



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



EL
BIEN
COMÚN

Colección MNBA 2017 - 2018

B EL
BIEN
COMÚN

Colección MNBA 2017 - 2018

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

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

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

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

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

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

En 2017 inauguramos la tercera versión de esta propuesta de revisión de nuestras obras. *El Bien Común*, a cargo de Paula Honorato, curadora de arte contemporáneo del MNBA, exhibe piezas de nuestra colección junto a las de artistas chilenos contemporáneos invitados. El eje curatorial gira en torno a una pieza clave para la reflexión sobre *El Bien Común: La fundación de Santiago* (1888) de Pedro Lira (1845-1912). Esta conocida y emblemática pintura de corte historicista representa el momento fundacional de la ciudad de Santiago por Pedro de Valdivia en 1541, y constituye la imagen del discurso sobre el origen (fundación) de nuestra nación. Esto último a partir de un enunciado que opera como espejo del modelo imperante en la época que se realizó.

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

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

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

Por otra parte, que la *La fundación de Santiago*, eje de esta curatoría, no esté presente físicamente en la sala -la obra se encuentra en el Museo Histórico Nacional y en su reemplazo se ha proyectado sobre el muro el registro fotográfico de esta- abre una serie de interesantes interrogantes y lecturas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Pedro Lira

La fundación de Santiago, 1888

Óleo sobre tela

250 x 400 cm

Museo Nacional de Bellas Artes / Museo Histórico Nacional

Surdoc 2-1217 / 3-2703

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

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

En este sentido existen preguntas necesarias de ser respondidas. ¿Qué nos une y qué nos separa cuando hacemos consciente el sentido de comunidad? ¿Cómo visibilizamos a las personas ajenas a la escena pública? ¿Qué

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

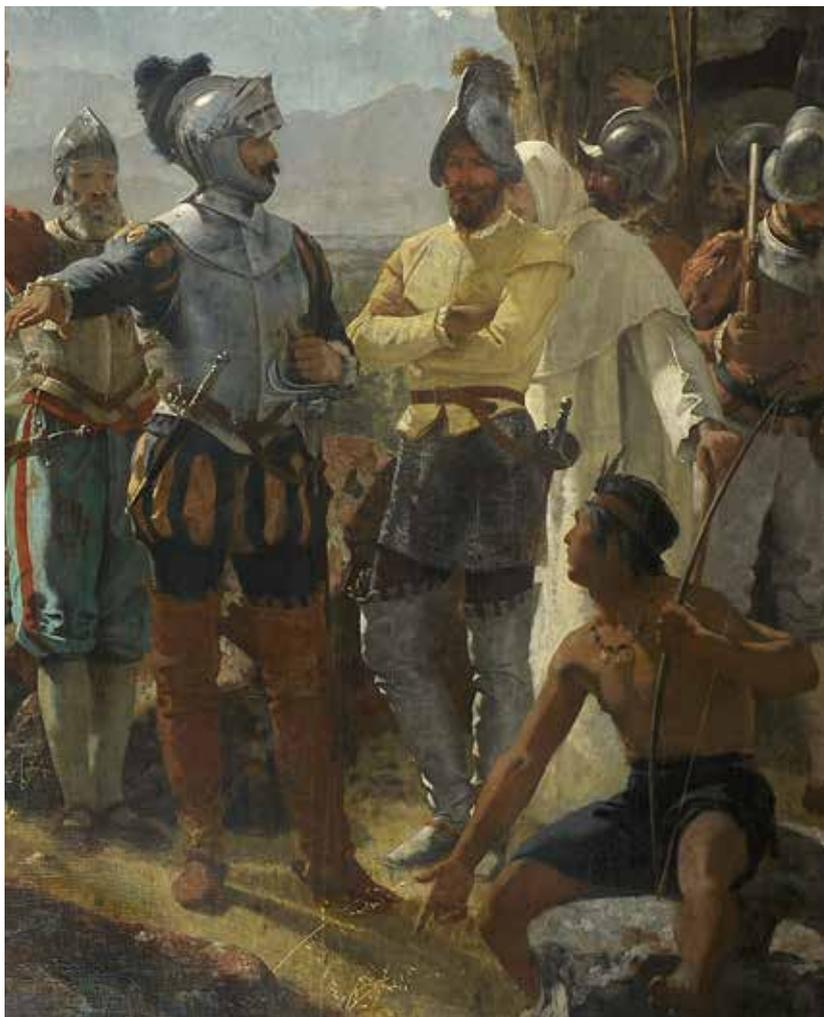
² En Bordón, José. (2000) *Las demandas éticas de la población en América Latina y el rol de los políticos*. En <https://www.researchgate.net/publication/39187020>.

rostros reconocemos como el de nuestras figuras? ¿Cómo representamos el terruño? ¿Cómo distinguimos y habitamos los lugares públicos?

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

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

La fundación de Santiago se presentó en 1889 con ocasión de la primera participación de Chile con un pabellón propio en la Exposición Universal de París. Ese año, Francia conmemoraba, junto a decenas de delegaciones de todo el mundo, el centenario de su Revolución al amparo de la recién inaugurada Torre Eiffel. Los esfuerzos chilenos por hacer visible a la joven nación en el



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

centro cultural de occidente, finalmente fueron recompensados, en parte, con la Segunda Medalla de Plata otorgada a la pintura de Lira. Hasta el día de hoy ha sido considerado por los historiadores como el cuadro de historia más emblemático de la tradición del arte local. Innumerables veces ha sido reproducido en textos escolares, en el antiguo billete de 500 pesos, en libros y catálogos, llegando a ser uno de los íconos más reconocidos del imaginario común de la historia.

Tanto *La fundación de Santiago*, como la edificación del pabellón regresaron a Chile a sumar los hitos simbólicos del “bien común”. La obra fue adquirida por el Gobierno de Chile en la suma record de \$ 4000 pesos, un valor bastante elevado para ese tiempo.³ El edificio, construido en hierro y zinc, especialmente para el evento, fue declarado monumento nacional en 1986. Se encuentra actualmente en la Quinta Normal, donde alberga desde 1993 al Museo Artequín. Ambos pasaron a ser reconocidos como símbolos del proyecto de Nación.

En 1880, el mismo año de las celebraciones, fueron exhibidos como salvajes “caníbales”, once indígenas selk’nam en el Jardín de Aclimatación de París, uno de los zoológicos humanos más rentables de Europa. El grupo de personas había sido secuestrado desde la Bahía San Felipe, en Tierra del Fuego, por el ballenero de origen belga Maurice Maître, para ser mostrados como una de las curiosidades del momento.⁴ A través de los reclamos de la South American Missionary Society ante la delegación chilena en Francia y las consecuentes averiguaciones oficiales, finalmente revelaron que el grupo de selk’nam

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

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

fue embarcado con la autorización del gobernador interino de Magallanes, el doctor Lautaro Navarro, y que el supuesto consentimiento de los afectados no era tal, dado que los indígenas ni siquiera hablaban español y se comunicaban con sus captores solo por señas.⁵

De los once selk'nam llevados a Europa, solo seis regresaron a sus tierras. Lamentablemente, no fueron los únicos indígenas de nuestro territorio en ser exhibidos en las mismas condiciones. Seis años antes, un grupo de 16 kawésqar corrió la misma suerte. De ellos solo cuatro volvieron vivos. Tuvo que transcurrir más de un siglo para que en el año 2010, los restos óseos de cinco integrantes del grupo original fueran repatriados para que se les diera digna sepultura. En tal ocasión, la máxima autoridad de la República reconoció la responsabilidad del Estado de Chile en el desarrollo de hechos tan dolorosos como los acontecidos a este grupo de personas.⁶

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

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

5 Ibid., p. 52.

6 Ibid., p. 16.

La más emblemática pintura de historia de la tradición nacional del arte, que por lo demás no es el género más cultivado en estas latitudes, nos entrega la imagen nítida de una relación de poder donde, lo español (europeo, blanco, católico) armado con espadas y arcabuces; conquista, y funda; domina y subyuga, a lo indígena (aborigen, moreno, pagano) armado con arcos y lanzas.

La pintura fue encargada a Lira para decorar los salones de la Biblioteca de la Universidad de Chile, junto a una tela que iba a estar referida al descubrimiento de América y a una serie de retratos de la Reina Isabel, Miguel de Cervantes, Caupolicán y el padre Luís de Valdivia.⁷ Como indica la historiadora del arte Josefina de la Maza, no es casual que el enorme lienzo se haya pintado después de la remodelación del cerro Santa Lucía, impulsada por Benjamín Vicuña Mackenna en el marco de su plan de modernización urbana.⁸ Por mi parte, tampoco creo que sea casual dicha representación en la escena cultural cuando ya se ha consolidado la llamada “pacificación de la Araucanía”.

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

Probablemente por razones políticas, en la época en que se pintó el cuadro, lo chileno se quiso asociar expresamente a la figura de Pedro de Valdivia y sus huestes, y distanciar de los indígenas. De esta manera, la validación de la obra

7 En De la Maza, Josefina. De géneros y obras maestras: *La fundación de Santiago* (1988). En *De obras maestras y mamarrachos*. Metales Pesados. Santiago, 2014:182.

8 Ibid., p. 190.

con la premiación en París y luego con la compra por parte del Estado, sumados al tratamiento patrimonial que ha tenido hasta el día de hoy, contribuyen a hacer de esta pieza un símbolo presente en el imaginario de varias generaciones. Pocos han reparado en la violencia simbólica de esta escena como un discurso de identidad en un pabellón nacional de París, luego de la ocupación al sur del Bío-Bío en tiempos de consolidación del proyecto de Nación. No se trata solo de la dignidad de los pueblos indígenas sino también de evidenciar los mecanismos de negación de nuestra condición mestiza y el absurdo deseo social de blanqueamiento que esto implica.

En 1998 el artista visual Bernardo Oyarzún fue detenido en Avenida Vicuña Mackenna, subido a un furgón policial y llevado por la fuerza a comparecer en un careo por un supuesto delito. Carabineros de Chile hizo uso de las atribuciones que le daba la conocida “ley de detención por sospecha”, heredada del gobierno militar, y que evolucionó a lo que actualmente se conoce como “control preventivo de identidad”.⁹ Esta traumática experiencia se explicó

⁹ La Ley de detención por sospecha pertenece al Código de Procedimiento Penal de 1906, específicamente en el artículo 282, que se modificó durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. En esta se indicaban que podía ser detenida la persona que “anduviere disfrazado i rehusare darse a conocer” y “al que se encontrare a deshora o en lugares o en circunstancias que presten motivo fundado para atribuirle malos designios, si las



Bernardo Oyarzún | *Bajo sospecha* (vista de la instalación en la Bienal de Valencia 2007), 1998 | Instalación | Colección privada

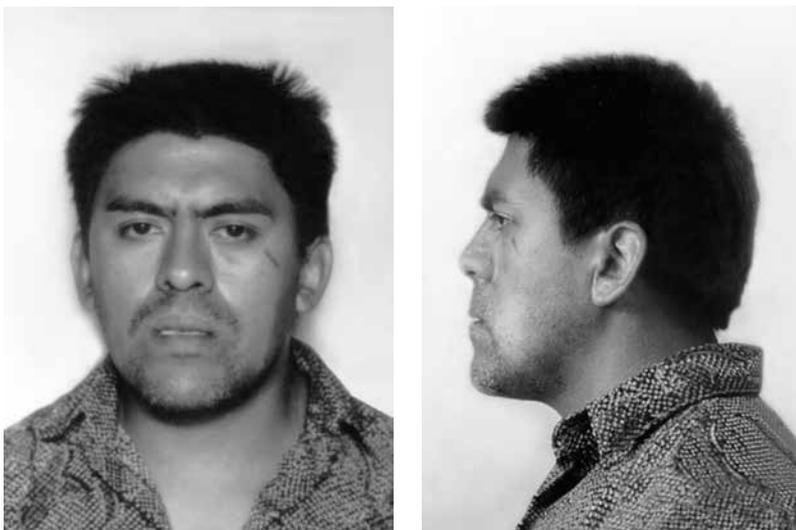
única y exclusivamente por su apariencia: piel morena, pelo oscuro y rasgos indígenas. A ojos de la fuerza policial eso pareció ser suficiente como para atribuirle la posibilidad de un delito.

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

La obra de Oyarzún deja al descubierto un sistema de apariencias que ha funcionado desde el comienzo de la Colonia hasta la actualidad y que ha servido para justificar arbitrariamente la discriminación social. En dicho orden, el color de la piel y los rasgos raciales son indicios para determinar el lugar que alguien debía ocupar en su respectiva comunidad. Se trata de un fenómeno que el destacado médico, científico y filósofo chileno de origen letón, Alexander Lipschütz (1883-1980), denominó en sus estudios antropológicos referidos a los procesos de mestizaje en América Latina como “pigmentocracia”. La obra de este Premio Nacional de Ciencias (1969), ayuda a entender cómo y por qué los prejuicios raciales de la Colonia se pueden proyectar a la actualidad.¹⁰ Sin duda, lo más grave es constatar cómo la discriminación

explicaciones que diere de su conducta no desvanecieren las sospechas”. El cambio radicó en que la policía estará obligada a detener a quien “anduviere con disfraz o de otra manera que dificulte o disimule su verdadera identidad y rehusare darla a conocer”. “Al que se encontrare a deshora o en lugares o circunstancias que presten motivo fundado para atribuirle malos designios, si las explicaciones que diere de su conducta no desvanecieren las sospechas”. “Al que se encuentre en cualquiera de las condiciones previstas por la Ley de Estados Antisociales”. Este artículo fue derogado en 1998 con la ley 19.567.

¹⁰ Alexander Lipschütz acuñó el término “pigmentocracia” en sus estudios antropológicos referidos al tema racial desde una perspectiva biológica, social e histórica. Entre sus publicaciones se cuenta: *El indoeuropeísmo y el problema racial en las Américas*, Nacimiento, Santiago, 1937; *El problema racial en la conquista de América*, Andrés Bello, Santiago, 1967; y *El problema racial en la conquista de América y el mestizaje*, Editora



Bernardo Oyarzún
Bajo sospecha (detalles), 1998
 Instalación
 Colección privada

por la apariencia, consciente o inconscientemente subyace en las relaciones sociales, el lenguaje y los prejuicios de la vida cotidiana.

Así, al proponer el diálogo entre *La fundación de Santiago* (1888) y *Bajo sospecha* (1998), la introducción de la muestra quiere dejar al descubierto cómo el discurso de la historia, articulado en el cuadro de Lira, desliza el deseo de blanqueamiento y la negación ante las evidencias físicas de un pueblo fundamentalmente hecho de mezclas. El contraste de ambas obras propone un ejercicio deconstrutivo que nos invita a ver y a pensar en aquello que pasamos por alto. La exposición continúa su recorrido por la sala “Acontecimientos”, donde se reúnen las obras referidas a hechos históricos cuya envergadura marca un antes y un después en la vida individual y colectiva del territorio nacional. Por lo general, la producción artística del siglo XIX y comienzos del XX ha representado los acontecimientos bajo las convenciones del género de la pintura de historia o del monumento, desarrollando en tono épico las temáticas de batallas, actos fundacionales o celebraciones. Es el caso de *Toma del Huáscar* de Thomas Somerscales o *La primera misa celebrada en Chile* (1904) de Pedro Subercaseaux.

Austral, Santiago, 1963. El término también ha sido citado y difundido en los estudios del historiador hispanista sueco Magnus Mörner.



Tiene la piel negra,
 como un atacameño.
 El pelo duro,
 labios gruesos
 prepotentes
 mentón amplio,
 frente estrecha,
 como sin cerebro.

Retrato hablado de Bernardo Oyarzún
 Realizado por Eduardo Aizac, perro de la Policía de Investigaciones de Chile

El arte contemporáneo, en cambio, se ha volcado a trabajar especialmente hechos traumáticos, llegando a asumir un papel más crítico que conmemorativo. Lo vemos en *El maletín (Cuatro americanos muertos por Pinochet)* (2004) de Iván Navarro y *La Moneda, 1973* (1989) de Nemesio Antúnez.

Luego siguen dos secciones dedicadas a los actores de esta deriva común; “Habitantes desconocidos” y “Rostros de la historia”, unidas por el montaje de *Las Cantatrices* (1980) de Carlos Leppe, que hace de bisagra entre los sujetos anónimos y los públicos, al ser una obra que podría estar en ambas salas, porque el autor se expone en su doble condición biográfica de persona común y de artista. El conjunto de obras facilita una reflexión acerca de qué entendemos por comunidad y quienes la integran. Asimismo, permite preguntarnos ante las imágenes acerca de algunas distinciones que han tenido uso político e historiográfico, tales como pueblo, multitud, ciudadanos, paisanos, héroes, próceres o sujetos de la historia, y a hacer el contraste con las figuras que el arte ha hecho visibles a lo largo de su tradición local. ¹¹¿Cuál es la comunidad que aparece en las imágenes de la colección? ¿Cuáles son sus rostros públicos?

El retrato colonial de los gobernadores y los donantes, en el nuevo orden va a ser ocupado por nuevos sujetos de la historia republicana, o por quienes buscan distinguirse o cultivar su vanidad exhibiendo sus símbolos de estatus. En el arte del siglo XIX los rostros ilustres se reservan a las autoridades, a los próceres de la independencia o simplemente a los miembros de las familias de elite. Mientras que en el mismo periodo, incluso entrado el siglo XX, la gente anónima fue representada bajo la tipología de los personajes

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

pintorescos, como por ejemplo, el campesino, la lavandera, el pescador y el huaso, o las figuras alusivas a conceptos, como las maternidades, los huérfanos y los niños.

Desde la segunda mitad del siglo XX se incorporan nuevos rostros a la historia del arte, especialmente del mundo cultural, tales como pintores, poetas, dramaturgos, así como también figuras políticas referidas al ascenso de nuevos sectores sociales, cuyos tratamientos van de la pintura y la escultura a la fotografía. También aparecen en ese periodo las imágenes de la colectividad y varios de los sujetos no consignados en la historia oficial, como locos, marginales, viejos y niños, por nombrar algunos.

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

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

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



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

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



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

Detalle de rostro de Pedro de Valdivia (izquierda)
 y de Huelen Huala (derecha)



ACONTECIMIENTOS

El acto fundacional de Pedro de Valdivia en la cima del cerro Huelén

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

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



THOMAS SOMERSCALES

Toma del Huáscar, fines s. XIX - inicios s. XX

Óleo sobre tela

86 x 145 cm

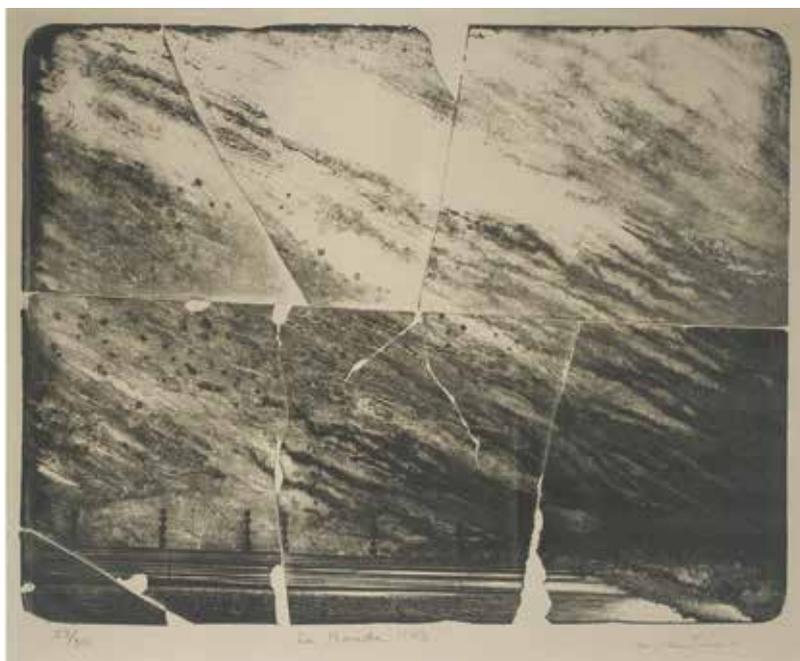
Surdoc 2-167

PEDRO SUBERCASEAUX

La primera misa celebrada en Chile, 1904

Óleo sobre tela | 150 x 201 cm

Surdoc 2-1557



NEMESIO ANTÚNEZ
La Moneda en llamas, 1973, 1989
 Litografía sobre papel
 43,4 x 55,2 cm
 Surdoc 2-2374



IVÁN NAVARRO
Maletín (Cuatro americanos muertos por Pinochet), 2004
 Maletín, tubos fluorescentes, película Dustrans, cuchillo
 30,5 x 45,7 x 30,5 cm
 Surdoc 2-5378



HABITANTES

DESCONOCIDOS

Indígenas del valle del Mapocho y
españoles de la hueste de Valdivia

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

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



CLARA FILLEUL
Una guasa, ca. 1855
 Óleo sobre seda
 44,3 x 37,5 cm
 Surdoc 2-147

COSME SAN MARTÍN
El niño de la chaqueta blanca,
 segunda mitad s. XIX
 Óleo sobre tela
 32 x 25 cm
 Surdoc 2-187



ARTURO GORDON
Pescadores, primera mitad s. XX
 Óleo sobre tela
 111 x 100 cm
 Surdoc 2-1126



EDUARDO VILCHES
Retrato XII, 1970
 Serigrafía sobre papel
 74 x 53,4 cm
 Surdoc 2-1634



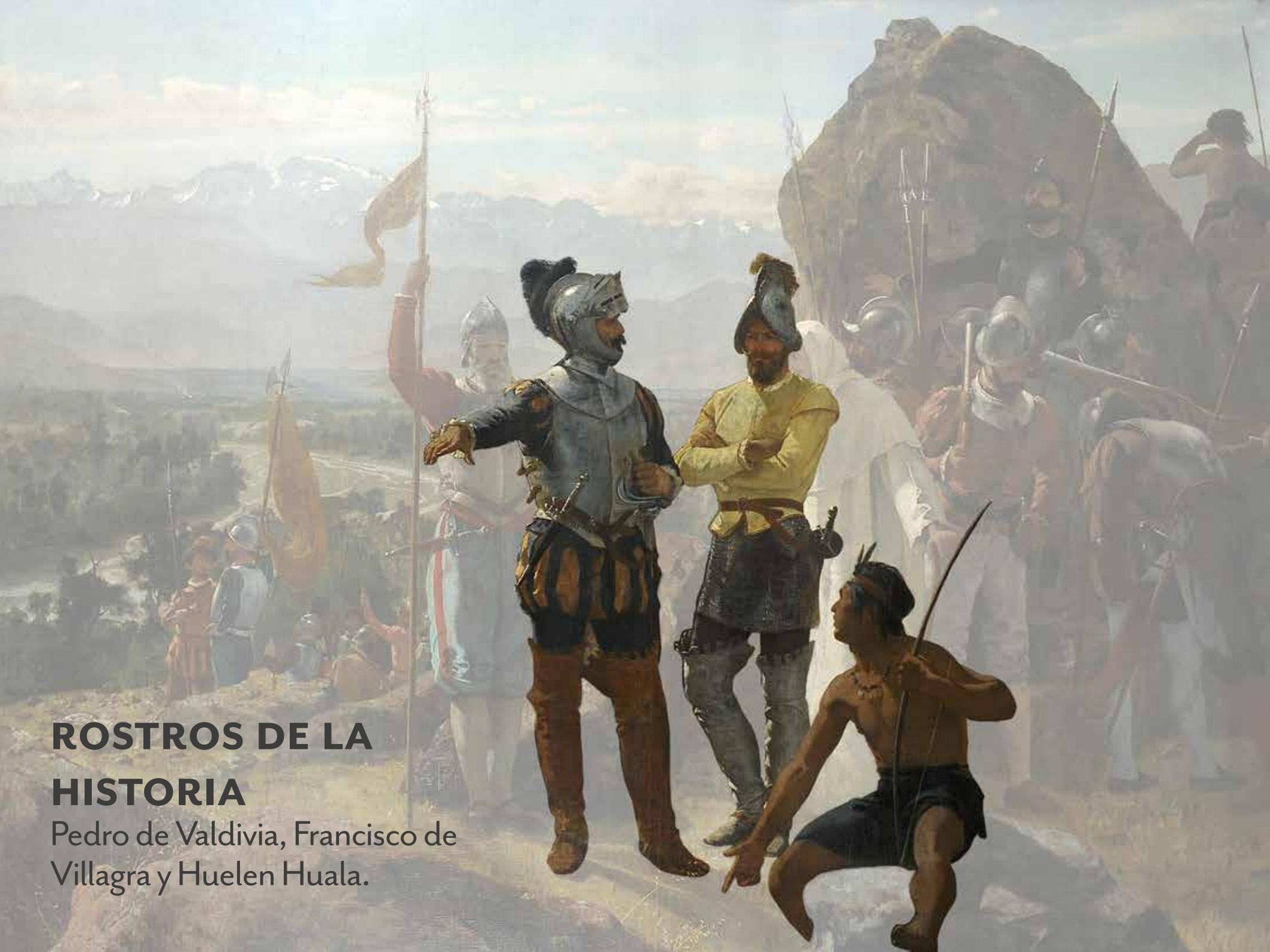
GRACIA BARRIOS
Sin título (América), 1971
 Óleo sobre tela
 150,5 x 245,8 cm
 Surdoc 2-489



EUGENIO DITTBORN
*De los 832 kgs. Fábula (de la Serie
 Delachilenapintura, historia)*, 1975-1976
 Tinta china sobre papel couché
 89 x 77 cm
 Surdoc 2-5402



PAZ ERRÁZURIZ
De la Serie El infarto del alma, 1994
 Impresión fotográfica sobre papel
 84 x 64 cm
 Surdoc 2-2706



ROSTROS DE LA HISTORIA

Pedro de Valdivia, Francisco de
Villagra y Huelen Huala.

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

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



JOSÉ GIL DE CASTRO
Don Bernardo O'Higgins,
Director Supremo, 1821
Óleo sobre tela y madera
42,5 x 33,2 cm
Surdoc 2-12



JOHANN MORITZ RUGENDAS
Retrato de Don Santiago Larraín Moxó en su
hacienda de Viluco, 1835
Óleo sobre tela
40,5 x 33 cm
Surdoc 2-5141



JOHANN MORITZ RUGENDAS
Retrato de Doña Paula Aldunate de Larraín en
su hacienda de Viluco, 1835
Óleo sobre tela
41,3 x 33,2 cm
Surdoc 2-5140

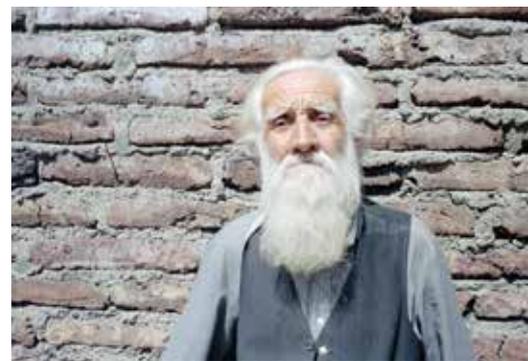


ALFREDO VALENZUELA PUELMA
Retrato de Juan Francisco González, 1895
 Óleo sobre tela
 71,6 x 56,3 cm
 Surdoc 2-1598

ROSER BRU
La letra con sangre entra, 1986
 Óleo sobre tela
 168 x 172 cm
 Surdoc 2-3271



PEDRO LEMEBEL
Frida II, 1990
 Impresión fotográfica
 sobre papel
 80 x 60 cm
 Surdoc 2-5326



ALFREDO JAAR
Contra la pared (detalle),
 2010
 6 impresiones fotográficas
 sobre papel
 78,2 x 433,3 cm
 Surdoc 2-4193



TERRITORIO

El valle del Mapocho a los pies de la cordillera de los Andes

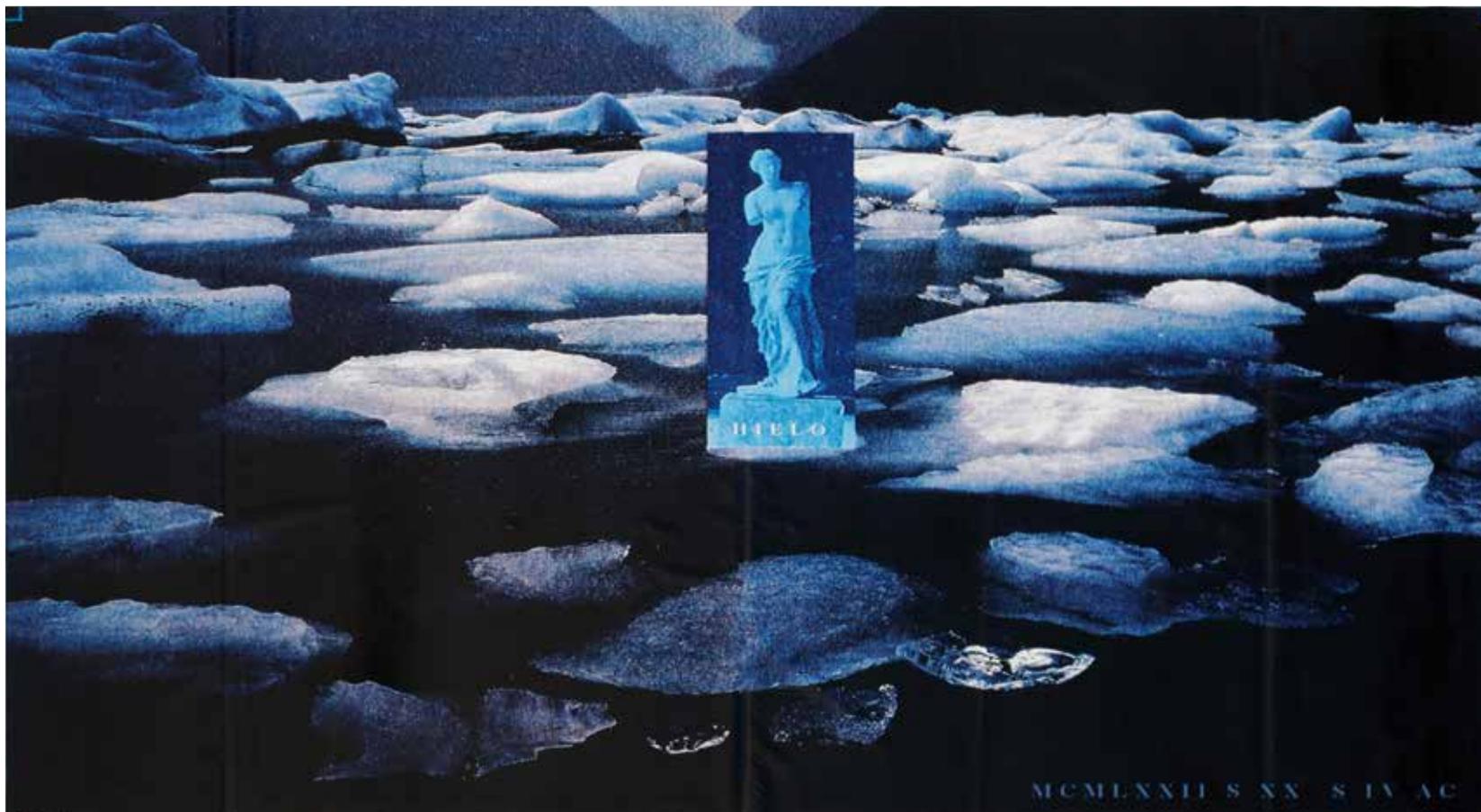
Territorio reúne obras que han abordado desde la representación del paisaje hasta la visualización de los aspectos tectónicos. La tierra en su superficie y en su profundidad, como imagen de reconocimiento geográfico y como lugar que guarda los huesos de los anteriores miembros de la comunidad.

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



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ
Puesta de sol,
fines s.XIX - inicios s.XX
Óleo sobre tela
46 x 58,5 cm
Surdoc 2-90

RICARDO RICHON-BRUNET
La barra del Maule, 1921
Óleo sobre cartón
48 x 80 cm
Surdoc 2-1436



GONZALO MEZZA

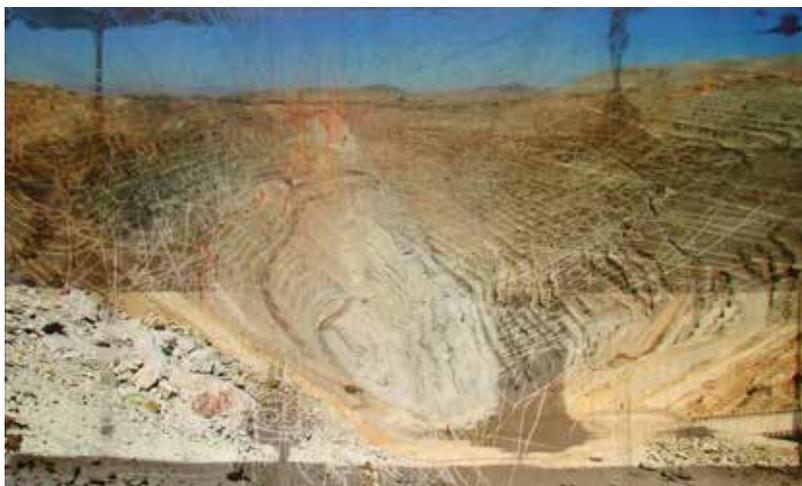
La Venus de Hielo sobre Campos Chilenos de Hielos Antárticos,

1972-1994

Pintura digital sobre tela mixta

260 x 410 cm

Surdoc 2-4792



JOSÉ BALMES
Calama (en tierra), 1986
Técnica mixta sobre tela
205 x 173 cm
Surdoc 2-2711

FERNANDO PRATS
Sin título, 2009
Impresión fotográfica en papel
50 x 74,7 cm
Surdoc 2-3887

RAÚL ZURITA
Ni pena ni miedo
Registro fotográfico de escritura en el
desierto
Colección privada



ESPACIO PÚBLICO

Cima del cerro Huelén,
actual paseo público

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

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



GIOVATTO MOLINELLI
El campo de Marte, 1859
Óleo sobre tela
58 x 80,5 cm
Surdoc 2-139

ENRIQUE LYNCH
Calle Ahumada en 1902,
1902
Óleo sobre tela
76 x 57 cm
Surdoc 2-235





JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ
Panorama de Santiago, ca. 1915
Óleo sobre tela
33 x 49 cm
Surdoc 2-47



CARLOS ALTAMIRANO
Tránsito, 1977
Instalación: óleo, acero, madera, espejo
194 x 290 x 99 cm
Surdoc 2-4330



GERARDO PULIDO

Sin título, La Conquista del pan,
2000

Instalación: impresión fotográfica,
miga de pan pintada, vitrina
acrílica, plinto
240 x 120 x 200 cm
Surdoc 2-2714

MUSEO NACIONAL de BELLAS ARTES

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS
Y MUSEOS

Ángel Cabeza Monteiro

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Roberto Farriol Gispert

SECRETARÍA DIRECCIÓN

Verónica Muñoz Mora

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque
Juan Carlos Gutiérrez Mansilla

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas

RELACIONES PÚBLICAS

María Arévalo Guggisberg

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Marisel Thumala Bufadel

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

ADMINISTRACIÓN Y CONTENIDO DE SITIO WEB

Cecilia Polo Mera

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti
Montserrat Brandan Strauszer
Matías Cornejo González
María José Cuello González
Frances Gallart Marques
Constanza Nilo Ruiz
Yocelyn Valdebenito Carrasco
Valentina Verdugo Toledo
Stephanie Weber LarrañagaDEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y
CONSERVACIÓNCarolina Barra López
Nicole González Herrera
Natalia Keller
Eva Cancino Fuentes
Talía Angulo Fornieles
Eloísa Ide Pizarro
María José Escudero Maturana
Camila Sánchez Leiva
Gabriela Reveco Alvear

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Rodrigo Fuenzalida Pereira
Paola Santibáñez Palomera
Marcela Krumm Gili
Hugo Sepúlveda Cabas
Carlos Alarcón Cárdenas

OFICINA DE PARTES

Elizabeth Ronda Valdés

AUTORIZACIÓN DE SALIDA E INTERNACIÓN

DE OBRAS DE ARTE
Marta Agusti Orellana

MUSEOGRAFÍA

Ximena Frías Pinaud
Marcelo Céspedes Márquez
Gonzalo Espinoza Leiva
José Espinoza Sandoval
Mario Silva Urrutia
Luis Vilches Chelffi
Jonathan Echegaray 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
Ximena Gallardo Saint-Jean

AUDIOVISUAL

Francisco Leal Lepe

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 Vilella Herrera
Warner Morales Coronado
Luis Serrano Sepúlveda
Vicente Lizana Matamala

INVITA



COLABORA

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

UNDURRAGA
Sparkling People



COLABORADOR MNBA



MEDIA PARTNER MNBA



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

Impreso en abril de 2017, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel Couché de 130 grs.

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

