglo XIX en Chile, ha sido el resultado de la importación casi literal⁽³⁾ de modelos, en especial de los sistemas de enseñanza y reproducción de las bellas artes en Europa. El deseo de imitación fue tan fuerte que incluso antes que lo hiciera el Bellas Artes⁽⁴⁾ y su Escuela, se realizaron ciertas gestiones para contar con un lugar que albergara réplicas: "Me cabe el honor de proponer a vuestro ilustrado criterio un sencillo proyecto: el de fundar en nuestra capital un Museo de Copias de las obras maestras de arte antiguo y moderno"⁽⁵⁾, propugnaba Alberto Mackenna.

FISONOMÍAS: ILUSTRES Y MARGINALES

La historia nacional se constituye en una suerte de "galería de rostros", más o menos visibles, que tiene su punto de partida en un promotor de los ideales republicanos: José "Mulato" Gil de Castro. De sus telas emergen los protagonistas de la Independencia, auspiciada y promovida desde Inglaterra, donde estudiaron todos los Libertadores de América⁽⁶⁾, y cuyo pálido rostro da inicio a este despliegue de personalidades: *Don*

(3) En el Catálogo General del Museo de 1922, Luis Cousiño Talavera dedica las primeras 40 páginas a las copias de "obras maestras" realizadas por artistas extranjeros, y artistas nacionales como forma de pago de la pensión que les había otorgado el gobierno. Un ejemplo lo constituye el pintor José Mercedes Ortega de quien se documenta: "Nº 44. Mater Aflictorum. Copia del original de Bougueraud. Envío de pensionista, 1883. Autor de la copia. José Mercedes Ortega." La copia se valoraba más que la obra original del artista becado.

- (4) Alberto Mackenna inauguró el 29 de agosto de 1911 en el Hall del Palacio de Bellas Artes y en la Escuela, el "Museo de Copias" que estuvo guardado durante diez años. Obras que fueron adquiridas sistemáticamente por el Estado vía donación, adquisición y encargo.
- (5) Subercaseaux, Alberto Mackenna. *Mis Luchas en el Arte*. Santiago: Edit. Barcelona, 1915. p. 3.
- (6) Bernardo O'Higgins fue discípulo de Francisco de Miranda, también retratado por Gil de Castro.

Bernardo O'Higgins, Director Supremo pintado del natural en 1821. En la Colección destacamos dos obras: Doña María del Tránsito Baeza de La Cuadra y de Melián (1819), por el acucioso trabajo de los detalles y el miniaturismo que alcanza en el tratamiento de las telas, y el óleo de Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su Hijo Don José Fabián (1816).

Un artista viajero que desembarcó en Chile durante comienzos del siglo XIX fue el bávaro Johann Moritz

Rugendas, que realizó muchos croquis y óleos testimoniales de la flora, fauna y personas del nuevo continente. Conocemos su rostro a través del *Autorretrato* en grafito (1834) que lo representa en su trazo ágil y certero. A través de sus obras se ven hombres y mujeres destacados en lo político, cultural o económico, y también, a personajes anónimos del mundo rural: *El Huaso y la Lavandera* (1835), que es un retrato de tipologías del siglo XIX.

Del pintor chileno Antonio Gana, el Museo tiene un pequeño óleo sobre tela de la primera mitad del siglo XIX, titulado *El Caballero de la Golilla* (s.f.). Inicialmente, se propuso a Gana como fundador de la Academia de Pintura, pero mientras regresaba de su beca en Francia, falleció en el mismo barco el 20 de mayo de 1846, a la altura de las costas de Chiloé. Luego, el Gobierno invitó a Raymond Q. Monvoisin para fundar la Academia,

(7) Monvoisin organizó talleres libres en el Colegio Nuestra Señora del Cabezón, cátedra a la que asistieron Ramírez Rosales, Vicente Pérez Rosales y Francisco Javier Mandiola. Monvoisin realizó un retrato de Andrés Bello que pertenece a la Colección Permanente de la Casa Central de la Universidad de Chile.

pero éste se dedicó a desarrollar una carrera privada que le impidió dedicarse a la labor de dirección y enseñanza⁽⁷⁾. Monvoisin, alejado ya de la Academia para el Estado, estableció el segundo momento de la galería de personalidades chilenas, llegando a realizar cerca de 600 retratos. El aspecto tardo romántico de Carmen Alcalde y Velasco de Cazotte (1843) dice de sus habilidades para la dramatización del rostro

y el "ánimo" del modelo. En 1857 regresó a Francia después de 14 años de estadía en Chile. En un tercer y definitivo intento, se logró inaugurar la Academia de Pintura en 1849 bajo la dirección del italiano Alejandro Cicarelli.⁽⁸⁾

(8) Era verosímil que se invitara a un artista francés o italiano, ya que para las autoridades, tanto el Louvre de París como la galería de Los Uffizi o el Palacio Pitti en Florencia eran los referentes a imitar en Chile.

La mayoría de las obras que posee el Museo fueron exhibidas por primera vez en 1880, cuando se inauguró con 140 obras en los altos del Congreso Nacional⁽⁹⁾, bajo la dirección de Gionvanni (Juan) Mochi. La formación del Museo se debió a la gestión personal de José Miguel Blanco, Pedro Lira y del General Marcos Maturana. Este último fue retratado por Pedro

(9) Vidor, Pablo. El Museo de Bellas Artes 1880-1930. Santiago: Universidad de Chile, Departamento de Extensión Cultural y Artística. 1930. p.93.

(10) La imagen del hombre arrodillado a la diestra de Jesús.

Lira en 1898. Para tensar la expectativa de un retrato, un "antirretrato" es *Carta de Amor* (ca. 1900), en donde la mujer no muestra su rostro, por lo tanto no conocemos a la portadora de la secreta misiva. En el otro extremo de esta retórica está *Marchand d'Esclaves* o *La Perla del Mercader*, de 1884, de Alfredo Valenzuela Puelma, donde la desnudez y la identidad se convierten en un mismo problema de ocultamiento y revelación. Valenzuela Puelma también pintó *Mi Hijo Rafael* (1899) y la pintura de temática religiosa *La Resurrección de la Hija de Jairo* (1883), tal vez el único autorretrato que nos ha dejado el pintor⁽¹⁰⁾. Pedro Reszka retrató a una estilizada mujer ataviada de un elegante traje, en su obra *Dama en Rojo* (s.f.).

Entre los artistas de la generación del medio siglo está Francisco Javier Mandiola con *Retrato de mi Hermana* (1842). De Cosme San Martín, el primer compatriota que fue Director de la Academia de Pintura, existe un retrato grupal pintado en su estancia parisina titulado *La Lecture* (*La Lectura*) de 1874. Del mismo pintor, destacamos *El Niño de la Chaqueta Blanca* (ca. 1900). De esta misma época, la obra *Ante el Caballete* (s.f.), realizada por Magdalena Mira, muestra al artista contemplando una obra que no podemos apreciar. Del mismo año es *Alsaciana* (1874) realizada por Pascual Ortega.

Entre los rostros que se identifican durante la celebración del Centenario de la República e inauguración del actual edificio del Museo, surge una sociedad que amplió transversalmente su poder de adquisición y de auto-representación, con lo cual aumentaron los encargos. Es el caso de la pintura realizada por Ricardo Richon-Brunet de Enrique Lynch, director del Museo al momento de la inauguración del actual edificio, y su hija. En la misma tela el artista escribió: "A mon cher ami et ancien camarade Lynch, 1901".

La escultura en mármol de Carlos Lagarrigue sintetizó, a través de *El Giotto* (1889), la imagen de un artista joven y campesino que es descubierto y reconocido gracias a su talento. Esta obra fue una analogía directa con el anhelo del artista chileno de clase baja o media que, pese a las limitaciones geográficas y económicas, conquistaría un lugar en el arte universal. Ejemplo de ello fue la vida y obra de Carlos Valdés, Alfredo Valenzuela Puelma y los escultores Nicanor Plaza y Virginio Arias. Este último, y como testimonio de su proximidad como discípulo, realizó el bronce *Retrato de Nicanor Plaza* en 1875. Tampoco se puede soslayar la imponente presencia de su obra *El Descendimiento* de 1887, con la que obtuvo reconocimientos y premios en París (Tercera Medalla de Oro en el Salón de París de 1887). A esta escena se agregan dos obras que muestran a mujeres de distinta edad, etnia y clase: *Juventud* (1885) es el busto de una joven de rostro estilizado y terso; *Madre Araucana* (ca. 1896) es el bronce de una esforzada mujer que carga a su hijo en la espalda, aludiendo a la robusta anatomía y fortaleza del pueblo mapuche. Del mundo mapuche es también el bronce *El Jugador de Chueca* (1880) de Nicanor Plaza, cuya capacidad de modelado académico

de luz y sombra, se aprecia a través de sus croquis preparatorios.

Esta necesidad de captación y mímesis, posee un carácter alegórico si nos detenemos en el dibujo que realizó José Miguel Blanco: *El Pintor Chileno Antonio Smith* (1877), que lo retrató en su lecho de muerte y que retiene la última imagen del pintor. Manuel Thomson captó el aspecto afrancesado de Smith en *Retrato del Pintor Antonio Smith*, óleo que lo recordó en 1897.

En la inauguración de 1910⁽¹¹⁾, el Hall Central del Museo era un parque interior, con vegetación y grandes esculturas en mármol, entre las que se reconocen varios rostros provenientes de la antigüedad clásica, homenajes y creaciones personales realizadas por escultores chilenos. Entre éstas, un grupo de obras poseen una temática en común que no ha sido explicitada historiográficamente; la miseria y la extrema pobreza como efecto de la migración del campo a la ciudad durante el siglo XIX. Esta tendencia se llamó "miserabilismo" y se manifestó en Europa, especialmente en Francia

(11) Entre los 15 países y sus respectivos envios que estaban representados en la Exposición Internacional del Centenario, encontramos a Alemania con 98 obras, Argentina 47, Austria 12, Bélgica 35, Brasil 49, España 145, Estados Unidos 161, Francia 186, Holanda 64, Inglaterra 558, Italia 194, Portugal 17, y Uruguay 15. De Chile hubo representación de 255 obras pertenecientes a 96 artistas, entre escultores, pintores y grabadores.

y Cataluña, en España. El objetivo de los artistas fue sensibilizar a la burguesía, mostrando crudamente la situación en la vivían personas de su misma ciudad y barrio.

En Chile también se realizaron obras animadas por este espíritu crítico y de sensibilización social. Rebeca Matte desplegó con realismo las edades y gestos que revelan el interior del ser humano, un desafío técnico que la escultora fue capaz de registrar en mármol, arcilla y metal. Dolor, angustia, miseria y soledad son testimonio de la intensidad en la que hizo confluir

(12) Cruz, Isabel. Manos de mujer: Rebeca Matte y su época, 1875-1929. Santiago: Ed. Origo, 2008. p. 252.

(13) En la base de la escultura se lee: Apré

vida y obra⁽¹²⁾. En el bronce *Crudo Invierno*⁽¹³⁾ (1912) observamos un rostro agrietado y firme, con la vista al frente, sostenido por un brazo fibroso y a la vez delgado, dándonos una sensación del paso de los años. Por su parte, el mármol *La Miseria* (1905) de Ernesto Concha, muestra a una mujer que abraza y protege a una niña mientras arrecia un fuerte temporal de viento. El drama aumenta si observamos sus rostros, manos y, sobre todo, sus pies descalzos y contraídos. En esta misma lógica se enmarcan *Niño Enfermo* (1902) de Pedro Lira y *Huérfanos* (1912) de Julio Fossa Calderón. También Celia Castro realiza un retrato donde los años quedan fijados en la dureza del rostro y las manos de *Vieja*, del año 1889.

MODELOS, MUSAS Y ARTISTAS POR ARTISTAS

Los retratos han configurado una cartografía en la que se reconocen las redes de amistad y poder, los afectos y aversiones de los artistas. Los pintores se retratan unos a otros, y gracias a ello, identificamos a Pablo Burchard (1901) de la mano de Pedro Lira; Alfredo Helsby (1917) pintado por Fernando Álvarez de Sotomayor; Giovanni Mochi (1885), Juan Francisco González (1895) y José Miguel Blanco (s.f.), unidos por la amistad y mirada de Alfredo Valenzuela Puelma.

A pesar de que Juan Francisco González se caracterizó por la autonomía plástica que impuso a sus paisajes y naturalezas muertas, en el retrato posee grandes logros. Uno de ellos es *Gitana* (s.f.), donde se reconoce el abocetado pero eficaz perfil de una mujer en España. Bajo esta lógica se destaca la imagen de Henriette Petit que pintó cuando fue su alumna en el taller libre de dibujo. En 1919 la cautivadora Henriette fue retratada también, previo a su viaje a París, por Laureano Guevara. De su estancia en Europa se destaca el busto en bronce "Petit Chilienne" realizado en 1921 por el gran escultor Antoine Bourdelle que revela su expresiva mirada e indomable cabello.

Cambios importantes en la concepción del retrato son los que realizó Camilo Mori, de quien el Museo posee dos obras que ya forman parte del imaginario nacional: El Boxeador (1923) y La Viajera (1928), obras que a pesar de tener un modelo inicial, se han convertido en íconos populares. La Viajera, que obtuvo premio en el salón de 1928, retrata a una "modelo-musa" en la medida en que su rostro se reitera en varias obras y autores. Se trata de Maruja Vargas, esposa de Mori y hermana del director del Museo, Luis Vargas Rosas. Pablo Vidor y el fotógrafo Antonio Quintana también convirtieron en modelo a "madame Vargas". En esta búsqueda de modelos femeninos inspiradores también está Lily Garafulic, escultora que fue retratada por dos artistas: Marco Bontá, con un retrato de medio cuerpo y perfil en el año 1937, y, en el mismo año, Lorenzo Domínguez con un hierático bronce titulado Lilión (1937).

En 1930, el Museo fue separado administrativamente de la Escuela de Bellas Artes, que desde ese

momento pasó a formar parte de la Universidad de Chile. El Museo quedó bajo la tutela y administración del Estado, pasando a llamarse Museo Nacional de Bellas Artes. A partir de este cambio de funciones, la administración estuvo a cargo de directores fuertemente ligados a la Reforma de 1928, que consistió en difundir la enseñanza de las primeras vanguardias artísticas: la Escuela de París, el cubismo y la abstracción. Basta revisar la lista de donaciones hechas desde el año 1928 hasta 1932 para constatar que se realizaron retratos que superan el modelado académico y el color local, y que a cambio se privilegió la estructura del dibujo, la paleta agrisada y la forma yuxtapuesta, propias de esta reforma.

De este período destacamos los retratos del ruso Boris Grigoriev, quien visitó nuestro país y fue protagónico en la fallida Reforma Educacional. El Museo posee una serie de retratos de personajes populares captados en su tierra natal y también en otros lugares de Europa. Sus obras Bretona (c. 1915) y *Tocador de Acordeón* (s.f.) privilegian el retrato testimonial o tipológico. Bajo esta misma estética se reconoce a la gran amiga del ruso, María Tupper retratada en el óleo *Mamá Rosa* (s.f.). Otros aliados de la Reforma Educacional de 1928 y de la progresiva incorporación de la lección cubista y la abstracción, fueron Isaías Cabezón de quien apreciamos *Niño de la Naranja* (1928), y Oskar Trepte con *Rosita, Niña* (1950). En Inés Puyó se reconoce la lección geométrica y el reducido cromatismo de tendencia cubista a través de *Niña de Campo* (ca. 1930).

El arribo de estas obras influenciadas por los últimos discursos de la vanguardia y la Escuela de París a la Colección del Museo, no es casual ni azaroso; se debe a la atmósfera y a las relaciones específicas de amistad y afinidad estética e ideológica entre sus protagonistas⁽¹⁴⁾. En específico, a la gestión y complicidad del director, Carlos Isamitt, y del subdirector, Camilo Mori, que fueron a su vez líderes y protagonistas de la interrumpida Reforma de la Academia de Bellas Artes en 1928, cerrada por Decreto Presidencial de Carlos Ibáñez del Campo. Camilo Mori, junto a otros 26 artistas, fue enviado a Europa para estudiar "...pintura y cerámica, organización de museos, Academias y Escuelas de Arte Aplicadas..." (15).

(14) Como testimonio de estas vinculaciones afectivas e ideológicas entre los artistas, se cuenta con la fotografía del funeral de Julio Ortiz de Zárate en 1946, donde se ve avanzar al cortejo fúnebre en el Cementerio General encabezado por Henriette Petit, Pablo Neruda, Gregorio de la Fuente y otros, acompañando el ataúd envuelto en la bandera del partido comunista.

(15) Decreto de Becarios. Santiago: Ministerio de Educación Pública, 1929. p.1.

Los autorretratos de este período permiten una aproximación a la autonomía de los elementos plásticos, que entran en disputa con situaciones personales y autobiográficas. *El Autorretrato* de 1924, muestra a Camilo Mori en su taller, con un pañuelo de colores muy a la usanza parisina, sosteniendo la paleta con su mano derecha, mientras que con la izquierda eleva el pincel frente a una tela que no alcanzamos a ver.

En su *Autorretrato* de 1946, Augusto Eguiluz denota su calificativo de "el Cezanne chileno", debido a la incorporación de la pincelada en diagonal y yuxtapuesta para construir volúmenes geométricos en gamas cromáticas dinámicas. No obstante, el género de la auto-representación tal vez alcanza su momento más álgido y expresivo en los autorretratos de los hermanos Manuel y Julio Ortiz de Zárate. En este caso, el primero de los hermanos, apodado en París como "el patagón" debido a su gran tamaño, se pinta sobre la tela a través de un dibujo muy empastado, en el que se aprecia claramente su rostro y el sombrero que lo caracterizaba. En este mismo género encontramos el *Autorretrato* de Julio Ortiz de Zárate, realizado en el año de la primera exposición del Grupo Montparnasse (1923). En éste, la libertad matérica asociada al expresivo dibujo, evidencia a un artista "expuesto" sin idealizaciones ni artificios, muy en la tradición de los autorretratos de Rembrandt o de Goya, donde se establece una correspondencia entre el interior del alma y el aspecto exterior del rostro.

RETRATO FOTO-GRÁFICO

A través del grabado y el dibujo se presentan algunos rostros que revelan en su construcción, distintos modos gráficos y posturas para enfrentar la imagen. El retrato de la pobreza y la marginalidad de hombres y mujeres está representado por tres grabadores: Julio Ezcámez con un grabado Sin Título de 1950, Carlos Hermosilla con El Niño del Trompo, de 1970.

En xilografía apreciamos el *Autorretrato* de Juana Lecaros, de 1961. Una década después, Adriana Asenjo realiza una imagen cargada de jerga política y juicio a través de *Vieja Momia* (1971). Con un dibujo en el que aplica técnica mixta, Carmen Aldunate realiza, en 1979, *Tan Callando*, donde la imagen femenina es un tránsito entre lo que se oculta y muestra, entre lo terso del rostro y lo cadavérico de su mano. Germán Arestizábal utilizó lápices de colores para su *Autorretrato* en 1970; Eva Lefever en una práctica de observación del entorno social que recuerda la actitud de Rugendas, realizó la litografía de una mujer de la cultura y contracultura de los '80,

en Perfil Punk (1985).

A nivel pictórico, es Roser Bru quien ha convertido parte de su obra en una galería de personas proveniente en su mayoría de la literatura: su óleo La Letra con Sangre Entra (1986) es un retrato en el que recuerda el legado de Gabriela Mistral. Alejandro Reid, por su parte, centra su trabajo en la figura humana como portadora de un mensaje de profundo humanismo y resistencia crítica contra la máquina opresora. En este caso, la identidad es amenazada desde el propio interior con Ejecutor, de 1978, en la que una pistola está al interior del rostro.

La tensión entre lo gráfico y lo fotográfico la establece Claudio Bravo a través de la manufactura, provocando un efecto verosímil entre imagen retiniana y captación fotográfica. En 1982 realiza dos litografías Abrigo de Piel, Frente y Abrigo de Piel, Reverso, en las que dibujó a un hombre de frente y de espalda. Su desafío fue superar la promesa de objetividad del medio fotográfico y a cambio, a través de la praxis académica de la tríada mirada, modelo y manualidad, ofrecer una dimensión verosímil del rostro y del atuendo que viste.

Desde el laboratorio fotográfico, Gertrudis de Moses ensava la búsqueda metafórica en el rostro de dos mujeres a las que superpone la textura pétrea de una orilla de mar a través de Hermanas de Piedra de 1979. Luis Poirot en cambio, atento a la captación de la fisonomía interior de sus modelos, realizó una serie de retratos de tipos populares, intelectuales y artistas que representan a toda una generación junto a utopías sociales, culturales y políticas⁽¹⁶⁾. De su lente recordamos a Nemesio Antúnez, Nicanor Parra, Enrique Lihn y Víctor Jara.

(16) En la exposición *Ropa Tendida* de Luis Poirot en el MNBA durante 1997 se desplegaron los últimos 33 años de trabajo, en los que mostró una selección de retratos de conocidos y desconocidos del arte, cultura y la sociedad chilena.

Una galería de personas que reclama visibilidad a través del rescate y puesta en memoria visual en la lente de Paz Errázuriz, Jorge Brantmayer y Mariana Matthews. Advertimos que las fisonomías son recuperadas cuando transitan al interior de espacios clínicos y resquardados como el museo, la cárcel o la clínica psiquiátrica; de algún modo, espacios que tienen en común la norma, protección y aislamiento. A partir del año 1994, Errázuriz realizó

El Infarto del Alma donde rostros de hombres⁽¹⁷⁾ y mujeres apartados de la sociedad se fugan temporalmente a través de la lente. La misma situación de aislamiento afecta a los rostros de la serie Cautivas, que ha realizado Jorge Brantmayer entre el año 2003 y 2007: "Brantmayer invita a las reclusas a colaborar con la sesión fotográfica, más aún a dejarse seducir y encantar por la posibilidad de la pose"(18). En este caso, los rostros en primer plano de mujeres en el "pasillo de las rematadas" negocian su fisonomía a cambio de una copia fotográfica que les devuelva la imagen más allá de los muros de la Cárcel Femenina de Santiago. Mariana Matthews, por su parte, realizó un viaje al interior del país durante 1989 recolectando oficios y fisonomías humanas imbricadas con las diversas geografías y oficios en la serie Rostros de Chile.

(17) Paz Errázuriz presentó en Ejercicios de Colección titulado Cuadrilátero, una parte de la serie de boxeadores realizada en los años 1986-1990 y fue ubicada en contrapunto con El Boxeador, de Camilo

(18) Rojas, Sergio. Jorge Brantmayer. Cautivas. Museo Nacional de Bellas Artes,

El fin del género y, de algún modo, la reinvención o reconstrucción de su lógica meramente testimonial y expresiva, lo constituyen dos obras de la Colección cuyos autores son Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz. Éstas se incorporan desde los retratos hablados del sistema policial, hasta los estereotipos gráficos y fotográficos obtenidos de distintas fuentes y soportes, como por ejemplo la serie Historia del Rostro (1988), donde las identidades son convertidas en piezas de un crucigrama de sentidos de diversos. En este caso, la Pintura Aeropostal Nº 3 muestra el rostro en blanco y negro de Juana Barrientos (1984), alias La Mancha, que domina la topografía de signos, pespuntes, planos y pliegues del papel kraft. Los sistemas gráficos se alternan con las intervenciones sobre el papel y el desplazamiento fotográfico de una imagen de la prensa roja. Por su parte, Gonzalo Díaz encargó

en 1985⁽¹⁹⁾ un retrato suyo al pintor de carteles y murales de cine llamado Solís. Bajo la misma estética del estreno cinematográfico, Solís convierte en espectáculo el oficio de la pintura. Este cuadro-cartel es un manifiesto crítico

(19) Esta pintura se presentó por primera vez en la Galería Sur, en la exposición Fuera de Serie

contra los sistemas de representación en general, y en particular del oficio pictórico, desde el momento en el que presenta al artista como un personaje que opera simultáneamente entre la ficción y la realidad: actor-pintor de salón expuesto al gran público y artista-director, produciendo y dirigiendo la representación detrás de la cámara.

A través de esta breve galería perteneciente a la Colección del Museo vemos las distintas edades del hombre y la mujer, aspectos tangibles e intangibles, de admiración y complicidad fraternal que se ha generado entre artistas y modelos. Una cartografía de redes y prácticas visuales que han asignado distintas funciones a la representación del rostro: recordar, enaltecer, idealizar, reparar, reconstruir y dar "rostro" a modelos, famosos, musas, marginados, anónimos y artistas que reinventan la identidad y la función estética y ética de la imagen.



JOSÉ GIL DE CASTRO, 1785-1841 DON BERNARDO O'HIGGINS DIRECTOR SUPREMO, 1821 ÓLEO Y TELA SOBRE MADERA 44 x 34 cms. SUR N° 12

"En la parte inferior, al centro y entre las inscripciones a todo lo ancho del lienzo, una bellísima miniatura del Primer Escudo Patrio de Chile (...) Un guerrero, símbolo de Chile, sostiene sobre sus hombros la columna de la libertad, rematada por un globo donde brilla una estrella, dos de igual magnitud brillan también a ambos ados de la columna, en cuya base se halla escrita una fecha, 1819 [...] La parte baja donde está el guerrero tiene por fondo la Cordillera con los volcanes en erupción; en segundo plano un caimán, símbolo de América, destroza al león de Castilla".

Mariátegui, Ricardo *José Gil de Castro. 'El mulato Gil'*, Editorial La Confianza S.A., Lima, 1981. p.205.



PEDRO LIRA, 1845-1912 RETRATO DEL GRAL. DON MARCOS II MATURANA, 1898 ÓLEO SOBRE TELA 72 x 57 cms. SUR N° 176

"Dentro del pequeño mundo artístico del Chile de fines del ochocientos, Pedro Lira desempeña un papel importante. Múltiple fue como pintor, porque debido a su gran capacidad de asimilación y a la época de profundos cambios artísticos en que le tocó vivir, cultivó casi todas las tendencias recorridas por la pintura europea durante el siglo XIX, desde el romanticismo histórico al

impresionismo".
Cruz, Isabel. Arte. Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al S. XX. Santiago: Editorial Antártica, 1984. p.200.



JOSÉ GIL DE CASTRO, 1785-1841 DON RAMÓN MARTÍNEZ DE LUCO Y CALDERA Y SU HIJO DON JOSÉ FABIÁN, 1816 ÓLEO SOBRE TELA 106 x 81 cms. SUR N° 10

"Don Ramón, cabello y largas patillas entre castaño y gris (canas), vistiendo ropa civil, marrón medio rojizo, está sentado en un sillón del que se destaca un brazo colchado, amarillo y la armazón color caoba (...) José Fabián, de cabello castaño claro, viste uniforme de Cadete, propio de los niños de alta alcurnia: casaca corta roja, cuello alto abierto, botonadura al centro y triple hilera de botones dorados (...) El brazo izquierdo extendido a lo largo del cuerpo, en la mano una cajita de forma circular y en la tapa predominio de color azul celeste en el fondo con la pintura de un monito portando navaja de hoja toledana blanca frente al espejo en actitud de afeitarse...".

Mariátegui, Ricardo José Gil de Castro. 'El mulato Gil', Lima: Editorial La Confianza S.A., 1981. p.127.



ALFREDO VALENZUELA PUELMA, 1856-1909 LECCIÓN DE GEOGRAFÍA, 1883 82 x 111 cms. SUR N° 35





DEMETRIO REVECO, 1862-1920 NIÑA CON JUGUETE, 1900 ÓLEO SOBRE TELA 94 x 60 cms. SUR N° 41

SIMÓN GONZÁLEZ, 1859-1919 EL NIÑO TAIMADO, 1885 MÁRMOL 114 x 40,5 x 46,5 cms. SUR N° 1119



COSME SAN MARTIN, 1850-1906 EL NIÑO DE LA CHAQUETA BLANCA, SIN FECHA ÓLEO SOBRE MADERA 32 x 25 cms. SUR N° 187

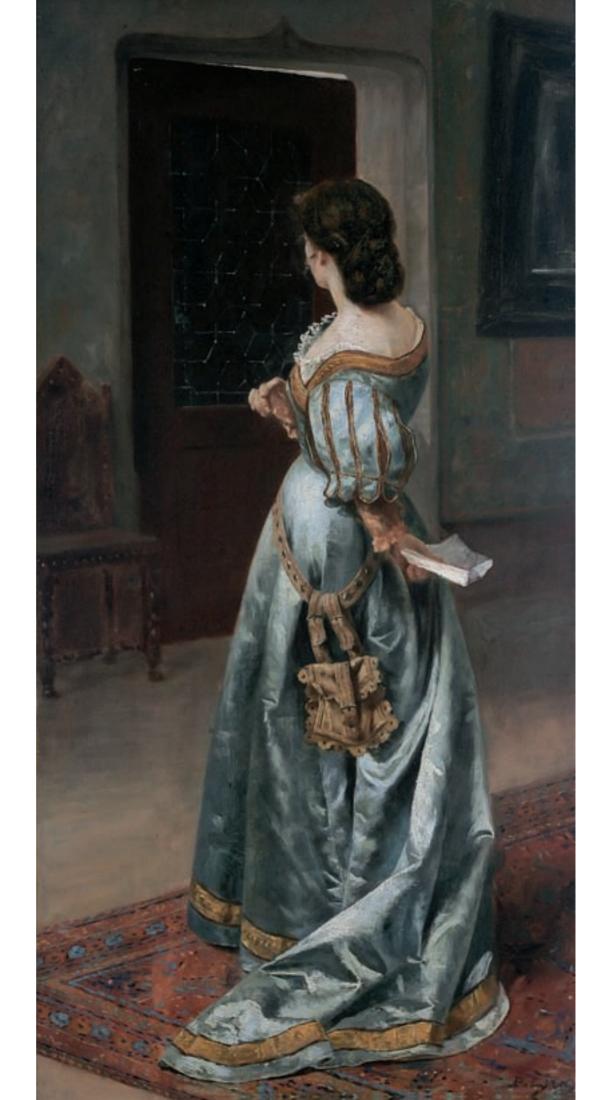


ALFREDO VALENZUELA PUELMA, 1856-1909 MI HIJO RAFAEL, 1899 ÓLEO SOBRE TELA 46 x 34 cms. SUR N° 38



PEDRO RESZKA, 1872-1960 LA DAMA EN ROJO, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 105 x 65 cms. SUR N° 294

"Pedro Reszka obtuvo el Premio Nacional de Arte en 1947 por su refinada técnica, al servicio de un realismo para lograr la carnación de las mujeres y la gasa atmosférica, que envuelve a los personajes. Su entonación agradable y magistral de la luz resulta espectacular en Dama en Rojo. Los tenues golpes del pincel van construyendo el personaje, sin olvidarse de la calidad del vestido de comienzo de siglo". Bindis, Ricardo. Pintura Chilena 200 Años. Santiago: Ed.Origo, 2006. p.126.



PEDRO LIRA, 1845-1912 LA CARTA O LA CARTA DE AMOR, ca. 1900 ÓLEO SOBRE TELA 116 x 58 cms. SUR N° 31 RAYMOND MONVOISIN, 1790-1870 DOÑA CARMEN ALCALDE Y VELASCO DE CAZOTTE, 1843 ÓLEO SOBRE CUERO 94 x 65 cms. SUR N° 18

"Uno de los primeros retratos es el de *Carmen Alcalde Velasco de Cazotte*, firmado y fechado en 1843, propiedad del MNBA. A través del pincel de Monvoisin, la dama -esposa de un compatriota del pintor- adquiere un aire acentuadamente romántico y sentimental. En el rostro de piel nacarada destacan los ojos oscuros y misteriosos. Negros cabellos diestramente alisados enmarcan la cara, elegante y espeso el traje de terciopelo negro acentúa aún más el blanco lechoso del cuello y del escote. Encajes, un gracioso abanico, perlas y sortijas ponen de relieve el status social de la modelo. En suma, Monvoisin ha realizado una obra donde el dibujo, las formas cerradas y curvas, la factura y el tratamiento del color, de abolengo neoclásico, no se oponen a una expresividad interna plenamente romántica. En este retrato, Monvoisin ofrece una nueva imagen de la mujer chilena, más espiritual y europeizada pero también más artificiosa que las damas de la época de la lndependencia retratadas por Gil de Castro".

Cruz, Isabel. *Arte. Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al S. XX*. Santiago: Editorial Antártica, 1984. p.145.





COSME SAN MARTIN, 1850-1906 LA LECTURA, 1874 ÓLEO SOBRE TELA 108 x 146 cms. SUR N° 24





FRANCISCO JAVIER MANDIOLA, 1820-1900 RETRATO DE MI HERMANA, 1842 ÓLEO SOBRE TELA 102 x 82 cms. SUR N° 155

PASCUAL ORTEGA, 1839-1899 LA ALSACIANA, 1874 ÓLEO SOBRE TELA 55 x 39 cms. SUR N° 163

"Ortega resolvió la perspectiva con solvencia técnica, pues fue formado por Forrestier en esta disciplina, que mucho le sirvió para atreverse con la composición monumental. Su buena formación académica le permitió resolver cualquier género pictórico".

Bindis, Ricardo. *Pintura Chilena, 200 años*. Santiago: Ed.Origo, 2006. p.62.



JOSÉ MIGUEL BLANCO, 1839-1897 EL TAMBOR EN DESCANSO, 1884 BRONCE 110 x 46 x 47 cms. SUR N° 761

En la base de la escultura dice: A. CAMPINS FUNDÍO SANTIAGO 1884. El modelo sería su hijo Arturo. La obra, también llamada Tambor en Reposo y fue adquirida por el Museo en 1884, año en que obtuvo la Medalla de Oro en la Exposición Nacional.

"Los detalles del uniforme y el armamento no tienen aquí una función decorativa, sino que están al servicio de la veracidad plástica de la obra, de su naturalismo diestro y de su solvencia técnica, que campea en la fina textura del bronce pulido con brillo mate".

Cruz, Isabel. Arte: Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al S. XX. Santiago: Editorial Antártica, 1984. p.284.





CARLOS LAGARRIGUE, 1858-1927 EL GIOTTO, 1889 MÁRMOL 133 x 63 x 76 cms. SUR N° 1173

"En *El Giotto,* su máxima creación, esculpe con señalado cincel clasicista, una figura de niño en la cual resalta la pureza de la línea idealizada, por sobre el carácter psicológico del personaje representado. Es sin duda una obra hermosa, de gracia amable, delicadísima, pero sin esa profundidad ni pretensión, que matiza a veces las obras con una emoción verdaderamente humana".

Melcherts, Enrique. *Introducción a la Escultura Chilena*. Santiago, 1982. p.80.



RICARDO RICHON BRUNET, 1866-1946 RETRATO DE ENRIQUE LYNCH Y SU HIJA, 1901 ÓLEO SOBRE TELA 120 x 99 cms. SUR N° 1435





VIRGINIO ARIAS, 1855-1941 JUVENTUD, 1884 MÁRMOL 41 x 33 x 18 cms. SUR N° 719

Esta obra tiene una inscripción que dice V. ARIAS. Es una obra recibida por envío del becado a Francia, siguiendo las reglas de la escuela inspirante de esa época. Este artista comienza a trabajar en escultura a la edad de ocho años en las tallas escultóricas de la Catedral de Concepción. Archivo MNBA.

VIRGINIO ARIAS, 1855-1941 BUSTO (RETRATO) DE NICANOR PLAZA, 1875 BRONCE $72 \times 49 \times 36$ cms. SUR N° 722

"Los componentes que definen el total de la obra de Virginio Arias, dentro del bello estilo, son: realismo basado en el estudio riguroso de los modelos vivos y la afirmación en una anatomía que conoce sin tropiezos; el clasicismo grecorromano desprendido directamente del conocimiento de las obras maestras, plenas de elocuencia en las perfecciones de las formas; el romanticismo, tendencia que domina en los medios franceses en forma difusa en la segunda mitad del siglo XIX, una vez pasados sus instantes de exaltación".

exaltación". Carvacho, Víctor. *Historia de la Escultura en Chile*. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1983. p.199.



VIRGINIO ARIAS, 1855-1941 CABEZA DE ESTUDIO, ca.1889 CARBONCILLO SOBRE PAPEL 46 x 39 cms. SUR N° 715

"Desde sus primeras obras realizadas en París, aunque haya algún acento sentimental, se diseña su intención de afirmar materialmente al hombre, siguiendo los dictados helénicos: justas proporciones, los equilibrios y los ritmos, cuya resonancia despierta en el espíritu el sentimiento de absoluta serenidad de lo divino".

Melcherts, Enrique. Introducción a la Escultura Chilena. Santiago: Talleres Ferrand, 1982. p.59.



REBECA MATTE, 1875-1929 CRUDO INVIERNO, 1912 BRONCE 53,5 x 40 x 56 cms. SUR N° 1268

"Firma R. Matte, posterior central. Obra donada en 1913 por la autora, en su base hay una inscripción que dice APRE HIVER (Áspero Invierno). Se conoce también como *Duro Invierno*". Cruz, Isabel, *Manos de Mujer Rebeca Matte y su Época (1875-1929)*, Editorial Origo, 2008, p.252.



EMILE ANTOINE BOURDELLE, 1861-1930 RETRATO DE HENRIETTE PETIT, 1921 BRONCE 46 x 34,5 x 27,5 cms. SUR N° 1705

"Petit llegó a ser amiga cercana de Bourdelle que la esculpió en varias ocasiones. La Chilienne fue realizada en 1921 en una versión policromía destinada al Petit Palais de París. También fueron hechos tres moldes en bronce. Petit también fue modelo para cuatro "masques" fechadas entre 1923 y 1925 las que fueron ejecutadas después que había regresado a Chile".

VIRGINIO ARIAS, 1855-1941 EL DESCENDIMIENTO, 1887 MÁRMOL 224 x 153 x 165 cms. SUR N° 717

"El gobierno de Chile no permaneció indiferente al éxito de Arias, y acordó otorgarle una beca por cinco años, que a su término fue renovada por dos años más para que terminara la obra en mármol El Descendimiento". Carvacho, Víctor. Historia de la Escultura en Chile.Santiago: Ed. Andrés Bello, 1983. p. 197.











VIRGINIO ARIAS, 1855-1941 MADRE ARAUCANA, 1896 BRONCE 75,5 x 35 x 30,3 cms. SUR N° 720

"Madre Araucana es una pequeña escultura de bronce donde don Virginio relata, 20 años después de su nacimiento en 1855 y en París, su propia salida de Arauco en las espaldas de su madre que lleva un cántaro en la mano y que lo lleva a él en una pequeña parihuela de madera".

Gazitúa, Francisco. "De Virginio Arias a Lily Garafulic", en Escultura Chilena Contemporánea 1850-2004. Santiago: Ediciones Artespacio, 2004. p.24.





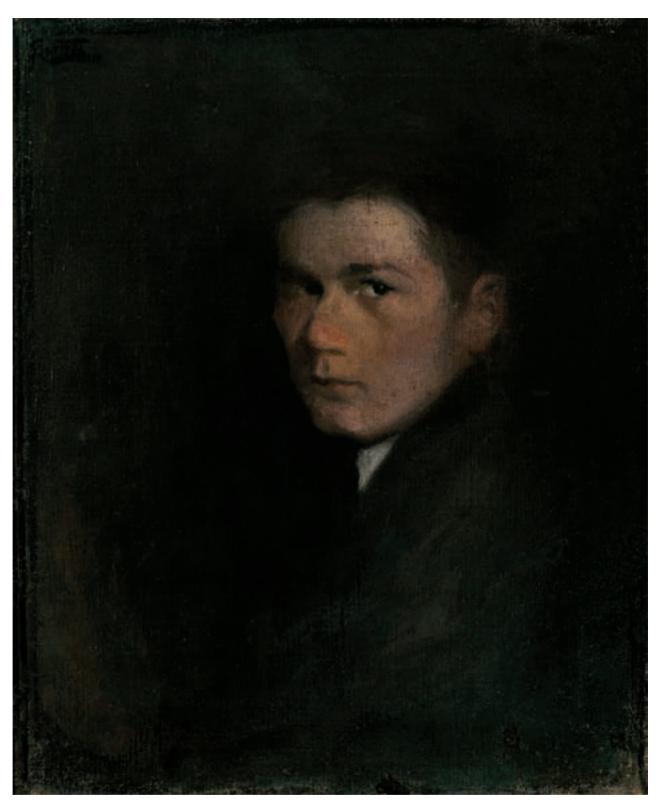
MANUEL THOMSON, 1875-1953 RETRATO DEL PINTOR ANTONIO SMITH, 1897 ÓLEO SOBRE TELA $70 \times 56 \text{ cms.}$ SUR N° 303



JOSÉ MIGUEL BLANCO, 1839-1897 EL PINTOR CHILENO ANTONIO SMITH, 1877 LÁPIZ GRAFITO SOBRE PAPEL 13 x 22 cms. SUR N° 760

"Tenía la costumbre de dibujar en los cuadernos de colegial y en los márgenes de los libros, hábito que no interrumpía mientras se trasladaba entre la escuela y la casa. Así, dibujando mientras caminaba por la calle San Diego, lo siguió el pintor araucano Pedro Churi, quien lo instó, con autorización del hogar, a matricularse en los cursos que mantenía Juan Bianchi en el Instituto Nacional, cursos nocturnos para obreros".

Carvacho, Víctor. Historia de la Escultura en Chile. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1983. p. 187.



ENRIQUE BERTRIX, 1895-1915 RETRATO DEL AUTOR, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 54 x 43 cms. SUR N° 77

"Esto nos hace pensar, aunque nadie pueda confirmarlo, que Bertrix era un investigador de las formas; de su profunda estructura y contenido, ya que de otra manera no podría explicarse su constructividad, de nadie aprendida, que se hace presente en sus obras. El autorretrato del pintor surge de la atmósfera ambiente del fondo. La cabeza, lograda en plateados y grises, es de quieta luminosidad y gran fineza de color; con gran carácter y fuerza anímica, nos miran escrutadores los ojos de Bertrix. No hay ya respuesta en este mundo para esa muda interrogación".

Vila, Waldo. Una Capitanía de Pintores. Santiago: Ed. Del Pacífico, 1966. p.64.



ERNESTO CONCHA, 1875-1911 LA MISERIA, 1905 MÁRMOL 176 x 80 x 65 cms. SUR N° 843

La Miseria obtuvo medalla de segunda clase en las Exposiciones Internacionales de Quito, en 1909, y en Santiago en 1910, año en que también ganó el Premio de Honor del Salón y fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes.



CELIA CASTRO, 1860-1930 VIEJA, 1889 ÓLEO SOBRE TELA 82 x 66 cms. SUR N° 227

"Una Vieja marca su tendencia a lo patético. La escrutación de lo anímico está llevada al extremo. Los valores plásticos están supeditados a lo expresivo y psicológico". Romera, Antonio. Asedio a la Pintura Chilena. Santiago: Ed. Nacimiento, 1951. p.108.



JULIO FOSSA CALDERÓN, 1884-1946 LOS HUÉRFANOS, 1912 ÓLEO SOBRE TELA 98 x 123 cms. SUR N° 295



FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, 1875-1960 RETRATO DEL PINTOR ALFREDO HELSBY, 1917 ÓLEO SOBRE TELA 100 x 58 cms. SUR N° 681



PEDRO LIRA, 1845-1912 RETRATO DE DON PABLO BURCHARD, 1901 ÓLEO SOBRE TELA 71 x 53 cms. SUR N° 171

"Además de dedicarse a paisajes, destacan sus hitos insuperados en la pintura chilena, como el Retrato de Pablo Burchard que, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, es una obra decisiva. Burchard, maestro de maestros en la escena criolla, luce su sombrero alón negro, bigote de mostacho y una luz resplandeciente cae sobre su rostro de aire seguro, distinguido. Una pieza de colección". Ulibarri, Luisa. "Lecciones de Ego: ¿El rostro o la máscara?" en Lecciones de Ego. Retratos y Autorretratos de Pintores Chilenos, desde Rugendas a Nuestros Días. Catálogo, Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2008. p.7.



ALFREDO VALENZUELA PUELMA, 1856-1909 RETRATO DEL PINTOR MOCHI, 1885 ÓLEO SOBRE TELA 74 x 55 cms. SUR N° 206

[&]quot;Discípulo de don Juan Mochi hizo a su lado tan rápidos progresos que pronto se conquistó la alta estimación del maestro, cuyo recuerdo ha perpetuado Valenzuela con el admirable retrato que de él conserva nuestro Museo".

Cousiño Talavera, Luis. Catálogo General de las Obras de Pintura, Escultura. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Sociedad Imprenta y Litográfica Universo, 1922. p. 64.



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ, 1853-1933 HENRIETTE PETIT, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 47 x 40 cms. SUR N° 109



ALFREDO VALENZUELA PUELMA, 1856-1909 RETRATO ESCULTOR JOSÉ MIGUEL BLANCO, SIN FECHA ÓLEO SOBRE CARTÓN 32 x 24,5 cms. SUR N° 2814

"Sus "retratos" reflejan el alma de las personas: son psicológicos y de un realismo estupendo. Ellos hablan y respiran".
Ossandón Guzmán, Carlos. Alfredo Valenzuela Puelma.
Santiago: Casa Editorial Librería Manuel Barros Borgoño, 1934.
p. 97.



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ, 1853-1933 GITANA, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 50 x 36 cms. SUR N° 84

"En la pintura de González hay mucho aire vernacular, algo sutil que es chileno. Lo autóctono no consiste en el indumento, en el llamado 'color local', vive en algo que apenas es discernible y que es misterioso. En una cosa crasa, entrañable, que parece tradicional y, a la vez, innovadora. Unidad de estilo pero indeciso, incierto, que proviene del hecho de que la obra de Juan Francisco González pertenece a una época 'fronteriza'. Llamo así a los períodos en los cuales se produce la atracción de ideales distintos".

Romera, Antonio. "Diálogo en una Exposición de Juan Francisco González". Santiago: Diario El Mercurio, 18 de noviembre, 1973.



CAMILO MORI, 1896-1973 EL BOXEADOR, 1923 ÓLEO SOBRE TELA 99 x 79 cms. SUR N° 375

"De este periodo son elocuentes El Circo, 1921, Techos de París, 1921, y El Boxeador, 1922, donde los planos de color puro se superponen o yuxtaponen, y la figura es el resultado de un efecto de proximidad, pues si vemos en detalle, son solo trozos de color sobrepuestos sobre la tela. En esta pintura está presente el aspecto escultórico de las formas a través de la rigidez arquitectónica del cuerpo y el rostro del boxeador. Este afán de terminar con el dato narrativo del color local permitió a la pintura obtener su autonomía como lenguaje estableciendo la supremacía de la bidimensionalidad del plano pictórico por sobre el ilusionismo del modelado". Castillo, Ramón. Camilo Mori. Los Años Modernos. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2008. pp. 8 y 9.



CAMILO MORI, 1896-1973 LA VIAJERA, 1928 ÓLEO SOBRE TELA 100 x 70 cms. SUR N° 379

"Vivíamos en Valparaíso y veníamos a Santiago en tren, en tercera clase. Yo estaba sentada, y Camilo pasó por el pasillo. Se puso al frente y comenzó a dibujar un croquis". Testimonio de Maruja Vargas. Archivo MNBA.



PABLO VIDOR, 1892-1991 MARUJA VARGAS, 1928 ÓLEO SOBRE TELA 98 x 77 cms. SUR N° 1629

"En sus figuras femeninas la técnica poderosa empaña en ocasiones la brillante opulencia de los modelos, cuya escrutación interna es inferior a la de sus retratos masculinos". Cruz, Isabel. Arte. Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al S. XX. Santiago: Editorial Antártica, 1984. p.384.



MARÍA TUPPER, 1893-1965 MAMÁ ROSA, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 75 x 60 cms. SUR N° 387

"La alumna más perseverante al estilo de Grigoriev fue María Tupper (1894-1965), con los volúmenes bien concebidos, por medio de un diseño con un arabesco neto, para encerrar la figura con una línea purista. Sus compañeros de generación le tenían mucho cariño, en especial Camilo Mori, que la elogió así: Magia con que la transfigura por igual la vastedad del paisaje o la tierna humildad de una flor".

Bindis, Ricardo. Pintura Chilena. 200 años. Santiago, Ed.Origo, 2006. p.231.



ISAÍAS CABEZÓN, 1891-1963 NIÑO DE LA NARANJA, 1928 ÓLEO SOBRE TELA 54 x 39 cms. SUR N° 352

"Salíamos a paisajear en compañía de "Oso" Vargas Rosas y sacábamos del Banco Anglo, donde trabajaba, al bueno de Isaías. Golpeábamos con nuestras cajas y paletas sobre el mesón de las cuentas corrientes y gritábamos escandalosamente: '¿Está el pintor Isaías Cabezón?'. Lo llevábamos a campo traviesa y lo hacíamos saltar tremendas acequias con grave aprieto para sus cortas extremidades". Vila, Waldo. Una Capitanía de Pintores. Santiago: Ed. Del Pacífico, 1966. p.136.



BORIS GRIGORIEV, 1866-1939 TOCADOR DE ACORDEÓN, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 81 x 65 cms. SUR N° 1095

"Contemplando los admirables artistas que interpretaban Los Hermanos Karamasov de Dostoyevski, El Cerezal de Tchekov, El Albergue Nocturno de Gorki, no ha podido resistir el deseo de fijar los rasgos que evocaban a sus ojos la patria ausente. De allí proviene esa sorprendente galería de retratos, a la vez individuales y simbólicos que ha titulado Fisonomías de Rusia y que es en efecto, la imagen patética de la Rusia (natal)".

Réau, Louis, Revista de Arte, Departamento de Educación Artística del Ministerio de Educación Pública, septiembre, 1928. p. 11.



BORIS GRIGORIEV, 1866-1939 BRETONA, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 74 x 60 cms. SUR N° 1096

"Jamás se detiene en detalles, pero como todos los grandes diseñadores, obtiene de una sola vez el efecto necesario y con solo unos breves trazos, construye y modela una figura humana". VV.AA., Dibujos y Grabados del Museo de Arte Contemporáneo. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1974.



LORENZO DOMÍNGUEZ, 1901-1963 LILIÓN, 1937 BRONCE 33 x 32 x 28 cms. SUR N° 967



INÉS PUYÓ, 1906-1996 NIÑA DE CAMPO, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 46 x 38 cms. SUR N° 339



OSCAR TREPTE, 1890-1969 FIGURA ACODADA, 1934 ÓLEO SOBRE TELA 94 x 72 cms. SUR N° 52



MARCO ANTONIO BONTÁ, 1899-1974 MARCO ANTONIO BON RETRATO (LILY), 1937 ÓLEO SOBRE MADERA 79 x 56 cms. SUR N° 388

"El sentido figurativo, escribe Bontá, tiene sus raíces en el hombre, en la naturaleza y en la vida". El aprendizaje cuidadoso y diligente, pues, de las fórmulas, cánones, leyes, programa que nos legaron los varios momentos de la civilización humana o que ostentan las escuelas artísticas de allende los Océanos, debe tener un puro valor formativo y cultural, siendo deber de todo artistas "distinguir claramente", escribe nuestro pintor, "los valores inherentes a la técnica de la esencia poética del arte". Sobre la base de estos principios generales, Bontá, en contra de cierta tendencia a adaptarse a la permanente evolución del arte europeo, reivindica el deber para el artista chileno de "crear una conciencia seria, capaz de encontrar una posición espiritual hacia lo nuestro (es decir, lo chileno), hacia un arte que refleje, de cualquier manera, nuestra fisonomía todavía inédita", "el deber de estructurar una conciencia plástica basada en los puros impulsos de la vida y que pueda identificarnos con nuestro propio semblante".

Vila Silva,Waldo. Valli, Giorgio. M.A. Bontá. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955. p. 22-23.



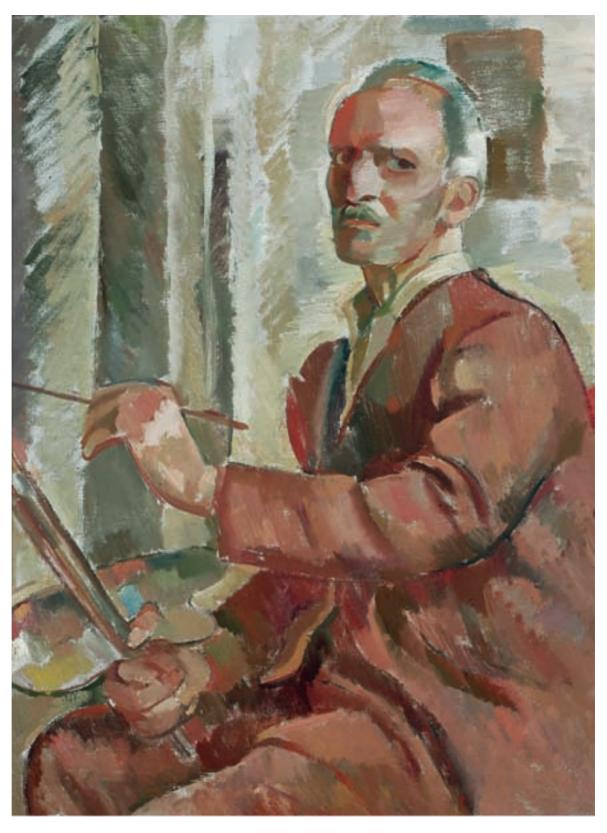
OSCAR TREPTE, 1890-1969 ROSITA, NIÑA, 1950 ÓLEO SOBRE TELA 49 x 45 cms. SUR N° 393

"Su condición de maestro impregna sus retratos de mucho constructivismo academicista; por otro lado, su cautela extrema les da cierto estatismo, que está, sin embargo, compensado por una vida interior que sobrecoge, especialmente en sus retratos de Rosita, llenos de serenidad, saturados los rostros de esa ternura desconcertante que llena cada actitud de los adolescentes, ternura con mucho de la inocencia primitiva de que nos hablan en su muda elocuencia los rostros de Gauguin. El francés y Trepte difieren en la esencia, pero ¿quién no podrá ver en Rosita el sentimiento de íntima pureza que guió la mano del gran solitario de Tahiti? Trepte siente lo humano, lo bello, y ese sentimiento, elaborado cauta y racionalmente por él, le permite plasmar esos magníficos retratos, realizaciones de manifiesta calidad plástica y profunda poesía".
Valdés Tapia, Eduardo. "Exposición de Oscar Trepte" en Revista Calicanto n°8, mayo 1958. p.7.



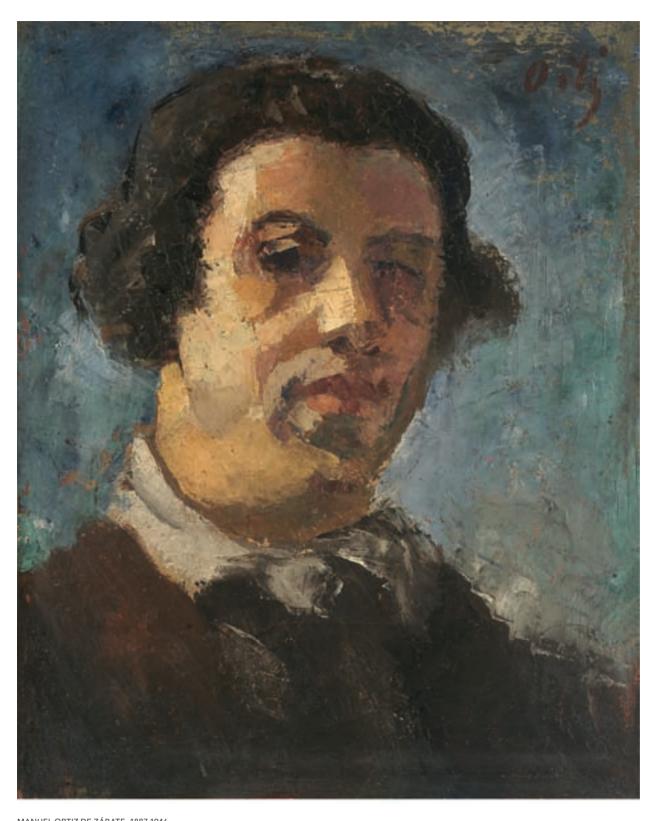
CAMILO MORI, 1896-1973 AUTORRETRATO, 1924 ÓLEO SOBRE CARTÓN 81 x 60 cms. SUR N° 54

"Camilo Mori, uno de los artífices del Grupo Montparnasse, difundió la autonomía de los medios plásticos y una pintura vanguardista. En Europa la obra de Cézanne, fue una influencia decisiva para el posterior desarrollo de su propio trabajo y básicamente de sus retratos. Fue el líder absoluto de la Generación del 28, cuyos artistas que lo secundaron fueron Julio Ortiz de Zárate, Inés Puyó. Sus autorretratos y los de Maruja, su bella mujer, son tantos como inolvidables". Ulibarri, Luisa, "Lecciones de Ego: ¿El rostro o la máscara?" en Lecciones de Ego. Retratos y Autorretratos de Pintores Chilenos, desde Rugendas a Nuestros Días. Catálogo. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2008. p.7.



AUGUSTO EGUILUZ, 1893-1969 AUTORRETRATO, 1946 ÓLEO SOBRE TELA 81 x 60 cms. SUR N° 363

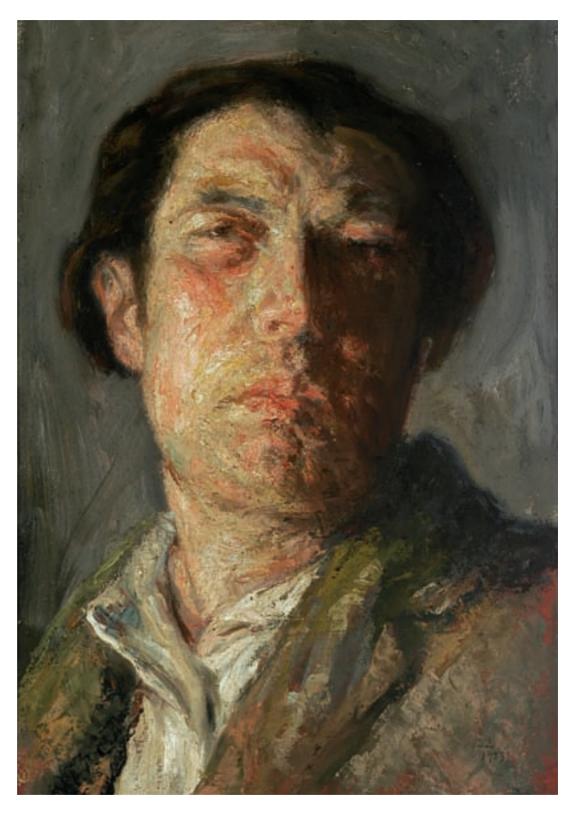
"El recuerdo de la obra de Paul Cezanne no impide que lo que en él hay de personal y de propia elaboración surja con toda evidencia. El desdén por el claroscuro y la inclinación a modular el tono, a la manera del maestro de Aix, es aquí el sustentáculo técnico que le permite llegar a soluciones diversas". Romera, Antonio. Historia de la Pintura Chilena. Santiago: Ed. del Pacífico, 1951. p.189.



MANUEL ORTIZ DE ZÁRATE, 1887-1946 AUTORRETRATO (1), SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 41 x 33 cms. SUR N° 1352

[&]quot;Manuel Ortiz es un alto valor pictórico por su gran sinceridad. Ha pasado, en evolución vertiginosa, por todas las fórmulas y todas las escuelas. Desde el academicismo al cubismo, todo lo ha explorado con la inquietud propia del verdadero artista y del hombre moderno. Ahora, habiendo llegado a sí mismo, empieza a serenarse para crear su obra. Y su obra es la de un pintor".

Emar, Jean, Diario La Nación, 24 de octubre, 1923, en Lizama, Patricio. Jean Emar, Escritos de Arte: 1923-1925. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana, 1992. p.59.



JULIO ORTÍZ DE ZÁRATE, 1885-1946 AUTORRETRATO, 1923 ÓLEO SOBRE CARTÓN 43 x 32 cms. SUR N° 51

"Julio Ortiz de Zárate dice: tomo por ejemplo la frase admitida por todo el mundo y por todos repetida: 'la pintura es un lenguaje'. Esta frase la niego, un lenguaje es un conjunto de símbolos - colores, sonidos, formas, etc.- destinado a expresar una realidad que se halla fuera de ellos; es, por lo tanto, una traducción. La pintura no es tal cosa, pues es una realidad en sí y por sí".

Emar, Jean, "Grupo Montparnasse - Julio Ortiz de Zárate", Notas de Arte en Diario La Nación. 1923.



JULIO ESCÁMEZ, 1925 SIN TÍTULO, 1950 AGUAFUERTE 38 x 59 cms. SUR N° 2749

"Los elementos de expresión de la línea (que en sí es un signo), articulados trazo a trazo, configuran un contenido icónico, pero no son ideológicamente neutros. De igual modo, no concibo que un impulso hecho línea, cualquiera sea su procedencia psíquica, no lleve consigo un determinado contenido que tendrá que decodificar y revelar el observador sensible".

Escámez, Julio. *Pinturas/Dibujos/Grabados*. Catálogo, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996. p.18.



CARLOS HERMOSILLA, 1905-1991 EL NIÑO DEL TROMPO, 1970 XILOGRAFÍA 57 x 43 cms. SUR N° 1140

"...el imaginario de la obra de Hermosilla guarda correspondencia con los códigos de la época, la contextualización de parte de su producción se vincula a los acontecimientos político-sociales del Frente Popular".

Madrid, Alberto en Chile 100 años: 1900-1950, Modelo y Representación. Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. p. 138.



JUANA LECAROS, 1920-1999 AUTORRETRATO, 1961 XILOGRAFÍA 37 x 27 cms. SUR N° 1196

"Recordemos que es un ángel blanco, imponente, de grandes alas que conoce todos los rincones y secretos del firmamento y como buen habitante de esas zonas celestiales, nos regaló una fotografía del alma de Juanita, que es el nombre de su creadora".

De la Lastra, Fernando. *Juanita Lecaros*. Santiago: Sala Galería Los Arcos de Bellavista, 1989.



ADRIANA ASENJO, 1940 VIEJA MOMIA, 1971 XILOGRAFÍA 38 x 29 cms. SUR N° 727

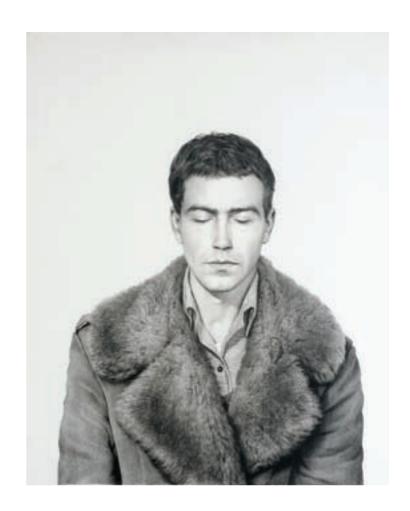
EVA LEFEVER, 1955 PERFIL PUNK, 1985 LITOGRAFÍA 91 x 63 cms. SUR N° 1211





CARMEN ALDUNATE, 1940 TAN CALLANDO, 1979 TÉCNICA MIXTA 92 x 72 cms. SUR N° 665

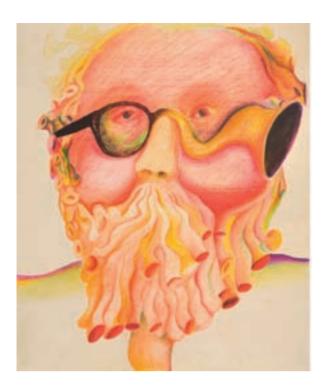
"Me acerqué a los rostros, en su mayoría femeninos, como si utilizara una cámara fotográfica, buscando los primeros planos. Creo que el humano es un ser completísimo, que posee en sí mismo todas las cargas que un artista necesita. Es el ideal de obra, el más perfecto. El hombre está considerado en mis pinturas y dibujos aunque no aparezca, porque es él quien hace y deshace los objetos". Campaña, Claudia. Carmen Aldunate y su Obra. Memoria de grado, Licenciatura en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 1983.



CLAUDIO BRAVO, 1936 ABRIGO DE PIEL, FRENTE, 1982 LITOGRAFÍA 76 x 57 cms. SUR N° 783



CLAUDIO BRAVO, 1936 ABRIGO DE PIEL, REVERSO, 1982 LITOGRAFÍA 76 x 57 cms. SUR N° 784



GERMÁN ARESTIZÁBAL, 1943 SIN TÍTULO O AUTORRETRATO, 1970 LÁPIZ COLOR SOBRE PAPEL 44 x 38 cms. SUR N° 714

"La obra de Germán Arestizábal está centrada en el imaginario que propone en el soporte del papel. No le interesa tematizar materiales, ni soportes o procesos".

Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan. *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1988. p.298.



SANTOS CHAVEZ, 1934 - 2001 SIN TÍTULO, 1972 XILOGRAFÍA 45 x 51 cms. SUR N° 657



ROSER BRU, 1923 LA LETRA CON SANGRE ENTRA, 1986 ÓLEO SOBRE TELA 172 x 168 cms. SUR N° 3271

"En el caso de Gabriela, se hace presente también el tema de la creatividad, de la sustitución "En el caso de Gabriela, se hace presente también el tema de la creatividad, de la sustitución de la mujer 'natural' - de Lucila Godoy, en fotos de juventud- por la mujer 'cultural': una Gabriela Mistral mil veces tratada en el marco escolar de las fechas de nacimiento y muerte, en el gesto desafiante y sangriento de la escritura, en la mirada cada vez más cercana de la alucinación. Es una de las mujeres cuyas imágenes, en la tela de Roser, pasan por un proceso de revisión que se puede calificar de encarnizado, y que apunta a problematizar las imágenes convencionales de la femineidad".

Valdés, Adriana, en Roser Bru, Retrospectiva. Catálogo. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996. p.15.



GONZALO ILABACA, 1959 EL PINTOR Y SU ATRIL, 1984 ÓLEO SOBRE TELA 100 x 80 cms. SUR N° 538

[&]quot;Ha comenzado bien el día. Bajan las escaleras de una pensión. Gonzalo abre el atril como un acordeón bajo el cielo. Todo tiene que ser pintado. La muerte está posando mejor que una modelo desnuda. Y la vida no espera a nadie, va rápido: se mueve a pasos de gigante".

Elordi, Santiago. *Ilabaca, Ruta 5, Pinturas en la Carretera*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.



GERTRUDIS DE MOSES, 1901-1996 HERMANAS DE PIEDRA, 1979 FOTOGRAFÍA 31 x 40,5 cms. SUR N° 3230

[&]quot;La característica más preciada del trabajo fotográfico autoral de Gertrudis de Moses está en su incansable búsqueda experimental que será nutrida por sus dos pasiones: la literatura y la música. En estas dos áreas tendrá especial predilección por los artistas atormentados y siempre inquietos intelectualmente".

Aravena, Patricia. "Semiosis desde el Género en los Trabajos Fotográficos de Smirak y de Moses" en Arte Americano. Contextos y Formas de Ver, Terceras Jornadas de Historia del Arte. Santiago: RIL Editores, 2006. p.291.



LUIS POIROT, 1940 ENRIQUE LIHN, SIN FECHA FOTOGRAFÍA 44 x 44 cms. SUR N° 2784

"A Enrique lo conocía aunque de manera formal desde el año 70. Él visitaba Barcelona cuando sufrió un infarto y debió quedarse en reposo un tiempo. Esa fue la ocasión para iniciar una amistad. Una noche, en mi casa después de cenar, le tomé esa foto sin más pretensión que un recuerdo para mi álbum de visitas. Siempre me cuesta ampliarla porque me acuerdo de la ira con que encaró el cáncer". Archivo MNBA.

LUIS POIROT, 1940 VICTOR JARA, ca. 1965 FOTOGRAFÍA 49 x 33 cms. SUR N° 2782

"Con Víctor nos conocíamos desde que entré a estudiar a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Necesitaba una foto para su primer disco y yo era el amigo que tenía una cámara fotográfica. Salimos a caminar un domingo en la mañana por Pedro de Valdivia Norte y nos fotografiamos el uno al otro, como en un juego".

Archivo MNBA.





PAZ ERRÁZURIZ, 1944 DE LA SERIE EL INFARTO DEL ALMA, 1994 FOTOGRAFÍA 190 x 120 cms. SUR N° 2706

[&]quot;Hay varias parejas en las fotografías de Paz Errázuriz. Parejas de hombres con mujeres, de hombres con hombres y mujeres con mujeres: las combinatorias dependen de la biografía familiar que simula el álbum (madres e hijos), o bien, de los encuentros –fortuitos o predestinados- que hacen de trazos de unión en las vidas descompaginadas de los sin familia (los amantes del prostíbulo y del asilo)".

Richard, Nelly. "De Melancolías y Metáforas" en Paz Errázuriz. Fotografía. 1983-2002. Santiago: Fundación Telefónica, 2004. p.20.











PAZ ERRÁZURIZ, 1944 BOXEADOR VI, 1996 IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA 100 x 80 cms. SUR N° 2707

"La coherencia documental del trabajo de Paz Errázuriz está dada por la itinerancia temática, la relación constante entre el retratado o su detalle, donde el espacio real de vida y energía hace salir del anonimato a los pequeños héroes que lo dan todo por un minuto de gloria y recuerdo, como los hombres y mujeres del circo, los luchadores y boxeadores".

Richard, Nelly, "De Melancolías y Metáforas" en Paz Errázuriz. Fotografía. 1983-2002. Santiago: Fundación Telefónica, 2004. pp. 43 y 44.



JORGE BRANTMAYER, 1954 DE LA SERIE CAUTIVAS, 2003-2007 FOTOGRAFÍA 122 x 175 cms. SUR N° 2719

[&]quot;En esta serie de retratos, Brantmayer registra no sólo el rostro, sino también con diversa amplitud, la parte superior del cuerpo [...] En cada caso "la modelo" dispone de esta parte de su cuerpo para enfrentar la sesión fotográfica para defenderse o dedicarse, y entonces resulta evidente que Cautivas se contrapone con la fotografía de archivos y su finalidad administrativa".

Rojas, Sergio. Brantmayer. Cautivas. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. p.21.







MARIANA MATTHEWS, 1946 DE LA SERIE ROSTROS DE CHILOÉ, ca. 1990 FOTOGRAFÍA 30 x 30 cms. SUR N° 3237



ÁLVARO LARCO, 1966 DE LA SERIE CARTAGENA, 1995 FOTOGRAFÍA 30 x 40 CM N° SUR 3483



ÁLVARO LARCO, 1966 DE LA SERIE CARTAGENA, 1995 FOTOGRAFÍA 30 x 40 CM N° SUR 3482



LA MIRADA EN REPOSO. OBJETO COTIDIANO

ANGÉLICA PÉREZ GERMAIN

Detener la mirada frente a los objetos cotidianos implica suspender su utilización para ser contemplados. Reposar la mirada frente al entorno más inmediato ha significado un estimulo para que muchos artistas realicen reflexiones visuales en torno a la realidad cotidiana.

Las obras de la Colección del Museo incluidas en esta reflexión, son aquellas comprendidas dentro del género de naturaleza muerta y las que se centran en el objeto como medio artístico. Son alrededor de un centenar de piezas, entre pinturas, dibujos, grabados, técnicas mixtas y registros fotográficos de acciones que muestran incursiones en el lenguaje plástico a partir del objeto habitual, junto con una preocupación por la representación fidedigna de la realidad o su presentación directa en el soporte de la obra. Abordar esta temática dentro de la Colección permite realizar un recorrido a través de variados lenguajes y estrategias utilizados por los artistas durante las diversas etapas del desarrollo del arte en Chile.

La denominación 'naturaleza muerta' tiene su origen en el término *stilleven*, tomado del holandés que significa modelo inerte, naturaleza inmóvil (*leven* quiere decir modelo). El pintor y teórico del arte alemán Von Sandrart (1606-1688) hablaba en 1675 de cosas en reposo y un siglo más tarde fue acuñado en Francia

el concepto de *nature morte*. Así lo señalaba Du Pont de Nemours (1779) cuando explicaba este concepto como 'las cosas inanimadas'. Asimismo, Descamps lo definió en 1780 como la representación de 'objetos inmóvilos' (1)

(1) Bergström, Ingvar. "Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century". Londres/Nueva York: 1956. p.4. Citado en Schneider, Norbert. Naturaleza Muerta. Colonia: Taschen. 2003. p.7

El género de naturaleza muerta, desarrollado principalmente en Holanda durante el siglo XVII, respondía, entre otras cosas, a la demostración del lujo y las contradicciones entre la cultura material y espiritual de esa época. Sin embargo, tal como ha sucedido con el género a lo largo de la historia del arte de Occidente, éste se convertirá más adelante en el ámbito preferido de los artistas de vanguardia para cuestionar y subvertir el orden del sistema establecido en el lenguaje del arte.

La presencia de la naturaleza muerta y el objeto en las obras de la Colección - que en los catálogos anteriores es minoritaria⁽²⁾ - se plantea como un recorrido que se inicia a fines del siglo XIX en la pintura y que sigue los cánones académicos de representación, considerando la obra como un

7(2) Ver como ejemplo los catálogos del Museo Nacional de Bellas Artes: en 1911 hubo 7 obras del género de naturaleza muerta dentro de las de pintura chilena; en 1922, 12 obras de un total de 403; en 1930: 10 de 337; en 1931, 13 de 177.

ejercicio de exactitud representativa a partir del modelo. Luego, entre los años 20 y 40, se desarrolla cada vez más como espacio de experimentación plástica y subversión del lenguaje representativo, en cuanto a la función mimética que se le asignaba al arte. Más adelante, se plantean propuestas que sacan al objeto del soporte tradicional para, en su carácter tridimensional y contenido conceptual, servir de metáfora contingente de la realidad y el contexto socio-político, sobre todo entre las décadas de los 60, 70 y 80. Finalmente, en las obras más recientes, se refleja la necesidad del artista de abordar el objeto cotidiano desde el punto de vista de la identidad, cuestionando la sociedad de consumo y los aspectos del ser humano que ésta suele omitir, oprimir o desechar.



EL HÁBITO DE REPRESENTAR

"Si la pintura pretende representar objetos visibles, tenemos que notar, en primer lugar, cómo se ven las cosas". (3)

3 Alberti, Leon Battista. Segundo Tomo de su Tratado Sobre la Pintura, 1437.

El rol representativo y mimético que se le asignó a la pintura en la Antigüedad clásica y luego, a partir del Renacimiento en Occidente, está bien ejemplificado en el mito descrito en el relato de Plinio el Viejo en su "Historia Natural". En él se describe cómo compiten los artistas griegos Zeuxis y Parrhasios. Zeuxis expone el cuadro de algunas uvas tan naturales que los pájaros vuelan para comérselas. Parrhasios muestra el cuadro de una cortina tan real en sus detalles que Zeuxis, eufórico por el veredicto de los pájaros, ordena

que su rival por fin corra la cortina y muestre su pintura. Al descubrir su error le concede el premio a Parrhasios, admitiendo con franqueza que él engañó tan sólo a los pájaros, mientras que Parrhasios lo engañó a él, un pintor.⁽⁴⁾

 (4) Plinio el Viejo, Historia natural, XXXV,
 65. En Naturaleza Muerta. Catálogo Exposición, Museo Nacional de Bellas Artes. Londres: British Council, 2002. p.74

Así también, la imitación de la realidad como función del arte, se constituyó como la base de la enseñanza académica del arte en Europa. Durante el siglo XVII, siguiendo el ejemplo de la Académie Royale de París, fundada por Charles Lebrun, surgieron en Europa, las primeras escuelas de arte. Sus estatutos establecían una jerarquía entre los géneros de pintura enseñados en ellas. Al género de naturaleza muerta se le asignó el rango más bajo, ya que la mera reproducción de objetos inmóviles, no correspondía a las ideas de dignidad y jerarquía que eran expresión de lo sublime, elemento que a su vez, se consideraba como el carácter distintivo del arte. Así, pues, el rango más alto le correspondía a la pintura de historia, esto es, a la representación de escenas bíblicas, mitológicas e históricas; luego, seguían los retratos. Los cuadros de animales, paisajes y naturalezas muertas se hallaban en el extremo inferior de la escala, puesto que tenían que ver con los animales o bien con la naturaleza inanimada. Este esquema, correspondía en última instancia al orden establecido por el "árbol de Porfirio" la realidad se constituye por un orden que va de lo inanimado a lo animado, hasta llegar al hombre, poseedor de un 'alma inmortal' y obra maestra de la creación.

Asimismo, la Academia de Bellas Artes de Chile (fundada en 1849) - estrechamente ligada al origen del Museo de Bellas Artes - surgió bajo el modelo parisino, y en su reglamento se señalaba:

"Objeto de la Academia

Art. 1º En la Academia de Pintura de Santiago se suministrará la enseñanza elemental del dibujo, para servir de introducción a todos los ramos de artes que suponen su conocimiento. Mas su principal objeto es un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la Academia.

Art. 2° El curso principal de la Academia constará de las siguientes clases: 1° de dibujo elemental a la estampa, dividida en tres secciones. La 1ª sección, estudiará principios i cabezas: la 2ª extremidades: la 3ª la figura entera. La 2ª clase pertenecerá a la imitación del relieve o estatuas, i tendrá las mismas secciones que la anterior. La 3ª completará el curso de dibujo para la composición histórica, por medio de la imitación del modelo vivo, de un curso de anatomía práctica y otro de pintura i ropajes al natural".(6)

Tanto en Europa como en Chile, el género de naturaleza muerta fue considerado de menor importancia y muchas de las obras de la Colección, incluidas dentro de esta primera etapa responden a esos patrones. La problemática de la representación fidedigna del modelo estaba influida por las directrices que establecía la Academia de Bellas Artes como las adecuadas para el arte.

En esa línea, destacan las obras *Flores Japonesas* (1888), de Alfredo Valenzuela Puelma, *Naturaleza Muerta* de Francisco Valenzuela, *Flores* de Ramón Subercaseaux, *Crisantemos* de Onofre Jarpa, *Antiguos Objetos Japoneses* de Joaquín Fabres, *Naturaleza Muerta* de Pedro Reszka, *Flores* (1907) de Roberto Stönner, *Naturaleza Muerta* de María Luisa Lastarria, y *Naturaleza Muerta* de José Mercedes Ortega. Si bien estos cuadros aluden a cosas inanimadas e inmóviles, las flores, frutas cosechadas, pescados y aves cazadas, hacen referencia a la presencia de la vida en lo cotidiano, al alimento, aquello que llena la mesa y la mirada del espectador, conectando vida y muerte en un mismo plano. En el caso de Demetrio Reveco con *Aves de Caza* (1900) y Celia Castro con *El Conejito*, la reflexión pictórica bajo el modelo de representación que establecía el canon clásico y académico se manifiesta claramente en la representación de escenas venatorias, que es otra de las temáticas del arte del siglo XVII, y que también obedece a retratar lo inanimado, lo muerto. La caza era privilegio de la aristocracia y muchos de los mecenas que adquirieron las obras de

los antiguos pintores buscaban marcar una diferencia social a través de su adquisición. En el caso de los autores chilenos, la temática obedece más al modelo académico europeo, donde se originan este tipo de escenas.

En Cena Gallega (1915) de Fernando Alvarez de Sotomayor, ser humano y objeto cotidiano se encuentran en un mismo nivel pictórico y relevancia simbólica. Se podría decir que en esta obra la temática es histórica, pero también cotidiana, costumbrista y popular; es al mismo tiempo académica y experimental, ya que conforma un estudio de luz, detención y observación muy detallado, donde la mirada se detiene, en un primer plano, en el retrato y los objetos.

Aurora Mira, con su obra *Flores y Frutas* (1928) fue catalogada en algún momento como 'pintora de naturalezas muertas'. Es destacable su presencia en los salones de la época; en varios fue galardonada con medallas, pese a que en la concepción de algunos en esa época, las mujeres no debían dedicarse al arte. Es interesante señalar que gran parte de las obras de artistas mujeres que se exhibían en los salones, correspondían a la temática de la naturaleza muerta⁽⁷⁾. Esto plantea una especie de correspondencia de géneros, entre la naturaleza muerta y lo femenino; ambos considerados 'menores' dentro del ámbito del arte, como lo demuestran los documentos de la época:

"De igual modo se ha resentido la sección femenina de la Escuela porque el Señor Sotomayor le ha prestado poca atención, no sólo por sus inasistencias, sino principalmente porque abriga la idea de que las Señoritas no deben seguir la carrera artística, idea que es del todo contraria a los propósitos del Gobierno de la República i de la Dirección de la Escuela, i también a las tendencias de la enseñanza moderna".⁽⁸⁾

LA REPRESENTACIÓN DE LO TRANSITORIO

Seis décadas más adelante, la problemática de la representación fidedigna del modelo volverá a plantearse como método de registro de la realidad más inmediata en relación con el paso del tiempo. Las experiencias que se relacionan con los objetos cotidianos, con su temporalidad, variabilidad y casualidad, constituyen el género de la naturaleza muerta en su intención de capturar y, por tanto, de hacer perdurar en la obra aquello irrepetible y transitorio, contenido en cada momento de la existencia.

Artistas como Claudio Bravo en *Paisaje de Nueva York* (1993), o Ernesto Barreda en *Reloj Antiguo* (1970), llevan sus indagaciones en torno al realismo como estrategia pictórica al extremo de la observación, para así representar los elementos cotidianos con aparente objetividad, pero mostrando al final otros niveles de lectura más subjetivos. Indagan en la relación entre el modelo como referencia o como apariencia extrema de la realidad, obligando con ello a detener la mirada frente a un entorno posible, para que el espectador realice nuevas relaciones y reflexiones a partir de objetos usuales. Esta estrategia es más que una vuelta a la representación fidedigna del modelo, ya que se instala una ambigüedad entre representación, presentación y reproducción de la realidad.

El género de naturaleza muerta ha sido recurrente en Claudio Bravo, como se ve en *Paisaje de Nueva York*, grabado en el cual se relativiza la temporalidad a través de la representación 'realista' y 'objetiva', que incluye objetos de diversas épocas y contextos culturales. La obra de Bravo es similar en algún sentido a varias naturalezas muertas del siglo XVII, en las cuales se representaban relojes, joyas u otros objetos de valor, incluyendo pinturas, esculturas y retratos, para evidenciar de este modo, la *vanitas* de la vida; por más que se acumulen y coleccionen objetos, el paso del tiempo es implacable, haciendo que finalmente, sean aquéllos y las propias obras las que sobrevivan a quien les dan origen. En la obra entonces, se lleva al extremo el retrato realista de un momento, un paisaje constituido por la relación entre objeto y ciudad, en el cual se entremezclan diversas temporalidades.

LA MIRADA INDIVIDUAL SOBRE EL OBJETO

En otra etapa se encuentran obras que, todavía dentro de la figuración, ponen énfasis en la mirada personal del artista, demostrando mayor experimentación y búsqueda de libertad, lo que las lleva más allá de las enseñanzas académicas. Esto se ve reflejado en las obras *Gladiolos, Rosas al Sol, Manzanas* y *Lúcumas*

(1909), de Juan Francisco González; en Florero, Flores y Frutero de Pablo Burchard.

González es uno de los artistas que cuenta con mayor cantidad de naturalezas muertas dentro de la Colección, lo cual puede ser considerado como signo de que esta temática fue adecuada para sus continuas investigaciones plásticas. En *Manzanas* se destaca la presencia de dos tipos de lenguaje contenidos en un mismo cuadro; las manzanas están representadas con fidelidad al modelo real, pero el fondo está pintado con pinceladas indeterminadas, plásticamente sugerentes. Como en muchas de sus obras, el fondo pictórico contiene a la figuración o se confunde con ésta, como símbolo de la primacía de lo individual por sobre los cánones. González aconsejaba así a su discípula María Tupper a propósito de la representación

del modelo: "(...) le aconsejo que proceda sin miramientos ni propósitos, pinte por pintar, lo más que pueda, sin mirar demasiado el natural, siempre simplificando, sin volver ni insistir en nada, todo a primera intención, eso sí con la impresión enérgica de lo que ve o siente". (9)

(9) Díaz, Wenceslao. Juan Francisco González. Cartas y otros Documentos de su Época. Investigación, Selección y Notas. Santiago: Ril Editores, 2004. p.215.

LA VISIÓN CONSTRUIDA DE LO COTIDIANO

La preponderancia de la propuesta individual del artista por sobre la mera reproducción fidedigna del modelo será la gran motivación de los artistas del Grupo Montparnasse y otros de la época. La Colección cuenta con importantes obras dentro de esta tónica. Entre ellas, *Composición (Formas)* (1933) de Camilo Mori; *Naturaleza Muerta* (1931 y 1935) de Julio Ortiz de Zárate; *Naturaleza Muerta* (1923 y 1924) de Luis Vargas Rosas; *Naturaleza Muerta* (1930) de Enrique Mosella y *Flores* de Carlos Pedraza.

Estos artistas, que residieron durante largas o varias estadías en Europa, estaban preocupados por construir una propuesta personal que cuestionara la percepción habitual de la realidad, y de la unidad de tiempo y espacio dentro del plano. Como escribiera Héctor Fuenzalida a propósito de Vargas Rosas e Isaías Cabezón en París, 1924: "¡Hemos salido del Cajón del Maipo! Trabajamos con objetos domésticos. Nada de manchitas: ¡Bodegones!, botellas, frutas, servilletas, para resolver con objetos cotidianos el problema plástico. [...] Vuelta a las formas esenciales: construcción, volumen, equilibrio... [...] ¡Estamos con Cézanne, Leger, con los fauves, con Modigliani!". (10)

En la obra *Naturaleza Muerta* (1926) de Julio Ortiz de Zárate, se elabora un ejercicio visual y compositivo que alude a esa búsqueda, al unir fragmentos de diferentes piezas y momentos de observación de la realidad. Los esfuerzos del artista por crear obras que reflejen coherencia con su mirada personal frente al objeto cotidiano, se expresan también en las propuestas visuales de quienes desarrollaron la abstracción y la síntesis como estrategia formal de creación. Algunos se desprenden casi completamente del modelo real, como Inés Puyó en *Jarrón con Flores*. Otros, se quedan con aquél para construir una especie de realidad paralela, marcada por el simbolismo y una poética personal, sólo posible dentro del contexto de la obra, como Fortunato San Martín con *Florero*, Carlos Paeile con su *Homenaje a Aurora Mira* (1977), o Héctor Cáceres en *Jarro de Cristal con Cafetera y Pipa* (1978), Ruperto Cádiz con *Insectario* (1982) y Hernán Larrain con *Máscara Negra* (1985).

LA EXPERIENCIA COTIDIANA DEL OBJETO

Es interesante abordar los planteamientos visuales de los artistas que utilizan el grabado como medio de experimentación y síntesis, en donde la inclusión de lo habitual es fundamental. Nemesio Antúnez en El Mantel (1951) y Valparaíso 8PM (1987), coloca la mesa, su servicio y los alimentos contenidos en ella, en el centro de su trabajo creativo, descomponiéndolos y deformándolos en pos de la construcción plástica y poética de la obra. Algo similar sucede con las calcografías de Luz Donoso Puelma Naturaleza Muerta (1956), Florencia de Amesti en Naturaleza (1970), Roser Bru en Sin Título y en el dibujo de Carmen Silva, Sin Título (1961).

Pedro Millar, por otro lado, en sus litografías *Sin Título* (1974), introduce elementos básicos de la vida cotidiana, como el pan, alimento esencial en la dieta de los chilenos. De esta forma, el grabado se convierte en un medio que permite, a través de la síntesis formal y conceptual, presentar la experiencia de lo cotidiano.

"Cuando considero una serie de mis litografías, por ejemplo, puedo pensar que hay allí ciertas ideas que las relacionan. Pero sobre todo pienso que hay allí una imagen sobre ciertas cosas, sobre ciertos aspectos de mi propia experiencia".(11) [Illino] (11) [Illino] (11) [Illino] (12) [Illino] (13) [Illino] (13) [Illino] (13) [Illino] (13) [Illino] (14) [Illino] (14) [Illino] (15) [Illino] (1

Más adelante, en la obra de Teresa Gazitúa *Sin Título* (1982) y otras, se presentan nuevamente escenas cotidianas sintetizadas visualmente. Otra vez aparece la mesa, el ser humano comiendo, o incluso la basura, como en el caso de los dibujos de Juan Pablo Langlois en *Sin Título* (1973).

La experiencia personal del artista en relación con la realidad sirve de motivación para las indagaciones plásticas dentro del soporte. Es destacable el protagonismo que tuvo el grabado y la palabra. En este sentido, los años 60 derivaron en la salida del objeto desde el papel y la tela al formato tridimensional, como fue el caso de Juan Pablo Langlois con *Cuerpos Blandos* (1969), o de Cecilia Vicuña con *Otoño* (1971), entre otros.

EL OBJETO COMO PROLONGACIÓN DEL CUERPO

Que el objeto fuera tradicionalmente considerado como 'modelo inanimado', y por ello menor, básico y habitual, abrió a los artistas un campo para la experimentación e identificación con el espectador. Al ser común a todos, la experiencia de lo cotidiano puede convertirse en metáfora directa para hablar de aquello vetado, prohibido o tabú dentro de una sociedad. Así, la presencia tangible del objeto más allá del soporte bidimensional en las obras de fines de los años 60, 70 y principios de los 80, se debió en gran medida al contexto socio-político.

La obra de Carlos Gallardo, A la Carne de Chile (1979), intervención Serigráfica de una Fotografía, fue premiada con el primer lugar de Grabado, en la 1ª Bienal de Arte Universitario de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y exhibida en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes en octubre de 1979. Su título alude veladamente a la dictadura y a elementos que se relacionan con la tortura y la represión. Por otro lado, estas imágenes de la carne ofrecen una cita visual a la res colgada de Rembrandt y de varios artistas que, a lo largo de la historia del arte, la utilizaron como alegoría del sacrificio de Cristo crucificado. Esta representación simbólica a partir del alimento cotidiano le sirve también a Gallardo como método de denuncia visual de aquello que no se puede evidenciar de otra manera, dado el contexto político del gobierno militar.

Ese mismo año, se realizó en varias etapas la primera acción del grupo CADA, titulada *Para No Morir de Hambre en el Arte* (1979), en la cual se incorporó directamente el alimento cotidiano, y cuyos registros

(12) Neustadt, Robert. CADA DÍA: La Creación de un Arte Social. Cuadernos de Análisis y Debate Culturales. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. p.25.

fotográficos forman parte de la Colección. En ella, los miembros del CADA - Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Raúl Zurita, Fernando Balcells - entregaron 100 bolsas de medio litro de leche a habitantes de la comuna de La Granja. Posteriormente, dieron las bolsas de leche vacías a artistas, quienes las usaron como soportes de obras que luego se exhibieron en la Galería Centro Imagen. El mismo día publicaron un aviso en una página en la Revista Hoy y pronunciaron el discurso político "No es una Aldea" frente al edificio de las Naciones Unidas en Santiago, la CEPAL (Comisión Económica Para América Latina) (12). Luego exhibieron los video-registros de las acciones realizadas, junto a una caja de acrílico que contenía las bolsas de leche

y un texto que decía: "Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural"(13). El conjunto se completaba con un ejemplar de la Revista Hoy y la cinta magnetofónica del discurso "No es una aldea".

(13) Richard, Nelly. Márgenes elnstituciones. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad. Documento FLACSO N°46. Segunda edición. Santiago: Metales Pesados, 2007. p.67.

La segunda acción del CADA, *Inversión de Escena*, ocurrió el 17 de octubre de 1979 frente al Museo Nacional de Bellas Artes. Un desfile de diez camiones de leche (de la Empresa Soprole) llegó al Museo, cuya fachada fue cubierta con un lienzo blanco. La acción anterior (*Para No Morir de Hambre en el Arte*) se invierte, ya que esta vez, la leche se lleva al lugar legitimado por la sociedad como el espacio de arte por excelencia: el museo.

La leche sirve a los artistas como medio de denuncia y actividad política, generando un 'cargo a la conciencia' al poder de la época, marcado por la dictadura reinante que oprime y no satisface las necesidades básicas de la sociedad. Ahora, a partir de esta acción, el Museo provee lo que el poder no procura, tanto así, que

sus puertas se clausuran con el lienzo blanco que pone la mirada en la calle, transformándola en espacio de acción y denuncia desde el arte. Tal vez, podemos invertir la relación nuevamente, diciendo que la sociedad, representada por estos artistas-ciudadanos a través del objeto como prolongación del cuerpo y su acción; provee al museo con lo que de verdad necesita para darle vida, haciendo visible los reales problemas de la gente. Subyace que si el Museo niega su vinculación con la vida, reniega de su vínculo vital con el ser humano, quien le dio origen para cultivarse y 'nutrirse' a sí mismo a partir del arte.

Estas acciones surgen en el contexto de la dictadura y se entremezclan con las intenciones de experimentación visual de sus autores. La experiencia corporal y la memoria construida a partir de la percepción de lo cotidiano se convierten en metáfora y medio de subversión frente a la contingencia.

Colaborando con *Inversión de Escena*, Cecilia Vicuña realizó el mismo día, la acción *Vaso de Leche* (1979) en Bogotá, y Eugenio Téllez efectuó otra acción con leche en Toronto, Canadá. Vicuña la presenta como protesta al crimen lechero, que implicaba la distribución de leche contaminada a niños. Vaso, leche y lana, se prolongan en el cuerpo de la artista a través de la acción de derramar un vaso de leche contaminada con el poder de una lana roja amarrada a él; la misma lana que durante siglos ha servido a las mujeres para crear a nivel doméstico. Esta vez, la mano de la artista realiza un sutil, pero poderoso gesto de intervención política a nivel simbólico. De esta manera, el arte se plantea como forma de protesta a partir del objeto cotidiano y del propio cuerpo de la artista, comprometida con la realidad en la que vive.

Perteneciente al Museo, *Apuntes*, popularmente conocida como 'La Silla' de Humberto Nilo, provocó una amplia polémica social. La obra estaba compuesta por una base y la estructura de una silla de playa, hechas de

(14) Rioseco, Ximena. *Crónica de Apuntes: Cinco Meses en la Noticia*. Texto exposición temporal en el Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

acero, además de una pirámide y una planta natural de ágave. La escultura fue colocada frente al Museo en 1980 por una decisión de la dirección de ese entonces, dado su excesivo peso y tamaño que imposibilitaban su ubicación al interior del recinto. Su cualidad artística fue cuestionada por parte de agentes sociales que representaban el sistema político de la época, debido a su carácter cotidiano y, por tanto, 'vulgar'. Fue tal la polémica, que el COVEA (Comando de Vengadores del Arte) la hizo desaparecer bajo un puente del Río Mapocho, con el objetivo de llamar la atención de la comunidad frente a la "defensa de la creación artística". (14)

Con esto se demostró que la inclusión de lo cotidiano dentro del ámbito del arte puede ser considerada inadecuada y subversiva, especialmente si se advierte que el año anterior se había presentado la obra de Gallardo y realizado la acción del CADA, de contenido directamente más político que la obra de Nilo, pero con una reacción muy diferente a nivel público. Esto hace recordar el gesto duchampiano de introducir el urinario en el espacio museal y con ello, el objeto, sus cargas y conceptos dentro del terreno del arte, convirtiendo ese gesto en político, ya que cuestiona la realidad con los medios más cercanos y aparentemente inofensivos.

Entre las obras de la Colección que incorporan el objeto tridimensional en el soporte artístico, están las de José Balmes y Alberto Pérez de los años 60, que colocan fragmentos de la realidad cotidiana en ellas. Otro caso es el de Archivaldo Rozas, que en el políptico *Concilio Para Dos Ideas* (1989), coloca dos elementos-alimentos en el soporte bidimensional: té y arroz. Así, fuentes de nutrientes para el cuerpo se vuelven centrales en la composición de la obra. En *Saturación de la Serie Testimonio de una Comunión Reiterada* (1984), se presenta en un tríptico, bolsas de té abiertas como verdaderos testimonios físicos de los procesos que sufre durante su infusión, su posterior secado y oxidación al servir de bebida al ser humano.

LA IDENTIDAD DEL OBJETO

Después de los 80, época marcada por la respuesta de algunos artistas frente al contexto socio-político y en la cual se utilizó el objeto cotidiano como recurso de identificación con la realidad, la vuelta a la democracia significó el traslado hacia una búsqueda más personal entremezclada con la memoria histórica de esos cambios. Así lo plantea Carlos Altamirano, a propósito de su obra *Pintor de Domingo*, que fuera exhibida en el Museo en 1991, donde la alusión a elementos cotidianos tan esenciales como el té y el pan, se encuentran al lado de imágenes que dicen relación con los sucesos socio-políticos, como en un album personal de la memoria que recuerda cómo se asimilan en un mismo nivel las percepciones de experiencias

particulares y colectivas.

Detrás de todo ello está la necesidad de reconocer e identificar al objeto cotidiano. Con este fin, el artista utiliza estrategias como su descontextualización y re-materialización para crear una realidad paralela que cuestione los contextos en los cuales se produce.

Rainer Krause, en *Interior Marginal con Sillas* (1994), provoca la detención ya no sólo de la mirada, sino de la propia producción artística, a condición de desentrañar el origen de los materiales con los cuales el artista trabaja

(15) Disculpe las Molestias por Causa del Progreso Artístico. Catálogo exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo, 1994.

y que lo llevan, finalmente, a encontrarse directamente con la vida. "En el arte es recomendable, de vez en cuando, reflexionar sobre las condiciones bajo las cuales el artista trabaja y sobre los factores que influyen en el origen de los productos artísticos [...]". (15)

Por su parte, Fernando Prats descontextualiza y desacraliza el pan - elemento cotidiano y a la vez ritual por estar contenido en la hostia cristiana - y luego lo sacraliza como objeto en el contexto del arte, a partir de su materialidad y calidad objetual-conceptual, por medio de estrategias plásticas como su acumulación, conservación, colección y colocación en el espacio museal, o retornándolos una vez intervenidos por el artista, al espacio religioso.

Así sucede en el caso de *Caja*, exhibida en "Deambulatoris" (2000), exposición-recorrido en la Catedral de Vic (Cataluña). El artista coloca la obra en una vitrina donde habitualmente se exhiben reliquias del pasado, como vestimentas para la celebración de la misa cristiana, custodias, cruces y otros objetos de la historia de la Catedral. En ese lugar, es donde Prats pone en una caja hostias y médula, elementos que forman parte esencial de su trabajo artístico y que, como relicarios, muestran la espiritualidad contenida en su obra. En una misma vitrina, en tensión dialogante y ambigua, se exhiben objetos rituales que, bajo un origen material común, sirven a acciones y contextos diversos, pero a la vez similares: el del arte y el de la religión.

En 2002, Alicia Villarreal presenta la exposición *La Escuela Imaginaria* en el Museo Nacional de Bellas Artes. La exhibición comprendía cuatro partes: La Colección, Extensión de la Biblioteca, Ejercicios de Copias en las salas y por último, una intervención en la Biblioteca del Museo que consistió en colocar en el estante donde se encuentran los archivos sobre artistas chilenos, dos cajas de acrílico y dentro de ellas, librillos de *El Laboratorio*, compaginados con prensas. Ambas piezas forman ahora parte de la Colección del Museo y van asociadas a un video en el cual aparece la artista, encuadernando los libros dentro de las cajas de acrílico. Aquellos libros de *El Laboratorio* son parte del archivo que Alicia Villarreal conservó después de una exposición en la Galería Gabriela Mistral en 1997, en los cuales, los visitantes estampaban algunos de los timbres entintados que la artista dejó colgando sobre las mesas en la Galería. Éstas fueron distribuidas en la sala, tal como se detalla en la contratapa de aquellos libros, según un texto de la Editorial Santillana de 1970 acerca del Museo como Laboratorio.

La artista realiza una serie de acciones en relación con antiguos objetos utilizados en una escuela, cuestionando sus cargas habituales. Recolecta, elige, desplaza y construye un nuevo lenguaje que posibilita la participación del público en la obra. De esta forma, se 'educa' e intervienen socialmente los espacios tradicionales como la escuela, el museo o la biblioteca, a partir de los objetos y la intención de la artista dentro de la autonomía que otorga el arte. El Museo se transforma en un 'laboratorio' donde el visitante, a través de su intervención, genera un archivo que se instala en el mismo sitio donde se encuentran los artistas chilenos reconocidos como tales por el Museo y su archivo documental.

Los objetos son sacados de contexto, se los selecciona y colecciona como matrices de impresión-educación, para luego exhibirlos y construir con ellos otros nuevos. Se cuestiona de este modo, su identificación colectiva y se crean nuevos códigos de comunicación. Se revierte así, la lógica del mero consumo, que usa, desusa y desecha.

El desarrollo histórico de la humanidad ha hecho que la sobreproducción de objetos materiales cada vez más desechables y por ende, menos reciclables, sea una de las características de la actualidad. Como si se tratara de una vitrina de algún centro comercial, Pablo Rivera en su obra 100% (2004), exhibe diversos objetos cotidianos, que se utilizan como envoltorios de productos de consumo, pero ahora, totalmente bañados en oro de 24 quilates. "Cuando le sacas el producto a estos display comerciales, un frasco o una sacarina, queda la forma vacía, como un negativo. Mi idea fue trabajar con estas formas fantasmas que otorgan valor agregado a los objetos de consumo y el proceso fue erigirlas con un nuevo estatus...

Explotando la subjetividad de las mismas formas y el no vacío, les doy valor escultórico, las modelo en un material noble [...] las baño en oro y

las instalo en un dispositivo museal. En el fondo es una cadena del deseo" (16). Símbolos del deseo que el consumo excesivo genera, ahora tienen el valor agregado que les otorga Rivera. Con esta acción, el artista detiene aquel consumo y revaloriza estos envases que normalmente son tirados a la basura, para exhibirlos luego en el contexto de un museo, donde el consumo es de otro tipo y en vez de ser utilizables y desechables, están para ser contemplados.

También hay una revalorización del objeto en las fotografías de la serie *Cobres* (2006), de Paloma Villalobos, en las que amplifica detalles mínimos que normalmente pasan inadvertidos. Como una lupa, su lente fotográfico se detiene y amplía la visión de colores y materiales habituales a tal extremo, que se presentan completamente novedosos. De pasar desapercibidos, se visualizan en magnitud; una partícula como la sal es ahora visible y entra en relación con brillos y colores de otros objetos, creando una realidad paralela.

En otras obras contemporáneas recientemente adquiridas por el Museo o donadas por artistas, elementos tan habituales como los alimentos, pasan a ser material y tema central del trabajo artístico. Para ello, se inutiliza e incluso se contradice el 'uso' al cual estaba destinado el alimento para configurar e identificar un nuevo objeto.

La fotografía de Gerardo Pulido *Sin Título. La Conquista del Pan* (realizada el año 2000 y reconstruida en 2007 con migas de pan pintadas en vitrina), es parte del trabajo de este autor que realiza obras cuyo material de construcción es el objeto mismo, como el pan que es modelado y pintado para construir elementos cotidianos en miniatura. El artista empeña sus manos en amasar partes de una ciudad como Santiago. Una miga es una parte minúscula del pan; la versión de la ciudad que construye, permite situar una perspectiva más completa frente a los ojos, de tal manera que una misma realidad cotidiana se presenta apetecible, minúscula y comestible. A partir del formato por un lado, y del referente por otro, cuestiona la realidad-representación, identificando dos realidades aparentemente dispares como el pan y la ciudad.

En el registro fotográfico de la acción *Línea Blanca* (2001) ⁽¹⁷⁾ de Claudio Correa, se identifica al objeto con la violencia, evidenciándose que en la cocina existe un potencial de transformación, destructivo-constructivo que puede ejercerse en ambas direcciones. Se sugiere metafóricamente que los fundamentos de la violencia pueden hallarse en lo doméstico - en el cuchillo, el gas y su fuego, los fósforos, los platos, etc. - y como veladamente lo público, a través de los medios de comunicación, ingresa al ámbito íntimo de lo cotidiano con el potencial de generar más violencia.

A manera de conclusión de este recorrido por las obras de la Colección, queda de manifiesto que la mirada en reposo del artista frente a lo cotidiano posibilita una indagación constante en torno a las problemáticas fundamentales de la actividad artística, ya sea como referencia, tema o material de trabajo, a través de su representación, presentación o metáfora de la vida contenida en la realidad más cercana y habitual.

ALFREDO VALENZUELA PUELMA, 1856-1909 FLORES JAPONESAS, 1888 ÓLEO SOBRE TELA 52 x 92 cms. SUR N° 1596

"Es una bonita composición de dos objetos: un macetero con flores de diversas clases, las cuales están tratadas con una técnica muy fina, tanto en la construcción como en el colorido y una vasija gris con aves estilizadas cuyo fondo recorta un hermoso cortinaje gris-acero".

Rivera, María. Alfredo Valenzuela Puelma. Santiago: Universidad de Chile, 1956. p. 91.





ONOFRE JARPA, 1849-1940 CRISANTEMOS, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 66 x 54 cms. SUR N° 1157



ROBERTO STÖNNER FLORES, 1907 ÓLEO SOBRE TELA 60 x 44 cms. SUR N° 1556



CELIA CASTRO, 1860-1930 EL CONEJITO, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA Y MADERA 26 x 36 cms. SUR N° 226

[&]quot;Celia Castro ha revelado considerable vocación para la pintura, a un gusto delicado, sabe unir el sentimiento del colorido y el instinto del arte". Orrego Luco, Luis. Chile Contemporáneo. Santiago: Imprenta Cervantes, 1904. p.229.





JOAQUÍN FABRES, 1864-1914 ANTIGUOS OBJETOS JAPONESES, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA $50 \times 55 \text{ cms}$. SUR N° 252



FRANCISCO VALENZUELA NATURALEZA MUERTA, SIN FECHA ÓLEO SOBRE CARTÓN 60 x 56 cms. SUR N° 157



JOSÉ MERCEDES ORTEGA, 1852-1933 NATURALEZA MUERTA, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 42 x 65 cms. SUR N° 188



PEDRO RESZKA, 1872-1960 NATURALEZA MUERTA, 1897 ÓLEO SOBRE CARTÓN 33 x 42 cms. SUR N° 293



MARIA LUISA LASTARRIA, 1860-1930 NATURALEZA MUERTA, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 43 x 53 cms. SUR N° 25



AURORA MIRA, 1863-1939 FLORES Y FRUTAS, 1928 ÓLEO SOBRE TELA 46 x 53 cms. SUR N° 26



FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, 1875-1960 CENA GALLEGA, 1915 ÓLEO SOBRE TELA 75 x 101 cms. SUR N° 679

"Contrariando las tendencias modernas y vanguardistas de la pintura, el pintor ofrece un arte de formas y no de ideas, más aparencial que esencial, un arte sin muchos dramatismos, apto para reflejar un mundo más optimista tal como es, o, al menos, como podría ser. Arte que posee una abrumadora perfección formal que es, en definitiva, la piedra angular de aquella pintura de los grandes pintores y momentos de la historia".

Zamorano, Pedro. El Pintor Fernando Álvarez de Sotomayor y su Huella en América. La Coruña: Ed. Universidad de Coruña, 1994. p.66.



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ, 1853-1933 ROSAS AL SOL, SIN FECHA ÓLEO SOBRE MADERA 21 x 29 cms. SUR N° 104

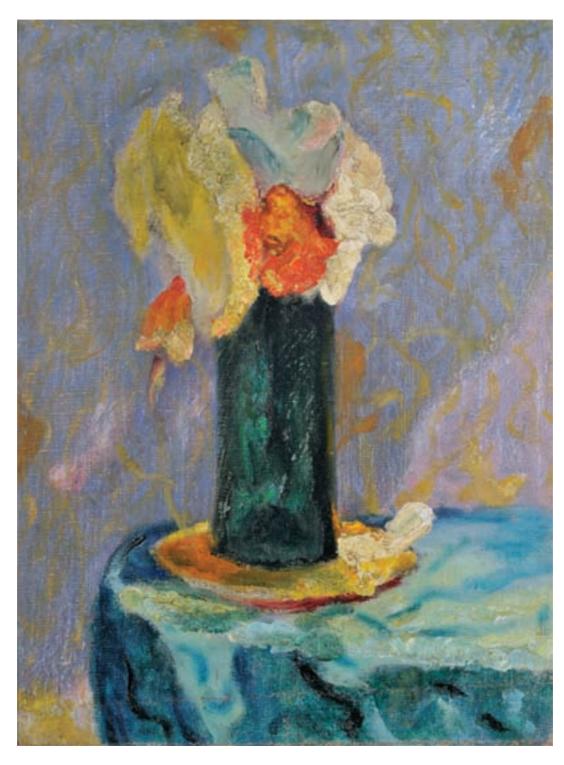
"En el arte sólo vale la intención, el impulso, lo por hacer: siempre es mejor el boceto que el cuadro terminado; en el bosquejo está todo el ardor, la pasión, la volcadura íntima del individuo, en el cuadro concluido está la academia, la retórica, lo que está amasado". Entrevista a Juan Francisco González, Diario La Nación, 24 de octubre, 1929, en Díaz, Wenceslao. Juan Francisco González. Cartas y otros Documentos de su Época. Santiago: Ed. RIL, 2004. p.154.



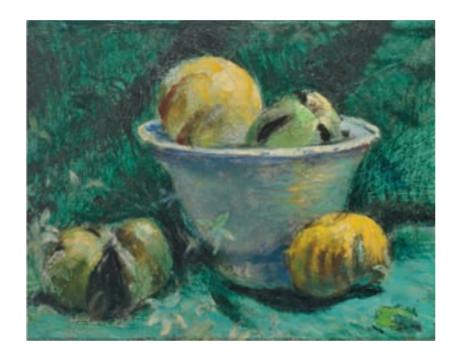
JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ, 1853-1933 GLADIOLOS, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 43 x 33 cms. SUR N° 46



PABLO BURCHARD, 1875-1964 FLORES, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 52 x 42 cms. SUR N° 323



PABLO BURCHARD, 1875-1964 FLORERO, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 51 x 39 cms. SUR N° 322



PABLO BURCHARD, 1875-1964 FRUTERO, SIN FECHA ÓLEO SOBRE CARTÓN 36 x 45 cms. SUR N° 325



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ, 1853-1933 MANZANAS, SIN FECHA ÓLEO SOBRE MADERA 30 x 40 cms. SUR N° 91

"Se aprecia en la obra de Juan Francisco González una búsqueda que al parecer pretendía hacer de las frutas, sujetos con vida y fuerza expresiva. A González 'no le gustan los melocotones sobre el plato - como aprisionados -, sino caídos sobre la hierba, no quiere el reposo de las manzanas sobre el mantel, sino tumbadas en la pelusa del pasto otoñal' (Roberto Zegers). Este notable artista no sólo quiere pintar, sino inventar el interior y el exterior de sus objetos de tal forma que no haya límites formales entre la sandía y el borde de la tela o el cartón. Quería evitar en un transparente y espeso ropaje de pintura, lo que hubiera de oficio y vida en cada obra. No se conforma con el dato visual de la cáscara, sino que se va hacia adentro a rescatar con pinceles y colores, la pulpa y el encarnado sabor de sus modelos".
Castillo, Ramón. La Fruta en el Arte: Exposición Retrospectiva de Pintura y Escultura Chilena desde el Siglo Pasado a Nuestros Días. Catálogo, Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 1993.

JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ, 1853-1933 LÚCUMAS, 1909 ÓLEO SOBRE TELA 35 x 45 cms. SUR N° 101

"El maestro prefiere pintar la fruta en el suelo y en su contexto natural; las sandías serán pintadas junto a su tallo y en la tierra; las frutillas y las lúcumas, y las solitarias manzanas se irán pudriendo de tierra y sol y no importará, ya que en su pintura no se miente: así es la vida y así es la pintura". Castillo, Ramón. La Fruta en el Arte: Exposición Retrospectiva de Pintura y Escultura Chilena desde el Siglo Pasado a Nuestros Días. Catálogo. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 1993.





ENRIQUE MOSELLA, 1901-1979 NATURALEZA MUERTA, 1930 ÓLEO SOBRE TELA 55 x 71 cms. SUR N° 353

"En las naturalezas muertas, Mosella llega a la más alta solución en su estética. Sin dejar de ser verdaderos ejercicios de retórica plástica, éstas ofrecen todas las soluciones y todos los caminos de la pintura. El artista ha establecido de antemano un esquema de formas internas, los volúmenes con cierto ritmo barroco. Ha introducido algunos objetos característicos que le permiten insistir sobre ciertas líneas. Es característica la incorporación de un puchero de panza ampulosa, con el cual el modelado convencional juega en una rica armonía del claroscuro. Las formas curvas de las frutas le facilitan la reiteración de ese juego plástico. Los pescados atemperan la dirección general de las líneas con sus formas agudas".

Romera, Antonio. Crítica de Arte, el Pintor Enrique Mosella en Ensayos. Santiago: Ed. Atenea, p. 192.

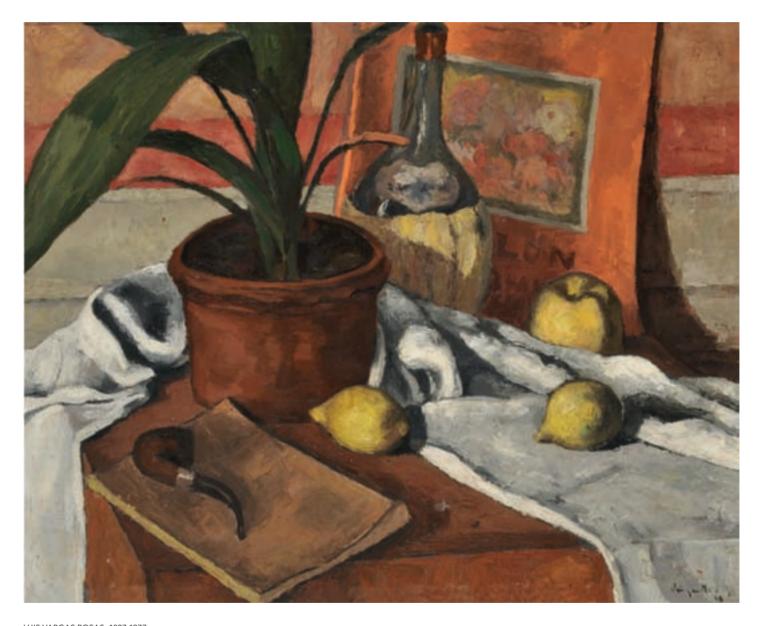


CAMILO MORI, 1896-1973 COMPOSICIÓN (FORMAS), 1933 ÓLEO SOBRE TELA 50 x 61 cms. SUR N° 3089

"Las nuevas opciones estéticas y las nuevas temáticas que protagonizaron su pintura: la ciudad que crece y progresa, la bohemia urbana, el diseño y la moda, las naturalezas muertas o la figura humana, superaron la mera imitación de la realidad visible, para ver de qué modo se apropiaba de un lenguaje con el que fundó su propio "alfabeto" de líneas, colores y planos cromáticos cargados de subjetividad. Fue la racionalidad plástica de la lección moderna que se alternó con la emoción poética del tema y su ejecución.

Mori se distanció de la academia chilena, dejó atrás el dato figurativo y el color local, para preferir la subjetividad y pureza cromática, la síntesis esquemática de la figura y la forma, para no caer en narrativas y análisis tediosos del mundo visual. La línea se convirtió en el territorio de la libertad expresiva, y el color buscó organizar el plano pictórico a partir de choques y vibraciones primarias, secundarias o terciarias".

Castillo, Ramón. Camilo Mori. Los Años Modernos. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2008. p.6.



LUIS VARGAS ROSAS, 1897-1977 NATURALEZA MUERTA, 1923 ÓLEO SOBRE TELA 50 x 61 cms. SUR N° 1606

"Fundamos el grupo Montparnasse con el fin de impulsar un movimiento con la problemática plástica contemporánea – explica Vargas Rosas- quisimos rechazar el arte manido, repetitivo, convencional. Se burlaban de nosotros. Nuestros propios maestros no nos estimulaban". Vargas Rosas, Luis. *Revista Academia* N° 1, Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, Santiago, 1975. p.56.



LUIS VARGAS ROSAS, 1897-1977 NATURALEZA MUERTA, 1924 ÓLEO SOBRE TELA 65 x 54 cms. SUR N° 55

"La abstracción que desarrolló Luis Vargas Rosas entre los años 30 y 40, es una excepción en el panorama plástico nacional [...] Desde su estadía en París durante los años 20, aprendió con André Lohte a simplificar las formas, a prescindir del detalle descriptivo para centrarse en el juego sutil de planos y volúmenes".

Castillo, Ramón. Chile Artes Visuales, 1900-1950, Modelo y Representación. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. p.104.

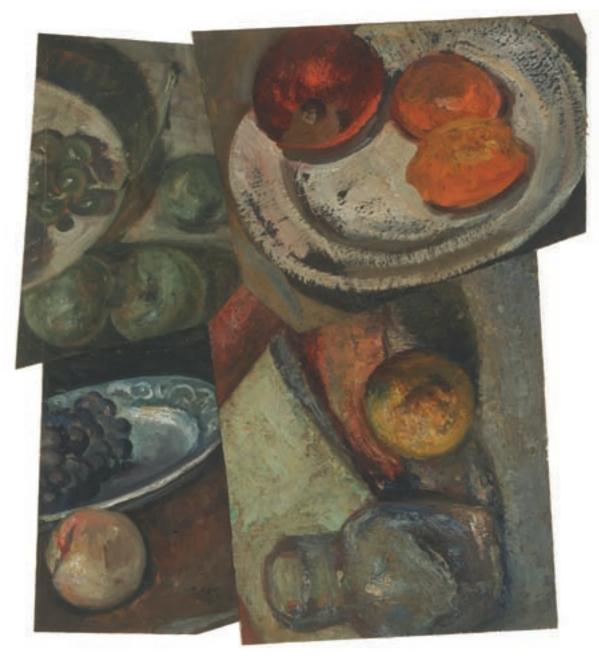


JULIO ORTÍZ DE ZÁRATE, 1885-1946 NATURALEZA MUERTA, 1935 ÓLEO SOBRE TELA 45 x 41 cms. SUR N° 1349

"No es, pues la pintura un lenguaje; es una realidad en sí. Es una parte más de la naturaleza. Este sendero del arte puro está acosado por mil enemigos. El principal de todos: la literatura. Es el veneno literario el que arranca a los pintores de su campo de acción para lanzarlos a ilustrar y explicar todo un orden de ideas". Emar, Jean, "Grupo Montparnasse - Julio Ortiz de Zárate", Notas de Arte en *Diario La Nación*. 23 de octubre, 1923.



JULIO ORTÍZ DE ZÁRATE, 1885-1946 NATURALEZA MUERTA, 1931 ÓLEO SOBRE TELA 55 x 65 cms. SUR N° 1348



JULIO ORTÍZ DE ZÁRATE, 1885-1946 NATURALEZA MUERTA, 1926 ÓLEO SOBRE TELA Y COLLAGE 45 x 42 cms. SUR N° 1347

"Julio Ortiz de Zárate es el miembro más destacado públicamente en el medio nacional. Antes de viajar a Francia, en 1919, y de integrarse al Grupo Montparnasse formó parte de la Colonia Tolstoiana, de la Generación del 13 y del Grupo de los Diez".

Canseco-Jerez, Alejandro. *La Vanguardia Chilena, Santiago-París*. París: Acjb Editions, 2001, p.86.

INÉS PUYÓ, 1906-1996 JARRÓN CON FLORES, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 92 x 73 cms. SUR N° 342

"Sobre el arte: En la profesión se llama ver grande, es decir, ver antes que los detalles, el conjunto armónico, sobrio y justo de lo que miramos. El arte, el que abarca el conjunto, está en posesión de los detalles y por el contrario, al que comienza por los detalles, se le escapa el conjunto principal [...] Sobre el artista: el artista camina solo, y se detiene a querer saber donde va - pregunta que puede contestarse - sus obras son las que responden. Y sigo y sigo pintando".

Inés Puyó, Óleos Recientes. Santiago: Galería La Fachada, 1986; de su discurso de incorporación a la Academia de Bellas Artes, Instituto de Chile.



CARLOS PEDRAZA, 1913-2000 FLORES, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 82 x 60 cms. SUR N° 1371

"El artista señala: Las cosas salen y es un regalo que aparezca cierto halo de poesía. Me motiva especialmente la naturaleza, aunque soy un ignorante de su clasificación botánica; solamente me maravillo de lo que Dios creó".

Diario El Mercurio, 9 de enero, 1993. Esta obra ganó el Primer Premio en el XVI Salón de Viña del Mar en 1949.



RAMÓN SUBERCASEAUX, 1854-1937 FLORES, SIN FECHA ÓLEO SOBRE CARTÓN 29 cms. diámetro SUR N° 191

"El crítico de comienzos de siglo, el francés Richon Brunet, elogia a este maestro con palabras muy certeras, en El Ferrocarril, en 1903: "Las telas del señor Subercaseaux se imponen desde luego por la seguridad del dibujo y la ejecución, la inteligencia de la composición y un conocimiento refinado de los recursos del oficio, en fin, tienen esa cualidad tan rara y, sin embargo, tan indispensable en el arte: el estilo".

Bindis, Ricardo. *Pintura Chilena, 200 años.* Santiago: Ed.Origo, 2006. p.104.





FORTUNATO SAN MARTÍN, 1891-1963 FLORERO, SIN FECHA ÓLEO SOBRE MADERA 34 x 27 cms. SUR N° 464

[&]quot;Las flores suyas son tan parecidas a las flores de los jardines, todas vestidas de domingo (con unos trajes largos de fiesta, y con una gran V en el escote). Por la misma razón, por haber pintado la realidad como si no se tratara de un sueño, vuelan por el jardín las mariposas, se abren las ventanas, allá lejos un río se despereza y llegan los primeros invitados al almuerzo campestre".

Arenas, Braulio. "Pintores del Paraíso: Fortunato San Martín", en Diario El Mercurio, 20 de junio, 1982.



CARLOS PAEILE, 1931 HOMENAJE A AURORA MIRA, 1977 ÓLEO SOBRE TELA 68 x 97 cms. SUR N° 462

"En el caso de Carlos Paeile, la motivación responde al mundo en torno, por efecto del color y poder de evocación que lo impresionan en un instante dado. Pero luego adviene todo un proceso en que es su personal sensibilidad la que busca imponerse".
Palacios, José María. "Nuestros Artistas: Carlos Paeile y la Pintura ¿Naif, Instintiva o Primitivista?", en Diario La Segunda, 9 de abril, 1997. p. 8.



HERNÁN LARRAIN P., 1899-1994 MÁSCARA NEGRA, 1985 ÓLEO SOBRE TELA 82 x 100 cms. SUR N° 1190



RUPERTO CÁDIZ, 1944 INSECTARIO, 1982 ÓLEO SOBRE TELA 165 x 133 cms. SUR N° 501

"Aun cuando se trata de un artista autónomo, de difícil filiación en tendencias o grupos, encontramos en su obra ciertas claves que nos orientan respecto de su identidad estética. Por lo pronto, existe una relación - más o menos explícita - con la fase reflexiva de la estética surrealista. Este vinculo se da, en primer lugar, a partir de la concepción arquitectónica del espacio. Las evidentes transgresiones a la representación científica de la perspectiva (puntos de fuga, líneas de horizonte), dan origen a un paisaje metafísico, irreal - el diorama de su fantasía -. Allí se desarrolla su narrativa, en un espacio de gran vastedad, abierto, atmosférico".

Zamorano, Pedro en Ruperto Cádiz. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. p.14.



NEMESIO ANTÚNEZ, 1918-1993 VALPARAÍSO 8 PM, 1987 SERIGRAFÍA 65 x 50 cms. SUR N° 702

"Los manteles franceses en Chile se transformaron en "mesas terremoteadas", con sus respectivas sillas, desequilibradas y un sol rojo poniente sobre el mar de Valparaíso; los cuadrados del mantel volaron en cardúmenes de volantines; combates de volantines en el Parque Cousiño, los manteles envolvieron cuerpos de mujer dormida o cubrieron todo el espacio con los colores del sol".

Nemesio Antúnez. Exposición Retrospectiva (1938-1988). Catálogo, Santiago: Galería Pravis 1988, n.18.

Praxis, 1988. p.18.



NEMESIO ANTÚNEZ, 1918-1993 EL MANTEL, 1951 LITOGRAFÍA 15 x 26 cms. SUR N° 2908

"Su pintura es "cuadro" y en él podemos situar una óptica 'intimista', pero no entendida a la manera de Bonnard o de Matisse. Más bien debiéramos hablar de una pintura de la intimidad, donde la materia plástica se encarga –sobre todo en las obras de estos últimos años- de construir el último refugio a la pareja humana: la evasión en el otro como instancia de sobrevivencia en un acontecer enajenado".

Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan. Chile Arte Actual. Valparaíso: Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1988. p.293.



CARMEN SILVA, 1920-2008 SIN TÍTULO (1), 1961 GRAFITO SOBRE PAPEL 50 x 65 cms. SUR N° 1512

"El dibujo siempre por sobretodo. Esta gran capacidad dibujística hace que el color esté supeditado a la gráfica. Con el dibujo descubre paso a paso su motivo temático, al mismo tiempo, el uso de la mancha es indicador de densas atmósferas que nunca pueden faltar. En este contexto, el color que tiende hacia lo monocromo, es tratado a la manera valórica y está sometida a la presencia del dibujo".

Swimburn, Gema. Carmen Silva, Géminis. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1997. p.16.

LUZ DONOSO PUELMA, 1923-2008 NATURALEZA MUERTA, 1956 AGUAFUERTE 14 x 12 cms. SUR N° 985



FLORENCIA DE AMESTI, 1925 NATURALEZA, 1970 AGUAFUERTE 39 x 55 cms. SUR N° 923



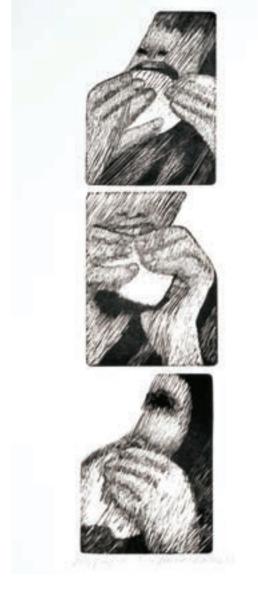
ROSER BRU, 1923 SIN TÍTULO, SIN FECHA LITOGRAFÍA 56 x 76 cms. SUR N° 803





PEDRO MILLAR, 1930 SIN TÍTULO, 1974 LITOGRAFÍA 26 x 24 cms. SUR N° 1284





TERESA GAZITÚA, 1941 SIN TÍTULO, 1982 MIXTA 38 x 28 cms. SUR N° 1077

PEDRO MILLAR 1930 SIN TÍTULO 1974 LITOGRAFÍA 26 x 24 cms. SUR N° 1282

"¿Cuál es la mayor preocupación a nivel conceptual frente a su obra? / No puedo decir que alguien no pueda extraer conceptos de una obra artística, pero la imagen no es un vertedero de conceptos. Por supuesto, manejo ideas que en determinadas situaciones me mueven a hacer cosas. Cuando considero una serie de mis litografías, por ejemplo, puedo pensar que hay allí ciertas ideas que las relacionan. Pero sobre todo pienso que hay allí una imagen sobre ciertas cosas, sobre ciertos aspectos de mi propia experiencia".

Ellena, Emilio. Exposición de Grabado. Catálogo, Santiago: Galería Cromo, 1977.

JUAN PABLO LANGLOIS, 1936 SIN TÍTULO, 1973 TÉCNICA MIXTA 22 x 40 cms. SUR N° 1178

"Los dibujos de los 70 y 80 eran como de poesías visuales que las veía en el espacio como esculturas. Algunas lo fueron, otras quedaron sólo como dibujos, se bastaban a sí mismos y a veces, mucho mejor que en el espacio. También la fotografía empezó a ahorrarme el dibujo. O sea, el lenguaje conceptual era el mismo para los objetos y los dibujos". Navarrete, Carlos; Machuca, Guillermo. *Juan Pablo Langlois Vicuña, Viaje Sentimental 1969-1989.* Santiago: Museo de la Solidaridad Salvadr Allende, 2008. p.10.



CECILIA VICUÑA, 1948
REGISTRO DOCUMENTAL SALÓN DE OTOÑO, 1971
FOTOGRAFÍA BLANCO Y NEGRO
33 x 50 cms.
SUR N° 2744

"...la obra original de 1971 tuvo dos títulos: Otoño por la artista y Salón de Otoño, denominación de Nemesio Antúnez, director del Museo en ese momento. Parte de su historia está contenida en el diario de escritura Sabor a Mí y su reescritura en la resignificación de la obra y el lugar en su reconstrucción: la vitrina que contiene hojas recolectadas este otoño (2007) en el Parque Forestal...".

Madrid, Alberto. Texto curatorial, Ejercicios de Colección: "Salón de Otoño", Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.



JUAN PABLO LANGLOIS, 1936 SIN TÍTULO, 1973 TÉCNICA MIXTA 41 x 22 cms. SUR N° 1177







CECILIA VICUÑA, 1948 VASO DE LECHE #1 Y #2, 1979 REGISTRO FOTOGRÁFICO DE UNA ACCIÓN DE ARTE FOTOGRAFÍA 30 x 45 cms. SUR N° 3114

"El derramamiento de leche revierte simbólicamente, el derramamiento de sangre y muerte que el propio monopolio del poder y el alimento por parte de unos sobre otros, genera en una sociedad. ¿Qué estamos haciendo con la vida?', pregunta Cecilia Vicuña en tono de denuncia".
Pérez, Angélica. Menú de Hoy. Santiago: Proyecto Museo sin Muros. Museo Nacional de Bellas Artes, 2008. p.11.



CADA, 1979 INVERSIÓN DE ESCENA PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE FOTOGRAFÍA 27,5 x 38,5 cms. SUR N° 2731

Con el trabajo *Para no Morir de Hambre en el Arte*, realizado en octubre de 1979 y tomando como metáfora la leche - signo de blanco, de hambre y de carencia - se dio inicio a una obra progresiva que abarcó desde el video registro, hasta las revistas de análisis político, pasando materialmente por los cuerpos segregados de los habitantes más desposeídos de la ciudad. Documento Cada en Archivo MNBA.











CARLOS GALLARDO, 1954 A LA CARNE DE CHILE, 1979 INTERVENCIÓN SERIGRÁFICA DE FOTOGRAFÍA 90,5 x 90,5 cms. SUR N° 3270

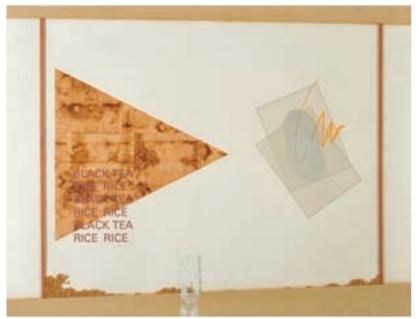
"Las imágenes en blanco y negro de carnes de res, tomadas en un matadero, son intervenidas por el artista textual y pictóricamente en el soporte bidimensional, produciendo una poderosa poética visual que establece una relación 'sintagmática', es decir, metódica, entre los objetos cotidianos señalados textualmente por el autor y la carne: garfio, riel, cuchillo, ampolleta. Estos elementos tienen el poder de intervenir físicamente la carne para convertirla en alimento. Las de Gallardo son 'carnes' pero de Chile, aludiendo simbólicamente a los cuerpos de aquellos que son reprimidos, torturados y asesinados. La obra alude veladamente a la dictadura y sus elementos de tortura. Los mismos que sirven de instrumentos en un matadero para faenar la res y convertirla en alimento, pueden servir ahora para la represión". Pérez, Angélica. Menú de Hoy. Santiago: Proyecto Museo sin Muros. Museo Nacional de Bellas Artes, 2008. p. 13.



ARCHIVALDO ROZAS, 1949 SATURACIÓN. DE LA SERIE TESTIMONIO DE UNA COMUNIÓN REITERADA, 1984 TÉCNICA MIXTA SOBRE PAPEL 90 \times 63 cms. SUR N° 592

"Archivaldo Rozas en el tríptico Saturación (de la serie Testimonio de una Comunión Reiterada, 1984) presenta bolsas de té abiertas como testimonio físico de los procesos que surte el té durante su infusión y posterior secado y oxidación. Se apropian estos ingredientes del soporte artístico, permitiendo que un alimento diario como el té, se manifieste y evidencie los elementos cotidianos como medios de lenguaje y procedimiento plástico, para evocar simbólicamente los procesos vividos por los cuerpos en su calidad orgánica y transformativa".

Pérez, Angélica. Menú de Hoy. Santiago: Proyecto Museo sin Muros. Museo Nacional de Bellas Artes, 2008. p. 21.









ARCHIVALDO ROZAS, 1949 CONCILIO PARA DOS IDEAS, 1989 TÉCNICA MIXTA 70 x 90 cm. SUR N° 584

"Sitúa en el soporte bidimensional dos ideas; dos alimentos: té y arroz. Son símbolos de la alimentación básica, son de aquellos que no pueden faltar. Rozas indaga al mismo tiempo en la deconstrucción del lenguaje del arte, tanto el de la palabra como el de los puntos, líneas, volúmenes y colores sobre un plano, equiparando lo que es el alimento en la vida de una persona con lo que son para un artista los elementos plásticos mencionados. Arte y vida se vuelven a relacionar". Pérez, Angélica. *Menú de Hoy.* Santiago: Proyecto Museo sin Muros. Museo Nacional de Bellas Artes, 2008. p. 21.



ERNESTO BARREDA, 1927 RELOJ ANTIGUO, 1970 ÓLEO SOBRE TELA 158 x 89 cms. SUR N° 486

"Si bien Ernesto Barreda se ha apartado del modelo como requisito indispensable, no ha renunciado al proceso de producción del realismo. Sin modelo ni apunte previo, sin fotografía, presenta una imaginería que pasa por real sin existir en la realidad".

Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan. Chile Arte Actual. Valparaíso: Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1988. p.277.

CLAUDIO BRAVO, 1936 PAISAJE DE NUEVA YORK, 1993 LITOGRAFÍA 85 x 117 cms.

"El recorte particular de las formas, el "El recorte particular de las formas, el exquisito juego cromático, la atención a los detalles otorga al tema una presencia insólita a fuerza de rivalizar con lo real. Lo que ocurre es que las imágenes elaboradas no se dan como reflejo mecánico y de ahí su carácter interpelador. A esto contribuye el hecho interpelador. A esto contribuye el hecho de que el artista pinta sobre el motivo y no según un documento fotográfico, lo que lo aleja, a mi juicio, de los hiperrealistas al tomar distancia con el medio fotográfico".

Sullivan, Edward. Claudio Bravo Visionario de la Realidad. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1994. p.12.





HUMBERTO NILO, 1954 APUNTES, 1980 INSTALACIÓN SILLA, PIRÁMIDE Y BASE DE ACERO, PLANTA MEDIDAS VARIABLES SUR N° 1328

A fines de 1980, con motivo del Primer Encuentro de Arte e Industria, el artista Humberto Nilo presentó su obra Apuntes. Se trató de un conjunto escultórico en acero integrado por una base, la estructura de una silla de playa, una pirámide y una planta de ágave. Archivo MNBA



RAINER KRAUSE, 1957 INTERIOR MARGINAL CON SILLAS, 1994 TÉCNICA MIXTA 75 x 75 cms. SUR N° 1170

"Los títulos retienen la antigua "intención": paisaje marginal con casa, paisaje marginal con lluvia, interior marginal con silla (1994-1995). Estos títulos resaltan notablemente junto a construcciones extremadamente modestas: unos pocos ángulos de hierro (del tipo que se usa para concreto reforzado), un pedazo de cartón o madera, pegado directamente a la pared para hacer un 'cuadro'. Es como si el artista quisiera transmitir lo 'esencial' utilizando sólo lo mínimo de un material básico".

Bret, Guy, en Rainer Krause, Paisajes marginales/Las listas. Catálogo, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996. p.6.





FERNANDO PRATS, 1967 CAJA (VIC) DEAMBULATORIS, 2000 TÉCNICA MIXTA 46 x 50 x 10 cms. SUR N° 2706

"Es la encarnación de la conformación dialéctica carnal-material de lo divino en una relación directa entre palabra y sacramento, que toma una forma espectacular en el material del pan, pues supera la oposición entre Dios y el mundo. El acto iconoclasta de Prats muestra, no sólo el interés de su concepción artística, sino mucho más una presentación imponente y extremadamente sensible".

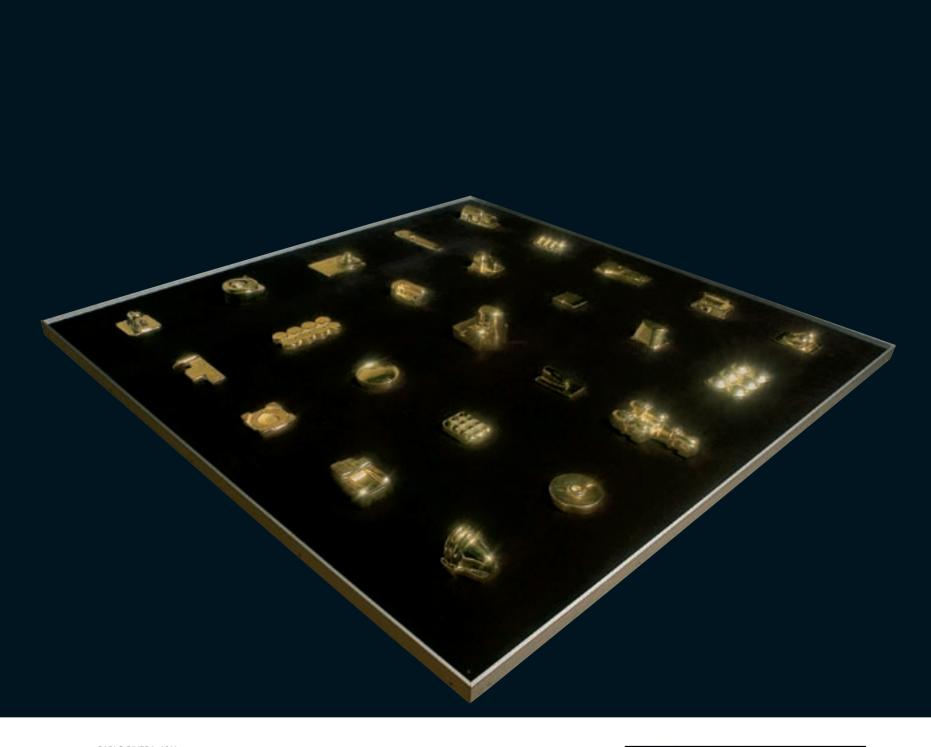
Mennekes, Friedhelm. Fernando Prats, Del Cardener a la Antártica. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2003. p.14.



PALOMA VILLALOBOS, 1976 COBRES, 2006 POLÍPTICO FOTOGRAFÍA 50 x 90 cms. SUR N° 2693

"La cita residual del objeto recuerda los depurados y ajustados montajes escénicos de la propaganda comercial; un dato o un pequeño fragmento le permite establecer una relación conveniente, estas breves composiciones contienen apariencia de realidad, intensificando la valoración objetual en contraposición a sus equivalentes de significación".

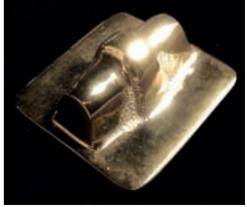
M. Zárate, Patricio. Deslindes y Giros foto-gráficos. Paisaje. Figura Humana. Bodegón. Una Revisión a la Fotografía Chilena Contemporánea. Santiago: Salas de Arte. Proyecto Museo sin Muros. Museo Nacional de Bellas Artes, 2006.



PABLO RIVERA, 1961 100%, 2004 ZAMAC Y ACRÍLICO 119 x 119 x 79 cms. SUR N° 3103

"La escultura ya no parece ser tan sólo un objeto, sino un orden de relaciones: cuerpo(s) y emplazamiento que puestos en interrelación abren la posibilidad de deconstruir un lugar mental y de redefinir la vivencia de un espacio como acontecimiento".

Pablo Rivera. Digalbóndiga, Esculturas. Catálogo, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1994. p.8.



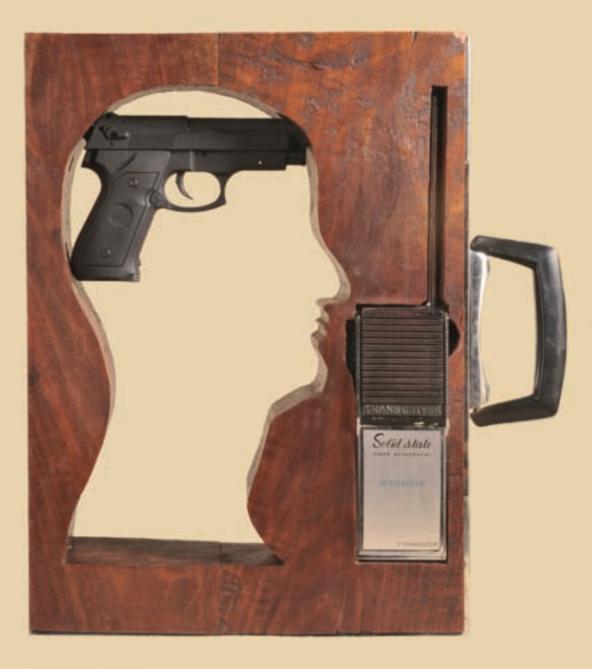


ALICIA VILLARREAL, 1957 LIBRILLOS DE LABORATORIO, 2002 INSTALACIÓN ACRÍLICO/PAPEL 36 x 44 x 20 cms. SUR N° 3227

"Articula relatos a partir de palabras y objetos que forman parte de colecciones de archivos, bibliotecas y museos. A través de una reclasificación y descripción infinita de colecciones olvidadas y suspendidas por el paso del tiempo, junto a una desmantelación de textos oficiales vinculados a la educación, Villarreal construye y organiza escuelas y museos imaginarios".

Mosquera, Gerardo (editor). Copiar el Edén. Arte Reciente en Chile. Santiago: Ed. Puro Chile, 2006. p.556.





ALEJANDRO REID, 1932-2003 EJECUTOR, 1978 CASTAÑO, PISTOLA Y RADIO 42 x 30 x 8 cms. SUR N° 3272

"Y encontré esa cosa desarrollada en la pintura y en la gráfica: hacer representación con la figura y el fondo, con el juego de la doble imagen, positivo y negativo, doble significado, lectura múltiple [...] En el fondo, la vida con todos sus contrastes". Entrevista a Alejandro Ried, *Revista Señal*, Año 1, N° 5, septiembre-octubre, 1987. p. 11.



GERARDO PULIDO, 1975 SIN TÍTULO, LA CONQUISTA DEL PAN, 2000 MIGA DE PAN, ACRÍLICO Y FOTOGRAFÍA 12 x 15 x 10 cms. SUR N° 2714

"Pulido cuestiona realidad y representación a partir del formato por un lado, y del referente por el otro. La miniatura de Plaza Italia, presentada a través de la fotografía de gran formato, se vuelve una visión a escala casi real ante los ojos".

Pérez, Angélica. Menú de Hoy. Santiago: Proyecto Museo sin Muros. Museo Nacional de Bellas Artes, 2008. p.18.







CLAUDIO CORREA, 1972 REGISTRO FOTOGRÁFICO ACCIÓN LÍNEA BLANCA, 2001 IMPRESIÓN FOTOGRAFÍA DIGITAL 100 x 80 cms. SUR N° 2716

"Claudio Correa en cambio se mueve en una zona de indeterminación, indagando en una posible salida de lo pictórico, pero en este deslinde se encuentra con una serie de prolegómenos; cómo transgredir y sobrepasar ciertas creencias y reverencias de la pintura y salir absuelto, porque el desplazamiento plantea la exterioridad, una zona de conflicto y desencuentro, que se expresa como la imposibilidad de la concreción de la pintura y al mismo tiempo su capacidad de resistencia a través de gestos mínimos".

M. Zárate, Patricio. Subversiones / Imposturas. Santiago: Cuarta Bienal de Arte. Museo Nacional de Bellas Artes, 2004. p.18.



CONVERGENCIA Y DIVERGENCIA

MILAN IVELIC

UN IMAGINARIO AUTOSUFICIENTE

El arte abstracto que nació en Europa en los primeros decenios del siglo XX puso en tensión lo que era la obra de arte en la tradición figurativa o representacionista, provocando una reflexión crítica de rechazo a la reproducción, ilustración o descripción de los objetos y seres del mundo. Su propuesta fue renunciar a esa relación entre arte y realidad externa, dejar de vincularse a las apariencias de las cosas para construir formas autónomas y elaborar un imaginario autosuficiente, estimulador de sensaciones nuevas, invitando a mirar distinto, sin sujetarse a los cánones de la visualidad establecida.

El poeta Vicente Huidobro dirá que no se trata de imitar la naturaleza en sus apariencias, sino de ingresar en lo profundo de sus leyes constructivas, en la realización de un todo dentro del mecanismo de producción de formas nunca antes vistas⁽¹⁾.

"(1) VV. AA., *Arte Madi.* Catálogo Exposición Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía , 1997. p.27.

El ambicioso objetivo que se perseguía era ofrecer valores positivos de equilibrio y armonía e influir en la sociedad con un arte más puro. Cabe recordar al respecto a artistas como Malevich y el suprematismo; el constructivismo de Tatlin o el neoplasticismo de Mondrian y Van Doesburg.

La racionalización del trabajo obligaba a una disciplina en la utilización de la máquina y en el trabajo laboral. Es así como apareció un arte abstracto de orientación geométrica constructiva, convergente con una sociedad que comenzaba a industrializarse y a emplear la tecnología en los procesos económicos productivos.

Esta orientación estética hizo suyo un rigor conceptual, tanto en las ideas como en el ejercicio de su práctica. Se recurrió a las formas elementales de la geometría y a un cromatismo controlado para lograr el orden visual que se anhelaba. Esta primacía de una matriz reguladora estaba constituida por forma y color, línea y superficie.

En nuestro país, a partir del segundo decenio del siglo XX, la estabilidad del sistema de arte y su dependencia visual con la realidad externa comenzó a debilitarse. Surgieron inquietudes de algunos artistas que se preguntaron sobre los conceptos y prácticas del arte, de su naturaleza y estructura. Luis Vargas Rosas, por ejemplo, integrante del Grupo Montparnasse a comienzos de los años 20 del siglo pasado, consideraba el paisaje como un problema pictórico si se profundizaba en su estructura y no en su representación luminosa. Con razón hizo suya la propuesta de Cézanne al organizar sus pinturas de paisaje y de naturaleza muerta mediante el lenguaje de las formas geométricas, aunque sin renunciar inicialmente a la realidad exterior. Fue en la década del 30 y del 40 cuando este artista se abrió a la abstracción con sus pinturas ondulantes y envolventes de agitado ritmo.

PRINCIPIO DE ORDEN

En los años 50 del siglo XX aparece en la escena artística chilena un grupo generacional que proclama su adhesión al movimiento abstracto, a partir de una exposición colectiva en 1956: "Ponemos el acento en un concepto de orden y geometría; trabajamos con el dibujo esquemático y planista; reemplazamos la pincelada tradicional por el plano de color..."(2).

Este grupo denominado Rectángulo, que estuvo integrado por Ramón Vergara, Gustavo Poblete, Matilde Pérez, Elsa Bolívar, Carmen Piemonte, entre otros, practicó la abstracción geométrica siguiendo los principios de Mondrian y su movimiento neoplástico de evidente orientación racional hacia la precisión y el orden. Sin embargo, esta modalidad artística, que reorientaba los signos del lenguaje del arte y se apartaba de los cánones del sistema de representación tradicional, fue sometida a prueba por sus propios adherentes en la medida en que surgían nuevas variables en la investigación de esta estética. Fue así como Rectángulo, a mediados de la década siguiente a su aparición, adoptó el nombre de Forma y Espacio, debido a discrepancias conceptuales y formales entre algunos de sus integrantes.

Fue el caso de Matilde Pérez, quien se orientó por la investigación visual basada en la ilusión óptica y en las impresiones visuales del movimiento, inclinándose por el cinetismo⁽³⁾. Incluso se sintió motivada por la tecnología al construir objetos vinculados a juegos lumínicos controlados electrónicamente, en una interdependencia entre arte y tecnología que renovaba y ampliaba los recursos visuales. Ciertamente, revitalizó el arte geométrico.

dio el nombre de cinetismo a la creación de un "espacio multidimensional" en oposición a la proyección ortogonal de forma y fondo, propia de la tradición de la pintura.

(3) Su iniciador fue Vasarely quien, en 1956,

Por un camino propio transitó la pintura de Carlos Ortúzar. Su inquietud investigadora lo llevó a experimentar con materiales y técnicas de última generación. Incorporó efectivamente la tecnología, tanto en sus pinturas como en sus obras escultóricas móviles. En sus pinturas utilizó soportes duros (planchas de metal recortadas) y reemplazó el óleo por el acrílico y, en ocasiones, por el esmalte sobre aluminio. La ejecución es consecuente con el control formal y el rigor conceptual de la exigente abstracción geométrica.

Patricio Court ha llevado la práctica del arte también en solitario, sin filiaciones ni agrupaciones. Ha explorado la abstracción dislocando matrices y códigos al apartarse de la ortodoxia formal de esta orientación estética. La obra *Sin Título* (1991) que exhibe el Museo, por ejemplo, interrumpe la lógica estructura del soporte e, incluso, su bidimensionalidad así como igualmente utiliza recursos materiales no habituales en el proceso de ejecución de la pintura. Hay, en este sentido, una correspondencia con otros artistas quienes, desde diversas estrategias, han adoptado una postura crítica frente a la práctica de la pintura en su modalidad clásica.

En la Colección de grabados también hay incursiones en la abstracción. Así, por ejemplo, el Museo conserva una obra de Pedro Millar, *Formas* (1970), y otra de Carlos Hermosilla, *Cartas de Navegación* (1970), en divergente orientación. En el primero, el rigor y control de las líneas conforman una estructura geométrica compacta; en el segundo, la ejecución lineal es explosiva, vertiginosa y el trazo gestual dinámico.

MOVILIDAD DEL GESTO

El proceso de abstracción en el arte no se agota en la estricta matriz geométrica. Si bien es cierto que este concepto es una convención utilizada por la historia del arte para distinguir determinadas coordenadas formales, también lo es que la abstracción no constituye una cartografía con límites infranqueables. Valga lo dicho para hacer referencia a tres artistas que han corrido esas fronteras para desmarcarse y movilizarse por prácticas de arte que no corresponden exactamente a aquella matriz.

En la obra de Roberto Matta hay una convergencia con la abstracción en cuanto a la disolución de la realidad visible, pero también distancia al incorporar una carga simbólica cuyas fuentes las busca en las concepciones originarias y míticas del cosmos: en su especial interés por escudriñar más allá de la conciencia para horadar la racionalidad y la lógica del conocimiento. Para él, es más importante el inconsciente. De ahí su interés en Freud y el sicoanálisis y su curiosidad por la ciencia moderna y su aporte a la comprensión del universo.

Desde sus primeras "morfologías sicológicas" en los años 30, y hasta en sus pinturas de grandes dimensiones



GUSTAVO POBLETE, 1915 JUEGO VIRTUAL 02-86, 1997 ÓLEO SOBRE TELA 150 x 150 cms. SUR N° 1420

"No soy pintor a la manera tradicional ya que mi pintura se realiza en el Plano y además se desarrolla en el Espacio. [...] Trabajo relacionando formas entre sí y éstas con el plano o el espacio donde se producirá el hecho plástico, produciendo visualizaciones tensionales, recurriendo a zonas motivadoras de colores contrastantes, utilizando colores inducidos, con el fin de dar al observador la posibilidad de crear su propia armonía colorística-formal y, a veces, sirviéndome de indeterminaciones y/o ambigüedades para que el receptor perciba, elija y conforme libremente la variante más sentida por él, generando su propia versión".

Novoa, Soledad. Gustavo Poblete. Santiago: Editorial Universitaria, 2007. p.49.



LUIS VARGAS ROSAS, 1897-1977 ALGAS MARINAS, 1945 ÓLEO SOBRE MADERA 185 x 356 cms. SUR N° 612

"Los espíritus adiestrados en el estudio de las formas naturales saben que las manifestaciones plásticas de la naturaleza –torbellinos del aire y el agua, estructura de caracoles o de las plantas, etc.- encierran la más feliz dosificación de esos elementos excitantes y tranquilizadores de los cuales acabo de hablar. Por lo tanto, el arte de dibujar y pintar, tributario del sentir, extrae sus leyes profundas de la morfología". Lothe, André. *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943. p.5.



como Abrir el Cubo y Encontrar la Vida (1969), surgen formas dinámicas en sintonía con la expansión del espacio, el movimiento y el tiempo investigado por la física moderna. Esto también se puede ver en su preocupación por situaciones conflictivas como la violencia y la guerra, o la denuncia frente a los poderes manipuladores de la conciencia que restringen, limitan o anulan los derechos humanos. La propuesta de Matta consiste en ampliar el campo de visión de la mirada como, igualmente, la potencia imaginativa del observador y la capacidad de reflexión crítica.

Por otro lado, los primeros paisajes de Enrique Zañartu fueron, según sus propias palabras, "meras abstracciones". Al avanzar en su proceso artístico, se dio cuenta que no podía seguir con la autorreferencia del signo abstracto. Así, reelaboró el mundo circundante, sea el cuerpo humano o seres orgánicos e inorgánicos, en una particular modalidad paisajista, muy alejada de la versión tradicional. Podríamos hablar de una estética de la ambigüedad que da origen a diversas interpretaciones entre lo que se ve y lo que se oculta.

Por su parte, la intención abstracta de Guillermo Núñez está orientada a una desterritorialización de sus fuentes temáticas, ya sean pictóricas o literarias, o de la experiencia directa de lo vivido. Tanto en sus vinculaciones con la naturaleza o con los cuerpos humanos, sus pinturas tienen la misma fuerza expresiva, la que proviene de un gesto violentado por lo dramático de la existencia en muchos grupos humanos. "Nací-nos dice- en un país en que la violencia oculta nos pone una venda en los ojos; nos nubla la vista y miramos hacia el otro lado" (4).

EL VOLUMEN COMO CUERPO DE OBRA

La prescindencia del cuerpo humano como representación, caracteriza la escultura abstracta. Lo que interesa es el cuerpo del volumen como peso, masa y lugar en el espacio.

Algunos escultores chilenos sintieron la necesidad de llevar la escultura a una sintonía con los orígenes del continente. Es el caso de Samuel Román cuyas obras están orientadas a explorar las raíces americanas y a activar su relación con la cultura popular, con la que se sentía plenamente identificado.

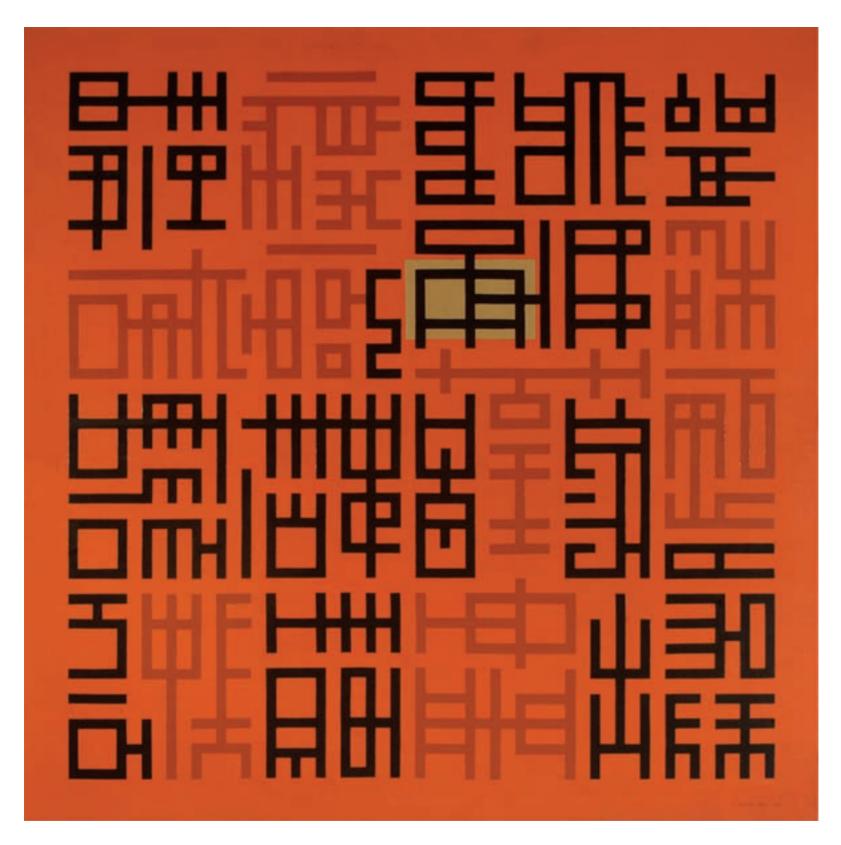
También Marta Colvin, con sus volúmenes abstractos y constructivos, se aproxima al mundo americano cuyos referentes son tanto naturales -la cordillera andina, las formaciones rocosas en los bordes marinos-, como culturales, relacionados con la arquitectura precolombina, las esculturas pascuenses y los ritos ancestrales.

En su obra, la escultora Lily Garafulic ingresa a una estética cruzada por aquellos orígenes y, a su vez, por la modernidad vanguardista. Por una parte, crea volúmenes informales más próximos a formas en estado bruto, con acentuadas texturas; por otra, realiza volúmenes desafectados, propios de una concepción más esencialista, en donde el brillo y el pulimento son deseo de una mayor precisión en la forma y de una aproximación a la perfección, libre de defectos.

Gaspar Galaz converge con Marta Colvin en cuanto al carácter constructivo de sus esculturas. Como se advierte en su obra *Figura Totémica* (1987), el artista construye y refuerza con pernos y une con ensambles el conjunto. La madera está en parte pulida y en parte sólo desbastada, lo que demuestra una tensión entre racionalidad y sensibilidad.

La obra *Presencia Blanca* (1992) de Federico Assler que posee el Museo, corresponde a la realización de la pieza en plumavit y posteriormente hará una versión en hormigón; material que identifica las esculturas del artista y que está muy relacionado con los procesos industriales, sobre todo con la industria de la construcción. La ductilidad de la plumavit facilita el ejercicio de transformarla a voluntad hasta lograr el volumen que el artista ha concebido.

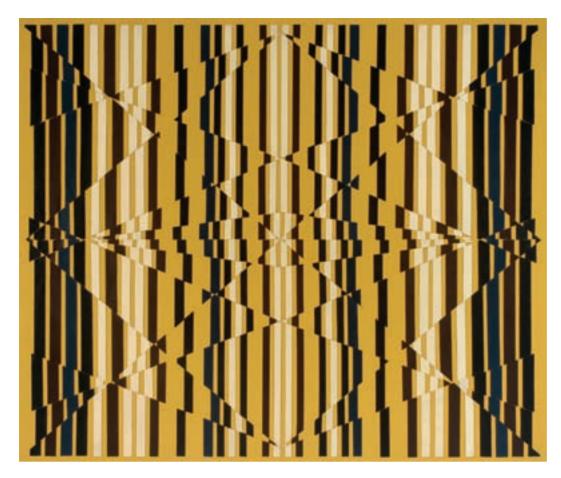
La concepción abstracta del volumen tiene variables, dependiendo de si la relación es con la masa y el peso o, sobre todo, con el espacio. Abraham Freifeld adelgaza considerablemente la masa corpórea y, por ende, su peso para concentrar su investigación en las relaciones del volumen con el espacio. Su proceso constructivista es un ejercicio de cálculo, de relaciones e interacciones con los componentes metálicos que estructuran las formas espaciales.



RAMÓN VERGARA GREZ, 1923 CARTA ABIERTA A EUROPA, 1958 ÓLEO SOBRE TELA 160 x 160 cms. SUR N° 615

"En nosotros perdura la creencia en fuerzas y acciones no perceptibles por los sentidos y sin embargo reales. Los símbolos que trazaron en Nazca los antiguos, los romboides, rectángulos y círculos de los petro y geoglifos expresan arquetipos y patrones de un pensamiento filosófico y religioso cuya huella profunda me interesó en perseguir".

Donoso, Claudia. "Pinturas de Vergara Grez". Revista Señal, Santiago: año 4, N° 3, mayo-junio, 1990.



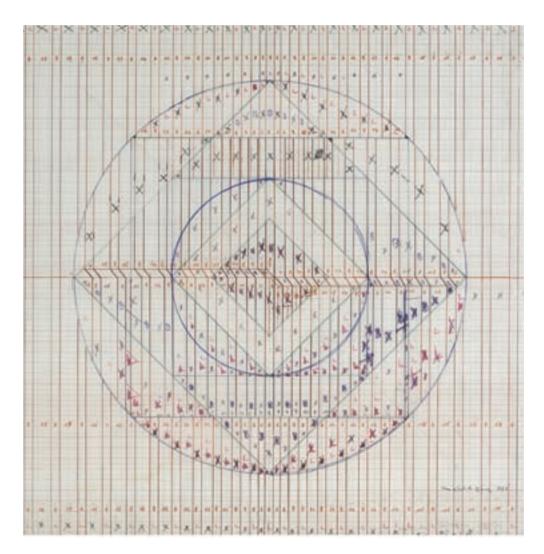
MATILDE PÉREZ, 1916 CONSTRUCCIÓN MADERAS No 20, 1982 COLLAGE MADERA 100 x 120 cms. SUR N° 576

"Me interesa un arte que refleje una época como la nuestra, con posibilidades de recreación, de multiplicación y de expansión [...] el movimiento forma parte de nuestro diario vivir".

Pérez, Matilde en *Ojo Móvil*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1999. p.19.

ROBINSON MORA, 1947 ANTENA MRS 92, 1979 ÓLEO SOBRE TELA Y MADERA 90 x 90 cms. SUR N° 567





MATILDE PÉREZ, 1916 CROQUIS PREPARATORIO SIN TÍTULO, 1971 DIBUJO 57,5 X 57 SUR N° 3473





CARMEN PIEMONTE, 1930 ENTRE DOS LUCES, 1978 ÓLEO SOBRE TELA 117 x 90 cms. SUR N° 579

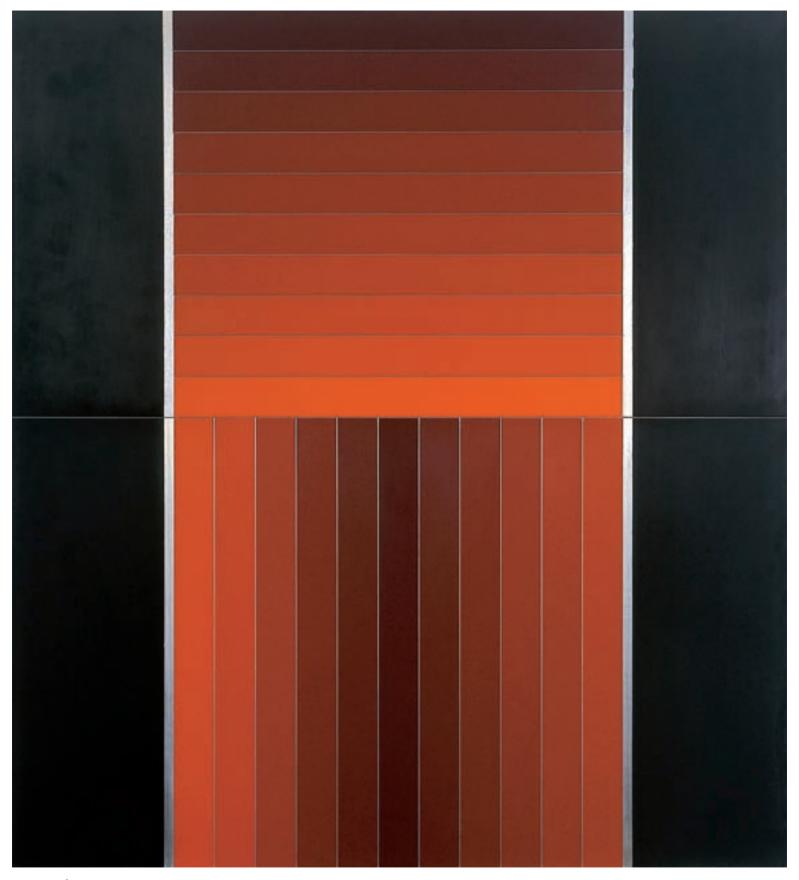
"El artista total o el que pugna por serlo deja de pertenecerse. Son otros los hilos conductores del impulso generador. Corazón adentro arde constantemente un fuego de sumas totales. Plástico inconformista – tiránico e implacable siempre- ese fuego discurre a la caza de toda forma. Envuelve y plasma. Incesante torbellino de dedos alfareros modela y remodela sueños y visiones". Helfant, Ana; Abell, Carolina. Carmen Piemonte Miani, Retrospectiva. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1998. p. 11.



ELSA BOLÍVAR, 1930 PAISAJE URBANO, 1959 ÓLEO SOBRE TELA 100 x 145 cms. SUR N° 494

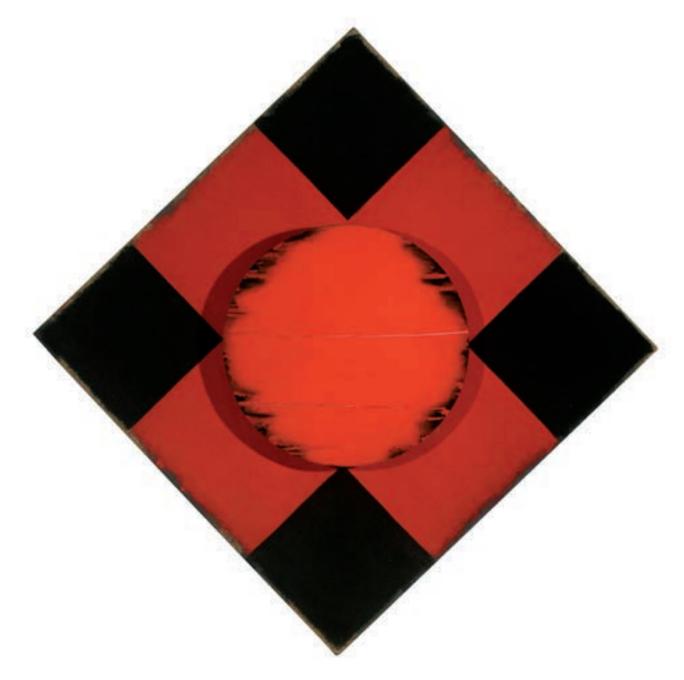
"Elsa Bolívar dirá que el año 1960 marca una época de crisis para la abstracción geométrica. En ese momento se hace presente en nuestro medio, con fuerza avasalladora, la corriente informalista, presentada en una importante exposición de pintura española en el Museo de Arte Contemporáneo. El impacto de Tàpies, Cuixart y otros pintores de esta corriente, fue causa de grandes dudas sobre su propia posición estética en aquellos pintores de Rectángulo que no estaban sólidamente identificados con los principios del arte constructivo".

constructivo". Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan. *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1988. p.61.



CARLOS ORTÚZAR, 1935-1985 PINTURA N° 9A, 1977 ESMALTE SOBRE ALUMINIO 96 x 96 cms. SUR N° 2236

[&]quot;[...] Carlos Ortúzar quien, sin haber militado en Rectángulo o en Forma y Espacio, realizó una obra de particular interés por su vinculación con la tecnología moderna". Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan. Chile Arte Actual. Valparaíso: Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1988. p.54.



PATRICIO COURT, 1941 SIN TÍTULO, 1991 MADERA, ARPILLERA Y PIGMENTO 240 x 240 x 15 cms. SUR N° 3229

"Patricio Court utiliza la marca o signo de nuestra geografía social en la idea del retrato, los que vertidos en el retrato humano, el signo callejero, los utensilios propios de las faenas agrarias o las marcas culturales, no hacen sino alojarse en nuestra retina como si se tratase de verdaderos signos en plenitud, prestos a relatarnos algún momento de nuestra historia o recobrar ciertos instantes de esa memoria social perdida en el vértigo de nuestra postmodernidad, anticipando de manera universal, una cierta premisa revelatoria". Navarrete, Carlos. "La Mirada Austera, Síntesis Formal" en Las Artes Visuales Chilenas desde Burchard a Nuestros Días. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2003. p.18.

SERGIO CASTILLO M., 1925 HOMENAJE AL MINERO DE LOTA, 2003 ACERO 295 x 60 x 82 cms. SUR N° 3421

"Castillo ni agranda, ni exagera volúmenes. Aún en sus obras más violentas, más agresivas, aparentemente, cuando la materia parece dispararse en sentido contrario, Castillo mantiene la unidad de composición. Sus obras pueden y deben ser miradas desde ángulos distintos. En medio de la máxima agitación lineal, interviene siempre un sano sentido del equilibrio". Helfant, Ana. "La Monumentalidad es un Concepto y no un Tamaño", en Sergio Castillo. Santiago: Morgan Impresores, 1997. p.196.



ROBERTO MATTA, 1911-2002 ABRIR EL CUBO Y ENCONTRAR LA VIDA, 1969 ÓLEO SOBRE TELA 300 x 375 cms. SUR N° 56

"El espacio es el tema central de la obra de Matta. El espacio como forma y contenido. Es el espacio pictórico, el espacio físico y el espacio psicológico. Es el lugar donde ocurren los fenómenos: el espacio más allá del espacio convencional; el espacio insondable de la condición del ser humano".

Hernández, Carmen. "Roberto Matta: Viaje hacia la Consciencia", en Matta Uni Verso. Catálogo, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.



ROBERTO MATTA, 1911-2002 EL DÍA ES UN ATENTADO, 1942 ÓLEO SOBRE TELA 76 x 91 cms. SUR N° 556

"El cuadro El Vértigo de Eros (43-44) fue inmediatamente comprado por el MoMA de Nueva York y, desde entonces, forma parte de su exposición permanente. Este cuadro, junto a la extraordinaria serie de obras de comienzos de los años cuarenta (Ellminode, Locus Solus, The Onix of Electra, El Día es un Atentado, El Misticismo Infinito, La Virtud Negra, La Luz Negra, El Desastre del Misticismo), realiza a la perfección el descubrimiento del espacio interior, en el cual se manifiesta la mencionada unidad entre lo sicológico y lo cósmico".

VV.AA. en Matta Uni Verso. Catálogo, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.



ROBERTO MATTA, 1911-2002 FANGO ORIGINAL. OJO CON DESARROLLADORES, 1972 ÓLEO SOBRE TELA 206 x 485 cms. SUR N° 58



JAIME CRUZ, 1934 MUTANTE II, 1983 AGUAFUERTE 41 x 29 cms. SUR N° 911



GUILLERMO NÚÑEZ, 1930 LAS LÁGRIMAS DE BIZERTA, 1962 ÓLEO SOBRE TELA 100 x 150 cms. SUR N° 569



"En todas mis pinturas hay un horizonte aún si con el tiempo se ha vuelto más abstracto, ya no es más que una línea. Y el hecho de poder ir más allá del horizonte –y eso ocurre en la poesía- es algo que siempre me ha fascinado. Me imagino que todo el mundo tiene un horizonte y que es un círculo, porque por todas partes donde uno va hay un horizonte, uno lleva consigo su horizonte. De ahí pasé a pintar gente que estaba como encapsulada; no podía salir porque el horizonte no se puede cortar. Y ése es el comienzo de este mundo en el cual no puedo decir que actúo, sino que vivo".

VV.AA. Zañartu. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2008. p. 32.



CARLOS HERMOSILLA, 1905-1991 CARTAS DE NAVEGACIÓN, 1970 XILOGRAFÍA 40 x 72 cms. SUR N° 1139

"Pero en Hermosilla no sólo será la ruptura de una superficie sino también el acto articulador de la propuesta espacial para un nuevo tiempo, un tiempo heroico transitado por el proceso de conquistas siempre transformadoras. Entonces los ajustados equilibrios ortogonales ya no son posibles, diagonales que atraviesan el plano, tensadas con la dinámica de amplias curvas, parecen siempre avanzar hacia nosotros uniéndonos en la marcha de sus protagonistas o en la mirada de los nuevos héroes y aún más".

mirada de los nuevos héroes y aún más". VV.AA. *Centenario Carlos Hermosilla 1905-2005*. Valparaíso: Talleres Gráficos Valprint, 2005. p.55.



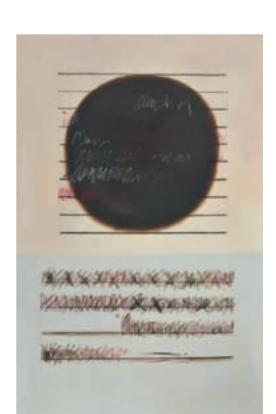


PEDRO MILLAR, 1930 FORMAS, 1970 XILOGRAFÍA 63 x 100 cms. SUR N° 1283

GILDA HERNÁNDEZ, 1935 DOCUMENTO II, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 100 x 65 cms. SUR N° 1142

"La artista se plantea como problema el recuerdo, señalar la desaparición y la exterminación: cruces, escrituras y borraduras conforman este repertorio iconográfico, operaciones que reeditan la caligrafía apresurada, el tachismo gestual y las marcaciones como una forma de constatar lo que sucedía; estas misivas inconclusas denuncian y advierten, por medio de procedimientos rudimentarios, la sensación de fragilidad y orfandad".

M. Zárate, Patricio. Límites y Desplazamientos, Gilda Hernández.
Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2002. p. 14.





FRANCISCA SUTIL, 1952 EVOLUTION II, 1987 PIGMENTO Y PULPA DE PAPEL 150 x 80 cms. SUR N° 598

"La temática de mi trabajo o el contenido como tal, es imponderable. "La tematica de mi trabajo o el contenido como tal, es imponderable. Cada serie representa mis preocupaciones expresivas de esa etapa. Por etapa, entiendo un periodo que puede extenderse por años. Y en cada etapa se va dando una conversación entre el contenido y el medio".

VV.AA., Francisca Sutil. Alquimia. 25 años de Pintura. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2006. p.29.



JOSÉ IGNACIO LEÓN, 1948 SUBTERRÁNEO, 1976 ÓLEO SOBRE TELA 80 x 100 cms. SUR N° 548



BENITO ROJO, 1950 TIPOGRAFÍA CRISTIANA, 1980 ÓLEO SOBRE TELA 180 x 150 cms. SUR N° 589

"[...] confluyen estrategias de sistemas de producción que adquieren – cada una de ellas- significado que apuntan a señalar el soporte de la tela como un espacio, en el cual el artista puede enumerar sus sistemas explicitándolos como individualidades. Así, en primer lugar, nos referiremos a una estrategia que va a adoptar múltiples facetas a lo largo de los años, convirtiéndose en una suerte de infraestructura de la visión".

Galaz, Gaspar. "Apariciones Territoriales: Materias y Cuerpos", en Benito Rojo, Pinturas Dibujos. 1971-2002. Santiago: Imprenta Laser, 2002. p.19.



HUGO MARÍN, 1929 PACHAMAMA, 1990 MIXTA 130 x 90 x 85 cms. SUR N° 1241

SAMUEL ROMÁN, 1907-1990 OJOS DEL TUPUNGATO, 1980 GRANITO 78 x 60 x 36 cms. SUR N° 1453

"En este punto, creo que la escultura en Chile tendría que hacer un trabajo de limpieza en la mitología de don Samuel Román, para poder mirar su obra por lo que realmente es. Su complicada figura mitológica contrasta con la simplicidad de sus obras. En algunas de ellas, gana la "batalla de la sencillez" que tanto le costó a otra rabiosa: Gabriela Mistral. Román, en su escultura, es siempre simple, legible y transparente".

Gazitúa, Francisco. "De Virginio Arias a Lily Garafulic", en Escultura Chilena Contemporánea 1850-2004. Santiago: Ediciones Artespacio, 2004. p.44.





ABELARDO BUSTAMANTE, 1888 - 1934 MATERNIDAD, 1930 MADERA 37,3 x 14 x 14 cms. SUR N° 799



MARTA COLVIN, 1915-1995 VIGÍAS, 1968 MADERA 189 x 101 x 76 cms. SUR N° 842

"Marta Colvin ha definido su posición sobre el valor de ese espacio... "El espacio interior es un vacío, pero está pleno de sentido. Al producir ese vacío en una obra, uno tiene la ilusión de que llega más lejos, es como una pared que rompe al atravesarse el volumen, es como expresarse con más intensidad. No olvidemos que trabajé con Henry Moore, aunque no me creo influida por él. Nunca mis vacíos, así lo espero, tienen el sentido de copia de Moore. Con él medité sobre este tema". Schultz, Margarita. La Obra Escultórica de Marta Colvin. Santiago: Ed. Hachette, 1993. p. 31.



MARTA COLVIN, 1907- 1995 ESLABÓN, 1956 MADERA 67 x 145 x 53 cms. SUR N° 841





LILY GARÁFULIC, 1914 DAFNE, 1997-1998 MÁRMOL 101 x 28 x 13,5 cms. SUR N° 2746



FEDERICO ASSLER, 1929 PRESENCIA BLANCA, 1992 PLUMAVIT 200 x 110 x 79 cms. SUR N° 731

"Una vez concebida la obra a realizar en pequeños dibujos a escala, trazo las plantillas sobre el papel para finalmente traspasar el dibujo a las placas, corto enseguida franjas sinuosas que más tarde pego, formando con ellas salientes y entrantes. Cada franja es un escalón. Luego de pegar y fijar, pinto de blanco para proteger la superficie y darle uniformidad".

Assler, Federico. "Técnica de Trabajo", en Federico Assler. Obra Artística 1958-2002. Universidad Andrés Bello, 2002. p.40.



LILY GARÁFULIC, 1914 SIGNO 3 – CÓPULA CÓSMICA, 1975 BRONCE 55 x 22 cms. SUR N° 2747

"El Signo IV o Cópula Cósmica de 1968 es otra de las piezas claves trabajadas por Lily Garafulic; incorpora las formas esféricas y se proyecta en la serie siguiente, de las lunas. La escultora aborda aquí los conceptos de complementariedad y oposición mediante dos formas idénticas que se asemejan a una nota musical, colocadas invertidamente".

Gallardo Álvarez, María Fernanda. Lily Garafulic: una Escultora del Siglo XX. Tesis para Licenciatura en Artes. Santiago: 1998. p.73.







FRANCISCA CERDA, 1943 AMISTAD, 1995 ALUMINIO 44 x 14 x 5 cms. SUR N° 839

"Para Francisca Cerda (1943), el cuerpo lo es todo, siempre desnudo, en distintos formatos; la pareja humana es símbolo arquetípico del "estar en el mundo" es una de las claves de la figuración en la escultura de F. Cerda".
Galaz, Gaspar. "Algunos Aspectos Históricos y Críticos de la Escultura Chilena", en Escultura Contemporánea 1850-2004.
Santiago, Ediciones Artespacio, 2004. p.116.



ABRAHAM FREIFELD, 1922 TRAMPA PARA CAZAR ESPACIOS N° 12, 1992 METAL $80 \times 40 \times 40$ cms. SUR N° 2813

"Todos los intentos han sido dirigidos a superar una especie de formalismo de la idea plástica, y reemplazarlo con una mayor honestidad con respecto del procedimiento y el material. Según Freifeld el material debe revelar su propia forma. El no parte con una idea preconcebida cuando está haciendo el boceto. No tiene en la cabeza una forma determinada la cual quiere reproducir en la cartulina. Lo único con lo cual parte, propio, son ciertos procedimientos de transformación del material. En cierto modo un proceso técnico. Piensa 'que el material es la huella del pulgar del artista".

Novoa Torrealba, Elsa. Escultura Chilena Contemporánea. Abraham Freifeld, Tesis, 1967. p.11.



ALEJANDRA RUDDOFF, 1960 PLICATURA, 2001 MADERA DE ALERCE 71 x 184 x 67 cms. SUR N° 2745

"Al contemplar el despliegue y el repliegue, las esculturas interactúan en un sistema de diástole y sístole. En un proceso de rotación, se puede pensar de la misma manera en evolución e involución y desde una perspectiva universal, éste puede reflejar un movimiento espiral en un impulso macro y microcósmico".

Loebell, Ricardo. Alejandra Ruddoff 2000-2003, Rutas en Movimiento. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2003.







ENTORNO AL PAISAJE

PATRICIO M. ZÁRATE

EL VIAJE: CARTOGRAFÍAS Y TOPOGRAFÍAS SOBRE EL LUGAR

Si existe un expediente recurrente en el arte chileno es su exterioridad, el reparar en lo de afuera favoreciendo frecuentemente la acogida. Esta disposición cortesana es explicable, en parte, por una cultura aledaña y distante, acostumbrada a la recepción más que a la salida. Condición benigna donde el paisaje es el itinerario más inmediato y asequible para el artista, pues no requiere transgredir los límites de la comodidad lugareña. Esta perspicacia citadina ayudará a entender de mejor manera el entorno inmediato, donde se impone la fisonomía y la apariencia.

Inicialmente, el paisaje se puede asociar al espíritu secular y laico que se instala a partir de la gesta independentista, movimiento afín a la emancipación racional y científica emprendida durante la llustración. Ideas ratificadas a mediados del siglo XIX, cuando comienzan a predominar el naturalismo y el romanticismo, estas nociones señalan el desapego definitivo de la iconográfica de vertiente católica, visión incorporada gradualmente a partir de la visita de artistas embarcados en expediciones militares y científicas. Estas travesías requerían siempre de los servicios de algún especialista con nociones de dibujo y pintura, además de conocimientos sobre cartografía, topografía y etnografía, requisito indispensable para certificar los hallazgos y descubrimientos. El artista se transforma en un cronista y relator de viajes, describiendo con agudeza la entidad física del territorio, los poblados, la gente y sus costumbres, incorporando semblantes anecdóticos y los pormenores de la vida cívica.

El viaje remite frecuentemente al transcurso, a un tiempo y espacio determinado. En ese recorrido se privilegia la primera impresión, la apariencia, pero también la memoria y el recuerdo, reclamando la certeza empírica del registro y el documento. Es un error limitar la condición de artista viajero exclusivamente al deseo de aventura, o a su posición de pintor, dibujante o litógrafo; la mayor parte de ellos fueron contratados para ejercer labores cartográficas y científicas, con la capacidad de describir la flora, la fauna y la topografía del lugar. No es extraño para una época donde Latinoamérica se ve influenciada por el anhelo enciclopedista, el predominio del empirismo y las ideas naturalistas emprendidas por Humboldt y Goethe. El valor de la experiencia y de los sentidos exigía a las personas elegidas, condiciones específicas para emprender la empresa de investigación científica. Los artistas viajeros establecen la primera mirada sobre el continente, ayudando a configurar un paisaje propio con un ambiente natural distintivo, propiciando una visión secular sobre el arte, muy distante del canon religioso de la Colonia. También son el antecedente previo a la llegada de los maestros de la academia y al surgimiento de los primeros artistas locales.

El artista alemán Johann Moritz Rugendas responde a esta condición. Su itinerario de viaje a América lo obligó a un ejercicio de adaptación constante, habituando sus sentidos a un entorno inexplorado e incógnito, con una actitud atenta y comprensiva dispuesta a captar cada acontecimiento, modificando muchas veces su centro de interés y el itinerario de viaje inicialmente propuesto. Si el pintor romántico europeo vivió la extrañeza exótica desde la distancia, Rugendas fue testigo inmediato de esta nueva realidad. Posiblemente es la tensión más evidente en su obra: un artista inspirado en las nuevas retóricas de la estética realista y romántica en contraste con el testimonio directo del viaje. En este afán por dar a conocer la vida y costumbres del lugar, comienza a construir relatos inspirados en escenas cotidianas. El Huaso y

la Lavandera (1835), ilustra con agudeza el acercamiento amoroso, la sagacidad y picardía del aldeano, temática semejante a las narraciones de la literatura romántica. En cambio, en *Llegada del Presidente Prieto* a la Pampilla (1837) emerge el aspecto documental, dejando registro de un acontecimiento social y político de significativa relevancia para la historia del país: la fiesta cívica de la Independencia.

PANORÁMICAS. LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE

El dibujo del paisaje aparece germinalmente en la Academia de Pintura cumpliendo una función accesoria, encargándose de recrear el fondo escenográfico del cuadro. Muy pronto esta situación fue cuestionada por (1) Grez, Vicente. Antonio Smith: Historia del Paísaje en Chile. Santiago: Ed. Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Universidad de Chile, 1955. p. 9.

uno de los discípulos más aventajados del maestro italiano Alejandro Cicarelli (1). Contrario a las enseñanzas de su tutor, Antonio Smith inicia una escuela paisajista, tema obligado para muchos y de considerable influencia en su tiempo. Coincidiendo con el arraigado gusto popular que empieza a tomar el género, varios artistas comenzaron a visitar su taller asimilando las atrevidas enseñanzas (2) Ibiden. Grez, Vicente. Antonio Smith: Historia del Paisaje en Chile. p.15.

Para Smith, el valor de lo emotivo y el sentimiento frente a la naturaleza surge imprevistamente después de su retiro de la Academia al incorporarse a la milicia. Como oficial de la compañía de Granaderos durante un viaje a la ciudad de Chillán, tiene la oportunidad de conocer el exuberante paisaje sureño, encuentro que da comienzo a su ideario paisajista. El Río Cachapoal (1870) pertenece a este ciclo de obras, donde es posible apreciar la grandiosidad y elocuencia del torrente romántico: inspiración, sensibilidad e instinto confabulan en beneficio de la expresión. Esto no es simplemente un recurso temático innovador, sino también el comienzo de la plena autonomía de la pintura de paisaje.

De esta exaltación de la naturaleza, algunos artistas progresivamente intentan conciliar una mirada más objetiva y descriptiva frente la desenvoltura e indeterminación romántica. Thomas Somerscales, pintor autodidacta, hace reaparecer la visión topográfica de los artistas viajeros, explorando en un realismo convencional sin grandes variaciones. En *Vista de Valparaíso desde el Cerro Barón* (1880), la definición detallista de los distintos elementos del paisaje permite reconocer la botánica y geología del lugar, incluso la condición atmosférica (bruma costera) que permanece hasta hoy. En *Paisaje de Cordillera* (1888) aparece la fisonomía originaria del valle central; la quebrada cordillerana le sirve para ilustrar la condición inhóspita y el difícil acceso, demostrando la pulcritud pictórica del artista y sus acabados conocimientos de perspectiva.

La obra de Onofre Jarpa, *Laguna de Aculeo* (1878) logra armonizar este legado, integrando la mirada objetiva propia de la impronta académica, con una pincelada más suelta y sensorial como en el caso de *Palma de Ocoa* (s.f.). En ambas obras llama la atención la intensidad lumínica muy cercana al sentido físico de la luz natural, indicador del abandono de los estudios de taller por el contacto directo con la naturaleza.

Alberto Valenzuela Llanos, considerado el sucesor inmediato de Antonio Smith, incorpora también un acento realista en *Riveras del Mapocho* (ca.1910) utilizando trazos espontáneos cercanos al impresionismo, como se ve también en *Paisaje Lo Contador* (s.f.). Tendencia imprecisa resuelta por Alfredo Helsby, artista que se desentiende de la dependencia real, permitiéndose incursionar en la expresividad y la búsqueda de nuevos motivos. En *Cordillera* (s.f.), aparece el macizo cordillerano en toda su magnitud, cercanía poco habitual al acentuar el valor de la superficie, la descomposición de la luz intenta captar el momento fugaz intensificado por la libertad cromática de colores puros, sin llegar al contraste simultáneo de los impresionistas.

El paisaje y su disolución en la abstracción permiten el abandono gradual de la mirada nostálgica impresionista y posimpresionista, anunciando la apertura a nuevos lenguajes. Este proceso fue iniciado por artistas pertenecientes a la denominada generación del 40, entre ellos Sergio Montecino, quien valora el tratamiento de la superficie, para acentuar el carácter matérico y gestual con énfasis en el empaste cromático. En *Rastrojos* (1994) incorpora la perspectiva aérea y la mirada a distancia, permitiendo grandes trazados y planos de color. Augusto Barcia, menos sensorial y más consciente de los procesos de síntesis implicados, parte de un original estableciendo sucesivas variaciones, una especie de cita reiterada del apunte o boceto previo. Esta vuelta a la faena de taller prescinde del encuentro inmediato con la naturaleza; la información recogida en el trayecto es sometida a un procedimiento progresivo de síntesis, considerando además el estado de ánimo del propio artista. En *Árboles* o *Forestación* (1982), el color tiene ese valor emotivo y al mismo tiempo arbitrario, acentuado por la borradura del contorno de las figuras, una zona de transición

que al desdibujarse permite la integración. En un sentido similar, pero traducido al código fotográfico, Mario Fonseca en la serie *Grandes Vistas: Tunquén* (1989) se desentiende de la conexión explícita con la realidad para quedarse con la pertinencia perceptual y la captación sensorial del color.

ENCUADRE. EL EFECTO VENTANA

Si bien es cierto el marco, entendido como delimitación de los márgenes de la mirada, predefine el cuadro, existe también el encuadre, una modalidad de corte o escena interior donde se recupera la proximidad y exclusividad del modelo, artilugio que permite distinguir y diferenciar, estableciendo un centro de interés único para fijar la atención del espectador. Esta demarcación imaginaria, diferenciada y delimitada, es también una modalidad fronteriza encargada de distinguir lo de afuera y adentro al interior de la propia escena, conformando una nueva totalidad consignada en el recuadro. Alejandro Cicarelli, en *El Árbol Seco* (s.f.), establece un corte que le permite la proximidad y cercanía, recuperando la centralidad del modelo y el tema único, otorgándole a la naturaleza una funcionalidad de estudio y disección propia del precepto académico, ideario que contempla orden escatológico, arquetipo y funcionalidad constructiva, destacando el estudio del volumen, de la luz y sombra. Raymond Monvoisin prolonga la concepción neoclásica con una visión idealizada del ambiente natural en *Paisaje* (1864), el árbol también ocupa el primer plano, pero el entorno del parque adquiere una dimensión insospechada, casi fantástica, con una reminiscencia paradisíaca que deja entrever un cierto aire romántico, pero sin abandonar la rigidez habitual del canon.

Aunque diferido respecto de sus similares europeos, los alientos de renovación llegan con el artista Agustín Abarca. El eje temático de su obra es el árbol, a partir del cual se ordena el resto de la escena. Esta obstinación argumental se puede apreciar en *El Árbol Solitario* (1920), su objeto o modelo de referencia adquiere una posición dominante, sobrepasando la visión panorámica del entorno, logrando una escena intimista, de composición restringida con formas simples y cromatismo exuberante. Pintor de luz plena, en esta obra insinúa algunas fisonomías cercanas a la abstracción. Pablo Burchard en *Otoñal* (s.f.) y *Otoño Forestal* (s.f.) acentuará aún más esta cercanía con el objeto. El recuadro o marco-ventana reduce el tema al descomponer la totalidad en el fragmento, privilegiando el detalle y la proximidad. Esta tensión entre cercanía y lejanía se resuelve en el encaje y ajuste de la mirada.

Patricio de la O, deja en evidencia el uso del encuadre y el recuadro en la configuración de un límite que replica la demarcación propia del cuadro y el compartimiento o subdivisión interior a modo de ventanas de observación. Más que la representación del paisaje, nos encontramos con una estrategia de apropiación, sometiendo el arquetipo paisajístico a sucesivos procesos de adaptación, corte y montaje. En el tríptico El Rey del Bosque (1982), el concepto del cuadro dentro del cuadro es la premisa articulada por una retícula primaria, injerto de imágenes ya procesadas, adquiridas en periódicos y revistas. Este proceso es inverso al de la pintura a plain-air, ya que privilegia el trabajo de estudio, el diseño y la impronta del grabado. El diagrama inicial del boceto es determinante para su posterior concreción pictórica, y la variación tonal de uso frecuente en la pintura de paisaje es sustituida por la arbitrariedad del color.

En una propuesta muy cercana, Jorge Tacla inicia una prolongada revisión crítica de la tradición paisajista, con una visión desolada que insinúa pequeñas aberturas y divisiones interiores sobre una superficie indeterminada. La mayor parte de sus cuadros representan lugares inhóspitos, estériles y desérticos, las escenas parecen carecer de sustento, señalando siempre la posibilidad del extravío o de la salida. Cuando incorpora en sus obras el trasfondo arquitectónico, recurre a la cita ornamental del barroco y el neoclásico, aludiendo a la ruina y el desalojo. En *Ciclo de Nitrógeno* (1996), el bombardeo al Palacio de la Moneda le sirve de trasfondo a la fragilidad, fatalidad y mortandad del paisaje, alegoría de la clausura y el finiquito de la vida colectiva, indicación del derrumbe de las aspiraciones sociales y el colapso de un proceso histórico, entendido visualmente como visión fantasmagórica de la catástrofe.

La versión más decisiva en este proceso de deconstrucción del paisaje se encuentra en la obra de Enrique Zamudio, *Espinograma Azul* (1988), donde utiliza el traspaso fotográfico de la imagen, provocando el bloqueo de la luz y su posterior solarización o quemadura por medio de una emulsión fotosensible, revelado realizado al aire libre a modo de impresión gráfica por cercanía; no hay mediación, sólo aproximación y contacto lumínico, reduciendo cualquier intento racional de captación. Sólo la materialidad y el mecanismo artesanal de copia generan la imagen en negativo, hasta ahora la aproximación más inmediata con el referente real.

Por el contrario, en este intento de salida de los márgenes otros artistas incorporaron la ventana como un

sistema de delimitación en la construcción de escenas, la puerta de salida del cuadro está en su propio interior, la mirada se vuelca hacia dentro para intentar un posible escape. Enrique Lynch en *Calle Ahumada* en 1902 (s.f.) incorpora la ventana como subterfugio y extensión natural de las edificaciones; es la mirada urbana, de grandes trazados y en perspectiva, a modo de delimitación de espacios y actividades rutinarias. Por otra parte, José Tomás Errázuriz en *Gaviotas en el Támesis* (s.f.) utiliza el encuadre del paseo turístico, considerando el dato anecdótico del viaje, mientras Juan Francisco González establece una demarcación temática en *Carretelas en la Vega* (s.f.) donde el margen permite contener la escena, el gesto tangible y envolvente del empaste. Pablo Burchard a diferencia de los anteriores, en su obra *El Portón* (s.f.), introduce una variación de la ventana en la puerta, induciendo el conocido efecto del cuadro dentro del cuadro, una especie de pasillo escalonado que pasa de un primer plano a un segundo y un tercero; Inés Puyó en *Parque Forestal* (1965) simplemente utiliza el marco como pretexto para delimitar el campo de acción del soporte, permitiendo un trazado lineal contenido en el recuadro que lo prefigura.

ESCENA INTERIOR. LO DE ADENTRO TAMBIÉN ES LO DE AFUERA

La exterioridad del paisaje encuentra su contraparte en lo interior. El espacio escenográfico, a modo de doble o reflejo inverso de lo real, nos remite al contenido social y el espacio compartido. Esta propensión por los temas populares proviene presumiblemente de las anotaciones y dibujos realizados por los artistas viajeros, acostumbrados a ilustrar la vida del lugar. Temáticas abordadas posteriormente por algunos integrantes de la Academia, pero adquiriendo mayor contingencia y dramatismo, como el cuadro de Pedro Lira El Niño Enfermo (1902), obra de alusión manifiesta a situaciones de carencia y postergación. La descripción del entorno, la observación curiosa e indiscreta permite constatar asuntos poco frecuentes, incorporando aspectos de una realidad más problemática. Las costumbres y modos de vida se asoman en la historia de la pintura, permitiendo comprender en alguna medida el concepto de sociedad y época.

Entonces la mirada sobre la vida cotidiana está instalada antes de la llegada del Fernando Álvarez Sotomayor, maestro de la mítica Generación del 13, artistas encargados de incorporar lo habitual, prescindiendo de ese afán neutral de apariencia aséptica tan distintiva de la Academia. Si para algunos lo real es una excusa temática, para otros es resueltamente vivencial y pertenece al lugar de lo propio. Pedro Luna en *Baile de las Enanas* (1936), recrea el ambiente festivo y decadente de un burdel, mirada impertinente y al mismo tiempo mordaz, que da cuenta del contrasentido o el equívoco. Arturo Gordon en cambio, en *El Velorio del Angelito* (s.f.), constata un acontecimiento, instante único que recrea el ambiente de aflicción y adoración de un velatorio, costumbre heredada tras la fusión entre la creencia popular y el dogma religioso. La escena interior conforma una escenografía desbordante, asimilando situaciones ilustrativas de una idiosincrasia particular y distintiva. No se trata sólo de representar la realidad, sino de utilizar el motivo como objeto de composición, el interior del cuadro refleja su exterioridad, la vida cotidiana, el espacio verídico que se prolonga como testimonio elocuente de los acontecimientos y relatos de la época.

CONTEXTO. EL PAISAJE SOCIAL

A partir de los años 60 el paisaje adquiere una connotación pública. La escena de referencia se encuentra perturbada por una serie de acontecimientos que escapan a la simple mirada contemplativa. El contexto se ha vuelto problemático y cualquier incursión en torno a él, implica hacerse cargo de esa intromisión. El artista, comprometido con esta nueva realidad, explicita cada encuentro incorporando objetos, materiales y vivencias provenientes del mundo social; espacio de acción y compromiso suspendido por un tiempo tras la ruptura constitucional. Testigo privilegiado de este momento histórico fue Nemesio Antúnez, para ese entonces director del Museo, cargo reasumido 17 años más tarde con el restablecimiento democrático. Estadio Negro (1975) y La Moneda 1973 (1989) corresponden a dos visiones sombrías indicadoras de la suspensión y la clausura del paisaje, permitiendo identificar el transcurso o espacio cronológico donde se abandona el afán representativo por uno que se reconoce en la propia realidad. Lo exterior deja de ser una excusa temática para transformarse en objeto de intervención. Esta adaptación demandó un ejercicio crítico constante, modificando las estrategias de uso más frecuentes.

En un momento donde el acontecimiento sobrepasa el deseo de representación, otros artistas se proponen

desbordar el margen, entendido en su doble condicionamiento: la lógica impuesta por la historia de la visualidad y el orden establecido por un régimen político de facto. El Colectivo de Acciones de Arte -más

(3) El Colectivo Acciones de Arte fue creado en el año 1979 como un equipo multidisciplinario integrado por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita. conocido como CADA (3) - decide intervenir de forma sistemática el paisaje social, incorporando la ciudad y lo cotidiano como sustento de obra, expandiendo de esta forma la noción de soporte artístico, y de paso ocupando como referencia el territorio propio, el lugar donde se habita. Su primera acción, Para no Morir de Hambre en el Arte (1979), consistió en la entrega de cien bolsas de medio litro de leche en la comuna de La Granja; apelando a la memoria colectiva, la acción se encargó de reeditar una de las medidas programáticas de ayuda social implementadas en el gobierno de Salvador Allende, operación deliberada y encubierta con el fin de subvertir el orden y modificar el sentido. Otra de sus intervenciones fue Inversión de Escena (1979), efectuada en el frontis del Museo, actividad que consistió en la interrupción del ingreso por medio de una sábana blanca, mientras en la calle contigua, camiones de la empresa Soprole se disponían para una toma fotográfica. Esta maniobra se proponía cuestionar la legitimidad cultural del arte chileno y el oficialismo propiciado por el régimen dictatorial. Después se realizó ¡Ay Sudamérica! (1981), intervención del espacio aéreo por medio de seis avionetas, las que se encargaron de arrojar 400.000 volantes sobre la ciudad de Santiago. El texto impreso en una de sus caras apelaba a la capacidad creativa del habitante y del artista, invitando a movilizarse por medio del trabajo del arte, un nuevo subterfugio para quebrantar el orden impuesto. Finalmente NO+ (1983) es la acción más decisiva y eficaz del colectivo, logrando conciliar el uso de un soporte mínimo y su efecto masivo. Este llamado, realizado con motivo del 11 de septiembre de 1983, a 10 años del guebrantamiento democrático, consistió en la elaboración de una consigna por parte de los artistas de la agrupación, y en una segunda instancia, en una convocatoria amplia para marcar la fecha sobre soportes urbanos. Esta proclama simple, funcional y participativa, logró sortear de forma creativa la prohibición en las calles de la ciudad, estableciendo distintos (4) Muñoz, Gonzalo. El Gesto del Otro. Cirugía Plástica, 1989. p. 28. tipos de relación con los actores adscritos a la oposición en ese momento, y consignando la correspondencia entre signo artístico y político. (4)

Las artes visuales tuvieron su propia transición, abandonando paulatinamente las prácticas más críticas para abordar aspectos formales, específicos del lenguaje visual. Esta predisposición revisionista estuvo afecta a los síntomas de la globalización, a la pérdida de una referencia única, el nomadismo y la propensión localista. Durante las últimas dos décadas los artistas indagan en estos aspectos, en afinidad con la construcción cultural, social y mediática. Arturo Duclós trabaja con este otro paisaje, el del imaginario colectivo, incorporando la innumerable producción de imágenes y signos que transitan a modo de estereotipos en las publicaciones de diarios, revistas y otros soportes. Esta actividad de recolección va precedida de la clasificación y establecimiento de taxonomías inscritas posteriormente en sus pinturas. *De Horto Paradisi* (1994), como muchas de sus obras, recupera y se apropia de elementos iconográficos, símbolos, emblemas e imágenes, sometidos a un proceso de re-significación. La superficie tratada ornamentalmente acoge estos elementos decorativos, pese a que no se conoce con certeza su origen, en esta situación inusual los símbolos religiosos, militares y políticos conviven con referentes de consumo popular. Este procedimiento se convierte en un sistema utilizado reiteradamente por el artista, una operación de vaciamiento cuyo propósito es desligar las relaciones habituales entre palabra, imagen y objetos.

Otros artistas adscritos al movimiento neofigurativo iniciado en la década de los 80 han mantenido hasta hoy la impronta pictórica. Hernán Miranda valiéndose del ambiente de distención después de la caída del muro de Berlín, comenzó a retrotraer su imaginario bélico revisando algunos acontecimientos determinantes en la historia del siglo XX, La Realidad de las Imágenes (1990) corresponde a una estrategia visual posmoderna, apócrifa e iconoclasta, donde el recurso de la cita le permite convocar imágenes reconocibles, a modo de una alegoría de la violencia y de la maquinaria de guerra, engranajes de un movimiento incesante sujeto a las determinaciones ideológicas promovidas por los movimientos sociales, políticos y religiosos. En una época de desconcierto generalizado y en otros de excesivo optimismo, encontramos en esta obra, una cierta incredulidad frente al ambiente de distención que se vivía, suspicacia corroborada más tarde en nuevos conflictos y querellas.

Recientemente y desde otro enfoque, Norton Maza en su obra *La Avalancha del Caos* (2006), revisa la imagen fragmentaria y violenta proveniente de la compulsión noticiosa propiciada por la televisión, diarios y revistas. Representación escenográfica hecha previamente en maqueta, que integra objetos recolectados y modificados en su función, facilitando de esta forma el artilugio y el engaño. El montaje a modo de recreación de un escenario de guerra, consiste en la reposición de personajes extraídos de nuestra cultura visual, alegoría complementada con el efecto ornamental y decorativo encargado de acentuar la expresión dramática. El recurso paródico permite desacreditar el encubrimiento, la cortina de humo propiciada frecuentemente por los medios de comunicación habituados a omitir y disfrazar la realidad. De esta manera, el propósito del artista es develar el supuesto "orden internacional" donde predominan más bien la arbitrariedad y la subordinación a los intereses geopolíticos.

La obra de José Balmes en cambio, se refiere a un acontecimiento específico: el término productivo de las minas de carbón en la VIII Región del país. Lota, El Silencio (2007), se asemeja a una reconstitución de escena, constancia documental de la memoria y el olvido. A partir de ella se desprende todo el proceso de reconversión económica y modernización de la empresa estatal. En contraparte, Mario Navarro en Red Diamond (2007) realiza una recuperación memorial del proyecto de modernización de la industria estatal durante el gobierno de la Unidad Popular, más conocido como CYBERSYN, sinergia cibernética, o SYNCO. La tentativa se fundamentaba en la creación de un sistema cibernético de gestión y transferencia de información con el fin de coordinar toda la información de las empresas estatales, especialmente las recientemente nacionalizadas. Abortado en 1973, pertenece a una iniciativa de aspiración modernizadora ubicado en el plano de la utopía progresista. El artista

reconstruye la maqueta del centro de operaciones y toma de decisiones, rehabilitando un fragmento de la memoria colectiva y, al mismo tiempo, retrotrayendo el imaginario de un modelo de transformación social y política truncado. (5)

(5) Beer, Stafford. Proyecto SYNCO. Práctica Cibernética en el Gobierno. Santiago: Ed. Dirección Informática CORFO, 1973. pp. 66-68

ENTORNO. LA INTERVENCIÓN DEL LUGAR

El paisaje contemporáneo se refiere preferentemente al acontecimiento. No es simplemente representación, sino también cercanía, vivencias sobre lo propio, conciencia del habitar, del recorrido y el transcurso, considerando tanto la simultaneidad del suceso, como el espacio real. La vida cotidiana se reduce al ir y venir rutinario, el trayecto obligado donde las nociones de tiempo y espacio se vuelven convencionales, pero al mismo tiempo arbitrarias y antojadizas. La sensación de coexistencia incide también en el artista; desplazamiento, transferencia, interferencia son nociones habituales adscritas a esta otra mirada del paisaje más errática e incompleta, sin dejar de considerar el azar y el accidente. Distintas realidades y paisajes conviven en un mismo espacio, no sólo para hacer referencia al lugar en el que se vive, sino que a todas las implicancias de esa estadía. La complejidad proyectiva del arte intenta dar cuenta de esta otra mirada, considerando la aceleración del tiempo y la mayor cantidad de información contenida, lo que significa un cambio en la noción de perspectiva y representación.

Indicios tempranos de esta forma de involucrarse con la exterioridad del paisaje se encuentran en la obra de Francisco Smythe, artista influenciado por el ambiente de cambio de la Transvanguardia italiana. Smythe inicia un proceso de revisión de los procedimientos y sistemas de representación visual, especialmente los pictóricos e iconográficos. El recurso analítico queda de manifiesto en La Línea del Horizonte Divide Nuestra Conciencia (1990). En esta obra, el recuadro o trama le sirve como compartimientos en donde se adscriben improntas, signos y procedimientos plásticos: alusión tácita a la memoria de la historia de la pintura. Carlos Maturana (Bororo), en una modalidad neoexpresionista y lúdica, logra dar cuenta de una mirada desaprensiva y despreocupada, sin el peso de la larga tradición representativa. Fábrica de Paté de Chungungo en Tunquén (1993) establece una perspectiva oblicua reivindicadora de la subjetividad y la falta de prejuicio. Patricia Figueroa acentuará aún más el extravío, acercándose a una ingenuidad primaria casi trivial; De la Serie Little Boy (1987) es una secuencia donde reaparece la amenaza del bombardeo nuclear, recordando la aniquilación de las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. La puesta en abismo reitera el peligro y sobrepone el paisaje imaginario a la posibilidad real del holocausto. El paisaje amenaza con su posible destrucción, previniendo sobre una potencial catástrofe ecológica, principio expectante que reitera el compromiso de la artista con la defensa del medioambiente.

Otros artistas retoman la exterioridad a partir del recorrido y el encuentro. Carlos Altamirano en *Pintor de Domingo* (1991) establece una asociación arbitraria, la experiencia del trayecto, imágenes urbanas y domésticas fragmentadas e incidentales. Su sistema de trabajo acentúa aún más el desvío por medio del traspaso, impresión e incorporación de objetos sobre un cotidiano desencajado, acrecentado por la multiplicidad de materiales y objetos de consumo. El propósito consiste en descentrar la mirada para favorecer la visión periférica, incorporando imágenes, objetos y procedimientos disímiles sometidos a su confrontación, generando a partir de ese encuentro, relaciones o contradicciones al interior del propio cuadro. La idea es indagar en "espacios posibles", atraer la mirada sobre los íconos urbanos. Esta visión de la ciudad adquiere rasgos dramáticos en la obra de Enrique Zamudio *Estación Central. Serie Pictográfica, Santiago* (1988), donde las imágenes recuperadas en la ruta de viaje habitual corresponden al registro de edificaciones procedente de una monumentalidad arquitectónica modernizante y extraviada. En esta obra se presentan lugares fuera de contexto, pero que aún conservan su aura original, mientras que otros contienen una sensación de pérdida y abandono; postales de una época en vías de extinción, sensación oscurantista y trágica proveniente de un momento histórico funesto donde no era posible ver una salida.

El procedimiento técnico utilizado es una práctica pictórica híbrida: fotografías impresas sobre tela emulsionada y retocada con pintura.

Voluspa Jarpa en *No Ha Lugar* (1996) deja de manifiesto la anomalía, el encuentro con lugares deshabitados y atrapados en medio de la ciudad, espacio residual donde se impone la ruina o el basural urbano. A la monocromía gris de la urbe, le corresponde el sitio eriazo, la tierra infértil y desgastada, atrofia agreste donde el lugar interrumpe la continuidad natural de la metrópolis. En su obra comparecen los procedimientos mecánicos de la serigrafía y fotografía frente a los métodos pictóricos manuales, otra forma de abandono de las prácticas tradicionales en la pintura. En su propio recorrido, Natalia Babarovic suele acompañarse de un cuaderno de notas donde deja constancia de sus comentarios. En el trayecto, la observación directa y el encuentro inmediato le permiten identificar y describir aspectos poco habituales del paisaje. *Cautiverio Feliz* (1993) ilustra, aunque parcialmente, esa re-visión, donde intervienen el recuerdo, la propia historia familiar, más la referencia inmediata y presencial del dato objetivo.

El último reducto del paisaje parece encontrar nuevos derroteros en obras más afines con las nuevas tecnologías mediáticas. Andrea de Simone en su *Serie Casas* (2005), acciona la imagen de formato digital, aproximándose a la unidad mínima de referencia: el pixel, entidad que amenaza con la disolución definitiva de la imagen y la imposibilidad de la representación, quedando obsoletas las distinciones entre ficción y realidad. La captura de la imagen está en la red o en formatos impresos de avisos de compraventa y oferta turística, a merced de procedimientos de fotocomposición y posproducción. La concreción análoga en impresión gráfica es el único vínculo con la pintura o el grabado tradicional, pero ahora adscrito inexorablemente al espacio virtual.



JOHANN MORITZ RUGENDAS, 1802-1858 EL HUASO Y LA LAVANDERA, 1835 ÓLEO SOBRE TELA 30 x 23 cms. SUR N° 15

[&]quot;Sr. D. Mauricio Rugendas. En cartas de Espinoza aparecen muchos detalles de su vida por entonces, cuando le escribe en su viaje a la Araucanía. "La Lavandera me trajo su ropa limpia y no pidió dinero: me dijo que luego traería las cuatro camisas que estaban haciendo". Lago, Tomás. Rugendas. Pintor Romántico de Chile. Santiago, Editorial Sudamericana Chilena, 1998. p. 73.

JOHANN MORITZ RUGENDAS, 1802-1858 LLEGADA DEL PRESIDENTE PRIETO A LA PAMPILLA,1837 ÓLEO SOBRE TELA 70 x 92 cms. SUR N° 16

"Chile le ofrece a Rugendas un país relativamente en orden con entidades que recién comenzaban a tomar forma, y donde el ambiente cultural y político convivía con una creciente vida ciudadana. El artista consideró siempre en sus apuntes la ilustración de la vida y costumbres de cada país; en el caso de Chile adquiere una fisonomía particular, transformándose en un género que nos permite reconstruir aspectos significativos de la vida nacional".

M. Zárate, Patricio. *Juan Mauricio Rugendas Artista o Cronista en Tránsito*. Chile y Juan Mauricio Rugendas. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes - Kunstsammlungen Und Museum, Augsburg. 2007. p.57-58.





ANTONIO SMITH, 1832-1877 EL RÍO CACHAPOAL, 1870 ÓLEO SOBRE TELA 100 x 146 cms. SUR N° 27



THOMAS SOMERSCALES, 1842-1927 PAISAJE EN ROJO, 1888 ÓLEO SOBRE TELA 23 x 33 cms. SUR N° 166

"Paralela a la huella romántica que se expresa en la obra de Somerscales, convive una tendencia naturalista que se caracteriza por su inclinación por la ciencia, el cálculo matemático y el progreso técnico. El naturalismo también se expresó en la base teórica de dos grandes movimientos pictóricos contemporáneos al artista, el prerrafaelismo inglés y el impresionismo francés, sin embargo, ninguno de ellos llamó su atención. Somerscales recompone el paisaje, conforma un criterio poético subjetivo, a veces de alto romanticismo".

Huidobro, Beatriz. *Somerscales en Tierra*. Santiago, Corporación Cultural de Las Condes, 2005, p. 5.

THOMAS SOMERSCALES, 1842-1927 VISTA DE VALPARAÍSO DESDE EL CERRO BARÓN, 1880 ÓLEO SOBRE TELA 61 x 104 cms. SUR N° 28

"Las vistas de Valparaíso, tomadas desde los cerros, son de gran belleza y demuestran el amor que sintió por nuestro puerto, donde vivió muchos años. Estamos a fines del siglo XIX, cuando ya ha pintado varias veces el mismo asunto, por lo tanto, puede sintetizar y podar lo necesario. El colorido es grave y de veracidad meticulosa, los que nos lleva a mirar con detenimiento los buques surtos en la bahía, como así también las construcciones de ese tiempo. El valor iconográfico es otro aspecto que debemos considerar en las piezas que captan el maravilloso anfiteatro porteño".

Bindis, Ricardo. 200 Años de Pintura Chilena. Santiago: Ed. Origo, 2006.



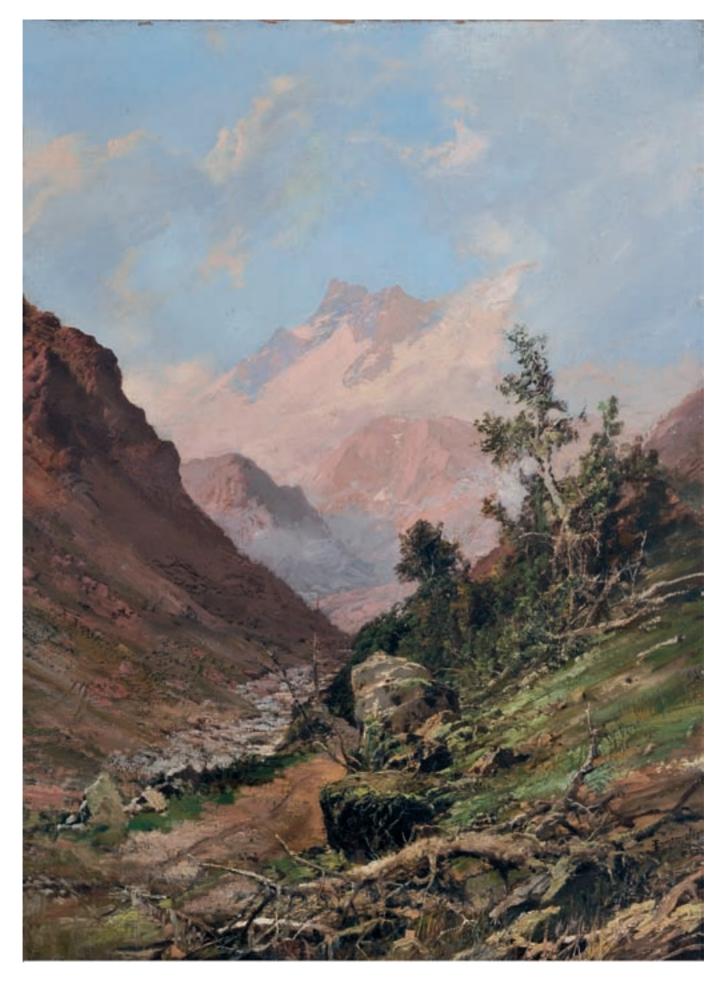
THOMAS SOMERSCALES, 1842-1927 PAISAJE DE CORDILLERA, 1888 ÓLEO SOBRE TELA 61 x 50 cms. SUR N° 164

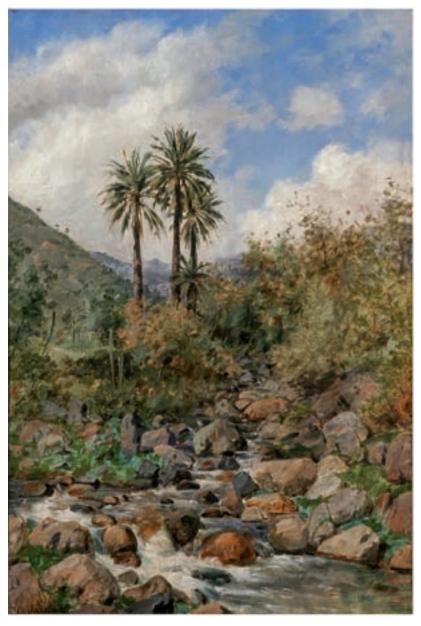
"La actitud racionalista del pintor se manifiesta en las estructuras geométricas que sostienen el cuadro. Es un artista que refleja los tiempos modernos con un afán de separar y clasificar, pero que es desbordado por su emoción unificadora. La verdadera maestra en la obra de Somerscales es la naturaleza. La amaba con tanta intensidad, que aunque realizara un estudio objetivo, imprimía los efectos sentimentales que la contemplación del paisaje despertaba en él. Creó una visión propia en la representación del paisaje y tuvo el mérito de haber explorado el entorno regional de manera siempre fiel a la naturaleza, logrando recrear imágenes y hacer sentir tanto los detalles como la grandiosidad de nuestro territorio en un derroche de sensibilidad y honestidad en su creación artística".

Huidobro, Beatriz. Somerscales en Tierra. Catálogo, Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2005. p.6.

COSME SAN MARTIN, 1850-1906 PESCADOR EN CARTAGENA, 1898 ÓLEO SOBRE TELA 33 x 50 cms. SUR N° 185







ONOFRE JARPA, 1849-1940 PALMAS DE OCOA, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 60 x 46 cms. SUR N° 182

[&]quot;Hay en el Museo de Bellas Artes algunos de sus paisajes de bosques de palmeras chilenas, árbol que lo atraía singularmente y que pintó muchas veces en Ocoa y Cocalán, ya en grupos, ya aisladamente. Sin duda, la noble arquitectura de la palma, en que hay una armonía suprema de formas y algo aquietador y espiritualizado, hablaba a su espíritu. Jamás produjo figuras de ninguna clases en sus paisajes".

Silva Vildosola, Carlos. Retrospectiva de Obras de Onofre Jarpa con Ocasión del Centenario de su Nacimiento, 1849. Catálogo, 1949.



ONOFRE JARPA, 1849-1940 LAGUNA DE ACULEO, 1878 ÓLEO SOBRE TELA 86 x 150 cms. SUR N° 33

"En Onofre Jarpa (1849-1940) se impone el sentido trascendente del paisaje; porque este pintor vuelca en la naturaleza su profunda religiosidad, su espíritu sobrecogido ante la belleza de lo creado. Laguna de Aculeo, fechada en 1878, marca los inicios de su carrera con la idealización romántica de un paisaje solitario y silvestre, inmóvil bajo una luz traslúcida y quieta. Más allá lo aguarda la observación de lo real, cuya verdad secreta desentraña penetrando en esa naturaleza abrupta, de resonancias telúricas".

Cruz, Isabel. Seis Pintores Chilenos de fines del Siglo XIX y principios del Siglo XX. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1990. p. 7.



ALBERTO VALENZUELA LLANOS, 1869-1925 RIBERAS DEL MAPOCHO, ca. 1910 ÓLEO SOBRE TELA 126 x 192 cms. SUR N° 262

"En 1909, meses después, abre el pintor otra exposición, en los salones de El Mercurio. El catálogo incluye veinticinco telas, entre ellas *Riberas del Mapocho*, la más ambiciosa y la que representa a cabalidad el fluir armonioso de la inquietud del joven maestro chileno [...] El artista sabía buscar el paisaje, en él funde naturaleza y sentimiento".

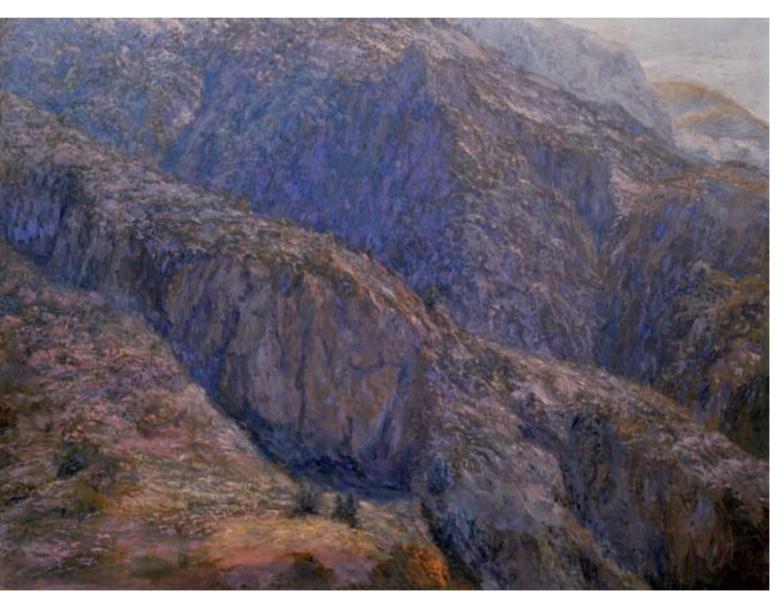
Romera, Antonio. Asedio a la Pintura Chilena (desde el Mulato Gil de Castro a los Bodegones Literarios de Luis Durand). Santiago: Ed. Nascimento, 1969. p.77.



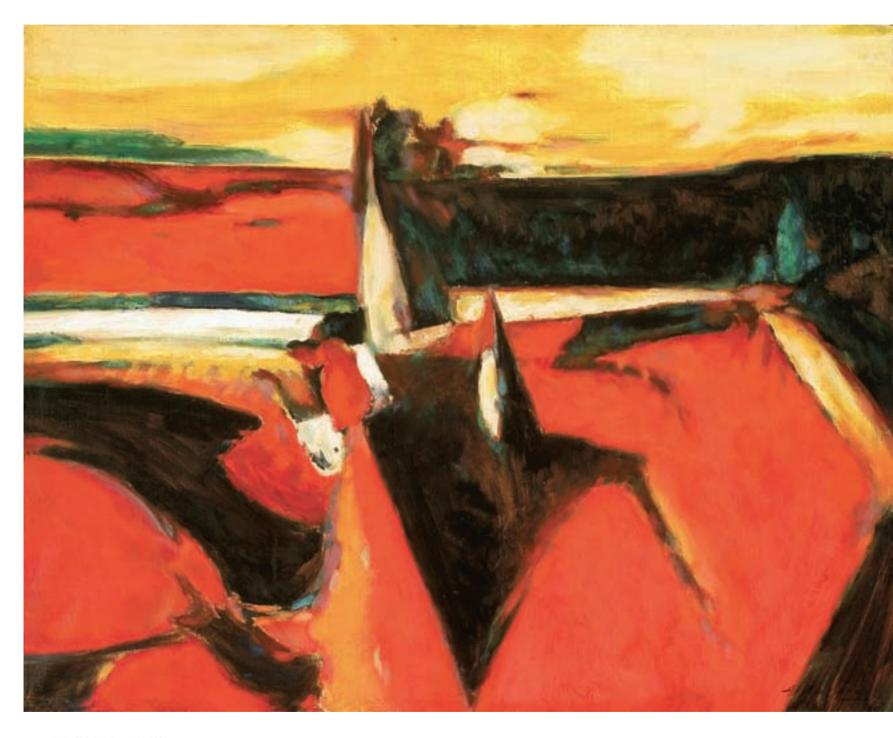
ALBERTO VALENZUELA LLANOS, 1869-1925 PAISAJE LO CONTADOR, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 145 x 252 cms. SUR N° 44

"Vale la pena, en seguida, consignar en la pintura de Valenzuela Llanos, el paso de lo grave y profundo que se acusa en los paísajes anotados, a la diafanidad y acento decorativo que persigue al pintar sus motivos de Lo Contador. El recogimiento y la gravedad, lo adusto de la composición de los paísajes de Francia, se tornan, de regreso a su tierra, en un afán por buscar la línea decorativa, la amplitud como espectáculo estético. Trabaja mucho con la luz y la sombra, persigue la sonoridad del color y la elegancia de la forma. Hay en sus cuadros de Lo Contador variedad en la interpretación de los elementos; sabias modificaciones de lo objetivo, en una palabra: hay estilización. De ahí que nos dé siempre sensaciones nuevas del paísaje, mucho más elocuentes de lo que los ojos humanos acostumbran ver".

Bulnes, Alfonso, et.al. Alberto Valenzuela Llanos. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, Editorial Nascimento, 1935.



ALFREDO HELSBY, 1862-1933 CORDILLERA, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 109 x 145 cms. SUR N° 42



AUGUSTO BARCIA, 1926-2001 ÁRBOLES O FORESTACIÓN, 1982 ÓLEO SOBRE TELA 97 x 138 cms. SUR N° 484

"Barcia no pretende describir un mundo de fenómenos sensibles, sino que organiza las cualidades formales que están implícitas en el paisaje, donde los colores geológicos corresponden a los cortes de la pintura".

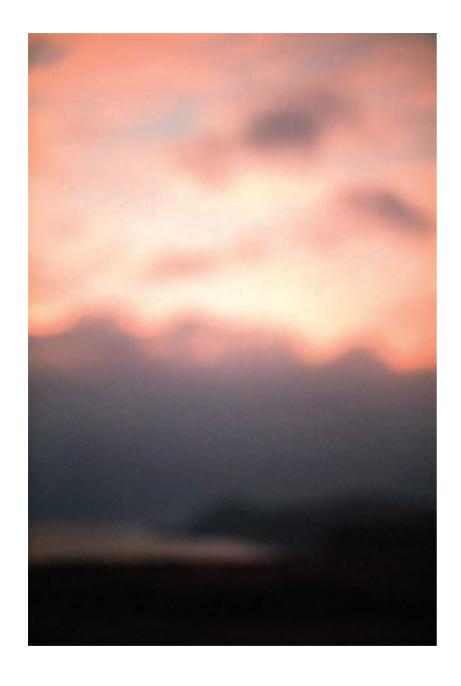
M. Zárate. Patricio. Augusto Barcia. Paisajes. Santiago: Catálogo Retrospectiva, Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.



SERGIO MONTECINO, 1916-1997 RASTROJOS, 1994 ÓLEO SOBRE TELA 141 x 165 cms. SUR N° 566

Dice Montecino: "Es cierto que el nombre Generación del 40 lo inventé, porque Romera la llamaba Generación de la Escuela de Bellas Artes y pensé que ésa era una denominación demasiado general y un poquito arbitraria, puesto que son muchos los que pasan por la Escuela. Nosotros seguimos una tendencia orientada hacia la universalidad".

Quintana, Sonia. "Dos Visiones para Abordar el Paisaje", en Diario El Mercurio, 8 de julio, 1998. p.E-26.





MARIO FONSECA, 1948 DE LA SERIE GRANDES VISTAS: TUNQUÉN, 1989 DÍPTICO FOTOGRAFÍA 150 x 100 cms. SUR N° 2355



ALEJANDRO CICARELLI, 1808-1879 EL ÁRBOL SECO, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 39 x 36 cms. SUR N° 21



RAYMOND MONVOISIN, 1790-1870 PAISAJE, 1864 ÓLEO SOBRE TELA 73 x 117 cms. SUR N° 20

"Las avenidas umbrías del Bois lo vieron pasear del brazo de su sobrino, lo vieron instalar su caballete del pintor frente al paisaje. Al fondo, la arboleda se matiza en suave gradación de azules, que giran a los violetas y verdes profundos. Los árboles dibujados con nobleza, amarran la composición; livianas figurillas de paseantes, tienen toda la fina elegancia de un Corot. Este paisaje admirable, venid a verlo a nuestro Museo de Bellas Artes".
Feliú Cruz, Guillermo. "La Sociedad Chilena que Conoció Monvoisin", en Vila Silva, Waldo. *Monvoisin y su Escuela*. Santiago: 1955. p. 36.



AGUSTÍN ABARCA, 1882-1953 EL ÁRBOL SOLITARIO, 1920 ÓLEO SOBRE TELA 60 x 70 cms. SUR N° 62

"El árbol constituye una de las pasiones de serenidad y silencio del pintor Agustín Abarca. Son árboles que no conforman la multitud del bosque. Es el árbol rescatado de su castillo de la selva, ese árbol aislado o en conjunto que no sabemos cómo ni por qué adquiere autonomía, independencia".

Becker, B.; Pérez, R. Droguett. M.A., Zamorano, Pedro. Agustín Abarca, Entre Cielo y Tierra. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.



PABLO BURCHARD, 1875-1964 OTOÑO FORESTAL, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 97 x 98 cms. SUR N° 316

"Las ramas cargadas de color caen con gravidez rompiendo el aire. Las hojas, convertidas en bronce, cobre y oro, sumidas en esa delicada atmósfera de Santiago, nos parece una contradicción. Pero no es así, se trata de la realidad de un contrapunto. Mientras más diáfana la atmósfera, más densa y metálica la rama dorada. En estas telas, la luz impulsada por la música. Vuelo audaz. No se piense que una brisa puede mecer alguno de esos árboles, ya que el sol está detenido".

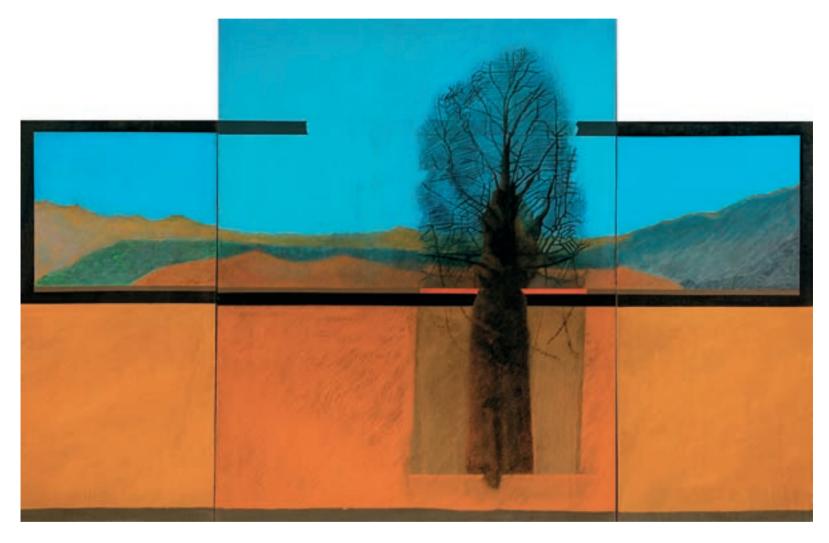
Couve, Adolfo. *Pablo Burchard*. Santiago: Editorial Universitaria, 1966. p.27.



PABLO BURCHARD, 1875-1964 OTOÑAL, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 96 x 96 cms. SUR N° 40

"La gloria de los amarillos de los otoños del Forestal, esa dorada gama de los árboles en la penumbra de abril, los senderos intrincados del cerro Santa Lucía, la tosca taza chilena y el cardenal solitario, el espumante vaso de cerveza, los animales en los bebederos ante los amplios muros de cal, en fin, los instantes cargados de nostalgia, el goce puro, sencillo, de la existencia común, es el tema de Burchard".

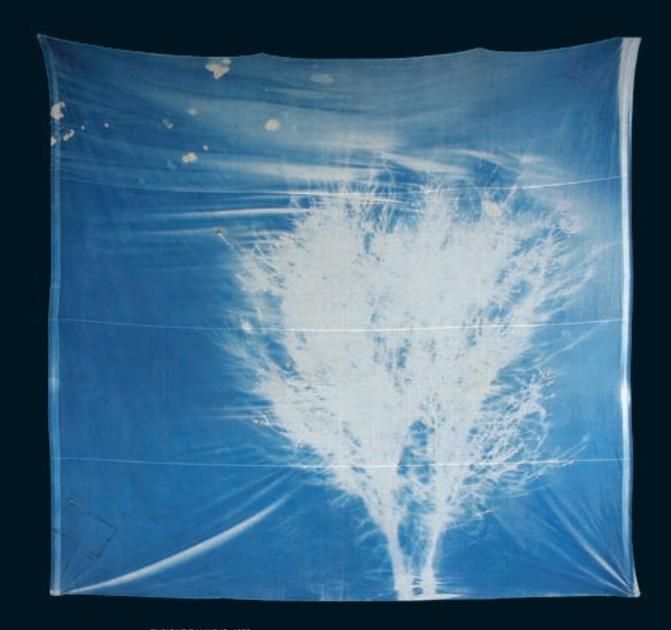
Romera, Antonio. Los Premios Nacionales de Arte. Santiago: Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago, 1976.



PATRICIO DE LA O, 1946 EL REY DEL BOSQUE, 1982 TRÍPTICO ACRÍLICO SOBRE TELA 236 x 202 cms. SUR N° 511

"El en/cuadramiento del paisaje, postulado por Patricio de la O, pone el énfasis en la materialidad del marco y el diseño literal para comprimir y evidenciar el límite. Sus cuadros parecen, efectivamente, ventanas, declives por la altura y por el ancho de su marco. Insistencia en la cuestión del marco para pensar en el marco "previo" del cuadro, esto es, el marco de la cultura".

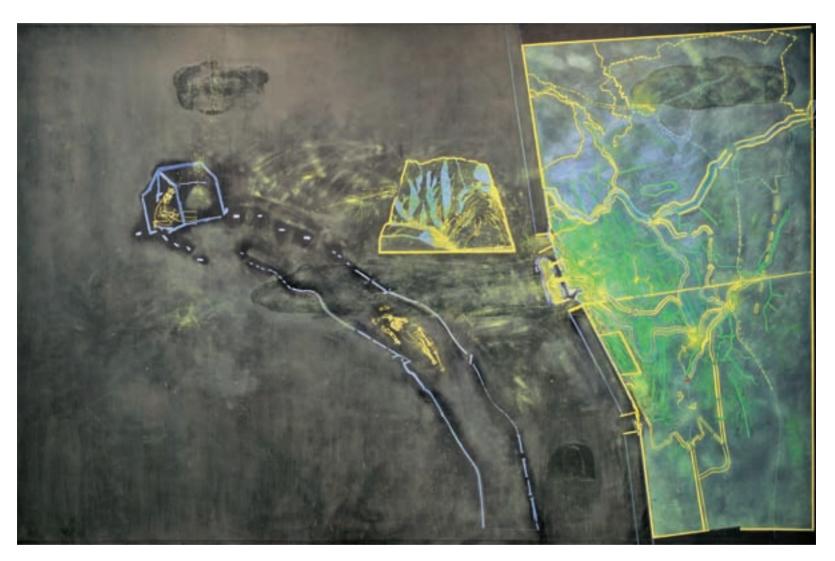
Mellado, Justo Pastor. Patrio de la O. Ventana al Paisaje. Catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, 1998. p.96.



ENRIQUE ZAMUDIO, 1955 ESPINOGRAMA AZUL, 1988 IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA Y DVD 400 x 500 cms. SUR N° 2632

"Mientras el "espinograma" da a conocer la experiencia fundacional de la fotografía, el anaglifo digital de un espino evidencia la manipulación de la visualidad directa del autor como observador privilegiado. La primera intervención surge desde el asumir el lente fotográfico un punto de vista único desde donde seleccionar la "realidad" y optimizarla técnicamente para provocar el efecto de realidad o, en este caso, realidad 3D para superar la visión monocular a la que nos enfrenta la superficie bidimensional. A través de la manipulación del encuadre, de los tipos de lentes y el tiempo de exposición a la luz, el artista controla hasta el último detalle del espino de tal modo que la imagen acontezca en la mente del espectador, olvidando incluso al mismo soporte que lo contiene y olvidando incluso que la imagen se obtiene gracias a los lentes bicolor".

Castillo, Ramón. Valenzuela Llanos - Enrique Zamudio Contrapunto en el Paisaje Chileno. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Matucana 100 y Bank Boston, 2004.

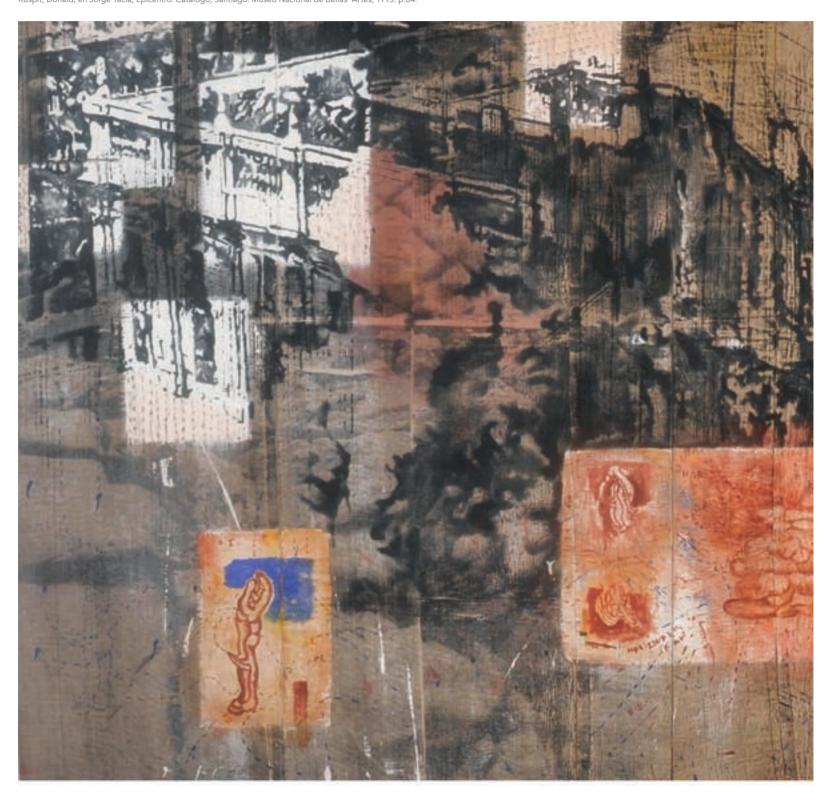


EUGENIO TÉLLEZ, 1939 LA QUEBRADA DEL YURO, 1990 ÓLEO Y PIGMENTO AL AGUA SOBRE TELA 198 x 310 cms. SUR N° 604

JORGE TACLA, 1958 CICLO DE NITRÓGENO, 1996 ÓLEO SOBRE TELA Y SERIGRAFÍA 272 x 284 cms. COMODATO BANCO ESTADO DE CHILE SUR N° 3422

"La base física de las pinturas de Tacla es el negativo fotográfico, al cual se le ha dado una resonancia afectiva adicional –por ser un negativo, ya evoca sentimientos por lo general negados- al reproducírsele de una manera táctil aunque tentativa mediante la pintura. La pictoricidad expresiva de Tacla parece destruir la barrera de la represión, o al menos, la hace notoriamente precaria, ciertamente mucho menos firme de lo que normalmente es. Transforma a la fotografía en una memoria emocionalmente cargada".

Kuspit, Donald, en Jorge Tacla, Epicentro. Catálogo, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1995. p.64.





JOSÉ TOMÁS ERRÁZURIZ, 1856-1927 GAVIOTAS EN EL TÁMESIS, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 60 x 70 cms. SUR N° 200

"Un pintor chileno de estilo europeo. De los "pintores diplomáticos", como se les ha llamado, José Tomás Errázuriz es en Chile el menos conocido, porque vive la mayor parte de su vida en Europa, en Inglaterra y Francia especialmente, con sólo esporádicas visitas a la patria y pinta allí la casi totalidad de su obra".

Cruz, Isabel. Arte. Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al S. XX. Santiago: Editorial Antártica, 1984. p.232.



ENRIQUE LYNCH, 1862-1936 CALLE AHUMADA EN 1902, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 76 x 57 cms. SUR N° 235

"Otra de sus más características estampas de época es Calle Ahumada en 1902, en el MNBA, que recoge con nostálgica vena sentimental el encanto mortecino de viejos edificios afrancesados y criollos y siluetas oscuras de tranvías y carruajes solitarios que apenas turban el silencio ambiente".
Cruz, Isabel. Arte. Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al S. XX. Santiago: Editorial Antártica, 1984. p.323.



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ, 1853-1933 CARRETELAS EN LA VEGA, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 32 x 41 cms. SUR N° 98

"Los afanes del maestro no se detuvieron y, con la seguridad de quien va por el buen camino, dejó que aflorara con ímpetu su potencia creativa para casi arrasar con los objetos en su intento de traspasar la epidermis que los recubría (*Carretelas en La Vega*). La mancha asumió un poder creador notable, diversificándose en su aplicación: larga, corta, sinuosa, empastada. La incorporación decidida de la materia colórica asumió una connotación sensual que se incorporó indisolublemente al intenso cromatismo. Su gozosa vivencia con el mundo alcanzó aquí un momento culminante. Dejó insinuada la descomposición del objeto, que sería uno de los problemas plásticos fundamentales que abordarían los pintores nacionales posteriores".

Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan. La Pintura en Chile: Desde la Colonia hasta 1981. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981. pp. 209 y 210.



"El gesto burchardiano mínimo pone en circulación el valor de la retención de la mancha, es decir, la retención del gesto en distancia al flujo del grumo que se deposita en la tela. La mancha de Burchard como unidad pictórica mínima, constitutiva de la sintaxis burchardiana –a la manera de unidad mínima lingüística-. Bajo estos dos parámetros, y en esta hipótesis su valor se duplica". González V., Francisco. Pablo Burchard. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 1996. p.13.





INÉS PUYÓ, 1906-1996 PARQUE FORESTAL, 1965 ÓLEO SOBRE TELA 73 x 96 cms. SUR N° 343

"El viaje pictórico a que nos invita va con todo el bagaje de la vida: sentimiento de nostalgia, ausencia, vacío y soledad. Las metas absolutas, aquellos que buscan los confines, son así. Inés Puyó es como una astronauta de su propio ego. Sólo la acompaña la llave mágica de la memoria. Con ella recupera las primeras y más puras sensaciones. Desafía al tiempo y rehace lo perdido con soberana potestad de artista en el dominio de la espiritualidad pura. Así deben contemplarse sus flores y sus figuras, sus parques y sus puertos, hechos de ensueño, vaporosos, leves y en sordina".

Carvacho, Víctor. Inés Puyó. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1978.

PEDRO LIRA, 1845-1912 EL NIÑO ENFERMO, 1902 ÓLEO SOBRE TELA 102 x 139 cms. SUR N° 30

"La ejecución de *El Niño Enfermo* es más suelta; la pincelada fuerte y pastosa consigue apresar la atmósfera sórdida del interior y la ruda vitalidad de las dos mujeres inclinadas sobre el pequeño. Una tonalidad cálida invade la pobre habitación, los rostros morenos y los paños de los trajes donde juegan el verde oliváceo con el rojo oscuro y el blanco cremoso, paleta predilecta del pintor en esta época y que repite en varias telas".

Cruz, Isabel. *Arte. Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al S. XX*. Santiago: Editorial Antártica, 1984. p.207.





PEDRO LUNA, 1896-1956 BAILE DE LAS ENANAS, MAGALLANES, 1936 ÓLEO SOBRE TELA 65 x 81,5 cms. SUR N° 2795

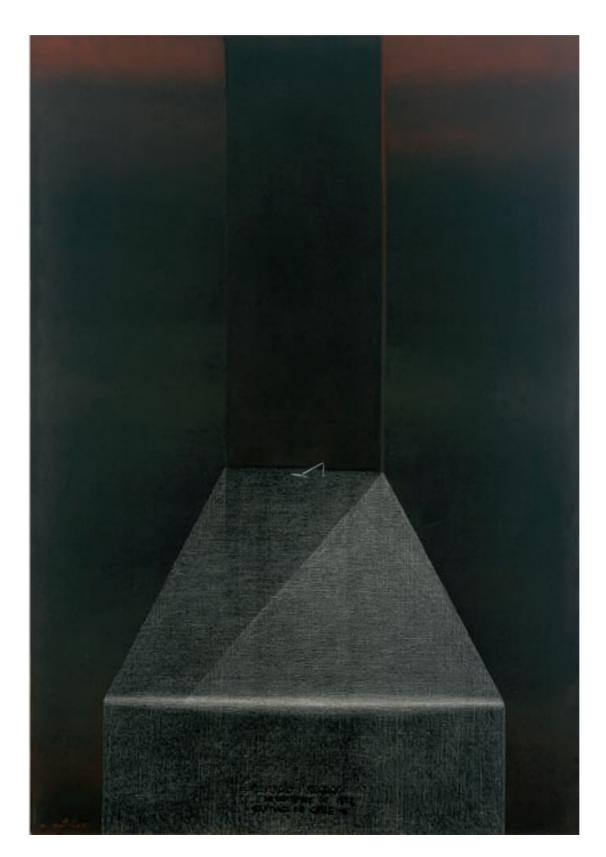
"Es una escena pintada en un burdel de Punta Arenas y representa un grupo de mujeres y marineros, el pianista sería el propio Pedro Luna, según textos de análisis". Schwember Fernández, Enrique. Significación de la Obra de Pedro Luna. Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, julio 2006. p.123.



ARTURO GORDON, 1883-1944 EL VELORIO DEL ANGELITO, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 45 x 56 cms. SUR N° 417

"Esta obra representa un testimonio fiel del costumbrismo popular de un periodo nacional. Gordon pintó los sectores populares urbanos a través de sus ceremonias religiosas, así como la fuerza expresiva de los individuos que viven en extrema pobreza. Fue adquirida a L. Álvarez U., en 1939. Es el cantor del trabajo del obrero y el labriego, del forjador anónimo de la nación, pero lo distingue su personal manera de resolver las costumbres".

Bindis, Ricardo. 200 años de Pintura Chilena. Santiago: Ed. Origo, 2006. p. 181.



NEMESIO ANTÚNEZ, 1918-1993 ESTADIO NEGRO, 1975 ÓLEO SOBRE TELA 129 x 88 cms. SUR N° 2709

"Allí pinté (Sant Pere de Ribes, Barcelona) diariamente y concentradamente lo que traía de Chile detrás de los ojos y del corazón; lo que vi en esos meses de la guerra unilateral, pinté las Cartas Chile, El Estadio Negro, La Moneda Ardiendo, Neruda en su Isla, en fin, pinturas testimoniales, nunca panfletos políticos, no; hice pintura". Nemesio Antúnez. Exposición Retrospectiva (1938-1988). Catálogo, Santiago: Galería Praxis, 1988. p.28.



NEMESIO ANTÚNEZ, 1918-1993 LA MONEDA 1973, 1989 LITOGRAFÍA 43,4 x 55,2 cms. SUR N° 2374

En 1989, Nemesio Antúnez realizó esta litografía con el trabajo del editor de Guillermo Frommer, quien realizó una prueba de estado que resultó impecable. Sin razón aparente, la piedra se partió horizontalmente en dos partes. Frommer llamó para informar de esta situación, pero Antúnez lo entendió como una señal y le solicitó romper aún más la piedra para hacer evidente el quiebre en la imagen de La Moneda en llamas. (Piedra litográfica, préstamo taller 99) Archivo MNBA.





CADA, 1979 INVERSIÓN DE ESCENA MUSEO DE BELLAS ARTES, 1979 FOTOGRAFÍA 38,5 × 27,5 cms. SUR N° 2728

Trabajo de acción ciudadana que buscó evidenciar, desde el arte, la carencia y la violencia, en un país amenazado y vigilado. Los camiones lecheros se establecieron como una cita critica de la tecnología militar, alineados frente al Museo Nacional de Bellas Artes que estaba también intervenido por personeros adictos al régimen. El Museo fue clausurado con un lienzo blanco como resistencia y evidencia de la situación política represora. El blanco que clausuraba el Museo señalaba que el arte estaba afuera, diluido en la ciudad, clandestino. Documento CADA en Archivo MNBA.



CADA, 1979 ¡AY SUDAMÉRICA! (1), 1981 FOTOGRAFÍA 27,5 x 38,5 cms. SUR N° 2736

Cita del bombardeo a la Casa de Gobierno La Moneda de 1973, que marcó la caída del gobierno democrático encabezado por el presidente Salvador Allende. El grupo CADA puso en escena seis avionetas para reconstruir el trauma político del 73 y, simultáneamente, proponer un nuevo vuelo marcado por la diferencia política. Las seis avionetas sobrevolaban Santiago, esta vez, transmitiendo un comunicado de emergencia que abogaba, desde el arte, por la recomposición imperativa de la dignidad del sujeto.

Documento CADA en Archivo MNBA.



CADA, 1979 NO+, 1983 FOTOGRAFÍA 27,5 x 38,5 cms. SUR N° 2734

El grupo CADA cerró sus intervenciones ciudadanas el año 1983 con el rayado mural NO+, el proyecto más ambicioso de ampliación de los espacios artísticos y el de mayor eficacia social del grupo, que contó con el apoyo de un consistente número de artistas de diversas disciplinas, quienes contribuyeron para que en la ciudad y en la mente de los habitantes disconformes con la dictadura, se inscribieran las demandas para conseguir la democracia en el país.

Documento CADA en Archivo MNBA.



JOSÉ BALMES, 1927 LOTA, EL SILENCIO, 2007 MIXTA 170 x 360 cms. SUR N° 2712

"Es aquí donde se produce la juntura entre estas pinturas de fines de los 60 y una pintura como Lota, el Silencio (1997), en que la función de los papeles de diario ha sido sustituida por la presencia de objetos medidos, a la medida de una forma de existencia social yaciente. Es decir, una conciencia obrera "ruinificada" en vista del cierre de las minas de carbón de Lota, ese mismo año. Esto obligó al Estado a inventariar como una medida para regular el desmantelamiento".

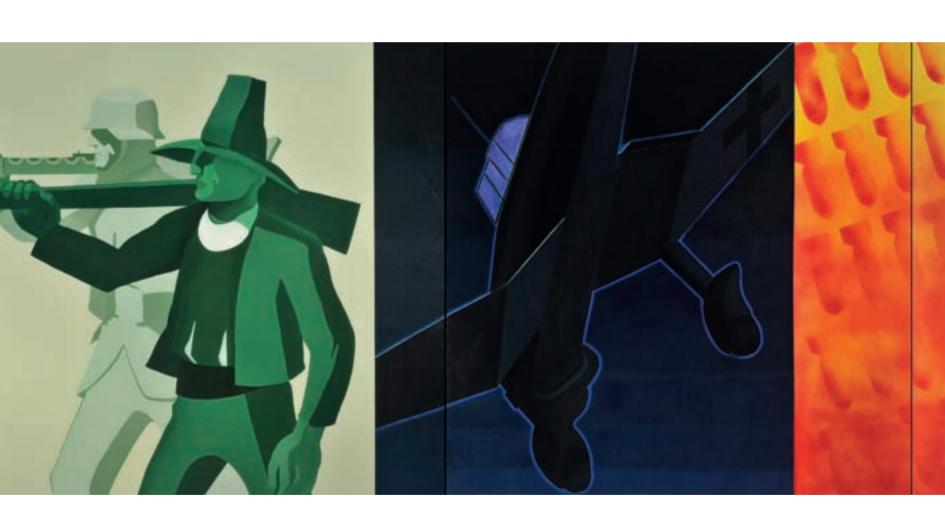
José Balmes. Lota el Silencio. Catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.

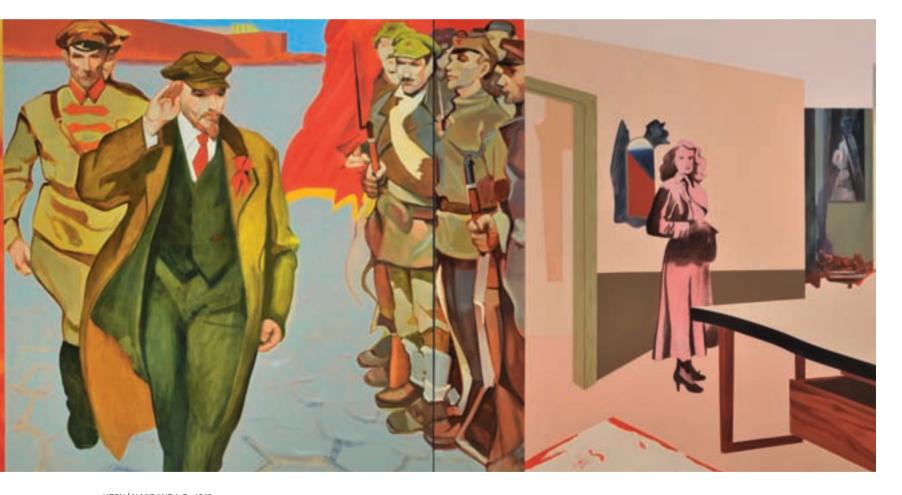
ARTURO DUCLOS, 1959 DE HORTO PARADISI, 1994 ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA 165 x 360 cms. SUR N° 2700

"[...] la producción de Duclós ofrece dos momentos susceptibles de análisis. El primero, correspondiente a su obra de principios de los años 80, se encuentra identificada por una opción de índole crítico-conceptual, merced al trabajo desarrollado con la "mecánica del desplazamiento" y el "objeto encontrado" (prácticas ligadas, en aquel momento, a las corrientes contrapictóricas); el segundo, en cambio, con una recuperación pictórica, realizada a finales de la década pasada y principios de ésta, y que plantea una vuelta a la manualidad –esencialmente pictográfica- en contraposición tanto a los excesos teóricos de ciertas corrientes postconceptuales como al derroche gestual de la pintura de origen neoexpresionista".

Machuca, Guillermo. Arturo Duclós. Santiago: Galería Tomás Andreu, 1995.







HERNÁN MIRANDA C., 1949 LA REALIDAD DE LAS IMÁGENES, 1990 POLÍPTICO ÓLEO SOBRE LINO 165 × 660 cms. SUR N° 2708



PATRICIA FIGUEROA, 1949 DE LA SERIE LITTLE BOY, 1987 ACRÍLICO SOBRE PAPEL 250 x 316 cms. SUR N° 525



NORTON MAZA, 1971 AVALANCHA DEL CAOS, 2006 IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA 136,5 x 171 cms. SUR N° 2743

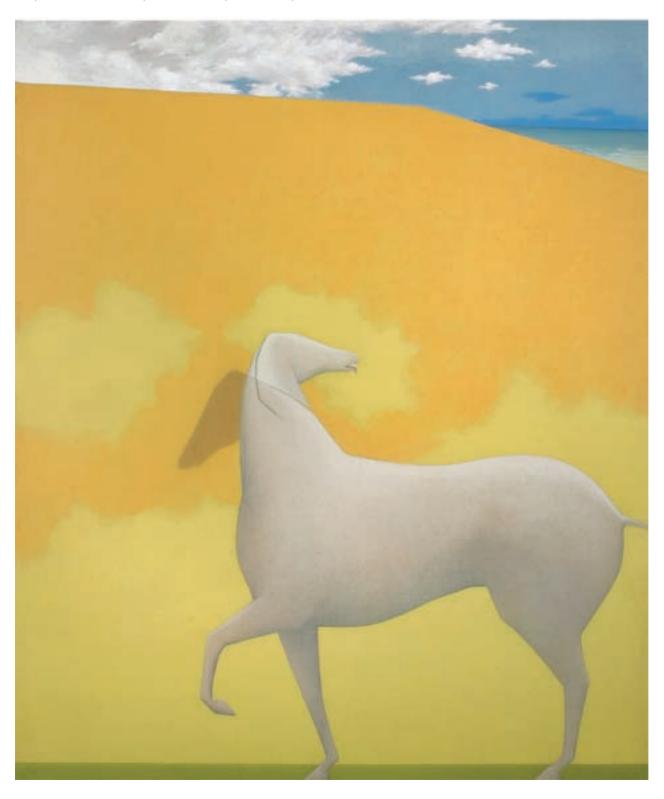
"La obra de Norton Maza es coincidente en más de un aspecto con las maniobras y procedimientos de los artistas barrocos. La representación escenográfica y el pre-montaje consignado en sus laboriosas maquetas, son equivalentes a los conjuntos escultóricos construidos especialmente para narrar la historia evangélica, con especial énfasis en la expresividad dramática, el efecto ornamental y decorativo".

M. Zárate, Patricio. *Impertinencias y Curiosidades Barrocas*. Exposición Ejercicios de Colección, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.

MATÍAS PINTO D'AGUIAR, 1956 SIN TÍTULO, 1981 ÓLEO SOBRE TELA 150 x 125 cms. SUR N° 581

"¿Busca la síntesis también? / Siempre trato de llegar a la síntesis. Me gusta contar con los mínimos elementos. Lo que más me interesa en todo lo que he hecho es el espacio. Esa atmósfera de espacio inventado, rico y personal. Me atrae lo abstracto, pero cuando me he acercado más a ello, me aburre, porque es muy esteticista. Se transforma en una fórmula. En cambio, mis imágenes —que son inventadas- me hacen volver a crear un mundo".

Abell, Carolina. "Busco la Síntesis", en *Diario El Mercurio*, 16 de noviembre, 1997.



SAMMY BENMAYOR, 1956 EL SISTEMA DIGESTIVO DE LA VACA, 1992 ÁCRÍLICO SOBRE TELA 190 x 295 cms. SUR N° 500

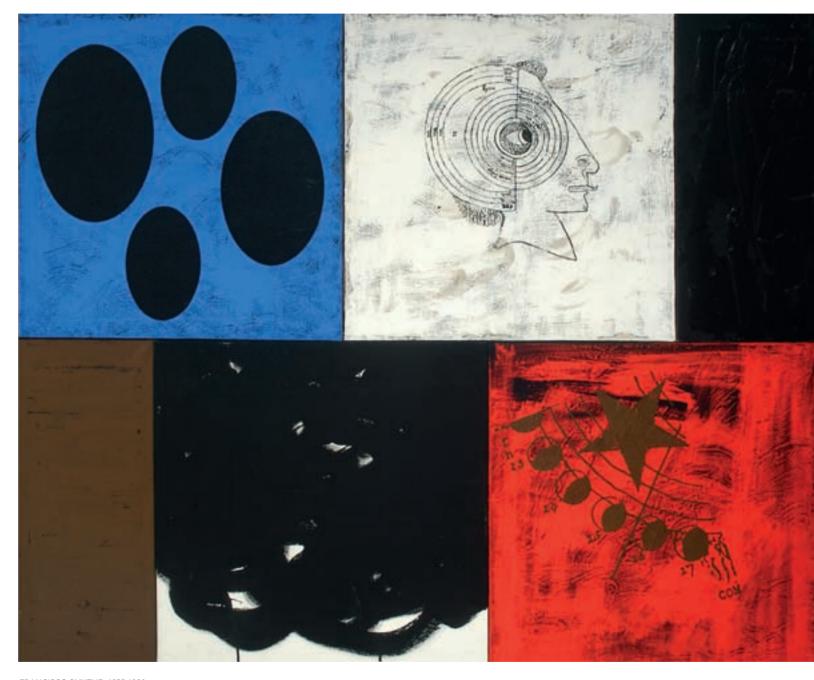




CARLOS MATURANA, 1953 FABRICA DE PATÉ DE CHUNGUNGO EN TUNQUÉN, 1993 ACRILICO SOBRE TELA 168 x 200 cms. SUR N° 554

"La naturaleza muerta en su trabajo representa una suerte de culto pictórico a lo cotidiano. Para él, no puede haber nada más cercano: "Siempre está ahí la luz del sol que entra por la ventana iluminando el costado de mi tacita de té". El trabajo de Bororo se inserta en el neoexpresionismo, con gran uso de los recursos de la pigmentación y su iconografía de carácter doméstico le da un sello muy personal a su trabajo. Artista de la mancha".

Campaña, Claudia; Galaz, Gaspar. Naturaleza Muerta, Artistas Chilenos. Santiago: Ed. Galería Cecilia Palma, 2002. p.124.



FRANCISCO SMYTHE, 1952-1998 LA LÍNEA DEL HORIZONTE DIVIDE NUESTRA CONCIENCIA, 1990 POLÍPTICO ACRÍLICO SOBRE TELA 70 x 70 cms. SUR N° 2807

[&]quot;La Línea del Horizonte Divide Nuestra Conciencia, 1990 (...), es un muy buen resumen de sus obras más recientes. (...) Sus hojas son cuadrículas realizadas por placas polaroid; en el centro, un perfil de cabeza humana tomado de un tratado de oftalmología del siglo XIV, con un ojo inmenso sobre el cual aparece un diagrama de la esfera celeste. Arriba se encuentra el Sur, ámbito de la "completa subjetividad" y de la "unidad del ser"; abajo, el Norte ("completa objetividad", "pasividad"); a la izquierda figura el Este ("ruptura de la potencia"), y a la derecha, el Oeste ("descubrimiento de la fuerza"). Pero al Sur pertenecen la cabeza y el corazón del hombre. Una mazorca de maíz y unos ramos de mandioca, según dibujos antiguos, un laberinto, una estrella y un óvalo negro, acentúan esta profesión de fe en el Sur y, por intermedio de él, en toda nuestra región, que pudo llevar de acápite un verso del Canto General de Neruda: "América, no invoco tu nombre en vano".

Smythe, Francisco Javier. Diario de viaje III, 1990-1994. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994.





















CARLOS ALTAMIRANO, 1954 PINTOR DE DOMINGO, 1991 POLÍPTICO TECNICA MIXTA 200 x 100 cms. SUR N° 472

[&]quot;En la figura de *Pintor de Domingo*, Altamirano se transforma en una especie de cronista que recolecta materiales heteróclitos para su informe mediante la transformación y superposición de códigos y signos que son resignificados al modo de cómo se nos vuelven cotidianos en los materiales: formalita, hule, género, alambre de púas. Toda la serie se puede considerar como las partes de una naturaleza muerta o mural en proceso de articulación; de ahí la aparente incoherencia de los elementos iconográficos que se leen en la combinatoria".

Madrid, Alberto. "Versión Residual", en *Obra Completa Carlos Altamirano*. Ocho Libros Editores, 2007. p.139.









ENRIQUE ZAMUDIO, 1955 DE LA SERIE PICTOGRÁFICA, SANTIAGO (1988) POLÍPTICO FOTOEMULSIÓN, ÓLEO Y TELA 80 x 80 cms. SUR N° 622 AL 630

"Su intervención denota el deseo de preparar un lecho para acoger las imágenes yacientes, de una época perdida y recuperada a través de irregulares recorridos por la ciudad, transformando de manera visible esa tela en un "sudario de imágenes" que convierten en una sepultación a una memoria cívica".

Mellado, Justo Pastor. Un Ensayo de Socio-grafía. Arte Contemporáneo desde Chile. Americas Society, New York, 1990. p. 10-11.

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



VOLUSPA JARPA, 1971 NO HA LUGAR, 1996 IMPRESIÓN, ÓLEO Y PLUMÓN 240 x 150 cms. SUR N° 2710

"Este políptico aborda la dificultad de representación del eriazo. En la búsqueda de tensar los distintos modos de representar, y teniéndolos como referente discursivo, los clasifiqué según su eficiencia (procedimientos mecánicos) y su ineficiencia (procedimientos manuales). Aproveché de oponer la imagen pictórica a la imagen fotográfica digitalizada, pasando por la serigrafía (...) El paisaje del eriazo, en este caso, por sus distintos niveles de traducción de la imagen real, ya no funciona como un telón de fondo, sino más bien, por los procedimientos utilizados –no tenía velos (veladuras)- deja ver claramente su ausencia de belleza, haciéndose más evidente su incomodidad con respecto al paisaje de la ciudad, una ciudad inacabada y contradictoria".

Jarpa, Voluspa, en Histeria Historia Privada Pública. Catálogo, Santiago: Galería Gabriela Mistral, 2002. p.10.





NATALIA BABAROVIC, 1966 CAUTIVERIO FELIZ, 1993 ÓLEO SOBRE TELA 140 x 240 cms. SUR N° 2687

"Cautiverio Feliz de Natalia Babarovic corresponde a una segunda versión. La primera tuvo lugar en la Galería Gabriela Mistral en 1993; en esa ocasión la artista realizaba una puesta en escena del taller en la Sala de Exposición. Ahora, Babarovic tiene como referencia otro taller, más bien un laboratorio de neurobiología y biología del conocimiento, con el cual establece una relación de parentesco entre la actividad de la pintura y la investigación científica, en el entendido de que la curiosidad y pasión de la experiencia de creación se potencia en dicho lugar".

Madrid, Alberto. Natalia Babarovic, Cautiverio Feliz. Catálogo, Santiago: Sala Gasco Arte Contemporáneo, dic. 2005- feb. 2006. p.4.



ANDREA DE SIMONE, 1974 DE LA SERIE CASAS, 2005 POLÍPTICO TÉCNICA MIXTA 45 x 45 cms. SUR N° 2694

"Andrea De Simone está en las fronteras de una fotografía instrumental ejecutada al servicio de una pieza de arte, si bien sus registros naturales conservan la pulsión de un autor de paisajes".
Fonseca, Mario; Navarrete, Carlos. Tránsito y Transiciones. Santiago: Museo de Artes Visuales, 2006. p.24.

MARIO NAVARRO, 1970
RED DIAMOND, 2006-2007
MULTIMEDIOS
240 x 200 x 200 cms.
SUR N° 2690
(Registro fotográfico Sala Matta / Nuevas adquisiciones, Marzo a Mayo de 2008)

"Mi fascinación por el proyecto SYNCO se basa en que superficialmente es un proyecto futurista, pero en forma mucho más profunda es un tipo de proyecto realizado en Chile por un grupo de científicos, ingenieros y diseñadores, asesorados por el inglés (Anthony) Stafford Beer, como un modelo de desarrollo inédito para la época y con un alcance impresionante en términos tecnológicos".

Castillo, Rodrigo. "Revive Synco, el Proyecto Futurista ideado por la Unidad Popular", en Las Últimas Noticias. Santiago, 19 de abril, 2007.





EL CUERPO DEL ARTE, ENTRE EL PUDOR Y EL DESACATO

PATRICIO M. ZÁRATE

EL CUERPO Y SU REPRESENTACIÓN

Cada cierto tiempo el arte provoca controversias, desavenencias públicas, anticipatorias y concordantes con las discusiones éticas de la propia sociedad. En ese transcurso, uno de los aspectos más fustigados ha sido su relación con el cuerpo. Cada época establece una manera distinta de relacionarse con lo corpóreo, desde visiones fervorosas y etéreas hasta las más carnales y obscenas; de lo aparente a lo evidente, de lo misterioso a lo banal, los artistas expanden cada vez más los límites, desatendiendo la clausura y restricción del propio cuerpo.

En el breviario del arte chileno, y a veces de forma subrepticia, también encontramos estos filos, estableciendo a través del tiempo una relación problemática con el modelo, la figura y la performance. El rigor subyugante del dibujo fue el responsable de incorporar en nuestra enseñanza artística el canon, la medida y la simetría, ejerciendo una vigilancia enérgica, sobre todo frente a la amenaza creciente propiciada por los soplos más festivos del romanticismo. Alejandro Cicarelli, contratado para dirigir la primera Academia de Bellas Artes, fue el responsable de transferir estas primeras directrices, incorporando el patrón estandarizado de la cultura europea. De hecho, trae consigo reproducciones de la estatuaria griega, motivos de estudio obligado en los cursos de Dibujo Elemental a la Estampa, que comprendía el aprendizaje de la Figura Humana, la copia de relieves y estatuas; complementado además por

otras materias, especialmente la composición histórica y las lecciones de

(1) Pereira Salas, Eugenio. Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992. p. 65.

VESTIDO / DESVESTIDO

Categorías más recientes permiten hablar del cuerpo a partir del vestido, de lo des-vestido y tras-vestido. Se entiende la pulsión instintiva sobre la indumentaria, no sólo en su intención de cobijar, sino también en la de encubrir o recubrir. A pesar de la incorporación del canon griego y el estudio académico del desnudo, la representación corporal se ocultó en el vestir, recato extendido en el tiempo y resguardado con excesivo apego por nuestros artistas. Por otra parte, los intentos de emancipación laica, no impidieron que el pudor y la visión puritana se prolongaran en la personificación y representación de escenas, parte de una tradición heredada de la observancia colonial, donde se impuso la creencia y exigencia iconográfica del ritual católico. La imagen religiosa, siempre ejemplar, en función de seres excepcionales y devotos, acostumbraba realzar el ropaje para acentuar la santidad, haciéndola más volátil e intangible, distanciándose de esta forma de lo mundano. En *Nuestra Señora del Rosario de Copacabana* (s. XVII), el cuerpo es ocupado por el espacio vacío de la vestimenta, indumentaria decorativa comparable con el realismo y veracidad de la madera policromada de las veneradas figuras escultóricas de la Virgen.

Oficio y destreza barroca fueron incorporados con gran acierto por el pintor José Gil de Castro en prolijos adornos y vestiduras de personalidades de la época, realzando casi siempre su categoría social, el linaje, la estirpe y la fronda. En sus retratos de medio o cuerpo entero, la pose siempre es sometida a una formalidad constructiva y descriptiva, permitiendo captar con detalle desde los atuendos, ornamentados y utensilios,

hasta la descripción racional y sicológica de connotados personajes de la República, entre ellos el de *Doña María del Tránsito Baeza de la Cuadra y de Melián* (1819).

Una de las primeras referencias sobre el desnudo y el desvestirse se la debemos al pintor Raymond Monvoisin en *Ninfas en el Baño* (1851). El recurso alegórico y mitológico le sirvió a este artista como excusa para incorporar la corporalidad sensual de sus personajes, con ropajes ligeros en medio de una naturaleza exótica y exuberante; el subterfugio mítico propio del estilo neoclásico le permitió además sortear con habilidad cualquier suspicacia. Desde una visión contrapuesta, Johann Moritz Rugendas, en *La Reina del Mercado* (1833), ilustra la vida cotidiana por medio de una descripción exhaustiva, no es en el extravío de la concepción mitológica, sino la objetividad descriptiva de los hábitos, costumbres e indumentaria, donde prevalece el relato del cronista de viaje. Pero ese empeño queda en una zona ambigua, ya que las figuras recreadas siempre están sometidas a un prototipo; un modelo acomodaticio que le sirve para cambiar la vestimenta, con algunos tímidos retazos o variantes en sus personajes, permitiéndole inducir los rasgos de la raza y el mestizaje. Este tratamiento es muy distinto de los encargos etnográficos, donde Rugendas, a través de un estudio acucioso y detallista, logra incluso establecer la proveniencia de distintas razas y etnias.

(2) Obra perteneciente a la Colección Posteriormente, serán algunos artistas provenientes de la Academia de de la Pinacoteca de la Universidad de Bellas Artes, los que incorporarán paulatinamente el desnudo. Aunque las Concepción. enseñanzas incluían una observación del modelo natural, nunca se concibió el cuerpo como un tema específico, a excepción de Alfredo Valenzuela Puelma, artista que tiene a su haber varias escenas de desnudos, logrando inclusive con La Ninfa de las Cerezas una mención en el Salón de París en el año 1889 (2). Pero es Marchand d'Esclaves (1884) (llamada La Perla del Mercader) su obra más emblemática, citada recurrentemente por su osadía al presentar explícitamente la desnudez y carnosidad del cuerpo de la cautiva. En un itinerario similar Julio Fossa Calderón, con Lucette (s.f.), se atreve a indagar en aspectos del espacio privado y de la intimidad femenina; el torso descubierto deja entrever la decrepitud, donde el desvestir también es develar el paso del tiempo y de paso la renuncia a una estética idealizada. Los artistas del 28 en cambio, intentarán contagiarse con los aires de renovación, pretendiendo una búsqueda más formal y abstracta. Marco Bontá, En el Baño (1929), retorna aspectos del mundo clásico a la manera de Cézanne, privilegiando la forma y el volumen; mientras Henriette Petit, en Dos Desnudos (ca. 1925) abandona la concepción ideal por la presencia tácita del modelo y la búsqueda incipiente de la abstracción. Carlos Faz, anticipará con su obra Madre e Hijo (1953) la carga dramática y existencial de una convulsionada época, tan eventual, absurda y trágica como su propia muerte.

EL CUERPO DEL OTRO, EL COMPROMISO SOCIAL

La revuelta de los años 60, en concordancia con el debate social y el fragor de la contienda política, será la escena propicia para el surgimiento de una nueva generación de artistas dispuestos a consumar sus ideales pictóricos con el compromiso militante. El ascenso de los sectores medios da cuenta de una conciencia emergente, donde los ciudadanos se sienten partícipes del gobierno y del Estado. Pero las transformaciones culturales, sociales y políticas se radicalizarán hasta llegar a una situación de extrema polarización.

Las artes, a su modo, reprodujeron esa controversia al interior tanto de las instituciones de enseñanza, como de las encargadas de la difusión de las artes. Los artistas se vieron involucrados en una serie de debates y conflictos, incorporando parte de sus deliberaciones en la propia obra o promoviendo acciones de apoyo y colaboración. Todas estas actividades se sustentaron en la convicción de que el creador está ligado a su destino social e histórico, contribuyendo a provocar las condiciones para superar la situación de postergación y subdesarrollo. A partir de ese momento, el dato real se tradujo en compromiso social y la mirada al otro será motivación inexcusable.

El Grupo Signo es la agrupación que permite ilustrar y confirmar esta presunción, artistas de manifiesto compromiso con el movimiento informal, abandonan progresivamente su vínculo inicial hacia una figuración crítica. José Balmes en su obra *Proyecto para un Retrato* (1967), serie en homenaje a Ernesto "Che" Guevara, inicia una etapa donde predominarán los aspectos gráficos. A la incorporación de materiales, el traspaso del papel encolado y el brochazo de pintura, se agregará la factura del trazo de carbón, la impronta gestual del grafismo callejero de innegable alusión política, complementado con el efecto de borradura, veladura y chorreo. Obra indiscutiblemente referencial, alude a un acontecimiento noticioso de considerable impacto en su momento, el más álgido y premonitorio, antesala de lo que ocurrirá posteriormente con los procesos revolucionarios en el continente.

Esta cita literal en homenaje a un héroe revolucionario, también es posible apreciarla en términos formales, en los rostros anónimos de Alberto Pérez. En su obra *Barricada I* (1965), incorpora materiales directamente sobre la tela, tablas de cajones obtenidos de los empaques de frutas, adoptando un procedimiento similar al trabajo del albañil, pero ahora convertido en ensamblaje. En su interior añade figuras horrorizadas, alusión indudable a la precariedad de los modos de vida y el incesante hacinamiento urbano de los barrios marginales. De manera semejante, los rostros de Gracia Barrios en su obra *Sin Título*, más conocida como *América* (1971), conforman una iconografía expectante de voces anónimas, llamado que interpela a cada uno de los continentes; pintura contestataria, favorable a las proclamas y discursos del momento. Este fue el inicio de su obra de carácter gráfico, sin abandonar su anterior esencia matérica, de obras como *Acontece* (1967), una de las más representativas de la transición que sufre su pintura desde la mancha y el gesto hacia la figuración, manifestación etérea, menos terrenal y concreta.

A principios de los 70 la actividad artística se ha vuelto muy activa, promoviendo debates sobre la función del arte y la crítica dentro del proceso de transformación político-social, disipando los límites existentes entre lo estético y la vida cotidiana. Muchos artistas adoptan en esta época una actitud militante, convencidos de su contribución en el proceso de transformación política. En este contexto, llega al país el artista Roberto Matta, invitado al cambio de mando presidencial en 1970, viaje donde se encuentra con distintas entidades artísticas y culturales, entre ellas la Brigada Ramona Parra, con la que realizará un año más tarde un mural en la comuna de la Granja. En este segundo viaje dará una conferencia pública en la Universidad de Concepción, invitado por el poeta Gonzalo Rojas, y en el trayecto, sostiene un encuentro con dirigentes de los "afuerinos" en las cercanías de la ciudad de Los Ángeles, campesinos temporeros inspiradores de la serie de arpilleras realizadas in situ en el Museo Nacional de Bellas Artes en noviembre de 1971. Uno de

estos sacos preparados con mezcla de paja y cemento es la obra *Mira la Lucha del Esfuerzo del Afuerino* (1971), donde el trabajador ocasional encarna el abandono y la lucha diaria por sobrevivir, pero también el exilio, el desarraigo y la expatriación, sentimiento muy afín al propio artista.⁽³⁾

(3) Carrasco, Eduardo. Matta Conversaciones. Santiago: Ediciones CESOC, 1987. pp. 204-205. Saúl, Ernesto. Artes Visuales 20 años, 1970-1990. Santiago: Ed. Ministerio de Edu-

La obra gráfica de *Eduardo Vilches Retrato VII* (1970), permite cerrar este capítulo en uno de los momentos más álgidos, contradictorios y funestos de nuestra historia cívica. En este contexto, la serigrafía se impuso como herramienta de acción política y al mismo tiempo de ampliación de las artes del grabado, específicamente con respecto de la serialidad, el uso del color y la aproximación a la técnica fotográfica. La ausencia del cuerpo infiere la presencia de la silueta, traspaso del contorno lineal de la propia cabeza del artista como motivo y superficie ⁽⁴⁾, culminando esta serie con *Retrato X* (1974), recorte de silueta con un orificio centrado, signo inequívoco de un acto de clausura y pérdida.

SUJETOS ANÓNIMOS

En los años 80 la pintura alcanza un considerable apogeo gracias a la proliferación de galerías y concursos, además de la conformación de crecientes colecciones privadas e institucionales; ambiente de prosperidad favorecido por la expansión del mercado del arte, y el surgimiento de nuevos movimientos pictóricos a nivel internacional, entre ellos, la Transvanguardia italiana y los Nuevos Salvajes alemanes. Mientras tanto, nuestro país vivía un clima enrarecido y contradictorio, algunos comenzaban a disfrutar de una sensación de bienestar propiciada por una economía monetarista, mientras otros estaban inmersos en la crisis social y política.

Ricardo Yrarrázaval es el artista que mejor refleja este desconcierto en *Costo-Beneficio* (1986), obra en la que se respira una atmósfera intangible e irreal tan propia del habitar de las grandes ciudades, donde transeúntes enigmáticos, fundamentalmente anónimos, se trasladan sin una identidad conocida. Al parecer, el sujeto está en una situación de silenciamiento, despersonalización y soledad, por no decir de angustia, represión y estrés urbano. Esta condición se ve acentuada por las sucesivas transformaciones de la imagen e indeterminación del rostro, que recuerda el registro instantáneo de la fotografía, el video y la imagen televisiva.

Esta mirada está en contraposición a la de Gonzalo Cienfuegos, acostumbrado a incorporar personajes cotidianos, inmersos en la confortabilidad y el buen vivir, narraciones que dan cuenta de los nuevos hábitos, propiciados por el estándar de vida de una economía emergente. En esta vuelta a la metáfora y la alegoría, utiliza frecuentemente figuras con sobrepeso o excesiva musculatura, donde protagonistas carentes de

infortunio como *El Ciclista* (1980), aluden al buen pasar, la distracción y la levedad. Desde otro enfoque, Rodolfo Opazo, en *Generattio* (1979) y *Tentación de San Antonio* (1994), incorpora personajes en apariencia errantes, etéreos y sin rumbo, pero obtenidos de situaciones triviales y frívolas, propias del imaginario urbano y del ambiente doméstico. En un sentido más tácito, Ismael Frigerio en *Sin Título* (1982), recurre a la anécdota, con una imagen trivial e inhabitual, mientras que Benjamín Lira, en *Cabeza I* (s.f.), insiste en la fisonomía y apariencia del ser interior, insinuando una pregunta ontológica.

La escultura también se logra adecuar a este arremetida neofigurativa, reincorporando la corporalidad pero desde una visión tecnológica muy actual. Nuevos materiales y procedimientos permiten ampliar las posibilidades de construcción de obra. Juan Egenau en *Amor Aguerrido II* (1976), toma como referencia el torso, ensamblado por una coraza o armadura metálica protectora. La vestimenta aislante, posibilita el blindaje, el resguardo y la reclusión, síntomas de un ambiente agreste y de inseguridad creciente. Remaches, cierres y pliegues contradicen la soltura de la silueta femenina, sensualidad manifiesta que deja entrever, entre tanto encierro, la posibilidad de la vida. Algo similar ocurre con *Maja* (1981) de Aura Castro, que retoma el tema clásico desde un singular punto de vista, el volumen como superficie plana, bloque compacto y homogéneo cercano a lo bidimensional.

Dentro del ámbito de la figuración, con una visión más sombría, nos encontramos con otros artistas apremiados por un país con matices y sombras. El cuerpo adquiere una apariencia difusa, oculta e incluso disfrazada, una forma de sortear la censura y sobreponerse a la vigilancia. Propuestas iniciadas a mediados de los 80, adquieren renovadas visiones en obras más recientes, permitiendo reconocer en parte estas premisas: Patricia Israel en *Prócer Anónimo de País Desconocido* (1994) prosigue su búsqueda tras una identidad original, obsesión que intenta recuperar la memoria colectiva y personal. El cuerpo en su obra aparece de forma cautelosa y enigmática, acción reparatoria que solicita la restitución de la pérdida. Eduardo Garreaud, en cierta forma, reedita también sus personajes incógnitos asociados a la vida urbana, figuras fantasmales ligadas a la persecución política. *Impermeable III* (2006), reincorpora estos seres introvertidos, cuerpos errantes y cerrados en torno a sí mismos, mención sobre el habitante anónimo de la gran ciudad.

CUERPO Y VIOLENCIA

Mientras algunos artistas reivindicaban la pintura amparados en el clima favorable de la Transvanguardia, otros establecían nuevas modalidades de trabajo y articulación de obra con el propósito de hacerla más eficiente en su relación con la realidad. A fines de los años 70 las estrategias se modifican, impulsando prácticas artísticas acordes con la compleja trama social y política, privilegiando sobre todo las intervenciones públicas y acciones directas sobre el lugar. En este contexto surgen las instalaciones y performances, experiencias que traen consigo la complejidad de un aparataje crítico-conceptual, y el uso del propio cuerpo como soporte. Muchas de las obras de este período no se pueden entender sin el clima de incertidumbre, miedo y censura propiciados por un régimen de facto, que a poco andar dejó al descubierto la violencia y represión ejercida sobre el propio cuerpo. La exclusión política, la desaparición forzada y la tortura, fueron configurando las motivaciones y argumentos esgrimidos por los artistas, restableciendo las piezas fragmentadas de un proceso traumático.

La relación entre cuerpo y arte se establece como juicio crítico, en contra de los procesos utilizados tradicionalmente por la pintura y la escultura. Existen al menos dos gestos previos involucrados en esta controversia. La primera es Cuerpos Blandos (1969), intervención en el Museo por parte del artista Juan Pablo Langlois, maniobra conducente a evidenciar la analogía entre cuerpo escultórico y espacio museal, ambos soportes sujetos a revisión. Las bolsas de polietileno convertidas en mangas rellenas de papel de diario, se extendieron recorriendo a modo de vísceras de plástico los distintos espacios del museo; desde los depósitos de obras, pasillos, corredores y escaleras hasta alcanzar la calle. En este caso, emprender la salida es también extender los límites y posibilidades del arte; reivindicar el acontecimiento y la intervención inmediata, utilizar materiales de desecho o de uso cotidiano y el trabajo colectivo por sobre el individual, conforman el acto más impugnador a la tradición escultórica. Algo similar ocurre con la obra de Gonzalo Mezza: Deshielo Venus, 1,2,3, proyecto concebido inicialmente en 1972 y exhibido en 1979, instalación que consistió en el congelamiento de bloques con agua transparente y pigmentada de color azul y rojo, alusión manifiesta del emblema nacional, más tres réplicas de yeso de la Venus de Milo, modelo utilizado como referencia en las clases de dibujo académico, además de las cámaras y reproductores de video encargadas de registrar el proceso de deshielo (5). Esta proclama se propuso reivindicar el uso de las nuevas tecnologías, específicamente la fotografía y el video, desechando los ejercicios académicos habituales,

apelación reiterada más tarde por otros artistas, modificando el sentido y el propio cuerpo del arte.

Pero será Eugenio Dittborn el encargado de cuestionar de modo fehaciente la vieja tradición pictórica, iniciando con su obra un itinerario programático desacreditador. No ¶(5) Justo Pastor Mellado, Gonzalo Mezza.

es casual el uso iconográfico del prontuario policial, galería de retratos de delincuentes fichados por robo y asesinato, acción semejante a la infracción del artista. La aeropostal N° 3 Juana Barrientos Novoa (1984),

ahorcados corresponde a una pintura de Pisanello en el siglo XV, y el otro,

(5) Justo Pastor Mellado, Gonzalo Mezza. Congelar, Focalizar...La Trama de la Historia. p.32. Bercht, Fatima. Arte Contemporáneo

Bercht, Fatima. Arte Contemporáneo desde Chile. Nueva York: Ed. Americas Society, 1991.

hace referencia a un personaje delictual encargado por hurto, de un apodo muy particular, "La Mancha", mención velada sobre el óleo y la tinta gráfica. Tal como el cuerpo segrega sudor, saliva, lágrimas y semen, el artista visual requiere de ciertos fluidos esenciales para la ejecución de su corpus de obra. Descripción en correspondencia también con su obra anterior, *Pietá* (1983), reproducción fotográfica extraída de la imagen televisada del boxeador cubano Beny Kid Paret, abatido e inconsciente sobre la lona del Madison Square Garden de Nueva York ⁽⁶⁾, en esa trágica y recordada pelea de marzo de 1962 donde la caída se consumó en la muerte. Si los fluidos corporales remiten a la pintura y el grabado, el tropiezo se refiere al acto fallido contenido en la faena del arte.

Las aeropostales corresponden a un sistema simple de comunicación y circulación, beneficiándose del correo como medio de transporte. Favorecida por el plegado, la carta es una modalidad eficiente que permite elegir indistintamente cualquier destino, agilizando el trámite aduanero sin trabas burocráticas o concesiones. En *Queñas* (2000-2003), *Aeropostal N° 150*, el soporte se modifica, cambiando el papel kraft por la lonetaduck. La figura de los dos

una fotografía tomada durante la revolución mexicana a comienzos del siglo XX. En esta obra se reitera la caída del cuerpo, pero ahora no como un accidente, sino como un acto premeditado, ajusticiamiento o interrupción súbita que recuerda ese afán obsesivo por el pliegue y el corte.

Carlos Altamirano, en *Versión Residual de la Pintura Chilena* (1979), utilizó como soporte una sábana, a la que traspasa las páginas de la edición dedicada a la historia de la pintura chilena del suplemento escolar lcarito del diario La Tercera ⁽⁷⁾. La impresión utilizada por el artista es un medio común de transferencia, empleado habitualmente por escolares, el traslado desliga parte de la imagen original, a modo de copia o calco inverso. Más tarde, en *Versión Residual de la Pintura Chilena. Serie El Paseo* (1981 - 2001), el mismo soporte le servirá para transitar sobre la ciudad, portando el lienzo estampado en escuelas públicas, terminales de buses, plazas y remodelaciones habitacionales.

[7) Altamirano, Carlos. *Tránsito Suspendido. Santiago*, 1981.

por el desplazamiento del artista, sosteniendo entre sus manos la historia del arte residual. El traspaso gráfico es más elocuente en *Hombres y Mujeres Célebres de Chile I* (1989), imagen impresa e intervenida con estampados de color y luces de neón, dando cuenta de procedimientos policíacos de connotación pública. La fotografía de la noticia roja es relegada por los desalojos y detenciones pertenecientes ahora a la memoria, signos inequívocos donde la realidad del arte se convierte sin advertirlo, en acontecimiento cotidiano.

Gonzalo Díaz, establece también su propio itinerario de impugnación, interponiendo una prolongada controversia con la historia de la pintura. Refutación iniciada con el tríptico Los Hijos de la Dicha o Introducción al Paisaje Chileno (1979), una parodia al mismo tiempo irreverente y desacralizadora, a riesgo de socavar y poner en crisis su propio trabajo. En el panel central es posible apreciar la cita del cuadro de Rubens, El Rapto de las Hijas de Leucipo, carnosidad pictórica exuberante, ultrajada ahora por el artista. La cita participa como recurso de revisión crítica, una especie de comentario sobre sí misma, el último intento de rescate antes de su extinción como lenguaje. Esta convicción se ve confirmada finalmente con Pintura por Encargo (1985), puesta en escena que certifica su abandono definitivo de la pintura. Retrato, autorretrato, cartel de anuncio y fotografía recortada a escala conforman el entramado argumental, para señalar la inutilidad de los procedimientos pictóricos, en su sentido formal, frente a las mecánicas de reproducción manual, de impresión gráfica y reproducción fotográfica. El oficio de pintor de cartelera de cine se sobrepone al de paisajista de caballete, y éste a su vez es desplazado por las nuevas tecnologías de reproducción.

Lotty Rosenfeld en *Una Milla de Cruces Sobre el Pavimento* (1979), sin mediar plática sobre la historia del arte, realiza una acción directa comprometiendo incluso su propia integridad física. El sujeto de obra es su propio cuerpo en relación al lugar, interviniendo los signos de tránsito y la dirección obligada de las calles, para convertir las líneas segmentadas en cruces. Trasponer perpendicularmente una cinta a modo de trazo, fue un acto de transgresión del orden, desafiante de la autoridad, la vigilancia y el control; también

una forma de comenzar a vencer el miedo y cambiar el significado del edicto oficial. Tachar una lista de adversarios y su posterior ejecución, es equivalente en su formalidad, a trazar una línea sobre el pavimento, donde un acto de barbarie es redimido por una intervención de arte.

ZONAS DE DOLOR / DISPOSITIVOS DE GÉNERO

En una línea de trabajo cercana a Rosenfeld, Diamela Eltit intervino distintos espacios urbanos, con una opción política concreta; ocuparse del cuerpo social, la ciudad como objeto argumental supeditado al gesto indicativo de la artista. En el caso de Eltit, estableciendo un encuentro entre texto narrativo, con

lecturas de fragmentos de su novela *Lumpérica* ⁽⁸⁾, y la propia condición del lugar en que las lecturas se llevaban a cabo; prostíbulos, hospederías, siquiátricos y cárceles, y finalmente el acto de intervención con el propio

(8) Primera Novela de Diamela Eltit. Eltit, Diamela. Lumpérica. Santiago: Ediciones el Ornitorrinco, 1983.

cuerpo, provocándose laceraciones y quemaduras. Esta acción se propuso restituir el sentido, sometiendo el sufrimiento y el miedo a su expresa voluntad, práctica que la obligó a hacer un recorrido por la violencia de género; la mujer depositaria de la exclusión, el sometimiento y la agresión.

Pero para indagar en el origen de la performance es necesario acudir a artistas que hicieron de esta disciplina un asunto privativo y autobiográfico, poniendo en escena una serie de conflictos irritantes, frecuentemente provocadores, remitiendo cada acción corporal al propio cuerpo; zonas de dolor o estigmas que admitían la historia familiar, incorporando además situaciones amorosas, relaciones rutinarias y actividades domésticas como en el caso de Carlos Lepe. La performance del artista, consideraba además asuntos relacionados con la diferenciación sexual y la asignación de roles. En esta puesta en crisis, la indeterminación del maquillaje y el travestismo del vestuario, adicionado al lenguaje corporal, correspondían a una operación de simulacro que servía como dispositivo para aparentar otra cosa.

Otro antecedente histórico significativo lo encontramos en Francisco Copello, artista radicado por un largo tiempo en Estados Unidos donde conoció la escena neoyorkina cercana a Andy Warhol y posteriormente en Italia donde compartió con integrantes de la Transvanguardia. Su obra El Mimo y la Bandera (1975),

continuación de la performance *La Bandera* ⁽⁹⁾, establece una superposición entre el relato personal y colectivo. Ambas acciones, remiten al lugar de origen, el país, la familia, escena que considera la partida obligada y la imposibilidad del regreso. El desarraigo provocó en el artista un profundo dolor; desavenencia, incomprensión y abandono conspiraron junto a la persecución y el exilio, coincidentemente en un momento donde su propia opción de género y la construcción de un proyecto político colectivo concurren, forzados a salir⁽¹⁰⁾.

(9) Performance del artista realizada con motivo del Golpe de Estado en conjunto a un video arte de Juan Downey, con escenas del incendio de La Moneda y coreografías de la ópera Carmen, de Carmen Beuchat, en la sede de la Organización de Amnistía Internacional en Nueva York, en noviembre de 1973. Copello, Francisco. Fotografía de Performance. Santiago: Ocho Libros Editores, (s.f). p. 174.

Juan Domingo Dávila aborda también la temática de género desde su propio relato, pero a diferencia de los anteriores, sujeto a las artimañas de la pintura. En Waves (1978) y La Piscina (1980), el artista utiliza formas transgresoras e insinuantes, valiéndos ede distintos sistemas de producción, cercanos al cómic, la fotografía y la publicidad. Procedimientos que le permiten efectuar una operación cosmética alterando el color, las formas de composición y el tratamiento de la imagen. Su pintura es descrita como obscena al proponer situaciones desacostumbradas, demasiado

(10) Performance que reedita su acción anterior con motivo del golpe de estado en 1973. La realización de la acción fue requerida por el teórico italiano Luciano Inga-Pin, con el propósito de incorporar al artista en el circuito de galerías, los festivales alternativos y espacios underground en Italia. La fotógrafa Giovanna Dal Magro se encargó de registrar la secuencia de la acción. Idem. Copello, Francisco. Fotografía de Parformance.

literales e íntimas, sumado al abandono de antiguas convenciones, especialmente la forma de presentar el cuerpo heterosexual, desmentido ahora por una estética gay. La diversidad de lenguajes utilizados por el artista corresponde a un síntoma muy vigente; el recurso hibrido, la fusión y el multiculturalismo, nociones frecuentemente utilizadas para denominar un mundo cada vez más heterogéneo y plural, donde se comienza a dar paso a la diferencia.



VIRGINIO ÁRIAS, 1855 - 1941 HOJA DE LAUREL, 1888 YESO CON PÁTINA 160 x 54 x 55 cms. SUR N° 721



ANÓNIMO NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE COPACABANA, SIGLO XVII ÓLEO SOBRE TELA 150 x 111 cms. SUR N° 120

Una de las primeras representaciones de la Virgen del Rosario del pueblo de Copacabana, a orillas del lago Titicaca, aparece con Guaman Poma de Ayala (1565 - 1644). Su iconografía contempló la asimilación de Nuestra Señora de la Peña, Francia y la Virgen del Rosario. Archivo MNBA.



JOSÉ GIL DE CASTRO, 1785-1841 DOÑA MARÍA DEL TRÁNSITO BAEZA DE LA CUADRA Y DE MELIÁN, 1819 ÓLEO SOBRE TELA 105 x 78 cms. SUR N° 11

"Según referencia familiar: a lomo de mula pasó la cordillera este lienzo, al ser enviado a Buenos Aires para que la familia argentina del esposo conociera a la esposa chilena; fue reclamado el retrato y así regresó a Chile. Que tan distinguida dama era muy aficionada a la lectura, evidencia su actitud con el libro en la mano".

Mariátegui, Ricardo. José Gil de Castro. 'El mulato Gil', Lima: Editorial La Confianza S.A., 1981. pp.163-164.





JOHANN MORITZ RUGENDAS, 1802-1858 LA REINA DEL MERCADO, 1833 ÓLEO SOBRE TELA 33 x 42 cms. SUR N° 14

"J.M. Rugendas parte de premisas sólidas y fundamentales -aludímos a su ancestro familiar- que no le abandonarán en su trayectoria. Será cultor del boceto, será agudo observador y, más que nada, un analista. Aun dadas sus naturales virtudes para tratar el dibujo al natural, o su facilidad para captar lineal o pictóricamente el entorno, no cede al empuje primario. Busca, rebusca. Su pupila se afina con su sensibilidad y tiene conciencia de que los motivos van siempre más allá de sus apariencias en primara ciprunstancia. motivos van siempre más allá de sus apariencias en primera cincunstancia.

De aquí la multitud de sus dibujos, bocetos y óleos, fenómeno que no debe sorprendernos".

Palacios, José María, *Pintura Chilena 1816-1957*, Ograma, 1998, p.20.

RAYMOND MONVOISIN, 1790-1870 ŅINFAS EN EL BAÑO, 1851 ÓLEO SOBRE TELA 150 x 103 cms. SUR N° 19

"A las mujeres no las comercializó su paleta. A los hombres los midió y pesó por "A las mujeres no las comercializó su paleta. A los hombres los midió y pesó por el valor de las onzas de oro en muchos casos. Por las fisonomías de las jóvenes, de las esposas, de las madres, de los abuelos, y por los atavíos con que estas imágenes se nos representan, las dos épocas de la permanencia de Monvoisin en Chile podríamos distinguirla ahora entre 1843 y 1845. Las mujeres no las había hecho ni lánguidas, ni ojerosas, ni empalidecer. Entre 1848 y 1855 la sencillez del vestido se ha recargado, los ojos parecen humedecidos, el rostro es marfileño, el conjunto es afectado".

Feliú, Guillermo, Monvoisin, Ed. Universitaria, Santiago, p.10.



REBECA MATTE, 1875-1929 HORACIO, 1910 MÁRMOL 204 x 118 x 124 cms. SUR N° 1266





JULIO FOSSA CALDERÓN, 1884-1946 LUCETTE, SIN FECHA ÓLEO SOBRE TELA 139 x 103 cms. SUR N° 297

"Una factura más impresionista ostenta en cambio Lucette, propiedad del MNBA, donde el pintor retoma el motivo de la toilette femenina en el cual Renoir y Degas habían dejado obras maestras. Bien resuelto está el desnudo de la mujer; la postura, el rostro y las carnaciones muestran una factura ágil y rica que valoriza las texturas de los diversos elementos, en especial el paño blanco que envuelve a la modelo, cuajado de luces que reproducen el brillo de la seda. El tapiz rojo del fondo y la silueta abocetada y plana de la derecha le imprimen ese aire orientalizante tan del gusto de la pintura europea de fin de siglo y muestran la influencia del grabado japonés, descubierto por los impresionistas como fuente de inspiración".

Cruz, Isabel. Arte. Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al S.

Crúz, Isabel. Arte. Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al S. XX. Santiago, Editorial Antártica, 1984. p.327. ALFREDO VALENZUELA PUELMA, 1856-1909 MARCHAND D'ESCLAVES, 1884 ÓLEO SOBRE TELA 216 x 140 cms. SUR N° 36

"Valenzuela, antes de venirse, dejó encargo de que le mandaran al Salón de París de Mayo de 1885, su cuadro Marchand d' Esclaves, ejecutado el año 1884, el cual fue admitido. Ese hermoso cuadro, de dos figuras, es conocido con el nombre de La Perla del Mercader, y pasa por ser la obra maestra de Valenzuela. La figura de mujer que aparece en ese cuadro es un primor, pues a la gracia de la actitud de la joven esclava, que, pudorosa, trata de ocultar su hermoso rostro, al sentir que el viejo mercader levanta el velo que cubría su cuerp o desnudo, para que lo examine el comprador, se unen la delicadeza de un dibujo correctísimo y hermosura del colorido fresco y vibrante. Ese desnudo hace estudiado contraste con la figura repulsiva del mercader. Valenzuela exhibió esa obra en el Salón de Santiago de 1894 (diez años después de haberla ejecutado)".

Blanco, Arturo. "El Pintor Alfredo Valenzuela Puelma", en Revista Chilena de Historia y Geografía N° 77, N° Sept-Oct. 1932 p. 87.

"Originalmente en París se expuso como Marchand D' Esclaves, en el salón del año 1885, bajo n'2358". Museo d'Orsay, 2005. Carta respuesta de Investigación para Tesis Licenciatura Sek; Richter y Valdivieso, Archivos MNBA.



MARCO A. BONTÁ, 1898-1974 EN EL BAÑO, 1929 ÓLEO SOBRE MADERA 73 x 92 cms. SUR N° 765

"De la época de 1929 son, sin duda, las telas de mayor madurez del artista, su grupo de bellos desnudos, donde Bontá alcanza un alto punto en este género, con el cuadro premiado en Viña del Mar, El Baño".

Vila, Waldo. "Marcos Bontá.-Exposición inaugurada el 20 de junio y clausurada el 9 de julio de 1955", en Anales de la Universidad de Chile, N° 100, Año CXIII, Publicaciones de la Universidad de Chile. p.199.





CARLOS FAZ, 1931-1953 MADRE E HIJO, 1953 ÓLEO SOBRE TELA 80 x 60 cms. SUR N° 333

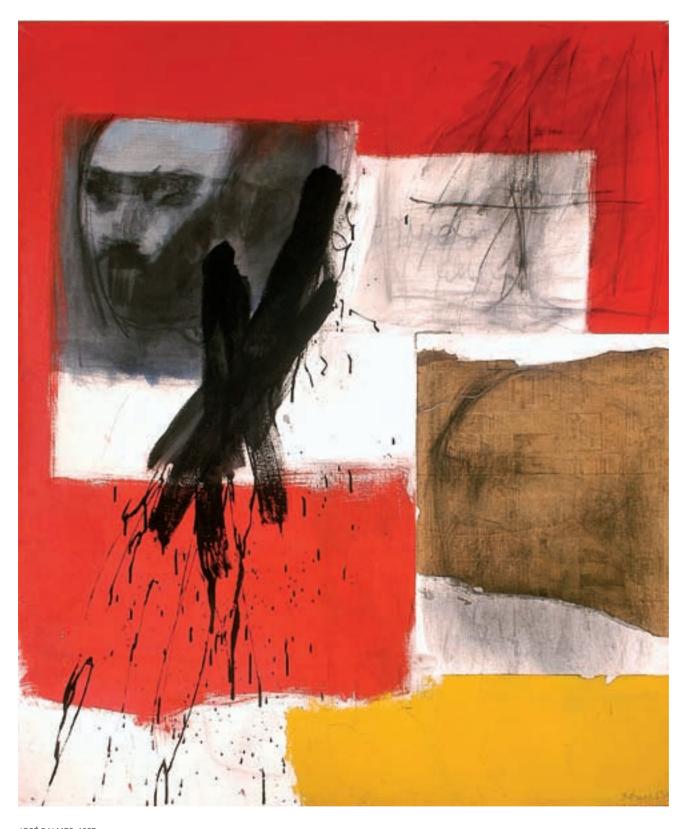
"Después de salir de Chile, Carlos Faz se sintió deslumbrado por el muralismo mexicano, sobre todo en sus aspectos expresionistas, lo que le llevó a la pintura de caballete. Si Carlos Faz hubiera sobrevivido, sospecho que su pintura habría regresado a esa exploración de lugares anacrónicos y de espacios irreales, sostenidos, como en el universo pitagórico, por las armonías de la música y de la geometría, que había exhibido en su primera exposición de Santiago".
Edwards, Jorge; Poblete, Carlos. Carlos Faz, Pintor. Santiago: Sala BHC, 1981.



HENRIETTE PETIT, 1894-1983 DOS DESNUDOS, ca. 1925 ÓLEO SOBRE TELA 130 x 138 cms. SUR N° 53

"Por todas partes oía Henriette Petit un nombre "Por todas partes oía Henriette Petit un nombre pronunciado con unción por unos, con santa resignación por otros: Cézanne. Tal vez él pueda dar la llave del aparente caos de la pintura de hoy. Cézanne... sí; algo siente ante sus obras, una atracción subyugadora, pero que no se precisa, que cuesta darle el visto bueno de una razón de ser".

Emar, Jean, Diario La Nación, 25 de octubre, 1923, en Lizama, Patricio. Jean Emar, Escritos de Arte: 1923-1925. Santiago: Dirección de Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana, 1992. p.61



JOSÉ BALMES, 1927 PROYECTO PARA UN RETRATO, 1967 ACRILICO SOBRE TELA 170 x 360 cms. SUR N° 2712

[&]quot;En la década del 60, José Balmes se apartó del conformismo de la expresión artística y puso en tela de juicio, mediante actos límites de apropiación directa de los materiales, tanto el comportamiento del artista como el concepto tradicional de obra de arte". lvelic, Milan. Balmes, 1962-1984. Mirada Pública (Pintura-Dibujos). Catálogo, 1984. p.15.



ALBERTO PÉREZ, 1926-1999 BARRICADA I, 1965 TÉCNICA MIXTA SOBRE MADERA 100 x 80 cms. SUR N° 574

"Alberto Pérez, en una actitud proverbial en él, planteó un trabajo de arte situado en el límite crítico entre la pintura, los objetos y las instalaciones. En los últimos años de los sesenta, desplazó y sustituyó el soporte (tela-bastidor) por la reconstitución (como soporte) de un tinglado de madera que hizo las veces de tabique de una mediagua (habitación marginal), esta superficie la intervino con manchas de color (rojas de preferencia), la perforó en diversos lugares y pegó fotografías en los huecos".

Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan. Chile Arte Actual. Valparaíso: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1992. p.93.





GRACIA BARRIOS, 1927 GRACIA BARRIOS, 1927 SIN TÍTULO (AMÉRICA) 1971 ÓLEO SOBRE TELA 151 x 246 cms. SUR N° 489

"El signo se materializa y diluye las representaciones empíricas de los cuerpos, siguiendo la determinación de las siluetas del periodo anterior. Pero esta vez se trata de una silueta masiva que sigue el perfil de la historia en movimiento. El sentimiento de latinoamericanidad esbozado en el primer período adquiere una densidad y una resolución que se verifica en la sobreposición de los cuerpos con la imagen de América del Sur". Mellado, Justo Pastor. "El Realismo Crítico 1965-1973" en *Gracia Barrios*. Santiago: Morgan Impresores, 1995. p.109.

GRACIA BARRIOS, 1927 ACONTECE, 1967 MIXTA SOBRE TELA 180 x 155 cms. SUR N° 490

"...en Acontece (1967), utiliza el papel blanco que adhiere como la piel a los personajes que crea. Lo táctil se transforma y se reencuentra con la imagen. Los cuerpos representados, violentamente lacerados, nos sitúan en un momento preciso de nuestra historia. Hay un aquí y un ahora. Lo visual y lo sensorial mantienen la tensión de lo icónico inscrito 'en relieve por una suerte de moldeado de sombra'". Gracia Barrios, Ser Sur. Catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995. p.49.

"Así como los pueblos se liberan mediante la lucha contra la opresión política y económica, los individuos sólo pueden liberarse mediante la lucha contra sus tiranos interiores: la hipocresía y el miedo. Los prejuicios, los intereses creados, la falsa autocrítica, las ideas convencionales y esquemáticas, forman el ejercito invisible (a menudo mercenario) contra el cual las guerrillas interiores deberán emprender su lucha por la libertad creadora".

Matta, Roberto. La Guerrilla Interior. Congreso Cultural de la Habana, 1968. Matta, Ministerio de Cultura.

Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid-España, Palacio de Cristal, septiembre-octubre, 1983.





Registro fotográfico Hall Central ca.1971

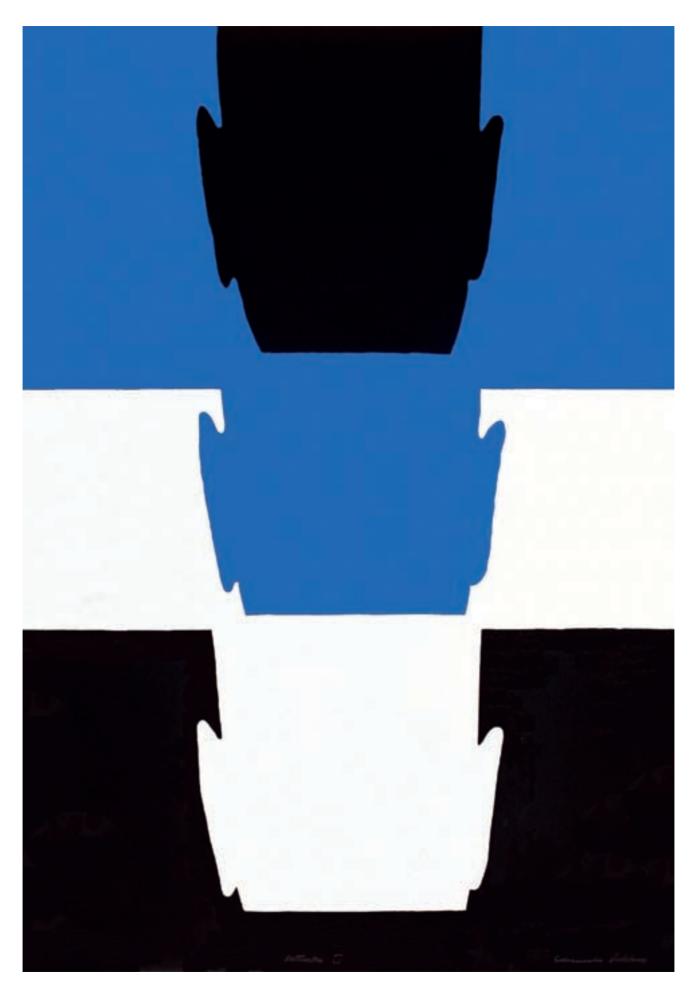




ROBERTO MATTA, 1911-2002 MIRA LA LUCHA DEL ESFUERZO DEL AFUERINO, 1971 MIXTA SOBRE ARPILLERA 192 x 290 cms. SUR N° 555

"Cultivar la mente como si se tratara de una agricultura de la cultura. Ver el derecho primordial del hombre y de la mujer, y de la tierra es el derecho a la paz, a toda luz contra los funcionarios del holocausto que nos amenaza. Los enemigos de la paz, con su falsa ciencia, programan el holocausto nuclear: punto final. El yo es un nudo que se desata o se aprieta hasta estrangular".

Matta, Roberto. "El reino de los ojos" en Matta Uni Verso. Catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.



EDUARDO VILCHES, 1932 RETRATO X, 1974 SERIGRAFÍA 75 x 53 cms. SUR N° 1635

"¿El color usted lo usó en serigrafía o xilografía? / En xilografía primero. En Estados Unidos hice la primera xilografía con un color gris que no era color, y luego negro con azul. Cuando regreso imprimo tres grabados con azul de mayor formato y creo que fueron los que me dieron a conocer. Ese azul reapareció luego con la serigrafía, pero en madera nunca más. Sólo use el azul como color. Si uno usa más colores estos distraen la visualidad que nos aleja de las formas y contornos, que era lo que me interesaba".

Swinburn, Daniel, "Eduardo Vilches, La Memoria Transparente de un Artista" en Cuadernos de Arte N° 10, Santiago: Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005. p.22

EDUARDO VILCHES, 1932 RETRATO VII, 1970 SERIGRAFÍA 74 x 54 cms.

SUR N° 1632

"Las imágenes de Vilches se caracterizan por una cuidadosa síntesis, cuyo ámbito de referencia es un certero estudio de la naturaleza. Por eso, no es de extrañar que la figura humana, la cruz en el cementerio o los contornos de las herramientas agrícolas tomen un nuevo cariz en cada xilografía o serigrafía de este creador, convirtiéndose en imágenes definitivas y atemporales para nuestra observación". Waissbluth G, Verónica. Cuño y Estampa en torno al Grabado Chileno. vol.II, 2007. p. 76.



GONZALO CIENFUEGOS, 1949 EL CICLISTA, 1980 ÓLEO SOBRE TELA 160 x 140 cms. SUR N° 504

"Alrededor del año 79 la imagen del hombre ya no está sola, ahora está acompañada de otros "personajes" y por objetos, y lo que es más importante, surgen en su pintura los "escenarios", donde situará de forma cada vez más compleja los distintos elementos que conforman la obra. [...] Así, muy rápidamente, sus trabajos pictóricos y de dibujo comienzan a llenarse de situaciones y acontecimientos, donde la representación del hombre, de la mujer, de los objetos y de los recintos va lentamente acercándose a una estructura mucho más "realista" que los dibujos y pinturas de la primera etapa". Galaz, Gaspar. "Ilusionismo y Comparecencia", en Cienfuegos. Pintura. Gráfica. Escultura. Santiago: Ediciones Tomás Andreu, 1997. p.97.



RICARDO YRARRÁZAVAL, 1931 COSTO-BENEFICIO, 1986 ÓLEO SOBRE TELA 81 x 100 cms. SUR N° 621

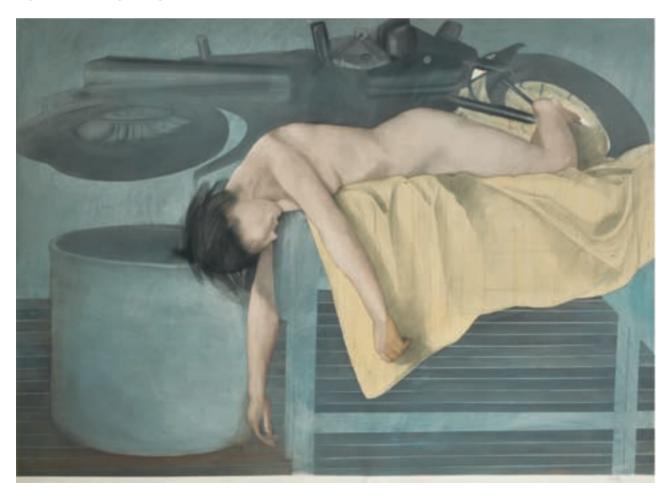
"Los mundos antagónicos son reunidos en el símbolo para expresar la crisis de identidad encarnada en comportamientos humanos como puras apariencias que se exteriorizan, de preferencia, en los ritos sociales y que incluyen, entre otros, el vestuario como moda y status y toda suerte de convenciones urbanas. Un aspecto de la obra de Yrarrázaval que nos interesa precisar es su ejercicio de la pintura como práctica. Creemos que constituye por si misma, en su manualidad y pastosidad, un significante autónomo en su fisicidad (independiente de la forma que estructura) que interviene como tal en el proceso de significación. El empleo exclusivo de la espátula le ha permitido obtener un modelado específico de las formas, que se o cultan o se muestran gracias a un control minucioso de la luz y de la sombra"

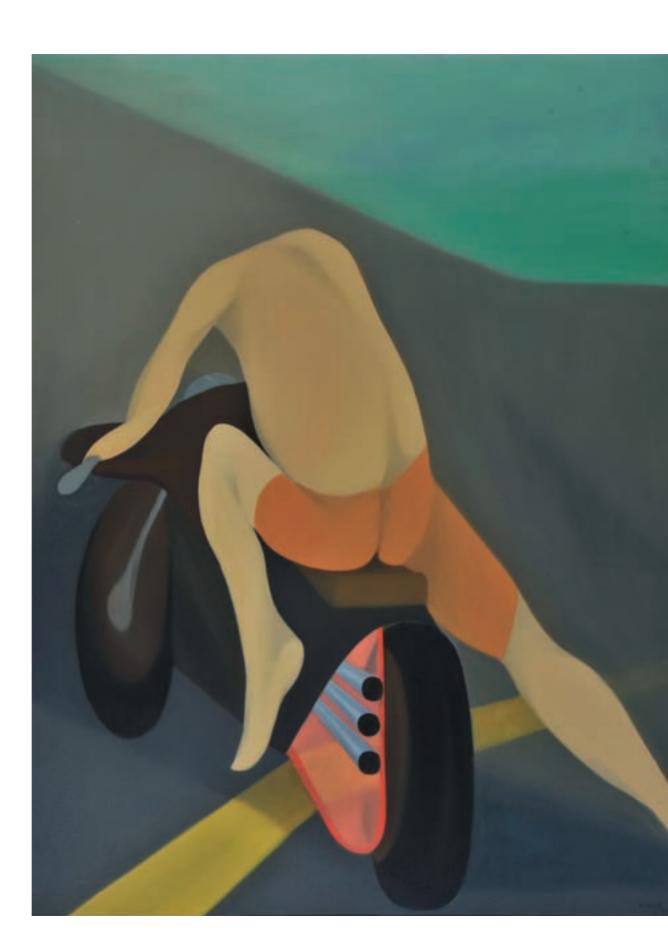
la sombra". Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan. *Chile Arte Actual.* Valparaíso, Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1988. p. 286.



PATRICIA VARGAS, 1949 MUJER Y MOTO, 1981 MIXTA 105 x 152 cms. SUR N° 1605

"Preguntarme por qué dibujo suena de pronto tan elemental; sin embargo no lo es. Antes nunca tuve conciencia clara de por qué lo hacía, incluso en algunas épocas he pensado que podría dejar de hacerlo. Error. Dibujar es lo que me instala en un piso estable y valida de inmediato el lugar desde el cual hablo". Vargas, Patricia. *Patricia Vargas*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1988.





RODOLFO OPAZO, 1935 GENERATTIO, 1979 ÓLEO SOBRE TELA 130 x 97 cms. SUR N° 570

"Yo trabajo como poeta, hago poesía pintada. Además, el surrealismo fue un movimiento eminentemente poético, pese a que nunca he usado el automatismo psíquico. Me interesó mucho la poesía surrealista de Breton y la pintura surrealista. Mientras el color carece de valor, es un elemento más de la sintaxis. El color debe tener un por qué y una voz. Dentro de este escenario que es el color ocurre una catástrofe".

Cortés, Ximena. "Rodolfo Opazo. Mapa del Color Humano", en Diario El Sur Concepción, 19 de enero, 2003.



MARIO TORAL, 1934 PRISIONERA DE PIEDRA, 1974 ÓLEO SOBRE TELA 107 x 107 CM SUR N° 606

"La serie fue iniciada en Nueva York y continuada en Nerja, en la Costa del Sol española. Toral será invitado a participar con la serie Prisioneras de Piedra en una de las siete Salas Especiales Hors Concours, Maestros del Arte contemporáneo Americano en la XIII Bienal Internacional de Sao Paulo. También, y dentro del encadenamiento de imágenes, en algunas de estas "prisioneras" empiezan a aparecer detalles escamosos de conchas marinas petrificadas que serán materia obsesiva

poco después".
Castedo, Leopoldo. *Mario Toral, Tres Decenios de su Obra 1954-1984*.
Santiago: Ed. Lord Cochrane, 1984. p.15.

AURA CASTRO, 1946 MAJA, 1981 ACERO INOXIDABLE Y ACERO CORTÉN 58 x 55 x 7 cms. SUR N° 837

"La escultura de Aura Castro (1947) no solamente toma el cuerpo del ser humano, sobre todo del hombre, sino que también inventa un imaginario, a través del cual quiere plantear sus obsesiones esenciales, es decir, investigar en profundidad los problemas que surgen de los objetos, utensilios, pequeñas esculturas y tantos objetos y elementos del pasado en los cuales se instala la mirada de A. Castro".

Galaz, Gaspar. "Algunos Aspectos Históricos y Críticos de la Escultura Chilena", en Escultura Chilena Contemporánea 1850-2004. Santiago: Ediciones Artespacio, 2004. p.117.





RODOLFO OPAZO, 1935 TENTACIÓN DE SAN ANTONIO, 1994 ÓLEO SOBRE TELA 135 x 160 cms. SUR N° 61

"Le debo mucho a los poetas y a los pintores surrealistas. Le debo mucho a Zañartu y a Matta; pero de verdad, más que en influencias creo en afinidades de temperamento. En realidad es mi actitud más que mi pintura la que es "surrealista". Busco el mundo del inconsciente, pero no desvinculo lo real [...] A veces pienso que mi pintura podría clasificarse como un realismo ontológico, queriendo significar con ello la complejidad interior del "ser para la muerte" y la simplicidad del escenario en que se desarrolla esta tragedia. Es el absurdo de esta relación, mezcla de humor y tragedia, lo que intento expresar".

VV.AA. Anales de la Universidad de Chile. Santiago: Año CXXIII, octubre-diciembre 1965, nº 136. p.189.

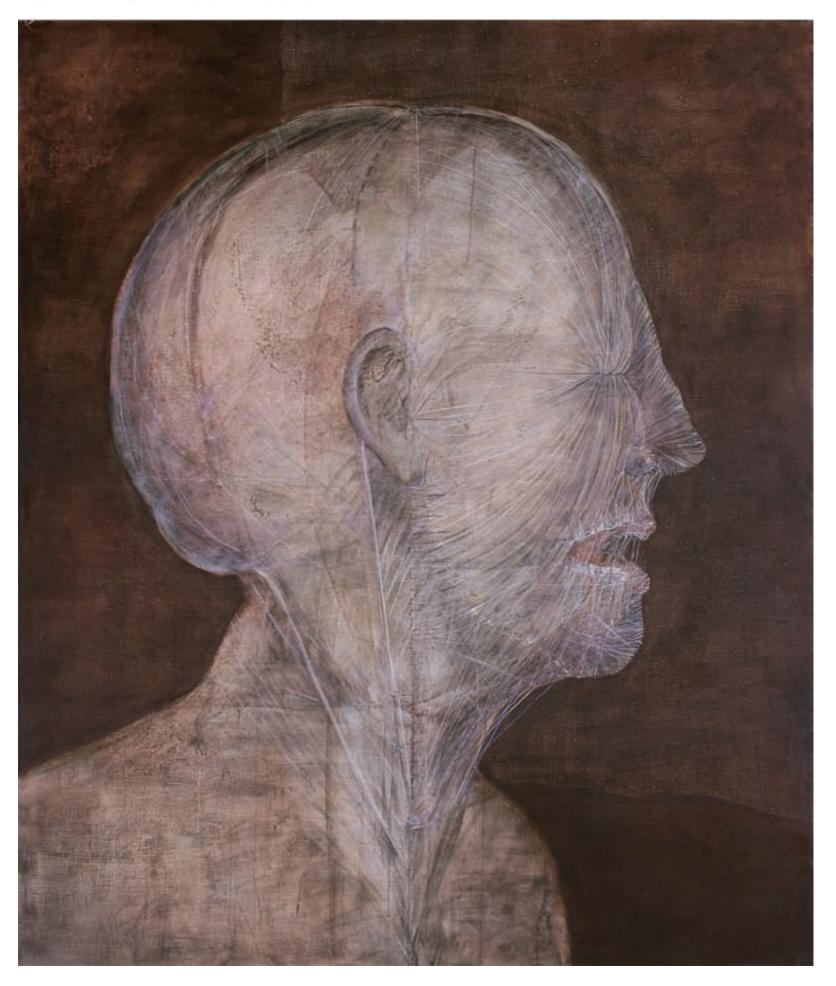


ISMAEL FRIGERIO, 1955 SIN TÍTULO, 1982 ÓLEO SOBRE TELA 180 x 150 cms. SUR N° 529

BENJAMIN LIRA V., 1950 CABEZA I, SIN FECHA ACRÍLICO SOBRE TELA 180 x 150 cms. SUR N° 550

"El Artista: Busco que mis figuras o cabezas estén abiertas a ser interpretadas, sin pretender ni una pizca de narración. La figura para mí es un detalle en un paisaje o una construcción. La pongo como punto de referencia. Siento que el arte abstracto puede llegar a ser un poco vacío, quiero decir decorativo o estereotipado. Para evadir esta sensación, pongo lo que para mí es una síntesis del ser, una especie de compendio de toda la humanidad".

Shaw, Edward. "Seis Rostros en Busca de una Expresión", en Benjamín Lira. Treinta Años en el Arte. Santiago: Ediciones A.M.S.Marlborough, 1999. p.27.



JUAN EGENAU, 1927 AMOR AGUERRIDO II, 1976 ALUMINIO 47,5 x 72 x 29 cms. SUR N° 1026

"En esta fase de su creación artística, Egenau oculta el desnudo con una suerte de vestuario metálico, que es al mismo tiempo una segunda piel, hecha de retazos de aluminio, como si el escultor de pronto se convirtiera en sastre, que va combinando trozos, juntándolos rigurosamente unos con otros [...] Amor Aguerrido II, 1976, es un torso donde el eje del cuerpo, casi paralelo al piso, está apoyado en la pierna derecha y donde la pierna izquierda sigue el ritmo del eje central. Se trata de una suerte de bairian acorazada, donde efectivamente las placas superpuestas de aluminio, cubren casi en su totalidad el volumen femenino". VV.AA. Juan Egenau. Metal Vivo. Santiago: Museo de Artes Visuales, 2005. pp. 18-19.







PATRICIA ISRAEL, 1939 PRÓCER ANÓNIMO DE PAÍS DESCONOCIDO, 1994 ÓLEO SOBRE TELA 150 x 150 cms. SUR N° 540





EDUARDO GARREAUD, 1942 IMPERMEABLE III – IV, 2006 DÍPTICO TÉCNICA MIXTA 190 x 130 cms. SUR N° 2696



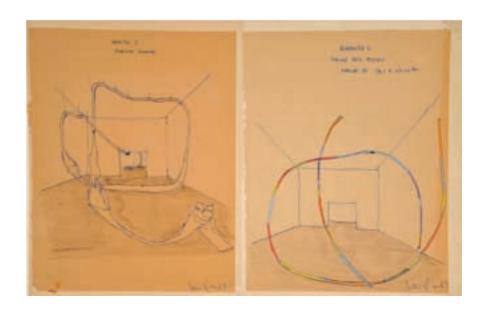


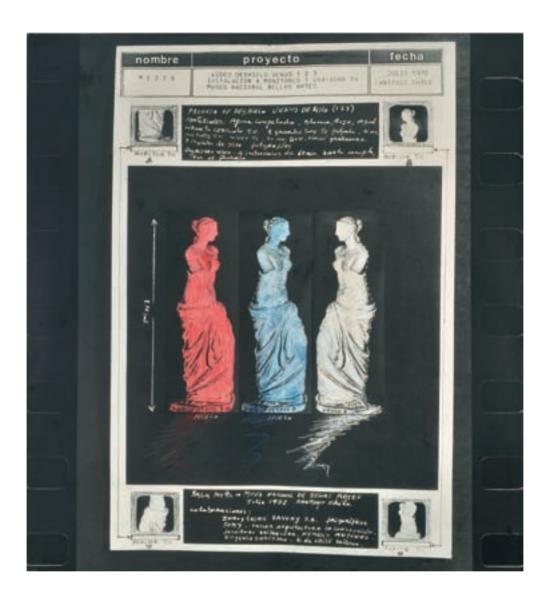


JUAN PABLO LANGLOIS, 1936 CROQUIS PREPARATORIOS PARA INSTALACIÓN CUERPOS BLANDOS, 1969-1970 LÁPIZ GRAFITO SOBRE PAPEL 33 x 22 / 20 x 15 cms. SUR N° 3228

"En palabras del artista 'Una bolsa llena de papeles en una vereda es un hábito urbano. Una bolsa llena de papeles en un museo es un concepto'. Esta manga de 200 metros de largo fue realizada con la colaboración de personas anónimas, quienes rellenaron gran parte de las bolsas, siguiendo la idea 'del trabajo colectivo, industrial, impersonal', en contra de la factura personalista del arte tradicional. Esta actitud iluminó la recolección de diarios, el relleno de las bolsas y el envoltorio de polietileno".

polietileno". Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan. *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1988. p.171.







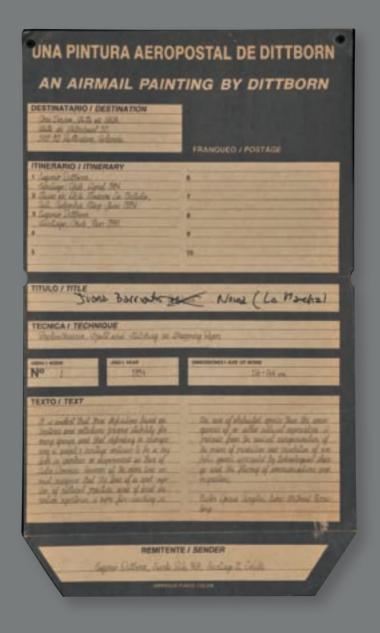
GONZALO MEZZA, 1949 DESHIELOS VENUS 1 2 3, 1972-1980 FOTOGRAFÍA SOBRE MADERA Y PIGMENTOS 120 x 130 cms. SUR N° 3423

"Siendo en aquel entonces director Nemesio Antúnez se interesó en realizar en este Museo, mi Utopía Conceptual *Los Deshielos de la Venus 1, 2, 3* que serían registradas por tecnologías avanzadas; los legendarios Video Tapes, los mismos que usó Nam Jum Paik y Juan Downey en Nueva York, Vostel en Berlín, Muntadas y yo en Barcelona". *Gonzalo Mezza.* Catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, s/p.



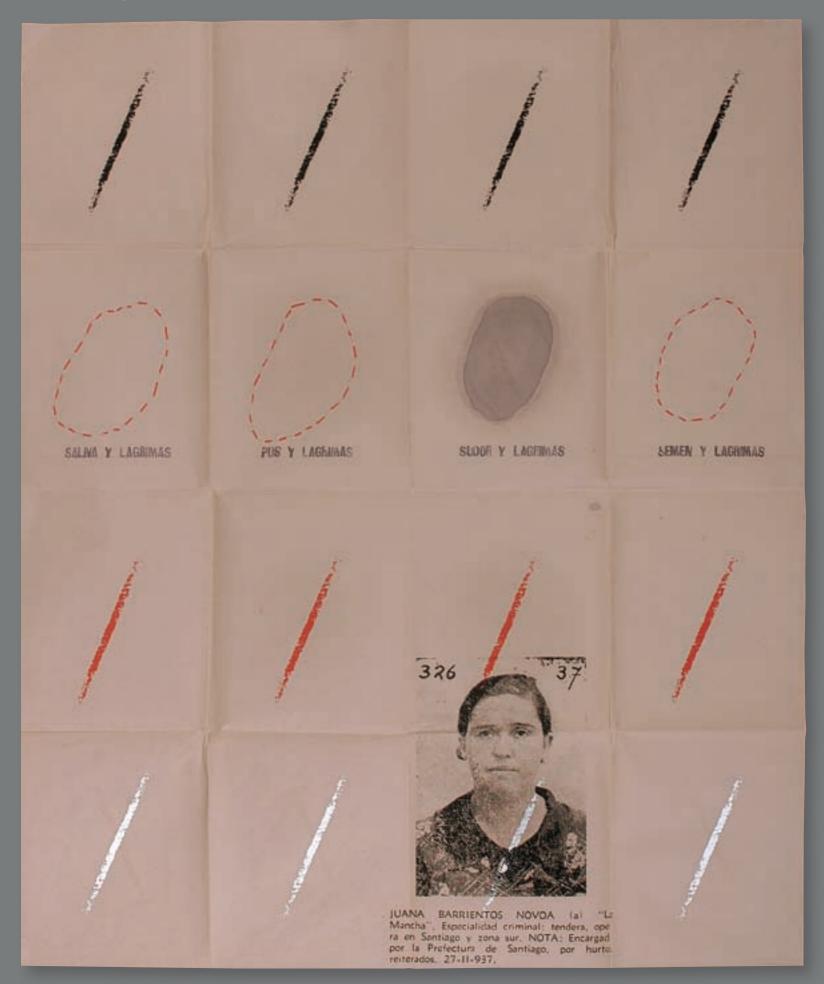
EUGENIO DITTBORN, 1943 PIETÁ (PRE-SYDNEY), 1983 FOTOSERIGRAFÍA Y POLIPROPILENO 120 x 150 cms. SUR N° 518

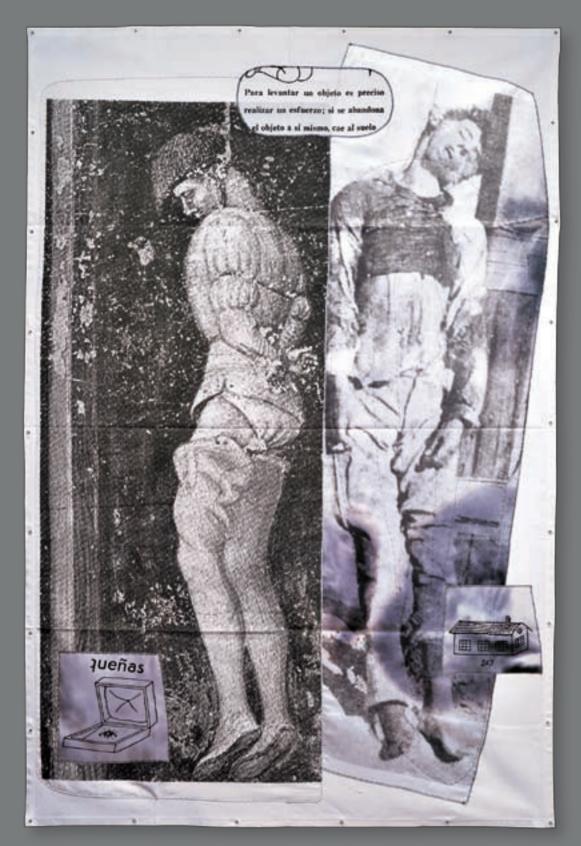
"El hilo comienza tal vez con la imagen televisada del boxeador cubano Beny Kid Paret, que yace moribundo en la lona del Madison Square Garden en Nueva York y que Dittborn utilizó en varios trabajos anteriores bajo el nombre de *Pietá*. Es ésta una Pietá sin piedad ni devoción; si el cuerpo doliente es acogido amorosamente por alguien, lo es por el marco de la pantalla de la televisión". Brett, Guy. *Mundana*. Catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, 1998. p.142.



EUGENIO DITTBORN, 1943
JUANA BARRIENTOS NOVOA
PINTURA AEROPOSTAL N° 3, 1984
HILVÁN LUBRICANTE QUEMADO Y FOTOSERIGRAFÍA
SOBRE PAPEL DE ENVOLVER
176 x 144 cms.
SUR N° 2704

ITINERARIO: Santiago de Chile 1984, Cali 1984, Santiago de Chile, MNBA 2005





EUGENIO DITTBORN, 1943 QUEÑAS PINTURA AEROPOSTAL N° 150, 2002-2003 TINTURA, POLYGAL, SATÉN, HILVÁN Y FOTOGRAFÍA SOBRE LONETA DUCK 210 x 140 cms. SUR N° 2705

ITINERARIO: Santiago de Chile 2004, Madrid 2004, Londres 2004, Santiago de Chile, MNBA 2005

"Queñas, la pintura aeropostal Nº 150, es una carta enviada desde Londres, Inglaterra a Eugenio Dittborn, su autor, luego de haber sido expuesta como pintura en Bloomberg. En esa pintura dos ahorcados impresos se dan cita. Uno, pintado por Pisanello en el siglo XV, y el otro, una fotografía tomada durante la revolución mexicana a comienzos del siglo XX".

Texto exposición "Ejercicios de Colección. Correspondencia: Lira/Dittborn", Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, Archivo MNBA.



CARLOS ALTAMIRANO, 1954 HOMBRES Y MUJERES CÉLEBRES DE CHILE 1, 1989 TÉCNICA MIXTA (IMPRESIÓN SOBRE TELA) 245 x 265 cms. SUR N° 479

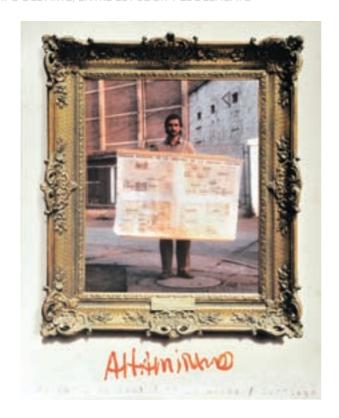
[&]quot;Altamirano trabaja con la realidad, sin evitarla, profundizando su presentación. Insiste una y otra vez en tensar la estética del collage y las estrategias combinatorias. La función de la pintura, y más aún, la de hacer pintura consiste en evadirse sistemáticamente y por norma de la institucionalización del sistema, huyendo así de todo marco, sea este político, económico o pictórico".
Galaz, Gaspar. Apuntes para una década: 1982-1992. Historias Recuperadas. Aspectos del Arte Contemporáneo en Chile desde 1982. Centro Latino de Arte y Cultura. Rugtgers, Universidad del Estado de Nueva Jersey. Nueva York, 1993. p.82.

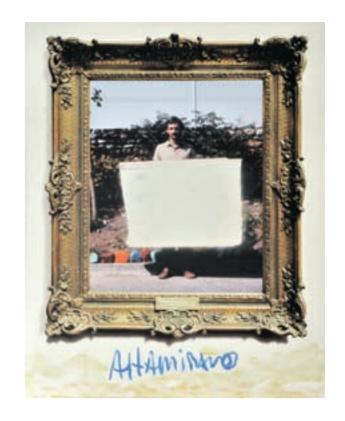


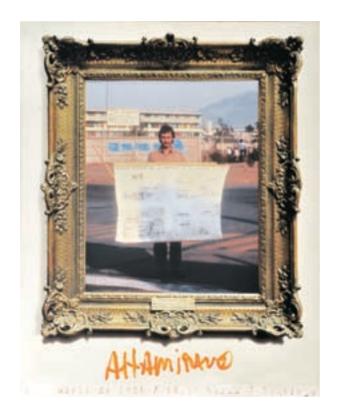
CARLOS ALTAMIRANO, 1954 VERSIÓN RESIDUAL DE LA HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA, 1979 100 X 140 Mixta sobre tela SUR N° 2699

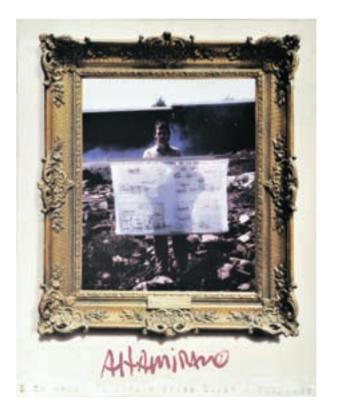
[&]quot;1980 trabajo de intervención de Carlos Altamirano que consistió en deambular por distintos lugares de Santiago y fotografiarse detrás de un paño impreso con trementina y jabón (cuya mezcla se vende como "pomada milagrosa" en puestos populares); en dicho paño imprimió dos cuartillas del Icarito dedicada a la Historia del Arte Chileno y cuyo aspecto, por las características de la precaria impresión es la de sudario".

Ferrer, Rita. Retratos de Carlos Altamirano. Catálogo, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996. p.51.









CARLOS ALTAMIRANO, 1954
VERSIÓN RESIDUAL DE LA HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA – SERIE EL PASEO, 6 ESTACIONES, 1981-2001
IMPRESIÓN DIGITAL Y ACRÍLICO SOBRE TELA
100 x 80 cms.
SUR N° 3472

[&]quot;Altamirano/artista chileno derrama las imágenes de la tradición en el flujo de la mirada por confluir en las escuelas públicas/en los terrenos vagos/en los terminales micreros: evacua el Museo como recinto (desenclaustra la pintura) y procede a la repartición de las imágenes en un pavimento igualitario en su pisar/sustituye el catálogo de las exposiciones por su guía urbana de tránsito".

Richard, Nelly / Mellado, Justo. "Tránsito Suspendido", trabajo de Carlos Altamirano sobre Santiago de Chile. [s.f] p.8.

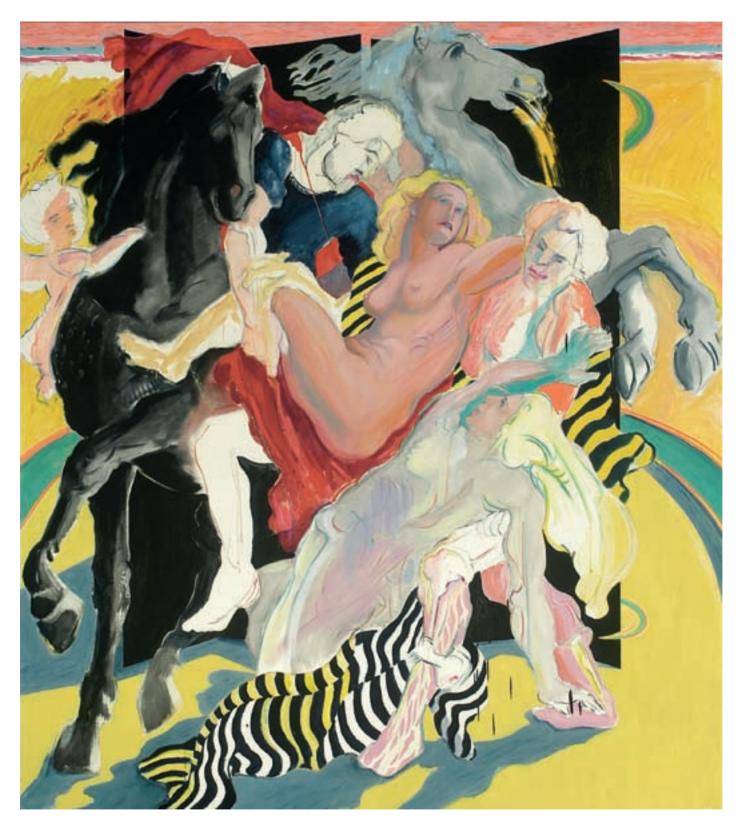
GONZALO DÍAZ, 1947 LOS HIJOS DE LA DICHA O INTRODUCCIÓN AL PAISAJE CHILENO, 1979 TRÍPTICO ÓLEO SOBRE TELA 600 x 185 cms. SUR N° 2001 A 2003

"Como imagen mental, Los Hijos de la Dicha denota por un lado algo mítico, original, grandioso, de por sí elocuente, pero por otro lado nos evoca algo semejante a la estupidez humorística. Los seres que se nombran con esta imagen "Hijos de la Dicha" son seres representativos típicos, cualquiera sea la situación en que se encuentren, ya sea lo inesperado de la dejadez ambigua con que la figura sentada en una silla de balneario muestra su vacuidad o la situación yuxtapuesta y al mismo tiempo contraria de aquella otra figura del extremo opuesto, figura decapitada (promiscuidad sicológica), descarnada, ensangrentada y apretada en un espacio momentáneo, irrespirable y caótico, por completo contrario al desenvolvimiento de la vida. A un lado la estupidez rosada con verde de la desidia; al otro extremo, el resultado mortal –azul verdoso- y sanguinario –negro- de la manipulación indebida de las fuerzas vitales. Al medio la referencia a la historia del arte, que materializa en la imagen nuestra incapacidad de reverenciar lo sublime, imagen a la cual concurren puros elementos de crisis (la fracturación), la desmitificación (las interferencias culturales a la "maravillosa concepción del espacio barroco" zip), al mismo tiempo que esta referencia relega a la categoría de telón de fondo y escenario de circo, el espacio y el tiempo de una gesta heroica".

Galaz, Gaspar; |velic, Milan. Chile Arte Actual. Valparaíso: Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1988. p. 87.







GONZALO DÍAZ, 1947 LOS HIJOS DE LA DICHA O INTRODUCCIÓN AL PAISAJE CHILENO, 1979 PANEL CENTRAL (EL RAPTO DE LAS HIJAS DE LEUCIPO) ÓLEO SOBRE TELA 200 x 185 cms. SUR N° 2001 A 2003

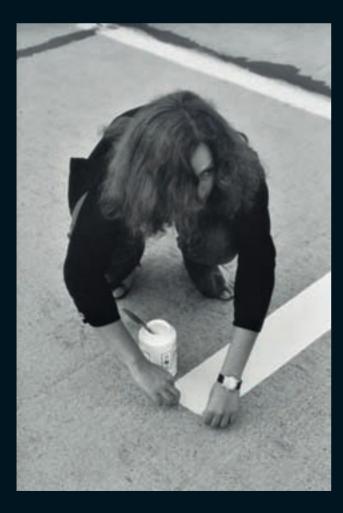


GONZALO DÍAZ, 1947 PINTURA POR ENCARGO, 1985 ÓLEO Y LÁTEX SOBRE TELA, FIGURA DE LÁTEX Y CHOLGUÁN 280 x 164 cms. SUR N° 2717

"Gonzalo Díaz está en un interior de pintor, mirando con sentimiento a los ojos del espectador. Tiene un perro en la falda, y en lugar destacado se encuentran sus muletas y su instrumental de pintura. Hay un paisaje sobre un atril, calas en un florero, y al otro lado los pliegues de un cortinaje. Es un retrato, hecho por encargo. Sin embargo, está en una colorida cartelera, y ha sido hecho por una persona de apellido Solís, que se dedica profesionalmente a pintar carteleras, y a quien Gonzalo Díaz hizo el encargo. Como toda cartelera, se pintó a partir de una fotografía tomada por otro profesional, esta vez de apellido O'Ryan".

Valdés, Adriana. Gonzalo Díaz: Pintura por Encargo. Arte Contemporáneo desde Chile. Americas Society, New York, 1990. p. 10-11.





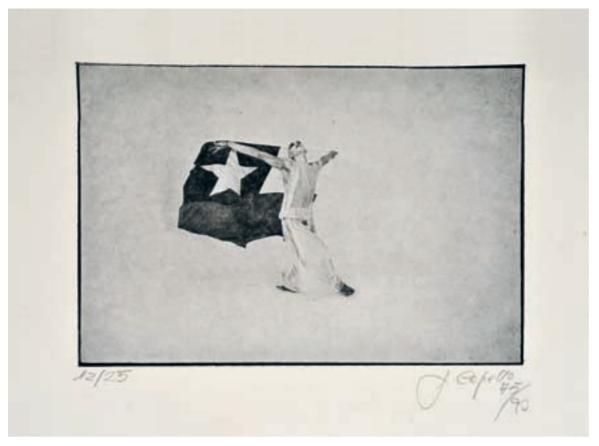


LOTTY ROSENFELD, 1943 UNA MILLA DE CRUCES EN EL PAVIMENTO (1), 1979 FOTOGRAFÍA 38,5 x 27,5 cms. SUR N° 2738

"Sin lugar a duda, una de las acciones de arte de mayor radicalidad crítica de la Escena de Avanzada es la que inicia Lotty Rosenfeld en 1979 bajo el título *Una Milla de Cruces en el Pavimento*, poniendo a prueba la relación transgresiva entre cuerpo, signos y poder en una ciudad bajo control militar. El trabajo consiste simplemente en alterar las marcas trazadas en el pavimento para dividirlo como eje de calzada, en cruzar esas marcas ya trazadas por el orden, con una franja blanca –una venda de telacuyo eje perpendicular se superpone a la vertical en señal de desacato".

Mosquera, Gerardo (editor). *Copiar el Edén*. Arte *Reciente en Chile*. Santiago: Ed. Puro Chile, 2006. p.109.



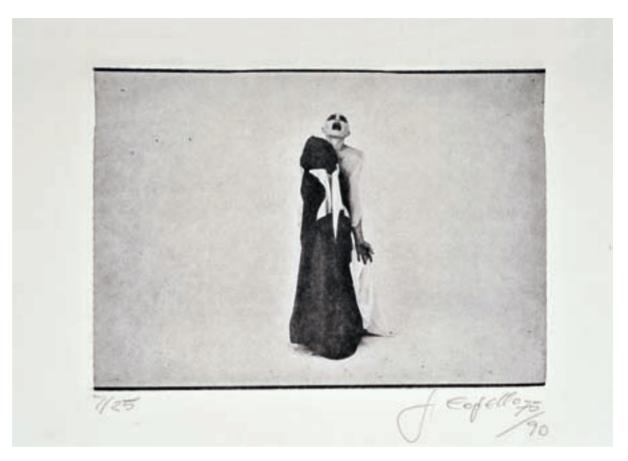


FRANCISCO COPELLO 1938-2006 EL MIMO Y LA BANDERA, 1990 FOTOGRABADO 13 x 20 cms. FOTOGRAFIA ORIGINAL DE GIOVANNA DAL MAGRO SUR N° 854

"El Mimo y la Bandera, basada en la memoria de los acontecimientos históricos ocurridos en Chile el 11 de septiembre. La fotógrafa Giovanna Dal Magro se encargó de registrar las principales secuencias rítmicas, actitudes y gestos precisos de mi "danza frenada", alrededor del símbolo de la bandera chilena. Una sucesión de sentimientos y reflexiones sobre una condición humana desesperada, mezclando recitación, danza y pantomima. Cobrando estas imágenes de la terrible epopeya de un pueblo, vida propia, produciendo en corto tiempo todo tipo de reacciones, fantasías y desacatos". Copello, Francisco. Fotografía de Performances, Análisis Autobiográfico de Mis Performances. Santiago: Ocho Libros Editores. pp. 82-83.

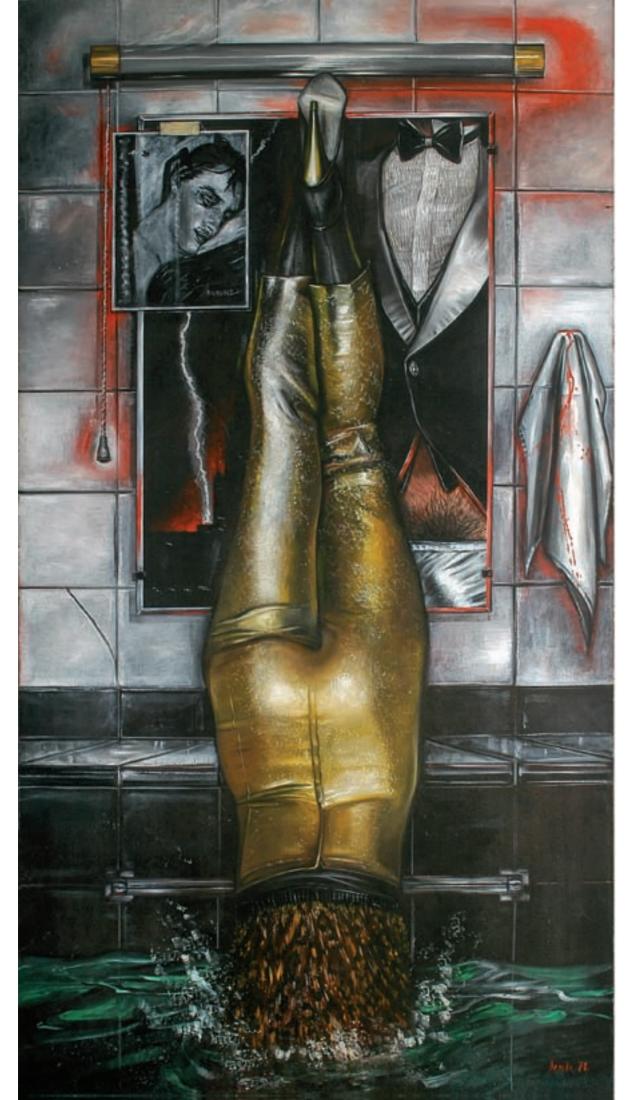


FRANCISCO COPELLO, 1938-2006 LA PARTIDA, 1977 IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA 27 x 40 cms. SUR N° 3117



FRANCISCO COPELLO 1938-2006 EL MIMO Y LA BANDERA, 1990 FOTOGRABADO 13 x 20 cms. FOTOGRAFIA ORIGINAL DE GIOVANNA DAL MAGRO SUR N° 855

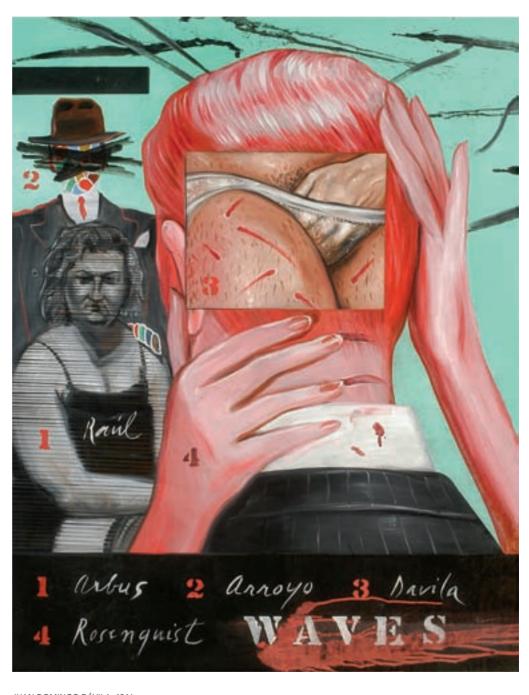




JUAN DOMINGO DÁVILA, 1946 LA PISCINA, 1980 ÓLEO SOBRE TELA 92 x 72 cms. SUR N° 2702

"En su materialidad misma, la pintura de Dávila crea el artificio. En ella, la pincelada es instrumento de engaño, puesto que corrobora el aspecto simulado de la materia, y ratifica, en sus cualidades visibles y táctiles, la apariencia fingida de materiales, texturas y substancias".

Richard, Nelly. Los mecanismos de la Ilusión en Juan Dávila. Tolarno Galleries, Melbourne, Australia, Marzo, 1977.



JUAN DOMINGO DÁVILA, 1946 WAVES, 1978 ÓLEO SOBRE TELA 194 x 105 cms. SUR N° 2703

"La operación de Dávila es delincuente: trafica imágenes. Troca referentes (que son como las mercaderías) y canjea valores. Es un proxeneta de la pintura que favorece relaciones ilegítimas – y contaminantes- entre las diferentes técnicas de producción y consumo visual que rivalizan en la historia".

Richard, Nelly. La Cita Amorosa: (Sobre la pintura de Juan Dávila). Francisco Zegers Editor, ca. 1980.



INTRODUCTION

MILAN IVELIC, DIRECTOR NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS

(Page 20)

The purpose of this book is to articulate and organize the symbolic visual patrimony that comprises the Collection of Chilean Art of the National Museum of Fine Arts.

In both a social as well as a cultural sense, this volume aims to broaden understanding about the works in the permanent exhibition that are made visible to the public, as well as some of those "invisible" pieces kept in the museum's storerooms.

This effort entailed a taxonomic exercise of selection, because it was simply impossible to include the entire collection in one book. Selection always involves subjectivity, but there are criteria and parameters that make it possible, by taking into account historical contexts, social behaviors and aesthetic perspectives. These are certainly not meant to be exclusionary or categorical selections; the hope is that they will encourage new interpretations and re-interpretations that, in turn, will change and evolve over time. In this sense, the collection is not a static or frozen group of pieces that has been hoarded over the years.

The museum invites all those who visit it to engage in a personal dialogue with the works in an active process of interpretation and reinterpretation.

It is worth noting that the collection was assembled over a period of more than one hundred years through different processes of selection. A number of different people, with different points of view and criteria, were responsible for deciding which works of art deserved to be included in this patrimonial collection.

The collection, which was started several years before the inauguration of its current building in 1910, dates back to 1880, when the National Congress allowed some of the rooms in its building to be used for exhibitions of art.

The approximately 140 works in this early collection were either original works or copies made by Chilean artists on scholarships in Europe, in addition to a small selection of pieces acquired by the Fine Arts Council, a government institution in charge of overseeing the nascent museum.

A second phase for the museum began with the international exhibition held in honor of the Chilean Centennial. On this occasion, the government acquired works by artists from the foreign countries invited to the celebration and received donations from individuals such as Marcos Maturana, Eusebio Lillo and Juan Francisco González, as well as other private collections.

The third phase began with the acquisition, donation, and bequeathment of certain private collections, starting in 1940 with the acquisition of the Alvarez Urquieta collection, the donation of the Wittgenstein collection and the collections of Santiago Ossa Armstrong and Ismael Valdes which were bequeathed to the museum. This phase came to an end with the Medici project in 1995 and the acquisition of contemporary works made possible by the efforts of the former Corporation of Friends of the Museum.

A program of acquisitions was started in 2005, with the aid of a fund created by the Chilean Administration of Libraries, Archives and Museums. Thanks to this fund the museum has been able to expand its collection of paintings, sculptures, drawings, engravings, photographs and installations, by artists both past and present.

TRANSVERSAL ORDER

What this publication proposes is a transversal compilation of the artistic

material selected. Instead of following a strictly chronological sequence, this publication hopes to suggest, in a certain sense, a new model for the presentation of art.

The works in the collection have been divided into seven sections, based on very broad criteria that include linguistic approaches, thematic proximity, shared strategies in the creation of the works, and theoretic and analytic conceptualizations of artistic practices, always taking individual contexts into consideration. The chapters are as follows:

Religious Imagery refers to works of art created during the colonial period. This art evolved around the elaboration of images intended to depict testimonies of Christian faith that were to be used in the process of evangelization.

Historical Narrative refers to visual descriptions of mythical and biblical stories, scenes of community activity and historical events occurring in Chile and abroad.

Portrait(s) of a Collection chronicles the tangible and intangible content of depictions of the human face, from the 19th century to the present day. This chapter examines the work of Chilean artists representing a variety of aesthetic and ethical perspectives with regard to the purpose of the portrait in terms of concealment and revelation; memory and oblivion; identity and anonymity.

The Restful Gaze: Everyday Objects explores the artistic genre of the still life as well as depictions of objects in the museum's collection. It establishes an evolution that began with the representative role ascribed to the work of art which slowly became a space for plastic experimentation and linguistic subversion.

Convergence and Divergence deals with abstraction as a formal geometric source of control and order. It also examines alternative orientations as artists proposed freer and more spontaneous figures not limited by the rigors of geometric abstraction.

From Environment to Landscape offers a journey through the various manifestations of this pictorial genre, starting with the early influences of naturalism and romanticism, followed by impressionism and, ultimately, the arrival of abstractionism and its affinity for material and gesture. Landscape also witnesses the collapse of the social aspirations and the decline of a historic political process, the artist's growing awareness of his surroundings and his habitat, incorporating the city and daily activities as the very foundations of his work, as well as the experience of the journey itself, and urban and domestic images. This chapter also explores the collective vision, the incalculable volume of images and signs that define our visual culture.

The Body in Art: Between Modesty and Contempt offers a perspective on the way in which the body has been treated throughout the history of art, from the academic lessons on the use of real models and their subsequent emergence as social beings to the intervention of the artist's own body, addressing aspects of everyday reality and issues of gender, especially with respect to sexual differentiation and the assignment of roles.

RELIGIOUS IMAGERY MILAN IVELIC

(Page 23)

REMODELLING BELIEFS

Easel painting was completely unknown to the original inhabitants of the New World. With the territorial occupation of the continent by the Spanish Crown and its colonizing process, easel painting, together with many other goods, entered as an import product.

Before the artistic transference took place in America, the indigenous population had its own religious beliefs, expressed in their relationship with the divinities they adored and the natural world they lived in. This link was activated through their rites, religious ceremonies and original artistic efforts, which are currently in custody in various places around the globe.

Chile, a mere General Captaincy in the far reaches of the continent and engaged in an exhausting war against the Mapuche, was not a centre for the production of art. A large part of its colonial patrimony came from Cuzco,



Alto Peru (High Peru, today Bolivia) and Quito. However, there was some internal production through anonymous workshops that produced a local imagery without the high standards of established workshops and their regulations.

The art of the viceroyalty was of an evangelizing nature, that is, it was intended to make the Christian message known. This art was executed on commission, specifically requested by individual convents; the religious orders of the Mercedarians, Franciscans, Dominicans, Augustinians, Jesuits and others, which together with the hierarchy of the dioceses, turned to the masters of the viceroyalty's workshops and commissioned the works they required for the devotion of the faithful.

RELIGIOUS SYNCRETISM

What happened with the old pre-Columbian gods? Their religious practice was not completely lost. Rather, it entered into an analogous relationship of gods and saints that prevented

the disappearance of indigenous religious traditions. Examples of this syncretism include the identification of the Virgin Mary with the Pachamama, and the Apostle James with the god of lightning.

The indigenous people's insistence upon the survival of their gods is one of the main causes of the cultural syncretism between colonizers and colonized. One of its most relevant consequences is "Creole art" a creation of Ibero-American art that was particularly popular during the 18th century.

The temple was the preferred location for paintings and carved and polychrome wood images; it was in this space open to all that religious imagery found its most significant space.

Religious art in the viceroyalty also had a narrative function because it visually described and referred to events and characters drawn from the Old Testament and particularly from the New Testament, such as the life of Christ, Marv and the Saints, as well as angels. It is believed that their representation among the indigenous people was due to the interest of the clergy in replacing the adoration of the stars and the forces of nature with the cult to the angels. The Patronage of Saint Joseph (1744) by Gaspar Miguel de Berrío shows a profusion of angels: on the first level, holding up the great mantle of Saint Joseph as a symbol of the protection of the saints; on the second level, on both sides, angels sing and play music, and in the centre of the composition, a multitude of heads of angels with wings. In the upper section, archangels escort Saint John the Baptist and the Virgin on one side, and their parents Saint Anne and Saint Joachim on the other. Along the centre of the composition the artist depicted the mystery of the Holy Trinity, in a re-stated symbolic vision that is very suggestive of religious syncretism. During the 18th century, the gradual incorporation of the portrait as a subject matter began to establish a distance between art and religion, consequence of a slow process of secularization, particularly noticeable in the more illustrated segments of society.

In this sense, the painting *Mr. Manuel de Salzes and Family* dated 1767 is particularly revealing. The painting depicts the patrons with their daughter and a black female servant on either side of the Virgin, around which a group of angels offer her flowers. This painting is evidence of the radical change with respect to the predominance of religious themes in the art of the viceroyalty and its shift to the genre of portraiture and other earthly and non divine subject matters which, over time, would completely take the place of religious imagery.

The art of viceroyalty coexisted with the community, and the community interpreted it

from the perspective of faith and salvation. It contributed to an intra-history that manifested itself in the people's profound imagery, extended until today through the visibility of the Christian signs, particularly in popular religion's holy days and peregrinations, where each believer seeks contact with the specific image of the place of worship. A solid example is the struggle between the Archangel Saint Michael and the demons, which became a popular and festive ritual ceremony of the followers of this cult, which has its expression in the Diablada.

Religious art, in its didactic and pedagogical narrative, and in its aesthetic dignity declined in the course of the 19th century and definitely in the past century. It became a stereotype, repeating the same matrixes, as can be seen today in many temples in the country, where the image is the reiteration of an original version made of polychrome plaster.

HISTORICAL NARRATIVE MILAN IVELIC

(Page 31)

THE LESSON OF THE ACADEMY

With the Independence movement active as of the beginning of the 19th century, the country entered a new phase in its political, social and institutional evolution. Chile was forced to realign its historical project along ways other than those originally adopted whilst it belonged to the Spanish crown.

Religious painting and imagery were displaced by new aesthetic orientations transferred from Europe; Neoclassicism and Romanticism, in versions decontextualized from their original sources, assumed an undisputed protagonism; the painting of historical subject matter, classical mythology and the portrait were the dominant genres, displaced by landscape, but not disappearing altogether, coexisting.

For its part, in sculpture, which had a clear neoclassical influence in the concept of volume, the dominant genres were portrait and allegory, historical, biblical and mythological themes and, to a lesser extent, narrative depiction of situations drawn from the social environment, such as misery and poverty. At the end of the 19th century the commemorative monument appears in public spaces, consistent with a triumphalist sense of history.

The artists of that period learned well the lesson both in painting and in sculpture, thanks to European artists who came to Chile starting in 1849, when the Government decided to create the Academy of Painting, followed by the sections of Sculpture and Architecture, adopting

the regulations of the Royal Academy of Fine Arts of France.

The arrival of the French painter Raymond Monvoisin was not by chance and was a beachhead to be followed later by the Italians Alejandro Cicarelli and Giovanni Mochi, followed by the German Ernesto Kirchbach. The latter three directed the Academy of painting successively for forty years.

Mythological narrative was not absent from the paintings of Cicarelli. His painting *Abandoned Philoctetes* (ca. 1898) describes the solitude of Ulysses' companion, abandoned on an island upon being bitten on the foot by a snake.

The Museum owns a painting by Monvoisin describing the fall of Robespierre during the French Revolution. Its title *9 Thermidor* (1835) alludes to the new French Republican Calendar established by the National Convention upon radicalizing its revolutionary character, a process that culminated with the death by guillotine of King Louis XVI.

There is no doubt that the primacy of drawing, a fundamental requirement of academic teaching, prepared national artists for descriptive options where the narrative sense prevailed. A good illustration of this primacy is the appropriation of a biblical narrative by Cosme San Martín, first Chilean director of the Academy who proposes his version of *Samson Betrayed by Delilah* a painting exhibited for the first time at the National Exhibition of Arts and Industry in 1873.

THE EPIC OF HISTORY

The historical genre per se was not favoured by many artists, but when they did, it had an epic character, as an ennobling narrative. Such visual narrations were expressed in the depiction of personages and events of the Spanish enterprise of conquest, discovery, territorial foundation and evangelization; Pedro Lira and his painting The Foundation of Santiago by Pedro de Valdivia (1888), or The First Mass Celebrated in Chile (1904) by Pedro Subercaseaux, who was undoubtedly the artist who most consistently devoted himself to the historical genre. Likewise, artists portrayed the events of republican life, from the narrative recording of popular celebrations and feasts, to the celebration of the national day of independence as a pluralist and diverse celebration. The collection includes The Arrival of President Prieto at La Pampilla (1837) by the Bavarian Painter Johann Moritz Rugendas, also known as "The carriage of President Prieto, accompanied by his ministers, arriving at La Pampilla, for the national independence day celebrations."

The first painter to narrate naval events was the British artist Charles Wood. In his painting *The*

Shipwreck of the Arethusa (1826) he describes a storm off the coast of Valparaiso between the port city and El Almendral, that with a dynamic depiction of space, supported by the use of diagonals, intensifies the drama of the scene.



The events of the War of the Pacific received particular attention: the English painter Thomas Somerscales describes the *The Naval Battle* of Iquique (1879) and the *The Boarding of the Huáscar* (n.d.). His disciple Alvaro Casanova painted two versions of *Battle of Casma* (1900), a naval battle that took place on January 12, 1839 during the war against the Peru-Bolivia Confederation, both part of the Museum's collection. This battle secured the sea routes and communications with the land forces on campaign. Shortly thereafter, on January 20, the Battle of Yungay consolidated Chile's triumph and the dissolution of the Confederation.

PORTRAIT(S) OF A COLLECTION RAMÓN CASTILLO

(Page 43)

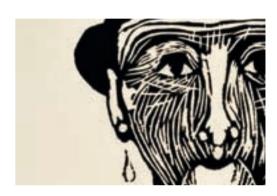
- Will you paint my portrait? She asks me, like an overlooked muse whispering into the ear of her favourite artist.
- A portrait?
- Immortalize my likeness!

Conversation between Marieta and Camondo, in *Cuando Pienso en mi Falta de Cabeza*, Adolfo Couve.

A portrait is a "promise," one that entails the expectation of holding, capturing or preserving an appearance whose forms contain, imagine, alter or deny someone's identity. A portrait or a portrait gallery is also a gallery of power, a venue for the historical and the political, for those transcendent or everyday issues that belong in the individual or collective "family album" of a community or a country. As time passes, it is possible to see from the Museum's collection how this genre gradually departed from the merely physiognomic to become the means through which to express affective, ideological, psychological, economic, socio-cultural and conceptual issues.

We know that political, economic, social and cultural modernity in the 19th century Chile was the result of an almost to-the-letter importation of models, particularly art educational systems and reproductions of European fine arts. The desire to imitate was so strong that even before the Museum of Fine Arts and its School did, negotiations were in process to set up a collection of replicas: "I am honoured to submit to your learned criteria a simple project: the foundation in our capital of a Museum of Replicas of masterpieces of ancient and modern art", advocated Alberto Mackenna.

PHYSIOGNOMIES: ILLUSTRIOUS AND MARGINAL



Our nation's history thus becomes a more or less visible "gallery of faces" that starts with a promoter of republican ideals: José "Mulato" Gil de Castro. From his canvases emerge the protagonists of our struggle for Independence, a process that developed under the auspices of and promoted by England, where all of America's Liberators studied, and whose pale face initiates this array of personalities: Bernardo O'Higgins, Supreme Director painted from life in 1821. From the collection we highlight two portraits, where we can see the artist's meticulous treatment of the details and the miniaturist-like rendering of the fabrics: Mrs. María del Tránsito Baeza de La Cuadra and Melián (1819); and the oil portrait of Mr. Ramón Martínez de Luco y Caldera and his son Mr. José Fabián (1816).

The Bavarian Johann Moritz Rugendas was a travelling artist who disembarked in Chile in the early 19th century, executing numerous sketches and oil paintings in testimony of the flora, fauna and people of the new continent. We know his face from his graphite *Self-Portrait* (1834) which represents him with his characteristically agile and precise drawing. Through his work it is possible to see outstanding men and women from the political, cultural or economic spheres of society, and also anonymous characters of the rural world: *The Huaso and the Washerwoman* (1835).

The Museum owns only one small oil on canvas painting by the artist Antonio Gana titled *Knight from Golilla*, dated in the first half of the XIX

century. Gana had been initially proposed as director of the Painting Academy, but on May 20, 1846, he passed away on board the ship that was bringing him back from France where he had been on a scholarship. The Government invited Raymond Q. Monvoisin in his place, but he developed a private practice that prevented him from developing his activities as teacher and director. Distanced from the State and the Academy, Monvoisin inaugurates a second moment in the gallery of Chilean personalities, painting approximately 600 portraits. The late romanticism of his portrait of Carmen Alcalde y Velasco de Cazotte (1843) speaks of his talent for the dramatic portrayal of the human face, capturing the "state of mind" of the model. In 1857 he returned to France after spending 14 years in Chile. In a third and definitive attempt, the Academy of Painting was finally inaugurated in 1849 under the Directorship of the Italian Alejandro Cicarelli.



The majority of the art works that the Museum owns were exhibited for the first time in 1880, when it was inaugurated with 140 works in the upper galleries of the National Congress Building, under the Directorship of Giovanni (Juan) Mochi. The formation of the Museum was the result of the personal intervention of José Miguel Blanco, Pedro Lira and General Marcos Maturana. The latter was portrayed by Pedro Lira in 1898. Creating tension with the expectations of a portrait, we have an "anti-portrait," Love Letter (ca. 1885-1890), where the female subject does not show her face, and so we do not know the identity of the bearer of the missive. On the opposite end of this rhetoric is Marchand d'Esclaves or The Merchant's Pearl painted in 1884 by Alfredo Valenzuela Puelma, where nudity and identity become one and the single problem of hiding and revealing at the same time. Valenzuela Puelma also painted My Son Raphael (1899) and the religious painting The Resurrection of the Daughter of Jairo (1883), perhaps the only self-portrait left to us by the artist. In his painting Lady in Red (n.d.), Pedro Reszka portrayed a stylized woman wearing an elegant dress.

Among the mid-century generation of artists there is Francisco Javier Mandiola with his *Portrait of My Sister* (1842). From Cosme San Martín, the first Chilean to become Director of the Painting Academy, there is a group portrait painted in 1874 during his sojourn in Paris and

titled *The Reading*. By the same painter, we highlight *Boy in a White Jacket* (ca. 1900). From this same period is Magdalena Mira's painting *Before the Easel* (n.d.) which shows the artist contemplating a painting that we cannot see. That same year Pascual Ortega painted *Alsatian Woman* (1874).

Among the faces identified during the celebration of the Centennial of the Republic and the inauguration of the Museum's current building, there is a society that broadened the base of its purchasing and self-representation powers, as a result of which commissions increased. This is the case of the painting by Ricardo Richon-Brunet of Enrique Lynch, Director of the Museum at the time of the inauguration of the present building and his daughter. The artist wrote on the canvas "A mon cher ami et ancien camarade Lynch, 1901" (To my dear friend and old comrade, Lynch, 1901).

The marble sculpture of Carlos Lagarrigue synthesized through his work titled Giotto (1898) the image of a young peasant artist who is discovered and gains recognition thanks to his talent. This piece was a direct analogy of the Chilean underprivileged artist who, in spite of geographical and economic limitations, would conquer a space for him or herself in universal art. An example of this was the life and work of Carlos Valdés, Alfredo Valenzuela Puelma and the sculptors Nicanor Plaza and Virginio Arias. The latter, and as testimony of his proximity as disciple, created the bronze titled Portrait of Nicanor Plaza in 1875. One cannot ignore the imposing presence of his Descent from the Cross of 1887 for which he obtained recognition and prizes in Paris (third gold medal at the Paris Salon in 1887). To this scene are added two pieces depicting women of different ages, ethnicity and social class: Youth (1885) is the portrait of the stylized and crisp young woman; Araucanian Mother (ca.1896) is a bronze sculpture depicting a hard working woman who carries her child on her back, alluding to the robust anatomy and fortitude of the Mapuche people. From the Mapuche world, also, is the sculpture titled Chueca Player (1880) by Nicanor Plaza whose skill in the academic modelling of light and shadow can be appreciated through his preparatory sketches.

This need to capture the likeness, this mimesis acquires an allegorical character if we pause to look at the drawing made by José Miguel Blanco, titled *The Chilean Painter Antonio Smith* (1877), which portrays him on his deathbed and captures his last living image. Manuel Thompson captured Smith's Frenchified aspect in *Portrait of the Painter Antonio Smith*, oil painting to commemorate him in 1897.

At the 1910 inauguration, the Central Hall of the Museum was an inner courtyard with vegetation and large marble sculptures, amongst which

it is possible to recognize several faces from classical antiquity, works in homage and personal creations by Chilean sculptors. Among these, a series of works reflect a common theme that has not been explicitly dealt with historiographically: the misery and extreme poverty resulting from the migration from the country to the city during the 19th century. This tendency was called "miserabilism" and manifests itself in Europe, France and Catalonia in Spain. The artists' objective was to sensitize bourgeois awareness via crude depictions of the living conditions of people from their same city and neighbourhood.

Chile also produced works of this kind, animated by a critical spirit of social awareness. Rebeca Matte made realistic representations of the various ages and gestures that reveal the inner self of the human being in marble, clay and metal. Pain, anguish, misery and solitude are testimony of the intensity with which her life and work merged . In the bronze sculpture titled Raw Winter (1912) we can see the firm, craggy face of a man gazing ahead, supported by a scrawny, fibrous arm, giving us the feeling of the passing of years. For its part the marble piece Misery (1910) by Ernesto Concha shows a woman that huas and protects a little airl against a raging windstorm. The drama increases if we observe their faces, hands and above all, their bare contracted feet. The paintings Sick Child (1902) by Pedro Lira and Orphans (1912) by Julio Fossa Calderón fall within this same logic. Celia Castro also paints a portrait where the years are fixed in the hardness of the face and the hands of Old Woman, executed in 1889.

MODELS, MUSES AND ARTISTS BY ARTISTS

Portraits have shaped a map where it is possible to recognize networks of friendship and power, the artists' affections and aversions. Painters portray each other and thanks to that we identify *Pablo Burchard* (1901) by the hand of Pedro Lira; *Alfredo Helsby* (1917) painted by Fernando Álvarez de Sotomayor; *Giovanni Mochi* (1885), *Juan Francisco González* (1895) and *José Miguel Blanco* (n.d.), linked by the friendship and gaze of Alfredo Valenzuela Puelma.

In spite of the fact that Juan Francisco González was characterized by the plastic autonomy of his landscapes and still-life paintings, he has major achievements in the genre of portraiture. One of these is *Gypsy* (n.d.) where it is possible to recognize the sketchy but effective profile of a woman in Spain. In the same line of work, stands out the figure of Henriette Pettit whom he painted in 1919 when she was his student in his open drawing workshop. The captivating Henriette was also painted around this same period, prior to her move to Paris, by Laureano Guevara. From her sojourn in Europe remains the outstanding bronze bust "Petit Chilienne" made in 1921 by the great sculptor Antoine Bourdelle,

who reveals her expressive gaze and indomitable hair.

Camilo Mori brought about major changes into the conception of the portrait. The Museum currently owns two works that are already part of the nation's imaginary: The Boxer (1923) and The Traveller (1928). In spite of having an original model, these paintings have become popular icons. The Traveller, which was awarded a prize in the 1928 Salon, portrays a "model-muse", insofar as her face is repeated in the work of different artists. The model is Maruja Vargas, wife of Camilo Mori and sister of the Museum's Director, Luis Vargas Rosas, Pablo Vidor and the photographer Antonio Quintana also used Madame Vargas as a model. Also included in this search for inspiring feminine models is the sculptor Lilly Garafulic, who was portrayed by two artists: Marco Bontá with a medium length and profile portrait in 1937, and on the same year, Lorenzo Domínguez portrayed her with a hieratical bronze sculpture titled Lilión (1937).

In 1930 the Museum was separated administratively from the School of Fine Arts, which as of that moment became part of the University of Chile. The Museum remained under the tutelage and administration of the State, and its name changed to National Museum of Fine Arts. As of this change of functions, the administration remained in the hands of directors strongly linked to the Reform of 1928, which consisted of the spreading of the teachings of the first artistic avant-garde movements: the School of Paris, Cubism and Abstractionism. It suffices to revise the list of donations made from 1928 to 1930 to see that the portraits being made at the time, go beyond the academic model and local colour, and that there was a primacy of drawing, gray palettes and the juxtaposition of form that were characteristic of the reform. From this period we highlight the portraits of the Russian Boris Grigoriev, who visited our country and played a leading role in the failed Educational Reform. The Museum owns a series of portraits of popular characters captured in his native Russia as well as other places in Europe. His paintings Breton Woman (c. 1915) and The Accordion Player (c. 1915) privilege a testimonial or typological brand of portraiture. Under this same aesthetics we recognize Maria Tupper, a close friend of the Russian and whom he portraved in the oil painting titled Mamá Rosa (n.d.). Other allies of the educational reform of 1928 and of the progressive incorporation of the cubist and abstractionist lessons were Isaías Cabezón of whom we have the painting The Boy and the Oranges (1928) and Oskar Trepte's Rosita as a Young Girl (1950).

The incorporation into the museum's collection of such works influenced by the latest avantgarde discourses and the School of Paris, is neither casual nor by chance; it is due to the atmosphere and the specific relations of

friendship, aesthetic and ideological affinity between its protagonists . Specifically, it is due to the involvement and close collaboration of the Director, Carlos Isamitt and the Assistant Director, Camilo Mori, who were, in turn, leaders and protagonists of the interrupted Reform of the Academy of Fine Arts in 1928, which was closed by a presidential decree issued by Carlos Ibáñez del Campo. Camilo Mori, together with 26 other artists, was sent to Europe to study "... painting and ceramics, and the organization of museums, Academies and Schools of Applied Arts...".

The self-portraits of this period allow for an approach to the autonomy of the plastic elements that are in conflict with personal and autobiographical situations. The 1924 Self Portrait shows Camilo Mori in his studio wearing a coloured kerchief very much in the fashion of Paris at the time, holding his palette with his right hand while at the same time raising his brush before a canvas we cannot see.

In his Self-Portrait of 1924, Augusto Equiluz lives up to his reputation as "the Chilean Cezanne" due to his use of diagonal and juxtaposed brushwork in the definition of geometric volumes on the basis of dynamic chromatic ranges. But perhaps the genre of self-portraiture reaches its highest and most expressive peak in the self portraits of the brothers Manuel and Julio Ortiz de Zárate. In this case, Manuel, who was known in Paris as "the Patagonian" due to his formidable size, painted himself on the canvas using a thickly impastoed drawing, where his face was clearly visible, including the hat that was characteristic of him. In that same genre we find the Self-Portrait by Julio Ortiz de Zárate, painted the year of the first exhibition by the Montparnasse Group (1923). In this work, the free use of pictorial matter associated with an expressive brand of drawing reveals an "exposed" artist, depicted with no idealizations or artifices, very much in the tradition of self portraiture of Rembrandt or Goya, where there is a correspondence between the inner soul and the exterior aspect of the face.

PHOTO-GRAPHIC PORTRAITURE

Printmaking and drawing show us some faces that reveal in their construction, different graphic solutions and points of view to confront the image. The portrait of poverty and marginality of men and women is represented by the work of three printmakers: Julio Ezcámez with the engraving *Untitled* of 1950, and Carlos Hermosilla with *The Kid with the Spinning Top* of 1970.

In xylography we have the *Self Portrait* by Juana Lecaros, 1962. A decade later, Adriana Asenjo executed an image that was loaded with political jargon and judgement *Old Mummy* (1971). With a drawing style that applied mixed medium techniques, Carmen Aldunate produces *Being*

Quiet in 1979, where the female image is an avenue between what is hidden and what is revealed, between the terseness of the face and the cadaverous touch of her hand. Germán Arestizábal used coloured pencils for his *Self-Portrait* in 1970; Eva Lefever in a practice based on the observation of the social environment that is reminiscent of Rugendas, executed the lithographic image of a woman of the culture and counter-culture of the 80s.

At a painterly level Roser Bru has transformed part of her work into a gallery of personages, most of which come from literature; her oil painting *Knowlege Comes Through Suffering* (1986) is a portrait reminiscent of the legacy of Gabriela Mistral. Alejandro Ried for his part, focuses his work on the human figure as the bearer of a message of a profound humanism and critical resistance against the oppression of the machine. In this case, identity threatened from within in *Executor* (1978) where there is a gun inside the face.

Claudio Bravo establishes the tension between the graphic and the photographic, provoking a plausible effect between the image perceived by our eye and the photographic recording. In 1976 he executed two lithographs *Fur Coat Front* and *Fur Coat Back* in which he drew a man from the front and from behind. His challenge was to exceed the promise of objectivity of photography and instead, through academic praxis and the triad gaze, model and hand offer a plausible dimension of the face and the clothes the subject wears.

From the photographic laboratory, Getrudis de Moses searches for the metaphor in the face of two women, to which she superimposes the stony texture of the seaside in *Sisters of Stone* of 1979. Luis Poirot, on the other hand, focuses on the capture of the inner physiognomy of his models, realizing a series of portraits of popular types, intellectuals and artists who represent an entire generation together with social, cultural and political utopias. Of his work we recall Nemesio Antúnez, Nicanor Parra, Enrique Lihn and Víctor Jara.

In the work of Paz Errázuriz, Jorge Brantmayer and Mariana Matthews we have a gallery of people who claim visibility through their rescue and recording in visual memory. We can see that the physiognomies are recovered whilst in transit through clinical and protected spaces like museums, jails or psychiatric hospitals; places that somehow have in common the notions of regulation, protection and isolation. In 1994, Errázuriz created her project The Heart Attack of the Soul where the faces of men and women who have been isolated from society briefly escape through the lens. The same isolation affects the faces in Jorge Brantmayer's series Female Prisoners produced between 2003 and 2007: Brantmeyer invites the inmates to

collaborate with the photographic session, to allow themselves to enjoy and be seduced by the possibility of the pose." In this case, closeups of women in the "raving lunatics" section, who negotiate the pose in exchange for a photo that gives them back their image, beyond the walls of Santiago's Prison for Women. Mariana Matthews, for her part, travelled to the country's interior in 1989, collecting trades and human physiognomies interwoven with the various geographies and trades in the series *Chilean Faces*.

The end of the genre, and in a way the reinvention or reconstruction of its merely testimonial and expressive logic, is embodied by two works in the collection whose authors are Eugenio Dittborn and Gonzalo Díaz. These were made ranging from the identikits of the policing system, to the graphic and photographic stereotypes obtained from various sources and supports, such as the series History of the Face (1988) where identities are converted into pieces in a crossword-puzzle with a diversity of meanings. In this case, Airmail Painting No 3 shows the black and white face of Juana Barrientos (1984), nicknamed "The Stain," which dominates the topography of signs, stitches, planes and folds of the Kraft paper. The graphic systems are alternated with interventions on the paper and the photographic displacement of an image from the crime press. For his part, Gonzalo Díaz commissioned in 1985 a portrait of himself from Solís, a painter of cinema signs and murals. Under the same aesthetics of the cinematographic premiere, Solís turns the painterly practice into a spectacle. This paintingsign is a critical manifesto against systems of representation in general and in particular, of the painterly skills as it portrays the artist as a character who operates simultaneously between fiction and reality: actor-salon painter exposed to the broader public and artist-director, producing and directing the representation from behind the camera

Through this brief gallery belonging to the Museum's collection we see the different ages of man and woman, tangible and intangible aspects, admiration and brotherly complicity that has been generated between artists and models. A cartography of networks and visual practices that have assigned diverse functions to the representation of the human face: remembrance, ennoblement, idealization, reparation, reconstruction and also to give a "face" to models, celebrities, muses, marginal and anonymous artists who reinvent the identity and the aesthetic and ethical function of the image.

THE RESTFUL GAZE: EVERYDAY OBJECTS

ANGÉLICA PÉREZ GERMAIN

(Page 105)

To rest the gaze on everyday objects implies to suspend their use to allow their contemplation. To rest the gaze on the immediate environment has been a motor for many artists to create visual reflections on everyday reality.

The works in the Museum's collection that are included in this reflection are those in the genre of still life and those focusing on the object as a medium for artistic expression. The collection owns approximately 100 pieces, including paintings, drawings, prints, mixed-media works. and photographic recordings of performances that reveal incursions into the plastic language based on everyday objects, together with a concern for a faithful representation of reality or its direct presentation on the work's support. To engage with this subject matter within the sphere of the collection makes it possible to travel through a variety of languages and strategies utilized by the artists during the various stages of the development of art in Chile.

The term 'still life' originates in the word stilleven taken from the Dutch and which means inert model, motionless nature (the term 'leven' means model). The German painter and art theoretician Von Sandrart (1606-1688) wrote in 1675 of objects in repose and a century later, the term nature morte was coined in France. Thus spoke Du Pont de Nemours (1779) when he explained this concept as referring to 'les choses inanimées.' Likewise, Descamps defined it in 1780 as the representation of 'immobile objects."

The genre of the still life, developed primarily in Holland during the 17th century responded among other things, to the display of wealth and the contradictions between the material and spiritual cultures of the time. However, just as has occurred with the genre throughout the history of Western art, this would eventually become the preferred environment for the avant-garde artists to question and subvert the order of the established system in the language of art.

The presence of the still life and the object among the works included in the collection - a minority in prior versions of the catalogue, is proposed here as a tour that begins in the late 19th century in painting and follows the academic canons of representation, conceiving the work of art as an exercise in fidelity in representing the inanimate model. Later, between the 1920s and 1940s the genre is increasingly viewed as the site of plastic experiments and an occasion for the subversion of representational language with respect to the mimetic role assigned to art. In the future, there are proposals that remove the object from the traditional support so that in its three-dimensional character and conceptual content the still-life genre may serve as a contingent metaphor of reality and the sociopolitical context, above all between the 60s-70s and 80s. Finally, more recent works reflect the artist's need to deal with the everyday object

from the point of view of identity, questioning consumer society and those aspects of the human being such society tends to omit, oppress or dispose of.

THE HABIT OF REPRESENTATION

"If painting attempts to represent visible objects, we must first of all, notice what things look like."

The representational and mimetic role assigned to painting in classical antiquity and later, as of the Renaissance in the west, is well exemplified in the myth described by Pliny the Elder in his "Natural History." This narration describes a competition between the Greek artists Zeuxis and Parrhasios. Zeuxis exhibits a painting of grapes that is so realistic that birds fly to eat them. Parrhasios shows a painting of a curtain that is so real in its details that Zeuxis, euphoric by the verdict of the birds, orders his rival to move the curtain to one side and reveal his painting. Upon discovering his error, he concedes the prize to Parrhasios, admitting that he had only deceived the birds whereas Parrhasios deceived him, a painter.

Thus, the imitation of reality as a function of art became the basis for the academic teaching of art in Europe. During the 17th century, following the example of the Parisian Académie



Royale, founded by Charles Lebrun, the first art schools began to emerge in Europe. Their bylaws established a hierarchy between the painting genres taught there. The still-life genre was assigned the lowest rank, as the mere reproduction of still objects was not consistent with the ideas of dignity and hierarchy that were an expression of the sublime, element which, in turn was considered as distinctive of art. The highest rank was assigned to historical painting, that is, to the representation of biblical, mythological and historical scenes; this genre was followed by portraits. Paintings of animalia, landscape and still life were at the lower end of the scale because they had to do with animals or inanimate nature. Ultimately, this scheme was in accordance with the order set forth in "Porphyry's tree": reality is constructed through an order that goes from the inanimate to the animated, until it reaches its cusp with man, the possessor of an "immortal soul" and a masterpiece of creation.

Likewise, the Academy of Fine Arts of Chile (founded in 1849) – closely linked to the origin of the Museum of Fine Arts-, emerged under the Parisian model and in its regulations it indicated: "Object of the Academy Art. 1° The Academy of Painting of Santiago will provide basic instruction in drawing as an introduction to all branches of the arts that imply knowledge of the same. However, its main purpose is to provide a complete course of historical painting for the students registered at the Academy.

Art. 2° The main curriculum of the Academy will consist of the following classes: Class 1°



Elementary drawing from prints, divided into three sections. Section one will study principles and heads; Section two will study extremities; Section Three the complete figure. Class 2° will be devoted to the imitation of reliefs or statues and will have the same sections as the previous class. Class 3° will complete the drawing class for historical compositions, imitating the live model and including a course on practical anatomy and another of the painting of clothes."

Both in Europe and in Chile the genre of still life was considered of lesser importance and many of the works in the collection that were included in this first stage respond to such standards. The problem of the faithful representation of the model was influenced by guidelines from the Academy of Fine Arts as adequate for artistic purposes.

Along these lines, we have the painting Japanese Flowers (1888) by Alfredo Valenzuela Puelma, Still Life by Francisco Valenzuela, Flowers by Ramón Subercaseaux, Chrysanthemums by Onofre Jarpa, Japanese Antiques by Joaquín Fabres, Still Life by Pedro Reszka, Flowers (1907) by Roberto Stönner, Still Life by María Luisa Lastarria, and Still Life by José Mercedes Ortega. Although these paintings allude to inanimate and motionless objects, the flowers, the harvested fruit, the fish and the hunted birds refer to the presence of life in the everyday, to food, to that which adorns our table and the gaze of the viewer, connecting life and death on the same plane. In the particular case of Demetrio Reveco with Game Birds (1900) and Celia Castro, with The Bunny Rabbit, the pictorial reflection under the model of representation stipulated by the classic and academic canon is clearly manifested in the representations of realistic light and

shadow effects in scenes, which is another of the themes in the art of the 17th century and which also remits to the portrayal of the inanimate, the dead. Hunting was a privilege of the aristocracy and many of the patrons who acquired the works of the ancient painters sought to establish a social difference through their acquisition. In the case of Chilean painters it is more a reference to a European model, where this type of scene originates.

In Galician Dinner (1915) by Fernando Alvarez de Sotomayor, the human being and the everyday object are at the same pictorial level and symbolic relevance. One could say that in this painting the subject matter is historical, but also includes everyday life, genre painting and popular imagery. It is at the same time academic and experimental as it involves a study of light, stillness and very close observation, where the gaze settles on a foreground, on the portrait and the objects.

Aurora Mira, with her painting Flowers and Fruit (1928) was at one point recorded in the catalogue as a "painter of still-life." Her presence in the salons of the time is noteworthy. She received several medals in them, even though for some at the time, women should not dedicate themselves to art. It is interesting to note that a good part of the women artists who exhibited their work in the salons painted still-lifes. This poses a kind of correspondence between genres, between still-life painting and the feminine; both considered "minor" in the context of art, as can be seen from the documents of the time:

"Also, there has been some resentment among the women students at the School because Mr. Sotomayor has paid them scant attention, not only due to their failure to attend but mainly because he harbours the idea that Ladies should not study art, idea that is entirely contrary to the purposes of the Government of the Republic and the School Directors and also to the prevailing trends in modern teaching."

REPRESENTATIONS OF THE EPHEMERAL

Six decades later, the problem of the faithful representation of the model will once again be proposed as a method to record immediate reality in connection with the passing of time. The experiences that are associated with everyday objects, with their temporary nature, their variability and randomness constitute the genre of still life in its intention of capturing and therefore to render lasting in the works of art those things that are unrepeatable and transitory and which form part of each moment of our existence.

Artists like Claudio Bravo, in *New York Landscape* (1993) or Ernesto Barreda in *Old Clock* (1970) engage realism as a form of pictorial strategy in

their investigations, the extreme of observation in order to represent the everyday objects with apparent objectivity, but in the end, offering other more subjective levels of reading. These artists inquire into the relationship there is between the model as a referent or as the extreme appearance of reality, forcing the viewer to hold his or her gaze before a possible environment so that the viewer may establish new relationships and reflections on the basis of common objects. This strategy is more than a mere return to the faithful representation of the model as it involves an ambiguity between representation, presentation and the production of reality.

The genre of still life has been recurrent in the work of Claudio Bravo, as can be seen in New York Landscape, a print that renders time relative through the "realist" and "objective" representation that includes objects from various periods and cultural contexts. Bravo's work is similar in a sense to many 17th century still-lifes depicting clocks, jewellery or other valuable objects, including paintings, sculptures and portraits, thus evidencing the vanitas of life. No matter how many objects are accumulated and collected, the passing of time is implacable, as a result of which, finally, it is these objects and the works of art themselves that survive their maker. Consequently, his work takes the realist portrait of an instant to the extreme, a landscape consisting of the relationship between object and city, where various temporalities are interwoven.

THE INDIVIDUAL GAZE AND THE OBJECT

Another stage of works contains those that, being within the figurative, emphasize the personal gaze of the artist, revealing a greater



desire for experimentation and artistic freedom, taking them beyond the academic. This is reflected in the paintings *Gladiolus, Roses Under the Sun, Apples and Eggfruit* by Juan Francisco González, in *Flower Vase, Flowers*, and in *Fruit Bowl* by Pablo Burchard.

González is one of the best represented stilllife painters in the collection, which may be considered as a sign that this subject matter was adequate for his ongoing painterly investigations. In *Apples* there is the highlighted presence of two types of languages contained in the same painting. The apples are represented faithfully according to the actual model, but the background is painted with loose brushwork that is painterly and suggestive. As in many of his works, the background of the painting contains the figurative elements or becomes confused with it, as a symbol of the primacy of the individual over academic canons. González thus advised his disciple María Tupper a propos of the representation of the model: "(...) I advise you to proceed boldly and without any agenda: paint for the sake of painting, paint as much as you can, without observing the model too much, simplifying, always; without reworking any parts, making every stroke count and bear within impression of the energy of what you see or feel."

BUILDING A VISION OF EVERYDAY LIFE

The prevalence of the artist's individual proposal over a mere faithful reproduction of the model will be the main motivation of the artists of the Montparnasse Group and others of the period. The collection owns important works within this trend. Among these are *Composition* (Forms) (1933) by Camilo Mori; *Still Life* (1931 and 1935) by Julio Ortiz de Zárate; *Still Life* (1923 and 1924) by Luis Vargas Rozas; *Still Life* (1930) by Enrique Mosella; and *Flowers* (n.d.) by Carlos Pedraza.

These artists who resided during long or numerous periods in Europe, were concerned with the construction of a personal voice through



which to question the usual perception of reality, and of the unity of time and space within the pictorial plane. Héctor Fuenzalida, writing about Vargas Rozas and Isaías Cabezón in Paris in 1924 exclaims: "We have left the Maipo Valley! We are working with domestic objects. No more little stains: Still Life! Bottles, fruits, napkins. Using everyday objects to resolve painterly issues. [...] A return to the essential forms, construction, volume, balance... [...] We are with Cézanne, Leger, the Fauves, with Modigliani!"

The painting *Still Life* (1926) by Julio Ortiz de Zárate is a visual and compositional exercise allusive to that search, by joining fragments of different pieces and moments of observation of reality. The artist's efforts to create works that reflect a sense of consistency with his personal gaze before the everyday object is also expressed in the visual proposals of those artists

who developed abstractionism and synthesis as a formal creative strategy. Some of them departed from the real model completely, such as Inés Puyó in her painting Vase with Flowers. Others remained close to the real model in order to construct a kind of parallel reality marked by symbolism and a personal poetics, which is only possible within the context of the work, such as Fortunato San Martín with Flower Vase, Carlos Paeile with his Homage to Aurora Mira (1977), or Hector Cáceres in his Crystal Jar with Coffee Pot and Pipe (1978), Ruperto Cádiz with Insectary (1982) and Hernán Larraín with Black Mask (1985).

THE DAILY EXPERIENCE OF THE OBJECT

It is interesting to engage with the visual proposals of those artists who use engraving as a means for experimentation and synthesis, where the inclusion of the everyday is fundamental. Nemesio Antúnez in *The Tablecloth* (1951) and *Valparaíso 8PM* (1987), places the table, cutlery, china and the food they contain at the core of his creative work, breaking them down and deforming them in his search for the plastic and poetic construction of the work. Something similar occurs with the chalcography of Luz Donoso Puelma in *Still Life* (1956), Florencia de Amesti in *Nature* (1970) and the drawing of Carmen Silva in *Untitled* (1961).

Pedro Millar, on the other hand, in his *Untitled* (1974) lithographs introduces basic elements of everyday life such as bread, essential staples in Chilean families. Thus, engraving becomes a medium that permits, through a formal and conceptual synthesis, a means to present the experience of the everyday.

"When I consider a series of my lithographs, for example, I can think that there, there are certain ideas that link them together. But above all, I think that there, there is an image about certain things, certain aspects of my own experience."

Further on, in the work of Teresa Gazitúa, Untitled, (1982) we once again have a visual synthesis of everyday scenes. The table and human being eating, even garbage appears again, as is the case of the drawings by Juan Pablo Langlois in *Untitled* (1973). The personal experience of the artist in relation to reality serves as motivation for plastic experiments within the support. The protagonism of engraving and words is a notable feature in this period. In this sense, the 60s gave rise to a withdrawal of the object from the paper and canvas and a move to the three-dimensional, as was the case of Juan Pablo Langlois with his Bland Bodies (1969) or Cecilia Vicuña with Autumn (1971) among others.

THE OBJECT AS AN EXTENSION OF THE BODY

The fact that the object had traditionally been

considered as an "inanimate model" and for this reason minor, basic and everyday, opened up a whole field of experimentation and identification of the artists with the viewer. Being common to all, the experience of the everyday can become a direct metaphor to speak of subjects vetoed, prohibited or taboo within society. Thus, the tangible presence of the object beyond the three-dimensional support in the works created in the late 60s, 70s and early 80s was due to a great extent to the social and political context of their creation.

Carlos Gallardo's piece To Chile's Flesh (1979), Silkscreen intervention of a Photograph, received the First Prize for engraving at the 1st Biennial of University Art of the Pontifical Catholic University of Chile was exhibited at the Sala Matta of the National Museum of Fine Arts in October of 1979. Its title is a veiled allusion to the dictatorship and elements associated with torture and repression. On the other hand, these images of meat offer a visual quote to Rembrandt's hanging side of beef and the work of various artists who, throughout the history of art, had used it as an allegory of Christ's sacrifice on the cross. This symbolic representation on the basis of a daily element of food also serves Gallardo as a method for the visual denunciation of that which cannot be evidenced in any other way, given the political context of the military government.

That same year, the first performance by the CADA group How Not To Die of Hunger in the Arts (1979) took place, with the direct incorporation of an everyday element of food and whose photographic records form part of the collection. In this performance, the members of CADA - Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Raúl Zurita, and Fernando Balcells delivered 100 half-litre bags of milk to neighbours of the borough of La Granja. They followed this by donating the empty bags of milk to artists who used them as supports for works that were later exhibited at Centro Imagen Gallery. That same day they published an ad in a page of Hoy Magazine, and pronounced the political discourse "It is not a Village" in front of the United Nations Building in Santiago, the CEPAL (Economic Commission for Latin America) Later, the group exhibited the video-recordings of the performances together with an acrylic box containing the bags of milk and a text that read: "To remain here until our people can gain access to their basic consumption of food. To remain here as the negative image of a body that is deficient, inverted and plural". The set was completed with a number of Hoy Magazine and the tape recording of the speech "It is not a Village."

CADA'S second action, *Inversion of Scene*, took place in October 17, 1979 in front of the National Museum of Fine Arts. A procession of ten milk trucks (of the Soprole company) arrived at the Museum, whose facade had been covered with

white cloth. The previous Action (How Not To Die of Hunger in the Arts) is inverted, as this time the milk is taken to a place legitimized by society as the art space par excellence, the museum.

Milk serves these artists as a means of denunciation and political activity, generating a "quilty conscience" to the ruling power of the time, marked by the prevalent dictatorship, which oppresses and fails to satisfy the basic needs of society. Now, as of this action, the Museum provides that which power does not, so much so, that its doors are closed down by the white cloth that forces the gaze out to the street, transforming into a place of action and denunciation from art. Perhaps we can invert the relationship again, by saying that society, represented by these citizen-artists through the object as an extension of the body and their actions, provides the museum with what it really needs to give it life, rendering visible the real problems of the people. Underlying this is the fact that if the Museum denies its link to life, it renounces its vital link with the human being who created it in order to cultivate and "nurture" himself through art.

These actions emerge in the context of the dictatorship and are interwoven with the intentions of visual experimentation of their authors. The bodily experience and the memory constructed on the basis of the perception of the everyday become a metaphor and a means of subversion in light of the contingency.

Collaborating with Inversion of Scene, Cecilia Vicuña sets up, on the same day, the performance Glass of Milk in Bogota, and Eugenio Téllez did another performance using milk in Toronto, Canada, as protest for the milk crime that involved the distribution of contaminated milk to children. Glass, milk and wool are prolonged in the body of the artist through the action of spilling a glass of contaminated milk with the power of a yarn of red wool tied to it: the same wool that for centuries has served women as a creative element on a domestic level. This time, the hand of the artist executes a subtle but powerful gesture of profound political intervention at a symbolic level. Thus, art becomes a form of protest based on the everyday object and the body of the artist herself, committed to the reality that she lives in.

Belonging to the Museum, Apuntes, popularly known as The Chair by Humberto Nilo, provoked a widespread social polemic. The piece included a plinth and the structure of a deck chair, made of steel, as well as a pyramid and a natural Agave plant. The sculpture was placed in front of the Museum in 1980 by decision of the director of the time, given its excessive weight and size that prevented it from being installed inside the building. Its quality as art was questioned by social agents who represented the political

system of the time, due to its everyday and therefore "vulgar" nature. Such was the polemic that the COVEA (Art Avengers's Command) made it disappear under a bridge over the Mapocho river, with the purpose of drawing the attention of the community to the "defense of artistic creation."

This was proof that the inclusion of the everyday in the realm of art may be considered inadequate and subversive, particularly if one considers that the previous year, the piece by Gallardo had received a prize and there had been the action by CADA with a more overtly political content than Nilo's piece but with a very different reaction from the public. This reminds us to the Duchampian gesture of introducing a urinal into the space of the museum and with it, bringing the object, its charges and concepts into the context of art, transforming it into a political gesture, as long as it questions reality with the means closest to us and therefore apparently harmless.

Among the pieces in the collection that incorporate the three-dimensional object in there are those of José Balmes and Alberto Pérez in the 60s, as they placed fragments of everyday reality in them. Another case in point is Archivaldo Rozas, whose polyptych Council for Two Ideas (1989) brings together tea and rice, two food components into the two-dimensional support. Thus, sources of nutrition for the body become the central focus of the composition of the work of art. In Saturation, from the series Testimony of a Reiterative Communion, of 1984, a triptych presents opened teabags as real physical testimonies of the processes that tea goes through during its infusion, subsequent drying and oxidizing when used as a drink for the human being.

THE IDENTITY OF THE OBJECT

After the 80s, a period marked by the response of some artists against the socio-political context and a period when the everyday object was used as a resource to identify with reality, the return to democracy implied a move towards a more personal search interwoven with the historical memory of such changes. This is the case of Carlos Altamirano and his *Sunday Painter*, exhibited at the Museum in 1991, and where the allusion to such essential everyday elements such as tea and bread are side by side with images that have to do with socio-political events, as if in a personal scrapbook that recalls how the perception of private and collective experiences are assimilated at one and the same level.

Behind all this lies the need to acknowledge and identify the everyday object. For this purpose, the artist uses strategies such as decontextualizing and re-materializing in order to create a parallel reality that questions the context of production of the works.

Rainer Krause, in Marginal Interior With Chairs (1994) not only provokes a halt of the gaze but also of artistic production itself in order to unearth the source of the materials which he works with, which leads him, finally, to meet up with life face-to-face. "In art, it is advisable, every so often, to reflect on the conditions under which the artist works and on the factors that influence the origin of artistic products (...)"

For his part, Fernando Prats, de-contextualizes and desacralizes bread, an everyday element and at the same time a ritual element given that it is contained in the Christian host, and then proceeds to sacralise it as an object in the context of art, on the basis of its material condition and objectual-conceptual qualities using plastic strategies such as its accumulation, conservation, collection and placement in the space of the museum, or having been intervened by the artist, return it to the space of religion.

Such is the case of Box, exhibited in "Deambulatoris" (2000), a walk-through exhibition at the Cathedral of Vic (Catalonia). The artist places the piece inside a display cabinet which usually exhibits relics of the past, such as gowns for the celebration of the Christian Mass, monstrances, crucifixes and other objects associated with the history of the Cathedral. Here, in this place is where Prats places a box of hosts and bone marrow, essential elements in his artistic work which, like relics, reveal the spirituality contained in his work. In the same display cabinet ritual elements are exhibited in ambiguous and communicative tension which, sharing a common material origin, serve for actions and contexts that are diverse and at the same time similar: art and religion.

In 2002, Alicia Villareal exhibited The Imaginary School at the National Museum of Fine Arts. The exhibition consisted of four parts: The collection, an extension of the Library, Copy Exercises in the Galleries and finally, an intervention in the Museum Library, which consisted of the placement in the cabinet containing the files on Chilean artists, two acrylic boxes and inside them, two booklets published by El Laboratorio, bound together with presses. Both pieces now form part of the collection of the Museum and are associated with a video in which the artist appears binding the books inside the acrylic boxes. Those books from El Laboratorio are part of the archive that Alicia Villarreal kept with her after an exhibition at Gabriela Mistral Gallery in 1997, in which the visitors stamped some of the inked stamps that the artist provided and left hanging from the tables in the Gallery. These were distributed around the room as detailed in the back cover of that book, according to a 1970

text by Editorial Santillana about the Museum as a Laboratory.

The artist makes a series of actions in connection with old objects used in schools, questioning their usual symbolic charges. She gathers, selects, displaces and builds up a new language that allows for the participation of the public in the work. Thus traditional spaces such as the school, the museum or the library "are educated" and intervened socially, on the basis of the objects and the artist's intentions within the scope of autonomy granted to her by art. The Museum becomes a "laboratory" where the visitors participation generates an archive that is installed in the same place where Chilean artists are recognized as such by the Museum and its documentary file.

The objects are removed from their context, they are selected and collected as matrices for impression-education, only to be exhibited at a later date and thus construct with them other new objects. The artist questions their collective identification and new communicational codes are created, thus reverting the logic of mere consumption, which uses, ceases to use and disposes of objects.

The historical development of humankind has derived in the overproduction of material objects that are increasingly disposable and therefore, less apt for recycling, making this one of the characteristics of our time. As if it were the display window in some commercial centre, Pablo Rivera, in his work 100% (2004) exhibits various everyday objects that are used as wrappings for consumer products, but now, completely coated in 24 carat gold. "When you remove the product from these commercial displays, a jar or a saccharine, the empty form is what remains, like a negative image. My idea was to work with these ghost forms that give added value to consumer objects and the process involved their erection under a new status... Exploring the subjectivity of the same forms and not the emptiness, I give them value as sculpture, I model them in a noble material (...) I plate them in gold and I install them in a museum. At the end of the day, this is a chain of desire."

Symbols of the desire that excessive consumption generates, they now have the added value given to them by Rivera. Through this action, the artist stops that consumption and he re-valuates those elements of packing that are normally binned in order to exhibit them in the context of a museum, where consumption of another kind goes on, where instead of being usable and disposable, they are there to be contemplated.

There is also a re-valuation of the object in the photographs of the series *Coppers* (2006) by Paloma Villalobos, where minimal details, of the

kind that are normally overlooked, are enlarged. Like a magnifying glass, her photographic lens pauses and enlarges the usual view of colours and materials, to the extreme that they come across as completely innovative. From being overlooked they are visible in large scale; a particle such as salt is now visible and engages in relationships with shines and colours from other objects, creating a parallel reality.

In other contemporary works of art recently acquired by the Museum or donated by artists, everyday elements such as food become the material and central subject matter of the artistic work. For this purpose, the "use" to which the element of food was destined is disabled in order to configure and identify a new object.

The photograph by Gerardo Pulido Untitled. The Conquest of Bread (made in 2000 and reconstructed in 2007 using painted breadcrumbs in a display cabinet) is part of the work of this author, who makes pieces in which the construction material is the object itself, like the piece of bread that is modelled and painted in order to build miniature everyday objects. The artist uses his hands to knead parts of a city such as Santiago. A breadcrumb is a minuscule part of the bread; the version of the city he builds allows us to place a more complete perspective before our eyes, so that one same everyday reality is presented as appetizing, minuscule and edible. Based on format, on one side, and the referent, on another side, the artist questions the reality-representation duality, identifying two apparently dissimilar realities such as bread and the city.

In the photographic recording of the performance White Goods (2001) by Claudio Correa, the object is identified with violence, evidencing that the kitchen holds a potential for transformation that is destructive-constructive that may be exercised in both directions. It is metaphorically suggested that the foundations of violence may be found in domestic affairs – in the knife, gas and its fire, matchsticks, plates, etc. and how the public, through the media, makes a veiled appearance in the intimate environment of the everyday, with the potential to generate a greater violence.

To conclude this tour of the works of the collection, it has been revealed that the gaze of the artist resting on the everyday, allows for a constant inquiry into the fundamental problems of artistic activities, either as a referent, subject matter or working material, through its representation, presentation or as a metaphor of life contained in the closest and most familiar aspects of reality.

CONVERGENCE AND DIVERGENCE

MILAN IVELIC

(Page 163)

A SELF-SUFFICIENT ARTISTIC VISION

The abstract art that was born in Europe in the first decades of the 20th century created tension in figurative or representational art, giving rise to a critical reflection and rejection of the reproduction, illustration or description of objects and living beings that populate the world. Its proposal was to resign to that relationship between art and external reality, to cease to engage with the appearance of things in order to construct autonomous forms and elaborate a self-sufficient imagery, one that stimulates new sensations, inviting for a new outlook, not subject to established visuality.

The poet Vicente Huidobro said that it is not about imitating the appearance of nature but to enter into the depths of its constructive laws, the realization of a whole within the mechanism of production of forms previously unknown.

The ambitious goal was to offer positive values of balance and harmony and to influence society through a purer art. In this respect, one must bear in mind the work of artists such as Malevich and Suprematism; Tatlin's Constructivism or the Neoplasticism of Mondrian and Van Doesburg.

The rationalization of work mandated discipline in the utilization of the machine and in the working time. Thus, a constructive geometrically-orientated abstract art emerges, convergent with a society that was starting to become industrialized and to use technology in its economic and productive processes.

This aesthetic orientation adopted a conceptual rigor both in ideas and in putting them into practice. The use of elemental forms of geometry and a controlled colour served to achieve the desired visual order. This primacy of a regulatory matrix was made up of form and colour, line and surface.

In our country, as of the second decade of the 20th century, the stability of the art system and its visual dependence on external reality began to weaken. Some artists began to question the concepts and artistic practices, their nature and structure.

Luis Vargas Rosas, for example, a member of the Montparnasse group in the early 1920s considered landscape as a pictorial problem if one went deeper into its structure and not in its luminous representation. It is hardly strange that he adopted Cézanne's views upon organizing his landscape and still-life paintings by means of the language of geometric forms, albeit without initially renouncing exterior reality. It was in the 1930s and 40s when this artist opened up to abstraction with the agitated rhythm of his undulating and enveloping paintings.

A PRINCIPLE OF ORDER

In the 1950s a generation emerges in the Chilean art scene that claims its adhesion to the abstractionist movement starting with a collective exhibition in 1956: "We accent a concept of order and geometry; we work with a schematic drawing based on planes; we replace the traditional brushstroke with the colour plane..."

The group, known as "Rectángulo" (Rectangle)



was formed by the artists Ramón Vergara, Gustavo Poblete, Matilde Pérez, Elsa Bolívar, Carmen Piemonte, among others, and practiced geometrical abstraction following the principles of Mondrian and Neoplasticism, with a clearly rationalistic orientation towards precision and order. However, this artistic modality, which reoriented the signs of the language of arts and moved away from the canons of traditional artistic representation, was questioned by its own adherents as new variables in the investigation of this aesthetic avenue emerged. Thus, the Rectángulo group 15 years after it emerged, adopted the name of Forma y Espacio due to conceptual and formal discrepancies among its members.

Such was the case of Matilde Pérez, who oriented her work towards a visual research based on optical illusion and the visual impression of movement, with an inclination towards kinetic arts. She was also motivated by technology, building electronically controlled objects that played with light in an example of interdependence between art and technology that renewed and expanded visual resources. She certainly revitalized geometric art.

The painting of Carlos Ortúzar followed its own road. His research led him to experiment with the latest materials and techniques. He effectively incorporated technology both in his paintings as well as in his mobile sculptures. For his paintings

he used hard supports (cut metal sheets) and opted for acrylics over oils, and occasionally used enamel on an aluminium support. The execution of the work is consistent with the formal control and conceptual rigor of the demanding geometric abstractionism.

Patricio Court has also followed a solitary road in his artistic practice, with no affiliations or participation in any groups. He has explored abstraction dislocating matrixes and codes in a departure from the formal orthodoxy of this aesthetic orientation. For example, his piece Sin Título (Untitled) (1991) exhibited by the Museum, interrupts the structural logics of the support and even its two-dimensional character, as well as it uses material resources that are not common to the process of execution of a painting. There is, in this sense, a coincidence with other artists who, from different strategies, have adopted a critical posture against classical painting.

The print collection also includes incursions into abstraction. The Museum has, for example, a print by Pedro Millar, Forms (1970) and another by Carlos Hermosilla, Navigators Maps (1970) in a different orientation. In the first, the rigour and control over line gives rise to a compact geometric structure; in the second, linear execution is explosive, vertiginous and with a dynamic gestural line.

THE MOBILITY OF THE GESTURE

The process of abstraction in art does not end in the strict geometrical matrix. Although it is true that this concept is a convention utilized by the history of art to distinguish certain formal coordinates, it is also true that abstraction is not a cartographical order whose boundaries cannot be breached. A case in point is the work of three artists who have swept away those boundaries to



establish their own territories and moving across art practices that are not exactly coincident with that matrix.

In the work of Roberto Matta there is a convergence with abstraction in terms of the dissolution of visible reality, but there is also a distancing in terms of incorporating a symbolic charge whose sources are sought and found in myths of origin about the cosmos: in his particular interest in gazing beyond the

rationality and logics of knowledge. For him the unconscious is more important. Hence his interest in Freud and psychoanalysis, and his curiosity for modern science and its contribution to the understanding of the universe.

From his first "psychological morphologies" of the 1930s and even from his large-scale paintings such as *Open Up the Cube and find Life* (1969) dynamic figures emerge in tune with the expansion of space, movement and time as investigated by modern physics. This can also be seen in his concern over conflictive situations such as violence and war, or the denouncement of the powers that manipulate awareness that restrict, limit or annul human rights.

Matta's proposal consists in an expansion of the field of vision of the gaze as well as the imaginative powers of the observer and his/her critical reflection.

For his part, the first landscapes of Enrique Zañartu were, in his own words, "mere abstractions." Upon advancing in his artistic process, he realized that he could not continue with the self-reference of the abstract symbol. Thus, he re-elaborated the world of his surroundings, whether the human body or organic or inorganic beings, in a particular brand of landscape that was very far from the traditional. We could speak of an "aesthetics of ambiguity" that gives rise to various interpretations about what is seen and what remains hidden

For its part, the abstract intention of Guillermo Núñez is oriented towards a de-territorializing of the source of his subject matter, be these pictorial or literary, or of the direct experience of what he has lived. Both in his links with nature or with human beings, his paintings have the same expressive force, which comes from a gesture distorted by the dramatic circumstances of the existence of many human groups. "I was born", he tells us- "in a country where hidden violence blindfolds us; clouding our view and so we avert our gaze."

VOLUME AS A BODY OF WORK

The omission of the human body as representation is what characterizes abstract sculpture. What matters is the body of volume as weight, mass and place in space. Some Chilean sculptors felt the need to tune sculpture with the origins of the continent. Such is the case of Samuel Román, whose sculptures explore the roots of America and activate his relationship with popular culture, with which he fully identified.

Marta Colvin, also, with her abstract and constructive volumes approaches the American world whose referents are both natural – the

Andean mountains, the rocky formations on the coast – and cultural, associated with pre-Columbian architecture, the sculptures of Easter Island and ancestral rites.

In her work, the sculptor Lily Garafulic engages in an aesthetic exploration that is crossed by such origins and at the same time by the modernity of the avant-garde. On the one hand she creates informal volumes closer to form in a raw state, with accented textures; on the other hand she makes indifferent volumes characteristic of a more essentialist mindset, where shine and polish are the expression of a desire for greater precision in form and an approach to perfection, free of defects.

Gaspar Galaz converges with Marta Colvin in terms of the constructive character of his work. In his piece *Totemic Figure* (1987) the artist constructs and reinforces by using bolts and joins up the piece as a whole. The wood is partially sanded and in part only rough-hewn, which is indicative of tensions between rationality and sensitivity.

The piece White Presence (1992) by Federico Assler that the Museum owns, is the preparatory stage in styrofoam before being executed in concrete; material that characterizes the sculptures of the artist and which is closely linked to industrial processes, the construction industry in particular. The ductility of styrofoam simplifies the work of transforming it at will until achieving the volume that the artist has conceived.

The abstract conception of volume varies depending on whether the relationship sought is with mass and weight or, above all, with space. Abraham Freifeld thins considerably the volume and, consequently, its weight, to focus his research on the relationship between volume and space. His constructivist process is an exercise of calculation of the relationships and interactions with the metallic components that structure the spatial forms.

FROM ENVIRONMENT TO LANDSCAPE

PATRICIO M. ZÁRATE

(Page 197)

THE VOYAGE: CARTOGRAPHIES AND TOPOGRAPHIES OF PLACE

If there is a recurring phenomenon in Chilean art is its exteriority, its awareness of what is outside and more often than not, the favourable reception of the same. This courtesan attitude is explained partly due to a border culture and a distant one, accustomed to receive rather than to send off. A benign condition where landscape is the closest and most accessible itinerary

for the artist, as it does not make necessary to trespass the bounderies of comfortable and familiar settings. This urban insight will contribute to a better understanding of the immediate environment, where physiognomy and appearance prevail.

Initially, the notion of landscape can be associated with the secular spirit that emerges from the struggle for independence, a movement that had affinities with the rational and scientific emancipation initiated during the period of the Illustration. Ideas ratified during the mid 19th century, when naturalism and romanticism begin to prevail. These notions mark a definitive departure from Catholic iconography, a vision gradually incorporated as a result of the visit of artists embarked on military and scientific expeditions. These journeys usually required the services of some specialists with drawing and painting skills as well as knowledge of cartography, topography and ethnography, a necessary requirement to certify the findings and discoveries. The artist thus becomes a chronicler and narrator of vovages, making accurate descriptions of the physical entity of the territory, villages, people and their customs, incorporating anecdotes and details of civic life.

The journey is often related to course of time and to a given place. During the journey, great importance is assigned to first impressions, appearances, but also to memory and recollection, claiming the empirical certainty of the record and the document. It is a mistake to restrict the role of the travelling artist exclusively to a zest for adventure or to his job as painter, sketcher or lithographer. Most of them were hired to carry out duties as cartographers and scientists, with the capacity to describe the flora, fauna and topography of the place. It is not strange for a period where Latin America was influenced by encyclopaedic yearnings,



the prevalence of empiricism and the naturalist ideas of Humboldt and Goethe. The value of experience and the senses demanded specific conditions from the chosen ones, in order to engage in the enterprise of scientific investigation. Travelling artists established the first gaze on the continent, helping to shape a landscape of its own, with a distinctive natural environment, giving rise to a secular vision of art, very distant from the religious canon of the Colonial Period. They were also, the antecedent

to the arrival of the masters of the academy and the emergence of the first local artists.

The German artist Johann Moritz Rugendas met these conditions. The itinerary of his journey to America forced him to adapt constantly, having to accustom his senses to an unexplored and incognito environment, with an attentive and empathic attitude, willing to capture each event. frequently changing the focus of his interest and the itinerary initially proposed for his journey. If the European romantic painter lived the exotic from a distance, Rugendas was an eyewitness to this new reality. This is possibly the most evident tension in his work: an artist inspired in the new rhetoric of realist and romantic aesthetics in contrast with the direct testimony of the journey. In is wish to make known the life and customs of the place, he began to construct narratives inspired in scenes of everyday life. The Huaso and the Washerwoman (1835) provides an accurate description of courtship, sagacity and cunning attitude of the peasant, subject matter that is close to romantic literature. On the other hand, the documentary aspect emerges in his painting The Arrival of President Prieto at Pampilla (1837), leaving behind a record of a social and political event that is highly relevant in Chilean history: the civic celebration of Independence.

THE PANORAMIC VIEW: REPRESENTING LANDSCAPE

Landscape drawing begins to appear at the Academy of Painting in an accessory role, in charge of recreating the scenario of the background of the painting. This situation was soon questioned by one of the most talented disciples of the Italian master Alejandro Cicarelli, Antonio Smith who, contrary to the teachings of his tutor, initiates a landscape school, an obligatory subject for many and one of considerable influence in his time. Coinciding with a deeply rooted popular taste for the genre, several artists began to visit his studio, assimilating the bold teachings of the young

For Smith, the value of the emotive and of feelings before nature emerged unexpectedly after he abandoned the academy to join the army. As an officer of the Company of Grenadiers on a trip to the city of Chillan, he had the opportunity to experience the exuberant southern landscape, nurturing his ideas as a landscape artist. *Cachapoal River* (1870) belongs to this cycle of works, where it is possible to appreciate the grandiosity and eloquence of the romantic stream: inspiration, sensitivity and instinct conspire in benefit of expression. This is not simply an innovative recourse in terms of subject matter; it is also the beginning of the full autonomy of landscape painting.

From this exaltation of nature, some artists increasingly attempt to reconcile a more objective and descriptive gaze in opposition to romantic self-assurance and indecisiveness. Thomas Sommerscales, a self-taught artist. brings about a rebirth of the topographical vision of the travelling artists, exploring landscape in a conventional realism and without major variations. In his View of Valparaíso from Cerro Baron (1880), the detailed definition of the various elements of the landscape makes it possible to recognize the botany and geology of the place, even the atmospheric conditions (coastal mist) that remain to this day. In his painting Landscape of the Mountains (1888) he shows us the original physiognomy of the central valley; the mountainous ravines serve to illustrate the inhospitable and difficult access of the place, revealing, also the clean technique of the artist and his full command of perspective.

Onofre Jarpa's painting Aculeo Lagoon (1878) manages to harmonize this legacy, integrating the objective gaze that characterizes the academic hand, with a looser and sensitive brushstroke as occurs in the painting Ocoa Palm Tree (n.d). In both paintings there is a luminous intensity very close to the physical experience of natural light, which is an indication of the abandonment of studio explorations for the direct contact with nature.

Alberto Valenzuela Llanos considered the immediate successor of Antonio Smith, also incorporates a realist accent in Banks of the Mapocho River (ca. 1910) using spontaneous brushstrokes, close to impressionism, as can be seen in Landscape of Lo Contador (n.d.). An imprecise tendency resolved by Alfredo Helsby who breaks away from a dependence on the real, allowing himself incursions into expressiveness and the search for new subject. In his painting Mountain Range (n.d.) the mountains appear in all their majesty, a proximity that was unusual by accenting the value of the surface. The treatment of light is an attempt to capture a fleeting moment intensified by the chromatic freedom of the use of pure colours, without reaching the simultaneous contrast of the Impressionists.

Landscape and its dissolution in abstraction allow for a gradual abandonment of the nostalgic gaze of the impressionists and postimpressionists and herald the opening up to new languages. This process was initiated by artists of the so-called generation of the 1940s, among which is Sergio Montecino, whose work is characterized by the treatment of the surface to accent the material and gestural character and an emphasis on coloured impastos. In his painting Stubble (1994) he uses aerial perspective and a long distance view, allowing for broad brushstrokes and planes of colour. Augusto Barcia, less sensory and more aware of the processes of synthesis involved, starts from one original painting and establishes successive

variations, a kind of reiterative quotation from the sketch or study. This return to work in the studio disregards an immediate encounter with nature; the information gathered in the journey is subjected to a progressive process of synthesis, considering also, the state of mind of the artist himself. In Trees or Forestation (1982) colour has this emotive and at the same time arbitrary value, accented by the erasing of the contours of the figures, a transitional zone that in being blurred permits the integration of the image. In a similar sense but translated into the codes of photography, Mario Fonseca in Great Views: Tunquén (1989) does away completely with the explicit connection with reality to remain with perceptual pertinence and a sensorial engagement with colour.

FRAMING: THE WINDOW EFFECT

Although it is true that the frame, understood as the delimitation of the margins of the gaze, predefines the painting, there is also, the act of framing, a modality of cut-out or interior scene where the proximity and exclusivity of the model is required. This device allows the viewer to distinguish and differentiate, establishing a single focus of interest for the gaze. This imaginary demarcation, differentiated and delimited, is also a mode of boundary that is in charge of defining what is outside and what is inside within the scene itself, comprising a new totality that is consigned within the framed space. Alejandro Cicarelli, in his painting The Dry Tree (n.d.) establishes a cut-out that allows for proximity and closeness, recovering the central role of the model and the single subject, granting nature a function of study and dissection characteristic of the academic precepts, a set of ideas that considers a scatological order, archetypes and constructive functionality, highlighting the study of volume, light and shadow. Raymond Monvoisin prolongs the neoclassical notion with an idealized view of the natural environment in Landscape (1864), the tree also occupies the foreground, but the park surroundings acquire an unexpected dimension, almost fantastic, with reminiscences of paradise that offer a glimpse of a certain romantic air without abandoning the usual rigidity of the canon.

Although lagging behind in terms of their European counterparts, the winds of change finally arrived with the artist Agustín Abarca. The thematic fulcrum of his oeuvre is the tree, around which he arranges the rest of the scene. This obstinacy in terms of subject matter can be appreciated in *The Solitary Tree* (1920), his subject or model of reference acquires a dominant position, exceeding the panoramic view of the environment, achieving an intimate scene with a restricted composition, simple forms and exuberant colour. A painter of full-light, in this painting he evidences some

physiognomies that are close to abstraction. Pablo Burchard in *Autumn Scene* (n.d.) and *Autumn Forest* (n.d.) will accent even further this proximity with the object. The frame or windowframe reduces the subject upon decomposing totality into fragments, privileging detail and proximity. This tension between the foreground and the distance of the background is resolved in the boxing and adjustment of the gaze.

Patricio de la O evidences the use of the framing device and the frame in the configuration of a boundary that replicates the demarcation characteristic of the painting and the compartmentalizing or inner subdivision, like windows of observation. Rather than a representation of landscape we find here a strategy of appropriation, subjecting the landscape archetype to successive processes of adoption and montage. In the triptych The King of the Forest (1982), the concept of the picture within a picture is the premise articulated by a primary grid, the grafting of images that have already been processed, taken from newspapers and magazines. This process is the direct opposite of plein-air painting as it privileges the research, design and the stamp of printmaking. The initial diagram of the sketch is decisive for its subsequent production as a painting and tonal variation, which is frequently used in landscape painting, is substituted by the arbitrariness of colour

In a very close proposal, Jorge Tacla initiates a prolonged critical revision of the tradition of landscape; a desolate vision insinuates small openings, inner divisions over an indeterminate surface. The majority of his paintings represent inhospitable, sterile and desert spaces, the scenes seem to lack sustenance, an indication of the permanent possibility of losing one's way or the exit. When he incorporates the architectural background into his work, he recurs to the ornamental quote of the Baroque and Neoclassicism in allusion to ruin and eviction. In Nitrogen Cycle (1996) the bombing of La Moneda Presidential Palace serves as backdrop to the fragility, fatality and carnage of landscape, an allegory of the shutdown and release of collective life, an indication of the crumbling down and collapse of social aspirations and the collapse, also, of a historical process, understood visually as a ghostly vision of the catastrophe.

The most decisive version in this process of deconstruction of landscape is in the work of Enrique Zamudio. In *Blue Espinograma* (1988) he uses the photographic transfer of the image, by blocking out the light and subsequently solarising it or burning it using a photosensitive emulsion, a process of plein air development as a form of graphic impression by proximity. There is no mediation, only approximation and luminous contact, reducing any rational attempt at capture. Only the material and the non-industrialized copying mechanism generate

the image in negative, and with it, the closest approximation to the actual referent so far. On the contrary, in this attempt to push beyond the boundaries, other artists incorporated the window as a system for delimitation in the construction of scenes. The exit door to the picture is within the picture itself. The gaze turns its eyes into its very soul in order to effect a possible escape. Enrique Lynch in Ahumada Street in 1902 (n.d) incorporates the window as a subterfuge and natural extension of the buildings. This is an urban gaze, with broad avenues and in perspective, delimiting the boundaries of spaces and routine activities. For his part, José Tomás Errázuriz in his painting Seagulls in the Thames (n.d.) utilizes the frame of the tour, the anecdote of travel; while Juan Francisco González establishes a demarcation based on the theme of the painting in Market Carts (n.d.) where the margin permits containment of the scene, the tangible and enveloping gesture of the impasto. Pablo Burchard, unlike the two previous artists, introduces a variation of the window on the door in his painting The Heavy Door (n.d.) he induces the well-known effect of the picture within a picture, a kind of hallway with steps that leads from the foreground to the background in successive stages. Inés Puyó in Forestal Park (1965) simply uses the frame as a pretext to delimit the field of action of the support, allowing for a linear layout contained in the box that predetermines its form.

THE INTERIOR SCENE: WHAT LIES INSIDE ALSO LIES OUTSIDE

The exteriority of the landscape finds its counterpart in its interiority. Stage space, as a double or inverse reflection of the real, remits us to social content and shared space. This tendency to portray popular themes presumably comes from the annotations and drawings made by travelling artists, who were accustomed to illustrating the life of the places they visited. These were subjects developed later by some members of the Academy but acquired a greater contingency and dramatic content, as in, for example, Pedro Lira's painting The Sick Boy (1902), a painting that is a direct allusion to situations of deprivation and postponement. The description of the environment, the curious and indiscreet observation allows us to see situations that are not too frequent, engaging aspects of a more problematic reality. Customs and ways of life emerge in the history of painting, allowing us some measure of understanding of the concept of society and periods illustrated.

Therefore, the artists' gaze had already settled on everyday life prior to the arrival of Fernando Álvarez Sotomayor, master of the mythical Generation of 1913, whose artists were called upon to incorporate the everyday into art, doing away with that desire for the neutral and

aseptic appearance that is so characteristic of the Academy. If for some the real is an excuse, a theme, for others it is decidedly a lived experience and belongs in the realm of what is our own. Pedro Luna in his painting *The Dance of the Midget Women* (1936) recreates the festive and decadent environment of a brothel, with an unrepentant and at the same time scathing gaze that engages with the contradictory or equivocal. Arturo Gordon, on the other hand, in his *The*



Little Angel's Wake (ca.1939) shows us an event, a unique instant that recreates the atmosphere of affliction and adoration of a vigil, a custom inherited from the fusion of popular belief and religious dogma. The interior scene comprises an over-the-top scenario, assimilating situations that illustrate a particular and distinctive idiosyncrasy. It is not only about representing reality, but of using the subject matter as a compositional object. The interior of the painting reflects its exteriority, everyday life, the true space that prolongs itself as eloquent testimony of the events and narratives of the time.

CONTEXT: THE SOCIAL LANDSCAPE

As of the 1960s, landscape acquires a public connotation. The scene of reference is disturbed by a series of events that escape mere contemplation. The context has become problematic and any incursion into it involves dealing with that interference. The artist, committed with this new reality, makes each meeting explicit by incorporating objects, materials and life experiences coming from the social world; a space for action and commitment in temporary suspension following the constitutional rupture. Nemesio Antúnez was a privileged witness of this historical moment. At the time he was Director of the Museum, a position he reassumed 17 years later with the reinstatement of democracy. Black Stadium (1975) and La Moneda 1973 (1989) are two sombre visions indicating the suspension and shutting down of landscape, allowing for the identification of the passing of time or chronological space where the desire for representation is abandoned for one that is recognizable in one's own reality. The exterior ceases to be a thematic excuse to become the object of an intervention. This adaptation demanded a constantly critical attitude, modifying the most frequently used strategies.

At a time when events exceed the desire to represent, other artists propose an overflowing of the margin, understood in terms of its double conditioning: the logic imposed by the history of visuality and the order established by a de facto political regime. The Colectivo de Acciones de Arte - better known as CADA - carries out a systematic intervention of the social space, incorporating the city and the everyday as the underpinnings of the work, thus expanding the notion of artistic support and, at the same time, occupying as reference their own territory, the place where one lives. Their first action, How Not To Die of Hunger in the Arts (1979), consisted of the delivery of one hundred 1/2 litre bags of milk to neighbours from the borough of La Granja; appealing to collective memory, the action was a re-enactment of one of the programmatic social assistance measures implemented during the government of Salvador Allende, a deliberate and covert action whose purpose was to subvert the imposed order and modify its meaning. Another of their interventions was Inversion of Scene (1979), carried out in front of the Museum, an activity consisting on the interruption of the access to the Museum using a white cloth, whilst around the corner, trucks from the company Soprole (milk and dairy products) were aligned for a photo shoot. This operation aimed to question the cultural legitimacy of Chilean art and the official state of affairs as promoted by the dictatorship. This was followed by *Oh* South America! (1981) an intervention of aerial space using six small aircraft which dropped 400,000 leaflets over the city of Santiago. The text printed on one of its faces appealed to the creative capacity of the citizen and the artist, inviting them to mobilize through their art work, a new device to undermine the imposed order. Finally, NO+ (No More) (1983) was the most decisive and effective action carried out by the collective, managing to reconcile the use of a minimum support with massive effect. This call, on September 11th, 1983, ten years after the breakdown of democracy, consisted of a slogan by the artists in the group and, in a second instance, in a broad call to commemorate the date on urban supports. This simple, functional and participatory proclamation managed to evade, creatively, the prohibition to use the city streets, establishing different types of relationships with the actors engaged in the political opposition movement at the time, and establishing a correspondence between artistic and political sign.

The visual arts experienced their own transition, gradually abandoning the more critical practices in order to engage formal aspects more specifically connected with visual language. This revisionist trend was subject to the symptoms of globalization, the loss of a single referent, nomadism and the tendency to the local. During the past two decades, artists have been investigating these aspects, consistently with cultural, social and

media-based constructions. Arturo Duclos works with this other landscape, the landscape of the collective imagery, incorporating the production of countless images and signs that flow as stereotypes in newspapers, magazines and other mediums. This gathering activity is preceded by the classification and establishment of taxonomies that are subsequently inscribed in his paintings. De Horto Paradisi (1994) like many of his works, recovers and appropriates iconographic elements, symbols, emblems and images subject to a process of resignification. The ornamental treatment of the surface is host to these decorative elements, although their origin is not known, in this unusual situation, religious, military and political symbols coexist with referents drawn from popular consumption. This procedure becomes a device repeatedly used by the artist, a process of emptying whose purpose is to unhinge the commonly accepted relationships between word, image and object.

Other artists linked to the neofigurative movement initiated in the 80s have maintained to this day the stamp of painting. Hernán Miranda, in the distended atmosphere that followed the fall of the Berlin Wall, began to look backwards in his war-related imagery, revising some decisive events in the history of the 20th century. His painting *The Reality of Images* (1990) follows



a post-modernist visual strategy, apocryphal and iconoclastic, where the device of the quote allows him to summon recognizable images in an allegory of the violence and the machinery of war, parts of an incessant movement subject to the ideological decisions promoted by social, political and religious movements. In an age of generalized uncertainty and in others, of excessive optimism, we find certain incredulousness in this work with respect to this atmosphere of distension, suspicions that are later corroborated in new conflicts and confrontations.

Recently, and from another point of view, Norton Maza in his work *The Avalanche of Chaos* (2006), reviews the fragmentary and violent image coming from the compulsory news spread through television, newspapers and magazines. This theatrical scenario of representation, previously constructed as a mock-up, integrates objects gathered and whose function has been modified, thus facilitating the device and deception. The recreation of a war scenario consists of the reinstatement of characters drawn from our visual culture, an allegory that is complemented through the ornamental and decorative effect whose role is to enhance dramatic expression. As a device, parody permits the discrediting of the coverup, the smoke screen frequently used by the media, accustomed to omit and disguise reality. Thus, the purpose of the artist is to unveil the alleged "world order" where arbitrariness and subordination to geopolitical interests prevail.

The work of José Balmes, on the other hand, refers to a specific event: the end of the productive cycle of the coal mines of Chile's VIII Region. Lota, the Silence (2007) resembles a reconstruction of a scene, a documentary voucher of memory and forgetfulness. From this painting we can infer the entire process of economic reconversion and modernization of state-owned enterprises. For his part, Mario Navarro in Red Diamond (2006-2007) rescues the memory of the project for the modernization of state-owned industry during the government of the Popular Unity party, better known as CYBERSYN, Cybernetic Synergy, or SYNCO. The plan was based on the creation of a cybernetic system for the management and transference of information in order to coordinate all the information concerning state-owned companies, particularly those recently nationalized. Aborted in 1973, the plan belongs to an initiative of modernization in the context of a progressive utopia. The artist reconstructs the mock-up of the operations and decision making centre, reinstating a fragment of collective memory and at the same time looking back towards the imagery of a truncated model of social and political transformation.

ENVIRONMENT: THE INTERVENTION OF PLACE

Contemporary landscape refers preferably to the event. It is not simply representation but proximity, life experiences concerning us, awareness of inhabiting, of the journey, and the passing of time, considering both the simultaneousness of the event and the real space. Everyday life is reduced to a routine coming and going, the forced trajectory where the notions of time and space become conventional, but at the same time arbitrary and random. The sensation of coexistence also affects the artist; displacement, transference, interference are common notions attached to this other look at the landscape, more erratic and incomplete, without ceasing to consider chance and the accidental. Different realities and landscapes coexist in one same space, not only

to refer to the place in which one loves, but to all the implications of that sojourn. The projective complexity of art attempts to deal with this other gaze, taking into account the speeding-up of time and the greater amount of information contained, which involves a change in the notion of perspective and representation.

Early signs of this way of becoming involved with the exteriority of landscape can be found in the work of Francisco Smythe, an artist who was influenced by the environment of change of the Italian Trans-Avant-Garde movement. Smythe initiates a process of revision of the procedures and systems of visual representation, particularly pictorial and iconographic. The analytical resource is evident in his piece The Line of the Horizon Divides our Awareness (1990). In this piece, the box or grid serve him as compartments where stamps, signs and plastic procedures are assigned: a tacit allusion to the memory of the history of painting. Carlos Maturana (Bororo), in a playful and neo-expressionistic mode, gives a cynical and carefree gaze, without the weight of a long tradition of representation. Chungungo Pâté Factory in Tunquén (1993) establishes an oblique perspective that vindicates subjectivity and the absence of prejudice. Patricia Figueroa will further accent the sense of loss of direction, approaching a primary almost trivial naiveté; From the Little Boy Series (1987) is a sequence where the threat of nuclear bombardment reappears, recalling the annihilation of the cities of Hiroshima and Nagasaki. The cliff hanger reiterates the danger and overlaps the imaginary landscape to the real possibility of the holocaust. The landscape threatens its possible destruction, warning us about a potential ecological catastrophe, expectation that reiterates the artist's commitment with the defence of the environment.

Other artists engage with exteriority from the point of view of the journey and the encounter. Carlos Altamirano in Sunday Painter (1991) establishes an arbitrary association, the experience of the trajectory, urban and domestic images, fragmented and incidental. Their work system further accents deviation through the transfer, impression and incorporation of objects over a disjointed everyday that is increased by the multiplicity of materials and objects of mass consumption. The aim is to favour a peripheral view over a centred view, incorporating dissimilar images, objects and procedures and confronting them, generating via this meeting relations or contradictions within the picture plane. The idea is to inquire into "possible spaces", attract the gaze to urban icons. This view of the city acquires dramatic characteristics in the work of Enrique Zamudio Central Station. Pictographic Series, Santiago

(1988) where images recovered in the course of his usual journey record buildings belonging to a modernizing architectural monumentality that is now lost. This work presents places out of context, but which still maintain their original aura, whereas others contain a feeling of loss and abandonment; postcards from a time in the process of extinction, an atmosphere of darkness and tragedy coming from a disastrous moment in history where no way out was apparent. The technical process used is a hybrid painterly practice: photographs printed on emulsified canvas and retouched with paint.

In Not Allowed (1996), Voluspa Jarpa exposes the anomaly, the encounter with uninhabited places



and places trapped in the midst of the city, residual space where ruins or urban dumping grounds prevail. The grey monochrome of the city contains the empty lot, the barren and exhausted soil, the atrophy of wilderness where the place interrupts the natural continuity of the metropolis. Her work includes the mechanical processes of silkscreen and photography together with the manual methods of painting, another form of abandonment of traditional practices in painting. In her own itinerary Natalia Babarovic usually carries a notebook where she records her comments. During the journey, direct observation and the immediacy of the encounter allow her to identify and describe unusual aspects of the landscape. Happy Captivity (1993) illustrates, albeit partially, that re-vision which engages memory, her own family history plus the immediate face-to-face presence of the objective datum.

The final retreat of the landscape seems to find new avenues of development in works closer to the new media technologies. Andrea de Simone, in her Houses Series (2005), activates the digital image approaching the minimum unit of reference: the pixel, entity that threatens the definitive dissolution of the image and the impossibility of representation, rendering obsolete all distinctions between fiction and reality. The image is captured on the web or taken from printed formats drawn from purchase and sale advertisements and tourism brochures, using photomechanical composition and post production processes. The analogous concretion

in graphic print form is the only link with painting or traditional engraving, but now inescapably attached to virtual space.

THE BODY IN ART: BETWEEN MODESTY AND CONTEMPT PATRICIO M. ZÁRATE

(Page 255)

THE BODY AND ITS REPRESENTATION

Every so often art provokes controversy and public disagreements which either anticipate or reflect the ethical issues being debated at a given time. In this vein, one of the most criticized aspects has been the relationship between art and the human body. Every period of history establishes a different way of relating to the body. From ethereal visions full of fervour, to the most carnal and obscene; from the apparent to the evident, from the mysterious to the banal, artists increasingly push the boundaries, paying less attention to the closure and restrictions of our own body.

In the history of Chilean art and sometimes surreptitiously, we also find these sharp edges, establishing over time a problematic relationship with the model, the human figure and performance. The subduing rigour of drawing was responsible the incorporation of the canon, measure and symmetry into our artistic education, exercising a vigorous vigilance on all fronts against the growing threat of the more festive winds of romanticism. Alejandro Cicarelli, hired to direct the first Academy of Fine Arts, was responsible for transferring these initial guidelines, incorporating the standardized model of European culture. In fact, he brought with him reproductions of Greek statuary, subject of mandatory study of the elementary drawing courses based on copies of images, which included the teaching of the human figure, the copy of reliefs and statues; complemented by other subjects particularly historical composition and anatomy lessons with a live model.

DRESSED / UNDRESSED

More recent categories allow us to speak of the human body as it is dressed, undressed and cross-dressed. The instinctive impulse of dressing may be understood both in its function of protecting, as well as in its function of concealing or layering. In spite of the incorporation of the Greek canon and the academic study of the nude body, representations of the body were hidden from view underneath clothing, owing to a modest attitude that our artists maintained for a long period of time and were perhaps overzealous

about. On the other hand, secular attempts at emancipation did not prevent modesty and a puritan vision to continue in the personification and representation of scenes, part of a tradition inherited from colonial religious observance, a time during which the belief and iconographic demands of the Catholic ritual were imposed. The religious image, always exemplary, based on exceptional and devout beings, used to emphasize clothing to accent saintliness, making it volatile and intangible, thus distancing itself from the mundane. In Our Lady of the Rosary of Copacabana (c. 1700), the body is occupied by the empty space of the robe, a decorative attire comparable with the realism and veracity of the polychrome wood of the venerated sculptural figures of the Virgin.

Craftsmanship and baroque skill were incorporated with great success by the painter José Gil de Castro into the adornments and garments of personages of the period, almost always highlighting their social status, lineage and luxuriousness. In his mid-body or full-body portraits, the pose is always subjected to a constructive and descriptive formality, making it possible to capture in detail, the clothes, ornaments and utensils as well as the rational and psychological description of renowned personages of the Republic, including among these Mrs. María del Tránsito Baeza de la Cuadra y de Melián (1819).

One of the first references concerning the nude and undressing was due to the painter Raymond Monvoisin, in Nymphs Bathing (1851). The recourse to allegory and mythology served as an excuse for this artist to incorporate the bodily sensuality of his characters, scantily clad and in the midst of an exotic and exuberant nature. The subterfuge of myth, characteristic of the neoclassical style, also allowed him to overcome any suspicions with ease. From the opposite point of view, Johann Moritz Rugendas, in The Queen of the Market (1833), illustrates everyday life through a comprehensive description, not in the wanderings of a mythological conception, but in the descriptive objectivity of the habits, customs and apparel where the form of the traveller's chronicle prevails. But this effort remains in an ambiguous zone, as the figures he paints are always subject to a prototype; a pliable model that serves the artist to change the dress in his characters, with some timid touches or variations, allowing him to introduce racial and creole types. This treatment is very different from ethnographic commissions where Rugendas, through a careful and detailed study, manages to attain even the origin of various races and ethnic

Later, it will be some artists coming from the Academy of Fine Arts who will gradually incorporate the nude. Although the teaching included an observation of the live model, the body was never conceived as a specific subject, with the exception of Alfredo Valenzuela Puelma, an artist who has painted several scenes that include the nude figure, which gained him an honourable mention at the Paris Salon of 1889 with The Nymph and the Cherries. But his emblematic painting is Marchand d' Esclaves (1884), better known as The Merchant's Pearl and often cited due to its daring and explicit depiction of the nudity and flesh of the captive's body. In a similar itinerary, Julio Fossa Calderón with Lucette (n.d.) dares to inquire into aspects



of the private space and intimacy of the female subject: the bare torso reveals the model's decrepitude, where to undress is also to unveil the passing of time and at the same time the waiver of idealized aesthetics. The artists of 1928, on the other hand, will try to capture the airs of renewal, in a search for form and abstraction. Marcos Bontá, with The Bath (1929) revisits aspects of the classic world in the manner of Cézanne, privileging form and volume. Henriette Petit, on the other hand, in Two Nudes (ca. 1925) abandons an ideal conception for the tacit presence of the model and an incipient quest for abstraction. Carlos Faz, with his painting Mother and Son (1953) anticipates the dramatic and existential charge of a convulsed era, a time as contingent, absurd and tragic as his own death.

THE BODY OF THE OTHER: SOCIAL COMMITMENT

The student protests of the 1960s, consistent with the social debate and the heat of political unrest, provided the appropriate scenario for the emergence of a new generation of artists willing to consummate their pictorial ideals jointly with committed political militancy. The rise of the middle class reflects an emerging awareness of citizens who came to see themselves as participants in the government and the state. But social, cultural and political transformations radicalized to the point of extreme polarization.

In a way, the arts reproduced that controversy within teaching institutions as well as in those in charge of the diffusion of the arts. Artists became involved in a series of debates and conflicts, incorporating part of their deliberations in their work or by promoting actions in support and collaboration. All these activities were based

on the conviction that the creator is linked to his social and historical destiny, contributing to cause the conditions to overcome the situation of postponement and underdevelopment. As of this moment, facts translated into social commitment and the gaze of the other will become inexcusable motivation.



Signo Group illustrates and confirms this assumption: artists with a manifest commitment with the informalist movement progressively abandon their initial link in favour of a brand of critical figuration. José Balmes in his painting Project for a Portrait (1967), a series in homage to Ernesto "Che" Guevara, initiates a period in which graphic aspects will be predominant. To the incorporation of materials, collaged paper and the broad brushstroke of paint will be added the charcoal drawing, the gesture of political graffiti from the streets, complemented by the effect of "decollage," erasure, veiling and spilling. Undoubtedly referential, this painting alludes to a media story of considerable impact at the time, the most decisive and premonitory, the prelude of what was to come, what would happen with revolutionary processes in the continent.

This literal quote in homage to a revolutionary hero can also be appreciated in formal terms in the anonymous faces of Alberto Pérez. In his painting, Barricade I (1965), he incorporates materials directly onto the canvas, boards from boxes used to pack fruit, adopting a similar working process to that of the mason, but now converted into assemblage. Inside he adds horrified figures, undoubtedly an allusion to the precarious living and incessant urban overcrowding in marginal neighbourhoods. Similarly, the faces painted by Gracia Barrios in her painting Untitled better known as America (1971), make up the expectant iconography of anonymous voices, a call to each one of the continents; critical painting, favourable to the proclamations and speeches of the time. This was the beginning of her graphic work, without completely abandoning her prior material essence, visible in works such as It Happens (1967) one of the most representative works of the transition her work undergoes from stain and gesture to figuration, an ethereal, less earthy and concrete manifestation.

In the early 70s artistic activity had become very

active, promoting debates about the function of art and art criticism within the process of social and political transformation, blurring the boundaries between the aesthetic and everyday life. Many artists adopt at this time a militant stance, convinced of their contribution in the process of political transformation. It is in this context that the artist Roberto Matta arrives in Chile, invited to the 1970 presidential inauguration, on which occasion he meets with various artistic and cultural entities, including, among others Brigada Ramona Parra with whom he would paint, a year later, a wall painting in the borough of La Granja. On this second visit, he gave a public conference at the University of Concepción, invited by the poet Gonzalo Rojas and during the trip, he meets two leaders of the "afuerinos" (outsiders) near the city of Los Ángeles; these were migrant workers and the inspiration for the series of canvases painted in situ at the National Museum of Fine Arts in November of 1971. One of these sacks prepared with a mixture of straw and cement is the painting Look at the Struggle and Effort of the Migrant Worker (1971) where the temporary worker becomes the embodiment of the daily struggle for survival, but also exile, uprooting and expatriation, a feeling very close to the heart of the artist himself.

Eduardo Vilches' print titled *Portrait VII* (1970) allows us to close this chapter in one of the most decisive, contradictory and darkest of our civic history. In this context, silkscreen prevailed as the tool for political action and at the same time for the expansion of graphic arts, specifically in connection with seriality, the use of colour and the approximation to photographic technique. The absence of the body infers the presence of the silhouette, a transfer of the linear contour of the artist's own head as subject matter and surface, culminating this series with Portrait X (1974) a cut-out of a silhouette with a centred orifice, unmistakable sign of the act of shutting down and loss.

ANONYMOUS SUBJECTS

In the 80s, painting peaks thanks mainly to the proliferation of galleries and competitions as



well as the formation of growing private and institutional collections. The environment of prosperity favoured by the expansion of the art market and the emergence of new international

painterly movements including among these, the Italian Trans-Avant-Garde and the New Savages in Germany. In the meantime, our country lived a rarefied and contradictory environment; some began to enjoy a sense of well-being generated by a monetarist economy while others were immersed in the social and political crisis.

Ricardo Yrarrázaval is the artist who best reflects the prevailing atmosphere of uncertainty in his work Cost-benefit (1986) a piece in which you can breathe the intangible and unreal atmosphere that characterizes life in the big cities, where enigmatic and fundamentally anonymous passers-by move here and there without a known identity. Apparently, the subject is in a situation of silencing, denial of personality and solitude, not to say anguish, repression and urban stress. This condition is accented by the successive transformations of the image and the indefinite character of the face, reminiscent of the snapshot, of the video and television image.

This gaze opposes that of Gonzalo Cienfuegos, who incorporates everyday characters immersed in comfort and in the good life, narrations about the new habits generated by the high living standards of an emerging economy. In this return to metaphor and allegory, he frequently uses overweight or excessively muscular figures, where protagonists who have not experienced misfortune, such as The Cyclist (1980) allude to a good life, distraction and levity. From another point of view, Rodolfo Opazo in Generattio (1979) and Temptation of Saint Anthony (1994) incorporates apparently errant characters, ethereal and aimless, but drawn from trivial and frivolous situations characteristic of urban imagery and the domestic environment. In a more tacit sense, Ismael Frigerio in Untitled (1982) uses the anecdote, with a trivial and unusual image, whereas Benjamín Lira in Head I (n.d.) insists on the physiognomy and the appearance of the inner being, insinuating an ontological question.

Sculpture also manages to adapt to this neofigurative assault, reincorporating corporeality, but from a very current technological vision. New materials and procedures allow the expansion of the possibilities of constructing the work. Juan Egenau in Tough Love II (1976) takes the torso as reference, assembled using a metal protective armour or shield. The insulating garment allows shielding, safeguarding and reclusion, all of them symptoms of a wild and increasingly unsafe environment. Rivets, closures and folds contradict the looseness of the female silhouette, with its manifest sensuousness, offering us a glimpse of the possibility of life underneath all that closure. Something similar occurs with Spanish Woman (1981) by Aura Castro, who revisits the classic theme from a unique point of view, the volume as flat surface, a compact and homogenous block close to the two-dimensional. Within the realm of the figurative, with a more

sombre vision, we find other artists troubled by a country with shades and shadows. The body acquires a diffuse appearance, hidden from view and even disquised, as a way of evading censorship and overcoming surveillance. Proposals initiated in the mid 80s acquire a renewed vision in more recent works, rendering such premises partially recognizable: Patricia Israel in Anonymous National Hero from an Unknown Country (1994) is a continuation of her search for an original identity, obsession that attempts to reclaim collective and personal memory. In her work, the human body appears cautiously and enigmatically, an act of reparation that demands the reinstatement of the loss. In a way, Eduardo Garreaud re-edits his anonymous characters associated with urban life, ghost-like figures linked to political prosecution. Raincoat III (2006) incorporates once again those introverted beings, errant bodies wrapped unto themselves, a reference to the anonymous inhabitant of the big city. With his work, Hernán Puelma provides a true testimony of that period, The Vigilator (1987) is a parody of the image of the dictator, reminiscences of militarism that belong in the family album, a humorous and at the same time ironic anecdote about the war games, games that sooner rather than later end up becoming serious. A sotto-voce reference to a regime of suspicion, where the figure of the informer and the spy could be anywhere.

BODY AND VIOLENCE

While some artists re-vindicated painting protected under the favourable climate of the Trans-Avant-Garde, others erected new models of work and articulation of the work of art in order to make it more efficient in terms of its relationship with reality. In the late 70s the strategies were modified, promoting artistic practices that were in accordance with the complex social and political fabric, privileging, above all, public interventions and direct action on places. Performance and installation art emerge in this context, experiences that bring with them the complexity of critical-conceptual scaffolding and the use of the artist's own body as support. Many of the works from this period cannot be understood independently of the climate of uncertainty, fear and censorship promoted by a de facto regime that very soon revealed the violence and repression exercised over the human body. Political exclusion, forced disappearance and torture began to shape the motivations and arguments used by the artists, reinstating the fragmented pieces of a traumatic process.

The relationship between body and art is established as a critical judgement against the processes traditionally employed in painting and sculpture. There are at least two prior gestures involved in this controversy. The first is *Soft Bodies* (1969) an intervention of the Museum

of Fine Arts by the artist Juan Pablo Langlois, a manoeuvre to render the analogy between the sculptural body and the space of the museum visible, both supports being subject to revision. The polyethylene bags turned into tubes filled with newspaper invaded the different spaces of the Museum like plastic entrails; from the art work vaults, to the hallways, and stairs until they reached the streets. In this case, to exit is also to extend the boundaries and possibilities of art. The vindication of the event and the immediate intervention utilizing waste or everyday use materials, and also collective work over individual action constitute the greatest challenge to sculptural tradition. Something similar occurs with Gonzalo Mezza's Venus Thaw, 1,2,3 a project initially conceived in 1980 and exhibited in 1979. This was an installation consisting of freezing blocks of transparent water pigmented blue and red, a manifest allusion to the national flag, plus three plaster replicas of the Venus of Milo, model used as reference in the academic drawing classes, as well as the chambers and VCRs that were destined to record the process of thawing. This proclamation was meant to vindicate the use of new technologies, specifically photography and video disposing of the usual academic exercises, an action that was reflected in the work of other artists that would follow, modifying the meaning and the body of art itself.

But it was Eugenio Dittborn who engaged in the most comprehensive critique of the old pictorial tradition, initiating, through his work, a discrediting programmatic itinerary. His iconographic use of the police record, a portrait gallery of delinquents booked for muggings and murders, all of them actions similar to the artist's own infraction are not accidental. The airmail painting Juana Barrientos Novoa (1984) refers to a delinquent who was charged with theft, and who had a very particular nickname "The Stain," a veiled mention to oil painting and graphic ink. Just like the body exudes sweat, saliva, tears and semen, the visual artist requires certain essential fluids for the execution of his body of work. A description that is also consistent with his previous work Pietá (1983) a photo of the televised image of the Cuban boxer Benny Kid Paret, lying there, unconscious on the canvas of the ring at the Madison Square Garden in New York, in that tragic and remembered fight in March of 1962, where the boxer's fall became his death. If bodily fluids remit to painting and printmaking, the act of tripping remits to the failed action that is contained in the labour of art.

The airmail paintings constitute a simple method of communication and circulation, taking advantage of the postal service as a means of transport. Favoured by the fold, the letter is an efficient mode of communication that permits one to choose any destination whatsoever, speeding up the customs process without bureaucratic obstacles or concessions. In *Queñas* (2000-2003), *Airmail Painting N° 50*, the support

is modified; exchanging Kraft paper for linen, The figure of the two hanged men is drawn from a painting by Pisanello in the 15th century and the other, a photograph taken during the Mexican Revolution in the early 20th century. This work reiterates the fall of the body but now not by accident but as a premeditated act, an execution or sudden interruption that remits to that obsessive use of the fold and the cut.

In his piece titled *Residual Version of Chilean Painting* (1979) Carlos Altamirano used a sheet as support, to which he transferred the pages of the edition dedicated to the history of Chilean



painting in the Icarito educational supplement for children, published by the "La Tercera" newspaper. The method of printing employed by the artist is a common method for the transference of images used by school children; the transfer removes part of the original image as an inverted copy or tracing. Later in Residual Version of Chilean Painting. The Walk (1981) the same support will allow him to transit over the city, carrying the printed canvas in public schools, bus terminals, parks and housing projects. In this logic of the journey, the background landscape is intervened and altered by the displacements of the artist, holding in his hand the residual history of art. The graphic transfer is more eloquent in Famous Men and Women in Chile I (1989) an image printed and intervened with stamped colour and neon lights, in reference to publicly known police procedures. The photograph of the red press is relegated by the evictions and arrests that are not memories, unequivocal signs where the reality of art, without realizing it, becomes a public everyday event.

Gonzalo Díaz also establishes his own itinerary of contestation, engaging in a prolonged controversy with the history of painting that began with the triptych *The Children of Happiness or Introduction to Chilean Landscape* (1979), a parody at the same time irreverent and desacralising that threatens to undermine and destabilize his own work. The central panel shows a quote of Rubens' painting "Rape of the Daughters of Leucippus" all exuberant painterly fleshiness, now raped by the artist. The quote operates as a resource for critical revision, a kind of comment on itself, a last attempt at rescue before its extinction as a language. This conviction is finally confirmed with *Commissioned*

Painting (1985) the enactment of which certifies his definitive abandonment of painting. Portrait, self-portrait, propaganda poster and photograph cropped to scale configure the scaffolding of a script that serves to highlight the uselessness of pictorial processes, in their formal sense, in light of the mechanisms of manual reproduction, graphic printing and photographic reproduction. The craft of the painter of movie posters overlaps that of the easel painter and he, in turn, is displaced by the new reproductive technologies.

In One Mile of Crosses on the Pavement (1979), Lotty Rosenfeld, without engaging in any dialogue on the history of art, makes a direct performance placing her own physical integrity at risk. The subject of the work is her own body in relation to the place, intervening the traffic signs and obligatory direction of traffic in the streets in order to transform the segmented lines into crosses. By placing perpendicularly a length of tape as a form of drawing, she represented an act of transgression of the established order, a challenge to authority, vigilance and control. It was also a way of beginning to overcome fear and to alter the meaning of the official edict. To cancel out a list of adversaries and their subsequent execution is equivalent, in its formality to drawing a line on the pavement, where an act of barbarism is redeemed by an artistic intervention.

ZONES OF PAIN / GENDER DEVICES

In a line of work close to that of Rosenfeld. Diamela Eltit intervened various urban spaces with a concrete political option: to engage the social body, the city as an object of discussion that abides by the indicative gesture of the artist. In the case of Eltit, organizing a meeting between narrative text, using readings of fragments of her novel Lumpérica and the condition itself of the place where the readings took place: whorehouses, hospices, psychiatric wards, and jails; and finally, the act of intervention using her own body, self harming and causing lacerations and burns. This action was an attempt to reinstate meaning, subjecting suffering and fear to her express will, a practice that forced her to embark on a journey through the history of violence against women, the woman as depositary of exclusion, submission and aggression. Contrary to her usual modus operandi, in Zone of Pain I (1980), identifying another territory, she kisses a vagabond, action that took place in a hospice for beggars. This amorous contact is at the same time an act of open handedness and surrender, an inversion of the scene where the masculine is ennobled by the feminine.

Carlos Leppe, remits each corporeal action to his own body as the receptacle of family history, incorporating also, routine relationships and domestic activities. The artist's performances always deal with issues of gender differentiation and the assignment of roles. In this critical enactment, he uses make-up and the indeterminate character of the cross-dresser, a simulacrum that serves as a device to pretend something else. In his piece *Untitled* (1978) we see legs apparently mutilated, with patches and pieces of gauze, as a result of an act of flagellation in a reiterative cycle referring to castration, healing and transformation.

A significant antecedent of the performance can be found in Francisco Copello, an artist who resided for a long period in the United States where he had firsthand knowledge of the New York scene close to Andy Warhol and before that in Italy, where he met members of the Trans-Avant-Garde movement. His piece The Mime and the Flag (1975) a continuation of the performance titled The Flag superimposes the personal narrative and the collective narrative. Both actions remit us to the place of origin, country, family, a scene that involves the obligatory departure and the impossibility of return. The uprooting that causes a profound pain in the artist; disagreement, misunderstanding, and abandonment conspire with prosecution and exile precisely at a time where his own gender option and political construction concur in a forced outing.

Juan Domingo Dávila also engages the issue of gender from the standpoint of his own narrative, but unlike the artists mentioned above, subject to the tricks of painting. In Waves (1978) and The Swimming Pool (1980) the artist employs transgressing and insinuating forms, utilizing various production systems close to comics, photography and advertising. Procedures that allow him to perform a cosmetic operation, altering colour, the forms of composition and the treatment of the image. His painting is described as obscene in that it proposes uncommon situations, too literal and intimate, added to the abandonment of ancient conventions, particularly with respect to the way of presenting the heterosexual body, belied here by a gay aesthetics. The diversity of languages used by the artist is consistent with a very current symptom; the recourse to hybridity, fusion and multiculturalism, terms frequently used to describe an increasingly heterogeneous and plural world, where difference is beginning to find a way.

Museo Nacional de Bellas Artes

Director

Milan Ivelic

Secretaria Dirección

Verónica Muñoz

Asistentes de Dirección

Ramón Castillo Angélica Pérez Patricio M. Zárate

Departamento de Arquitectura

Fernando Gutiérrez

Relaciones Públicas

María Arévalo

Administración y Finanzas

Rodrigo Fuenzalida Mónica Vicencio Margarita Díaz Soledad Jaime

Oficina de Partes

Carlos Alarcón Juan Pacheco Departamento de Exportación Marta Agusti

Departamento de Investigación y Colección

Marianne Wacquez Claudia Vergara María de los Ángeles Marchant Cecilia Polo

Programa Sur

María de los Ángeles Marchant

Museografía

Ximena Frías
Nelson Muñoz
Marcelo Céspedes
Gonzalo Espinoza
Mario Silva
Carlos González
José Espinoza
Juan Carlos Gutiérrez

Audiovisual

Francisco Leal

Área Educativa

M. Isabel Soto Graciela Echiburú Yennyferth Becerra Paula Fiamma Natalia Portugueis Ximena Rioseco Biblioteca

Doralisa Duarte Nelthy Carrión Ana Luisa Ugarte Norma Vera Felipe Espinoza Juan Pablo Muñoz



Α

Abarca, Agustín 199, 220
Allende, Salvador 201
Anónimo Altoperuano 24, 25
Anónimo Siglo XVII 262
Anónimo Siglo XVIII 29
Antúnez, Nemesio 47, 108, 140, 200, 232, 233
Alcalde y Velasco de Cazotte, Carmen 44
Aldunate, Carmen 46, 92
Altamirano, Carlos 110, 202, 246, 247, 259, 299, 300, 301
Álvarez de Sotomayor, Fernando 45, 74, 107, 123, 200
Arestizábal, Germán 46, 94
Arias, Virginio 44, 63, 64, 66, 67, 68, 261

В

Asenjo, Adriana 46, 92

Assler, Federico 167, 189

Babarovic, Natalia 203, 250, 251 Baeza de La Cuadra y de Melián, Doña María del Tránsito 43, 256, 263 Balcells, Fernando 109 Balmes, José 110, 202, 236, 256, 272 Barcia, Augusto 198, 215 Barreda, Ernesto 107, 151 Barrios, Gracia 257, 274, 275 Benmayor, Samy 243 Bertrix, Enrique 71 Blanco, José Miguel 44, 45, 60, 70, 77 Bontá, Marco 45, 84, 256, 270 Bolívar, Elsa 164, 172 Bourdelle, Antoine 45, 65 Bravo, Claudio 26, 27, 47, 93, 107, 151 Brantmayer, Jorge 47, 101 Brigada Ramona Parra 257 Bru, Roser 47, 94, 108, 142 Burchard, Pablo 45, 75, 108, 124, 125, 126, 199, 200, 221, 228 Bustamante, Abelardo 184

C

Cabezón, Isaías 46, 80, 108 Cáceres, Héctor 108 Cádiz, Ruperto 108, 139 Colectivo de Acciones De Arte CADA 109, 110, 146, 147, 200, 201, 234, 235 Correa, Claudio 112, 161 Casanova, Álvaro 32, 40 Castillo, Juan 109 Castillo, Sergio 175 Castro, Aura 258, 284 Castro, Celia 45, 73, 106, 116 Cerda, Francisca 192 Cézanne, Paul 108, 163, 256
Cicarelli, Alejandro 31, 33, 44, 198, 199, 218, 255
Cienfuegos, Gonzalo 257, 281
Comando de Vengadores del Arte COVEA 110
Concha, Ernesto 45, 72
Colvin, Marta 167, 185, 186
Copello, Francisco 260, 308, 309
Court, Patricio 164, 174
Cruz, Jaime 179
Chávez, Santos 94

D

Dávila, Juan Domingo 260, 310, 311

De Amesti, Florencia 108, 141

De Berrío, Gaspar Miguel 24, 26

De la O, Patricio 199, 222

De Moses, Gertrudis 47, 96

De Simone, Andrea 203, 252

Díaz, Gonzalo 47, 259, 302, 303, 304, 305

Dittborn, Eugenio 47, 259, 295, 296, 297, 298

Domínguez, Lorenzo 45, 82

Donoso Puelma, Luz 108, 141

Du Pont de Nemours 105

Duclos, Arturo 201, 237

Ε

Egenau, Juan 258, 288, 289 Eguiluz, Augusto 46, 87 Eltit, Diamela 109, 260 Errázuriz, Paz 47, 98, 99, 100 Errázuriz, José Tomás 200, 226 Escámez, Julio 46, 90

F

Fabres, Joaquín 106, 118
Faz, Carlos 256, 271
Figueroa, Patricia 202, 240
Frigerio, Ismael 258, 286
Fonseca, Mario 199, 217
Fossa Calderón, Julio 45, 73, 256, 268
Freifeld, Abraham 167, 193
Fuenzalida, Héctor 108

G

Gana, Antonio 44 Galaz, Gaspar 167, 187 Gallardo, Carlos 109, 110, 148 Garafulic, Lily 45, 167, 188, 190 Garreaud, Eduardo 258, 291 Gazitúa, Teresa 109, 143 Generación del 13 200

Gil de Castro, José "Mulato" 43, 48, 49, 50, 51, 255, 263 Giotto, El 44, 61 Goethe, Johann Wolfgang 197 González, Juan Francisco 45, 77, 108, 124, 126, 127, 200, 228 González, Simón 52 Gordon, Arturo 200, 231 Goya, Francisco 46 Grigoriev, Boris 46, 81 Grupo Montparnasse 46, 108, 163 Grupo Rectángulo 164 Grupo Forma y Espacio 164 Grupo Signo 256 Guevara, Ernesto "Ché" 256 Guevara, Laureano 45

Н

Helsby, Alfredo 45, 74, 198, 214 Hermosilla, Carlos 46, 91, 164, 180 Hernández, Gilda 180 Huidobro, Vicente 163

ı

Ilabaca, Gonzalo 95 Isamitt, Carlos 46 Ibáñez del Campo, Carlos 46 Israel, Patricia 258, 290

J

Jara, Víctor 47, 97 Jarpa, Onofre 106, 114, 198, 210, 211 Jarpa, Voluspa 203, 249

K

Kirchbach, Ernesto 31 Krause, Rainer 111, 153

L

Larco, Álvaro 103
Lagarrigue, Carlos 44, 60
Langlois, Juan Pablo 109, 144, 258, 292, 293
Larraín, Hernán 108, 138
Lastarria, María Luisa 106, 121
Lebrun, Charles 106
Lecaros, Juana 46, 92
Lefever, Eva 46, 92
Leger, Fernand 108
León, José Ignacio 181
Leppe, Carlos 260
Lihn, Enrique 47, 97
Lira, Benjamín 258, 286, 287

Lira, Pedro 32, 37, 44, 45, 49, 55, 75, 200, 230 **Luna**, Pedro 200, 231 **Lynch**, Enrique 44, 62, 200, 227

M

Mackena, Alberto 43 Maestro San Roque 29 Malevich, Kazimir 163 Mandiola, Francisco Javier 44, 58, 59 Marín, Hugo 182 Martínez de Luco y Caldera, don Ramón 43, 49, 50 Maturana, Carlos (Bororo) 202, 244 Maturana, General Marcos II 44, 49 Matta, Roberto 164, 167, 176, 177, 178, 257, 276, 277 Matte, Rebeca 45, 65, 266, 267 Matthews, Mariana 47, 102 Maza, Norton 201, 241 Mezza, Gonzalo 258, 294 Millar, Pedro 108, 143, 164, 180 Mira, Aurora 107, 122 Mira, Magdalena 44 Miranda, Hernán 201, 238, 239 Mistral, Gabriela 47 Mochi, Giovanni 31, 44, 45, 76 Modigliani, Amadeo 108 Mondrian, Piet 163, 164 Montecino, Sergio 198, 216 Monvoisin, Raymond 31, 35, 44, 56, 199, 219, 256, 264, 265 Mora, Robinson 169 Mori, Camilo 45, 46, 78, 79, 86, 108, 129 Mosella, Enrique 108, 128

Ν

Navarro, Mario 202, 253 Nilo, Humberto 110, 152 Núñez, Guillermo 167, 179

0

O'Higgins, Bernardo 43, 48, 49 Opazo, Rodolfo 258, 283, 285 Ortega, José Mercedes 106, 120 Ortega, Pascual 44, 59 Ortiz de Zárate, Julio 46, 89, 108, 132, 133 Ortiz de Zárate, Manuel 46, 88 Ortúzar, Carlos 164, 173

Р

Paeile, Carlos 108, 137 Paret, Beny Kid 259 Parra, Nicanor 47 Parrhasios 106 Pedraza, Carlos 108, 134 Pérez, Alberto 110, 257, 273 Pérez, Matilde 164, 169, 170, 171 Pérez de Holquín, Melchor 28 Petit, Henriette 45, 77, 256, 271 Piemonte, Carmen 164, 172 Pinto D'Aguiar, Matías 242 Pisano, Antonio di Puccio (Pisanello) 259 Pizarro, Cristina 191 Plaza, Nicanor 44, 63, 69 Plinio el Viejo 106 Poblete, Gustavo 164, 165 Poirot, Luis 47, 97 Prats, Fernando 111, 154, 155 Puelma, Hernán 258 Pulido, Gerardo 112, 160 Puyó, Inés 46, 83, 108, 134, 135, 200, 229

Q

Quintana, Antonio 45

R

Rembrandt, van Rijn 46
Reszka, Pedro 44, 54, 106, 120
Reveco, Demetrio 52, 106, 116, 117
Richon-Brunet, Ricardo 44, 62
Reid, Alejandro 47, 159
Rivera, Pablo 111, 157
Rojas, Gonzalo 257
Rojo, Benito 181
Román, Samuel 167, 183
Rosenfeld, Lotty 109, 260, 306, 307
Rozas, Archivaldo 110, 149, 150
Ruddoff, Alejandra 194, 195
Rugendas, Johan Moritz 32, 44, 46, 197, 198, 204, 205, 256, 265

S

San Martín, Cosme 31, 34, 44, 53, 57, 208
San Martín, Fortunato 108, 136
San Roque, Maestro 29
Silva, Carmen 108, 141
Smith, Antonio 45, 70, 198, 206
Smythe, Francisco 202, 245
Solís 47
Somerscales, Thomas 32, 38, 39, 198, 207, 208, 209
Stönner, Roberto 106, 115
Subercaseaux, Pedro 32, 36
Subercaseaux, Ramón 106, 134
Sutil, Francisca 181
Swinburn, Enrique 40

Т

Tacla, Jorge 199, 225 Tatlin, Vladimir 163 Téllez, Eugenio 110, 224 Thomson, Manuel 45, 70 Toral, Mario 284 Trepte, Óscar 46, 84, 85 Tupper, María 46, 80, 108

V

Van Doesburg, Theo 163 Valdés, Carlos 44 Valenzuela, Francisco 106, 119 Valenzuela Llanos, Alfredo 198, 212, 213 Valenzuela Puelma, Alfredo 44, 45, 51, 53, 76, 77, 106, 113, 256, 268, 269 Vargas, Maruja 45, 79 Vargas, Patricia 282 Vargas Rosas, Luis 45, 108, 130, 131, 163, 166 Vergara Grez, Ramón 164, 168 Vicuña, Cecilia 109, 110, 144, 145 Vidor, Pablo 45, 79 Vilches, Eduardo 257, 278, 279 Villalobos, Paloma 112, 156 Villarreal, Alicia 111, 158 Von Humboldt, Alexander 197 Von Sandrart 105

W

Warhol, Andy 260 Wood, Charles 32, 41



Yrarrázaval, Ricardo 257, 280

Z

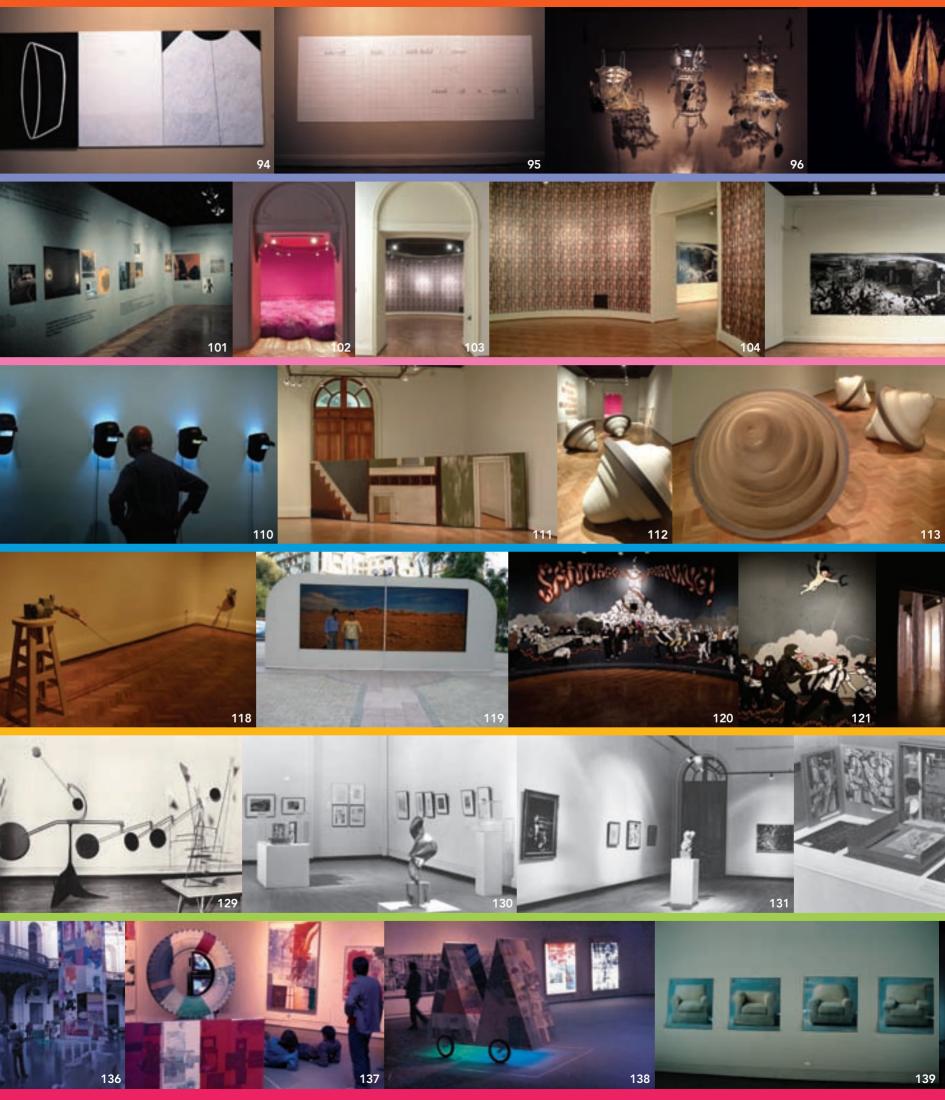
Zamudio, Enrique 199, 202, 223 Zañartu, Enrique 167, 179, 248 Zeuxis 106 Zurita, Raúl 109



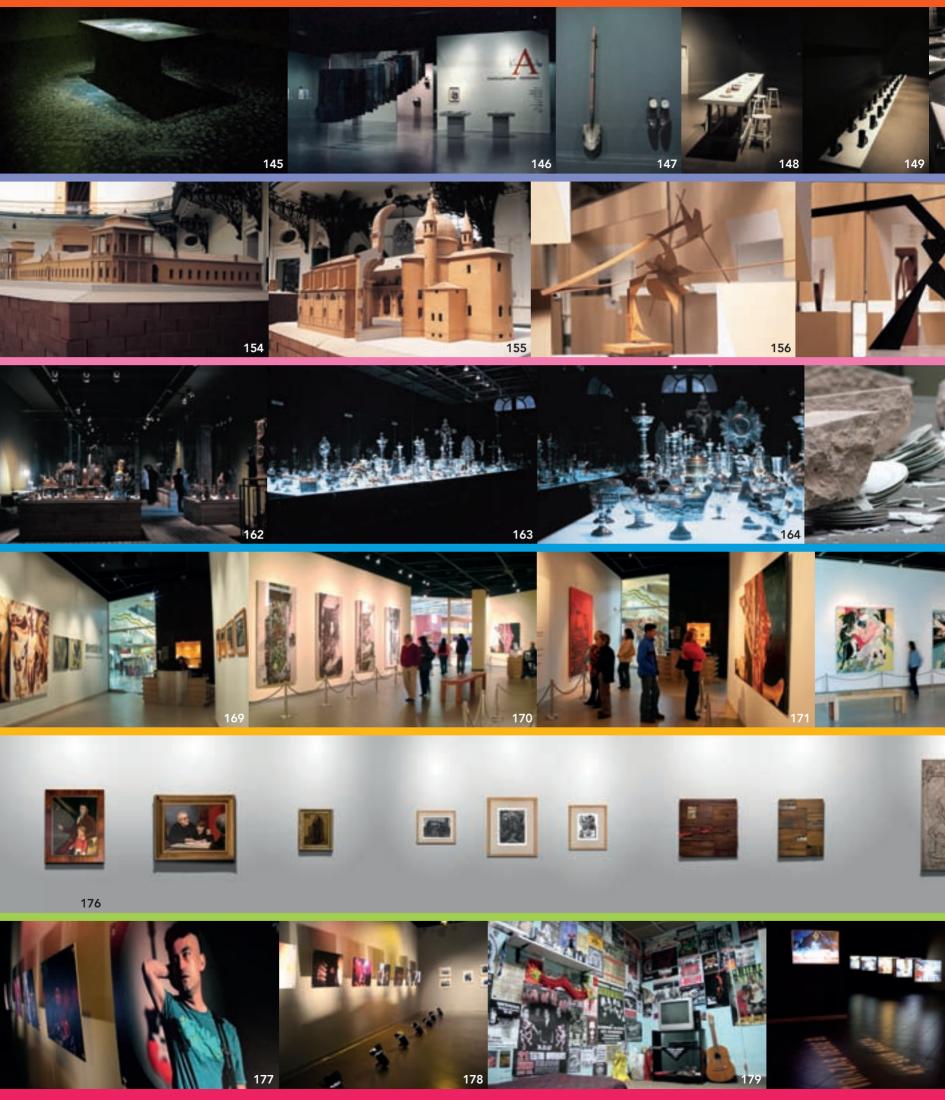




























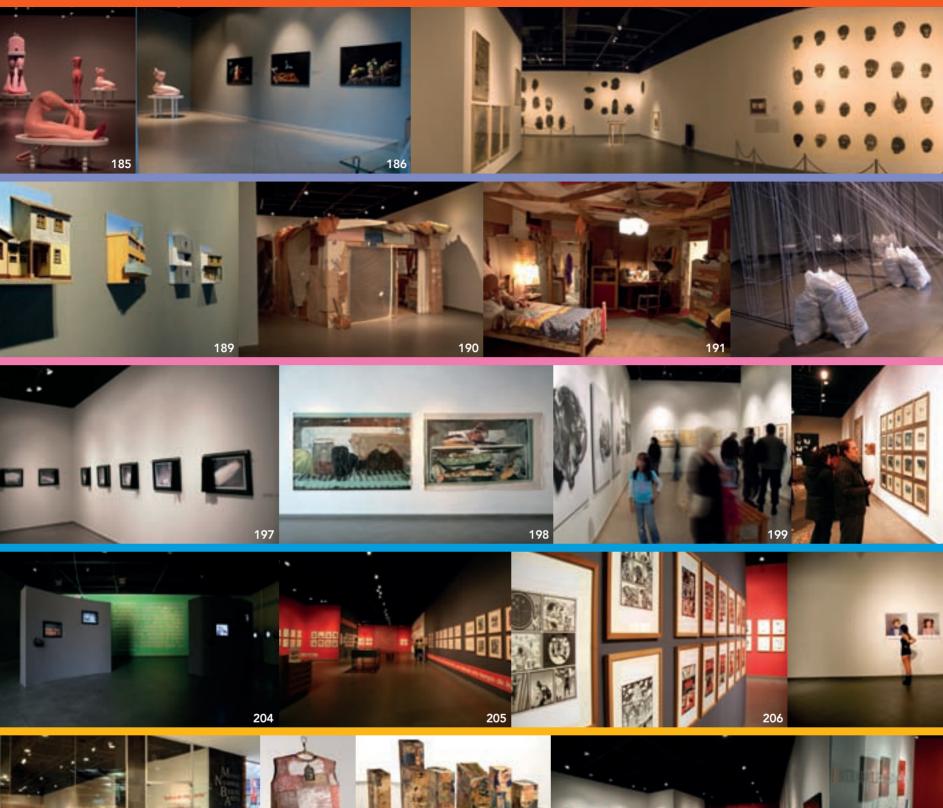


























1, 2, 3 Cuerpos Blandos, Juan Pablo Langlois, 1969

EXPOSICIONE

4, 5, 6, 7 La Muerte de Marat, Valentina Cruz, 1972.

8, 9, 10, 11 Intervención, Gordon Matta-Clark, 1971.

12, 13 Apuntes, Arte e Industria. Humberto Nilo, 1980

14 Historias Recuperadas. Claudio Bertoni, 1995.

15 Historias Recuperadas. Carlos Altamirano, 1995.

16 Historias Recuperadas. Nancy Gewöld, 1995.

17 Historias Recuperadas. Francisco Brugnolli, 1995.18 Historias Recuperadas.

Juan Pablo Langlois, 1995.

19, 20 Remota.
Eugenio Dittborn, marzo-mayo, 1998.

21, 22 Unidos en la Gloria y en la Muerte, Gonzalo Díaz, diciembre, 1997-enero, 1998

23 MEZZA. Asia+América=Europa+Africa, Gonzalo Mezza, junio-julio, 1994.

24 Vía Rupta, Carlos Bogñi. junio-julio, 1994

25, 26 Seis Vías en la Escultura, Francisca Núñez, julio-agosto, 1995.

27 El ojo de la mano, Arturo Duclos, noviembre 1995-enero, 1996.

28, 29, 30 Si Vas para Chile. Truffa +Cabezas. Bruna Truffa / Rodrigo Cabezas, 1999.

31, 32, 33 El Ojo de la Mano. Arturo Duclos, noviembre 1995-enero, 1996.

34 Paisajes Marginales / Las Listas, Rainner Krause, junio-julio, 1996.

35 Las Nómadas del Mar. Paz Errázuriz, septiembre-octubre, 1996.

36, 37, 38, 39 Chile 100 años. Artes Visuales. Primer Período, 1900-1950. Modelo y Representación. Vista general, abril-junio, 2000.

40 Chile 100 años. Artes Visuales. Segundo Período, 1950-1973. Entre Modernidad y Utopía. René Poblete, julio-septiembre, 2000.

41 Chile 100 años. Artes Visuales. Segundo Período, 1950-1973. Entre Modernidad y Utopía. Mario Carreno, 2000. 42 Chile 100 años. Artes Visuales. Segundo Período, 1950-1973. Entre Modernidad y Utopía. Vista General, 2000.

43 Chile 100 años. Artes Visuales. Segundo Período, 1950-1973. Entre Modernidad y Utopía. Félix Maruenda, julio-septiembre, 2000.

44 Chile 100 años. Artes Visuales. Segundo Período, 1950-1973. Entre Modernidad y Utopía. Federico Assler, julio-septiembre, 2000.

45 Chile 100 años. Artes Visuales. Segundo Período, 1950-1973. Entre Modernidad y Utopía. Hugo Marín, julio-septiembre, 2000.

46 Chile 100 años. Artes Visuales. Segundo Período, 1950-1973. Entre Modernidad y Utopía. Félix Maruenda, julio-septiembre, 2000.

47, 48 Chile 100 años. Artes Visuales. Tercer Periodo, 1973-2000. Transferencia y Densidad. Rosa Velasco, octubre-diciembre, 2000.

49, 50 Chile 100 años. Artes Visuales. Tercer Periodo, 1973-2000. Transferencia y Densidad. Cristián Silva, octubre-diciembre, 2000.

51, 52 Chile 100 años, Artes Visuales. Tercer Periodo, 1973-2000. Transferencia y Densidad. Mario Irarrázabal, octubre-diciembre, 2000.

53, 54 Chile 100 años. Artes Visuales. Tercer Periodo, 1973-2000. Transferencia y Densidad. Mario Soro, octubre-diciembre, 2000.

55 Chile 100 años. Artes Visuales. Tercer Periodo, 1973-2000. Transferencia y Densidad. Alicia Villarreal, octubre-diciembre, 2000.

56 Chile 100 años. Artes Visuales. Tercer Periodo, 1973-2000. Transferencia y Densidad. Arturo Duclos, octubre-diciembre, 2000.

57, 58 Marta Colvin. Diciembre, 1993-febrero, 1994.

59, 60, 61 El Espíritu de la Madera. Osvaldo Peña, diciembre, 1993- marzo, 1994.

62, 63, 64 Samuel Román. Noviembre, 1993-enero, 1994.

65, 66, 67, 68 El Ojo Móvil. Matilde Pérez, julio, 1999.

69, 70, 71, Ser-Sur.

Gracia Barrios, octubre-noviembre, 1995.

72, 73, 74, 75 Balmes. José Balmes, marzo-mayo, 1995.

76, 77, 78, Eduardo Vilches.

79 El deseo de Antígona. Patricia Israel, 2001.

80 Epicentro. Jorge Tacla, julio-agosto, 1995.

81 Alquimia. Guillermo Núñez, mayo-julio, 1995.

82, 83 La Escuela Imaginaria. Alicia Villarreal, 2002.

84, 85 Moción de Orden. Lotty Rosenfeld, 2002.

86 Gabinete de Lectura, Artes Visuales Chilenas Contemporáneas 1971/2005. Nury González, 2005.

87 Gabinete de Lectura, Artes Visuales Chilenas Contemporáneas 1971/2005. Eugenio Dittborn, 2005.

88 Gabinete de Lectura, Artes Visuales Chilenas Contemporáneas 1971/2005. Arturo Duclos, 2005.

89, 90 Gabinete de Lectura. Artes Visuales Chilenas Contemporáneas 1971/2005. Documentación, 2005.

91 Gabinete de Lectura, Artes Visuales Chilenas Contemporáneas 1971/2005. Gonzalo Díaz, 2005.

92 I Bienal de Arte, Arte Joven en Chile. Pablo Langlois, enero-febrero, 1997.

93 II Bienal de Arte, Ala Sur. Rainer Krause, enero-febrero, 1999.

94 II Bienal de Arte, Ala Sur. Pablo Mayer, enero-febrero, 1999.

95 II Bienal de Arte, Ala Sur. Viviana Bravo, enero-febrero, 1999.

96 Il Bienal de Arte, Ala Sur. Carolina Echeverría, enero-febrero, 1999.

97 II Bienal de Arte, Ala Sur. Rubén Castillo, enero-febrero, 1999.

98 Il Bienal de Arte, Ala Sur. Víctor Hugo Bravo, enero-febrero, 1999.

99, 100, 101 III Bienal de Arte, Situación del Arte Contemporáneo, septiembreoctubre, 2001. 102 IV Bienal de Arte, Subversiones / Imposturas. Julen Birke, eneromarzo, 2004.

103, 104 IV Bienal de Arte, Subversiones / Imposturas. Alonso Yáñez, enero-marzo, 2004.

105 IV Bienal de Arte, Subversiones / Imposturas. Fernando Melo, enero-marzo, 2004.

106, 107 IV Bienal de Arte, Subversiones / Imposturas. Carolina Salinas, enero-marzo, 2004.

108 IV Bienal de Arte, Subversiones / Imposturas. Paola Caroca, enero-marzo, 2004.

109 IV Bienal de Arte, Subversiones / Imposturas. Ignacio Gumucio, enero-marzo, 2004.

110 IV Bienal de Arte, Subversiones / Imposturas. Patrick Hamilton, enero-marzo, 2004.

111 IV Bienal de Arte, Subversiones / Imposturas. Josefina Guilisasti, enero-marzo, 2004.

112, 113 IV Bienal de Arte, Subversiones / Imposturas. Patrick Steeger, enero-marzo, 2004.

114 IV Bienal de Arte.

Subversiones / Imposturas. Francisco Valdés, enero-marzo, 2004.

115 IV Bienal de Arte, Subversiones / Imposturas. Claudio Correa, enero-marzo, 2004.

116 V Bienal de Arte, Utopías de Bolsillo. Camilo Yáñez, enero-marzo, 2006.

117 V Bienal de Arte, Utopías de Bolsillo. Carla Bobadilla, enero-marzo, 2006.

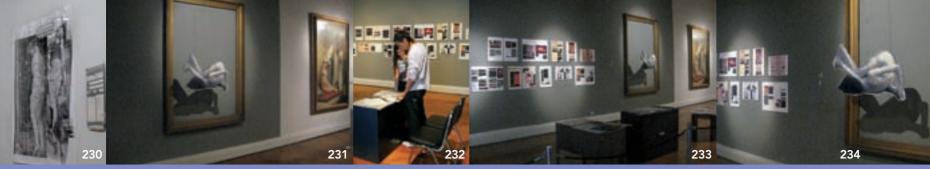
118 V Bienal de Arte, Utopías de Bolsillo. Rodrigo Canala, enero-marzo, 2006.

119 V Bienal de Arte, Utopías de Bolsillo. Máximo Corvalán, enero-marzo, 2006.

120, 121 VI Bienal de Arte, Triatlón. Víctor Castillo, enero-marzo, 2008.

122 VI Bienal de Arte, Triatlón. MAS, enero-marzo, 2008.

123 VI Bienal de Arte, Triatlón.





Javiera Ovalle, enero-marzo, 2008.

124 VI Bienal de Arte, Triatlón. Peter Kroeger, enero-marzo, 2008.

125 VI Bienal de Arte, Triatlón. Oscar Concha, enero-marzo, 2008

126 VI Bienal de Arte, Triatlón. Francisco Papas Fritas, enero-marzo, 2008.

127 VI Bienal de Arte, Triatlón. Peter Kroeger, enero-marzo, 2008.

128, 129 Alexander Calder, 1952,

130, 131, 132, 133, 134, 135 El Arte del Surrealismo, mayo-junio, 1972.

136, 137, 138 Rauschenberg Overseas Culture Interchange, R.O.C.I. Robert Rauschenberg, Julio-agosto, 1985.

139 Los Límites de la Fotografía. Dominique Auerbacher, marzo-abril, 1996.

140 Los Límites de la Fotografía. Marcela Mouján, marzo-abril, 1996.

141, 142 Los Límites de la Fotografía. Gonzalo Díaz, marzo-abril, 1996

143 Los Límites de la Fotografía. Oscar Bony, marzo-abril, 1996.

144 Los Límites de la Fotografía. Dino Pablo Bruzzone, marzo-abril, 1996.

145 Los Límites de la Fotografía. Graciela Sacco, marzo-abril, 1996.

146, 147 Enciclopedia Persona, Kim Abeles, marzo-abril, 1996.

148, 149, 150 Grupo CAYC. Agosto, 1994.

151, Photoplay, Sara Charlesworth, 1994.

152 Photoplay, Andy Warhol, 1994.

153 El Mundo de los Etruscos, 2000.

154, 155 Un paisaje Palladiano. Obras de Andrea Palladio en Véneto. Enero-marzo, 1999.

156, 157 Claudio Girola Escultor, Diciembre 2001-Enero 2002.

158 Brasil Profundo, Recepción de obras, marzo-mayo, 2001.

159, 160 Brasil Profundo, Arqueología, marzo-mayo, 2001. **161** Brasil Profundo, Arte Popular, marzo-mayo, 2001.

162 Brasil Profundo. Gangaço, marzo-mayo, 2001.

163 - 164 Brasil Profundo, Arte Barroco, marzo-mayo, 2001.

165, 166, 167 Carlos Capelán, diciembre, 2005.

168 Pintura, Selección de Artistas Contemporáneos. Museo sin Muros, Plaza Norte, agosto-octubre, 2007

169 El Menú de Hoy, Alejandra Wolff. Museo sin Muros, Mall Plaza Trébol, octubrediciembre, 2007.

170 Los Giros en la Pintura. Museo sin Muros, Plaza Vespucio, agosto-octubre, 2004.

171 Los Giros en la Pintura, Museo sin Muros, Plaza Trébol, octubre-noviembre, 2004.

172 Pintura, Selección de Artistas Contemporáneos. Museo sin Muros, Plaza Norte, agosto-octubre, 2007.

173 Comics para las masas, El Comic en Chile (1919-2005), Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, septiembre-noviembre, 2005.

174 Revelando el Rollo, Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, julio-septiembre, 2005.

175 Comics para las masas: El Comic en la Argentina, Museo sin Muros, Mall Plaza Norte, octubrediciembre, 2006.

176 Arte Social o los Discursos del Arte, Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, junioagosto, 2007.

177, 178, 179 Imágenes de Rock, Museo sin Muros, Mall Plaza Norte, agosto-septiembre, 2007.

180, 181 Trazas desde el 42º Hasta la Antártida, Paulina Humeres / Mauricio Peralta, Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, octubrenoviembre, 2004.

182 Objetos de estudio, Secciones de borde. Carolina Maturana. Museo sin Muros, Mall Plaza Trébol, diciembre 2006-marzo 2007.

183 Objetos de estudio, Secciones de borde. Leslie Fernández. Museo sin Muros, Mall Plaza Trébol, diciembre 2006-marzo 2007.

184 Objetos de estudio, Secciones de borde.

Natascha de Cortillas. Museo sin Muros, Mall Plaza Trébol, diciembre 2006-marzo 2007.

185 Sección Accesible, Karen Pazan, Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, diciembre, 2007 – enero, 2008.

186 Sección Accesible, Margarita Dittborn, Museo sin Muros, Mall Plaza Trébol, junio-agosto, 2008.

187 Todas las sombras originales: dibujos, Ricardo Fuentealba. Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, agostoseptiembre, 2008.

188, 189 HABITAR: Topologías Recientes Sobre el Lugar, Viexpo, Leonardo Portus.
Museo sin Muros, Mall Plaza Trébol, marzo-mayo,

190, 191 HABITAR: Topologías Recientes Sobre el Lugar, Territory 4, Norton Maza. Museo sin Muros, Mall Plaza Trébol, marzo-mayo, 2008

192, 193 HABITAR: Topologías Recientes Sobre el Lugar, Cita a Ciegas, Yennyferth Becerra. Museo sin Muros, Mall Plaza Trébol, marzo-mayo, 2008

194 El Menú de Hoy, Paloma Villalobos. Museo sin Muros, Mall Plaza Norte, octubrediciembre. 2007.

195 El Menú de Hoy, Rodrigo Bruna. Museo sin Muros, Mall Plaza Norte, octubre-diciembre, 2007.

196 El Menú de Hoy, Vista general. Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, octubre-diciembre, 2007

197 El Menú de Hoy, Josefina Guilisasti. Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, octubre-diciembre, 2007.

198 El Menú de Hoy, Alejandra Wolff. Museo sin Muros, Mall Plaza Norte, octubre-diciembre, 2007.

199 El Menú de Hoy, Vista general. Museo sin Muros, Mall Plaza Trébol, octubre-diciembre, 2007.

200, 201 En-caja-dura, 25 años de Caja Negra. Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, septiembre-noviembre, 2008.

202, 203 ¡Exijo una Explicación!, 200 años de Narración Gráfica en Chile. Animación, Cómics y Localismo. Museo sin Muros, Mall Plaza Trébol, diciembre, 2008-marzo 2009.

204 ¡Exijo una Explicación!, 200 años de Narración Gráfica en Chile. Alcances de la Nueva Animación Museo sin Muros, Mall Plaza Norte, diciembre, 2008 - marzo 2009.

205, 206 ¡Exijo una Explicación!, 200 años de

Narración Gráfica en Chile. Manifestaciones del Cómics Reciente. Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, diciembre, 2008 - marzo 2009.

207 Cruces In / animadas, Wolfram Hahn. Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, marzo-abril, 2009.

208, 209 Cruces In / animadas, Anja Jensen. Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, marzo-abril, 2009.

210, 211 Esferas de resguardo, Francisca Silva / Maite Zabala, abril-mayo, 2009.

212, 213 Collage en Chile, Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, Junio-Agosto, 2009.

214, 215 Pride.

Cecilia Avendaño, Museo sin Muros, Mall Plaza Vespucio, agosto-octubre, 2009.

216 Día, Pablo Langlois. Ejercicios de Colección, Gabinete de Lectura, Abril-junio. 2005.

217 Contrapunto en el Paisaje Chileno, Enrique Zamudio. Ejercicios de Colección, Abril-Julio, 2004.

218, 219, 220 Chilenos en París, Ejercicios de Colección. Diciembre 2004 - Marzo 2005.

221 Poesía Visual, Guillermo Deisler, septiembre-noviembre, 2009.

222, 223, 224 Impactos contra el Museo, Ejercicios de Colección, agosto-septiembre 2008.

225, 226 Impertinencias y Curiosidades Barrocas, Norton Maza.
Ejercicios de Colección, abril-mayo, 2008.

227, 228 Alimentos en Reposo, Josefina Guillisasti. Ejercicios de Colección, mayo-julio, 2008.

229, 230 Correspondencia, Eugenio Dittborn. Ejercicios de Colección, mayo-julio. 2007.

231, 232, 233, 234 Marchand d' Esclaves, Voluspa Jarpa. Ejercicios de Colección, marzomayo, 2009.

235 Cuadrilátero: Camilo Mori/Paz Errázuriz. Ejercicios de Colección, septiembre-noviembre, 2006.

236, 237, 238, 239, 240 Arte sin Muros, TV WEB. MNBA. Programa inaugural, 2008.

