

(en)clave

MAS

CUL

INO

colección MNBA 2016

(en)clave

MAS

CUL

INO

colección MNBA 2016



# Colección Museo Nacional de Bellas Artes

# 2016

**dibam**  
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS  
EL PATRIMONIO DE CHILE

**M** MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES

# Presentación Colección MNBA 2016




**Ángel Cabeza Monteiro**

DIRECTOR BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

**Roberto Farriol Gispert**

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) tiene un importante rol articulador en la memoria del país, en tanto resguarda y difunde el legado de las diferentes manifestaciones culturales que conforman nuestra historia, en sintonía constante con las necesidades de la sociedad contemporánea. En ese contexto, el reconocimiento de la diversidad e igualdad de género ha sido uno de los ejes en los que la institución ha concentrado parte de sus esfuerzos, apoyando medidas desconcentradoras y facilitadoras para que estas transformaciones culturales se adecuen a los propósitos del proyecto país que se anhela.

El papel de la cultura y el patrimonio en la construcción de una sociedad inclusiva y sostenible, requiere de la participación activa de nuestras instituciones. Hemos trabajado en ello en los últimos años a través de la Unidad de Patrimonio y Género de la Dibam, incentivando a nuestros museos, archivos y bibliotecas a la generación de acciones, proyectos e iniciativas que permitan el reconocimiento de la diversidad sexual; y de hombres y mujeres como agentes de cambio al interior de la sociedad y de la ciudadanía cultural. En este contexto, se han publicado volúmenes de gran valor para las políticas públicas equitativas, especialmente incidentes en los ámbitos educativos y pedagógicos a través de la formación docente, guías de lenguaje inclusivo, así como también el rescate de historias y memorias de las mujeres, llevado a cabo por profesionales de diferentes unidades de nuestra institución. En la misma línea, se han realizado exposiciones temporales conducentes al reconocimiento de las diferentes facetas que constituyen la identidad de las personas, poniendo énfasis en la construcción femenina, su rol en la historia y la cultura, su participación ciudadana y política, entre otros tantos aspectos que conllevan la tan olvidada historia de las mujeres.

Es dentro de este contexto que la exposición **(en)clave Masculino**, desarrollada por el Museo Nacional de Bellas Artes, con obras de su colección patrimonial, se constituye como un aporte más al reconocimiento de la igualdad de género, al acceso, la participación y la contribución a la cultura de los diferentes sujetos sociales, a partir del cuestionamiento sobre las normas y valores relativos al comportamiento de los roles masculinos y femeninos, incluyendo las formas de violencia, las relaciones de poder o las prácticas discriminatorias que operan en estos entramados

sociales. La presente publicación es el resultado de la exposición señalada y de la investigación que ha llevado a cabo el equipo del Museo, respondiendo a la necesidad de transformar las lecturas y las narrativas de los espacios museales como una apertura natural a nuevos valores de significación social.

Estamos convencidos que los derechos culturales son transformadores y permiten alcanzar otros derechos humanos indispensables para el crecimiento social como son los de desarrollo, la dignidad humana o al libre desarrollo de la personalidad. Este es nuestro trabajo y nuestra responsabilidad.

**Ángel Cabeza Monteiro**  
**Director Bibliotecas, Archivos y Museos**

EL INDIVIDUO  
INQUIETANTE



## COLECCIÓN (EN) PERMANENTE (REVISIÓN)

El Museo Nacional de Bellas Artes este año 2016 inaugura una segunda propuesta de renovación de la **Colección (en) Permanente (revisión)**, en consecuencia con nuestra misión como institución nacional, comprometida con la puesta en valor de su patrimonio artístico y la difusión del arte en todas sus manifestaciones y épocas, principalmente en el ámbito local. De este modo, a través de la incorporación de nuevas lecturas a las obras de nuestra Colección Patrimonial, cumplimos con el objetivo de aportar contenidos que nos enriquezcan culturalmente, despertando nuevas percepciones ante las obras, con el respeto y valoración de nuestras diferencias. En consecuencia, desde una visión crítica del arte, abierto a nuevas miradas, el museo fortalece su rol social y educativo en nuestro contexto nacional, teniendo como horizonte la recuperación y valorización de nuestra historia y el fortalecimiento de nuestra identidad como nación multicultural, contra la amnesia provocada por la hiperinformación o el peligro de una homogenización cultural.

El año 2014, con la exposición **Arte en Chile: 3 Miradas** se dio inicio a un plan de exhibiciones con obras de la colección, para lo cual se invitaron tres curadores: Juan Manuel Martínez, Magíster en Historia del Arte; Alberto Madrid, Doctor en Letras y Patricio M. Zárate, Licenciado en Estética, todos investigadores con formación universitaria diversa y con reconocida experiencia curatorial, acorde a las especificidades de sus estudios. Esto último permitió que formularan, desde sus particulares posturas y visiones sobre el arte, nuevas lecturas sobre la historia del arte en Chile. Es así como estas *3 Miradas*, a partir de una participativa selección de obras, tanto clásicas como contemporáneas, pudieron establecer el diálogo y las tensiones entre ellas desde una metodología interdisciplinaria. De esta manera se logró producir el necesario cruce de visiones y a la necesaria apertura a la creación de nuevas formas de apreciar y comprender tanto piezas emblemáticas de la colección, como obras que por primera vez se exponían a público.

Iniciando el año 2016, inauguramos una segunda propuesta curatorial de la Colección (en) Permanente (revisión), esta vez desde una nueva mirada bajo el título **(en)clave Masculino**, a cargo de Gloria Cortés, curadora del MNBA especializada en siglo XIX y primera mitad del siglo XX. En términos generales, este proyecto, consecuente con la *expertise* de la curadora, es una selección de un centenar de obras de nuestra colección cuyo eje se ubica en una serie de problemáticas en torno al género, sobre la masculinidad y sus discursos desplegados en la historia del Arte. La indagación de estos vestigios de la historia denota manifestaciones icónicas reconocidas y referidas a individuos, con sus cualidades psicológicas, condición social, desde un plano alegórico o simbólico. Todos estos hallazgos de signos y rastros se extienden a través de mensajes orientados a una serie de concepciones culturales en torno a la masculinidad, construcciones que en ocasiones aparecen como forzadas, que ciertos grupos de la sociedad generan, promueven y defienden por intereses.

Desde luego, este proyecto expositivo, como toda hipótesis curatorial que ha sido pensada desde una museología contemporánea, busca desplegar un argumento (relato) que supere la tendencia de organizar las obras desde la cronología; por el contrario, en esta ocasión la curadora propone poner en crisis la propia ideología de la historiografía clásica. Es decir, con alrededor de cien obras de la colección del MNBA, nos plantea una revisión crítica sobre el género en relación con los conceptos y cánones afines con la masculinidad, a partir de una estructura basada en dos ejes conceptuales, el de la identidad y el del poder.

Respecto a la identidad, ciertamente caracterizada por la representación del cuerpo en la historia del arte a través de la figura humana del hombre y de la mujer, tiene como aspecto fundamental la determinación y diferenciación de los roles de uno con respecto al otro, pero además, define lo que debiéramos entender por masculino y por femenino, lo que responderá al contexto cultural y periodo de la historia en la cual se van fijando las normas y los estereotipos relacionados con el género. En este sentido, el objetivo de este proyecto curatorial es ir más lejos que las determinaciones sexuales exclusivamente, exteriorizadas por medio de los símbolos que le confieren los roles conforme al género. En esta materia, la identidad se abordará desde una estructuración de clasificaciones que permita establecer la diversidad

implícita y explícita de los factores sociales, económicos y políticos que, a través de las obras de arte, se han puesto al servicio de la construcción social de una identidad que es capaz de organizarse e intercambiarse en un sistema mucho más vasto que la relación dual entre lo masculino y lo femenino.

Por cierto, a través de este catálogo se persigue hacer lo más inteligible que se pueda esta propuesta, de ahí la pertinencia de los análisis y valiosos comentarios de otros autores respecto a estas obras, que acompañan y completan esta mirada curatorial, la cual no estará exenta de las pulsiones y los *lapsus* que suelen acompañar todo argumento. Pues bien, si todo discurso se entrega a su propia apariencia, es tentado a la desaparición de sus objetivos quedando prisionero de sí mismo en el espejismo de la certeza. Quizás, como señala Nietzsche, en esa búsqueda de una quimera de los signos ocultos tras una lectura de las apariencias, *“no creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se le quite el velo”*.

No obstante, y más allá de las determinaciones o indeterminaciones de esta propuesta, de alguna manera está latente el intento por armonizar la relación masculina/femenina con el modelo clásico de corte diferenciador oponiéndose a este y a la jerarquía de lo masculino respecto de lo femenino. A propósito de esto último, sabemos que las tipologías particulares de los sujetos y sus contextos, representados en cada una de las obras seleccionadas de la colección, han estado al servicio de la construcción de una identidad masculina dominante, y siguen estando en la publicidad y los medios de comunicación masivos bajo aspectos diferentes a los tratados en este proyecto. No obstante, el emplear pinturas de nuestra colección mayoritariamente clásicas y ampliamente conocidas por el público, tiene el propósito de establecer una nueva lectura que nos proporcione apreciaciones de las mismas, con los correspondientes análisis e interpretaciones sobre el signo icónico y su codificación a través de las convenciones, lo cual permite que se desprendan, respecto a la identificación social del poder, los modelos ideológicos imperantes durante determinados periodos de la historia.

A propósito, más allá de los cambios estéticos en la pintura como lenguaje hasta el día de hoy, la historiografía clásica ha tenido la gran habilidad para restaurar sistemáticamente la hegemonía de dicha masculinidad por sobre todo pretendido avance o modernización del arte. En consecuencia estas

características masculinas, que son exhibidas en esta muestra, por una parte denotan las peculiaridades que fortalecen el sentido del control y en consecuencia de la disciplina, y por otra parte la idealización (o europeización) del cuerpo, ideológicamente ligada a un esteticismo demandante de un real(ve)ismo presente aún en el escenario cultural actual. Todo esto implica, desde una serie de interrogantes sobre el género, que así como en cada una de las figuras codificadas de la masculinidad se emana un mensaje, al instante siguiente se instaura la posibilidad de una puesta en marcha de un erotismo, cuyo *lapsus* retórico proporciona la disolución de las formas anteriormente constituidas.

Finalmente, la exposición **(en)clave Masculino** emprende la tarea de transformarse en una metáfora que explica (en parte) el eventual naufragio de la(s) identidad(es) de los cuerpos masculinos, y en consecuencia de los femeninos; admitiendo y destacando, en este sentido, una co-existencia de estas identidades en distintos niveles de complejidad, bajo las influencias de ideas y modelos pedagógicos que los condicionan. No se trata de un asunto de simple apariencia; no son los trazos esparcidos de un decorado, ni un paisaje melancólico de una historia fallida, se trata de la representación del cuerpo que habla (o es hablado) y donde cada palabra adquiere cuerpo (es representada) tan pronto como se formula.

**Roberto Farriol Gispert**  
**Director Museo Nacional de Bellas Artes**



# EL INDIVIDUO INQUIETANTE

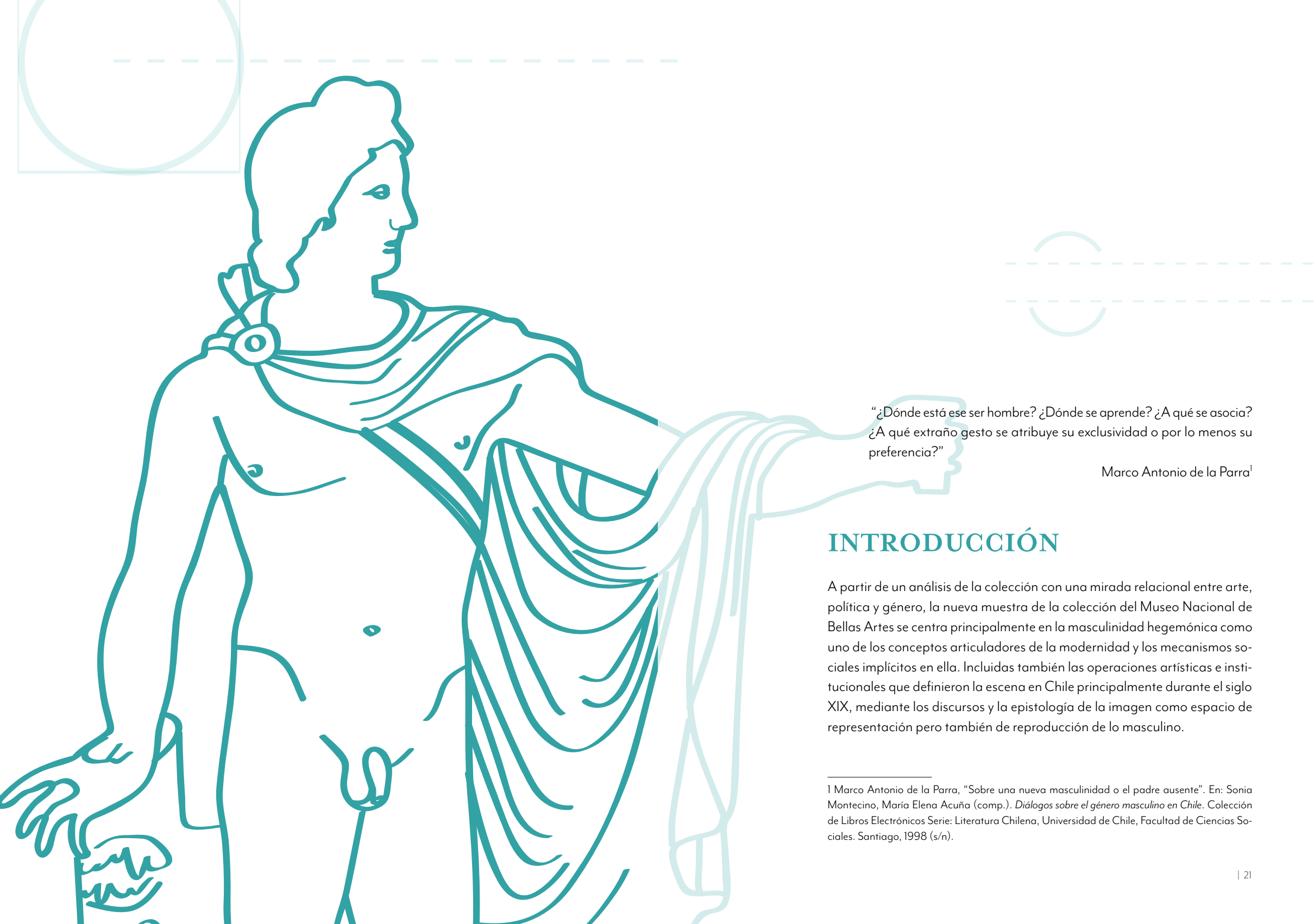




# (en)clave Masculino Colección MNBA

**Gloria Cortés Aliaga**

CURADORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



“¿Dónde está ese ser hombre? ¿Dónde se aprende? ¿A qué se asocia?  
¿A qué extraño gesto se atribuye su exclusividad o por lo menos su  
preferencia?”

Marco Antonio de la Parra<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

A partir de un análisis de la colección con una mirada relacional entre arte, política y género, la nueva muestra de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes se centra principalmente en la masculinidad hegemónica como uno de los conceptos articuladores de la modernidad y los mecanismos sociales implícitos en ella. Incluidas también las operaciones artísticas e institucionales que definieron la escena en Chile principalmente durante el siglo XIX, mediante los discursos y la epistología de la imagen como espacio de representación pero también de reproducción de lo masculino.

<sup>1</sup> Marco Antonio de la Parra, “Sobre una nueva masculinidad o el padre ausente”. En: Sonia Montecino, María Elena Acuña (comp.). *Diálogos sobre el género masculino en Chile*. Colección de Libros Electrónicos Serie: Literatura Chilena, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales. Santiago, 1998 (s/n).

Considerando que solo un 11% de la colección corresponde a productoras y creadoras femeninas, equiparables al 11% de los autores(as) desconocidos(as), realidad sintomática de las políticas de exclusión que se han sostenido a lo largo de la historia de la institución<sup>2</sup>, esta exposición busca revertir las lecturas sobre las obras de arte y activar políticas de colecciones que integren no solo a las mujeres, sino también a los discursos “otros” en las dialécticas históricas y visuales del arte en Chile y del propio museo. Es desde ese lugar que nace la propuesta curatorial de **(en)clave Masculino. Colección MNBA**, que indaga en los modelos de género promovidos por el arte como dispositivo articulador de imaginarios y contenidos [en clave] y al museo como principal territorio de ejecución y promoción de ese modelo [enclave], en el cual la propia disciplina de la historia del arte ha participado, en tanto reproduce las ausencias de las subjetividades obliteradas y las dinámicas de poder -visuales y verbales- presentes en las narrativas tradicionales. La transformación de estas solo ha sido posible en la medida que las lecturas relacionales han ingresado al ámbito de acción de la propia disciplina historiográfica, revelando y ampliando, contaminando inclusive, abriendo la fisura sobre la ficción de la(s) historia(s) en el que las prácticas

<sup>2</sup> Investigación en desarrollo realizada en conjunto con Nicole González, investigadora del Departamento de Colecciones del MNBA. Dicha aproximación numérica a las colecciones del Museo ha arrojado una constante invisibilidad de la producción femenina que se repite en las políticas de programación y adquisiciones de obras.



subversivas, feministas y marginales se han visto descartadas literal y simbólicamente.

De este modo, la exposición presenta la diversidad de cuerpos normalizados y disciplinados por el Estado, como una extensión orgánica de la política de la masculinidad que se extiende a la práctica artística en pro de ganar un espacio simbólico al interior -en este caso- de la institución museal. El dominio del “padre” [hombre/Estado] es ejercido mediante una multiplicidad de poderes -la fuerza, la violencia, el lenguaje, las costumbres, la ciencia, la educación, la religión y el arte, entre tantos otros-, los que inciden en la construcción de la cultura, de las relaciones de género, de clase y de etnicidad. Esta masculinidad, hegemónica, colonizadora y dominante, es puesta en cuestión a través de la confrontación con las identidades polifor-



mas y/o posidentitarias, con la desarticulación de los contenidos patriarcales y de un modelo único de “ser hombre” que emerge de los procesos de la colonización y sus alcances, así como de la vida republicana.

Las salas del Museo Nacional de Bellas Artes se dividen, entonces, en dos ejes principales: Las identidades masculinas [ala sur] sostienen el concepto de la patrilinealidad -el honor y la primogenitura- mediante obras emblemáticas de la colección como *Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián* de José Gil de Castro (1816) y *Lección de geografía* de Alfredo Valenzuela Puelma (1883), enfrentadas al *Retrato de Enrique Lynch y su hija* de

Ricardo Richon-Brunet (1901). Mientras en las dos primeras el territorio es heredado y entregado a los hijos mediante el gesto de las manos masculinas que se apoyan fuertemente en los hombros infantiles como signo de “*la relación filial del aprendizaje: padre/patria como territorio*”<sup>3</sup>, en la obra de

1. JOSÉ GIL DE CASTRO  
*Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián*  
(detalle)  
1816  
Colección MNBA

2. ALFREDO VALENZUELA  
PUELMA  
*Lección de geografía* (detalle)  
1883  
Colección MNBA

<sup>3</sup> Ver Roberto Amigo, “Lección de geografía” en el Catálogo comentado de obras de esta edición. La noción de territorio y educación mediante estas obras ya había sido enunciada por Amigo en la exposición “Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XX” en la Trienal de Chile realizada en este mismo Museo el año 2009.

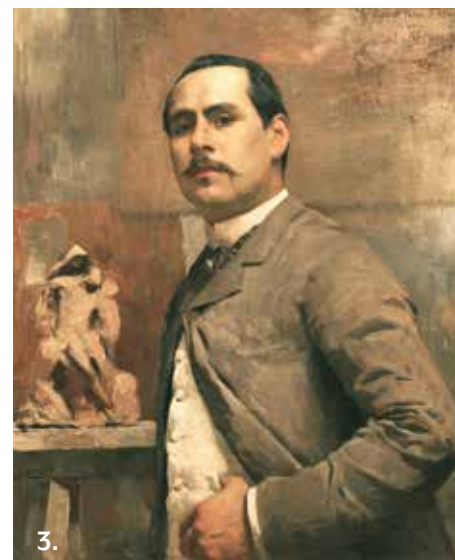
Richon-Brunet el cuerpo de la niña es territorializado mediante el control del espacio socioterritorial de lo femenino -la mano en la cintura- obedeciendo a tecnologías de poder que configuran y dominan el sistema de relaciones sociales en los márgenes de las nociones geopolíticas del cuerpo, especialmente, del cuerpo dócil. Desde este punto de inicio, las obras de la colección se enfrentan con la historia de las masculinidades en crisis, la emergencia del homoerotismo y la pregunta sobre la diversidad sexual o dicho de otro modo, lo sexo-genérico como fisura a las superestructuras que afectan los modos de representación de la realidad.

Mientras, los ejercicios de poder y sumisión [ala norte], son abordados a través de la interpretación del consentimiento, del voyerismo sobre el cuerpo femenino y las violencias ejercidas con el fin de preservar la alteridad del sujeto colonizado, mediante la lectura de obras como *El huaso y la lavandera* de Johann Moritz Rugendas (1835) o *Marchand d'Esclaves* de Alfredo Valenzuela Puelma (1884), ambas configuradas en el relato de nación e identidad, evidenciando la carga política [o política del cuerpo] que hay en esa relación.

## EL LINAJE MUSEAL

La construcción genealógica de la historia del arte en Chile tiene como principal referente la apertura de la Academia de Bellas Artes en 1849 y la creación del Museo Nacional de Bellas Artes treinta y un años después. Instituciones encargadas de determinar los discursos y el canon oficial sobre la visualidad y sus contenidos, ambas se constituyen en los hitos más importantes del arte chileno de cara la modernidad y frente a los distintos sujetos sociales en el campo artístico. La formación del Museo Nacional de Bellas Artes se debe a las inquietudes y gestiones del escultor José Miguel Blanco, quien apela a su conformación en un artículo publicado en la *Revista Chilena* en 1879 -en pleno desarrollo de la Guerra del Pacífico- dirigida por Miguel Luis Amunátegui y Diego Barros Arana. Un año después, y secundado por el coronel Marcos Maturana y el director de la Academia de Pintura, Giovanni Mochi, se abre el Museo Nacional de Pinturas, localizado en los altos del Congreso Nacional hasta 1887, fecha en la que se traslada al edificio El Partenón en la Quinta Normal, perteneciente a la Sociedad Unión Artística liderada por el pintor Pedro Lira y Luis Dávila Larraín. Este traslado significó también la creación

de la Comisión Directiva que se encargaría de la dirección del Museo, la adquisición de obras y la organización de las exposiciones y salones anuales, que permiten la incorporación de nuevas pinturas y esculturas a la colección, tanto nacional como extranjera, de acuerdo al criterio de la nueva Comisión. El Museo funcionó en El Partenón de la Quinta Normal hasta 1910, año en que se trasladó al Palacio de Bellas Artes, erigido en el Parque Forestal a raíz de la celebración del Centenario de la República.



Como proyecto civilizatorio, la recién creada institucionalidad niega sistemáticamente al otro y refuerza la hegemonía político-cultural occidental de la que somos tributarios. A pesar de la creciente participación femenina en la escena artística, las mujeres difícilmente pudieron acceder a estas esferas de poder público. El concepto de la genialidad creativa fue asignada exclusivamente al mundo masculino, potenciado por el ejercicio de una crítica de arte chilena que consideró el desarrollo de la creación femenina desde el análisis de las diferencias de género, demeritando el carácter universal de la obra producida por las mujeres o bien, anulando la participación individual de las mismas, relegándolas a una subcategoría más dentro

de las Bellas Artes<sup>4</sup>. Este archivo negado sobre las mujeres desafía los ámbitos de acción y las marcas de identidad de las creadoras/artífices, dispositivo fundamental para la reescritura de la obliterada historia de las artes chilenas.

A través de una galería de retratos y autorretratos identificados como los principales personajes del Museo, se presentan las políticas del cuerpo instaladas por la modernidad. Se trata de impugnar propositivamente las ausencias, pero también las prácticas masculinas de validación territorial

<sup>4</sup> Ver Gloria Cortés, *Modernas, historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*, Origo, Santiago, 2013.



4.

mediante el ejercicio de la identidad y la imagen corporal que revelan las relaciones, redes y estrategias establecidas entre los propios artistas para introducirse en el ambiente de la plástica nacional. Destaca el *Retrato de Virginio Arias*, del pintor venezolano Arturo Michelena realizado en París en 1888, y que deja ver las relaciones establecidas en la capital francesa entre los artistas latinoamericanos, entonces becados por el Estado y conminados a la creación de una genealogía que sustentara el nuevo proyecto nacional, pero bajo el alero eurocéntrico de artistas como Jean-

Paul Laurens<sup>5</sup>. En la misma fecha también pintaría a un recién llegado Juan Francisco González, cuyo retrato se encuentra hoy en la colección de la Fundación Galería de Arte Nacional de Venezuela. Como respuesta, el mismo Arias ejecutaría un busto-retrato de Michelena, que el escultor chileno entregaría posteriormente al gobierno venezolano tras la muerte del pintor<sup>6</sup>. Esta reivindicación del

5 Ver Eva Cancino, “Retrato de Virginio Arias” en el Catálogo comentado de obras de esta edición.

6 Esta escultura habría sido localizada en el Ministerio de Instrucción Pública por el director de la Academia Nacional de Bellas Artes de Venezuela, Emilio J. Mauri,

oficio se constituye, también, en un gesto político a la hora de definir y construir filiaciones al interior de la escena. Así, Alfredo Valenzuela Puelma retrata a Juan Francisco González en 1895, cuatro años después de la arremetida antibalmacedista de la que eran opositores ambos artistas. En contraposición, Pedro Lira y su discípulo Pablo Burchard representan la oficialidad narrativa del gobierno, faros simbólicos que permiten -como señala Justo Pastor Mellado- redimir las “fallas de la oligarquía” especialmente en el ejercicio pictórico que realiza Lira sobre los mitos de *Prometeo encadenado* (ca. 1883) y *Sísifo* (1893) en el período comprendido entre la posguerra del Pacífico y la posguerra Civil.

3. ARTURO MICHELENA  
*Retrato de Virginio Arias*  
(detalle)  
1888  
Colección MNBA

4. PEDRO LIRA  
*Prometeo encadenado*  
(detalle)  
Ca. 1883  
Colección MNBA

“Lo que no podemos dejar pasar es el rostro feminizado de *Prometeo*, que espera la arremetida de una ave en la que el pico se metamorfosea en saeta de una escena de sacrificio de San Sebastián. Como tampoco se puede dejar de mencionar que el “hombón” de *Sísifo* se asemeja demasiado a la textura de los soldados mutilados que han sido fotografiados como prueba de la entrega de una prótesis de herido de guerra. Solo que en la pintura está retratado de cuerpo completo, en plena erección gestual, poniendo en escena la distribución del paralelogramo de fuerzas del impulso humano”<sup>7</sup>.

La voracidad anunciada de la “rapiña plebeya” de Mellado, puede encontrar su correlato en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche (1871-72) en el que Prometeo representa el peligro de la política burguesa, ya que “el favorecimiento demasiado grande del conocimiento humano produce efectos nocivos tanto para el favorecedor como para el favorecido”<sup>8</sup>. Esta versión del mito fundacional de la cultura aria instala a Prometeo como principio metafísico y viril del sacrilegio: el robo del fuego y el sacrificio se oponen al pecado ori-

con presencia de Virginio Arias. Así dan cuenta las notas de prensa venezolanas en 1904. Dicha obra se habría extraviado posteriormente desde los propios jardines del Palacio Federal.

7 Ver, Justo Pastor Mellado, *La contemporaneidad del siglo XIX (2)*, publicado en Escenas Locales el miércoles, 3 de febrero de 2016 [disponible en línea]

8 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1973, pp. 564-565.

ginal semítico llevado a cabo por las manos femeninas de Eva<sup>9</sup>. Esta doble condición del mito de origen, ambos sustentados en la desobediencia, nos lleva al planteamiento sobre la ambigüedad sexual que utiliza Lira para la figura del Prometeo, a la que volveremos más adelante.

No está clara la fuente en la que se basa la obra de Lira, si es el poema homónimo de Goethe (1772 y 1774), el corolario de Nietzsche o la análoga relación de Prometeo y Tristán en Wagner (1859), donde los personajes se manifiestan como una dualidad metafísica que exagera, por lo mismo, la diferencia con respecto al mito y la función de la historia. Lo cierto es que el mito prometeico redundaba en la modernidad precisamente porque situaba el origen de la cultura, el desarrollo civilizatorio, en un acto sacrílego. Es posible que el pensamiento liberal francmasónico de Lira haya influenciado en la realización de esta obra, la que junto a *Sísifo* (1893) y *Felipe II y el gran inquisidor* (1880) -basada en la ópera *Don Carlos* de Giuseppe Verdi<sup>10</sup>- podrían conformar una gran trilogía masónica de vocación humanística, sustentada en el progreso económico y espiritual<sup>11</sup>.



9 Joan B. Llinares, “La sombra del Prometeo encadenado: el mito y la tragedia de Prometeo en Nietzsche y los comentarios de Blumenberg”, En: De Martino, F. y C. Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*. Universitat de València, 5-7 de mayo de 2004, p. 290.

10 Ver Gloria Cortés, “Felipe II y el Gran Inquisidor” en el Catálogo comentado de obras de esta edición.

11 David Martín López plantea la posibilidad de encontrar escenografías masónicas en las diferentes manifestaciones artísticas de los siglos XIX y XX como un recurso estético -hermético y simbólico- que cumpla con los fines de uso interno de las Logias: “Este metalenguaje, perceptible solo, en la mayoría de ocasiones, para aquellos adeptos iniciados, formaba así una especie de escenografía -imaginaria y real- que imprimía en la obra determinada, una codificación de lo tangible para transmitir una idea intangible normalmente, asociada en general a una conducta ética y moral, en la línea filantrópica que la Masonería solía plantear”. Ver, David Martín López, “La escenografía masónica como recurso estético. Dualidad de finalidades (siglos XIX-XXI)”, En: *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Universidad de Murcia, noviembre de 2008. Es probable que los paisajes de las obras en cuestión de Pedro Lira respondan a estas circunstancias, considerando la participación activa del pintor en la R. Logia “Deber y Constancia” N°7, de Santiago donde presenta en 1870 una composición poética por la que exhorta “que el hombre no debe desmayar por los frecuentes tropiezos de la vida sino que al contrario, debe levantarse i cobrando nuevas fuerzas, emprender la lucha con mayor ardimiento” en una clara alusión al mito de Sísifo (I. Libro de Actas, 1ª Época, R. L. Deber y Constancia N° 7, p. 278). Ver, Jorge Antonio Veas Palma, “Pedro Lira (1846-1912) Un capítulo sobre la influencia de la Masonería en la cultura chilena”, *Archivo Masónico*, n° 3. Santiago, Chile, 1 julio 2004.

## EL CUERPO MASCULINO Y EL HOMOEROTISMO

Tanto el *Sísifo* de Pedro Lira como su *Prometeo encadenado* revelan la dicotomía de los cuerpos binarios, donde la fortaleza del primero se enfrenta a la ambigüedad y androginia del segundo. Sísifo se presenta en pleno ejercicio de su demostración viril inserto en el culto a la masculinidad y al dinamismo republicano que, sin rechazar la tradición de la que es heredera, la actualiza constantemente, recoge la piedra para transformar la realidad del proyecto político y social que ha asumido la elite. Es decir, se trata de una virilidad patriótica; un desnudo heroico. Desde esta perspectiva, resulta interesante el hecho que *Sísifo* fuera expuesto junto al *Marchand d’Esclaves* [*La perla del mercader*] de Valenzuela Puelma -como campos de disputa entre ambos artistas- en el Salón de Valparaíso de 1896<sup>12</sup>. El desnudo patriótico, vencedor de la guerra civil, confrontaba al cuerpo en sumisión.

12 Carlos Ossandón, “Alfredo Valenzuela Puelma”, 1935. En: Marisol Richter y Cynthia Valdivieso, *Ejercicio metodológico de catalogación y documentación de pintura de caballete. Una propuesta para las obras de Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909)*. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Impresora Óptima, Santiago, 2015, p. 162.

En el calendario filosófico marxista, en tanto, Prometeo ocupa el primer rango entre los santos y los mártires, retomado por la teología de la liberación latinoamericana<sup>13</sup>. El titán sería el primer mártir del proletariado. Así, la innegable relación crística entre el mito prometeico y la figura de San Sebastián, por cuanto abundancia martirológica, presupone también un cuerpo masculino traspasado, transgredido y penetrado, acción que solo puede ser llevada a cabo en un acto eminentemente de carácter sexual. El cuerpo masculino promocionado en las escuelas de bellas artes -símbolo del ideal de belleza y la perfección-, se feminiza tras la llamada crisis de la masculinidad, encontrando en el mito y la alegoría la excusa perfecta para representar el deseo homoerótico. Se trata de una imagen simbólica y política sobre la república de los hermanos, que se manifiesta como afectos entre hombres en las que el placer sensual no se ansía como un fin, sino como una consecuencia de la camaradería y del amor entre caballeros.

La “homoerótica del sujeto” fue propuesta por Sigmund Freud (1910-15) y en adelante autores como Ulrichs y Wesphal consideraron al “buen perverso” como un sujeto susceptible de tratamiento bajo una concepción naturalista de la sexualidad<sup>14</sup>. El mismo año de la creación de la Academia chilena, Richard Wagner apelaba a las relaciones “sensuales-espirituales” de carácter pasional entre hombres en su libro *Obra de arte del porvenir* y otorga los principios femenino y masculino en una sola identidad a su personaje *Parzifal*; Gabriele D’Annunzio repite dicha ecuación en su *Martirio de San Sebastián* (1911) –el mártir de la ambigüedad–, cuyo estreno fue objetado debido a que el bailarín que interpretaba al santo era una mujer judía. La serie de litografías de Bernard Romain Julien y su *Cours de dessin d’après les maîtres* (1857) -tradi-

13 Para ahondar al respecto, ver Pablo Richard, “Teología en la teología de la liberación”, En: Ellacuría, Ignacio y Sobrino, Jon (Eds), *Mysterium Liberationis. Conceptos fundamentales de la Teología de liberación*, Trotta Madrid, 1990, tomo I

14 Juan Cornejo Espejo, “La homosexualidad como una construcción ideológica”, En: *Limite. Revista de Filosofía y Psicología*, Vol. 2, n°16, Universidad de Tarapacá, Arica, 2007, p. 94. Para Otero Álvarez (2013) la diferencia entre homosexualidad y homoerotismo radica en que lo *homo* decide desde lo semejante, mientras que lo *erótico* “comporta la ampliación de la franja de lo *sexual* dando prelación a modalidades, que no apuntan apenas a la reproducción de la especie, que incluyen la marca decisiva del “ser-para-la-muerte”, la derivación del lado de lo sublimatorio. (...) Lo erótico califica el enlace vida-muerte, y solo cuando se suman allí los géneros (masculino y femenino) entra lo homosexual a apropiarse de esos registros”. [No publicado]

cionalmente utilizadas de forma complementaria a la colección de yesos y ornamentos destinados a la enseñanza y apreciación del buen gusto de los jóvenes artistas- hacen gala de hermosas y suaves poses masculinas y que luego toman forma en ejercicios como *Desnudo N°1* y *Desnudo N°2* de Alfredo Valenzuela Puelma (sin fecha, Colección Museo de Arte Contemporáneo) o el de Julio Fossa Calderón (1904) donde el desnudo masculino vuelto a su propio reflejo, como Narciso, se convierte en objeto de deseo y admiración viril. La unión noble entre hombres, el ejercicio fraterno erotizado, es reforzada por eventos propiamente masculinos como son la Guerra de Crimea (1853-56), la Guerra Civil estadounidense (1861-65), la I Guerra Mundial (1914-18), la emergencia de políticas dictatoriales y el fascismo austro-alemán e italiano, donde las relaciones masculinas se constituyen en complejas lecturas de poder en las que la complicidad y la violencia viril juegan un papel fundamental<sup>15</sup>. El cuerpo emerge como punto de inflexión entre la masculinidad homogénea, la normatividad y el deseo.

Un ejercicio de reversión del modelo heteronormado es realizado por la escultora Rebeca Matte en *Unidos en la gloria y en la muerte* (1918), localizado en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes donde la artista -en un gesto inusitado- representa la unión entre dos compañeros y pone en relieve la pregunta sobre los conceptos de nación viril propagados por las repúblicas modernas. En la Revista *Pacífico Magazine* de 1918, el crítico de arte Joaquín Díaz Garcés enuncia que Matte se habría basado en un poema de Gabriele D’Annunzio, contenido en la novela *Forse che si, forse che no* de 1910:

“El matrimonio viril, la pareja de batalla, renacida con la invención de las alas humamamas [sic], conductor y artillero; arma de elevación, arma celeste, manejada con una sola voluntad como la doble lanza del joven griego. El compañero y el compañero; no hay en este momento en el mundo vínculo más noble que este pacto silencioso que hace de dos alas una sola rapidez, una sola proeza y una sola muerte. El más secreto estremecimiento del amor no expresado es nada en comparación de

15 Ver Elisabeth Badinter, “El enigma masculino. La gran X”, En: Ávila Santamaría R., Salgado J. y Valladares L. (comp.), *El género en el derecho. Ensayos críticos*, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, UNIFEM, Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, Quito, 2009, p. 86. Ver también, George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York: Oxford University Press, 1996.





ciertas miradas que, en las horas solemnes de la altura, confirman entre los dos hermanos la fidelidad a la idea, la gravedad del propósito, el sacrificio taciturno de mañana. Ahora la muerte, que debía tomar a los dos, no ha recibido sino a uno, contra el pacto contra la oferta, contra la justicia y contra la gloria”<sup>16</sup>.

En este sentido, la obra de Rebeca Matte evidencia la crisis del modelo hegemónico de los cuerpos, la sexualidad y sus fronteras, ya que *Unidos* no se trataría, efectivamente, del mito épico de Dédalo e Ícaro como lo ha tratado la historiografía nacional, sino que relevaría las relaciones entre hombres donde el erotismo y la sexualidad simbólica se manifiestan como amistades pasionales en su pureza originaria<sup>17</sup>. Es decir, una relación de carácter simbólico ente compañeros que enfrenta a los llamados “males de la patria”, efectos históricos

causantes de la deformación de la nación relacionados con los cuerpos masculinos en total estado de indefensión, esto es, la pobreza y la guerra. Una masculinidad inestable, insegura y vulnerable<sup>18</sup>. La crisis de la masculinidad o el miedo a la pérdida del poder viril y su capacidad proveedora transmuta e indetermina los conceptos básicos de los códigos sexuales, la obligatoriedad de lo heterosexual y, por tanto, permite el replanteamiento de las nociones que sustentaban al régimen y la norma patriarcal.

#### 5. PEDRO LIRA

*Sísifo*  
(detalle)  
1893

Colección MNBA

#### 6. REBECA MATTE

*Unidos en la Gloria y en la muerte*  
1922

Colección MNBA

Alojado en el cuerpo de San Sebastián, el individuo inquietante de la sociedad moderna desplaza la dinámica homofóbica del proceso colonialista, vacía su contenido trascendental y enfatiza su sexualidad. Su carga erótica excepcional lo transfigura desde el Renacimiento en el ícono gay por antonomasia en el

<sup>16</sup> Joaquín Díaz Garcés, “Monumentos Chilenos”, En: *Pacífico Magazine*, n.º. 70, año V, Santiago, 1918, p. 341.

<sup>17</sup> Ver también Eva Cancino y Gloria Cortés, “El compañero y el compañero. La crisis del orden simbólico y el homoerotismo masculino en la obra de Rebeca Matte” (1918), En: *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, Universidad Iberoamericana de México, n.º9, año IV, México, 2016 [disponible en línea].

<sup>18</sup> Dichos estudios serían retomados y difundidos por una serie de intelectuales, especialmente en la generación del 98 español, resaltando entre ellos a Unamuno; estos intelectuales plantean a la enfermedad del histórico, por ejemplo, como un mal de la nación y su degeneración. Ver Barbara Zecchi y Raquel Medina (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2002.

que los artistas podían expresar sus propias convicciones sexuales. Tanto *San Sebastián* (sin fecha), copia de Guido Reni -uno de los pintores que más reprodujo esta temática<sup>19</sup>- y *El martirio de San Sebastián* de Luis Eugenio Le-moine (1901, Colección Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca) muestran un cuerpo desnudo, pasivo y voluptuoso, un santo martirizado transformado en una ambigua metáfora del deseo que se mezcla con la tortura y el sadomasoquismo. El interés de santo en la modernidad es solo comparable al de Hermes-Apolo en la antigüedad, el que también despierta los deseos homoeróticos de los jóvenes artistas e intelectuales, como Johann Joachim Winckelmann. Al respecto, señala Natalia Keller,

“El padre de la lectura moderna de arte antiguo, el historiador, arqueólogo y escritor alemán del siglo XVIII, se deleitaba en la figura del *Apolo del Belvedere*. Famosa es la descripción del efecto que la escultura producía en él –sudor, respiración acelerada e intumescencia–, síntomas de provocación erótica y éxtasis”<sup>20</sup>.

Sin embargo, estos cuerpos molestan, inquietan, pues amenazan la pérdida de la masculinidad, rechazan la procreación y, por lo tanto, no participan de la conservación de la especie acelerando, con ello, el exterminio de la humanidad. El cuerpo travestido de *Magicienne* de Alfred Pierre Agache<sup>21</sup> (1897) y *Narciso* (ca. 1900, reproducción en bronce del original existente en el Museo de Nápoles) contemplando su propia belleza -ambos cuerpos adolescentes- indagan sobre las nociones de las prácticas discursivas que derivan en la feminización de la representación del hombre homosexual o de la masculinización de la femineidad alterna. En esta última, Laura Rodig inquiriere en la (re)presentación de figuras femeninas masculinizadas a través de *Desnudo de mujer* (ca. 1937) que deconstruye la sexualidad hegemónica y su función reproductiva. Nuevos modelos femeninos disputan, entonces, la heteronormatividad del espacio público convirtiéndose en productoras de nuevos significados. La condición sexual de Rodig potencia una especie de identidad

19 Ver Claudio Guerrero, “San Sebastián” en el Catálogo comentado de obras de esta edición.

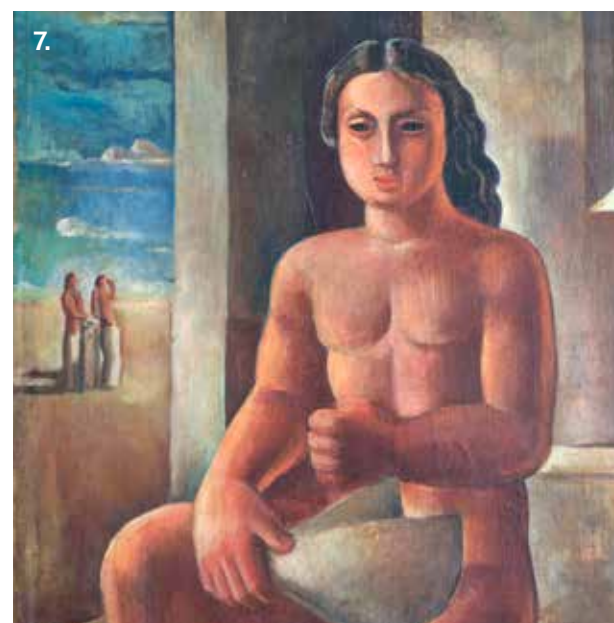
20 Ver Natalia Keller, “Apolo de Belvedere” en el Catálogo comentado de obras de esta edición.

21 Ver Natalia Keller, “Magicienne” en el Catálogo comentado de obras de esta edición. Keller sugiere que esta obra, junto a otras del autor, conformarían un repertorio iconográfico basado en los Arcanos Mayores del Tarot. El Mago es la carta N°1, número masculino que significa la fuerza divina penetrante, principio fundamental de acción. Es interesante cómo Agache antepone el equilibrio de fuerzas masculina-femenina a los arquetipos tradicionales.

forastera o de resistencia al sistema, constituyendo un espacio/cuerpo de disidencias a partir del despojo. Especialmente desde la inefable contradicción entre el deseo sexual y el maternal en aquellas mujeres de opciones sexuales alternas, dada la persistencia del *deber ser* –social y biológico– de la mujer respecto de las biopolíticas del cuerpo<sup>22</sup>. Desde ese lugar, Rodig genera una política encubierta del imaginario virilizado del desacato, una estrategia de construcción de prácticas sexuales fuera del dominio patriarcal.

Desde otro lugar y cincuenta años después, el dúo Las Yeguas del Apocalipsis, conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, denuncia la exclusión

sistemática y homogenizadora del Estado, poniendo al cuerpo homosexual -ausente del discurso político- en el espacio público y autónomo. “Antes del advenimiento de la democracia, éramos los maricas quienes decíamos lo que otros no podían o no querían decir”, declaraba Lemebel en la revista *Punto Final* en octubre de 1996<sup>23</sup> reafirmando la idea en la que el “devenir marica” permite decir aquello que es incorrecto, porque reniega de la norma-poder. En su obra *Las dos Fridas* (1989), Lemebel y Casas escenifican travestidamente la obra ho-



mónima de Frida Kahlo, invirtiendo la posición de los personajes del cuadro original y situando a Lemebel a la derecha y a Casas en la izquierda, ambos con el torso desnudo conectados mediante las manos y la sonda caracterís-

22 Ver Gloria Cortés, “Feminismos, indigenismos y etnicidad (a propósito de la exposición Orozco, Rivera y Siqueiros)”. En: Orozco, Rivera, Siqueiros. *La exposición pendiente (1973-2015)*, Origo, Santiago, 2015.

23 Víctor Hugo Robles, *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual de Chile*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2008, p. 27.

tica de obra de Kahlo. La sesión de fotografías en blanco y negro de Pedro Marinello formaron parte de la instalación y *performance* que realizarían los artistas en 1990 en la Galería Bucci como un intento de sacudir los hábitos impuestos a los cuerpos [políticos y sociales] establecidos por el régimen dictatorial en las esferas públicas y privadas<sup>24</sup> -pero igualmente excluidos del proyecto de nación moderno del Chile postransición-, una contrarespuesta que utiliza la memoria sacrificial, la comunión de los sufrientes, como estrategia disruptiva<sup>25</sup>.

## ANDROGINIA Y FRONTERA

El pintor peruano Albert Lynch trabajó en los talleres de los pintores Jules Noël, Gabriel Ferrier y Henri Lehmann mientras se encontraba en Francia. Ilustró, también, obras emblemáticas de la literatura de fin de siglo como *La Dama de las camelias* de Alexandre Dumas (1848) o *La Parisienne* de Henry Becque (1885) donde ambas protagonistas, Margarita y Clotilde, se constituyen en mujeres galantes libres de los prejuicios sexuales de la época, disfrutaban del poder y la independencia económica usando “su implícita y explícita androginia, su ingenio, su fulgor, su sensibilidad estética, su capacidad para fascinar y encantar”<sup>26</sup>.

En la obra *Últimos rayos* (sin fecha) Lynch pareciera recuperar ese espíritu finisecular, esa cartografía del deseo que señala Laura Malosetti<sup>27</sup> al indagar sobre la naturaleza de los cuerpos y el erotismo concentrado en la mujer moderna, donde no está excluida la languidez de los cuerpos enfermos, objetos de belleza efímera y ambigua al concentrar en ellos los males de la pasión que los consume<sup>28</sup>. En la obra de Lynch dos mujeres de aspecto etéreo caminan

24 Jean Franco, Héctor Domínguez, *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Lom Ediciones, 2004, p. 124.

25 Ibid., p. 127. Ver también Paula Honorato, “Las dos Fridas” en el Catálogo comentado de obras de esta edición.

26 Susan Griffin, *Las Cortesanas, un catálogo de sus virtudes*, Ediciones B, México, 2003, p. 32.

27 Laura Malosetti, “Cartografías del deseo”, En: *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. n° 7, Buenos Aires, Segundo semestre 2015 [disponible en línea].

28 En ese contexto, la tuberculosis se conforma como la enfermedad del Romanticismo, tributaria de la antigua concepción médica que clasificaba a los seres humanos según la teoría de los cuatro humores. Bajo esa concepción, quien padecía tuberculosis se asociaba a la imagen

por un idílico paisaje, mientras una tercera observa su reflejo en el agua, como una cita a Narciso en clave femenina. La única figura que mira en nuestra dirección abraza con seguridad a su compañera, que toma una flor con un gesto delicado; la ubicación espacial y temporal de este mundo idílico es difícil de precisar, según plantea la teórica argentina Georgina Gluzman,

“(…) tal como sucede con el misterioso vínculo entre estas amigas o amantes. Estamos en un idílico universo femenino de belleza y ensoñación, uno que se desenvuelve sin figuras masculinas”<sup>29</sup>.

Desde este espacio propiamente femenino, precisamente, la novela de Virginia Woolf, *Orlando* (1928), indaga en el universo de la androginia como forma de “desestabilizar la injusta esteriotipia de lo femenino y lo masculino”<sup>30</sup>. El comportamiento hermafrodita de la mujer moderna alude a la existencia de un sexo intermedio que permite sobrepasar los límites inamovibles de los opuestos duales<sup>31</sup>. Apropiarse de ambos sexos constituye para mujeres como Woolf -o como Rodig- la posibilidad de una autorrealización femenina, aunque ficcionada, sobre la construcción de identidades libres. La hermandad lírica entre las poetisas es un claro ejemplo de lo anterior, donde la utilización de expresiones tomadas de la poesía erótica masculina ejercida entre mujeres, podría corresponder tanto a un gesto lésbico como a un ejercicio de liberación<sup>32</sup>, que no representó una amenaza al orden patriarcal, pues la ambigüedad se convertía en un nuevo objeto de deseo.

---

de un ser de humor melancólico, es decir, sensible y romántico. Susan Sontag ha indagado en estas cuestiones en su publicación *La enfermedad y sus metáforas* (1977), instalando a la tuberculosis como una de las tres enfermedades más mitificadas de la modernidad, junto al cáncer y el sida. También Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), establece las prácticas de sujeción sostenidas sobre el cuerpo femenino, citando a Balzac denuncia “Hay que negarle la instrucción y la cultura, prohibirle todo cuanto podría permitirle desarrollar su individualidad, imponerle ropas incómodas, animarla para que siga un régimen conducente a la anemia.”

29 Ver Georgina Gluzman, “Últimos rayos” en el Catálogo comentado de obras de esta edición.

30 Elena Gascón-Vera, “To be or not to be: la ansiedad de la androginia en Virginia Woolf”, En: *Clepsydra: Revista de estudios de género y teoría feminista*, n° 1, España, 2002, p. 99.

31 Ibid., p. 101.

32 Zecchi y Medina (eds.), op. cit. Ver también Iker González-Allende, “De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX”, En: *Letras de Deusto* 39.122, Published by Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto, 2009, p. 54 [disponible en línea].

Balzac, Sand y Byron son creadores de personajes andrógenos como signos de perfección humana y de eterna juventud que la literatura instala en el mismo momento en que la sexología inventa la noción de la homosexualidad basada en el hermafroditismo<sup>33</sup>. Ocupa, por tanto, una doble frontera en tanto liberación y política del deseo. Este deseo sobre el cuerpo juvenil y andrógino es sostenido en el goce sobre lo híbrido; la doble sexualidad o la ambigüedad sexual, se constituye en el horizonte estético sobre el ideal perfecto que contiene la belleza, la juventud y feminidad en un solo cuerpo<sup>34</sup>. Esto es, lo masculino como objeto y lo femenino como sujeto insertos en un mismo discurso simbólico. Niños y mujeres, sujetos subyugados al deseo masculino, se instalan desde esa frontera corpórea, asignándoles componentes eróticos y sublimes, pero negándoles el deseo sexual. El cuerpo incierto se constituye, por ser un cuerpo deseante, en una agitación de “lo sexual imposible” y el Romanticismo lo situaría en el espacio del desbordamiento, la perversión y la locura<sup>35</sup>.

Al revelar la androginia también todo lo terrenal, lo perverso y la castración, representaría un espacio de la otredad [el otro que no es masculino] y, por lo tanto, de la condena. El castigo y la penitencia, asomada a través de una visión orgiástica del mundo en el *Juicio final* de Cornelis de Vos (ca. 1620) donde la desnudez afirma/niega, juega a la indeterminación, a la hipersexualización y la transfiguración del pecado cristiano. La penitencia y la salvación se conjugan con el misticismo erótico y con ello, a la histeria. La obvia relación del éxtasis religioso con el placer sexual, el deseo místico, convierte la imagen de la santidad histérica en espejo de la transmutación del deseo femenino/masculino.

“El goce localizado del cuerpo y la transgresión radical de la ley simbólica toma la forma de fantasías (sodomía, transexualismo, felación, etcétera) que dan cuenta de un feminismo propio de la masculinidad, bajo la forma de una posición pasiva en términos del goce sexual”<sup>36</sup>.

33 Diego Romero de Solís, Jorge López Lloret, Inmaculada Murcia Serrano (coord.), *Variaciones sobre el cuerpo*, Universidad de Sevilla, 2007, p. 234.

34 Gilberto Vásquez, “Erotismo y androginia en la narrativa española contemporánea”, En: *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX*, Universidad de Coruña, 2001, p. 181.

35 *Ibid.*, p. 183. Ver también Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina*, Cátedra, Madrid, 1996.

36 Rodrigo Barraza Núñez, *Histeria masculina y feminidad*, tesis para optar al grado de Magister

Tanto Stutfield como Lacan desarrollan la obvia relación del éxtasis religioso con el placer sexual, mientras Unamuno proclama el “eterno humano” referido al ideal místico en el que “*Santa Teresa y San Juan de la Cruz, nada hombruna aquélla, nada mujeril éste, son excelentes tipos del homo que incluye en sí el vir y el mulier*”<sup>37</sup>. De ello dan cuenta las obras *San Jerónimo* (sin fecha), copia de Jusepe de Ribera o *La tentación de San Antonio* de Claudio Bravo (1984), donde la vacuidad se convierte en goce. La histeria subsumida al fantasma de la bisexualidad constitutiva o la homosexualidad inconsciente se releva como una forma primaria de identificación masculina provocada por el malestar y la conmoción narcisista que generan las transformaciones epocales. La virilidad, entonces, se alcanzaría como una conquista que se adquiere y se solicita al mismo tiempo.

en Psicología Clínica de adultos, Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Medicina, Universidad de Chile, Santiago, 2011, p. 126.

37 Zecchi y Medina (eds.), *op. cit.*, p.137.





9.

## PODER Y SUMISIÓN

La potestad del señor en el mundo hacendal -herencia colonizadora- incentivó el abuso, la violencia y el intercambio de mujeres como objetos de atracción sexual fácilmente seducidas<sup>38</sup>. La ubicación y acción de los personajes en *El huaso y la lavandera* de Johann Moritz Rugendas (1835) nos ilustran esta cuestión<sup>39</sup>. Mientras él permanece sobre su caballo [dominio], ella lava inclinada sobre el río [sumisión] evidenciando los vínculos entre poder, sexualidad y la práctica del sometimiento, asumidos como una política doméstica y socialmente aceptada, alojadas en la definición encubierta de identidad nacional. Durante siglos los hacendados intervenían directamente

38 Ver José Bengoa, "El Estado desnudo. Acerca de la formación de lo masculino en Chile", En: Montecino y Acuña (comp.), op. cit. (s/n).

39 Ver Juan Manuel Martínez, "El huaso y la lavandera" en Catálogo comentado de obras de esta edición.

en el hogar de los inquilinos y trabajadores en el que "el temor generalizado a un posible asalto sexual a una esposa o hija por parte del patrón" simbolizaba "una doble subordinación del campesino, el cual despojado de su dominio sexual exclusivo sobre sus mujeres, se veía imposibilitado de impedirlo"<sup>40</sup>. El hacendado, con un poder incuestionable, determinó las relaciones no solo en el ámbito laboral, sino también sobre la norma social y las relaciones de poder que eran transferidas a través de la herencia paterna.

En el hogar burgués, en tanto, el llamado "ángel del hogar" -mujer blanca, silenciosa y servil para la nueva Nación-, era respaldado por un rígido sistema patriarcal de valores que se ajustaba al proyecto modernizador y civilizador de la clase burguesa, controladora de la estructura capitalista que sustenta a las sociedades contemporáneas. Proyecto que también homogeniza los géneros a través de la doctrina de las esferas separadas, en la que el "ángel" colabora con la necesidad de la domesticación femenina: la construcción de la mujer pasiva, obediente y sumisa, obliterada del placer en el acto sexual, alejada del espacio público y sometida a estrategias moralizadoras; destinada a la maternidad suprema, a la obediencia del esposo y a la bondad natural. Pero el siglo XIX refiere a estados múltiples respecto de la moral burguesa. Las caricaturas de carácter masivo y artículos especializados a los que se sumaba la presencia de la fotografía que se masificaba cada vez más en la medida que la censura se disipaba y la libertad de prensa crecía, permitió "un nuevo disciplinamiento de los cuerpos, del deseo y de las relaciones de género"<sup>41</sup>. La circulación de la fotografía erótica en una serie de álbumes en ambientes privados masculinos como en academias y talleres de bellas artes

7. LAURA RODIG  
*Desnudo de mujer* (detalle)  
Ca. 1937  
Colección MNBA

8. CORNELIS DE VOS  
*El juicio final* (detalle)  
Ca. 1620  
Colección MNBA

9. JOHANN MORITZ  
RUGENDAS  
*El huaso y la lavandera*  
(detalle)  
Ca. 1835  
Colección MNBA

40 Carolina González Cárdenas, *Masculinidades rurales: continuidades y transformaciones generacionales en las identidades de género en la localidad de Nilahue*, tesis para optar al grado de Magister en Estudios de Género y Cultura, mención Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2013, p. 9.

41 Malosetti, op. cit., p. 5.

potenció la masificación de arquetipos visuales, como la ninfa y la esclava, que actuaban como intertextos alternos sobre la sexualidad femenina. Si bien su uso fue restringido y regulado por el Estado por atender a la moral de las instituciones, las reproducciones de desnudos eróticos llegaron a formar parte de las postales difundidas en los Salones parisinos y se extendieron a los países latinoamericanos mediante el viaje y la transferencia de imaginarios que consolidaron el gusto y, por lo tanto, el consumo burgués. Estas ninfas “ocultan esos rasgos de conductas de censura y de control propias del siglo XIX”<sup>42</sup>.



10. El *Marchand d'Esclaves* [o *La perla del mercader*] de Alfredo Valenzuela Puelma (1884) remite directamente a lo anterior. El desnudo femenino fue tema de discusión en los salones nacionales, causando gran impacto por el escándalo de la visualización pública del cuerpo y generando un importante debate que quedó plasmado en diversos medios entre los que se encuentran *El Mercurio* a raíz de la Exposición de 1872 y la propia presentación de la

obra de Valenzuela Puelma en el Salón de 1894<sup>43</sup>. Las numerosas figuras de desnudos femeninos en escenas galantes, ofrecen “*al areópago la contemplación de una pura idea. La exhibición de un cuerpo sin velos se convierte*

42 Berenice Cárdenas, *La figura de la Ninfa del paganismo grecorromano en occidente y en algunas pinturas y esculturas de la modernidad chilena. 1840-1900*, tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención Teoría e Historia de Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2016 [documento inédito].

43 *El Mercurio* redactó en “La Exposición” referencias críticas sobre la posición que ocupaban los desnudos en los salones expositivos el 14 y 30 de septiembre, además del 7 de octubre de 1872. Al respecto ver también, Patience A. Schell, “High Art and High Ideals: The Museo Nacional de Pintura and the Development of Art in Chile, 1870-1890”, En: *Relics and Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890*, Web exhibition, London 2000. [disponible en línea].

en un espectáculo de arte; los burlesques americanos han convertido en comedia el acto de desvestirse”<sup>44</sup>.

Desde esa perspectiva, el *Marchand* aborda el cuerpo femenino en dos aspectos: cartográficamente [la esclavitud] y físicamente [la desnudez], estado que se repite en las escenas de raptos y posesión en el imaginario de la Ninfa, musa que en su figuración y corporalidad define un modelo de mujer que satisface el carácter instintivo del deseo físico<sup>45</sup> y que se repite numerosas veces en las obras de la colección del Museo. *Perseo liberando a Andrómeda* (sin fecha), una copia anónima de Rubens, instala la misma noción del dominio sobre el cuerpo en cautiverio dando cuenta que la violencia de género se nutre de representaciones simbólicas asumidas. Al respecto, nuevamente Simone de Beauvoir señala,

“En la Antigüedad vemos a Perseo liberar a Andrómeda, a Orfeo buscar a Eurídice en los infiernos y a Troya combatir para conservar a la bella Helena. Los libros de caballerías apenas conocen otras proezas que la liberación de princesas cautivas. ¿Qué haría el Príncipe Azul si no despertase a la Bella Durmiente del Bosque, si no colmase con sus dones a Piel de Asno? El mito del rey desposando a una pastora lisonjea al hombre tanto como a la mujer”<sup>46</sup>.

El relato de Perseo y Andrómeda, incluido en *Las metamorfosis* de Ovidio (siglo I d.C.) es revisitado numerosas veces a lo largo de los siglos, como en el poema épico de *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1516) donde se recrea el episodio mítico, pero bajo las figuras de Angelica y Rogelio, tema que llevó a la confusión del título de la pintura en cuestión apareciendo consignada bajo esa lógica en el catálogo del Museo en 1922<sup>47</sup>. Lo cierto es que para Ovidio, el poeta clásico de la antigüedad, Andrómeda provenía de la tierra de “*los negros indos*”, aunque tradicionalmente se la sitúa en Etiopía, y por tanto era de piel oscura. El blanqueamiento de Andrómeda cruza las cuestiones de género con la raza y la etnicidad que se replica en *Elisa Bravo*

44 Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Editorial Siglo Veinte, Buenos Aires, 1970, p. 259

45 Cárdenas, op. cit.

46 Beauvoir, op. cit., p. 79.

47 Ver Marianne Wacquez, “Perseo liberando a Andrómeda” en el Catálogo comentado de obras de esta edición.

*Jaramillo de Bañados, mujer del cacique*, la obra de Raymond Quinsac Monvoisin (1859, Colección Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca) donde la cautiva sufre la triple marginación de las sociedades que la re/acogen: la de ser mujer, blanca y madre de niños mestizos. Cautivas, esclavas o prisioneras, todas ellas deben ser rescatadas y redimidas para la continuidad moral de la estructura social.

Mención aparte merece la historia de las mujeres indígenas, las que padecieron del “rpto, la venta “a la usanza”, la violación y el trabajo “a mérito” (sin salario)”<sup>48</sup> por parte de los patrones de la hacienda chilena. La obra *En el baño* de Pedro Luna (sin fecha, Pinacoteca Universidad de Concepción), revierte el modelo de mujer occidentalizada, decoloniza la imagen -pero al mismo tiempo la preserva- al incorporar como objeto de su propio deseo artístico a la mujer mapuche. Dice Nicole González,

“*En el baño*, como lugar y acción de limpiarse, Pedro Luna se introduce al territorio mapuche para capturar el espacio de intimidad y el cuerpo de dos mujeres indígenas. Por un lado, revierte el imaginario occidental de higienización, volviéndolo un entorno natural donde todo es tierra, barro, pasto, hojas y viento, pero, por otro lado, perpetúa la erotización, la posesión y el control de las *domo* en el *wallmapu*. La obra, al no pertenecer a la Colección del MNBA, nos vuelve a refrescar la *simultaneidad de opresiones* que circundan el cuerpo de las mujeres”<sup>49</sup>.

El espejo y el cuarto de baño, los espacios íntimos femeninos por excelencia -aunque en el caso anterior este se traslada a la naturaleza-, apelan a elementos terrenales y sensuales, transformándose en una especie de panóptico donde la mirada masculina vigila y castiga -aludiendo a Foucault- y el cuerpo se transforma en el elemento desde el cual se priva de libertad a la

48 Gabriel Salazar, “La mujer de bajo pueblo en Chile: bosquejo histórico”, En: *SUR*, Propositiones 21, 1992. p. 69.

49 Nicole González, “En el baño” [investigación inédita]. En el contexto de análisis de la colección desde una perspectiva de género, la investigadora del Departamento de Colecciones del MNBA ha identificado, también, un interesante número de obras sobre imaginarios femeninos alternos que replican, sin embargo, la continuidad de los valores patriarcales, con escasas excepciones.

vigilada<sup>50</sup>. La naturaleza femenina, por tanto su biología y su sexualidad, se presentaba como una bestia negra, oscura y desconocida; el síntoma de ser mujer. La desviación del carácter femenino podía ahora ser representado a través de la histerización del cuerpo de la mujer, un cuerpo patologizado y sobresexualizado. Recuperar la certeza del placer fue, para las mujeres modernas, el medio desde el cual pudieron combatir escenas de igualdad, ya que “a partir de ese sexo que las entrega a los varones como objeto, se encuentran como sujeto”<sup>51</sup>. Enunciadas ya en las iconografías de las *Vanitas* del siglo XVII

las *demimondaines*, las mujeres mundanas, disfrutaron de un poder e independencia inusitada para la época. Como efecto contrario, el siglo XIX las estetiza, cosifica, fetichiza en su intimidad, en las largas cabelleras rojizas de *Lucette* de Julio Fossa Calderón (ca. 1920). El origen más inmediato de esta última lo podemos encontrar en *Mademoiselle de Mustelle y sus amigas*, de Pierre Mac Orlan (1911), una fantasía erótica sometida a la clandestinidad en Francia hasta 1984 y enunciada como una “*novela perversa de una niña elegante y viciosa*”. Su protagonista es Lucette, una joven seductora y vivaz de apenas

14 años. Potenciados por el desarrollo de la imprenta y de eventos internacionales como la Exposición de 1889 y la de 1900, los editores encontraron la ocasión para reimprimir discretamente los clásicos de la literatura ereccio-



50 Gloria Cortés, “Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)”, En: *Artelogie*, n°5. (c) Artelogie, n°4, Janvier 2013 [disponible en línea].

51 Beauvoir, op. cit., p. 260.

nal<sup>52</sup>. Junto a la fotografía erótica, la desnudez púdica del espacio público se transformaba en dispositivo para acentuar el deseo privado y satisfacer las pulsiones masculinas, el *locus* [o lugar de control] del depredador burgués que conquista y domina el espacio sexual de mujeres demasiado libres<sup>53</sup>.

Otra Lucette, menos lujuriosa que la anterior pero dotada de la misma carga simbólica de mujer-monstruo, queda registrada en el *Toisón* de Francisco Contreras, un compendio de sonetos publicado en 1906, donde versa,

“Blanca niña encantadora  
De un azul sueño de aurora,  
Seductora, cruel Lucette”<sup>54</sup>.

52 Pierre Marc Orlan, *Mademoiselle de Mustelle y sus amigas. La sonrisa vertical* (1911), Traducción de Carmen Artal, prólogo de Pascal Pia, Editor digital Titivillus, 2015 [disponible en línea].

53 Cárdenas, op. cit.

54 Francisco Contreras, *Toisón*, Librería e Imprenta de la Vda de Ch. Bouret, París, 1906, p. 166.

12.



10. ALFREDO VALENZUELA  
PUELMA  
*Marchand d'Esclaves*  
(detalle)  
1884  
Colección MNBA

11. PEDRO LUNA  
*El baño*  
(detalle), s/f  
Colección Pinacoteca  
Universidad de Concepción

12. PEDRO LIRA  
*La carta* (detalle)  
1885-90  
Colección MNBA

Esta vez alojada en el poemario romántico, la sexualidad de las mujeres adquiere un papel pasivo que encaja dentro de la sociedad patriarcal y que es representada en *La carta* de Pedro Lira (1885-90). Sin embargo, la receptora de la carta amorosa convierte al género epistolario en una estrategia encubierta de opinión pública en el espacio de lo privado. Un notable caso en la sociedad chilena del siglo XIX es el de Carmen Arriagada quien mantuvo una larga historia epistolar con el pintor Johann Moritz Rugendas desde 1836 a 1851. La lectura y la escritura son un forma de contravenir el orden social impuesto: “*ella*

[Carmen], *una mujer casada, le escribe constantemente a otro hombre, con el cual pareciera tener más intimidad que con su propio marido*”<sup>55</sup>. Rugendas se convierte en el objeto ausente de su deseo erótico que, desde la cosmovisión becqueriana, condice con el postulado en el que a la mujer, como a la poeta romántica, “*sólo se le permite sentir*”<sup>56</sup> sin dejar de ser la causa de los delirios masculinos. En la obra de Lira, la lectora es sorprendida por la espalda como un gesto de erotismo improvisado que se convierte en una forma agresiva de posesión, donde el signo de individualización de la mujer -su rostro- es negado y omitido.

En la Pinacoteca de la Universidad de Concepción se puede encontrar un pequeño dibujo de Pedro Luna firmado en 1916. El cuerpo femenino semidesnudo, apenas cubierto por dos largas medias, es sometido a la complacencia de tres personajes masculinos que cubren levemente el rostro de la mujer mientras quitan su vestido. Bien podría tratarse de una escena prostibularia por la carga erótica de la escena -ya representadas en otras ocasiones por Luna-, sin embargo se trata de un ejercicio forense solo identificable por la presencia de un ataúd en una esquina del dibujo y

55 Javiera Errázuriz, “Carmen Arriagada: mujer de dos mundos. Cambios y permanencias en el mundo femenino de la primera mitad del siglo XIX chileno”, En: *Revista de Humanidades*, vol. 11, Santiago, 2005, p. 75. Ver también Susana Zanetti, “Leyendo con Carmen Arriagada”, En: *Revista UNIVERSUM*, n°16, Universidad de Talca, 2001. p. 285.

56 González-Allende, op. cit., p. 58.



que el autor realiza mientras era ayudante del cirujano y profesor de Anatomía en la Escuela de Bellas Artes, David Benavente. La forma agresiva de posesión sobre el cuerpo femenino y su anulación da paso a la violencia [o las violencias] como ejercicios de poder.



## EL MURO DE LAS VIOLENCIAS

“(…) el patriarcado es autoritario, y los gobiernos primigenios se basaban en el paternalismo, es decir, que parte de su autoridad les vino de aquella acordada por los hijos a los progenitores originalmente como respuesta natural a su protección así como a su supuesto conocimiento superior”<sup>57</sup>.

El Padre/Estado, la crueldad del patriarcado, genera artefactos violentos, domesticadores y creadores de desigualdades en el que los regímenes biopolíticos modernos domesticar, sujetan y disciplinan los cuerpos/territorios, sexualizados, racializados y nacionalizados<sup>58</sup>. Las transformaciones políticas de la modernidad tardía culminan en la transformación de los y las ciudadanas en una vida que puede ser exterminada y anulada en campos de concentración de los gobiernos totalitarios. La violencia es, así, el rasgo más distintivo de la política patriarcal, entendida esta desde los usos disciplinarios que emprende el Estado para clasificar, normalizar, reprender, castigar y reformar. Lo que Foucault denomina la sociedad disciplinaria y el cuerpo como receptor de dichas disciplinas. El dolor provocado por el hombre contra el hombre, la muerte del hermano, la violencia in-

57 Claudio Naranjo, *La Mente Patriarcal*, RBA libros, Barcelona, 2010.

58 Almudena Cabezas y David Berna, “Cuerpos, espacios y violencias en los regímenes biopolíticos de la Modernidad. De maricas y homosexuales habitando *lo femenino*”, En: *Política y Sociedad* 50, n.º. 3, Universidad Complutense, Madrid, 2013, p. 781.

fantil, la violencia de géneros [o de los géneros], se transforma en un dolor voraz e implacable.

Las obras que conforman este muro expositivo no solo ilustran situaciones de violencia, sino también cómo esta se ha naturalizado en nuestra sociedad. Si bien esta selección se enmarca en una lectura anacrónica a sus procesos de producción, parecía necesario evidenciar -dentro del contexto expositivo- la victimización sistemática de los cuerpos a modo de cierre reflexivo. *La Mater afflictorum* de José Mercedes Ortega (1883), una copia realizada en Francia por el pintor sobre la obra de Bouguereau *La Vierge Consolatrice*, se enfrenta a *Desolación*, realizada por el mismo artista en 1909<sup>59</sup>. En ambos casos, la madre llora la muerte del hijo que yace a los pies de ambas mujeres; el cuerpo oblicuo de los niños concentra en la posición de las piernas, que se repite en *Hércules matando a los niños*, atribuido a Alessandro Turchi (ca. 1620), la conciencia de su victimización. La obra de Ortega remite, inevitablemente, a la matanza ocurrida en la Escuela de Santa María de Iquique en 1907 donde hombres, mujeres y niños fueron acibillados por la fuerza pública ante un levantamiento de los obreros del salitre. A partir de esa fecha, se llevaron a cabo numerosos mítines y huelgas realizadas en conmemoración del acontecimiento y de la búsqueda de reformas y mejoras de orden social<sup>60</sup> -como

59 Ver Juan Manuel Martínez, “Desolación” en el Catálogo de obras comentadas de esta edición.

60 En 1890 en diversas localidades del país se llevaron a cabo violentas represiones sobre el Movimiento Obrero que se encontraba en ciernes. Desde 1903, estas se repitieron en Valparaíso, Tocopilla, Santiago y Antofa-

las Marchas del Hambre ocurridas entre 1918 y 1920- que permitieron la sindicalización de los trabajadores y negociaciones con el Estado y los empleadores. En 1973 los movimientos obreros se vieron drásticamente transformados por la dictadura militar coartando los derechos laborales, reprimiendo salarios, socavando a la misión de los sindicatos y reprimiendo el derecho a la organización, utilizando la tortura y las violaciones a los derechos humanos.

La palabra víctima designa al objeto de sacrificio. La razón de ser de la víctima es ser sacrificada. Las piernas aparecen en estas obras como simbólica de la tortura y metonimia del acto sacrificial, tendiente a disolver la individualidad y acabar con toda su potencialidad. La fotografía de *Piernas vendadas* de Carlos Leppe (ca. 1977) suma a lo anterior la momificación del referente corporal, donde las vendas, gasas y parches simulan “*la existencia de una herida inferior o cicatriz reminiscente de una circunstancia originaria (castrante) de corte anatómico o mutilación corporal del atributo masculino*”<sup>61</sup>. El cuerpo como ruina arqueológica, como fragmento de la ficción del territorio, como el *trauerspiel* [dra-

gasta correlativamente en los años que siguieron hasta 1907. En adelante, las represiones, abusos y matanzas se replicaron violentamente, acabando con huelguistas, sus mujeres y sus niños hasta aproximadamente 1920. A partir de entonces los sindicatos y sus federaciones se debatieron entre asumir la nueva legislación y someterse a sus reglas, aunque nuevos hechos sangrientos ocurrieron durante los gobiernos de Arturo Alessandri y Gabriel González Videla. 61 Nelly Richard, *El cuerpo correccional*, Edición: Francisco Zegers, Santiago, 1980, p. 9. Ver también, Justo Pastor Mellado, “Carlos Leppe (1952-2015)”, En: *Artishock*, Santiago, 16 de octubre del 2015 [disponible en línea].

ma barroco] de Benjmin (1925) mediante el cual aparece la dimensión del duelo tras los atentados de la dictadura. La mutilación corporal, la castración, “*involucra bajo su signo fantásmico cualquier otra circunstancia de corte o cisura de la identidad no únicamente corporal sino simbólica, de escisión del yo o mutilación de la entidad subjetiva*”<sup>62</sup>.

Dalila castra simbólicamente a Sansón cortándole el cabello en la obra de Cosme San Martín (1873), mientras que la mutilación también se manifiesta en la copia de Tiziano perteneciente a la colección, donde una mujer carga una bandeja con un tétrico trofeo.

“¿Se trata de Salomé, como sostiene la interpretación tradicional, o de la heroína bíblica Judith, con su fiel sirvienta Abra, como sostienen otras voces? ¿A quién perteneció esa cabeza ahora cercenada? ¿A San Juan o al malvado Holofernes? La discusión es, en algunos sentidos, ociosa”<sup>63</sup>.

Ociosa en tanto Dalila como Salomé/Judith representan la capacidad destructiva que se les asigna a las mujeres. Perversas o virtuosas, la peligrosidad de las mujeres hermosas está relacionada con el dominio de lo abyecto, el miedo a la pérdida de la virilidad, la castración. De igual manera, Demetrio Reveco sacrifica la identidad de su *Niña(o) con juguete* (1900)<sup>64</sup> a través de su pelo y vestimenta; mientras que la *Figura de niño* de Francisco Domingo y Marqués (1887) manifiesta su emasculación mediante el soldadito de plomo roto, el plato destrozado y la manzana a medio morder a la vez que expone, inusualmente, su sexualidad violentada.

62 Ibid.

63 Ver Georgina Gluzman, “Salomé con la cabeza de Juan el Bautista” en el Catálogo comentado de obras de esta edición.

64 Si bien la obra ingresa al Museo como donación de Adrian Schreiber en 1974, siendo consignada internamente como *Niña con juguete*, no existen referencias directas al título original. En los catálogos de los salones de la época, tampoco hay alusión a la obra específicamente, ya que los nombres de los retratados por Reveco y otros pintores del período, aparecen reducidos a iniciales como A.G, A. D. o A. H., por nombrar algunos ejemplos. El género del o la infante, finalmente, es asignado por el uso del vestido que, aunque recurrente en los niños(as) de la época, no considera otros aspectos como la postura, el cabello, los adornos, el juego, entre otros. Ver también, Marcello Marino, “Niña con juguete” en el Catálogo de obras comentadas de esta edición.



La infancia abandonada, abusada y la precariedad de los niños obreros comenzó a ser un tema de salud pública en los gobiernos modernos; los criterios higienistas y sanitarios se vinculaban con las reformas de fines del siglo XIX tendientes a combatir las enfermedades sociales que, al mismo tiempo, eran consideradas enfermedades morales: la prostitución, el vagabundeo, la mortalidad infantil, le mendicidad, entre otras. Todas ellas se inscribían en una cadena irreversible que a partir de la pobreza, llevaban a la degeneración física, luego a la degeneración moral para culminar en el peligro social<sup>65</sup>. En España la situación de la



infancia explotada motivó el intervencionismo reformista para la supresión del trabajo infantil. “Solo cuando los niños, se convirtieron en un problema para mantener el orden social, fueron objeto de interés por la filantropía y el Estado”<sup>66</sup>, ya que ponían en peligro los ideales burgueses sobre los conceptos de la moral y la familia. Así, el niño abandonado se convirtió en uno de los temas que trataría la novela realista española, como la galdosiana, sobre la cual -probablemente- toma sus referentes la obra de Domingo y Marqués<sup>67</sup>. Relata Galdós en su novela *La desheredada* (1881) sobre sus personajes Zarapicos y Gonzalete,

“Vivían de sus obras y de sus manos; su casa era la capital de España, ancha y ventilada; su lecho, el quicio de una puerta o cualquier rincón de casa de dormir; su vestido, una serie de agujeros pegados unos a otros por medio de jirones de tela; su sombrero, el aire y el sol; sus zapatos, los adoquines y baldosas de las calles”<sup>68</sup>.

65 Marta Santos Sacristán, “Los inicios de la protección a la infancia en España (1873-1918)”, En: *IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Historia Económica*, Murcia, 2008, p. 3 [disponible en línea]

66 Ibid., p. 8.

67 Ver Nicole González, “Figura de niño” en el Catálogo comentado de obras de esta edición.

68 Ma. Dolores Llanas Duque; Carlos Plá Barniol, “El menor en situación de abandono en la novela del siglo XIX: la prehistoria del debate sobre la institucionalización del menor”, En: *Cuadernos de trabajo social*, n°10, 1997, p. 259.

El niño en extrema pobreza, hambriento y famélico, no solo era una cuestión de salud pública, sino una amenaza a la sociedad por cuanto en la vida adulta se convertirían -si sobrevivían- en masas obreras amenazantes y revolucionarias que desestabilizarían el orden social. La metáfora del niño que actúa a partir de sus pulsiones y deseos, plantea la imposibilidad de la construcción del patriarca como tal, por cuanto no cumple con las pruebas de madurez necesarias para su realización. El peligro que presenta la regresión al origen infantil debe ser sancionado por la ley del padre, de modo que los Estados modernos se constituyen en sistemas de control. La castración así presentada actúa como metáfora de la modernidad.

“¿Cómo podrá haber amor verdadero en la acción entre el explotador y el explotado, entre la víctima y el victimario, entre el cohechado y el cohechador (...), entre el patrón y el obrero?” se cuestionaba Luis Emilio Recabarren en 1910<sup>69</sup>.

13. PEDRO LUNA  
*Escena en la Escuela de Medicina*  
1918  
Colección Pinacoteca Universidad  
de Concepción


14. Atribuido a ALESSANDRO  
TURCHI  
*Hércules matando a los niños*  
(detalle)  
Ca. 1620  
Colección MNBA

15. FRANCISCO DOMINGO Y  
MARQUÉS  
*Figura de niño (detalle)*  
1887  
Colección MNBA

Los lenguajes asociados a las relaciones de poder, incluidas las prácticas artísticas, deben ser deconstruidos en sus concepciones estetizantes especialmente desde las propias instituciones que, en medio de su responsabilidad pública, responden a las inquietudes y necesidades de una nueva sociedad que exige y reclama compromisos de índole social. Abordar la colección desde esta perspectiva permite interpretar críticamente la conformación de la propia historia de la colección esperando incorporar otros cuerpos, aquellas subjetividades nómades<sup>70</sup> o los relatos fronterizos que enmiendan y reparan, al menos en una parte, las políticas de la memoria. De este modo, **(en) clave Masculino** acusa sobre los silencios históricos no su neutralidad, sino su complicidad sobre las discriminaciones múltiples y simultáneas que han operado sobre la diversidad de sujetos(as) sociales a lo largo de nuestra historia.

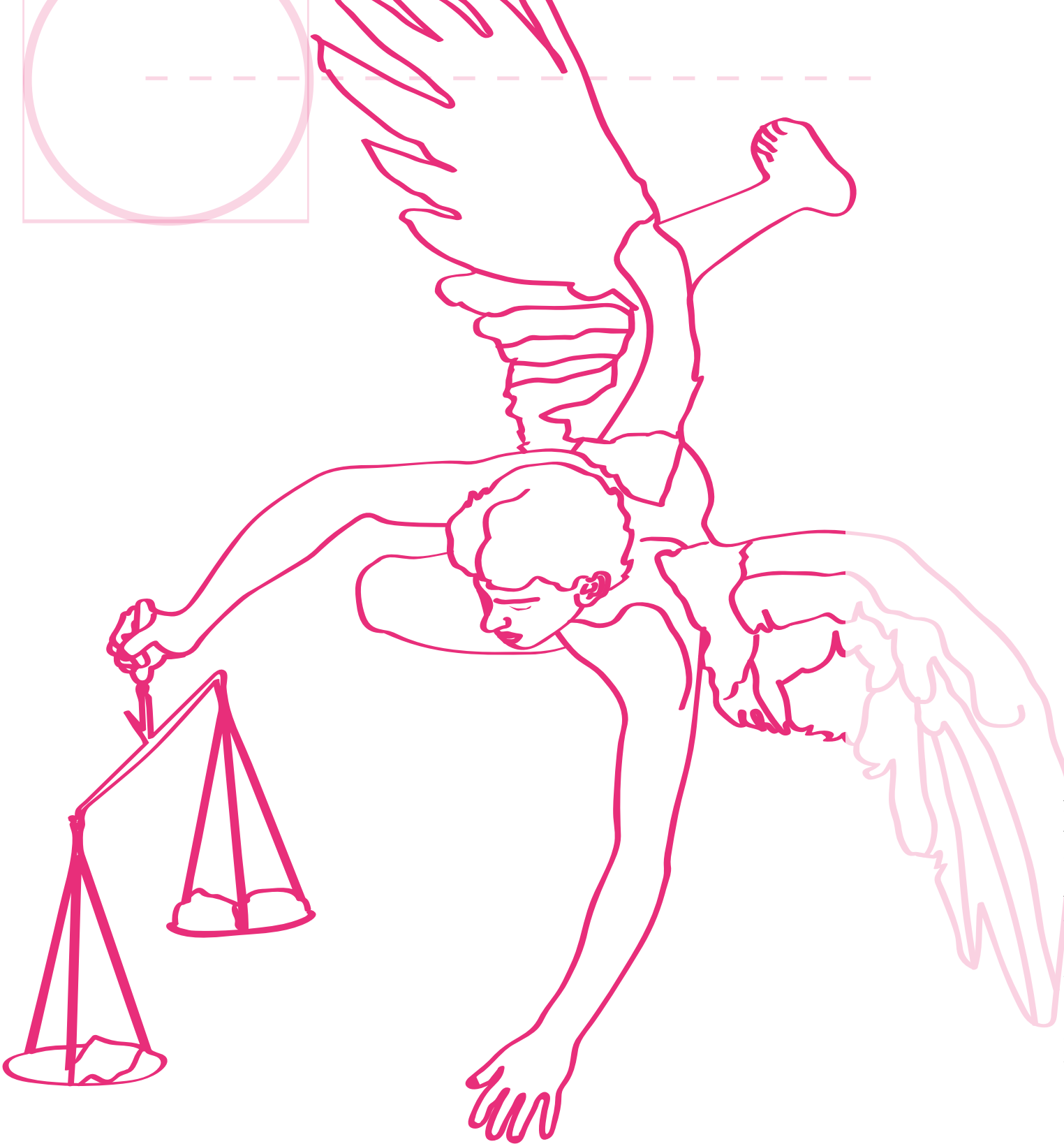
69 Luis Emilio Recabarren, “La Huelga de Iquique. La Teoría de la igualdad”, En: Julio Cesar Jobet, Jorge Barría y Luis Vitale, *Obras Selectas de Luis Emilio Recabarren*, Ediciones Quimantu, Santiago, 1972.

70 El término es utilizado por Rosi Braidotti para definir la creación de un proyecto emancipado del enfoque tradicional de la teoría feminista, que accione un pensamiento nómade creativo tendiente a la afirmación de la diferencia sexual como una fuerza positiva, construida sobre la teorización de nuevas prácticas y nuevas situaciones y posiciones de sujeto. Ver Rosi Braidotti, Amalia Fischer Pfeiffer (ed.), *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa, 2004.



**Por una lectura  
des-generada  
de la práctica  
museal  
contemporánea**  
(en)clave Masculino y  
las narrativas del arte  
nacional

Paulina Barrenechea Vergara<sup>1</sup>



Quisiera iniciar este breve ensayo con las siguientes palabras escritas por Gabriela Mistral, hace ya más de setenta años, en un intento por dar cuenta del proceso de construcción de una subjetividad femenina independiente y crítica en la poesía de la argentina Alfonsina Storni.

“(...) es una abeja inédita entre las cantadas por los poetas griegos; la avispa que en el vuelo se persigue a sí misma, antes de caer en el matorral de mirtos, la abeja-avispa que danza un baile desgarrante, buscando su propia carne, para sangrarla en una pirueta de juego que yo le entiendo, que suele hacerme llorar”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Periodista, Magíster en Artes. Mención Lengua y Literatura, Doctora en Literatura Latinoamericana. Tiene estudios de diplomado en Museos y Museología. Nuevos enfoques para la educación. Investigadora en Estudios Culturales. Sus líneas de investigación tienen como ejes los estudios literarios, el arte y el patrimonio, abordados desde la teoría cultural contemporánea, especialmente, desde las epistemologías feministas y la inflexión decolonial. Sobre estas áreas he publicado en *Atenea*, *Revista Chilena de Literatura*, *Mapocho*, *Alza Prima*, *Revista Onteakien*, entre otras, y ha desarrollado investigación en el marco de proyectos MECESUP y FONDECYT de Postdoctorado e Iniciación. Ha desarrollado charlas, talleres y seminarios que problematizan la noción de archivo y que sitúan una lectura crítica de las narrativas escritas y visuales del relato de la modernidad. Actualmente, está vinculada a los diplomados del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago la Universidad Santo Tomás y el Magister en Arte y Patrimonio de la Universidad de Concepción. Pertenece al Núcleo de trabajo Observatorio Cultural Sur y está desarrollando proyectos como RAV. Archivo Digital de las Artistas Visuales de Concepción.

<sup>2</sup> Luis Arrigoitia, *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

Se trata de una imagen tremendamente evocativa, pues resume en mucho mi personal percepción del arte. Más allá, en torno a las prácticas artísticas dentro de las que incluyo tanto procesos de producción (literaria, artes plásticas, cine, etc) como a todo el pensamiento crítico que lo ase- dia, gestos historiográficos y gestión museal, entre otros. En la imagen de una abeja-avispa que danza un baile desgarrador, buscando su propia carne para sangrarla, percibo la metáfora perfecta para proponer reflexionar acerca de las prácticas artísticas contemporáneas a través y para uno de los ejercicios curatoriales más interesantes de los últimos años en Chile: **(en)clave Masculino** del Museo Nacional de Bellas Artes.

## GENEALOGÍAS VITALES

El arte -así, en singular y a nivel conceptual- lo pienso como un dispositivo de poder que históricamente ha sido funcional a una narrativa dominante. Carga, diremos desde el siglo XV, con todo un linaje de corte colonial que -frente a la significancia que el estado nación tiene como unidad de análisis de lo social- se olvida. Si nos desplazamos hacia el 1492, como fecha/herida para nuestro continente, es evidente que los imaginarios visuales se articulan al proyecto de la primera modernidad<sup>3</sup> y se instituyen como tributarios de todo un proceso que permitiría, más tarde, la consolidación del estado nación; afirmando ciertos valores y configurando identidades.

El filamento político del arte tiene sus referentes en ese imaginario medieval que en una operación representacional figura, por ejemplo, al indígena americano<sup>4</sup> como un ser mitad humano, mitad monstruo; y al territorio como caótico y bestial. Los grabados de Theodore de Bry son un buen ejemplo de ello. Esa misma lógica de representación/construc-

<sup>3</sup> Me refiero a lo expuesto por Enrique Dussel quien propone la existencia de dos modernidades, siendo la primera aquella que se despliega durante el siglo XV, con la experiencia colonial en América; y la segunda, la que se inaugura durante el siglo XVIII, con procesos como la Revolución Industrial.

<sup>4</sup> Pero también al esclavo/a africano/a, a las mujeres y a los/as niños/as. Cuerpos y subjetividades que quedaron fuera del relato de la modernidad.

ción sellaría el arte nacional, sobre todo la pintura como discurso de legitimación y poder; y se constituiría en una genealogía que permanece latente y que aún signa nuestros marcos de referencia. Los procesos de racialización y patriarcado están lejos de ser dinámicas propias de un *pasado* colonial, desvinculadas de nuestro presente. Ambos son estructurantes del relato de la modernidad y del nuevo ordenamiento económico capitalista que se despliega y potencia globalmente. En ese sentido, al realizar un abordaje panorámico de las narrativas escritas y visuales del periodo republicano, por ejemplo, asociados a los procesos constitucionales a modo de propuesta; resulta reveladora la forma en que éstas se articulan tributariamente a dichos encuadres normativos.

Quienes se desenvuelven dentro del campo de las prácticas artísticas deben asumir toda esta genealogía para, desde ahí, volverlas sobre sí mismas, e incomodar las narrativas hegemónicas, sobre todo, en el contexto de un escenario político, social y cultural subsumido en dinámicas que el neoliberalismo torna cada vez más violentas. Es esa la pulsión vital de las artes hoy. Entiendo que ese es, precisamente, el potencial de una práctica del arte que se entienda crítica y disruptiva, canalizadora de saberes y propositiva de otros modos de hacer, ver y sentir. En ese mismo circuito, comprender que la experiencia moderno/colonial configura una política de la memoria cuyo acto performativo tiene en el museo uno de sus escenarios más efectivos. De ahí la necesidad de que sea a través del espacio museal, dispositivo normalizador por excelencia, donde se active un legítimo desmontaje y reescritura de aquellas memorias usurpadas. Saberes y subjetividades al margen, cuerpos y emociones que perviven latentes en este palimpsesto que es nuestra gran narrativa nacional.

## EL MUSEO DES-GENERADO

Cualquier dispositivo de poder por definición es contrario a una perspectiva de género. Prácticamente todos instituyen mecanismos que perpetúan un discurso patriarcal. El patrimonio, corpus de narrativas escritas y

visuales<sup>5</sup>, pese a su plurisignificancia, carga en su etimología, también, dicha huella: “(...) *el término podía ser descompuesto en dos, tenemos Patri (padre) y onium (recibido) que significa lo recibido por línea paterna o por el padre*”<sup>6</sup>. La exhibición **(en)clave Masculino**, última revisión crítica a la colección del MNBA, dialoga en torno a los peligros y matices que encierra la construcción de una narrativa dominante que, a través de las políticas de representación figuran, pero no figuran, develan, pero al mismo tiempo clausuran miradas como forma de higienización y blanqueamiento de aquellos discursos que incomodan o hacen tambalear el relato nacional.

Lo interesante de esta revisión tiene que ver con un guión museográfico que busca interpelar (e interpelarse) la tradicional voz neutra del espacio museal. Esa voz/mirada que, como el *Deus Absconditus*, determina y observa desde una posición descorporalizada, inobservada, veraz y fuera de toda duda. Se trata de una narrativa que, desplegada en varias salas y ejes de reflexión, permite al o la visitante tener un grado de duda con respecto a lo que observa. Una invitación a pensar los relatos historiográficos del arte nacional, no solo a partir de lo que ve, sino que también a partir de lo que no ve. En ese sentido, **(en)clave masculino**, sugiere que como lectores coloniales, que aún somos, nos dejemos incomodar con la exposición de las corporalidades masculinas, las “que importan”, y descentrar la mirada al margen, hacia los cuerpos “que no importan”. Porque en el fondo lo relevante no es la presencia del cuerpo masculino, ni la forma en que a través de las políticas de representación y privilegio se le figura, sino que cómo a través de ella pensamos las relaciones de poder y jerarquización que producen o no “humanidad”.

¿Acaso no es *Lección de geografía*, de Valenzuela Puelma, un texto pedagógico por excelencia? Situado por tradición como una obra canónica dentro de la historiografía del arte nacional, esta pieza devela aquellos cuerpos correctos, que en un gesto ritual de aprendizaje, heredan no solo una forma de entregar conocimiento (el abuelo da una lección a su nieto

<sup>5</sup> El patrimonio no es un epifenómeno de las narrativas escritas y visuales de la nación, sino que es dicho corpus discursivo.

<sup>6</sup> Maximiliano E. Korstanje, “Un estudio crítico sobre el patrimonio turístico: capitalismo vs (des)protección”, *Revista Hospitalidade*, vol. VIII, n° 2, Sao Paulo, diciembre 2011, p. 16-17.

acerca de la nueva configuración geográfica de Chile luego de la Guerra del Pacífico) sino que aún más importante, una genealogía acerca de quiénes pueden y están capacitados para producirlo y recibirlo. Pensar nuestra cultura visual, y nuestras prácticas artísticas, desde una corpopolítica; es decir, desde y para las corporalidades atravesadas por las relaciones de poder, activa el urgente desmontaje de los discursos que desde una dominación capitalista, más allá de reflejar un momento, construye procesos de subjetividad. Construye los cuerpos que somos.

A estas alturas sería irresponsable de nuestra parte poner en tela de juicio que la incorporación de la perspectiva de género y los feminismos, a la esfera del estudio del arte, es ya un hecho en una buena parte de los museos del mundo. Nadie podría cuestionar la necesidad de incorporar dicha variable, tanto en gestión como en procesos de producción curatorial. Debiera ser esta, y sus alcances, un escenario crítico incuestionable. Jamás un lugar a llegar, sino que desde ahí, en conjunto con otras variables como identidad(es), proponer agencias educativas dentro del museo. En la gran esfera de las prácticas artísticas, la perspectiva de género no es opcional, sobre todo cuando hablamos de educación dentro del contexto de una museografía crítica. Pese a ello, salvo excepciones, los despliegues museográficos generadores de un conocimiento que no estén a la saga de los programas educativos vigentes son pocos.

Se enmarca esta propuesta curatorial -liderada por la historiadora de arte, Gloria Cortés- dentro de lo que podríamos denominar como una práctica artística *anormal* o como propone Rían Lozano, *des-generada*. Que entiende el género no solo desde una división clásica de lo sexo genérico, sino que como una práctica que interpela los géneros artísticos tradicionales. Esto refuerza aquella idea que intenté esbozar al inicio de este ensayo, en tanto una nueva lectura o forma de abordar las prácticas artísticas contemporáneas. Lozano se refiere a ellas en su texto *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador*, como:

“el conjunto heterogéneo de actividades que han llevado a cabo algunos teóricos, docentes, artistas, activistas, etcétera, que superan los límites de sus actividades tradicionales y abren el campo de actuación al sentar las bases para el desarrollo de un tipo de práctica colectiva. Aquí el sentido de colectividad no hace

referencia necesariamente a la autoría, sino a la persecución de objetivos comunes: la respuesta a esas cuestiones políticas”<sup>7</sup>.

En ese sentido, esta práctica curatorial *des-generada*, no solo propone una nueva forma de ver, sino que al mismo tiempo produce nuevos conocimientos al interior del museo al develar los espacios de enunciación cooptados por la narrativa dominante. Un conocimiento de lo sensible<sup>8</sup>, de lo corporal, es decir, de lo estético en su pulsión política. Acción que desmantela los mecanismos que perpetúan dinámicas excluyentes, pero que sobre todo, logra pensar el espacio museal como un lugar que, asumiendo su linaje colonial, se vuelve sobre sí mismo para situarse por delante de los procesos educativos del país. Sin duda, uno de los grandes desafíos de los museos en Chile.

16. CAMILO MORI

*El boxeador*

1923

Colección MNBA



16.

<sup>7</sup> Rian Lozano, “Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializado”, En: Carolina Escobar Lastra, *Poéticas y políticas de-generativas en tres narradoras latinoamericanas contemporáneas*, tesis para optar al grado de Doctora en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Inédito, 2016.

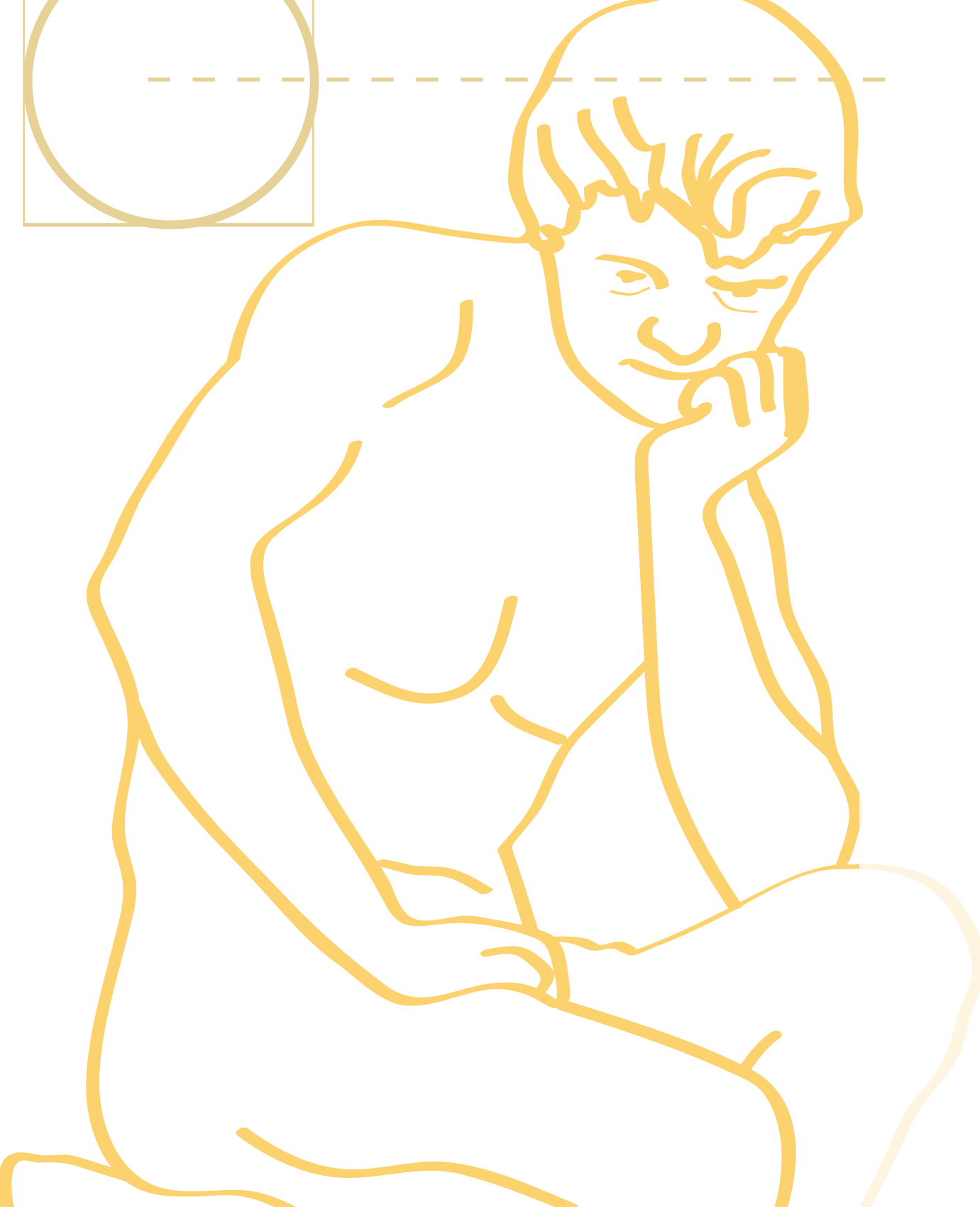
<sup>8</sup> Cuando me refiero a lo sensible, me refiero a una agencia de carácter epistemológico que produce conocimiento.





*Deus, vir et domus*  
**Patriarcado,**  
poder e  
imagen

Gonzalo Díaz Letelier<sup>1</sup>



## MUSEO, PATRIMONIO, PATRIARCADO.

El museo ha solido ser, en sus usos consagrados y catedralicios, la disposición de un juego de discursos y prácticas de poder que articulan imaginarios a través de la hipóstasis de composiciones imaginales canonizadas. Así, el museo ha funcionado como el territorio de un dispositivo que ilustra el moderno *vínculo entre poder e imagen*, es decir, la imposición del régimen de la representación humanista-patriarcal sobre el desorden de lo animal. La colección patrimonial del museo decimonónico se ubica en un país que viene *transitando* desde las formas de soberanía imperial de los tiempos de la colonia española, hacia la forma de soberanía estatal-nacional, que preludia su transmutación contemporánea en la forma postsoberana del capitalismo transnacional y sus máquinas de guerra.

---

<sup>1</sup> Filósofo, académico del Departamento de Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago. Integrante del Taller de Estudios Críticos en Biopolítica y Orientalismo del Centro de Estudios Árabes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Profesor invitado en el Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago.

La racionalidad de esta *Historia* imperial, que se autoafirma como tal, está transida por una comprensión evolutiva del tiempo, de un tiempo de obra (*Opus*), que es obra del Padre (*Dei*). Y el *patriarcado* como obrar del Padre implica una pragmática *excepcionalista* que atraviesa con su violencia esta triada de constelaciones modernas de comprensión y ejercicio del poder. En los museos hallamos, en sus colecciones decimonónicas, una producción pictórica chilena que pasó de la iconografía hierática de conventos e iglesias al retrato, también hierático, de las elites eclesiásticas, políticas y militares sudamericanas: producción de imágenes inscritas en la *funcionalidad glorificante y generadora de signos del poder soberano* –incluso allí donde retrata al “pueblo”. Esta deriva hierática de la pintura tejería un horizonte temporal en que los imaginarios soberanistas colonial y estatal-nacional se organizan al hilo del discurso patriarcal “humanista”, de corte eurocéntrico, y del racismo como reverso inmunitario de su norma antropológica.

El dispositivo del museo, como institución moderna, ha operado definiendo un cierto discurso y canon visual “oficial”, un *archivo*. Este archivo brinda un interesante escenario microhistórico para comprender el fenómeno de la “secularización” moderna, en la medida en que, por ejemplo, su colección nacional del siglo XIX abre el tránsito de una matriz de comprensión del poder que, del campo religioso de la operatoria pictórica que lo escenifica, se desplaza a un campo político y militar. Glorificación de una política masculina que brillará en los retratos (Mulato Gil de Castro) y se pondrá en obra en sus usos disciplinarios del Estado –clasificar, jerarquizar, normalizar, castigar, reformar. Matar. Sin embargo, tanto en pinturas chilenas como en europeas, de improviso, abriendo una brecha en el archivo, las tensiones de la proyección de identidad masculina se trocan en ambigüedad, línea de fuga más o menos inefable: “*amistades pasionales en las que el placer sensual no se ansía como un fin, sino como una consecuencia de la camaradería y del amor entre caballeros*”<sup>2</sup>. Y en su reverso, de pronto, esa amistad aparece capturada por el interdicto o mandato de la norma patriarcal, que funda una “república de hermanos”, como ejercicio fraterno erotizado que implica complicidad y violencia viril.

2 Gloria Cortés, “(en)clave Masculino / Colección MNBA”, MNBA, Santiago, 2016, p. 15.

## ROZITCHNER, O UN MATERIALISMO ANTIPATRIARCAL

En una bella colección hecha de sus últimos ensayos<sup>3</sup>, el pensador argentino León Rozitchner dibujó la posibilidad de pensar la materialidad ensoñada de la potencia común de la carne imaginante, esgrimiendo esta posibilidad contra la potestad espiritualista de la ontoteología patriarcal del verbo *hecho carne*. Rozitchner invierte la fórmula del evangelio de Juan –originariamente no es el verbo el que se hace carne, sino la carne la que se hace verbo, inaugurando el círculo-, intentando así una desactivación de la captura de la potencia común de la imaginación. Rozitchner piensa el fuego de la infancia, más originario que cualquier institucionalización o espiritualización de la experiencia, y en ese no-lugar la figura de la madre no corresponde a la mujer economizada y economizante de la familia trinitaria, sino a la potencia caliente y gozosa que no habla la lengua del Padre... no habla la lengua de la explotación, sino la del don; no habla la lengua del dominio privativo, sino la de lo común; no habla la lengua de la ley, sino la de la poesía. No *potest* s, sino *potentia*. Rozitchner, sobre la encarnación del verbo paterno sobre la negación de la lengua primera materna, escribe:

“Y si pensamos que el advenimiento del lenguaje y la racionalidad adulta –lo simbólico, se dice– aparece como si de golpe en su desenfado se instalara todo armado, y el “espíritu” descarnado hecho Verbo inconsútil penetrara en el cuerpo para levitarlo y elevarlo a lo sublime del pensamiento puro. Y se olvidara entonces de una lengua primera, la materna, que la madre le hablaba con palabras cocidas que eran para el niño sólo cuerpo ensoñado que su voz modulaba, y que desde allí se abrió el sentido. Y que sin ella “espíritu” no habría, aunque el lenguaje y el pensamiento desmientan su carnosa existencia originaria (...). Y si nos damos cuenta que la lengua llamada paterna en la que todos estamos incluidos, que ordenó con su lógica nuestro pensamiento, en realidad supone ne-

3 León Rozitchner, “Materialismo ensoñado. Ensayos”, Editorial Tinta Limón, Buenos Aires, 2011.

cesariamente una “lengua” anterior que la lingüística ha dejado de lado. Y si tratamos de recuperar esa primera lengua, que no tenía palabras que permitieran la separación entre significante y significado, y era diferente por lo tanto a la que ahora hablamos, pero que iba creando sin embargo el lugar más propio de ese intercambio que nos abrió el sentido, y que es necesario suponerla para hablar luego la que ahora hablamos. Y darnos cuenta entonces que esa lengua que la madre vocaliza con el niño fue el fundamento de una experiencia sensible en la cual el sentido –atribuir una cualidad a la cosa– o la significación se formaban, pero que aún no habían alcanzado a construir los significantes sostenidos por la palabra de una lengua orgánica cuya estructura *ex nihilo* no se pregunta por la experiencia histórica-arcaica que la ha creado”<sup>4</sup>.

La lengua paterna, lógica hegemónica y fetichizada, “Espíritu” como negación de la materialidad de la lengua infantil. En este pensamiento hay, claro está, una estocada a la “concepción burguesa de la lengua” (Benjamin). Concepción que descansa en la fórmula joánica del “Verbo hecho carne”, pues la razón patriarcal –la metafísica del espectro patriarcal– elide su comienzo infantil material-ensoñado, y sólo así puede imaginar el descenso o revelación de la palabra cristalina y originaria, trascendente y autoral, encarnándose, en lugar de la circularidad inmanente de la carne imaginante que deviene palabra en el afecto de la relación, pero sin cancelar con ello la potencia común de la imaginación que puede con su nacimiento. Rozitchner:

“(…) la razón, como razón absoluta en la que culmina, no quiere saber nada del comienzo ensoñado del cual ha partido. Eso sucede porque la premisa de la metafísica es: al principio era el verbo. Entonces el ensoñamiento materno se hace invisible, porque el afecto que lo sostiene fue suplantado por el espectro patriarcal”<sup>5</sup>.

4 Rozitchner, op cit., pp. 12-13.

5 Ibid., pp. 16-17.

La lengua materno-infantil abre la materialidad del continuo de la vida común, mientras que la lengua patriarcal se cierra sobre sí misma en la legalidad metafísica que captura la potencia de la madre y del hijo. Rozitchner, sobre el “terror patriarcal” que se impone sobre la materialidad infantil sobre la base de una madre muerta, instaurando el lenguaje del “Ser” (Heidegger):

“(…) lo que sostiene al espíritu ahora es el espectro afectivo e imaginario del padre amenazante, circulando en la misma onda que la madre, que aniquila el sentimiento amoroso del ensoñamiento, y suplanta a la madre viva por una madre muerta. (...). Entonces quizás haya que pensar que la poesía no es el lugar donde el “habla habla”, como pretendía Heidegger, para decirnos que era el Ser el que allí hablaba en nuestras palabras. Mejor sería decir, quizás, que la palabra poética habla prolongando en nosotros la lengua materna: convierte en lengua viva una lengua que fue dada por muerta”<sup>6</sup>.

La poesía patriarcal, cual himno, en ella habla el Ser, el Espíritu. En cambio la poesía de la infancia es pura potencia, *clinamen*, materialidad no espiritualizada en la forma de la Ley. El significante siempre rebasado por el significado –como en la poesía– es capturado, en la lógica patriarcal, por el significado de una verdad esencial; el amor recíproco sin equivalencia deviene explotación y capitalización –valorización y equivalencia. El “Ser” de la metafísica es el *espectro paterno* que, como “Espíritu”, se impone a la “Naturaleza” (madre), que entonces aparece como *naturaleza muerta* –en la medida en que el padre es lo organizador y la madre lo inorgánico. Rozitchner:

“El Ser del cual habla la metafísica no sería entonces sino el resplandor espectral tenebroso del padre que ha desplazado a la madre y la ha convertido en naturaleza inorgánica: en naturaleza muerta”<sup>7</sup>.

6 Ibid., pp. 21-22.

7 Ibid., p. 28.

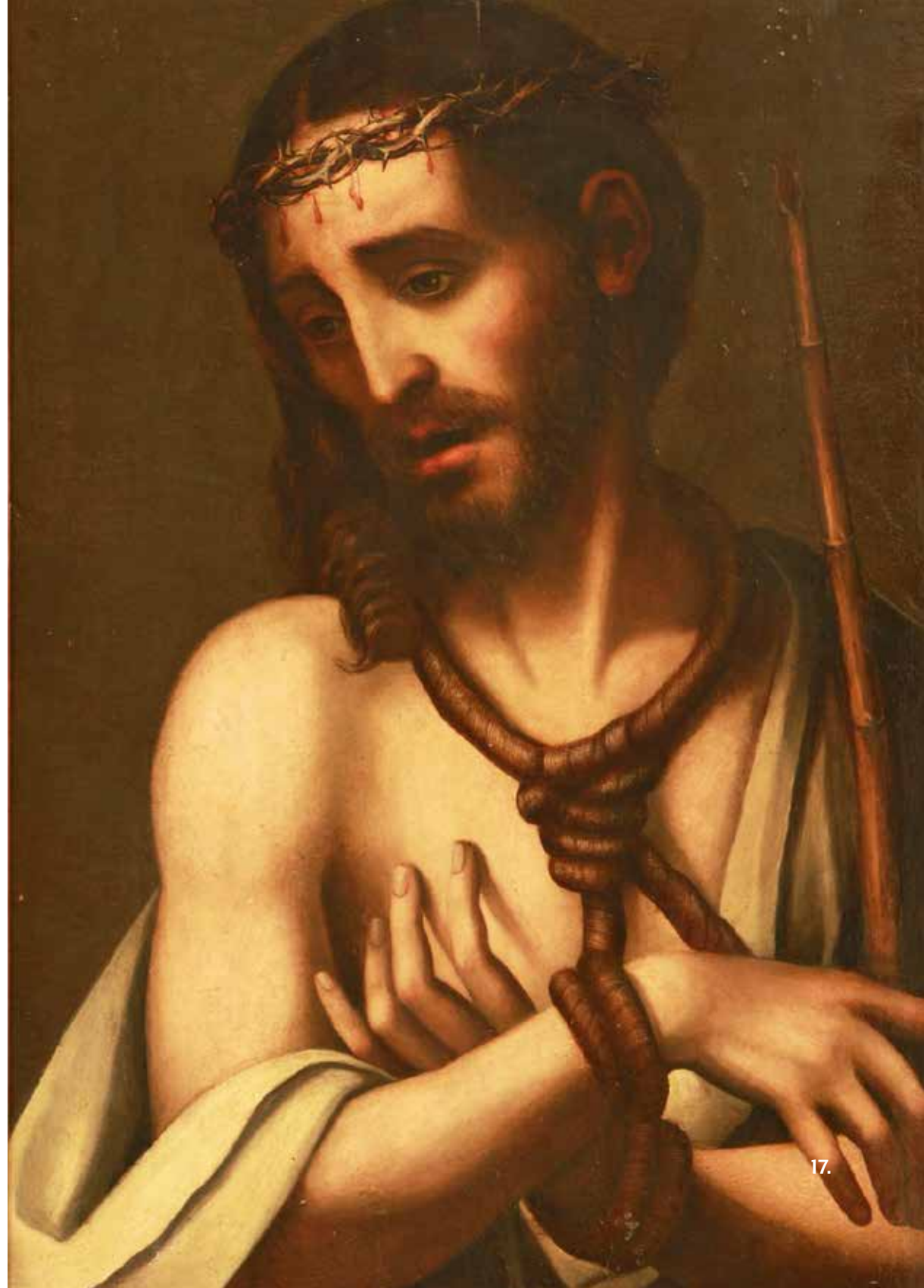
Y sobre el mito de la Sagrada Familia Trinitaria:

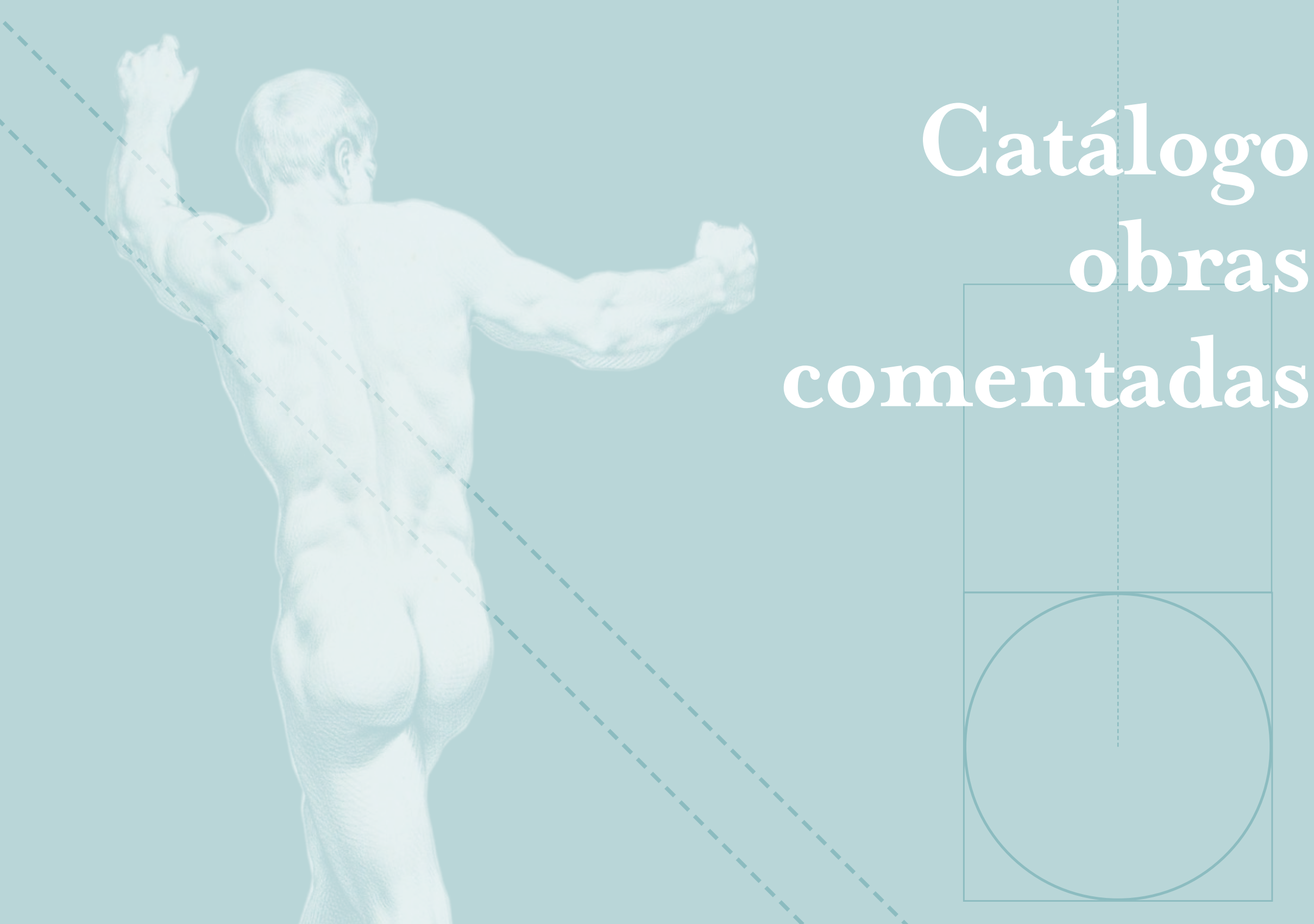
“La celebración primera -que no puede prolongarse en los conceptos- ha sido retenida y conservada para actualizar a la madre como realidad alucinada sólo en la mitología religiosa. El óvulo sagrado, que Dios ha fecundado para que futuro infinito también haya para el adulto que olvidó su infancia, tiene ahora sólo a la Santa Familia de la Trinidad Sagrada como su pasado. El mito religioso que nos sobrevuela a todos es el que ordena nuestro discurso filosófico sin que nos demos cuenta”<sup>8</sup>.

17. DESCONOCIDO  
(Taller de Luis de Morales)  
*Ecce Homo*  
Mediados s. XVI  
Colección MNBA

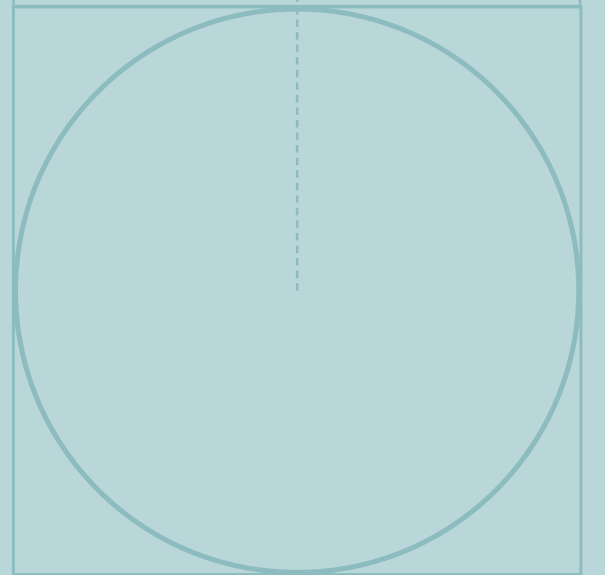
*El hijo se hace a imagen del padre sobre la base de la madre muerta* –tal es la estructura biopolítica del mito de la familia trinitaria, mito que articula hermenéuticamente la comprensión y el ejercicio autoritario y descendente del poder –lógica patriarcal. En las imágenes del museo se juega la figuración espectral de las constelaciones semánticas y prácticas del Dios-padre, la madre “muerta” y la infancia capturada. El padre (soberanía política, *auctōritās*), fuerza, ley racional, *espíritu*, da la medida de un régimen de producción. La madre, originariamente “caliente y gozosa”, apertura y comunión de la *carne*, es capturada en su potencia por el padre (posesión y encierro de la madre como *Virgen*; celopatía –paranoia paterna sobre la madre traidora) y economizada (funcionalizada al régimen de producción del padre), con lo que adquiere un rol economizante (gobierno económico, *policía*): virgen y policial, esto es, pasiva, servicial y securitaria, economizada y economizante, ejerce la guardiana de la seguridad en lo propio, guardando la cesura entre la propiedad y la impropiedad, entre lo familiar y lo extraño, entre el hogar y la calle. Que entre el trabajo y la casa el marido no pase a la taberna, y que no se politice; que entre la escuela y la casa el niño no se mezcle con los niños callejeros, poniendo el juego por sobre el deber –como ocurre en el cuento italiano *Pinocchio* (1883), de Carlo Colodi. Entre este poder paterno y este ministerio materno se configura la tecnología de crianza del hijo, “carne espiritualizada”.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 62.





# Catálogo obras comentadas



## COLABORADORES (AS)

### **Roberto Amigo**

Historiador del arte  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Nacional General Sarmiento

### **Rolando Báez**

Historiador del arte  
Curador Museo Histórico Nacional

### **Eva Cancino**

Historiadora del arte  
Departamento de Colecciones MNBA

### **Gloria Cortés**

Historiadora del arte  
Curadora MNBA

### **María José Cuello**

Historiadora del arte  
Departamento de Mediación y Educación  
MNBA

### **Josefina de la Maza**

Historiadora del arte  
Investigadora independiente

### **José de Nordenflycht**

Historiador del arte  
Universidad de Playa Ancha

### **Marcela Drien**

Historiadora del arte  
Universidad Adolfo Ibáñez

### **Georgina Gluzman**

Historiadora del arte  
Universidad Nacional de San Martín

### **Claudio Guerrero**

Historiador del arte  
Investigador independiente

### **Fernando Guzmán**

Historiador del arte  
Universidad Adolfo Ibáñez

### **Nicole González**

Historiadora del arte  
Departamento de Colecciones MNBA

### **Paula Honorato**

Historiadora del arte  
Curadora MNBA

### **Natalia Keller**

Historiadora del arte  
Departamento de Colecciones MNBA

### **Laura Malosetti**

Historiadora del arte  
CONICET - Universidad Nacional de  
San Martín

### **Marcelo Marino**

Historiador del arte  
Universidad de Buenos Aires

### **Juan Manuel Martínez**

Historiador del arte  
Curador independiente

### **Justo Pastor Mellado**

Crítico independiente

### **Sonia Montecino**

Antropóloga  
Universidad de Chile

### **Samuel Quiroga**

Historiador del arte  
Universidad Católica de Temuco

### **Marisol Richter**

Historiadora del arte  
Universidad de los Andes

### **Cynthia Valdivieso**

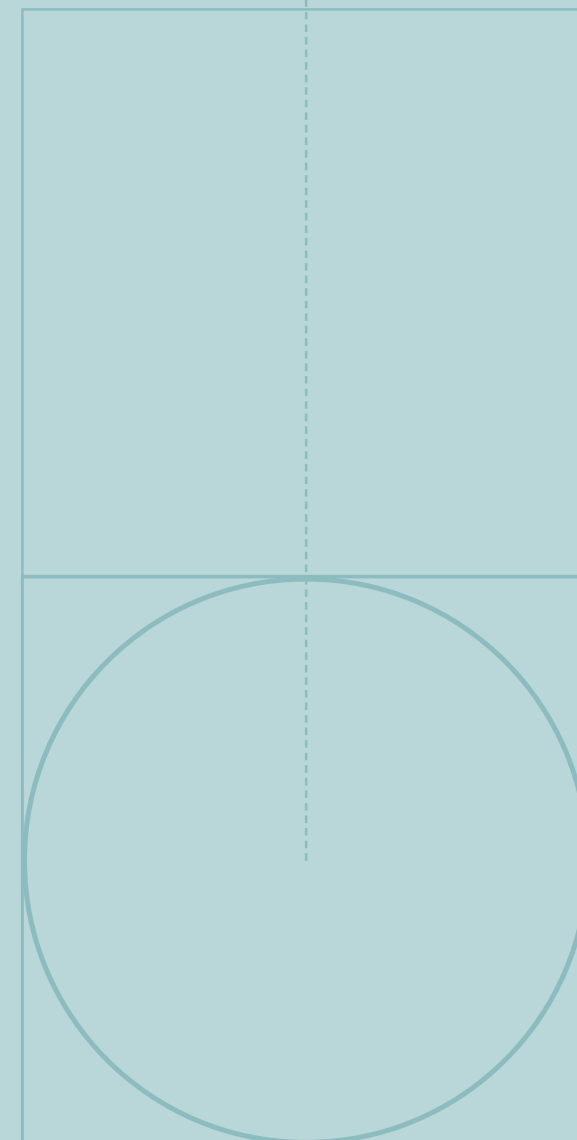
Historiadora del arte  
Universidad Adolfo Ibáñez

### **Milencka Vidal**

Historiadora del arte  
Investigadora independiente

### **Marianne Wacquez**

Historiadora del arte  
Encargada Departamento de  
Colecciones MNBA









JOSÉ GIL DE CASTRO  
**Don Bernardo O'Higgins,**  
**Director Supremo, 1821**  
 Óleo sobre madera  
 44 x 34 cm  
 Surdoc 2 – 12

¿Qué ausencias masculinas y presencias femeninas se inscribieron en sus obras públicas, en sus heroicos actos? El padre de la patria, ilegítimo él como el idioma de la naciente república, se mira a sí mismo en Montalbán, encarnado por el “mulato”, en la grandeza de su virilidad y en la semi soledad de su autoexilio. Diálogo masculino del militar-político y el artista en el escenario de una independencia y un conflicto que se graba en sus biografías: en el primero el “drama” del mestizaje y la filiación trunca; en el segundo, la identidad de casta marcada en el cuerpo. Don Bernardo habrá contemplado su figura otrora poderosa, junto a su familia extensa -su hijo también bastardo, su madre, su media hermana y las *lamñen* mapuche adoptivas- en un abrazo protector que él no tuvo y en un gesto que anticipa el intricado y tenso mundo público y privado chileno. El ahora “simple ciudadano de Chile” que se observa cotidianamente en

Perú, espeja el instante en que rota su casaca (¿la misma que pinta el “mulato”?), en el momento de la abdicación, el pecho descubierto lo devuelve a su masculinidad primaria: el torso que enfrenta el dolor y la muerte.

Don Bernardo O'Higgins, Director Supremo, 1821 restituye la conversación, el pacto masculino que retrata y se retrata como trascendencia y supremacía, pero al mismo tiempo dialoga con el devenir de un hombre construido como tal en una época donde “matar al padre” (la corona española) era un imperativo político y personal. Convertirlo en héroe y asumirlo como el progenitor de la nación, fue la tarea del pintor y del relato histórico tradicional que necesita glorificar las masculinidades y patrimonializarlas para mantener las liturgias del poder.

**Sonia Montecino Aguirre**



JOSÉ GIL DE CASTRO  
**Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián, 1816**  
 Óleo sobre tela  
 106 x 81 cm  
 Surdoc 2 – 10

Ramón Martínez de Luco y Caldera, nació en Santiago hacia 1786 y falleció en la misma ciudad en 1835. Estudió en el Colegio Carolino y posteriormente Filosofía en la Universidad de San Felipe. Se dedicó a la agricultura en sus tierras del valle de Aconcagua y en 1810 se convirtió en alcalde de San Felipe. Se casó en Santiago con Juana de Andía y Varela Morandé, con la que tuvo dieciséis hijos, entre los que se cuenta Fabián, el primogénito, quien aparece en este retrato.

En 1816, el pintor limeño José Gil de Castro y Morales (1785-1837), pintó este retrato en la antesala de la llegada del Ejército Libertador de los Andes, que pondría fin al dominio imperial hispánico en Chile. Retrato, que sin duda representa el amor filial entre un padre y su hijo, pero en el contexto en que fue realizado, posee una densidad de

claves morales que debía poseer un buen súbdito y un jefe de familia.

La familia de Martínez de Luco y Caldera perteneció a la elite virreinal criolla y en su retrato ostenta su insignia de la Cofradía del Escapulario de la Virgen del Carmen, signo de su pertenencia y ubicación social. De la misma manera, aparece señalando un texto, destinado a sus hijos, que refuerza el mensaje de la permanencia y sentido familiar. Su hijo José Fabián, vestido con uniforme de cadete, dando cuenta de su función en la sociedad virreinal, tiene en sus manos una caja en que se ilustra la alegoría de la necedad y la búsqueda de la virtud.

**Juan Manuel Martínez**



RICARDO RICHON-BRUNET

**Retrato de Enrique Lynch y su hija**, 1901

Óleo sobre tela

120 x 99 cm

Surdoc 2 – 1435

En esta obra, el pintor francés Ricardo Richon Brunet (1866-1946) retrata al entonces Director del Museo Nacional de Bellas Artes, el pintor Enrique Lynch del Solar, en compañía de su hija. A diferencia de otros retratos de artistas, Richon Brunet ha abandonado el formato individual para registrar una imagen más íntima de Lynch en un espacio doméstico, lo que sugiere que la obra habría estado destinada a permanecer en el hogar del retratado. Es allí donde posiblemente se conservaría hasta 1923, fecha en que Lynch donó esta pintura al Museo Nacional de Bellas Artes. El grado de cercanía que supone el registro de una escena familiar en un espacio privado como este puede explicarse por la antigua amistad que unía a artista y retratado, tal como se aprecia en la dedicatoria ubicada en la parte superior derecha de la

pintura: “à mon cher ami et ancien camarade Lynch. Richon Brunet. Santiago 1901”. Esta inscripción, alude probablemente a la amistad que ambos artistas cultivaron en década de 1880, período en que asistían a clases en el taller de Henri Gervex y Jacques Fernand Humbert, junto al pintor chileno José Tomás Errázuriz.

Si bien la obra omite referencias directas a la identidad de Lynch como artista o como Director del Museo Nacional de Bellas Artes para acentuar su rol como padre, es posible identificar dos estatuillas clásicas colocadas sobre el mueble ubicado a espaldas de los retratados, que permiten apreciar el interés de Lynch en grandes referentes del arte occidental.

**Marcela Drien**



ALFREDO VALENZUELA PUELMA

**Lección de geografía**, 1883

Óleo sobre tela

82 x 111 cm

Surdoc 2 – 35

Valenzuela Puelma (1856-1909) en su estadia europea practicó tanto el erotismo de la pintura orientalista como la pintura costumbrista y alegórica con didactismo moralizante. Dos obras ejemplares ha dejado el artista chileno en este sentido: *La perla del mercader* y *La lección de geografía*. Para esta última, Valenzuela Puelma encontraba referencias en la pintura francesa, en las obras del mismo asunto de Anne-Louis Girodet de 1803 – más relacionada con la iconografía de Pietro Bellori – y Louis Leopold Bouilly de 1812. Ambas obras representan la relación filial del aprendizaje: padre/patria como territorio.

Valenzuela Puelma utiliza el recurso de representar de objetos secundarios (tintero, lentes) para guiar al espectador al centro de la escena. La diagonal recorre las manos del maestro en un gesto autoritario y, a la vez, protector. El conocimiento de la geografía es el dominio del

territorio: el dedo imperativo sobre el mapa, la mano sobre el hombro conduciendo a la reflexión al niño. En este gesto del educador reside la fuerza moralizante de la pintura, traslado de la función didáctica de la pintura de historia a otro género. Más aun por la fecha “triumfal” de su ejecución: 1883. La diagonal visual finaliza en globo terráqueo detenido en Sudamérica, en el Pacífico.

Valenzuela Puelma rearmó esta imagen en dos pinturas: *Niña mirando láminas* y *Ser muy querido*. Escenas de lectura femenina, del ocio permitido. Por eso ambas figuras desde sus telas, la anciana y la niña, miran al espectador. Distante de la escena rigurosa que obliga el saber de la geografía. La nación y la guerra, al fin de cuentas, debía ser una cuestión masculina.

**Roberto Amigo**



FRANCISCO JAVIER MANDIOLA

***Mi hijo Ignacio***, mediados s. XIX

Óleo sobre tela

36 x 31 cm

Surdoc 2 – 156



ALFREDO  
VALENZUELA  
PUELMA

***Mi hijo Rafael***, 1899

Óleo sobre tela

46 x 34 cm

Surdoc 2 – 38

El retrato fue el género que Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909) más cultivó y en 1899 pinta a su hijo Rafael, mientras el artista se encontraba en Chile, exhibiéndolo por primera vez ese mismo año en el Salón Oficial. El pintor acostumbraba a retratar personas de su entorno y escasamente modelos profesionales. Su esposa, Carlina Garrido, se habría desprendido de esta obra por la mala situación económica que aquejaba a la familia. La vende a Ricardo Montaner Bello, luego formó parte de la colección de Luis Álvarez Urquieta, para finalmente ser adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1939. La historiografía sobre esta obra hace mención a sus habilidades artísticas. Esta pintura

de corte intimista acentúa aspectos psicológicos; la postura del niño se enmarca por medio de un sombrero oscuro que recorta y destaca el bermellón que envuelve su figura. En tanto el rostro destaca desde la indeterminación de los fondos, dejando los trazos del pincel en evidencia. Un efecto con el que el artista consigue no distraer la atención del espectador hacia el retratado.

Valenzuela Puelma realizó varios retratos de sus hijos, a quienes dejará de ver en 1907, antes de partir a Francia, falleciendo en esas tierras en 1909.

**Marisol Richter**  
**Cynthia Valdivieso**



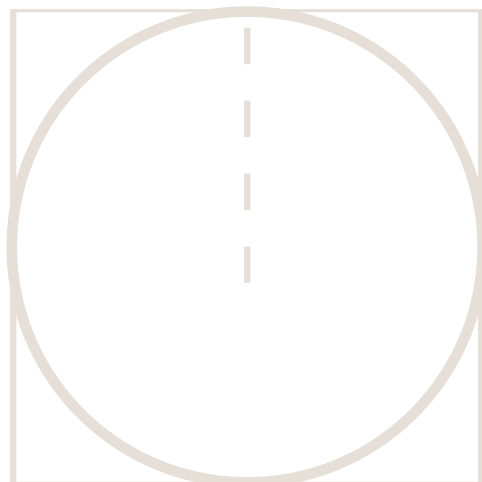
JULIO FOSSA CALDERÓN

**Los huérfanos**, 1912

Óleo sobre tela

98 x 123 cm

Surdoc 2 – 295



PEDRO LIRA

**Felipe II y El Gran**

**Inquisidor**, 1880

Óleo sobre tela

241 x 179 cm

Surdoc 2 – 1219

La ópera *Don Carlos* de Giuseppe Verdi fue estrenada en París en 1867. Una de las escenas más emblemáticas de la obra es el acto IV donde se encuentran el rey Felipe II y el Gran Inquisidor, momento que retrata el pintor chileno Pedro Lira (1845-1912) en 1880 mientras se encuentra en Europa. El dominico, ciego y nonagenario, interpela al acongojado rey frente a la traición del Infante Don Carlos: “*La paz del imperio vale la vida de un rebelde*”, sentencia.

La ópera de Verdi está basada en la obra homónima de Friedrich Schiller publicada en 1787, una apología a la libertad humana contra la opresión política y religiosa, fundamentada en el enfrentamiento de ambos poderes. Considerada un drama filosófico en la que triunfa la libertad moral por sobre la opre-

sión, *Don Carlos* se constituye en un verdadero monumento liberal y progresista acorde a los acontecimientos que ocurrían entonces tanto en Europa como en Chile.

El escenario político surgido en nuestro país luego de la Guerra del Pacífico y la consecuente anexión al territorio nacional de las provincias de Tarapacá y Antofagasta, ricas en yacimientos salitreros, daba paso a la era del progreso, pero arrastraba consigo pobreza y desigualdades sociales. Se iniciaba así la cuestión social que enfrentaría a la elite tradicional de herencia cristiana, alojada luego en la Encíclica *Rerum Novarum*, con la corriente liberal y laica, pugna que culminaría –entre otros eventos- con la Guerra Civil de 1891.

**Gloria Cortés Aliaga**



DESCONOCIDO  
(Taller de Luis de Morales)  
**Ecce Homo**, mediados s. XVI  
Óleo sobre madera  
60 x 42 cm  
Surdoc 2 – 1926

Trabajo atribuido al círculo de colaboradores de Luis de Morales (1509-1586) famoso pintor extremeño, este cuadro de pequeño formato nos ofrece uno de los temas recurrentes en la pedagogía visual cristiana: la representación del dolor a través del cuerpo.

Sobre un fondo monocromo que no aporta contextos espaciales, se ha dispuesto en primer plano la imagen de Cristo en el momento de su exhibición pública previa a la crucifixión. El fundamento bíblico de esta escena lo encontramos en el capítulo 19 del Evangelio de Juan. *Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Y Pilatos les dijo: “He aquí el hombre”.*

Al igual que las vírgenes dolorosas con las que muchas veces forma un sombrío díptico, la iconografía del *Ecce Homo* obedece a la necesidad de elaborar un modelo emotivo y reconocible que ayude a mitigar la angustia y el sufrimiento personal de los creyentes. Así, la actitud resignada del cuerpo, sus laceraciones y amarres con una soga en cuello y manos refuerzan el mensaje que cualquier padecimiento puede ser terrible, pero que no guardan comparación con los de Cristo, ya que solo estos exceden toda medida.

**Rolando Báez**



DESCONOCIDO  
(Escuela Altooperuana)  
**El Cristo de la Caña**, inicios s. XVIII  
Óleo sobre tela  
54 x 34 cm  
Surdoc 2 – 5028

Hasta mediados del siglo XIX, hablar de pintura y escultura en Hispanoamérica supone afirmar el éxito de la empresa evangelizadora, la traducción local de sus contenidos e imágenes, así como la existencia de un mercado bastante amplio y efectivo por el que circulaban estos materiales.

En el caso concreto de esta obra, estamos frente a una composición que, según la bibliografía que consultemos, podemos definir bajo conceptos como mestiza, barroca o popular; pero que de todas formas nos remite a una importante diferencia entre los modelos de representación europeos y esta versión andina del *Cristo de la caña* (siglo XVIII).

En un registro que sigue las convicciones iconográficas asociadas a este tipo de temas, vemos un excesivo hieratismo en la postura así como una inexpresiva mirada que dirige hacia el espectador. Todos estos rasgos que, durante décadas, las relegaron a un espacio menor en las narrativas históricas del arte, actualmente son entendidos como testimonios de prácticas y estéticas que, a pesar de haber sido duramente combatidas durante décadas por las clases ilustradas, todavía persisten en iglesias y conventos rurales de Perú, Bolivia, Argentina y Chile.

**Rolando Báez**



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ

**Sepultación de Jesús** (Copia de

Josepe de Ribera), ca. 1889

Óleo sobre tela

127 x 182 cm

Surdoc 2 – 4200

La *sepultación de Jesús* fue realizada por Juan Francisco González (1853-1933) en su primer viaje a Europa (Francia e Italia) en 1887. Esta obra corresponde a una copia del cuadro *La deposición de Cristo* (1622) de José de Ribera, el Españolito, que está albergado en el Museo del Louvre.

En 1887, Juan Francisco había sido comisionado por el Gobierno, sin goce de sueldo, para estudiar la organización de los museos y la enseñanza del dibujo y, de paso, aprovechar de perfeccionar su pintura en la Academia francesa. Esta pintura, por escaparse al sistema regular de becas de estudio a Francia, parece ser un envío voluntario para demostrar los progresos que había obtenido durante su viaje. *La sepultación*

*de Jesús* fue presentada en el Salón Oficial de 1889 y fue adquirida por el Estado de Chile ese mismo año. También, en 1889, hizo entrega del informe de su viaje el que se tituló *Texto de dibujo moderno* y que después fue presentado como *Discurso sobre la enseñanza del dibujo* en el Salón de Honor de la Universidad de Chile en 1906.

José de Ribera, sirvió de fuente para copias de varios artistas chilenos que pasaron por París, un detalle de esta pintura fue representado por el pintor Alfredo Valenzuela Puelma, *El Descendimiento* en 1888, enviada como parte de las exigencias que hacía el Estado a los pensionistas en Europa.

**Eva Cancino Fuentes**



JEAN JACQUES HENNER

**Cristo Muerto**, 1892

Óleo sobre tela

81 x 145 cm

Surdoc 2 – 5104

Nacido en Alsacia, el joven Jean Jacques Henner (1829-1905) estudió pintura en París y desde 1858, cuando ganó el Premio de Roma, en Italia, donde desarrolló su técnica de claroscuro y *sfumato* observando obras de los maestros de Renacimiento: Tiziano y Correggio. Su pintura tiene raíces en la tradición del romanticismo francés y la nueva tendencia del simbolismo. Sin embargo, fue antes de su viaje a Roma que dos experiencias le afectaron gravemente dejando huellas en toda su producción artística. Alrededor de 1855, Henner vio en Basilea la emotiva obra de Hans Holbein el joven, *Cristo en la tumba* (1521); un año después murió su hermana Madeleine. La escena que representa a la madre del artista, vestida de luto frente el cuerpo de su hija, es la primera obra de Henner ilustrando la muerte, tema que no dejó de preocuparle durante toda su carrera. Para representarla, además de acudir a las representaciones de Cristo muerto o San Sebastián, el pintor

buscó excusas en temas poco explorados de la Biblia (la esposa muerta del levita de Efraín), en la mitología (Byblis transformada en un manantial) y en la literatura o historia contemporánea (como la muerte de Alata de la novela de Chateaubriand, o el cadáver de Joseph Bara).

Las escenas favoritas de Henner excluyen los detalles narrativos y muestran una figura desnuda del cuerpo blanco y cabello pelirrojo que emerge desde las sombras dentro de un espacio indefinido. En el *Cristo muerto*, como en otras representaciones del pintor, el cuerpo -aunque sin vida- no lleva heridas ni huellas de la pasión. Esta exposición del cuerpo idealizado, además del delicado claroscuro y el rostro de una mujer (la Virgen o la María Magdalena) que aparece en las sombras y se acerca a la cara de Cristo, hacen que la escena obtenga un carácter simbólico-erótico

**Natalia Keller**



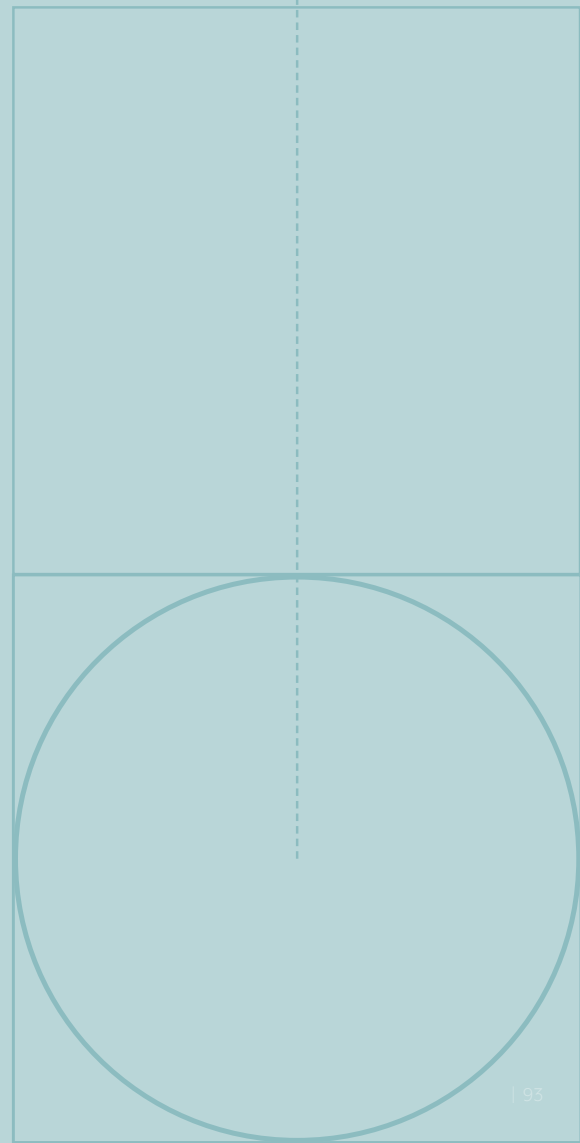
JERÓNIMO COSTA

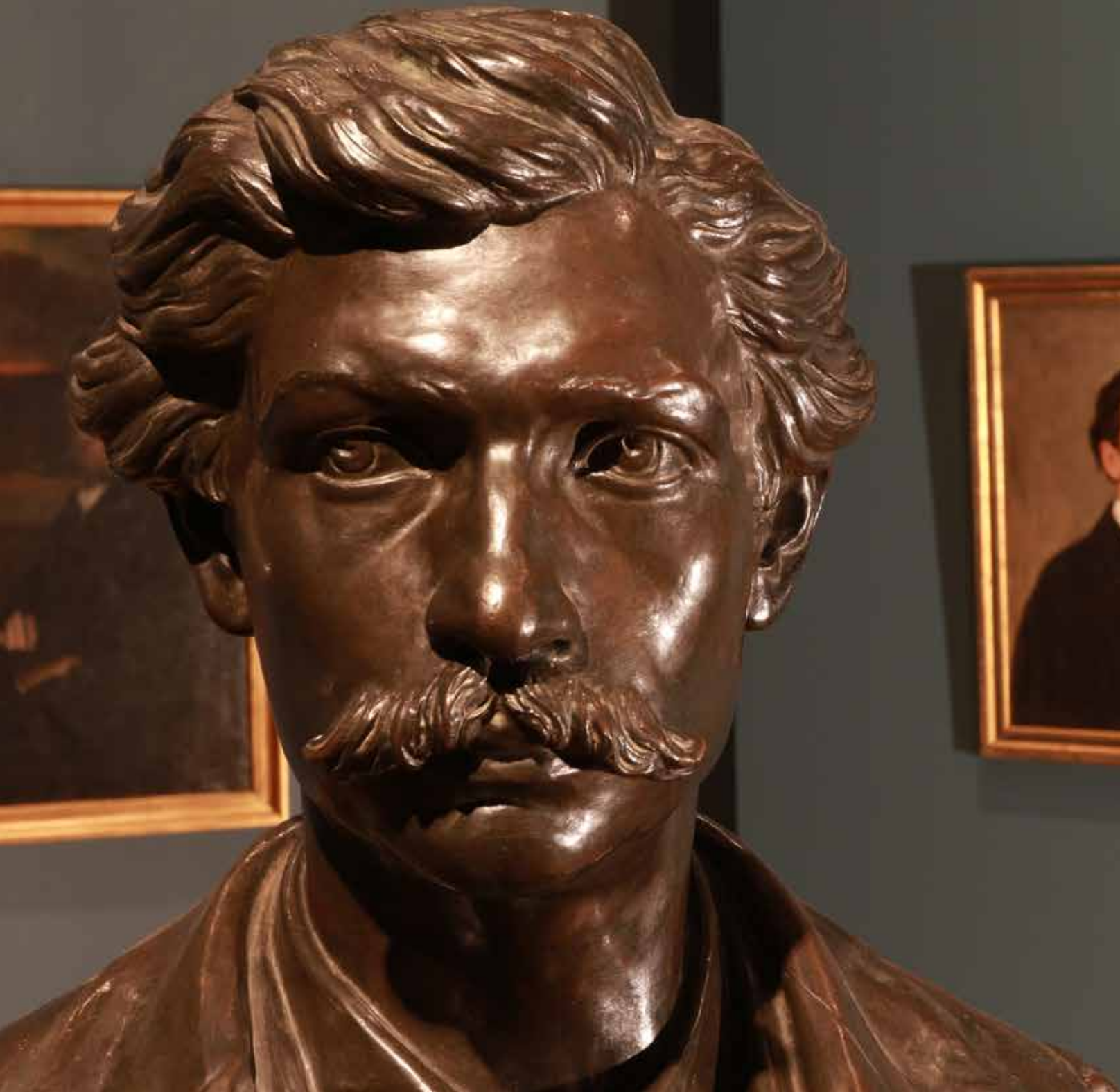
**La Viuda**, sin fecha

Óleo sobre tela

56 x 44 cm

Surdoc 2 – 374









PEDRO LIRA  
**Retrato del General Don  
Marcos II Maturana**, 1898  
Óleo sobre tela  
72 x 57 cm  
Surdoc 2 – 176

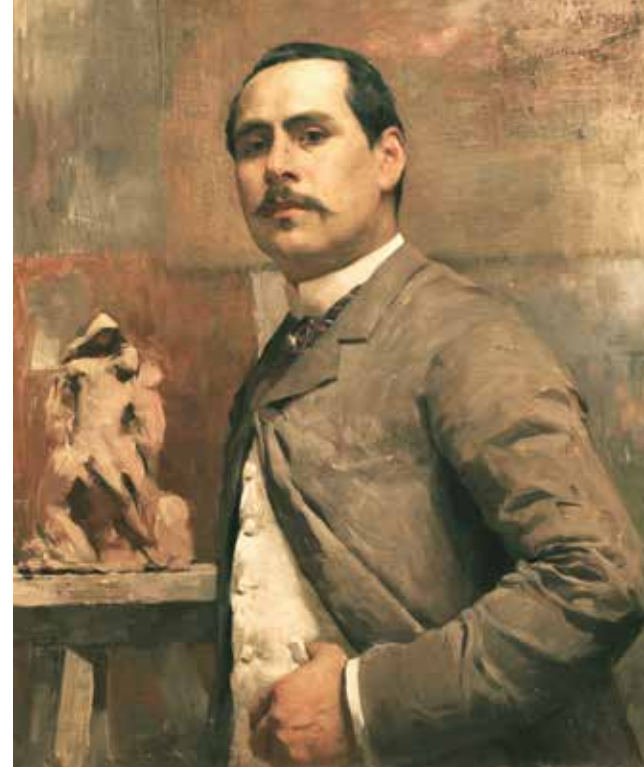
Marcos II Maturana (1830-1892), militar de carrera que producto de su servicio a la patria y logros obtenidos en este terreno logra ascensos importantes. Fue designado edecán de los presidentes Federico Errázuriz (1871-1876) y Aníbal Pinto (1876-1881), período en que se dedicó a coleccionar obras de arte.

Debido a sus intereses artísticos, méritos reconocidos e innegable cercanía con las autoridades del país, en 1880 el Gobierno lo nombra en una Comisión junto a José Miguel Blanco y Giovanni Mochi para organizar el Museo Nacional de Pinturas, que se instalaría en los altos del Palacio del Congreso Nacional. Para la conformación del Museo, el propio Maturana dona siete de las ciento tres pinturas fundacionales. El Museo funcionó allí por siete años, pero luego resultó inapropiado e insuficiente, razón por la cual el go-

bierno adquirió en 1887 el edificio que había construido la Unión Artística, conocido como El Partenón. El Museo Nacional de Pinturas se trasladó a su nuevo lugar y pasó a llamarse Museo de Bellas Artes, nombrándose una comisión directiva que estuvo a su cargo durante diez años.

Tan importante y célebre fue la labor desarrollada por Maturana, que el propio Ministro de Instrucción Pública envió una carta de agradecimiento por su exitosa participación en la tarea encomendada. Notable fue su afición y dedicación al arte, que el Consejo de Instrucción Pública estableció un concurso de arte que llevó su nombre “Certamen General Maturana” activo entre 1884 y 1930.

**Marianne Wacquez**



ARTURO MICHELENA  
**Retrato de Virginio  
Arias**, 1888  
Óleo sobre tela  
81 x 65 cm  
Surdoc 2-564

Arturo Michelena (1863-1898), pintor venezolano, realizó esta pintura mientras estudiaba en París en la Academia Julian, a cargo del profesor Jean Paul Laurens. En la misma ciudad se encontraba el escultor chileno Virginio Arias cursando estudios en la Academia de Bellas Artes. En este retrato de 1888 se puede identificar la obra *El Descendimiento* del escultor chileno, probablemente realizada en terracota, un bosquejo de la versión en yeso que fue ganadora, cuatro años después, del Salón en Francia obteniendo tercera medalla en 1887 y medalla de oro en el certamen de 1889. Arias, por su parte, también retrató al pintor venezolano, realizando un busto con el que participó en el Salón de Bellas Artes en París en 1888.

Pedro Lira, en su *Diccionario Biográfico de Pintores* (1901), señala que Michelena era un

activo miembro de la comunidad americana, “integrante del núcleo de nuestra pequeña falange en París”, y también uno de sus integrantes más laureados y reproducido, a través de estampas, en la prensa gala. La mayoría de los artistas latinoamericanos tenían como meta llegar a París a estudiar en la Academia de Bellas Artes o, en caso de no pasar la selección, en la Academia Julian o Collarossi, esta era una de las formas más eficaces de insertarse y ser valorados en los incipientes campos artísticos de sus respectivos países. Parece importante rescatar el intercambio que se produjo entre los artistas latinoamericanos en Francia, Michelena no solo se relacionó con Arias también lo hizo con Juan Francisco González y con su compatriota Cristóbal Rojas, de quienes también se conservan retratos.

**Eva Cancino Fuentes**



PEDRO LIRA  
**Retrato de Don Pablo Burchard**, 1901  
Óleo sobre tela  
71 x 53 cm  
Surdoc 2 – 171



VIRGINIO ARIAS  
**Busto de Nicanor Plaza**,  
1875  
71 x 49 x 34 cm  
Surdoc 2 – 722

Este busto de bronce realizado por Virginio Arias (1855-1951) en 1875, constituye uno de los pocos ejemplos de obras dedicadas a retratar la figura de un escultor chileno. El busto, concebido por Arias como un homenaje a su maestro, expresa el sentimiento de gratitud del entonces estudiante, frente al apoyo brindado por Nicanor Plaza a su carrera artística. Prueba de ello es que un año antes de la ejecución del busto, en 1874, Plaza -entonces Director de la Escuela de Escultura- había financiado la estadía en Francia de su joven discípulo en el marco de un viaje destinado a presentar a Arias en el medio artístico parisino. El reconocimiento y la admiración del joven escultor se expresaría en la realización de este busto, tal como se aprecia en la inscripción visible en su base: “A mi profesor Don N. Plaza. V. Arias. Paris marzo de 1875”.

La obra fue exhibida por primera vez en el Salón de París y poco después, ese mismo año, en la Exposición Internacional de 1875 realizada en Santiago, en donde ambos escultores se alzarían como los principales representantes de la escultura nacional. En esta última exposición, el busto realizado por Arias transformaría a su maestro en objeto de representación, en motivo escultórico. La obra resulta especialmente significativa en el contexto de una exposición internacional pues, en ella, el gesto de gratitud personal de Arias se convierte en un reconocimiento público del lugar central que ocupa Plaza en el desarrollo de la escultura nacional.

**Marcela Drien**



ALFREDO VALENZUELA  
PUELMA

**Retrato del pintor Mochi,**

1885

Óleo sobre tela

74 x 55 cm

Surdoc 2 – 206

La figura de Giovanni Mochi (1831-1892) ha adquirido especial relevancia en la historia de las instituciones artísticas en Chile tanto por su labor como tercer Director de la Academia de Pintura (1876-1883) como por su papel como primer Director del Museo Nacional de Pinturas (1880 y 1887), hoy Museo Nacional de Bellas Artes. Este retrato de 1885, fue realizado por Alfredo Valenzuela Puelma tras regresar a Chile de su primer viaje a Francia y representa no solo un reconocimiento al pintor italiano como autoridad artística, sino el afecto y admiración de uno de sus alumnos.

Recordado por su dedicación a la labor de la enseñanza, Mochi había expandido las fronteras de la formación académica en el país. Si bien sus primeras obras habían demostrado su dominio del clasicismo académico, una vez en Chile, y posiblemente inspirado en el

realismo toscano del grupo de los *Maccioli*, el pintor florentino se transformó en uno de los más importantes cultores del costumbrismo en nuestro país. El interés del artista por las costumbres se trasladó a las aulas, en donde más allá de las convenciones académicas, Mochi invitaría a los estudiantes a crear a partir de la observación de la naturaleza, pues esto en su opinión, constituía uno de los ejes centrales de su enseñanza artística. Junto con estos cambios en la orientación de la formación artística, Mochi había contribuido también a la inclusión femenina en el estudio de las Bellas Artes. Entre sus alumnas más destacadas estarían las hermanas Aurora y Magdalena Mira.

**Marcela Drien**



ALFREDO VALENZUELA PUELMA

**Retrato de Juan Francisco González,** 1895

Óleo sobre tela

70 x 55 cm

Surdoc 2 – 1598



ENRIQUE LYNCH

**Autorretrato**, fines s. XIX

Óleo sobre tela

56 x 36 cm

Surdoc 2 – 242

(en)clave Masculino. Colección MNBA 2016



MANUEL THOMSON

**Autorretrato**, 1906

Óleo sobre tela

100 x 68 cm

Surdoc 2 – 305

Manuel Thomson Ortiz, nació en Valparaíso en 1875 y falleció en París en 1953. Fue hijo de Manuel Thomson Porto Mariño, héroe de las campañas de la Guerra del Pacífico. Siendo aún adolescente ingresó a la Escuela de Bellas Artes donde fue alumno de Juan Mochi y Cosme San Martín. Participó en varios salones oficiales, obteniendo en 1899 el primer premio en el Salón Oficial. En 1902 el gobierno le concedió una Beca para cursar estudios de arte en París, permaneciendo en Europa hasta su fallecimiento. No obstante continuó participando en algunos salones y exposiciones en Chile.

Las primeras críticas sobre su trabajo estuvieron a cargo de Augusto D'Halmar, seudónimo de Augusto Goemine Thomson (1882-1950), quien era su primo y uno de los fundadores de

la Colonia Tolstoyana. El estilo característico que dominó en los trabajos de Manuel Thomson y que fue apreciado por la crítica, fue el realismo, que determinó un trabajo plástico de factura impecable, como se puede apreciar en sus trabajos de bodegones y retratos.

Un ejemplo de este trabajo, son sus autorretratos y en especial el de la colección del Museo. Siguiendo la tradición de las bellas artes, el autorretrato es una carta de presentación y no solo de las habilidades técnicas, sino la extensión de un perfil psicológico del artista. Esta suerte de develación personal se puede contemplar en esta obra, realizada en París en noviembre de 1906.

**Juan Manuel Martínez**



CAMILO MORI  
**Autorretrato**, 1924  
Óleo sobre cartón  
81 x 60 cm  
Surdoc 2 – 54

El artista chileno Camilo Mori (1896-1973) se formó académicamente bajo la tutela de pintores como Juan Francisco González, Alberto Valenzuela Llanos y Fernando de Álvarez de Sotomayor, este último fue el más significativo de su período inicial al introducirlo en la obra de los artistas españoles Velázquez y Goya. En 1920 viajó a Europa, donde visitó exposiciones de los posimpresionistas y los movimientos de vanguardias, de esos encuentros influyeron poderosamente en su trabajo posterior las pinturas de Cézanne y los cubistas, quienes lo sorprendieron por su particular sentido geométrico.

En 1923 al regresar a Chile forma junto a otros compañeros(as) pintores(as), como Luis Vargas Rosas, Henriette Petit y los hermanos Julio y Manuel Ortiz de Zárate, el Grupo Montparnasse, joven colectivo artístico que actúa en la promoción de un cambio de paradigma en la pintura en Chile, pasando desde un romanticismo criollista a exportar las innovaciones de

las vanguardias europeas. Mori fue director del MNBA el año 1928, momento convulsionado en el escenario artístico chileno debido a la decisión del Ministro de Instrucción Pública Pablo Ramírez, de cerrar la Academia de Bellas Artes y, a modo de compensación, enviar a un grupo de artistas becados a Europa. La llamada Generación del 28 tuvo a Mori como curador.

*Autorretrato* es una obra del año 1924 que nos permite observar la unión de dos elementos muy atractivos para él: lo figurativo y lo plástico. Desde su retrato muestra al espectador a un artista *moderno* que se observa a sí mismo crítico, al acentuar el ceño fruncido por ejemplo, y a la vez, abierto a los cambios de su época, en los arranques cromáticos que prescinden de dibujo en los detalles del pañuelo y la esquina izquierda del fondo.

**María José Cuello**



JULIO ORTIZ DE ZÁRATE  
**Autorretrato**, 1923  
Óleo sobre cartón  
43 x 32 cm  
Surdoc 2 – 51

*“Ahora que he visto el Louvre, creo más que nunca que mi viaje fue un acierto ¡qué poco lo dudo! Y cuánto lo que hace falta para llegar a lo que deseo! Sin embargo esta conciencia ensancha las posibilidades de crecer. - hay desfallecimientos y exaltaciones. De todos modos trabajo.”*

Julio Ortiz de Zárate  
Carta a Pedro Prado del 16 de marzo de 1920

Esta carta fue escrita durante el primer viaje de Ortiz de Zárate a España y Francia, donde convivió con varios de los artistas con los que conformaría el Grupo Montparnasse, cuyo nombre alude al barrio bohemio y artístico de París de comienzos del siglo XX.

Julio Ortiz de Zárate (1885-1946) fue un activo participante de la intelectualidad de su época. En 1904 junto a Augusto D’Halmar y Fernando Santiván fundaron la Colonia Tolstoyana, donde pretendían a través de la vida asceta y en comunidad, realizar su arte. Años más tarde, junto a Pedro Prado, D’Halmar y Juan

Francisco González, entre otros intelectuales, editaron la *Revista Los Diez*. Su trayectoria como alumno fue laureada tempranamente, en 1914 ya había obtenido galardones en el Salón Oficial. Ortiz de Zárate se desempeñó como profesor de la Escuela de Bellas Artes y de Artes Aplicadas y años más tarde, en 1939, asumió la Dirección del Museo de Bellas Artes.

*Autorretrato* fue exhibido por primera vez en la exposición del Grupo Montparnasse en la Casa de Remates Rivas y Calvo en 1923. Tomás Lago describe en 1956 el rostro del pintor donde se aprecian las mismas características que se observan en la pintura: *“Los morros de la frente que delatan la firmeza de sus principios, la inteligencia sagaz de la clara mirada, la boca sensual de un temperamento clásicamente sensitivo, los músculos todos marcados en las ensonadas y salientes de ese rostro.”*

**Eva Cancino Fuentes**



EZEQUIEL PLAZA

**Retrato de Don José Miguel Blanco,**

(copia de Felipe Santiago Gutiérrez),  
sin fecha

Óleo sobre tela

67 x 56 cm

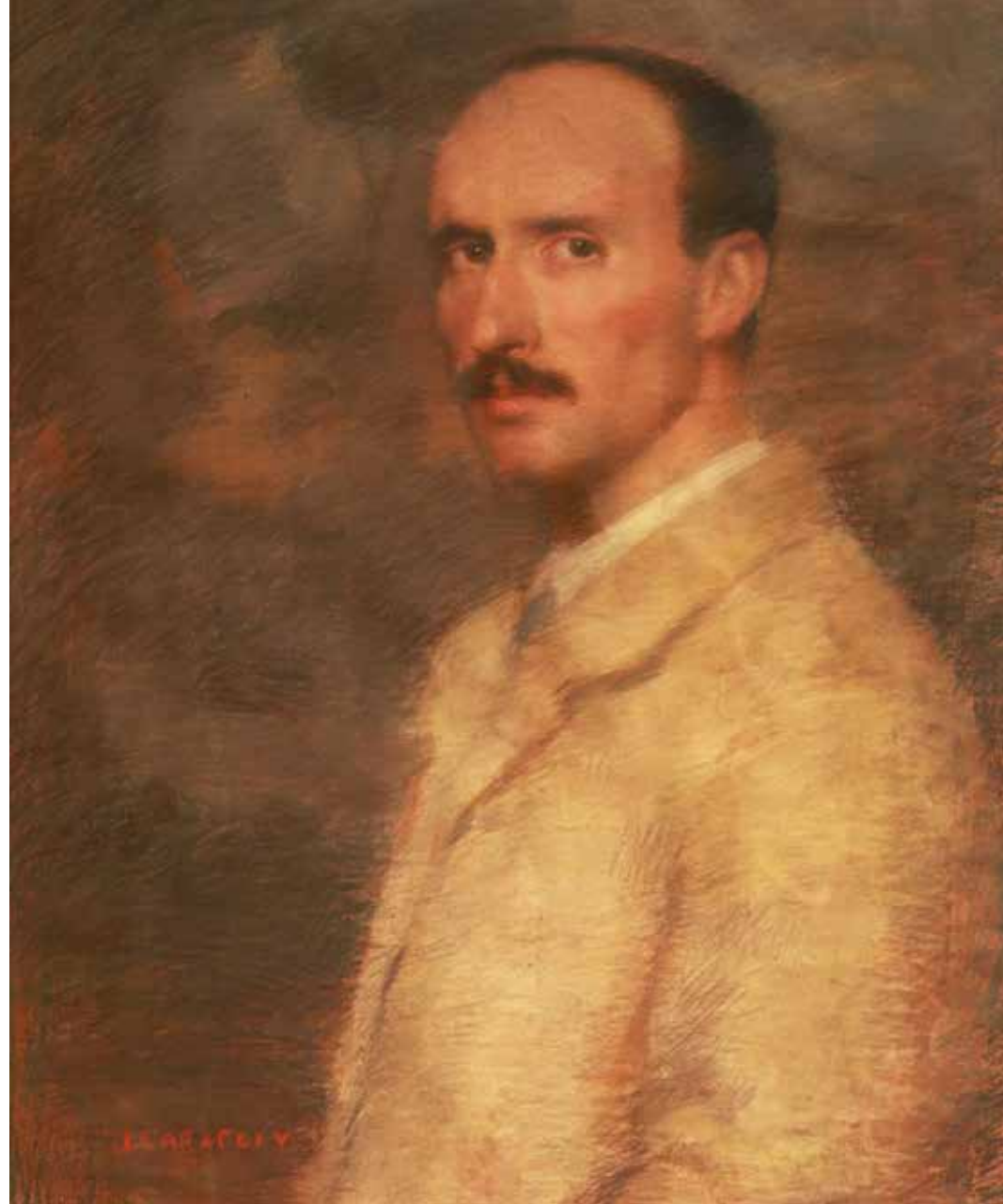
Surdoc 2 – 4271

El retrato de pequeño y mediano formato resultaba ser para los artistas y las artistas una posibilidad concreta de trabajo, comercialización y difusión de sus obras. Ezequiel Plaza Garay (1892-1947) cultivó este género dejando impresas distintas genealogías culturales, políticas y familiares. Su obra *El pintor bohemio* (1910), que retrataba a su amigo Guillermo Vergara Gómez, fue denominada por Antonio Romera como una obra maestra de la pintura nacional. En lo que concierne a la Colección del MNBA, el *Retrato de don José Miguel Blanco* (sin fecha) también se inserta en este grupo de legitimación y reconocimiento para el campo artístico, donde posaron para él artistas, profesores y coleccionistas, destacando a Julio Vásquez Cortés quien conservó un importante acervo de obras de la Generación del 13 (hoy en propiedad de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción).

La obra de Plaza es copia de aquella que realizara Felipe Santiago Gutiérrez (1804-1904) posiblemente cuando el pintor mexicano conoció las ciudades de Santiago y Valparaíso, entre el 16 de abril y el 25 de mayo de 1879. Si así fuera vemos al escultor chileno José Miguel Blanco a la edad de cuarenta años, meses antes de que publicara, en la *Revista Chilena* y en los *Anales de la Universidad de Chile*, un hito para la historiografía nacional, sus reflexiones respecto a la urgencia de contar con un Museo de Bellas Artes.

José Miguel Blanco fue un destacado intelectual que volcó su trabajo tanto a la producción escultórica como a la redacción teórica, siendo de su autoría *El Taller Ilustrado*, primer semanario dedicado exclusivamente a las artes del país.

**Nicole González Herrera**



JOSÉ CARACCI

**Autorretrato, 1928**

Pastel sobre papel

73 x 56 cm

Surdoc 2 – 406



FERNANDO ÁLVAREZ  
DE SOTOMAYOR  
**Retrato del Pintor**  
**Alfredo Helsby**, ca. 1909  
Óleo sobre tela  
100 x 58 cm  
Surdoc 2 – 681



MANUEL THOMSON  
**Retrato del pintor**  
**Antonio Smith**, 1897  
Óleo sobre tela  
70 x 56 cm  
Surdoc 2 – 303

Tenemos imágenes de Antonio Smith (1832-1877) gracias a dos caricaturas que realiza de sí mismo, una que apareció en la revista *El Correo Literario* en 1858, y otra que es parte de una serie de caricaturas que dejó en poder de José Arrieta. También contamos con el dibujo que José Miguel Blanco hizo en el momento en que el pintor yacía muerto en su cama. En ese mismo momento, según Vicente Grez, Nicanor Plaza habría realizado una máscara en yeso del fallecido artista, pero se desconoce el paradero de esta.

En Chile, los retratos de pintores hechos por otro pintor son comunes desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del XX. El primero que conocemos es el que Raymond Monvoisin pintó de José Ramírez Rosales. El propio Smith, desde la caricatura, en 1858 retrata

a Alessandro Ciccarelli. Virginio Arias es retratado por dos artistas: en 1875 Nicanor Plaza lo hace en bronce, y en 1883 Arturo Michelena en óleo. Alfredo Valenzuela Puelma retrata a Giovanni Mochi en 1885, y a Juan Francisco González en 1895. Por esta misma época Magdalena Mira retrata a su padre, el pintor Gregorio Mira.

Ya sea el encargo, la satirización o el homenaje, son múltiples las razones que dan origen este tipo de obras. Con toda seguridad, fue la admiración lo que motivó que en 1897, a veinte años de la muerte de Antonio Smith, Manuel Thomson, a partir de una fotografía, realizara este retrato.

**Samuel Quiroga**







PEDRO LIRA  
**Sísifo**, 1893  
 Óleo sobre tela  
 180 x 200 cm  
 Surdoc 2 – 1218

Pedro Lira (1845-1912) realiza esta pintura una vez terminada la Guerra Civil de 1891. También pinta *Prometeo encadenado*, después de finalizada la Guerra del Pacífico. Es costumbre de “caballeros que pintan” establecer la distancia de relativa indolencia acerca de los asuntos públicos y recurrir a alegorías griegas para hacer referencias a los conflictos del momento.

Así como en el *Prometeo* (sobre roca inerte) es evidente la feminización del cuerpo desfalleciente, en *Sísifo* (sobre roca en movimiento), lo que narra esta pintura de Pedro Lira es la erectilidad de la imagen, luchando contra la fuerza de gravedad y convirtiendo el cuerpo en un paralelogramo de fuerzas

que se empeña en des/erotizar. El romanticismo naturalista -en palabras de Romeracon que es levantada la figura del desnudo masculino, denota la sublimación del cuerpo operario, que para ser aceptado en la representación de su hombría debe satisfacer el canon de la tragedia griega. Pero su complexión no es lejana a la que expresan los soldados desnudos o a medio vestir que son fotografiados junto a sus prótesis, como mutilados de guerra. En este caso, la roca es una ortopedia que habilita el esfuerzo “siempre recomenzado” de la Nación, para escapar de la amenaza de una ciudad arruinada, asolada por la catástrofe.

**Justo Pastor Mellado**



PEDRO LIRA  
**Prometeo Encadenado**, ca. 1883  
 Óleo sobre tela, 170 x 138 cm  
 Surdoc 2 – 5139

Prometeo yace sobre una roca pintada de un decorado de teatro, por su similitud con una estructura superficial de cartón piedra. Se asemeja a la construcción de la pose fotográfica en el estudio de un profesional que dispone de la escenografía adecuada para semejante empresa de fabricación de la imagen. Alberto Lira, hijo de Pedro Lira, era un eximio fotógrafo y le proporcionaba a su padre material documental que este empleaba en la construcción de varias de sus composiciones, por la cual fue criticado por algunos de sus contemporáneos como un pintor falto de imaginación.

Un águila “condorizada” -como sutil elemento paródico- amenaza la disposición de Prometeo para ser afectado por el destino de una clase social, que se auto-representa como la portadora de la ciencia y de las artes, pero que padece de una severa crisis de recepción local. La pintura fue realizada en París en 1883, una vez finalizada la Guerra del Pacífico. La pintura es un síntoma

de la decepción que la propia oligarquía expone frente a la rapiña de los británicos. Pero también, la antorcha de la disputa por el fuego le ha sido arrebatada a Prometeo y los hombres no pueden disponer de sus efectos. No vale la pena haber ganado una guerra, si el triunfo no siquiera ilumina el presente de la Nación.

La falta de incandescencia en el extremo de la antorcha desplaza la mirada sobre el miembro viril, que ha sido cubierto por el exceso de humo. La zona del pulso vital ha sido desplazada para ser reconstruida como la metamorfosis de la amenaza de extinción. No hay llama, sino apenas restos de incandescencia; no suficientes para asegurar la transmisibilidad de un conocimiento seminal de su propio drama. La imagen pictórica ha sido des/virilizada mediante la ejecución de una representación diáfana y fragilizada de la carne.

**Justo Pastor Mellado**



ERNEST KIRCHBACH

**La fragua de Vulcano**, 1869-1873

Óleo sobre papel, 58 x 81 cm

Surdoc 2 – 438

Ernst Sigismund Kirchbach (1832-1880) fue un cercano discípulo de Julius Schnorr von Carolsfeld, pintor que en su juventud había pertenecido a la Hermandad de San Lucas y como tal se identificaba con los ideales de los Nazarenos, quienes tradujeron a la pintura los principios del romanticismo alemán. Kirchbach fue contratado en 1869 por el Gobierno de Chile para dirigir la Escuela de Bellas Artes y permaneció en el país hasta el fin de su contrato en 1875. La historiografía suele destacarlo como un mejor pintor y maestro que su predecesor en el cargo, Alejandro Ciccarelli, pero los autores más románticos o modernistas no le perdonan su inclinación por el “frío dibujo” y que todas sus composiciones se basaran en temas bíblicos y literarios.

*La fragua de Vulcano* formaría parte de una serie de once cartones preparatorios basados en

*La Eneida*, de Virgilio, que el pintor habría expuesto en la Universidad de Chile al llegar al país y que correspondían a una serie de frescos realizados en el Palacio de Dresde. La composición se basa en un fragmento del libro VIII de *La Eneida* y nos muestra a los corpulentos ciclopes forjando un conjunto de armas destinadas a Eneas, que la diosa Venus le había pedido a Vulcano, a quien distinguimos al centro por la autoridad y serena vigilancia que ostenta con su pose. Esta escena de trabajo convenientemente dirigido cuenta con una tradición iconográfica escueta pero importante (con aportes de Tintoretto y Velásquez) y podría constituir una alegoría de la autoridad y el gobierno, que en esta imagen constituyen valores eminentemente masculinos.

**Claudio Guerrero**  
**Vanessa Watanabe (colaboradora)**



ERNEST KIRCHBACH

**Dido y Eneas**, 1869-1874

Óleo sobre papel, 59 x 78 cm

Surdoc 2 – 437

*Dido y Eneas* corresponde a la misma serie de cartones preparatorios basados en *La Eneida* a la que pertenece *La fragua de Vulcano*. Ambas obras provienen de la colección de Luis Álvarez Urquieta, cuya adquisición en la década de 1930 fue vital para la formación del actual acervo del Museo Nacional de Bellas Artes. *La Eneida* fue por siglos uno de los principales textos con que se enseñaba el latín, y si bien durante el Romanticismo su importancia se vio opacada por otras obras clásicas, igualmente constituyó un referente significativo para la cultura europea de mediados del siglo XIX y está en la base de obras fundamentales del periodo, como *Los troyanos*, la más ambiciosa ópera heroica de Hector Berlioz.

Este cartón nos muestra el momento en que el dios Mercurio se marcha tras haber recordado a Eneas que debe partir para cumplir su destino

(que lleva hasta la fundación de Roma), tras lo cual una enamorada reina Dido le ruega infructuosamente que no la abandone. El tema posee una larga tradición iconográfica y ha servido para ilustrar la pasión y la locura a la que puede llevar el enamoramiento en contraste con la racionalidad y el sentido del deber, valores que aquí aparecen como inequívocamente ligados a lo femenino y lo masculino. Como bien lo percibió Antonio Romera, el cuerpo a la vez voluminoso y lánguido de Dido nos recuerda a la pintura de Ingres, en particular a *Júpiter y Tetis*, porque tanto a Dido como a Tetis las vemos realizar un gesto patético que las convierte en un “*emblema de la sumisión extraordinariamente sinuosa y condescendiente*”, como lo dijera Thomas Crow respecto a la obra del pintor francés.

**Claudio Guerrero**  
**Marla Michell (colaboradora)**



DESCONOCIDO

**Apolo de Belvedere**, sin fecha

Labrado en mármol

Reproducción de la copia romana del año ca. 130 d.C., a partir del bronce original perdido del siglo IV a.C. del escultor griego Leocares.

132 x 66 x 66 cm

Surdoc 2 – 34

La famosa figura de Apolo se considera una copia romana de un original griego perdido. Redescubierta en el Renacimiento, la antigua escultura fue ubicada en el Patio o Cortile del Belvedere del Vaticano por el Papa Julio II en 1511. La escultura pertenece hoy al Museo Pio-Clementino, parte de los Museos Vaticanos. La copia en Santiago es una versión reducida y proviene de la primera mitad del siglo XIX.

Los antiguos griegos estaban obsesionados con el cuerpo humano siendo la figura masculina, desnuda y fornida, la imagen más venerada y adorada como la representación de la belleza absoluta en una cultura donde lo bello y lo bueno eran dos atributos del mismo ideal. Al igual que los antiguos romanos, los artistas del Renacimiento y, después, del Neoclásico admiraron y siguieron la escultura griega como el supremo ideal estético, tradición de la cual somos here-

deros. Hasta ahora, la convención artística de la figura humana desarrollada por los antiguos artistas griegos, permanece vigente como el ideal de cuerpo joven, atlético y sano.

El padre de la lectura moderna de arte antiguo, el historiador, arqueólogo y escritor alemán del siglo XVIII, Johann Joachim Winckelmann se deleitaba en la figura del *Apolo del Belvedere*. Famosa es la descripción del efecto que la escultura producía en él –sudor, respiración acelerada e intumescencia–, síntomas de provocación erótica y éxtasis. De hecho, Winckelmann refiere una experiencia homoerótica y su respuesta corporal frente al idealizado cuerpo del dios griego. El homosexualismo de Winckelmann es visible en sus ensayos sobre arte y fue reconocido por sus contemporáneos, entre otros por Goethe.

**Natalia Keller**



DESCONOCIDO

**Fauno danzante**, ca. 1900

Vaciado en bronce patinado

Reproducción de una escultura encontrada en Pompeya en la llamada “Casa del Fauno”.

79 x 30 x 32 cm

Surdoc 2 – 4336



SIMÓN GONZÁLEZ  
**Remordimientos de Caín,**  
1891

Vaciado en yeso  
162 x 66 x 66 cm  
Surdoc 2 – 4513

Simón González (1859-1919) fue parte de los primeros becados por el Estado chileno permaneciendo 16 años en París desde su primer viaje en 1888. Allá, fue discípulo de maestros de la escultura francesa como Jean A. Injalbert y Louis A. Roubaud, no deja de enviar obras a los Salones y exposiciones parisinas. Como distinción máxima obtiene la Medalla de Primera Clase en la Exposición Internacional de París de 1900 con *El mendigo*, que lo consagra como maestro de la escultura y ante el cual el propio presidente de Francia, visitando la exposición, exclamó “*ha resucitado Benvenuto Cellini*”.

La obra *Caín* o *El remordimiento de Caín* fue realizada por González en París en 1891 y enviada luego a Chile como muestra obligada de sus progresos estudiantiles en Francia. Resulta interesante cómo el modelo de González está en directa relación con las obras del *Pensador* de August Rodin (1880) y *La Miseria* de Jules Desbois (1884 y 1894), ejecutadas ambas mientras

este último trabaja en el taller del primero. Aunque la *Miseria* es una representación femenina de las antiguas *vanitas* medievales, comparte con la obra de González la preocupación por el estilo, la posición de los cuerpos -particularmente similar- y la reflexión sobre la fugacidad de la vida, propias del fin del siglo. Esta convergencia en la escena francesa y, en particular, en torno al taller de Rodin, permiten inferir las transferencias iconográficas que circulan entre los artistas.

El relato bíblico de Caín y Abel no solo subyace en la lucha entre el bien y el mal, sino también en la disputa por el territorio. El origen del conflicto se encuentra en el reparto de la tierra y por ende de la riqueza, ante lo cual es posible relacionar la obra con el malestar del escultor frente a los hechos acontecidos en la Guerra Civil de 1891.

**Gloria Cortés Aliaga**  
**Marianne Wacquez**



ARTURO GORDON  
**Pescadores,**  
sin fecha  
Óleo sobre tela  
110 x 00 cm  
Surdoc 2 – 1126

La obra *Pescadores* de Arturo Gordon (1883-1944) ingresó a la Colección del MNBA en 1938, un año después ingresarían otras cinco de sus obras pertenecientes a la Colección Luis Álvarez Urquieta. Si bien esta pintura no se encuentra fechada creemos que es posterior a 1936, fecha en que el artista comienza a desempeñarse como docente para la Academia de Bellas Artes de Viña del Mar y realiza diversas creaciones ligadas a la Quinta Región; playas, puertos, caletas, botes, pescadores, Concón e incluso Lo Vásquez reingresan a su imaginario pictórico.

Gordon siempre estuvo ligado a la Generación del 13, al costumbrismo y a la temática popular, en esta ocasión se encarga de plasmar a cuatro trabajadores anónimos, quienes se vuelven protagonistas de un cromatismo

único, el juego de los colores complementarios y sus tonos adquiere mayor viveza en la musculatura y el trabajo físico de los varones, realizado a plena luz del sol. Algo se percibe en sus rostros del oscurantismo y la indefinición que lo llevaron a ser considerado como “el Goya chileno” por su maestro, Fernando Álvarez de Sotomayor. Mientras el bote como herramienta imprescindible de los pescadores se vuelve espacio de intimidad, de contención y de compañerismo que se condice con el sentimiento de horizontalidad que profesaba Gordon en su pintura y en su vida: “*Yo respeto a todos los hombres por igual. No importa si es el más rico, o el más pobre*” (El Mercurio 07 de Agosto de 1983).

**Nicole González Herrera**



JORGE CABALLERO  
**Estudio**, 1930  
Óleo sobre madera  
41x 33 cm  
Surdoc 2 – 810

(en)clave Masculino. Colección MNBA 2016



ALESSANDRO  
CICCARELLI  
**Filoctetes abandonado**,  
sin fecha  
Óleo sobre tela  
75 x 62 cm  
Surdoc 2 – 3292

El *Filoctetes abandonado* de Alessandro Ciccarelli (1810-1874) es una pintura de pequeño formato que integra la colección del MNBA desde 1939, año en que fue adquirida a Luis Álvarez Urquieta (quien a su vez la había obtenido de las Monjas de la Casa de María). La pintura representa a Filoctetes, héroe de la mitología griega célebre por su destreza con el arco, quien fue abandonado por los griegos en la isla de Lemnos camino a la Guerra de Troya. Su exilio, cuenta una de las versiones de su historia, se habría producido por el insoponible hedor que expelía su cuerpo por causa de la mordedura de una serpiente. En la pintura, Filoctetes -con el pie izquierdo vendado- observa los barcos de sus compañeros alejarse en el horizonte. Sentado sobre una roca y girando sobre su propio eje, el cuerpo desnudo del héroe responde a las convenciones de la academia (estudio del desnudo masculino). Su expresión y lenguaje corporal distan, sin embargo, del *pathos* que caracteriza la iconografía de este personaje de Sófocles y de otros autores de la tragedia antigua.

El tratamiento semi-esquemático del dibujo, la aplicación de altos contrastes, la restringida gama de la paleta y las pequeñas dimensiones de la tela, permiten especular que esta no es una obra terminada. Esta idea se respalda en la documentación del MNBA y fuentes napolitanas que permiten interpretar que la pintura de Ciccarelli es un estudio o una versión (probablemente reducida, escalada y acortada) de una pintura del mismo tema de mayores dimensiones. Como la obra no se está fechada, queda por dilucidar si ella fue realizada por Ciccarelli en Italia antes de venir a Chile o si ella fue pintada en América, probablemente como un estudio destinado a estimular el dibujo académico del cuerpo humano. En ambos casos, es posible argumentar que la pieza fue realizada antes de 1858, año en que Antonio Romera fijó su datación en su *Historia de la pintura chilena*.

**Josefina de la Maza**



JULIO FOSSA CALDERÓN  
**Desnudo**, 1904  
Óleo sobre tela, 116 x 86 cm  
Surdoc 2 – 1057



CAMILO MORI  
**El boxeador**, 1923  
Óleo sobre tela  
99 x 79 cm  
Surdoc 2 – 375

El artista Camilo Mori (1896-1973), luego de haber realizado su primer viaje a Europa entre 1920 y 1923, regresa a Chile fuertemente influenciado por el posimpresionismo cézanniano y las primeras vanguardias, especialmente el cubismo, debido al contacto que tuvo con Juan Gris, uno de los padres de ese movimiento. Junto al Grupo Montparnasse del que forma parte, nombre heredado del barrio parisino donde vivieron durante su estadía en Francia, rechazó el carácter academicista de la pintura local e incorporó elementos como la síntesis formal, el dibujo improvisado y un desinhibido colorido.

*El Boxeador* es una pintura realizada en 1923 dentro del contexto antes mencionado, evidenciando cómo Mori une al retrato tradicional, de modelo de frente hacia al espectador, las innovaciones vistas en Europa. El fondo presenta los quiebres de perspectiva, la simplificación del dibujo y una construcción de volúmenes res-

catados desde el expresionismo y del cubismo. Específicamente del cubismo sintético incorpora el uso de palabras/carteles dentro de la imagen, lo que adelanta la apertura del artista al trabajo gráfico, que desarrollara en paralelo a la pintura desde la década de 1930. Para Mori el cartel publicitario es un símbolo de modernidad, debido a su composición y limpieza en la ejecución.

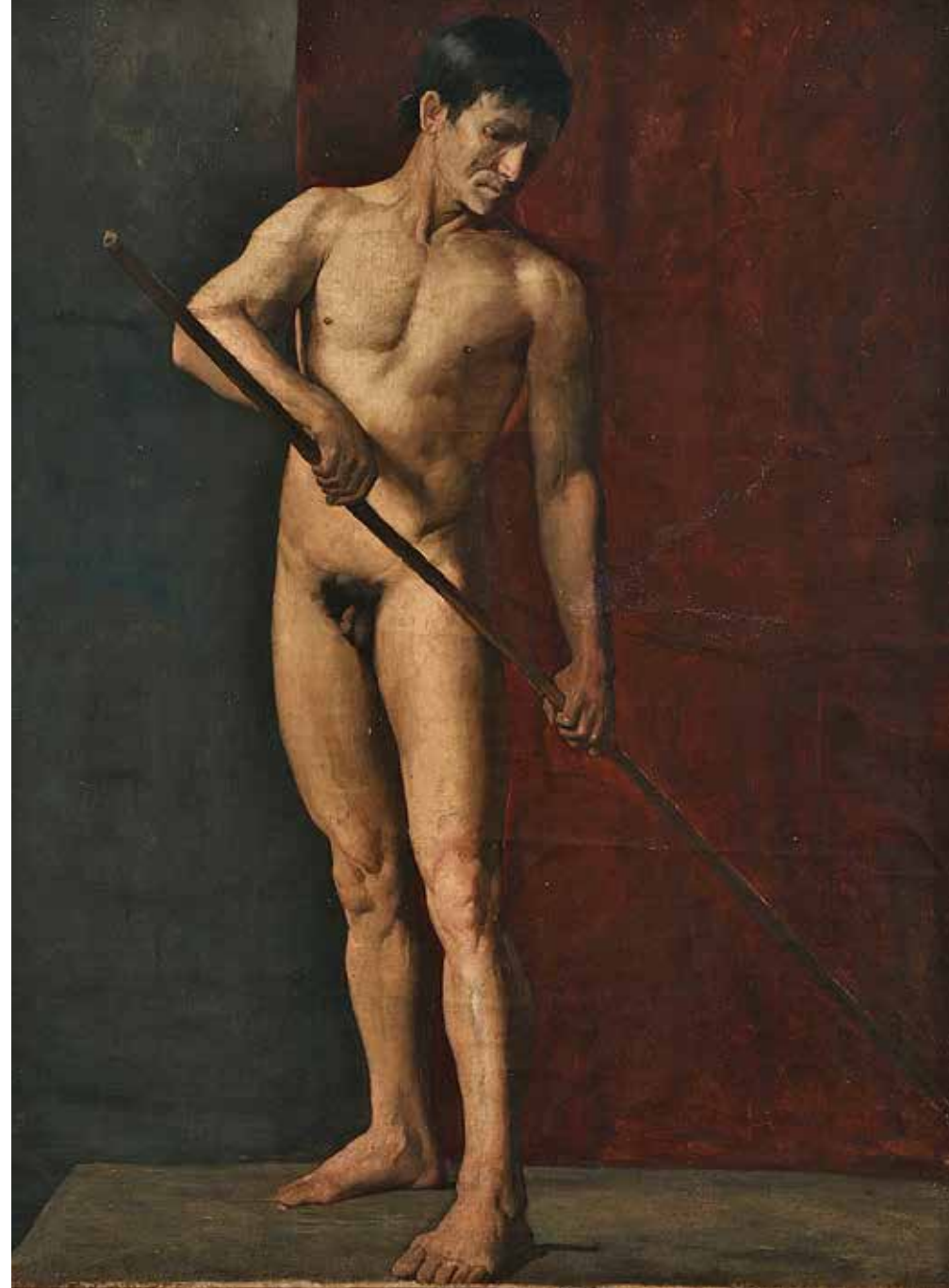
Dentro de la historia del arte la iconografía referida a distintos tipos de luchadores ha sido recurrente. A menudo se les retrata exhibiendo sus cuerpos atléticos y, a la vez, de gran fuerza. Sin embargo, en esta obra el boxeador está en posición quieta, con las manos en los bolsillos de la llamativa bata roja que viste. Según las fuentes, a Mori le interesó la figura del boxeador luego de que él mismo se decidiera a realizar esa práctica.

**María José Cuello**



ALFREDO VALENZUELA PUELMA, (atribuido)  
**Desnudo N°2**, Sin fecha  
Óleo sobre tela, 63.5 x 50 cm  
Colección Museo de Arte Contemporáneo  
Facultad de Artes, Universidad de Chile

(en)clave Masculino. Colección MNBA 2016



ALFREDO VALENZUELA PUELMA , (atribuido)  
**Desnudo N°1**, sin fecha  
Óleo sobre tela, 65.5 x 50 cm  
Colección Museo de Arte Contemporáneo  
Facultad de Artes, Universidad de Chile



BERNARD ROMAIN  
JULIEN  
**Cours de dessin d'après  
les maîtres,**  
s. XIX  
Litografía sobre papel  
52 x 36 cm  
Surdoc 2 – 5164-68 /  
5170-72

El aprendizaje a partir de la copia es una tradición que tiene como génesis los talleres renacentistas que se mantuvo hasta principios del siglo XX en las Academias. Los estudiantes que comenzaban sus estudios en las Academias de Bellas Artes europeas y americanas, lo hacían desde los grabados, en primer lugar, las esculturas de yeso, en segundo lugar, y después, podían acceder al modelo vivo. El dibujo era considerado una de las bases del aprendizaje tanto como para las bellas artes, su fundamento racional, como para otros oficios prácticos. En América del siglo XIX la ejecución del dibujo era considerado un síntoma del progreso de las naciones.

Hasta el siglo XIX los grabados que se usaban en las Academias eran, principalmente, copias de famosas pinturas y grabados italianos y franceses. En las primeras décadas del siglo XIX se desarrolló una nueva metodología para la enseñanza del dibujo que consistía en la creación de series litográficas

llamadas *cours de dessin* (curso de dibujo), la primera realizada por Pierre Lacour en 1826. Estos conjuntos de litografías pretendían ser utilizados en clases con las que el estudiante progresaba en la complejidad de la ejecución del dibujo a través de la copia.

Bernard Romain Julien, pintor y litógrafo, dejó su carrera de retratista en 1840 para dedicarse a la creación de cursos de dibujo. Sus litografías tuvieron amplia circulación y popularidad. Para 1864 ya había publicado al menos nueve series de este tipo. Aunque su fama como artista no prosperó, los cursos de Julien tuvieron una amplia difusión y, por lo mismo, una gran influencia en la enseñanza artística de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Incluso en los relatos de José Clemente Orozco se menciona el estudio con esta serie y también se conocen copias de ella realizadas por un joven Pablo Picasso.

**Eva Cancino Fuentes  
Natalia Keller**





Small white label with illegible text.



Small white label with illegible text.



DESCONOCIDO

**San Sebastián** (copia de

Guido Reni), sin fecha

Óleo sobre tela

170 x 130 cm

Surdoc 2 – 4100

Recién en el siglo XIII comenzó a representarse a San Sebastián como un efebo desnudo martirizado a flechazos, atado por la espalda a una columna o un árbol, y solo en el Renacimiento esta representación se volvió hegemónica, pues constituía un buen motivo para explorar un interés ciertamente más pagano por el desnudo clásico. De ahí en adelante, las representaciones de San Sebastián forman un verdadero catálogo de la belleza masculina. Si la figura del santo alcanzó popularidad en la Edad Media al ser invocado contra la peste, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX se hacía perceptible una importante variación de su sentido, cuando Sebastián se transformó en una suerte de patrono “*comprometedor e inconfesable de los sodomitas u homosexuales, seducidos por su desnudez de efebo apolíneo*”, como dijera el iconógrafo Louis Reau en los años 50. En las últimas décadas, San Sebastián se ha con-

vertido en un verdadero icono de la cultura gay y en tal condición su figura ha sido explorada en el cine, la literatura y las artes visuales por figuras como Yukio Mishima, Dereck Jarman y Pierre et Gilles.

Se atribuyen a Guido Reni o su círculo unos siete cuadros del martirio de San Sebastián y al menos cuatro casi idénticos. Si bien la copia del San Sebastián de Reni que posee el MNBA -probablemente basado en la versión del Museo del Prado- no es aquella de la que escribieron Wilde y Mishima, igualmente sirve para ilustrar el atractivo que a lo largo de los siglos ha despertado esta figura desnuda de un joven bello que mantiene una expresión extática aun cuando está amarrado y atravesado por varias flechas.

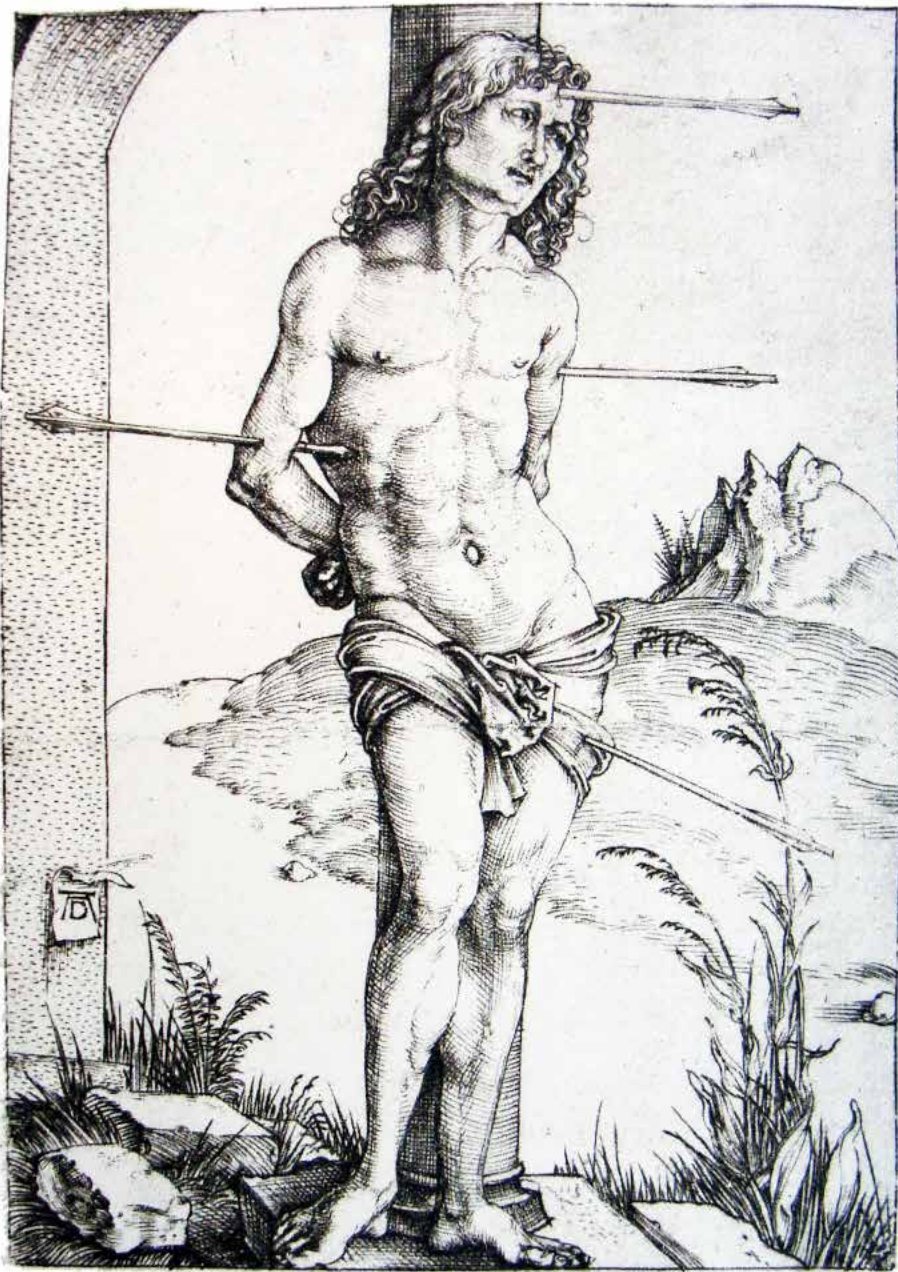
**Claudio Guerrero**  
**Fernanda Yévenes (colaboradora)**



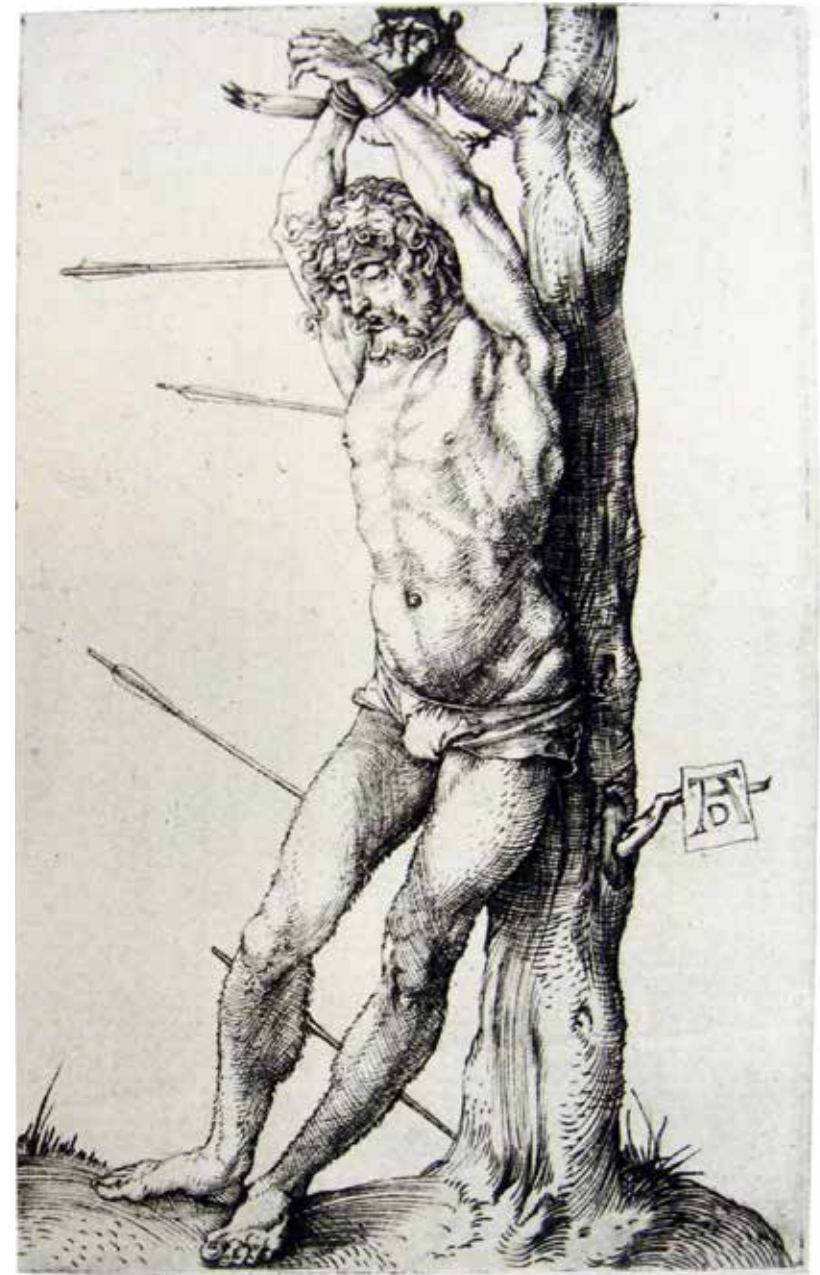
LUIS EUGENIO  
LEMOINE

**El martirio de  
San Sebastián,**  
1901

Óleo sobre tela  
220.5 x 128 cm  
Colección Museo  
O'Higginiano y  
de Bellas Artes  
de Talca  
Surdoc 7 – 152



ALBRECHT DÜRER (ALBERTO DURERO)  
**San Sebastián en la columna**, reproducción  
seriada ca. 1900  
Litografía sobre papel  
11 x 8 cm  
Surdoc 2 – 4622



ALBRECHT DÜRER (ALBERTO DURERO)  
**San Sebastián en el árbol**, reproducción  
seriada ca. 1900  
Litografía sobre papel  
12.7 x 8.2 cm  
Surdoc 2 – 4633



LAURA RODIG  
**Desnudo de mujer**, ca. 1937  
Óleo sobre tela  
80 x 67 cm  
Surdoc 2 – 2212

Cuando en 1922 Gabriela Mistral se suma al proyecto educativo mexicano posrevolucionario, viaja con ella su compañera Laura Rodig (1901-1970), una joven escultora chilena que también ejercía la docencia y que formaría parte del Servicio de Misioneros de Cultura Indígenas en México, destinados a la creación de una federalización de la educación en las comunidades indígenas. Rodig participa también del proyecto político-visual de Torres García en la *Première Exposition du Groupe Latino-Américain* de París de 1930 en la Galería Zak y en la que se encontraban Diego Rivera, José Clemente Orozco, Pedro Figari, Raquel Forner y Manuel Rendón, entre otros artistas residentes en París, con la intención de civilizar Europa a través del imaginario americano.

En su activismo político, Laura Rodig era miembro del Partido Comunista chileno y socia activa del MEMCH (Movimiento Pro

Emancipación de la Mujer Chilena) que combinó la lucha social con las luchas de género. Desde este lugar, las obras de Rodig indagan en una doble frontera respecto de lo femenino. Por una parte, la maternidad obrera e indígena cuya base se sustenta en los principios del MEMCH y de una suerte de patriotismo femenino mistraliano que plasma en esculturas como *India Mexicana* (1924), que hoy se encuentra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Mientras que por otra, se pregunta sobre la deconstrucción de la sexualidad hegemónica elaborando un nuevo modelo de feminidad masculinizada en obras como *Desnudo de mujer* (ca. 1937) que forma parte, probablemente, de la serie *Mujeres frente al mar*. Todas ellas transgreden la frontera de la norma, transformando los contenidos y los límites de la corporalidad, la sexualidad y la maternidad, o bien, la ausencia de ella.

**Gloria Cortés Aliaga**



DESCONOCIDO  
**Narciso**, ca. 1900  
Vaciado en bronce patinado  
Reproducción de una escultura encontrada en Pompeya.  
63 x 29 x 17 cm  
Surdoc 2 – 4335



ALFRED-PIERRE AGACHE  
**Magicienne** (Maga), 1897  
Óleo sobre tela  
75 x 65.5 cm  
Surdoc 2-2014

La obra de Alfred Agache (1843-1915) fue presentada en la Exposición Internacional de Centenario en 1910 como *Magicienne* (Maga) y así figura hoy en el registro del museo. Sin embargo, en la Exposición Universal en París en 1900, donde el pintor ganó la medalla de oro, fue llamada *Fantaisie* (Fantasía). Es una de muchas representaciones alegóricas de Agache, tema favorito del pintor junto con los retratos de mujeres. Del mismo período provienen también dos obras en las que aparece la misma modelo: *La Espada* (1896) y *La Adivinadora* (1895). Todas estas pinturas muestran una mujer de rasgos andrógenos, seria y monumental, en atuendos sofisticados inspirados en trajes de un pasado indefinido.

Todas estas obras, incluyendo otras como *La Rueda de Fortuna* (1885), hacen referencia a las cartas de tarot. Hasta los finales del siglo XVIII, el tarot servía para simples juegos. Es

recién en el siglo XIX cuando ganó popularidad como una forma de adivinar el futuro y se le relacionó con magia y ocultismo. La Maga de Agache como una representación realista de una de las figuras del tarot, aparece con uno de sus atributos más significativos: un bastón o vara.

Siendo un artista propio de su época, Agache estuvo interesado también en el ocultismo, la espiritualidad y el misticismo tan típicos entre los simbolistas, quienes tiñeron sus obras con valores espirituales y, por lo tanto, crearon escenas oníricas inspiradas en antiguos cuentos y creencias, leyendas y mitologías. Este carácter onírico está señalado aquí con la corona de la Maga realizada con las flores favoritas del pintor –amapolas– que simbolizan los sueños e imaginación.

**Natalia Keller**



COLECTIVO DE ARTE  
LAS YEGUAS DEL  
APOCALIPSIS (Pedro  
Lemebel – Francisco  
Casas)  
**Las dos Fridas**, 1989 -  
2014  
Autor de Fotografía:  
Pedro Marinello  
Técnica: Fotografía im-  
presa en papel Canson,  
Platine, 100% algodón  
Edición: Copia 4/5  
120 x 135 cm  
Surdoc 2-5267

El trabajo corresponde a la cita fotográfica de una pintura de Frida Kahlo, realizada en 1939, en la que se reemplazó la imagen duplicada de la artista mexicana por una versión travestida del cuadro, protagonizada en este caso por Pedro Lemebel (1952-2015) y Francisco Casas (1959- ). Su figura como emblema femenino del arte latinoamericano, reconocido ícono de la cultura popular y símbolo del compromiso político con la revolución, ha sido contextualizada por las Yeguas del Apocalipsis en medio del clima chileno de dictadura, donde la hostilidad a las minorías sexuales se hacía evidente tanto en la cultura militar del oficialismo como en la cultura militante de la izquierda más ortodoxa.

En julio de 1990 el colectivo inauguró su primera y única individual en la Galería Bucci, titulada con el mismo nombre de esta obra. Para la ocasión volvieron a escenificar el cuadro en vivo durante las tres horas que duró el evento y distribuyeron en formato postal la fotografía que un año antes les tomara Pedro Marianello.

Es importante destacar la valentía de estos gestos estéticos que pusieron el acento en temas de género cuando se estaba en medio de una batalla política por la recuperación de las libertades sociales.

**Paula Honorato**



PIERRE LOUIS JOSEPH  
DE CONINCK

**Pequeños Pescadores,**

sin fecha

Óleo sobre tela

146.5 x 110.5 cm

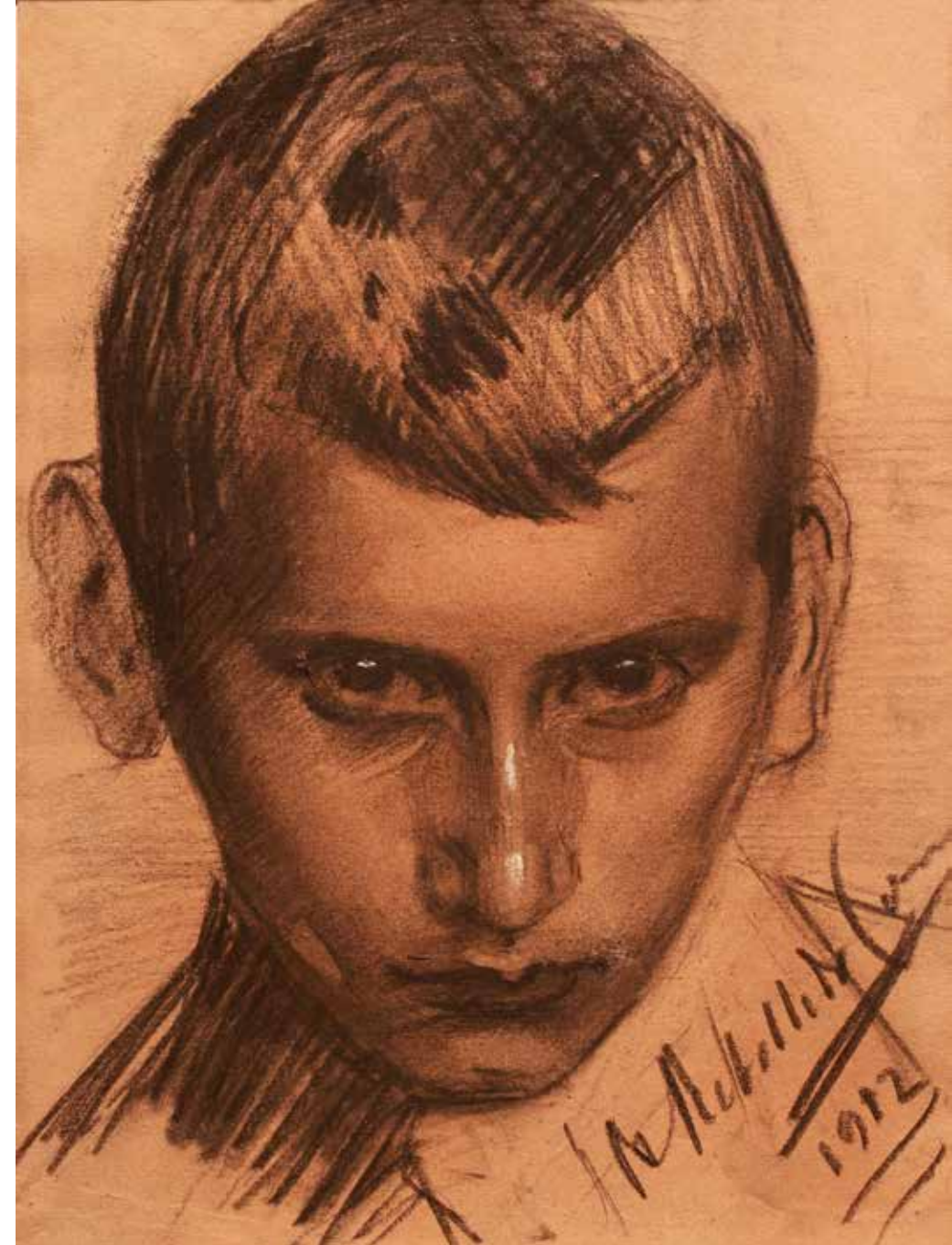
Surdoc 2 – 1791

El artista francés Pierre de Coninck (1828-1910) se formó junto a Jules Coignet, donde consiguió las características de la Escuela de Barbizon, especializada en el paisaje clásico siguiendo a artistas europeos como Camille Corot, Charles-François Daubigny o Jean-François Millet. Sin embargo, en la presente pintura de Coninck se manifiesta un trabajo académico, equilibrado, de gran preocupación por los cuerpos y su integración al paisaje.

La escena de género, presenta a un niño y a una niña detrás de este, atentos a un pequeño lago para conseguir peces. El muchacho nos recuerda la obra *Joven italiano con chaqueta de piel de oveja* del Smithsonian American Art

Museum, mientras la muchacha también está representada en *La fruta madura* de Sotheby's. Reconocer estos personajes en otras pinturas nos permite detectar la cercanía que el artista tuvo con ellos como modelos para su arte, identificando tanto su gusto personal como el gusto de la época. Destaca el hecho de ver en ellos cierto erotismo; el torso desnudo, la cercanía de los cuerpos, la soledad y la quietud, nos acercan a un nivel mayor de madurez, ya sea porque “trabajan” como modelos de arte, o como pescadores, la obra nos lleva a pensar en un niño y una niña en los límites de la infancia.

**Nicole González Herrera**



BENITO REBOLLEDO CORREA

**Cabeza de niño,** 1912

Carboncillo sobre papel

28 x 22 cm

Surdoc 2 – 1430



NICANOR GONZÁLEZ MÉNDEZ

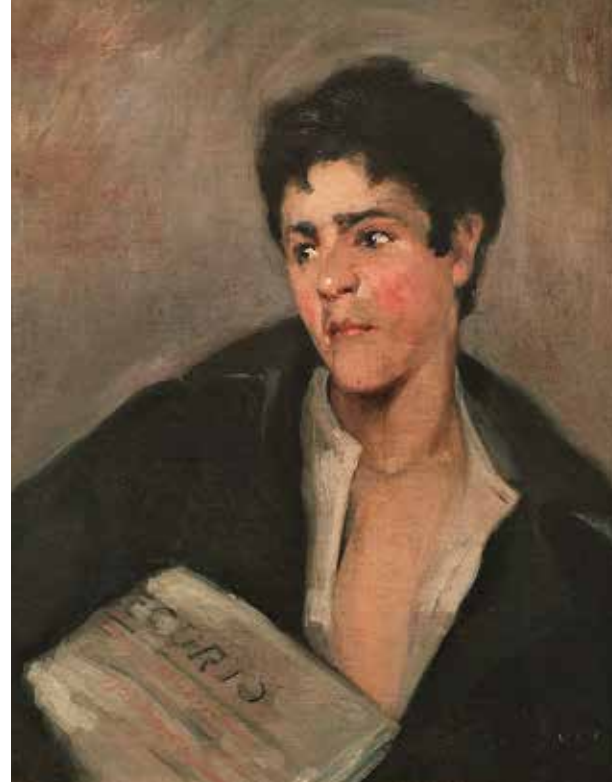
**Cabeza de estudio**, sin fecha

Óleo sobre madera

33 x 28 cm

Surdoc 2 – 244

(en)clave Masculino. Colección MNBA 2016



HORTENSIA ALEXANDRE  
DE ROCA

**El Suplementero**, sin fecha

Óleo sobre tela

62 x 46 cm

Surdoc 2 – 670

La presencia de productoras/artífices en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes es más bien escasa. Su incorporación a los fondos del museo se ha realizado, básicamente, por la vía de la donación de las mismas artistas o sus legados. Lo anterior condice con la persistencia de visiones homogeneizantes con respecto al llamado “arte femenino” y la política de las ausencias.

Una muestra de lo anterior es el error con el que se ingresa la obra *El suplementero* de Hortensia Alexandre de Roca a la colección, aduciendo su origen a una autoría extranjera. Aun cuando la artista participó activamente en los salones nacionales, obteniendo premios y medallas en 1922 y 1934, además de aparecer como miembro del directorio de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1938, es constantemente obliterada de la escritura crítica y de la historia institucional.

*El suplementero* retoma las temáticas frecuentemente utilizadas por las mujeres durante estas décadas, espacios infantiles marginales en las que Judith Alpi, Emma Formas, Ana Clara Velasco y la propia Hortensia de Roca elaboran complejas estrategias visuales que expresan experiencias femeninas -más allá de su propia feminidad- con respecto a la alfabetización, la higiene y las reformas educativas. No tenemos antecedentes del año en que la autora realiza esta obra, tampoco la fecha y forma en que ingresa a la colección. Probablemente, donada por la misma autora, la historia de Hortensia se replica en numerosas artistas. Sus nombres desafían la historiografía chilena y permite la reconsideración del aporte de las mujeres creadoras a la escena artística nacional y sus marcas de identidad.

**Gloria Cortés Aliaga**



ALBERT LYNCH  
**Últimos rayos**, sin fecha  
Óleo sobre tela  
236 x 161 cm  
Surdoc 2 – 1914

Aun cuando es poco lo que sabemos del artista peruano Albert Lynch (1851-1950), parece claro que se trató de un pintor que conoció cierto éxito y que expuso con regularidad en el Salon de la Société des Artistes Français. Sus temas son casi siempre amables y hasta complacientes: jóvenes mujeres en elegantes interiores tomando el té, melancólicamente leyendo cartas o interpretando piezas musicales. Son imágenes que se ubican en la encrucijada de estilos del París de *fin-de-siècle*. Muchas de sus obras representan mujeres ocupadas con flores: haciendo elaborados arreglos o recogiendo en parques soñados. En este grupo se ubica esta obra, aunque su atmósfera es ciertamente menos tranquilizadora y más ambigua que la de otras imágenes que el artista hizo en esta misma línea.

Dos jóvenes de aspecto etéreo caminan en un campo. Detrás de ellas, una tercera figura observa su reflejo en un espejo de agua. La única figura que mira en nuestra dirección abraza con seguridad a su compañera, que toma una flor con un gesto delicado. En el último plano, asoman el entablamento y las columnas de un edificio de apariencia clásica. La ubicación espacial y temporal de este mundo es difícil de precisar, tal como sucede con el misterioso vínculo entre estas amigas o amantes. Estamos en un idílico universo femenino de belleza y ensoñación, uno que se desenvuelve sin figuras masculinas.

**Georgina Gluzman**



RAYMOND QUINSAC  
MONVOISIN  
**El columpio**, 1840  
Óleo sobre tela  
128 x 107 cm  
Surdoc 2 – 140

*L'escarpolette* o *El columpio*, ocupa un lugar singular en la carrera artística de Raymond Monvoisin (Burdeos 1790-Boulogne-sur-Seine 1870), a quien Adolfo Ribera no dudó en considerar el pintor “mejor dotado” de quienes viajaron al cono sur de América en el siglo XIX. La obra fue presentada por el artista y aceptada en el Salon de Bellas Artes de París de 1840, ocasión en la que, según las publicaciones del Salón, fue adquirida para el rey de Francia. Ese año ha sido señalado en las biografías del artista como el momento en que su vida tendría un giro decisivo: sus desavenencias con Alphonse de Cailleux, director adjunto del Museo del Louvre a cargo de la comitencia real, habían llegado a un punto que ponía en serio riesgo su carrera y luego de enfermar gravemente tomaba la decisión de viajar a Sudamérica impulsado por sus vínculos con el patriciado chileno en París.

Se conserva otra versión de esta obra en el Museo del Louvre, casi de las mismas dimensiones, firmada y fechada en 1859. Todo hace pensar que la adquisición real no llegó a concretarse y

que al regreso de América el artista pintó otra versión que finalmente fue adquirida. Monvoisin volvía de un largo y accidentado viaje, que había comenzado en 1842 con una estadía forzada pero fructífera de tres meses en Buenos Aires, varios años en Chile con la esperanza frustrada de fundar una Academia de Bellas Artes y breves estadías en Lima y Río de Janeiro.

Se trata de una obra bastante atípica dentro de la producción del artista, volcado en general al género del retrato y de asuntos históricos. Aborda un asunto erótico galante (tal vez el escandaloso cuadro homónimo de Fragonard de 1767 aparezca como referencia). Los dos desnudos femeninos entrelazados remiten también a ciertos giros eróticos de la pintura orientalista de harenes iniciada por Ingres. Su interés por el orientalismo aparece en varias otras obras de Monvoisin como *Ali Pacha* y *la Vassiliki* (1833) o *el Soldado de la Guardia de Rosas* pintado durante su breve estancia en la Argentina en 1842.

**Laura Malosetti Costa**





FRANCIS DREXEL

**Retrato de Don Joaquín Campino y Salamanca, 1827**

Óleo sobre tela

77 x 64,5 cm

Colección Museo Histórico Nacional

Surdoc 3 – 460

(en)clave Masculino. Colección MNBA 2016



CORNELIS DE VOS

**El Juicio Final** (copia de Peter Paul Rubens),  
ca. 1620

Óleo sobre tela

214 x 166 cm

Surdoc 2 – 2228

El tema del Juicio Final, es interpretado tal como se describe en el Evangelio según San Mateo de las Sagradas Escrituras. La creencia y aspiración de una vida después de la muerte habría hecho necesario tener una visión posterior a ella. Según la Fe Católica, inmediatamente después de la resurrección de los muertos tendría lugar el Día del Juicio Final o Juicio Universal. Ocurrirá al final de los tiempos, cuando el hijo de Dios retorne a la Tierra, pero ahora de manera gloriosa como Rey del mundo. Ese día, todos los hombres resucitarán y serán juzgados de acuerdo con sus actos.

Esta versión de Cornelis de Vos (1584-1651), fue realizada alrededor de 1620. Podría estar inspirada en la obra de Peter Paul Rubens (1577-1640), *El gran Juicio Final* de 1617, obra que se encuentra actualmente en la Galería Düsseldorf, Alemania.

De Vos fue alumno y colaborador de Rubens. Debido a importantes coincidencias o semejanzas compositivas se puede suponer una relación entre dichas obras. Si bien ambas comparten el tema principal, difieren en la forma de representar los diversos componentes en la escena y los énfasis que se le otorgan. En la obra de Rubens la escena que corona la composición es Dios Padre entre las nubes, Jesús resucitado junto a la Virgen María, a los santos y arcángeles. De Vos en cambio, los relega a un segundo plano y realza los planos inferiores, los caracteriza y les da un acabado mucho mayor que los superiores. Especial relevancia adquiere el personaje que aparece en la esquina derecha, pudiendo reconocerse en él la figura de Judas, que entre sus manos atesora una bolsa con monedas, personificándolo como el mayor de los pecadores.

**Marianne Wacquez**



CLAUDIO BRAVO  
**Tentación de San Antonio**, 1984  
Óleo sobre tela  
239 x 169 cm  
Surdoc 2 – 499



DESCONOCIDO (atribuido a Jusepe de Ribera)  
**San Jerónimo**, sin fecha  
Óleo sobre tela  
97 x 80 cm  
Surdoc 2 – 4093



1656



1656



1656





JOHANN MORITZ  
RUGENDAS  
**El huaso y la lavandera,**  
1835  
Óleo sobre tela  
30 x 23 cm  
Surdoc 2 – 15

*El huaso y la lavandera*, una pintura con carácter de boceto, fue la primera pintura de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) que ingresó a las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, a través de la compra de la colección de pintura de Luis Álvarez Urquieta en 1939. La obra, proveniente originalmente de la colección de Jorge Huneeus -a quien Rugendas retrató- y de su esposa, Isidora Zegers.

Una pintura que se ha transformado en un ícono del arte nacional y que se ha interpretado desde la clave costumbrista. La pintura tiene su fuente en un dibujo, actualmente patrimonio de la Staatliche Graphische Sam-

mlung de Munich, el que posee una inscripción que da cuenta de un diálogo entre el huaso, quien pregunta: “\_Conque\_lavando?”, respondiendo la mujer: “\_y con jabon\_!”.

Esta plática representa una suerte de acercamiento erótico de uno de los incontables amigos de Rugendas, el uruguayo Juan Espinosa, cuyo apellido aparece escrito en el dibujo. Con él compartió vivienda recién llegados a Santiago y con él, también, realizó constantes paseos e incursiones románticas con mujeres del pueblo, en especial lavanderas, como da cuenta la correspondencia entre Espinoza y Rugendas en 1835.

**Juan Manuel Martínez**



DESCONOCIDO  
**Susana y los viejos** (copia de Guido Reni), sin fecha  
Óleo sobre tela  
123 x 160 cm  
Surdoc 2 – 5152

Susana es la heroína de un cuento apócrifo relacionado con el Libro de Daniel (Daniel 13:1-65). La joven, bella y piadosa, es observada por dos viejos jueces que frecuentan la casa de su esposo Joaquín. Cuando Susana se baña en su jardín, los dos ancianos la amenazan de acusarla de adulterio si no consiente a sus deseos lujuriosos. La joven los rechaza y es condenada a muerte por apedreamiento. Es el joven Daniel quien la salva demostrando su inocencia y el falso testimonio de los viejos que, como consecuencia, son lapidados en vez de Susana. La pintura del Museo es una copia exacta de la obra de Guido Reni de la National Gallery en Londres (1620-25).

La historia de Susana aparece ya en el Arte Paleocristiano y Medieval donde se relata en su totalidad al interior de un contexto sagrado o como representación de justicia en lugares de autoridad y poder secular, tales

como la corte real o el palacio municipal. Es recién en el Renacimiento y, especialmente, en la época del Barroco cuando esta historia se reduce al episodio del “baño de Susana”. En esta reducción, la escena pierde su significado sagrado y alegórico para convertirse en un tema claramente artístico de carácter erótico-sensual. Como para la mayoría de los artistas barrocos, aquí también el tema de la *Casta Susana* sirve, principalmente, como una excusa para pintar un atractivo y joven desnudo femenino contrastado con la apariencia de los viejos. De hecho, la secularización del tema resulta semejante con el motivo mitológico de la ninfa acosada por faunos o sátiros. Así, esta pintura introduce el tema del voyeurismo y la función del desnudo femenino en el arte occidental, que es también revisado en esta exposición.

**Natalia Keller**



ANDRÉS MADARIAGA

**La Perla** (copia de Alfredo Valenzuela Puelma), sin fecha

Óleo sobre tela

135 x 111 cm

Colección Pinacoteca Universidad de Concepción



ALFREDO VALENZUELA  
PUELMA

**Marchand d' Esclaves o La  
Perla del Mercader**, 1884

Óleo sobre tela

215 x 138 cm

Surdoc 2 – 36

Esta pintura fue realizada en París en 1884 durante la primera beca que este artista recibió del Estado chileno para perfeccionar sus habilidades en Europa. Allá se incorpora al taller de Benjamin Constant quien le auguraba un porvenir artístico y le aconsejaba esmerarse en el dibujo. Originalmente titulada *Marchand d'Esclaves*, fue expuesta en el Salón de París en 1884 y en 1885 junto a otro de sus desnudos titulado *Náyade*, de la actual colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

Valenzuela Puelma (1856-1909) fue pionero en el género del desnudo en Chile. *La perla del mercader* ha ocupado muchas páginas de la historiografía del arte y desde que llega a nuestro país en 1894 forma parte del imaginario

nacional. Además de consideraciones compositivas, las reflexiones han girado en relación al tema sobre la mujer y el cuerpo. En su primera exhibición, en el Salón de Santiago en 1894, incitó reclamos de corte moralista por lo provocador de su propuesta, temiéndose incluso de posibles atentados físicos en su contra.

Antes de incorporarse al Museo Nacional de Bellas Artes esta pintura fue adquirida por Eusebio Lillo, autor de la letra del himno nacional y admirador del pintor, apoyándolo para obtener su segunda beca a Europa en 1887.

**Marisol Richter  
Cynthia Valdivieso**



RICARDO RICHON-BRUNET

**El Ciego**, 1899

Óleo sobre tela

181 x 125 cm

Surdoc 2 – 2211

Ricardo Richon Brunet (1866-1946) pintaba y escribía. Dos oficios que -bien o mal- daban cuenta de su adscripción a la hegemonía del incipiente sistema artístico nacional. Pero no pintaba solamente, sino que también enseñaba a pintar y sus escritos eran informes de campo tan atentos de las obras como de las instituciones y sus actores. Su transversalidad era solo comparable a la de Pedro Lira. Su posición, poder y autoridad le ponían coto a la amenaza del pintor de la vida moderna. El monóculo que ostenta en su retrato fotográfico que podemos ver en el Catálogo de la Exposición del Centenario, solo aumenta esa sensación de distancia óptica que todo lo acerca a la posibilidad de su equilibrio y al cálculo de lo representado.

En este caso su obra pictórica presenta a un ciego mendicante, como si el ver fuera la metáfora de un privilegio de clase. Una obra pintada en Sevilla, mientras el autor gozaba de

una beca y descubre su amor por Chile -por una chilena en estricto rigor-; donde un mendigo ve mal y el pintor caballero ve el mal, aparece la malversación entre la ceguera y la escritura. De ahí que en su práctica crítica siempre insiste en una improbable escuela nacional de pintura chilena, mientras se van juntando paisajes y retratos junto a una escasa iconografía de la alteridad, subjetividades obliteradas tras la mirada esquiva de quien no quiere ver, o tal vez no puede. Prueba de ello es su mala versión de la ceguera instalada desde la otredad del orientalismo que no soporta la corporalidad expuesta como en *La Perla del Mercader* de Valenzuela Puelma. Acá el Oriente estaba en el Al Andalus, donde es imposible no pensar en Edipo y Antígona, donde un padre ciego es el canon perdido de la escritura y su hija lazarilla amenaza la confianza desde el monopolio de la vista. Verso por ver, ver por lo indecible.

**José de Nordenflycht Concha**



VINCENZO IROLLI

**La fumadora**, ca. 1900

Óleo sobre tela

31 x 76 cm

Surdoc 2 – 1888

La obra del artista napolitano Vincenzo Irolli (1860-1949) representa a una joven tendida sobre una alfombra roja que recorre todos los peldaños de una escalera. La niña vestida con una larga falda blanca, chaleco de colores con campanitas que adornan el frente y un pañuelo blanco rígido cubriendo el cabello negro y su cuello, mira al espectador con ojos entreabiertos y una sonrisa coqueta. Su rodilla derecha sensualmente descubierta y el desnudo pecho de adolescente, le dan un carácter tentador y seductor.

El tema y los detalles de la pintura muestran la inspiración de su autor en la tendencia de orientalismo tan popular a fines del siglo XIX, especialmente en el arte francés. Mientras Irolli prolonga la típica temática de los artistas orientalistas -imagen de una mujer seductora y vulnerable en una situación voyerista- la gama de detalles orientales en su obra se

limita a la vestimenta de la representada, inspirada en un traje tradicional argelino y al juego cromático de los vibrantes azules y verdes del fondo, el rojo de la línea diagonal de la alfombra, el blanco en la falda que sustituyen el lujo de típicos objetos y ricas texturas orientales.

El motivo distintivo de la pintura es el cigarrillo en la mano derecha de la joven, quien solo exhala el humo. Fumar ha sido relacionado desde el siglo XVII con la falta de moralidad y comportamiento promiscuo; de hecho, se convirtió en el accesorio típico en las primeras fotografías pornográficas. Por lo tanto, Irolli representa a una joven licenciosa, pero a la vez liberada y consciente de su sexualidad.

**Natalia Keller**



DESCONOCIDO (Seguidor de Jean-Marc Nattier)  
**Júpiter y Calisto**, s. XIX  
 Óleo sobre tela  
 32,5 x 41 cm  
 Surdoc 2 – 2449

La obra es una copia realizada en el siglo XIX por autor desconocido, mientras que la original fue pintada por Jean Marc Nattier (1685-1766) quien fuera uno de los retratistas parisinos más importantes durante el reinado de Luis XV. El apellido Nattier pertenece a una familia de artistas franceses, en la que se encuentran el padre, Marc, y dos hijos, de nombres Jean Baptiste el mayor y Jean Marc el menor. Según la investigación realizada, la obra original *Júpiter y Calisto* habría sido realizada por Jean Marc, puesto que este pintor se caracterizó por trabajar el retrato y la pintura mitológica.

La escena de la pintura muestra el momento en que Júpiter, principal dios del panteón romano cuyo símbolo es el águila, seduce a Calisto. El mito cuenta que ella era una fiel cazadora perteneciente al cortejo de Diana,

diosa virgen de la caza y los animales salvajes cuyos atributos son las flechas y el carcaj, quien obligó a Calisto a hacer voto de castidad. Al saber esto Júpiter se travistió en Diana y la poseyó dejándola embarazada. Las ninfas descubren el embarazo de Calisto cuando éstas la invitan a bañarse en un río. Diana la destierra y convierte en osa.

La simbología del mito y la pintura remite a la acción sexual entre los personajes la cual está cruzada por el travestismo de Júpiter y la admiración lésbica que Calisto siente por Diana. La mirada cómplice de los personajes se complementa con la postura corporal de cruce de extremidades y se sugiere la fecundación a través del líquido que se vierte a la altura de los genitales.

**María José Cuello**



JACOPO PALMA, Il vecchio  
**Pan y Siringe**, siglo XVI  
 Óleo sobre tela  
 157 x 117 cm  
 Surdoc 2 – 4091

La obra *Pan y Siringe* forma parte de la Colección del Príncipe Wittgenstein, de la Casa de Sayn-Wittgenstein-Hohenstein de Alemania, quien envió gran parte de sus pinturas a Chile durante la Segunda Guerra Mundial. Estas obras fueron compradas por la Braden Copper Company, empresa estadounidense que administraba la mina El Teniente hasta 1967 y que en 1962 donó 17 de ellas al Museo Nacional de Bellas Artes.

Narra la mitología griega que Siringe, mientras escapaba para no ser atrapada por Pan, se lanzó al río Ladón donde se encontraban sus hermanas ninfas, quienes frente sus ruegos la convirtieron en un cañaveral. Cuando Pan llegó solo pudo abrazar las cañas que se mecían en el viento; el sonido era tan bello que decidió construir con ellas un nuevo instrumento: la flauta siringa, también llamada flauta de pan. Sin embargo, la obra no repre-

senta ninguna escena o episodio específico del mito, ni tampoco ningún atributo característico de estos personajes. El asunto mitológico podría incluso tratarse de una excusa para representar una escena erótica entre un fauno o sátiro cualquiera y una figura femenina, sea diosa, ninfa o mujer.

Jacopo Palma (ca. 1548-1628), también conocido como Palma el Joven, fue un importante pintor veneciano de mediados del siglo XVI y principios del XVII. Dentro de su formación estudió las obras de Rafael, Tiziano, Miguel Ángel y los pintores manieristas siendo fuertemente influenciado por estilo del Tintoretto. Su capacidad para asimilar diversas influencias, sumada a una gran productividad, permitieron que Palma incursionara en la temática mitológica. *Pan y Siringe* es muestra de ello.

**Marianne Wacquez**



RAYMOND QUINSAC MONVOISIN

**Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique**, 1859

Óleo sobre tela

178 x 130 cm

Colección Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca

Surdoc 7 – 179



DESCONOCIDO

**Perseo liberando a Andrómeda**

(copia de Peter Paul Rubens), sin

fecha

Óleo sobre tela

42 x 49 cm

Surdoc 2 – 2458

Copia exacta del original de Rubens que actualmente se encuentra en el Museo del Prado. Se cree que fue su última obra, aunque debido a su muerte sería Jacob Jordaens quien la habría finalizado.

El relato incluido en *Las metamorfosis* de Ovidio (siglo I d.C.) es considerado uno de los textos sobre mitología más populares, teniendo gran influencia en la poesía medieval e inspirando a múltiples artistas tales como Cellini, Vasari, Rubens, Tiziano, Veronese, Delacroix, Ingres, Moreau, entre otros. El tema también es posible de vislumbrar en *San Jorge y El dragón*, leyenda cristiana de finales del siglo X. Cuando la literatura medieval y los clásicos franceses son revisitados a principios del siglo XIX, aparece nuevamente en un poema épico de Ludovico Ariosto de 1516, *Orlando furioso* donde aparece el episodio del rescate de Angélica por parte de Rogelio.

Como elementos comunes de representación de todas esas historias tenemos al héroe que montado sobre un animal fantástico, logra el rescate de la princesa o virgen que, *ad portas* del sacrificio motivado por subsanar ofensas ajenas, es liberada de su cruel destino: ser devorada por el monstruo de variada naturaleza que será abatido por el héroe. Cada una de las historias aportará nuevos elementos en su representación. El *Cetus*, monstruo marino enviado por Poseidón, es convertido en piedra luego de mirar a la Gorgona Medusa en la leyenda de Perseo, ayudado por su noble Pegaso. A San Jorge le basta su lanza y su corcel para salir victorioso, matando al dragón y conseguir la conversión al cristianismo del pueblo afectado. Finalmente, Rogelio sobre su Hipógrifo logra el rescate de la mujer, que pese a ello, le niega su amor. Tema que es representado por Ingres en *Ruggiero liberando Angélica* en 1819.

**Marianne Wacquez**





JACOB JORDAENS, The elder

**Baco y Venus**, ca. 1645

Óleo sobre tela

154 x 135 cm

Surdoc 2 – 1892





MARCIAL PLAZA FERRAND  
**Desnudo**, comienzos s. XIX  
Óleo sobre tela  
130 x 98 cm  
Surdoc 2 – 283



JULIO FOSSA CALDERÓN  
**Lucette**, ca. 1920  
Óleo sobre tela  
139 x 103 cm  
Surdoc 2 – 297

*Lucette* de Julio Fossa Calderón (1884-1946) fue presentada al Salón de 1920 cuando el pintor regresó de Europa donde residió desde 1906. Su contacto con la escena parisina redundaba en el interés del artista por la dialéctica entre sexualidad y modernismo de la que participa gran parte de los pintores del siglo XX, terreno y territorio desde el cual los artistas reclaman su modernidad y vinculación con la vanguardia, como ya lo ha mencionado Griselda Pollock.

La joven mujer de largos cabellos rojizos, fuente vital de la sexualidad femenina y símbolo de su inclinación primigenia, se encuentra en plena preparación de su aseo personal. Asistida por una criada, aparece apenas envuelta por un delicado vestido, zapatillas rojas y un tapiz del mismo color ricamente bordado. Es probable que Fossa Calderón haya accedido a la literatura erótica de principios

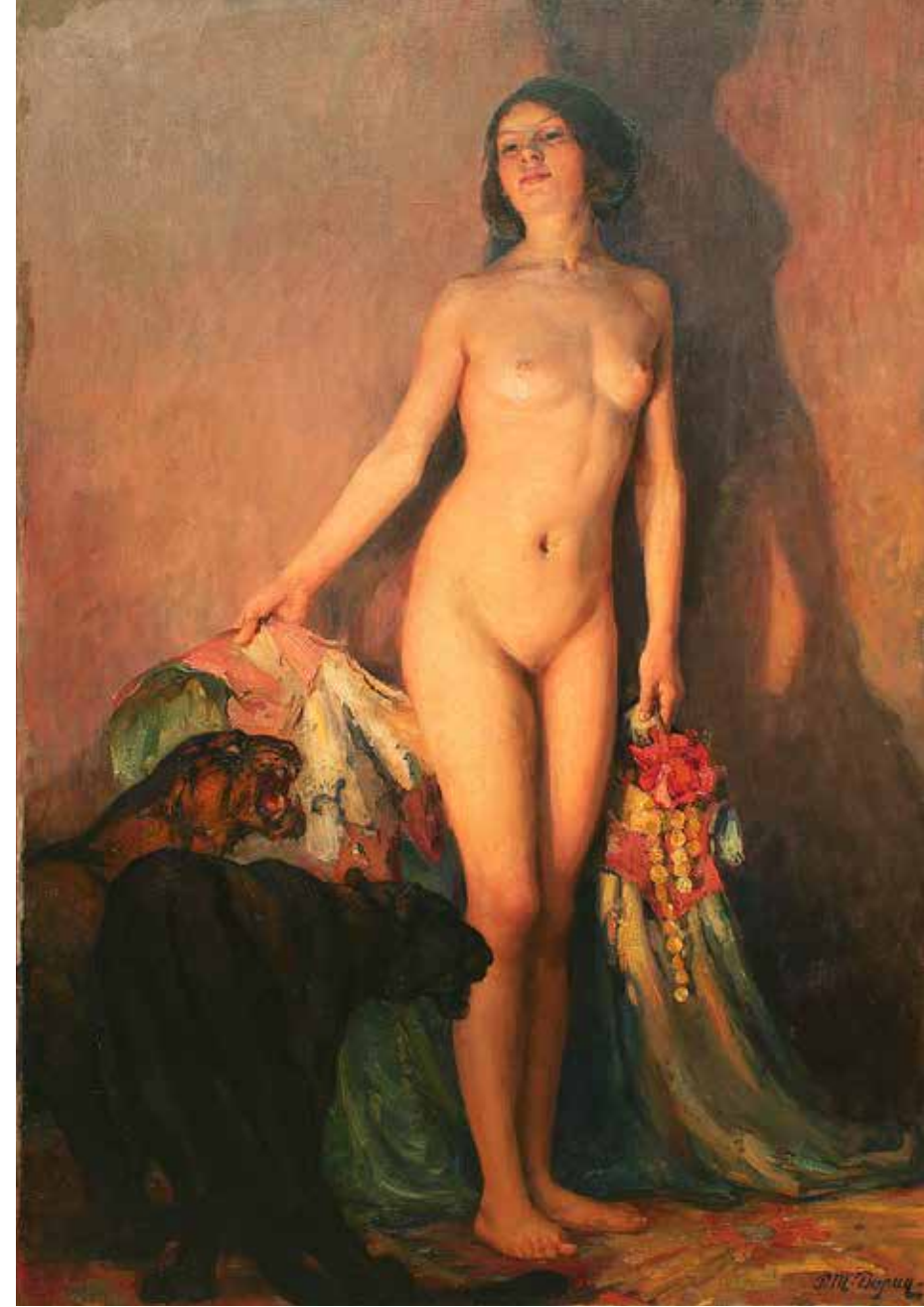
del siglo XX que circulaba en los espacios privados, como la novela *Mademoiselle de Mustelle y sus amigas* de Pierre Mac Orlan (1911) que tiene como protagonista a Lucette, “una niña elegante y viciosa” de 14 años. Aunque sancionada, la prostitución aparece impudicamente en los salones de arte como una puesta en escena de la sexualidad burguesa.

Aquí, el espectador masculino participa de la preparación de la *demimondaines* como un acto previo al encuentro en el que el espacio de lo privado es penetrado, en tanto la representada es objeto de placer público. Este capital erótico y social proporcionado por la prostituta de la calle o por destacadas cortesanas, reafirman la noción de la mujer como fuente de lujuria, seducción, peligro y fatalidad.

**Gloria Cortés Aliaga**



JULIO FOSSA CALDERÓN  
**Desnudo de mujer**, 1932  
Óleo sobre tela  
47 x 34 cm  
Surdoc 2 – 391



PAUL-MICHEL DUPUY  
**Alsha La Fille aux Fauves** (Alsha la hija de las fieras), ca. 1900  
Óleo sobre tela  
170 x 120 cm  
Surdoc 2 – 2482



MARCIAL PLAZA FERRAND

**Desnudo de mujer**, mediados s. XX

Óleo sobre tela

79 x 92 cm

Surdoc 2 – 284



MARCO BONTÁ

**En el baño**, 1929

Óleo sobre tela, 92 x 79 cm

Surdoc 2 – 765

Espacios femeninos que afloran con formas impúdicas, pero que prolongan una sensación de calidez; ensoñación que arroja los cuerpos en reposo; el instante. La búsqueda de lo vernáculo, la tierra está allí conformada en las líneas que marcan el inicio de los cuerpos. La exploración latente, aquello “femenino” que Bontá construirá, donde el sentido de creación hunde sus raíces en el hombre-mujer, la naturaleza y la vida. Mundo en el que la suave luz que recae sobre la escena nos aproxima al despertar de un estado de sopor donde las piernas, manos, brazos y pechos, encuentran su punto de reposo en las telas que cobijan la materia femenina. Cuerpos que se ciernen, encuentros que se topan con la anchura y que dejan expuestos un entramado de carnes y líneas que, sinuosas, advierten el acontecer de aquello que contemplamos.

Los tonos terrosos, la atmósfera húmeda, espacios para comprender y aproximarse a la *psiquis* sudamericana y que Marco Bontá (1899-1974) indaga a través de las corporalidades puestas en valor, que representan a nuestras culturas de contrastes e imágenes y que lo llevan a proponer una estructura de formas en base a impulsos de la vida. Estos últimos se instalan como imaginarios constituidos por una perfecta unidad cromática, espacios de intimidad donde son abrigadas estas mujeres-ninfas bajo la premisa de un artista que busca reflejar un instante de luz que nos aproxime a las raíces de la dualidad binaria hombre-mujer y la consecuente relación con la naturaleza o, mejor aún, con “lo natural”.

**Milencka Vidal**



ELISEU VISCONTI  
**Sueño místico**, 1897  
Óleo sobre tela  
101 x 81 cm  
Surdoc 2 – 2010

Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944) es un artista clave en la historia del arte en Brasil, ya que incide en la transición entre el siglo XIX y el XX, es decir, sirve de puente entre el academicismo y la modernidad. Se le reconoce además como el introductor del impresionismo en su país. Su formación se inicia en 1883 cuando ingresa al Liceo de Artes y Oficios y luego a la Academia Imperial de Bellas Artes, que en 1890 se transformaría en la Escuela de Bellas Artes. Mediante un concurso en 1892, gana de premio un viaje de formación a Europa como pensionista del Estado brasileño. Entre 1893 y 1900 se establece en París. La obra *Sueño Místico* o *Sohno Místico* es una obra de carácter simbolista, en la que predomina una atmósfera de ensañación que rodea a la figura central, con gran énfasis en el color por sobre el dibujo, su paleta es

predominantemente cálida. La representación del desnudo, apela a la imaginación, las sensaciones respecto al ideal de la mujer. Es un relato poético entorno a la mujer desnuda, misteriosa y sugerente. Apenas registra su perfil, la representa con la mirada baja, insinuante pero a la vez inocente, quien estira su mano hasta tocar un grupo de flores.

Fue adquirida en 4.500 francos por el Estado chileno para el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, siendo parte del envío brasileño a la Exposición Internacional del Centenario de Santiago de Chile en 1910, junto a otras dos pinturas y catorce más de artes decorativas del autor.

**Marianne Wacquez**



JOHN CHRISTEN JOHANSEN  
**Niña bañándose**, 1907  
Óleo sobre tela  
82 x 66.5 cm  
Surdoc 2 – 1891



HENRI DE CAISNE

**La joven del canario**, comienzos s. XIX

Óleo sobre madera

125 x 86 cm

Surdoc 2 – 1790

(en)clave Masculino. Colección MNBA 2016



ANDRÉ CHARLES VOILLEMOT

**El nido**, s. XIX

Óleo sobre tela

103 x 76 cm

Surdoc 2 – 2331



RICARDO VILLODAS

**El taller de un pintor**, ca. 1880

Óleo sobre tela

33 x 65 cm

Surdoc 2-1992

Ricardo de Villodas (1846-1904), oriundo de Madrid, era estudiante de la Academia de San Fernando, sin embargo como muchos de otros artistas del orbe frecuentó las academias francesas e italianas. Esta obra, al parecer, se realizó en Roma durante el período de formación del artista.

La representación de la escena del pintor con su modelo ha sido ampliamente trabajada en la historia del arte. En la obra de Villodas se muestra el ejercicio de la pintura desde el modelo vivo, pero también es posible observar otra de las metodologías que se emplearon desde la creación de la primera Academia artística (Francia, 1648), el ejercicio de la copia a través de la utilización de copias escultóricas que, en algunos casos, eran parte del mobiliario de los talleres de los artistas. Llama la atención que solo algunos de los participantes están trabajado

en el adiestramiento de la pintura, la mayoría de ellos son parte de una situación social, una reunión de artistas más que académica.

El consumo del arte aparejado a la idea de riqueza y la idea del artista como parte de una élite es algo que está presente en esta pintura a través de las vestiduras, algo anacrónicas para la época de realización de la obra, y la representación del modo de vida cortesano que se estaba empezando a desmoronar con las transformaciones sociales de fines de siglo que también eran padecidas por los artistas que participaban de las metrópolis europeas, estudiando y viviendo, en muchas ocasiones, en vulnerables condiciones económicas.

**Eva Cancino Fuentes**



ALBERT BARTHOLOMÉ

**Niña peinándose**, 1909

Bronce patinado

102 x 41 x 57 cm

Surdoc 2 - 1663





HENRI RONDEL

**Femme brune** (mujer morena),

fines s. XIX

Óleo sobre tela

94 x 73 cm

Surdoc 2 – 5072

(en)clave Masculino. Colección MNBA 2016



PEDRO LUNA

**En el baño**, sin fecha

Óleo sobre tela

24 x 23 cm

Colección Pinacoteca Universidad  
de Concepción

Surdoc 100 – 442



PEDRO LIRA  
**La carta de amor,**  
ca. 1885-1890  
Óleo sobre tela  
116 x 58 cm  
Surdoc 2 – 31

La vida de Pedro Lira (1845-1912) giró en torno al arte. Al mismo tiempo que estudiaba leyes, recibía las primeras lecciones de dibujo en la Academia de Bellas Artes dirigida por Alessandro Ciccarelli. Fue indiscutiblemente un personaje que influyó en los primeros años de la vida artística nacional con el deseo de “imponer Las Bellas Artes en Chile”, según declara Richon Brunet.

Onofre Jarpa, por otra parte, lo describe como “el alma de todo aquel grupo de muchachos enamorados del arte”. Como estudiante inquieto, se las arregló para completar los vacíos que veía en la enseñanza nacional; contrató profesores de anatomía, convenció a sus compañeros para estudiar perspectiva lineal y estética; compró libros complementarios e incluso incentivó a sus compañeros a dibujar por las noches. Se deleitaba visitando las obras italianas recién llegadas a la Iglesia de la Recoleta Domínica.

Entre 1873 y 1882 viaja a París por sus propios medios. Allí estudia con Jules Delaunay y admira profundamente a Delacroix. Expone en los Salones de París, obteniendo mención honrosa en 1882 con *Remordimientos de Caín* y en 1889 segunda medalla de plata en la Exposición Internacional de París con *La Fundación de Santiago*, obra que ingresa a la colección del MNBA.

A su determinación se debe la compra del edificio El Partenón en la Quinta Normal, lugar que se destinó para el Museo de Pinturas. Además fundó la Unión Artística en 1884, sociedad organizadora de los Salones Independientes, cuyo objetivo -coincidente con su vocación- era educar al público mediante el arte.

**Marianne Wacquez**



## El muro de las Violencias





JOSÉ MERCEDES ORTEGA

**Mater Afflictorum** (copia  
de William-Adolphe  
Bouguereau), 1883  
Óleo sobre tela  
210 x 150 cm  
Surdoc 2 – 4079

Del pintor José Mercedes Ortega (1856-1933) se ha escrito muy poco. Estudió dibujo con el artista Juan Bianchi, ingresando después a la Escuela de Bellas Artes, siendo alumno de Alessandro Ciccarelli, Ernest Kirchbach y Juan Mochi. En reconocimiento a sus méritos y premios obtenidos, integró el segundo envío de artistas a Europa, becados por el Estado chileno, junto a Cosme San Martín y Pedro León Carmona en 1882. De muy buen dibujo y hábil colorista, por la rigurosidad de su técnica académica se le consideró el continuador de Pedro Lira.

Se estableció en París por cinco años ingresando a la Academia de Bellas Artes, perfeccionando su técnica. Participa en concursos artísticos como la Exposición Internacional de Liverpool, Inglaterra en 1886, donde obtuvo la segunda medalla con el cuadro titulado *Tegualda encuentra el cadáver de Lautaro*, óleo que hoy se encuentra en el Liceo de

Hombres de Chillán. A su regreso al país fue profesor de la Escuela de Bellas Artes sucediendo a Cosme San Martín. Entre los alumnos de Ortega se cuentan Ernesto Molina, Agustín Undurraga, Pedro Luna y Arturo Gordon.

Es en Europa donde el artista realiza el ejercicio académico que da origen a *Mater Afflictorum*, copia fiel de *La Vierge Consolatrice* original de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905). Desde el año 1896, la obra de Ortega aparece en los catálogos del MNBA. Según indica el de 1911, la obra fue expuesta junto a otras copias religiosas de Ernesto Molina y Juan Antonio González. Al igual que estas, no hay datos sobre su exhibición después de la década del '30, período en que se produce la renovación de las salas y la llegada de la Colección de Pintura Chilena adquirida a Luis Álvarez Urquieta.

**Marianne Wacquez**



JOSÉ MERCEDES ORTEGA

**Desolación**, 1909  
Óleo sobre tela  
146 x 195 cm  
Surdoc 2 – 1342

*Desolación* fue presentada en el Salón Oficial de 1909 y representa una de las vertientes que exploró el pintor nacional José Mercedes Ortega (1856-1933), quien en 1869 ingresó a la Academia de Pintura, donde fue discípulo de los tres primeros directores; Ciccarelli, Kirchbach y Mochi. Fue becado para estudiar bellas artes en Europa en 1882 y a su regreso se dedicó a la docencia artística.

La temática elegida corresponde a una tendencia que circula en los salones oficiales tanto en Europa como en América. Sin duda y debido al crecimiento de las ciudades, los ciclos migratorios y el desarrollo industrial en la segunda mitad del siglo XIX, se hizo evidente la pobreza, en especial en el ámbito urbano, a diferencia de lo rural relacionado con lo costumbrista.

Ortega construye una escena con una madre desolada, sobre el cuerpo malnutrido del niño muerto, en un ambiente de miseria urbana. Concretamente en lo que en el Santiago del siglo XIX, se denominó “cuarto redondo”. Un tipo de vivienda de los sectores populares urbanos consistente en una habitación sin ventanas y con una sola puerta. El cuerpo del niño sobre un piso de ladrillos sueltos, en un ambiente poblado con las escasas pertenencias familiares; una silla y los instrumentos para cocinar en el fogón que cuelgan en una pared mísera.

**Juan Manuel Martínez**



CARLOS LEPPE  
**Piernas vendadas**, ca. 1977  
 Fotografía sobre acrílico  
 65 x 50 cm  
 Surdoc 2 – 2697

Esta pieza corresponde a una fotografía de los pies vendados del artista, intervenida gráficamente con trazos y parches adheridos a una superficie de vidrio que cubre el positivo. De este modo, se superponen a las vendas de la imagen fotográfica los parches reales, reforzando así la corporalidad del motivo fotográfico en la materialidad de la obra misma. Este preciso gesto fotográfico se inscribe en una estética que atraviesa toda la obra de los años 70 y 80, referida a los padecimientos de la carne al ser sometidas a tratamientos curativos o, para ser más precisos, tratamientos

de orden correctivo. A este registro pertenecen vendas, yesos e instrumentos ortopédicos, que cargan su trabajo de cierto aire hospitalario, vinculado, en este caso, al afán desesperado por someter la carne a matrices culturales para las que el cuerpo del artista no está hecho. Estamos ante el vestigio de un drama físico, social e identitario que hace aparecer al cuerpo como campo de aquellas batallas simbólicas que sintetizan lo histórico en lo biográfico.

**Paula Honorato**



ALESSANDRO TURCHI (atribuido)  
**Hércules matando a sus hijos**, ca. 1620  
 Óleo sobre tela  
 165 x 234 cm  
 Surdoc 2 – 267

La diosa Hera, en venganza contra Zeus, envía un ataque de locura contra Hércules [Heracles], hijo del dios y una mortal. La escena representa el momento en que, en medio de la enajenación, el semidiós mata a sus hijos y, probablemente, a dos de sus sobrinos. Arrepentido, Hércules consulta al Oráculo de Delfos para buscar la expiación de su terrible acción. Esto da origen a los doce trabajos que deberá realizar para Euristeo, hijo de Hera, todos ellos imposibles para los mortales, lo que indica la clara intervención de la diosa para deshacerse finalmente de Hércules.

Las pruebas consistieron en matar al temible león que aterrizzaba los bosques de Nemea (con cuya piel se representa en la pintura de Turchi), dar muerte a la Hidra de Lerna de cincuenta cabezas, capturar viva a la cierva de Cerinea, cazar vivo a un gran jabalí de Erimanto. Debió eliminar una bandada de aves de bronce que infestaban

lago Estínfalo. Heracles tuvo que limpiar en un día la suciedad acumulada por treinta años de un rebaño de tres mil reses en los establos de Augías. Se le encomendó la captura del toro salvaje en Creta. Debió domar las yeguas de Diomedes, rey de Tracia, educadas para alimentarse de carne humana. Consiguió el cinturón de Hipólita, reina de las amazonas, que su padre Ares le había dado como señal de su superioridad sobre todas las demás mujeres guerreras. Capturó los bueyes de Gerión, monstruo de tres cabezas y tres cuerpos. Euristeo lo envió a buscar las manzanas de oro que daban los árboles del jardín de las Hespérides, quienes lo protegían con ayuda de Ladón, un dragón de cien cabezas. Y como última prueba se le encomendó las más difícil, capturar a Cerbero, el perro guardián del Hades.

**Marianne Wacquez**



ALESSANDRO  
VAROTARI, il  
Padovanino  
**Cain y Abel,**  
primera mitad  
s. XVII  
Óleo sobre tela  
81 x 102 cm  
Surdoc 2 – 2049

Las dos pinturas de Padovanino (Alessandro Varotari, 1588-1649) que se conservan en la colección del Museo corresponden a una secuencia, la que bien pudo formar parte de un conjunto más amplio dedicado al pecado original y sus consecuencias. La primera escena contiene el momento, relatado en el libro de Génesis, en que Caín mata a su hermano Abel. La segunda imagen presenta las lamentaciones de Adán y Eva ante el cuerpo muerto de Abel, suceso imaginado por la literatura y el arte, pues, no se describe en el Antiguo Testamento.

Si bien es claro que en el relato bíblico el pecado entró en el mundo por la desobediencia de la mujer, en un segundo momento la tensión entre el bien y el mal toma forma en la figura de dos hombres, los primeros hijos de Adán y Eva. Caín, el primogénito, es descrito como un agricultor mezquino y envidioso. Abel, por el contrario, como un pastor lleno de amor

de Dios. La pintura que muestra a Caín agrediendo a Abel para darle muerte, representa la oposición entre el pecado y la inocencia. En la pintura de Padovanino, siguiendo una convención habitual, el cuerpo del primero es oscuro y está deformado por el trabajo físico, el del segundo tiene la piel más clara y su musculatura presenta un desarrollo natural.

La iconografía de las lamentaciones de Adán y Eva ante el cuerpo muerto de Abel es un reflejo de la escena en la que María llora ante el cadáver de Cristo. Padovanino pintó a Adán con una piel y complexión física semejante a la de Caín; mientras, imprimió al cuerpo de Eva una apariencia similar a la de Abel. De este modo, prefiguraba que la muerte de un hombre inocente traería la redención a la humanidad y que la primera beneficiada sería una mujer.

**Fernando Guzmán**



ALESSANDRO VAROTARI, il Padovanino  
**Adán y Eva ante el cadáver de Abel,**  
primera mitad s. XVII  
Óleo sobre tela  
81 x 102 cm  
Surdoc 2 – 2048



FRANCESCO SOLI-  
MENA (atribuido)  
**José y la mujer de  
Putifar**, s. XVII  
Óleo sobre tela  
146 x 198 cm  
Surdoc 2 – 2461

Francesco Solimena (1657-1747) fue uno de los pintores napolitanos más populares del siglo XVIII. Se le conoció por sus escenas mitológicas y bíblicas de carácter dramático y teatral, pintadas con su típico claroscuro cálido café. Su popularidad le motivó a recrear sus propias composiciones en varias autocopias. De esta pintura, *José y la Mujer de Putifar*, se conocen por lo menos otras dos otras versiones.

La historia de José proviene del primer libro de la Biblia (Génesis 39:1-20). Vendido por sus hermanos, José llegó como un esclavo a la casa de Putifar, un oficial del faraón, donde obtuvo rápidamente la posición de mayordomo. La mujer de Putifar intenta seducirlo en varias oportunidades, pero él la rechaza constantemente. La pintura representa el evento en el que la mujer lo invita agresivamente a acostarse con ella mientras José huye de la tentación, dejando su abrigo.

La pasión se transforma en rabia y como venganza, la mujer lo acusa falsamente con intentar violarla, mientras muestra el abrigo como prueba del suceso. En consecuencia, José termina encarcelado.

La mujer de Putifar pertenece al grupo de temas populares desde la Edad Media, identificados por la académica Susan L. Smith y llamados en conjunto “el poder de las mujeres”: imágenes de fuentes mitológicas, históricas y bíblicas que ilustran el poder de ciertas mujeres sobre los hombres, especialmente como resultado del atractivo sexual femenino. Otros temas en esta categoría provenientes de la Biblia incluyen a las famosas *femmes fatales*, tales como Judit decapitando a Holofernes, Joel matando a Sísara o bien, Dalila cortando el pelo de Sansón y Salome con la cabeza de San Juan Bautista, ambas presentes en la exposición.

**Natalia Keller**



COSME SAN MARTÍN  
**Sansón traicionado por  
Dalila**, 1873  
Óleo sobre tela  
115 x 95 cm  
Surdoc 2 – 2701

*¿Qué lugar ocupa la Dalila de San Martín en el desarrollo artístico de nuestra sociedad? A nuestro juicio, es sencillamente el paso más avanzado de la pintura chilena en el género más noble y difícil, el género histórico.*

Pedro Lira  
Revista de Santiago, 1872-1873

Dentro de las jerarquías de los géneros pictóricos que se valoraban dentro de la Academia en Chile del siglo XIX y en los incipientes certámenes artísticos y exposiciones, el género histórico, tal como menciona Lira, era el más valorado. Cosme San Martín (1850-1906) aborda el tema religioso en 1872 cuando exhibe dos obras de la misma temática en la exposición de Artes e Industrias, sin embargo la crítica fue más generosa con *Sansón traicionado por Dalila* realizada un año después, en 1873.

Los temas religiosos y míticos sirvieron a Cosme San Martín no solo para conquistar a la crítica, también gracias a su *Aparición de Jesús a Magda-*

*lena* (1873), logra obtener la beca para perfeccionar sus estudios en Francia, viaje que finalmente se concretó en 1875. Cosme San Martín ya se había desempeñado como profesor interino de la cátedra de dibujo de la Academia y, años más tarde, en 1886, ejerció interinamente el cargo de Director, el primer chileno en ejercer ese cargo en una Escuela que valoraba el origen europeo de sus profesores, especialmente de quienes dictaban la clase de dibujo y pintura, las principales de la institución.

La pintura representa el momento en que los filisteos entran a la habitación de Sansón para arrebatarle su cabellera debido a que Dalila se había encargado de delatar por dinero el origen de su fuerza. A su vez es parte de una escena de castración por parte de Dalila, donde el pelo actúa como significante de la masculinidad (fuerza física) de Sansón entregada por Dios.

**Eva Cancino Fuentes**



DESCONOCIDO

**Salomé con la cabeza de Juan el Bautista** (copia de Tiziano),

sin fecha

Óleo sobre tela

92 x 71 cm

Surdoc 2 – 4101

Esta copia de la célebre pintura de Tiziano (ca. 1559-1606) de 1515, conservada actualmente en la Galleria Doria Pamphilj, presenta algunas divergencias con respecto a su modelo. Mientras que en la pintura original la figura principal está junto a una joven que la mira atentamente, en este caso está sola, apenas acompañada por la siniestra presencia de una cabeza humana. ¿Se trata de Salomé, como sostiene la interpretación tradicional, o de la heroína bíblica Judith, con su fiel sirvienta Abra, como sostienen otras voces? ¿A quién perteneció esa cabeza ahora cercenada? ¿A San Juan o al malvado Holofernes? La discusión es, en algunos sentidos, ociosa.

Aunque Salomé es una joven lasciva y Judith una mujer virtuosa, esta imagen parece comentar visualmente sobre la capacidad des-

tructiva de las mujeres bellas. Sumergida en un espacio oscuro, Salomé (o Judith) sostiene una bandeja con un tétrico trofeo. Su expresión es calma, pero trasluce confianza en sí misma. Su mirada se escurre hacia abajo y parece solo parcialmente dirigida a su víctima. El horror de la visión de esta cabeza contrasta con la hermosura y sensualidad de la victimaria, quien muestra su delicado antebrazo y su terso cuello desnudos. El pequeño Cupido suspendido en la clave del arco que se halla detrás de la figura asocia aún más la imagen con placeres y deseos. Anclada en arraigados mitos sobre la peligrosidad de las mujeres bellas, la duradera fascinación ejercida por esta imagen de Tiziano se comprueba en las numerosas copias realizadas durante siglos.

**Georgina Gluzman**



FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR

**Orfeo atacado por las bacantes**, 1902

Óleo sobre tela

296 x 233 cm

Surdoc 2 – 676





DEMETRIO REVECO  
**Niña con juguete**, 1900  
Óleo sobre tela  
94 x 60 cm  
Surdoc 2 – 41

*Niña con juguete* (1900) del pintor Demetrio Reveco (1862-1920) interpela mucho más a los espectadores actuales que a sus contemporáneos desde el problema del dimorfismo sexual en la construcción de la apariencia. Esta idea refiere a las diferencias morfológicas y fisiológicas entre los cuerpos de varones y mujeres y también a las diferencias en sus comportamientos y conductas. Aplicado a la moda y a la apariencia el concepto cobra una densidad fijada por la historicidad del gusto en las prácticas del vestir.

Hasta las primeras décadas del siglo XX, la moda y los estilos infantiles seguían incorporando rasgos correspondientes a los dos sexos a pesar de que la obsesión por distinguir los guardarropas de varones y mujeres adultos se había intensificado desde el comienzo del siglo

XIX. La obra de Reveco representa precisamente una época en la que el cuerpo y la apariencia del niño/niña pasaban, luego de un breve intermedio de “juventud” a su forma de varón o de mujer adultos. El vestido escolar y los pendientes señalan que se trata de una niña pero el cabello corto aporta a la imagen un fuerte elemento de androginia. La presencia del aro en las manos de la retratada también afirma esta lectura al tratarse de una diversión para niñas y niños por igual. Este elemento también aporta un rasgo de modernidad a la obra puesto que desde el último cuarto del siglo este antiguo juego cobró gran popularidad y es uno de los objetos más comunes que aparecen en pinturas y fotografías infantiles de la época.

**Marcelo Marino**



FRANCISCO DOMINGO Y MARQUÉS  
**Figura de niño**, 1887  
Óleo sobre tela  
98 x 61 cm  
Surdoc 2 – 1809

Francisco Domingo Marqués (1842-1920), artista nacido en Valencia obtuvo su formación académica en Madrid, Roma y París, logrando ser un profesor de renombre en la Academia de San Fernando. Su obra transita por una diversidad de temas pictóricos que se incrementan notablemente en el retrato y la pintura de género, las que, creadas para satisfacer el gusto burgués de la época, lo llevaron a dominar la escena parisina previa a la primera guerra mundial con el estilo *High class painting* (pintura de gabinete).

La obra perteneciente al MNBA, por el contrario, muestra un importante contraste con la sociedad decimonónica que aspiraba a ser cuidadosa de su moral y recelosa de aquellos espacios íntimos donde afloraba lo deseoso, lo carnal, lo violento y lo abyecto. En definitiva, aquellos aspectos no-normados debían permanecer en estados de reclusión y oscuridad. Si bien aún no existen

lazos literarios que nos permita identificar y captar aspectos simbólicos superiores en la obra, *Figura de niño* (1887) nos muestra un momento posterior al conflicto, donde el cuerpo del menor lloroso, pálido, desgredado y golpeado se complementa con un entorno de fisuras, desolación y abandono.

Las artes en general, y particularmente la literatura cercana a Benito Pérez Galdós, fueron gesto de denuncia ante una realidad social que constantemente imponía violencias de género, la estructura social y su andamiaje económico, legal, cultural y político, amparaban la constitución de una familia patriarcal, dando paso al abandono de menores, la trata de niños y niñas, el trabajo infantil, la violencia intrafamiliar, entre otros.

**Nicole González Herrera**



DESCONOCIDO (Escuela boloñesa)

**Muerte de Lucrecia**, s. XVII

Óleo sobre tela

156 x 133 cm

Surdoc 2 – 3643



REBECA MATTE BELLO  
**Unidos en la gloria y en la muerte**

1922

200 x 230 x 180 cm

Escultura en bronce, pedestal de piedra

Surdoc 2-1265

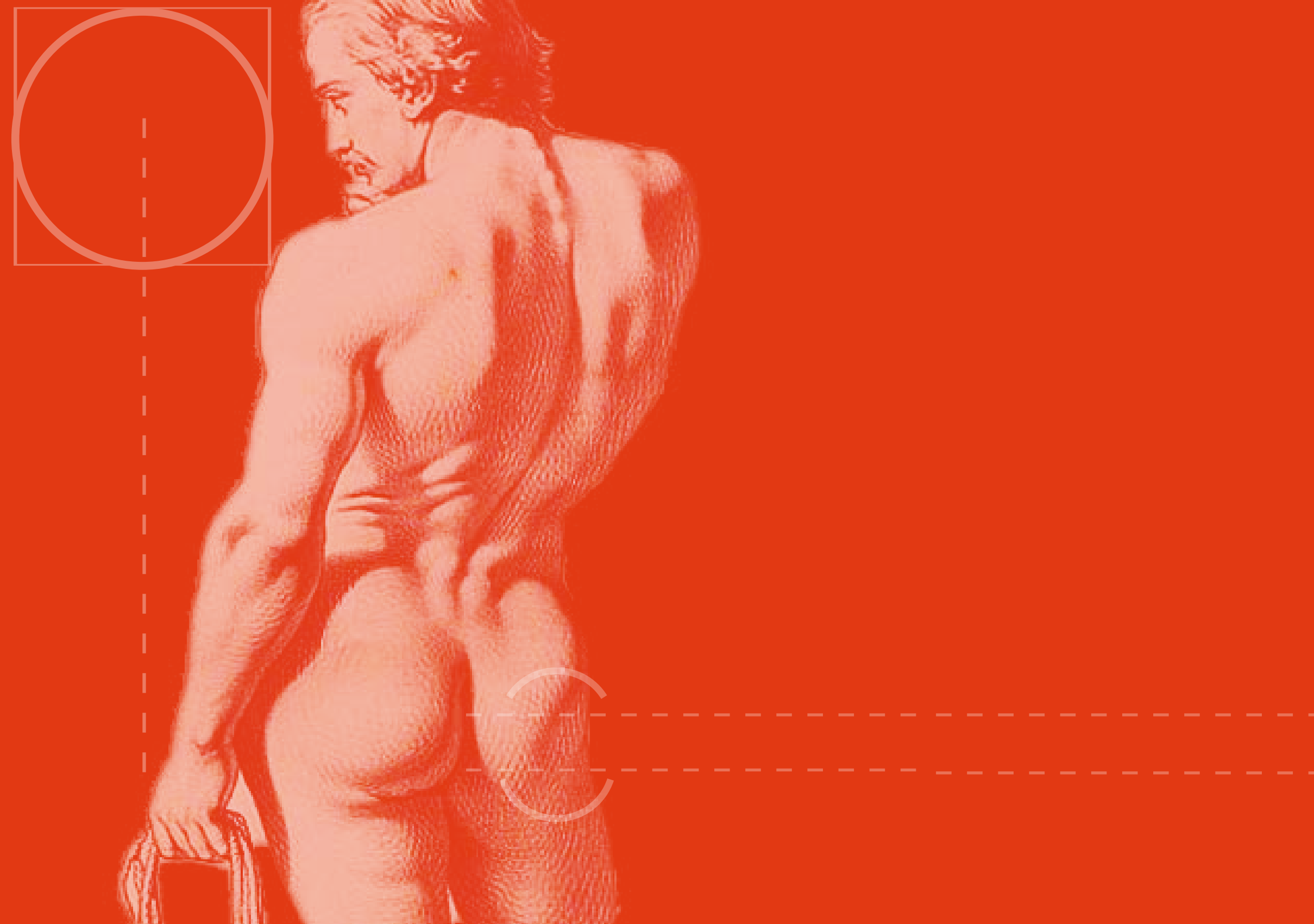
Rebeca Matte (1875-1929) provenía de una familia de aristócratas; bisnieta del primer Rector de la Universidad de Chile, Andrés Bello, e hija y esposa de diplomáticos, su linaje correspondía a la elite política e intelectual del país. Traslada tempranamente a París a la edad de 15 años, tuvo la oportunidad de formarse en Italia como escultora con el maestro Giulio Monteverde y, posteriormente, en la Academia Julian en París con Denis Puech y Ernest Dubois; ahí pudo acceder al estudio del desnudo desde el modelo vivo, a diferencia de lo que ocurría en la Academia de Bellas Artes en Chile, donde el estudio del cuerpo estaba reservado para los varones.

Gracias a su educación laica y progresista para la época, a sus vinculaciones con la élite y a sus condiciones económicas, Rebeca contó con la holgura para desarrollar su trabajo en diferentes materiales y tener un taller adecuado para realizar esculturas de grandes dimensiones. Esto permitió que varias de ellas pudieran ser empla-

zadas en el espacio público de Chile y en otros países americanos y europeos, a diferencia del trabajo de varias artistas de la época.

*Unidos en la gloria y en la muerte* (1918) tiene varias versiones. Una realizada en mármol en el Museo Pitti de Florencia, otra encargada por el gobierno chileno para ser obsequiada al gobierno brasileño en 1922 como homenaje al Centenario de su Independencia y que se encuentra ubicada en la Plaza Municipal de Río de Janeiro y, finalmente, la que arriba al Museo Nacional de Bellas Artes en 1930 tras la donación realizada por el esposo de la artista, el diplomático Pedro Felipe Ñíguez, un año después de la muerte de la escultora. Así, el ejercicio escultórico de Matte se emplaza en el espacio público, desplazando el principio normativo de que el arte producido por mujeres debía ser exhibido solo en el espacio privado.

**Eva Cancino Fuentes**  
**Gloria Cortés Aliaga**



## MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

### Director Bibliotecas, Archivos y Museos

Angel Cabeza Monteiro

### Director Museo Nacional de Bellas Artes

Roberto Farriol Gispert

### Secretaría dirección

Verónica Muñoz Mora

### Exhibiciones temporales

María José Riveros Valle  
Juan Carlos Gutiérrez Mansilla

### Curadoras

Gloria Cortés Aliaga  
Paula Honorato Crespo

### Asistente diseño museográfico

Marisel Thumala Bufadel

### Comunicaciones, Relaciones Públicas y Marketing

Paulina Andrade Schnettler  
María Arévalo Guggisberg  
Cecilia Chellew Cros  
Sebastián Cerda Conejeros (S)

### Diseño

Lorena Musa Castillo  
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld  
Nicole García Acevedo

### Mediación y Educación

Natalia Portuqueo Coronel  
María José Cuello González  
Raúl Figueroa Urri  
Valentina Verdugo Toledo  
Graciela Echiburú Belletti  
Paula Fiamma Terrazas  
Yocelyn Valdebenito Carrasco  
Gonzalo Bustamante Rojas  
Constanza Nilo Ruiz

### Departamento de Colecciones y Conservación

Marianne Wacquez Wacquez  
Nicole González Herrera  
Natalia Keller

María José Escudero Maturana  
Camila Sánchez Leiva  
Eva Cancino Fuentes  
Sebastián Vera Vivanco  
Gabriela Reveco Alvear

### Asistente de investigación y administración de sitio web

Cecilia Polo Mera

### Administración y finanzas

Rodrigo Fuenzalida Pereira  
Mónica Vicencio Vargas  
Marcela Krumm Gili  
Hugo Sepúlveda Cabas

### Oficina de archivos y partes

Elizabeth Ronda Valdés  
Juan Pacheco Pacheco

### Autorización de salida e internación de obras de arte

Marta Agustí Orellana

### Museografía

Ximena Frías Pinaud  
Marcelo Céspedes Márquez  
Gonzalo Espinoza Leiva  
José Espinoza Sandoval  
Mario Silva Urrutia  
Luis Vilches Chelffi  
Jonathan Echeagaray Olivos

### Museo Sin Muros

Patricio M. Zárate

### Biblioteca y Centro de documentación

Doralisa Duarte Pinto  
Nelthy Carrión Meza  
Juan Pablo Muñoz Rojas  
Segundo Coliqueo Millapan  
Soledad Jaime Marín  
Katia Venegas Foncea

### Área digital

Erika Castillo Sáez  
Natalia Jara Parra  
Mónica Isla Donoso  
Ximena Gallardo Saint-Jean

### Audiovisual

Francisco Leal Lepe

### Custodia

Carlos Alarcón Cárdenas

### Seguridad

Gustavo Mena Mena  
Hernán Muñoz Sepúlveda  
Eduardo Vargas Jara  
Pablo Véliz Díaz  
José Tralma Nahuelhuen  
Alejandro Contreras Gutiérrez  
Guillermo Mendoza Moreno  
Luis Solís Quezada  
Maximiliano Villela Herrera  
Warner Morales Coronado  
Luis Serrano Sepúlveda  
Vicente Lizana Matamala

## CRÉDITOS DEL CATÁLOGO

### Compilación

Gloria Cortés Aliaga

### Textos Presentación

Angel Cabeza Monteiro  
Roberto Farriol Gispert

### ©Textos

Gloria Cortés Aliaga  
Paulina Barrenechea Vergara  
Gonzalo Díaz Letelier

### ©Textos obras comentadas

Roberto Amigo  
Rolando Báez  
Eva Cancino  
Gloria Cortés  
María José Cuello  
Josefina de la Maza  
José de Nordenflycht  
Marcela Drien  
Georgina Gluzman  
Claudio Guerrero  
Fernando Guzmán  
Nicole González  
Paula Honorato  
Natalia Keller  
Laura Malosetti  
Marcelo Marino  
Juan Manuel Martínez  
Justo Pastor Mellado  
Sonia Montecino  
Samuel Quiroga  
Marisol Richter  
Cynthia Valdivieso  
Milencka Vidal  
Marianne Wacquez

### ©Fotografías

Juan Carlos Gutiérrez Mansilla  
Museo Nacional de Bellas Artes (Dibam)  
Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca (Dibam)  
Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes Universidad de Chile  
Pinacoteca Universidad de Concepción

### Diseño

Lorena Musa Castillo

### Impresión

Andros Impresores

## CRÉDITOS EXPOSICIÓN

### Curadora

Gloria Cortés Aliaga

### Investigación

Marianne Wacquez  
Eva Cancino  
Nicole González  
Natalia Keller  
Milencka Vidal

### Diseño gráfico

Lorena Musa  
Wladimir Marinkovic

### Museografía

Camila Reyes  
Marisel Thumala

### Iluminación

Juan Carlos Gutiérrez

### Montaje

Ximena Frías  
Marcelo Céspedes  
Gonzalo Espinoza  
José Espinoza  
Carlos González  
Mario Silva  
Luis Carlos Vilches

### Restauración

María José Escudero  
Gabriela Reveco  
Camila Sánchez  
Sebastián Vera







EL LINAJE  
MUSEAL

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *(en)clave Masculino*, muestra permanente de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurada en Santiago de Chile el 19 de enero de 2016.

Impreso en mayo de 2016, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel bond ahuesado de 80 grs. y couché de 130 grs.

ISBN: 978-956-8890-27-8

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

invita

**dibam** | DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS  
EL PATRIMONIO DE CHILE

colaborador MNBA

media partner

ISMAEL 312

**LITORALPRESS**  
ANÁLISIS DE MEDIOS

**radio Uchile**







**dibam**  
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS  
EL PATRIMONIO DE CHILE

**M** MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES