



XII SEMINARIO PARA DOCENTES DE ARTE

CULTURA *et* IMAGEN

La apropiación visual como
experiencia educativa



INDICE

Presentación

Roberto Farriol

Aproximaciones a la cultura de la imagen

Imagen y experiencia: recorridos de la mirada

Leonor Arfuch

Imágenes rebeldes

Mauricio Toro Goya

Arte imitativo y formación académica

El Museo de Copias: un proyecto artístico con impronta educativa en la colección escultórica del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago

Ximena Gallardo

La vida de las imágenes: imitaciones, copias, reinversiones

Sandra Accatino

Taller cultura e imagen

¿Para qué venir al Museo?

Yocelyn Valdebenito

Colaboración con Proyectos Educativos

Presentación Colorearte

Felipe Ramírez

Programa del seminario

Presentación

Desde que se llevó a cabo el primer seminario para docentes de arte en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), hace doce años, el objetivo de esta instancia ha sido generar un espacio colaborativo entre educadores de artes visuales y el Museo. Una oportunidad para compartir experiencias y herramientas que contribuyan al trabajo que todos y todas realizamos, el de estimular en las personas la apreciación y relación con el patrimonio artístico desde una postura reflexiva y crítica.

En esta XII versión, el Seminario “Cultura & Imagen. La apropiación visual como experiencia educativa”, se planteó como un encuentro para analizar cómo se efectúan las acciones de imitar, copiar, referir, citar y resignificar las obras de arte en escuelas y museos en la actual cultura de la imagen. Este enfoque resultó especialmente interesante y atingente, considerando el programa de exposiciones que en ese momento se exhibían en el MNBA. Por ejemplo, *Copias & Citas*, exposición que reflexionó sobre el arte imitativo en Chile durante los siglos XIX y XX; *Tránsitos. Colección de esculturas del MNBA*, con obras del Museo de copias, envíos y adquisiciones para el Museo de Bellas Artes a inicios del siglo XX; *Caprichos: imágenes rebeldes*, de Mauricio Toro Goya, muestra de fotografías nutrida del imaginario barroco y contemporáneo latinoamericano; y *ENTRE: ejercicios de apropiación visual*, curatoría didáctica del equipo de Mediación y Educación MNBA, que presentó pinturas de niños/as, jóvenes y adultos mayores inspiradas en obras de la colección del Museo. La exposición *Caravaggio en Chile: Luz del Barroco*, con una obra original de este artista, contó también con una copia del mismo autor que forma parte de la colección del MNBA y una cita realizada por la artista chilena Josefina Fontecilla.

Así, se hizo una invitación a dialogar sobre los procesos de apropiación visual que ocurren en la vida cotidiana y en el ámbito académico, y cómo este proceso se lleva a cabo en museos y escuelas. Esperamos que a través de esta publicación se pueda ampliar el alcance y más personas puedan sumarse a esta reflexión, tan oportuna en el marco de la actual era digital.

Quisiera agradecer la participación en el seminario de Leonor Arfuch, doctora en Letras y profesora de la Universidad de Buenos Aires; de Sandra Accatino, académica de la Universidad Alberto Hurtado y experta en arte del Renacimiento y Barroco italiano; de Mauricio Toro Goya, fotógrafo y artista visual; y de Ximena Gallardo, investigadora asociada del MNBA. Asimismo felicito a los profesionales del equipo de Mediación y Educación de nuestro Museo, por el trabajo y dedicación que, una vez más, tiene por resultado una instancia estimulante y vinculante para los profesores y profesoras de artes visuales.

ROBERTO FARRIOL GISPert

Director Museo Nacional de Bellas Artes.



Aproximaciones
a la cultura de
la imagen

Imagen y experiencia: Recorridos de la mirada

LEONOR ARFUCH

Doctora en Letras de la Universidad de Buenos Aires.
Profesora titular y directora de proyectos en el Instituto de
Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Buenos Aires.

Nadie discutiría hoy, en nuestra sociedad de la comunicación, que la imagen es un instrumento de poder que opera tanto sobre los cuerpos como sobre los espíritus. Un poder que se traduce en la caracterización misma de nuestra época, en lo que ha dado en llamarse “la cultura, la era y hasta la civilización de la imagen”, donde parecemos vivir, pensar y actuar a través de las pantallas -de todas ellas- y de sus refracciones en los distintos espacios significantes. En efecto, el poder del “ver”, como sentido que ha triunfado sobre todos los demás, se ha extendido a tal punto que las cosas del mundo –esas que preceden a nuestro nacimiento- se nos revelan casi sin sorpresa, bajo una forma de mirar modelada desde la más tierna infancia por el video, la televisión, los celulares, la Internet, los video-juegos; ordenadas en espacios estéticos cada vez más distantes de una plena experiencia sensorial.

De modo arbitrario y hasta caprichoso –es decir, sin postular una genealogía ni una relación necesaria entre ellos– podríamos señalar algunos hitos en el camino crítico de la visibilidad: el bien conocido Walter Benjamin, que en *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989) lamenta la pérdida del aura, del original, “esa irreplicable lejanía” de la obra como unicidad ligada al ámbito de una tradición, que se difumina en la copia, la reproducción, aunque esta suponga una relativa democracia –que ahora el arte extrema y se transforma también en digital–. Está también el exaltado Guy Debord con su cébre *La sociedad del espectáculo* (1974) y su crítica mordaz de la espectacularidad del poder, de la televisión, del cine y del urbanismo; el apocalíptico Baudrillard de los 70 con su concepto de “simulacro” imagen “más real que lo real”, que preveía –con razón– una “disneylización” del mundo. Por otra parte, más cercano, pero no menos rotundo, Régis Debray (1995) con su metáfora del “Estado-pantalla” y los ciudadanos-voyeurs; por último, en otra vena, tenemos a Paul Virilio (2001) con su concepto de aceleración y desaparición: la superposición de imágenes sin fin que conduce a la muerte de la imagen, esa luz deslumbradora que termina por aniquilar la percepción visual.

Pero el problema de la imagen –o bien, la imagen como problema, anterior al exceso de la visibilidad– se remonta mucho más allá, quizá a los obligados ancestros griegos, de donde viene su etimología: [*mimeomai*// imitar, remedar, representar / *mimesis*: imitación, figura, representación, imagen / y luego, en el latín, imitor-aris-ari = imago (imagen), copiar, reproducir, fingir, tomar como modelo //representación, apariencia, reflejo, semejanza, idea]

El poder de la imagen se presenta entonces desde la antigüedad como paradójico. Por un lado, en tanto conlleva la idea de reflejo, imitación, representación, se la inculpa de una suerte de pecado original: el de no ser, justamente, un original. Por el otro, la precaución y el temor de la imagen, su inquietante vecindad con la imaginación, el peligro de su seducción y, por ende, de la idolatría, atraviesan la historia desde los griegos a los hebreos –cuya expresión máxima es la interdicción de la imagen de Dios– y ha quedado, en cierto modo, como una impronta de la cultura occidental: la desconfianza ante la imagen como pura apariencia, copia de segundo grado, espectáculo –y en consecuencia, su debilidad en tanto *verdad*–, y su contrafigura, la confianza en el logos, la palabra, el sentido, amparado por las estructuras formales de la lengua.

Quizá esta concepción deriva de una lectura extremadamente literal de los griegos la idea de copia en Platón y de mimesis en Aristóteles donde ambas parecerían incapaces de ofrecer la verdadera dimensión del mundo. Sin embargo, Paul Ricoeur lee de otra manera la mimesis aristotélica: un mostrar a los hombres *como en acto* y a las cosas *como haciéndose*: “Si la mimesis comporta una referencia inicial a lo real (...) este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora. La *mimesis* es *poiêsis*, y recíprocamente (...)”¹.

Nos ubicamos justamente en esta línea de interpretación, que le otorga a la imagen un estatuto propio: su poder es *creador*, no deriva de su capacidad de adecuación al mundo ni de aquello que nos permite o nos impide conocer de la cosa. Reside en su fuerza de *representar* –es decir, mostrar algo nuevo–, en el modo en que impacta a quienes la leen y, por ende, en el tipo de respuesta que suscita más que en su ajuste a aquello que la inspira. Así como en el lenguaje, podemos hablar entonces de la *fuerza performativa* de la imagen. Pero esta no es solamente visual, también está –y tomando otra de sus acepciones clásicas– la imagen como *idea*, la imagen del mundo, su relación con el imaginario, tanto en su acepción de un “imaginario social” como psicoanalítica, de una “identificación imaginaria” (ser como...). Imágenes que confluyen en la percepción y en la configuración de identidades y subjetividades, tanto en sus acentos individuales como colectivos. Y está además su relación con la memoria que, para los griegos, también es imagen.

Podría postularse entonces que es quizá en la potencia metafórica de la imagen –de toda imagen– donde reside su capacidad de hacernos ver el mundo de otra manera y que esa diferencia se juega en la oscilación entre presencia y ausencia. Porque si en verdad casi siempre se la acusa por *lo que muestra* –la pulsión escópica, la atracción morbosa, la pornografía se nutren de ello– también podría estar en litigio por lo que *oculta*; he aquí la duplicidad del término *pantalla*, que es a la vez refracción y veladura. En esa obsesión de la presencia que asedia a nuestra sociedad mediática, en esa visualidad satelital que parece no dejar nada afuera –ni lo horroroso ni lo íntimo, ni lo siniestro ni lo perverso–, se alimenta, según Jean-Louis Déotte (2012), “la ilusión de un mundo constantemente a la mano”. Otro filósofo, Jacques Derrida (1996), proponía justamente reclamar un “derecho de mirada” para que los ciudadanos pudiéramos pedir a los medios el acceso a lo que sí queda afuera –lo no mostrado, lo cercenado, lo censurado– ese universo sobre el cual se recorta aquello que se muestra. También Jacques Rancière, reflexionando en torno del agobio de las imágenes en un texto que publicó Metales Pesados sobre la obra de Alfredo Jaar (2008), hacía notar el costado menos visible del fenómeno: su captura y ocultamiento, las millones de imágenes que duermen por los siglos en un bunker subterráneo de Bill Gates.

Me interesa pasar ahora de la imagen a los procedimientos de su visualización, el *cómo* del mostrar, una cuestión de toda importancia. Supone en cierto modo abandonar el esencialismo que pretendería encontrar en la imagen misma su abstracción o su condena –imagen idílica o violenta o veraz u obscena– en virtud de su tema o de su “contenido”, para pasar a las modalidades de su aparición: los encuadres, los planos, los contextos, la temporalidad, las motivaciones, la orientación hacia el receptor y allí el trabajo mismo de la mirada, la focalización, el *punctum*, según Roland Barthes (1980), ese lugar que atrae, que destella con un plus de significación. Lo que está en juego entonces no es solamente lo que la imagen nos *ofrece a ver* sino también *lo que nos pide*. Porque la imagen solicita algo a nuestra cualidad de perceptores, más allá de la atención concentrada en el haz luminoso que la configura ante nuestros ojos. Así, una imagen será veraz, violenta o traumática, podrá inspirar rechazo o compasión, según el modo en que circule y los ámbitos instituidos –e instituyentes– de su recepción. Y aunque hable por sí misma o valga por mil palabras, según el famoso dicho no sólo la imagen informativa requiere siempre de la palabra sino también el arte tiene que dar cuenta de su *porqué*, ya sea

¹ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, 2001, p.71

en el título de la obra que buscamos para ampliar el espectro de la mirada aunque a menudo nos decepcione el *Untitled*, “Sin título”-, o en los textos que la curaduría establece para ubicar la obra en espacio, tiempo, singularidad o serie histórica.

Esta postura ante la imagen, que la reconoce operando en su propia lógica, dispensada de su “adecuación” al mundo, no supone que debamos renunciar a su potencialidad veridictiva, informativa y cognitiva, sobre todo en relación con los estados del mundo. La cuestión es quizás definir cualitativamente esa potencia en relación al valor de verdad, más allá de la simple “fidelidad a los hechos” o de las “buenas o malas intenciones”. Y aquí entramos tanto en el terreno de la ética como de la ideología. Una autora francesa, Marie-José Mondzain (2016), preocupada por el avance de las imágenes violentas en nuestras sociedades mediatizadas, se pregunta si “la imagen puede matar”. Podríamos acordar con ella y decir: por cierto que no, la visión del crimen no nos vuelve asesinos –ni la del bien nos transforma en ángeles–, aunque la reiteración de la violencia opera sin duda en una especie de naturalización, aquiescencia, conformismo. Pero es de nuevo el *cómo*, el uso y el abuso de la imagen, lo que quizá requiera el mayor esfuerzo de la crítica, su inercia maquínica, podríamos decir, que impacta en lo social aportando a la configuración de una violencia de la subjetividad cuyos rasgos peculiares de esta época valdría la pena interrogar.

Por cierto, a esta altura vale preguntarse si estas ideas pueden aplicarse a todo tipo de imágenes: artísticas, fotográficas, informativas, publicitarias, familiares, pedagógicas, etc. Reconociendo las diferencias respectivas –que son muchas– yo diría que sí, que la imagen más inocente conlleva una visión del mundo y se inscribe en un contexto reconocible de inteligibilidad y por ende no escapa de una valoración posible en términos de sus efectos de sentido. Valoración que, aun cuando esté instituida socialmente, no pierde su acentuación individual, lo que deriva de la experiencia privada, del modo en que se inscribe en el marco de la propia historia. Uno de los lugares más íntimos, donde se pone en evidencia el poder, la sacralidad, la fascinación y ese velo de ausencia que roza la mortalidad –presente en toda imagen– es sin duda el álbum familiar. Temporalidad de la imagen, que se adelanta al futuro –queda para la posteridad– al tiempo que lleva consigo la marca de un presente que será a la vez pasado.

Las nuevas tecnologías –que ya ponen en cuestión la idea de lo nuevo en tanto la novedad es permanente– han transformado los modos de la visibilidad: miramos y somos mirados con un énfasis inquietante. En esa lógica especular parecería que nada escapa a algún nivel, aún elemental, de registro: de lo público a lo privado, desde el simple andar por los espacios urbanos a la trama infinita de las redes –donde dejamos ver más de lo que imaginamos–, desde los aparatos personales de todo el mundo –que pueden fotografiarnos sin que lo sepamos– a nuestra propia obsesión autorreferente que nos transforma en fotógrafos, videastas, cineastas, perseguidores del momento, al acecho de la *selfie* o del menor detalle de interés del mundo circundante.

Pero hay también otro aspecto, retórico, estilístico, que remite a nuevas formas de *decir* y de *mostrar*. Aquí juegan tanto las tecnologías como los tonos de la época, donde la sensibilidad hacia todo lo que sea voz, biografía, testimonio, autenticidad, intimidad, “vida real”, adquiere un enorme suplemento de valor, ya sea en los medios, la literatura, el cine, el teatro o hasta en las artes visuales. Así, a los géneros autobiográficos tradicionales se agregarán otros, híbridos, autoficcionales, donde el yo, la autorreferencia, ocupará un lugar central². Es destacable al respecto el cambio estilístico en el cine, donde el documental subjetivo o la autoficción –contar la propia historia o la propia experiencia, aun de modos innovadores y rupturistas– se va haciendo cada vez más usual; también en las artes visuales, pobladas de cuerpos, objetos y referencias personales –ficticias o no– que Hal Foster (2001) llamó “el retorno de lo real”, jugando con su acepción psicoanalítica de lo que está más allá de lo simbolizable.

Si tomamos dos polos de esta tematización, el de lo privado y lo íntimo, y lo que podríamos llamar el *devenir traumático de lo público* –guerras, atentados, accidentes, catástrofes– encontraremos, sin embargo, varios puntos en común: la atracción fatal de la mirada, ese *algo más* que se busca en el límite de la imagen; y también, por cierto, ese mecanismo sin pausa de la modelización, que traza el umbral, siempre variable, de lo permitido y lo prohibido, los sentimientos recomendables y los otros; una gestión de las pasiones que es constitutiva del orden social.

² Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Aquí la imagen, como en el arte sacro de Occidente, sigue cumpliendo no sólo un papel aleccionador y pedagógico, marcado fuertemente por la ideología, sino también disciplinador: hay una regulación de las costumbres que se pretende cada vez más universal, y también un nuevo registro del miedo, más allá de las fronteras, que nos coloca a todos por anticipado en el lugar posible de la víctima y hasta del victimario.

Violencias sobre lo íntimo y sobre lo social que no necesariamente se plasman en imágenes violentas: el poder de la imagen se articula aquí con el poder a secas, y éste se ejerce también a través de los procedimientos: la repetición obsesiva –lo vemos en cualquier noticiero–, el ritmo alucinatorio, el sonido avasallante, el encuadre efectista, la agresividad. Sin embargo, pese a esta imparable proliferación de lo traumático y a su evidente carácter espectacular, tiene valor la pregunta de Susan Sontag en su libro “Ante el dolor de los demás” (2003): cómo situarse para no anular la compasión por el otro aun cuando se tenga conciencia de esa espectacularidad.

Es aquí donde, más allá de la insensibilidad que produce el exceso, puede sobrevenir la tentación terapéutica de operar sobre el “ver o no ver”, es decir, quedar al margen de la visibilidad –elegir no ver– o intentar, como educadores, comunicadores, teóricos y críticos, de suprimir ciertos registros potencialmente negativos de esa mostración. Pero, ¿con qué criterios se haría esa selección? ¿Qué límites éticos, jurídicos, políticos, intervendrían en la decisión?

Por cierto, hay límites que la sociedad puede reconocer como de responsabilidad común: aquellos que infringen los criterios básicos de la convivencia, la sensibilidad, el pudor; o que exaltan el odio, la discriminación, la xenofobia, el sexismo. Pero, como sabemos, la distinción no siempre es tan nítida ni tiene una obligada relación temática. Si de acuerdo a lo que vinimos exponiendo, renunciamos a cargar todo el peso en la imagen misma –que nunca significa por fuera de un contexto– podríamos distinguir una doble responsabilidad: la del productor de las imágenes o de quien las pone en circulación –medios, instituciones, individuos– y otra responsabilidad ineludible a la que he llamado “responsabilidad de la mirada”, que vuelve la cuestión hacia nosotros, hacia la potencia crítica del mirar y también hacia la responsabilidad en un sentido ético: responsabilidad por el otro y por la vida del otro.

Aquí se juega la importancia de la apropiación visual como experiencia educativa, lo que puede lograrse con el trabajo sobre la mirada, y sus recorridos siempre impredecibles, unido a lo que el arte en particular puede aportar al universo de cada persona más allá de la fascinación o la identificación afectiva ante una obra: la ampliación de la imagen del mundo, el conocer y comprender, el afinamiento de la sensibilidad y la destreza de la percepción, la agudeza analítica y crítica, para no quedar inmunes a la sorpresa o a la conmoción, pero sin cercenar la libertad de la mirada.

El arte y los artistas se han hecho cargo, quizás desde siempre, del desafío ético, estético y político que supone el trabajo de la imagen, y de lo que esa imagen pretenda despertar en sus eventuales receptores, según los cambiantes horizontes de expectativa. Pero, para remitirnos al presente, hay una notable tendencia de las prácticas artísticas a involucrarse en el complejo mundo en que vivimos, dando cuenta, con los más variados procedimientos, de las tragedias contemporáneas donde la denuncia, la memoria y el homenaje tienen un lugar preponderante. Para tomar unos pocos ejemplos cercanos: el francés Christian Boltanski y su trabajo sobre la memoria de la Shoah y la segunda guerra, que produjo en Chile la obra *Animitas* en el desierto de Atacama; Alfredo Jaar y sus trabajos *Estudios sobre la Felicidad*, en plena dictadura; la *Serie Ruanda*, sobre el genocidio en ese país *La Nube*, en la frontera Tijuana-San Diego, como homenaje a víctimas del cruce, y por cierto su *Geometría de la conciencia* en el Museo de la Memoria. Es el caso también de la chilena Nury González, a quien descubrí y admiré en una Trienal de Chile; su obra entera interroga la cuestión de la memoria, la guerra, las huellas de la destrucción y los exilios. Y Krzysztof Wodiczko, el artista polaco cuyas obras *Hiroshima* y *Tijuana Projection* conocí precisamente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. No podemos olvidar tampoco la Escena de Avanzada, que marcó una emblemática forma de resistencia a la dictadura desde el arte.

Como responsables de la educación –en sus distintos aspectos y niveles– el desafío es grande porque también se trata, en principio, de atraer esa mirada que vaga rutinariamente sobre las superficies destellantes de los aparatos, y luego, incorporarla reflexivamente al complejo “aparato estético” de hoy, tomando el concepto de Déotte; esos nuevos regímenes de visibilidad del arte donde los dispositivos

técnicos, la hibridación y la invención irreverente se hermanan con –y se alejan de– “los clásicos”: la cámara fija, la fotografía, el museo, el cine, el video, la televisión. Y, finalmente, cómo hacer de esa destreza, de esa experiencia subjetiva y también social, una política educativa de inclusión que, al universalizar los saberes, no deje de reconocer, y valorar en su particularidad, la diversidad de culturas y tradiciones que componen cada comunidad.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Madrid: Paidós, 1980.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. 1978. Barcelona: Kairós, 1984.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1974.
- Debray, Régis. *El estado seductor*. 1993. Buenos Aires: Manantial, 1995.
- Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético?* Santiago: Metales Pesados, 2012.
- Derrida Jacques y Bernard Stiegler. *Échographies de la television*. Paris: Galilée-INA, 1996.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
- Mondzain, Marie-José. *¿Pueden matar las imágenes?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- Ranciere, Jacques. “El teatro de imágenes”. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Ed. Adriana Valdés. Santiago: Metales pesados, 2008, pp. 69-91.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, 2001.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. España: Alfaguara, 2003.
- Virilio, Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris: Galilée, 1989.

Links de arte (citados)

- “Christian Boltanski en Chile”. *Fundación Mar Adentro*. Web. <www.fundacionmaradentro.cl/proyectos/almas-christian-boltanski-en-chile-museo-nacional-de-bellas-artes/>
- Alfredo Jaar*. Web. <www.alfredojaar.net/index1.html>
- Nury González*. Web <www.nurygonzalez.uchile.cl/>
- “Krzysztof Wodiczko”. *Art21*. Web. <www.art21.org/images/krzysztof-wodiczko/the-tijuna-projection-2001-2>

Imágenes rebeldes

MAURICIO TORO GOYA

Artista visual

El trabajo de Mauricio Toro Goya (1970, Vallenar) se ha caracterizado por el rescate de procedimientos fotográficos antiguos, destacando entre ellos el ambrotipo que crea una imagen en positivo directa en una placa de cristal y que el artista estudió en México incorporando su uso en contextos y temáticas contemporáneos. Toro Goya ha trabajado y documentado con profundidad el cruce que se da en Latinoamérica entre religiosidad, cultura de masas y política. Eso es lo que une a las series fotográficas Milagros, Imagen divina y Gólgota, Caravana de la muerte, que formaron parte de la exposición “Caprichos: Imágenes rebeldes” en el Museo Nacional de Bellas Artes, desde el 8 de septiembre hasta el 30 de octubre de 2016.

¿Cómo definirías la cultura visual latinoamericana?

Desde mi punto de vista la cultura visual latinoamericana es híbrida, con algunas particularidades que son más profundas que solo el mestizaje. La América Latina morena es mucho más barroca que en otras regiones menos morenas, como el sur de Chile, parte de Argentina, Uruguay o Paraguay, que están influenciadas por otras dinámicas visuales. Ahora, tanto la visualidad barroca como la visualidad eurocéntrica son sistemas de control europeo. Cuando hablamos del Barroco Latinoamericano, hablamos de algo que llega con los españoles y se instala en la colonia y se empieza a hacer de una forma particular; lo que se podría llamar un sincretismo visual, que la academia en los países donde hay menos concentración indígena, reniega. Lo analiza, lo estudia un poco, pero no lo internaliza, ni lo hace propio.

No sé en qué punto se une la visualidad de los pueblos originarios de América con la de los españoles, a parte de este Barroco. Por posición política o filosófica uno podría decir que influye mucho más la visualidad de los pueblos originarios que la española de la época de la colonia, depende de quien lo esté mirando. Mi posición es que los pueblos originarios toman esta influencia y la transforman creativamente, creo que el mérito lo tienen los indígenas más que los españoles. De parte de los pueblos originarios hay un juego de ficción y de volver a nombrar los iconos europeos, como la virgen; es un acto de simulacro finalmente. Es interesante porque toman algo que se les impone a la fuerza y lo simulan, transformándolo en otra cosa.

Por ejemplo existe una relación entre la virgen mexicana de Guadalupe y la Virgen de Andacollo en la cuarta región, donde yo vivo. Ahí se puede generar una reflexión geográfica en torno a estas imágenes de las vírgenes morenas, que representan de algún modo un gran engaño. De ahí nace mi campo de estudio como artista: ¿Por qué una virgen que es blanca se hace morena? ¿Cuál es el fin de que sea morena? Para que sea igual a ti, para que represente a tu madre, a tu hermana o esposa. En ese entendido lo que hicieron los españoles fue dar vuelta todo. No les funcionó con Jesús como figura masculina de sacrificio, entonces intentaron con lo femenino, una figura de respeto entre los indígenas. Para mí, el hecho de que la virgen se haya vuelto morena en diferentes regiones del continente fue el gran engaño y la herramienta más eficaz de los españoles para tener mano de obra sometida. La pregunta era cómo obtener el control espiritual, cómo transformar cien dioses en uno solo, y además cambiar toda la ritualidad precolombina por otra. Además en Centroamérica todo ese sincretismo está mucho más presente que en América del Sur. Se sacrifican animales dentro de la iglesia, se queman inciensos, se tira alcohol, prenden velas y hay iglesias que ni siquiera tienen asientos para dedicarse a hacer rituales. En Chile, en la cuarta región, surge la virgen morena de Andacollo. A diferencia de México, Salvador o Guatemala, donde los devotos bailan y hacen su ritualidad dentro de la iglesia, acá los chinos -representantes de los pueblos originarios- no entran a la iglesia a bailar a la virgen, la iglesia tiene que sacar a la virgen y disponerla en tierra de nadie. Lo pagano queda fuera, está negado, porque aquí el poder de los españoles fue mucho más directo y los indígenas quedaron subsumidos a una condición de inferioridad.

El origen socio étnico de la región latinoamericana es el punto de partida para todos los conflictos que vienen y que vendrán. Este tema se ha analizado en aparente profundidad por sociólogos y antropólogos, pero ellos mismos están marcados por una escuela eurocéntrica con teorías ajenas que tratan de hacer calzar con la realidad. Y así se sigue perpetuando una lógica de subyugación de ese conocimiento popular, que proviene de la oralidad y la experiencia misma con el territorio. Se inventan categorías para nombrar lo innombrable, lo inaprensible. Se intenta clasificar y organizar ese saber con el fin de hacerlo calzar con sus propios parámetros, que es otra forma de control y dominación. Incluso el hecho de que se llame Barroco Latinoamericano, significa que está controlado, que lo han intentado situar dentro de un relato, un marco occidental como es la historia del arte, porque si no está dentro de esos códigos no existe.

Hay grupos de artistas que están trabajando al margen de eso y que utilizan las herramientas del barroco americano para criticar esto mismo. Pasa con el grupo de estencil mexicano llamado “La Pistola”. Ellos se apropian de una imagen cotidiana, la transforman en un estencil político, pero lo estetizan. Construyen una imagen de modo que tú la quieras aceptar de forma occidental, que podrías colgar en tu pared sin ningún problema, pero que te está transmitiendo un mensaje político.

¿Cómo llegaste a desarrollar la técnica fotográfica del ambrotipo?

Lo del ambrotipo nace porque tenía la necesidad urgente de manejar una técnica que me permitiera hacer mis propias placas fotográficas, sin tener que depender del mercado de la industria de la fotografía. Esto era alrededor del año 2003 o 2004, cuando el tema de la fotografía digital estaba entrando con mucha furia, con hartito apoyo económico y mediático para instalarse. Yo consideré que en ese punto se estaba instalando un cambio profundo, un nuevo paradigma de la imagen, pero para mí, con mi mirada de cómo producir obra, iba a ser contradictorio valerme de eso. O sea, yo no puedo producir obra que critique el mercado de la mano del mercado, era un problema para mis convicciones. Me parecía que la producción de la obra no podía pasar por eso. Y ahí me puse a investigar sobre varios procesos fotográficos. El que más resolvió, no sólo la cuestión técnica sino también una cuestión estética, fue el ambrotipo, por eso me quedé con él. Podría haber sido otro, podría haber sido el daguerrotipo, podría haber sido la placa seca, no sé.

¿Qué te llevó a elegir esa técnica y no otra?

Entre los procesos para producir una placa fotográfica, para mí fue el más fácil. También es uno de los menos peligrosos y el que más contaba con insumos en Chile; los costos son casi los mismos, pero tenía que tener insumos. En Chile no hay gente que haga las placas que necesitas para el daguerrotipo, por ejemplo, porque son de bronce bañadas en plata. En cambio un vidrio lo podías conseguir en cualquier lado. El daguerrotipo también es peligrosísimo por los vapores de mercurio, te da cáncer, es complejo.

Yo vengo de la fotografía análoga en blanco y negro así que para mí no fue tan complejo aprender a revelar. Lo más difícil fue aprender la receta de la fórmula del

ambrotipo, porque había muchas. En esa búsqueda, que duró cinco años, aparece este problema técnico en que la emulsión se despegaba de la placa cuando la revelaba; al sumergirla en el fijador la emulsión –que es una gelatina muy delgada– se desprendía. Estuve mucho tiempo en eso pero no logré dar con la solución. Y en ese proceso tuve una señal mágica y decidí irme a México, donde un maestro que es uno de los pocos latinos que se dedicó a investigar todo esto y que tenía resuelta esta cuestión. Así que me fui donde él, a Chiapas, a San Cristóbal de las Casas. Llegué ahí, hice mi ambrotipo y nuevamente la imagen se soltó. Luego él hizo uno ¡y la emulsión quedó adherida al vidrio! Fue la primera vez, después de cinco años de investigar, que veía funcionar el proceso. Él me observó y me dijo que era el vidrio, que yo lo había limpiado mal y me había faltado el Carbonato de Calcio o Cal. Eso era todo. Ahí, a 14.000 kilómetros encontré la solución.

Después de tres meses en México regresé a hacer mi primer ambrotipo, el de Andacolli, que circunstancialmente tiene que ver con este mismo proyecto de irse a México. Antes de irme mi padre estaba muy enfermo y murió una semana antes de que me fuera. Entonces yo siempre sentí que la muerte de mi padre era para que yo pudiese seguir con mis proyectos, para que hiciera este viaje tranquilo, y que no muriera mientras yo no estaba allá. Mi padre le bailaba a la virgen de la candelaria en Copiapó. Se vestía con uno de estos trajes de baile religioso y lo guardaba en un baúl en mi casa; no se podía tocar, era sagrado. Yo, niño curioso, abría el baúl y lo miraba; tenía espejos, lentejuelas, brillaba. Así que cuando volví de México quise hacer algo sobre la muerte de mi padre y sobre una fotografía de Laureano Barreira –el primer cacique de los bailes chinos de Andacolli– que había encontrado. Investigando determiné que era un ambrotipo y que el autor era de La Serena, se llamaba Alfredo Bravo. Surgió la idea de hacer algo similar a ese retrato, pero con el retrato de mi padre que tenía en mi memoria, vestido para bailar a la virgen.

El objetivo era encontrarlo a él en esa espiritualidad. Así, desarrollé ese primer proyecto, y si bien la gente lo califica como más documental, desde la lógica de como yo concibo la fotografía es una construcción. Porque me conseguí una virgen la puse en una plaza, hago al señor posar a la hora que yo quiero, con un telón.



¿Cómo nace la exposición “Imágenes Rebeldes”?

“Imágenes rebeldes” surge del mismo punto de la virgen pero se ramifica a otras figuras como Jesús, María Magdalena y otros personajes que pueden simbolizar episodios de nuestra historia reciente, como la caravana de la muerte, que empiezan a cruzarse. Es solo un cuerpo de obra pero que está segmentado, podrían funcionar cruzados. Desde el tema central empecé a desarrollar otras raíces y a pensar cada serie a partir de estos personajes. Al principio iba a ser una pequeña exposición pero comenzó a crecer con los años.

Cuando empiezo a construir estas escenas, siempre se me queda corta la narración. Percibo que la imagen no tiene todos los códigos que debería contener para lo que yo quiero resolver. Entonces le empiezo a meter más cosas.

¿Cuál crees que es la función de las imágenes y el arte actualmente?

Yo lo que busco con mi obra es provocar, no soy inocente en ese sentido, sé que mis imágenes provocan. Ahora, lo que desencadenan en cada persona es algo muy personal. Por ejemplo, me escribieron varios parientes de detenidos desaparecidos agradeciéndome, porque aparecía el retrato de su familiar ahí. En cambio en Serena el arzobispado hizo una tremenda publicación, llamando a boicotear la exposición, después de haber estado exponiendo en el Bellas Artes. Al final se vieron ellos reflejados en las imágenes.

Más allá de eso, las imágenes son rebeldes porque yo tengo una convicción, siento que el arte cuando se hace sólo por goce estético, es tremendamente neo-liberal. Y yo no milito en eso. Yo milito en un arte político, en el amplio sentido de la palabra. Si tú disfrutas con mi obra, ok. Pero mi objetivo no es que la disfrutes solamente sino que te transmita algo. Si hay una persona, una sola, que queda una hora mirándola: ¡gracias! O sea, tiene sentido lo que hago. De ahí que me interesan los comentarios de las personas comunes, saber si les hizo sentido, me hace pensar que la exposición funcionó.

Yo creo que el arte se mueve en dos ámbitos y que tiene relación con el mercado. Entonces si tú te afilias al mercado es tremendamente neoliberal y vas a ir a decorar espacios de gente que tiende a comprar eso y que solamente quiere un goce estético. Yo no estoy en contra, me da lo mismo si un artista quiere hacer eso, está en su derecho. Pero yo no participo de eso. Si tú quieres comprar una obra mía, yo lo que te estoy vendiendo es un mensaje, es una idea política, es un análisis, es un proceso. No digo que esto es más que lo otro, no podría. Pero sí estoy completamente en la vereda del frente. Yo no hago arte para un modelo neo-liberal. Un país que tiene tantos conflictos políticos, tanto en democracia como en dictadura -podemos seguirla culpando-, pero no entiendo por qué el arte se margina de esta discusión. Puedo equivocarme, pero cuento con la mano los artistas que están discutiendo temas de género, economía, etc.

Cuando yo hablo del arte político, no hablo desde el panfleto, ni una mirada partidista, sino de entender la política desde otro lugar. Antes el rol del artista era convocar a un compromiso, teniendo una mirada más crítica. El artista tiene ciertas

libertades que una persona común no tiene y que son asumidas porque es artista. Si lo hiciera una persona común la crucifican pero como uno es artista te lo permiten. Si al artista se le permiten ciertos parámetros, ciertas acciones, y no las utiliza para ser un ente político y discursivo dentro de su sociedad, está de adorno.



**Arte imitativo
y formación
académica**

El Museo de Copias:

Un proyecto artístico con impronta educativa en la colección escultórica del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago

XIMENA GALLARDO

Investigadora asociada del MNBA.
Académica del Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado.

A principios del siglo XX, más de 500 reproducciones de esculturas y piezas decorativas fueron encargadas a Europa por el Estado chileno para formar un museo de las grandes obras del arte antiguo y moderno. Esta colección, que se instaló en el Palacio de Bellas Artes de Santiago, tuvo entre sus principales objetivos servir de enseñanza a los estudiantes y contribuir a la formación del gusto en la sociedad chilena.

Esta presentación recoge parte importante de una investigación de seis años, que recientemente tomó forma en el cuarto libro de la serie Documentos para la Comprensión de la Historia del Arte en Chile, organizado por la Universidad Alberto Hurtado¹. Con motivo de este seminario, el foco estuvo puesto especialmente en el papel formativo que se le asignó a esta colección de copias y los alcances de esta iniciativa en las prácticas educativas del Museo. ¿Cuál fue la importancia e implicancias de estas copias en la enseñanza de las artes? ¿Cómo pensar el aprendizaje artístico desde la ausencia de la obra original? ¿Qué concepciones culturales y estéticas estuvieron implícitas en esta selección de obras y en los procesos de enseñanza promovidos con este proyecto?

Orígenes de la colección

En el año 1899, el periodista y político Alberto Mackenna Subercaseaux presentó a la elite intelectual chilena un proyecto con el que buscaba formar una colección de arte que permitiera enriquecer el patrimonio nacional y formar el gusto artístico. Esta colección, a la que denominó Museo de Copias, estaría compuesta por reproducciones de las mejores “obras maestras” de escultura europea, junto a una selección de piezas decorativas².

Tal idea había surgido en un viaje a Europa, donde Mackenna visitó y conoció las principales academias artísticas y museos de Francia, Inglaterra, Italia y Alemania. Su admiración por la cultura y desarrollo artístico de Roma y otros lugares que habían fomentado la enseñanza y gusto por lo clásico, así como también el papel formativo que, por ese entonces, tenían en Europa algunos museos de reproducciones, despertó su interés por traer una colección similar a Chile.

¹ Gallardo, Ximena. Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

² El discurso fue pronunciado el 22 de mayo de 1899 en el Ateneo de Santiago. Más adelante, fue reproducido en el libro Luchas por el Arte, una compilación de textos referentes al proyecto autoeditada por Mackenna. Ver, Mackenna, Alberto. Luchas por el arte. Santiago-Valparaíso: Impr. Barcelona, 1915.

Posiblemente la tenacidad de Mackenna, su pertenencia a una acomodada e influyente familia de Santiago, así como el recuerdo del legado de su tío Benjamín Vicuña Mackenna, lograron convencer al gobierno del presidente Federico Errázuriz Echaurren de la necesidad de destinar \$30.000 de la época para comprar un conjunto de reproducciones en los museos y *ateliers* europeos. A esto se sumó la continua preocupación del Estado por mejorar el campo artístico nacional que, hacia fines del siglo XIX, aún se encontraba en un estado temprano de desarrollo, con problemas en escasez de obras, infraestructura y enseñanza, entre otros.

Con el presupuesto aprobado en el año 1900, Mackenna viajó a Italia y Francia para elegir y adquirir los modelos. Para esta tarea contó con la ayuda y asesoría de Luis Santos Rodríguez, cónsul de Chile en Roma, y Simón González Escobar, destacado escultor chileno que por ese entonces se encontraba en París continuando sus estudios académicos. Algunos años antes, en 1893, este último había ayudado a su hermano, el pintor Juan Francisco González, en la compra y envío de un conjunto de modelos en yeso para el Liceo de Hombres de Valparaíso, donde ejercía como profesor de dibujo. Es probable que aquella experiencia, haya incidido en la elección de los lugares donde se compraron las esculturas para el Museo de Copias³.

Como resultado de esta gestión, se compró en los talleres del Louvre y en la *École des Beaux-Arts* de París, un total de veintinueve esculturas en yeso y terracota, junto con cuatrocientos objetos de arquitectura decorativa en yeso, entre ellos modelos de columnas, frisos y otros detalles ornamentales. Las copias provenientes de Italia excedían las cien esculturas e incluían, también, estatuas en mármol y bronce. Estas provenían de los museos de Nápoles, Florencia y Roma, así como de importantes talleres, como la fábrica *Manifattura di Signa*, especializada en la creación y comercialización de copias en terracota y la fábrica de cerámicas Cantagalli, ambas ubicadas en la provincia de Florencia.

Un proyecto artístico-educativo

Como se puede observar a partir de los listados de las copias adquiridas, además de fotografías y prensa de la época, la colección traída a Chile era variada. Siguien-

do las intenciones expresadas por Mackenna en su propuesta, esta comprendía un conjunto representativo del arte antiguo y moderno e incluía en su mayoría obras de la Antigüedad, del Renacimiento, del Barroco y del Neoclasicismo francés del siglo XIX, este último con copias de esculturas de James Pradier, Jean-Baptiste Carpeaux y Henri Chapu, entre otras (fig. 1).

A esta colección se agregó, en 1902, un museo de modelos de arte industrial compuesto por muebles de estilo confeccionados en madera, copiados en los talleres del Louvre. Esta segunda colección, sobre la cual no se ahondará en esta oportunidad, constituía parte del proyecto del Museo de Copias y respondía particularmente al interés de Mackenna por formar obreros de manufactura industrial, junto con propiciar el “buen gusto” en la sociedad. Para esta sección su autor proponía instalar una escuela de dibujo con clases vespertinas, para que pudieran asistir los trabajadores después de su jornada laboral⁴.

En términos concretos, el Museo de Copias consistía en un proyecto artístico-educativo, con el que Mackenna aspiraba a una doble función pedagógica: contribuir a la enseñanza de los artistas, como también, al desarrollo artístico y cultural del país. En primer lugar, se planteaba que las copias aumentarían el repertorio de modelos utilizados para la enseñanza artística en la Escuela de Bellas Artes que -al igual que el sistema de educación de las principales academias o escuelas tradicionales europeas- consideraba que la reproducción en dibujo y volumen de los modelos, era un paso previo e ineludible para el posterior estudio del natural (fig. 2).

La necesidad de contar con un gran número de estos modelos apuntaba, de esta forma, a solucionar el gasto económico que implicaba el desplazamiento de los estudiantes a Europa para conocer las “obras maestras”. La importancia de este ejercicio académico y de entrar en contacto con estos referentes, aunque copias, era para Mackenna, similar al beneficio que podría resultar traer a los “grandes maestros” para la formación de los artistas⁵.



Figura 2: Escuela de Bellas Artes, Subcolección Institucional, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

³ Díaz, Wenceslao. Juan Francisco González. Cartas y otros documentos de su época. “Recibí hojas secas, llegaron cantando”. Santiago: RIL Editores, 2004, p. 48.

⁴ Gallardo, Ximena. Op. cit., p. 19.

⁵ Mackenna, Alberto. Op. cit., p. 9.



Figura 1: “En el Palacio de Bellas Artes”, Zig Zag, año 6, N° 341 2 de septiembre de 1911. Colección Memoria Chilena.

En segundo lugar, la colección tenía el propósito de difundir y ampliar el acceso a las artes, junto con formar el gusto en la sociedad. Las copias permitirían que un mayor número de la población, pudiese contemplar directamente obras que anteriormente solo podían ser imaginadas o, con suerte, conocidas por medio de reproducciones en libros, periódicos o revistas. En palabras de Mackenna, el museo brindaría a la sociedad los resultados de una “escuela abierta”⁶, término con el que hacía hincapié en una forma de aprendizaje que permitiría una suerte de nivelación democratizadora de la cultura en todas las clases sociales. Tales copias de esculturas, no sólo debían ilustrar el ideal artístico clásico en la pureza de sus líneas y formas, sino además reflejar las ideas, valores y costumbres de la antigua Grecia y Roma, como un modo de inculcarlas en la sociedad chilena.

Por una pedagogía de la mirada

La idea central del proyecto educativo de Mackenna se valía de un método pedagógico paulatino que se basaba en la mirada y en la importancia de reforzar la experiencia visual de la obra como proceso de enseñanza, por esto señalaba:

*El público, para que pueda habituarse a comprender y a sentir las bellezas del arte, es preciso que se encuentre en próximo contacto con las obras clásicas. En su vista deben grabarse ciertas líneas y perfiles; su espíritu necesita habituarse a penetrar el espíritu, el sentimiento, la vida que hay oculta en cada obra de arte*⁷.

Para Mackenna la contemplación de las reproducciones de obras de arte trascendía su secundariedad, en cuanto copias y en su aspecto material en el caso de los yesos, pudiendo el espectador de ellas alcanzar de igual forma el “espíritu” que albergaba su original ausente. Por esta razón, una de sus preocupaciones centrales fue la necesidad de crear un nuevo espacio para albergar las copias, que pudiera ofrecer al público un acceso directo y adecuado a ellas.

A finales del siglo XIX, las salas del Partenón de la Quinta Normal no contaban con el suficiente espacio para exhibir las reproducciones; no pudiendo cumplir así con los fines educativos del museo⁸. Por este motivo en 1901, Mackenna envió una

⁶ Mackenna, Alberto. Op. cit., p. 20.

⁷ Mackenna, Alberto. Op. cit., p. 17.

⁸ Construido por la Unión Artística en 1885 en la Quinta Normal. Adquirido por el gobierno en 1887 para el traslado del Museo Nacional de Pinturas y la Escuela de Bellas Artes. En 1947 pasó a constituir la primera sede del Museo de Arte Contemporáneo MAC.

carta al Ministro de Instrucción Pública para solicitar un nuevo local que tuviese las condiciones necesarias para custodiar y reforzar la experiencia visual de la colección de esculturas. Ese año las autoridades aceptaron la propuesta, dando inicio al concurso de arquitectos, organizado por el pintor y diplomático Ramón Subercaseaux y por el propio Mackenna, donde se eligió al arquitecto chileno-francés Emile Jequier.

Luego de una serie de dificultades en la construcción del edificio, el 18 de septiembre de 1910, fue inaugurado el Palacio de Bellas Artes. Ello, como parte de las celebraciones del centenario de la Independencia, que dieron lugar a una gran Exposición Internacional donde Mackenna desempeñó un papel protagónico como Comisario General de las obras. Al año siguiente, en septiembre de 1911, fue finalmente la apertura oficial del Museo de Copias⁹.

Siguiendo lo recientemente expuesto, resulta necesario subrayar la gestión de Mackenna y la función que tuvieron las copias o calcos para motivar la construcción del Palacio. Es más, como él mismo especificará después en una carta a Luis Vargas Rosas -director del MNBA entre 1946 y 1970- tanto el Museo de Copias como el nuevo edificio, habían sido desde un inicio parte integral del mismo proyecto¹⁰. La participación de Mackenna en cada uno de los detalles de la construcción del edificio, hacen pensar que las copias y en especial la doble finalidad educativa del proyecto, influyeron y dieron sentido a la organización del Palacio, que consideró al Museo en el sector oriente de su estructura y a la Escuela de Bellas Artes en la parte posterior; asimismo, no deja de ser probable que Mackenna haya tenido incidencia en el diseño del edificio y en su parecido con el *Petit Palais en París*.

Desde el año de la inauguración del Palacio -y posiblemente durante algunas décadas posteriores- numerosos calcos fueron exhibidos en el hall del Museo y en la galería del segundo piso; junto a las estatuas de gran tamaño se instalaron dos vitrinas con miniaturas. A estos se suman algunas copias ubicadas en las otras salas del Museo con las reproducciones de carácter decorativo, de arquitectura y los muebles de estilo. Un último grupo fue instalado en la Escuela de Bellas Artes, en el otro extremo del edificio, con el propósito de servir directamente a la formación de los alumnos.

⁹ Para conocer en detalle el registro de fechas y las embarcaciones que traen las esculturas del Museo de Copias, así como los diferentes obstáculos que marcaron la construcción del Palacio e inauguración del Museo de Copias, se recomienda ver: Gallardo, Ximena. Op. cit, p. 18 y pp. 28-32.

¹⁰ Mackenna, Alberto. Carta dirigida a Luis Vargas Rosas. Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Histórico MNBA, vol. 6, f. 19. 10 sept. 1950.

Como podemos ver en esta fotografía del hall del MNBA tomada en 1910, las piezas estaban dispuestas como conjunto (fig. 3). Reproducciones de obras clásicas y modernas se mezclaban con esculturas originales de artistas chilenos y extranjeros. Su distribución privilegiaba la visualidad y la contemplación estética, particularmente, producto de las decoraciones del hall, donde las esculturas estaban rodeadas de arbustos, plantas, banquetas y pasto, que inducían al visitante a recorrer y disfrutar el espacio. Posiblemente, este singular montaje respondía a las ideas que Mackenna había introducido previamente al referirse a la necesidad de conseguir un nuevo edificio para albergar las obras:

Es necesario buscarles un sitio central y confortable, al cual todo el mundo pueda ir fácilmente y en donde las obras de arte tengan todo el espacio, toda la luz, todo el ambiente que requieren para que ellas puedan servir de enseñanza a la par que de recreo".

Así, junto con aludir a los antiguos dictados horacianos de la “enseñanza y deleite” como principios rectores de una adecuada experiencia museal, Mackenna hacía hincapié en algunas ideas y elementos museográficos tempranos, como la iluminación, la disposición de los objetos y el ambiente. Lo sensorial y en particular, el estímulo visual, eran ya en ese entonces para Mackenna elementos esenciales para conjugar la buena experiencia del público y mejorar su aprendizaje. En efecto, su interés por aspectos relativos al diseño de las exposiciones no solo se manifestó en esta oportunidad. En una carta enviada en 1911 al presidente de la Comisión de Bellas Artes, los miembros de la Sub-Comisión, entre los que se encontraba Ricardo Richon Brunet, Rafael Correa, Simón González, Emile Jequier y el propio Mackenna, proponían que unos cuadros recientemente adquiridos por el Museo fuesen presentados de un modo “moderno”, en contraste con el antiguo sistema de aglomeraciones de cuadros,



Figura 3: Palacio de Bellas Artes, 1910. Archivo Fotográfico Dirección de Arquitectura MOP.

¹¹ Mackenna, Alberto. Luchas por el Arte, p. 17.

que mezclaba estilos y épocas distintas. La carta daba cuenta de algunas nociones museográficas que ya circulaban por esos años y que comprendían “*la armonía general de las salas, la orquestación de los colores, el equilibrio de los paneaux entre sí, la línea general decorativa, el estilo de los marcos, la coloración y carácter de cada obra y la luz que le correspondía*”¹².

A la construcción del Palacio, la disposición de las obras y el diseño del espacio, se agregó un último método que apuntaba a reforzar la experiencia o apropiación visual de la colección y que se llevó a cabo algunas décadas más tarde, cuando Mackenna se desempeñó como Director del MNBA, entre 1933-1939. Este consistió, por un lado, en la venta de reproducciones de ciertas piezas y de algunos originales a particulares, cuestión que permite pensar en las implicancias de un desplazamiento pedagógico/formativo desde el interior del Museo hacia el ámbito privado. Por otra parte, se desarrolló una actividad impulsada en conjunto con la Ilustre Municipalidad de Santiago, a través de la cual se reprodujeron varias esculturas en cemento, las cuales posteriormente fueron pintadas con pintura blanca, imitando el mármol, para ser instaladas en diferentes espacios públicos de Santiago. Este proyecto formaba parte de un extenso programa de difusión cultural que promovía el museo, denominado Propaganda Artística e incluía reproducciones de obras como el *Discóbolo* de Mirón y los *Esclavos* de Miguel Ángel, entre otras, las cuales fueron instaladas en diversos lugares del país, como el Estadio Nacional, la Universidad de Concepción, el Regimiento de Artillería de Linares y el Liceo de Hombres de Talca¹³.

Conclusiones

Actualmente la colección del Museo de Copias se encuentra incompleta. Parte de sus obras sufrieron daños a causa de los terremotos, algunas están perdidas o se encuentran dispersas en distintas instituciones, y otras están guardadas en los

depósitos. Según las recientes investigaciones realizadas por el Departamento de Colecciones del MNBA, solo un 10% del total traído por Mackenna se encuentra en el Museo. Se sabe, por ejemplo, que en las primeras décadas del siglo XX un grupo de calcos fue derivado a algunos museos regionales cuyas colecciones estaban en plena formación, tal es el caso del Museo de Arte de Linares y el Museo O'Higgiano y de Bellas Artes de Talca; también a otras instituciones sin fines artísticos como la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile y la Escuela Militar. Tal dispersión respondió, en parte, a un cambio cultural hacia la segunda mitad del siglo XX, cuando la copia artística fue desvalorizada en distintas partes del mundo. También influyó la incorporación de nuevas colecciones de particulares, que fueron paulatinamente desplazando las copias a los depósitos¹⁴.

Aun cuando hoy no contamos con la mayoría de las piezas de esta colección, el proyecto e ideas detrás del Museo de Copias nos permiten evaluar de qué manera este incidió sobre el sistema artístico y educacional del Museo. Podría decirse que uno de los efectos sobresalientes del proyecto, además de sus repercusiones en el diseño, disposición y construcción del edificio, fue activar una conciencia museal respecto de la importancia de distintos elementos como son el espacio, la luz, la distribución, e incluso las instancias de difusión cultural extramuseales como modos complementarios y fundamentales de reforzar la apropiación visual como parte de la experiencia educativa.

También resulta interesante pensar en las implicancias que tuvo la producción seriada para la formación artística y del gusto -en contraposición a la creación artística única y enteramente manual- en el alcance, difusión y circulación de estas obras. ¿Qué incidencia tienen estas reproducciones de la cultura clásica y moderna, hasta el día de hoy, en nuestra cultura visual y artística o en nuestras inclinaciones estéticas? ¿Cuál es la influencia que este Museo de Copias ha ejercido en las prácticas educativas del MNBA?

¹² Brunet, Richon et al. Carta al Presidente de la Comisión de Bellas Artes. Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Histórico MNBA, vol. 6, ff. 77-80. 2 jun. 1911.

¹³ Mackenna, Alberto. Memoria anual del Museo Nacional de Bellas Artes, (1937-1938). Archivo Documental Biblioteca MNBA, Fondo Histórico MNBA, vol. 2, f. 196-209.

¹⁴ Museo Nacional de Bellas Artes. Copias & Citas. Santiago: MNBA, 2016. Gallardo, Ximena. Op. cit, pp. 41-45.

La vida de las imágenes: imitaciones, copias, reinenciones¹

SANDRA ACCATINO

Licenciada en Arte y Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte.
Académica del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado

Hacia finales del siglo XVIII, George Morland (1763-1804), un pintor inglés de paisajes y escenas costumbristas de la vida rural, dibujó a un joven sentado en una roca cerca de un árbol, con una tabla en la que imaginamos ha esbozado un dibujo, mientras contempla un paisaje que apenas distinguimos (fig. 1). En “The glorious company”, un ensayo sobre las citas y referencias al arte dentro de otras obras, Leo Steinberg interpelaba al lector a propósito de este boceto, preguntándole si podría alguien llegar a dudar



Figura 1: El artista en un paisaje, s/f. George Morland (1763-1804). Tinta sobre papel. Colección de Mrs. Stephen Ruddy Jr., Southampton, New York. Reproducido en Lipman, Jean y Marshal, Rochard. Art about art. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1979, p. 16.



Figura 2: Frontispicio de *Diverses têtes et figures*, 1650. Stefano Della Bella (1610-1664). Grabado, 8,4 x 6,2 cm. Ejemplar en el MET, Legado de Phyllis Massar, 2011.

que se trataba de un dibujo tomado directamente de la vida. Al confrontar, luego, la imagen con el frontispicio de *Diverses têtes et figures* (fig. 2), un libro publicado ciento cincuenta años antes en Francia por Stefano Della Bella (1610-1664), Steinberg, con sorna, volvía a preguntarnos si podríamos ahora poner en duda que el dibujo de Morland había sido hecho a partir del grabado. Puesto que, en su ensayo, el crítico e historiador del arte ruso consideraba a la copia y a las imitaciones como parte de una gozosa tradición y no desde una angustia por las influencias; volvía luego a dirigirse a su hipotético lector, preguntándole: “¿Puede usted resistirse a admirar la gracia de la traducción?”

¹ Este ensayo forma parte del proyecto FONDART de investigación 2017 n. 400389: “Vida y obra. La biografía de artista como eje para la historia del arte (siglos XVI-XIX)”, cuya investigadora responsable es Josefina de la Maza y cuya co—investigadora es Catalina Valdés.

Pienso que en esas tres preguntas que hace Steinberg a sus potenciales lectores está contenido mucho de lo que podemos decir sobre los ejercicios de apropiación en el arte, una práctica habitual entre los artistas, que conformó, durante siglos, la primera experiencia que estos recibían. Mucho antes de la fundación de las academias de Bellas Artes en el siglo XVII, la destreza visual y manual de los aprendices era modelada a partir de la copia de los dibujos que había realizado su maestro u otros artistas. Tal como ha mostrado E.H. Gombrich en su ensayo “Ideal y tipo en la pintura renacentista”, la forma en que Botticelli traduce los rostros femeninos proviene de un esquema heredado de Filippo Lippi; el rostro que Leonardo repite en la *Mona Lisa* y en la figura de santa Ana en *La Virgen, el Niño y santa Ana* deriva de un tipo ideal modelado antes por Andrea del Verrocchio; y la devota candidez de los rostros de santas y vírgenes de Rafael, ya estaba en los estereotipados rostros de su maestro, el Perugino.

Las compilaciones de dibujos en álbumes fueron, por esta razón —y desde la Edad Media—, objetos preciados que se conservaron y legaron al interior de los talleres y academias. Más tarde, hacia fines del siglo XVIII, en pleno auge de estas instituciones de enseñanza, se volvieron también valiosas piezas de colección en el mercado de arte y de antigüedades. El *Códice Bonola*, un álbum de dibujos realizado por el pintor italiano Giorgio Bonola (1657-1700) hacia 1695, conservado en partes iguales en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, el Museo Nacional de Varsovia y colecciones privadas, es un ejemplo cercano de la importancia que tuvo la copia en el Renacimiento y los siglos siguientes para el aprendizaje del oficio del artista. La mayoría de los dibujos realizados por Bonola y otros artistas italianos incluidos en el álbum, son copias de pinturas, grabados, esculturas, elementos ornamentales y dibujos de artistas del Renacimiento y del Manierismo italiano; algunos quizás copiados de otros dibujos, que a su vez podrían haber sido copias de otras copias o de los originales. En un tiempo marcado por el deseo de emular, superar y transformar las soluciones y fórmulas artísticas aprendidas y observadas, los dibujos fueron encolados por Bonola a los folios del código para servir de modelo a los pintores de la pequeña academia que había fundado en Corconio, el pueblo a los pies de los Alpes en el que había nacido. Aunque tras la muerte del artista su descendencia vendió el álbum y sus folios se dispersaron, este había solicitado en su testamento que los álbumes que él había compilado estuvieran disponibles para quienes desearan “verlos, leerlos o copiarlos”². La experiencia que los aprendices

adquirían viendo y copiando las soluciones visuales de artistas anteriores modelaba la experiencia que tendrían luego frente a la naturaleza, donde buscarían ejemplares que se ajustaran a esa tradición forjada a partir de la imitación y la cita.

Bonola, conforme a la función educativa con la que realizó su álbum de dibujos, anotó en algunos de sus folios genealogías en las que los nombres de los pintores cuyas obras se habían copiado, se inscribían en una progresiva conquista de la perfección en el arte, al interior de una tradición en la que cada contribución individual aparecía relacionada tanto con la capacidad del artista de observar y emular a la naturaleza, como la habilidad para imitar y superar a sus antecesores.

El modelo de historia del arte al que apelan estas genealogías había encontrado su consolidación un siglo antes, en las *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550 y 1568) escrito por el pintor Giorgio Vasari, a quien Bonola dedica el folio 60 con su respectiva genealogía (fig. 3). Vasari, en su libro, nos recuerda la importancia que han tenido las copias para la memoria de artistas y obras que se han extraviado o han perdido su apariencia original. En su relato de la vida de Benvenuto Garofalo, de Girolamo da Carpi y de otros pintores de Ferrara y Lombardía, por ejemplo, celebra lleno de admiración y gratitud la copia que hizo fray Girolamo de la *Última Cena* de Leonardo, cuyo original había visto ese mismo año —1566— “en tan mal estado que de ella no se ve más que una mancha blanquecina”. Imposible saber qué habría pensado Vasari del original de la *Última Cena* tal como lo vemos hoy, casi cinco siglos después, o de las infinitas copias, imitaciones y reinversiones que se han hecho de esa pintura hoy casi inexistente, en los soportes más variados: desde Rembrandt, que la copió en un dibujo, probablemente a partir de un grabado, hasta Buñuel, que la cita en *Viridiana* (1961).

La academia heredó de la sociedad erudita y refinada en la que vivió Vasari, el gusto por la asimilación de las esculturas de la Antigüedad. Gran parte de esas obras, todavía hoy, las conocemos solo a través de copias y, a veces, de fragmentos de copias. Hacia 1490, cuando Miguel Ángel tenía cerca de quince años y cumplía su aprendizaje en escultura en los jardines de la villa florentina de Lorenzo de’ Medici, esculpió una de sus primeras obras, *La Virgen de la escalera* (fig. 4). En el relieve hecho en mármol, una escalera de cinco peldaños equivalentes a las cinco letras que componen el nombre de María, permite que el fiel, representado por el perso-

² Bora G., Caracciolo M.T., Prosperi Valenti Rondinò S. I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile. Roma: Palombi Editori, 2008, p. 55.



Figura 3: Página 60 del Códice Bonola, h. 1695. Dibujos anónimos sobre papel compuestos por Giorgio Bonola (1657-1700). Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

naje que toma su velo, acceda, a través de su protección e intersección, a la divinidad. Rodeado por el gesto circular de las manos de la Virgen, el cuerpo del Niño retiene nuestra mirada. Si por una parte parece una innovadora solución naturalista —la Virgen está amamantando a su Hijo, que nos da la espalda—, la fuerte musculatura que advertimos en su torso no parece corresponder a su cuerpo. Podría tratarse de un defecto, de un error involuntario. Sin embargo, es muy posible que sea un señuelo para el ojo del espectador culto, que reconocía en ella una cita a la famosa escultura de Hércules hecha por Lisipo en el siglo IV a.c., de la que Miguel Ángel pudo conocer, en ese entonces, solo algunos fragmentos de copias. Atraída por ese centro visual, la mirada del espectador pasa de la mano del Niño a la mano de la Virgen que, sutilmente, nos indica la escalera por la que el fiel asciende mentalmente, como un peregrino. Las copias, las citas, también ellas peregrinas, actúan, si son evidentes, como carnada para el ojo. Cuando Picasso toma la forma de la *Piedad* que Miguel Ángel esculpió unos años después (entre 1498 y 1499) y la cita en el extremo izquierdo del *Guernica* (1937), en la figura triangular de la madre que sostiene a su hijo cuyo brazo cae ya sin vida, vuelve aún más dramática y más universal la tragedia representada.



Figura 4: Virgen de la escalera, ca. 1492. Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Mármol, 55,5 x 40 cm., Casa Buonarroti, Florencia.

Si la copia y la imitación permiten al aprendiz y al artista reflexionar sobre las diversas elecciones que han intervenido en los procesos de creación de otros artistas, ejercitarse, medirse a partir de ellas y llamar la atención de los espectadores, modelando incluso, tal vez, sus emociones; el hallazgo de las referencias —el grabado de Stefano della Porta para el dibujo de Morland, el fragmento de una copia del perdido *Hércules* de Lisipo para *La Virgen de la escalera* o la *Piedad* para una de las figuras

del *Guernica*— permite al historiador del arte reconstruir no sólo las elecciones, la transformación y la adaptación de ciertos modelos, sino también dimensionar lo nuevo en la obra estudiada y acercarse a la intención y a la percepción del artista y de los eventuales espectadores de su obra en el momento en que fue ejecutada.

Hace cincuenta años, apelando a la importancia de los hallazgos basados en copias, imitaciones y tránsitos de imágenes, Erwin Panofsky solía sintetizar la empresa del historiador del arte con la frase “el que tiene más fotografías, gana”. Hoy, cuando enormes cantidades de imágenes están disponibles para todos a través de internet, ganamos solo en la medida en que esos descubrimientos de imágenes que han migrado y reemergido en otras iluminan algo que antes no comprendíamos respecto a la imagen, al artista o al período estudiado, a la forma —según decían las preguntas que Steinberg hacía a su lector— en que ellas se vinculan y se vuelven susceptibles tanto a la realidad como a las otras imágenes, a la manera en que ellas atraen y prolongan, en fin, nuestra experiencia frente a ellas.



Taller Cultura e imagen

¿Para qué venir al Museo?

Con el propósito de generar un espacio de reflexión sobre las prácticas de apropiación visual desarrolladas tanto en el aula como en los museos, se diseñó un taller dirigido especialmente para docentes de artes, que tuviera una aplicabilidad como estrategia didáctica en las escuelas.

El debate en torno a la apropiación visual se desarrolló en el marco de la actual era digital, presentándose interrogantes sobre las condiciones de originalidad; los problemas de duplicidad y virtualidad que ponen en crisis la idea de autenticidad, así como los lazos con la tradición europea que se establecen en la enseñanza del arte hoy. Desde esta perspectiva, el taller analizó cómo la explosión de las comunicaciones, internet y la cultura digital han traído consigo interesantes problemáticas en torno a la labor de instituciones tan antiguas como el museo y la escuela, en relación a la transmisión del patrimonio visual y a los/las estudiantes.

La pregunta: “¿Para qué venir al Museo?” indagó respecto de las transformaciones en las maneras de ver y experimentar las obras de arte en el actual contexto de hiperreproductibilidad de las imágenes, que incide además en la interpretación de las obras de la colección del Museo. Tal como plantea Nicholas Mirzoeff “(...) La cultura visual es una práctica que tiene que ver con los modos de ver, con las prácticas del mirar, con los sentidos del que llamamos el espectador, el o la que mira o ve. Y el objeto o la cosa que se mira puede o no ser un *objeto de arte*, sino una serie de cosas que son experimentadas por gente en el presente o en el pasado”.¹

Al igual que en versiones anteriores, el taller se planteó como un espacio colaborativo, cuyo desarrollo permitiese afianzar la relación entre educadores de artes visuales y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), compartiendo experiencias y herramientas metodológicas exitosas e innovadoras que estimulen la apreciación del patrimonio artístico. Para ello se trabajó a partir de la pregunta abierta o filosófica que permite abrir las obras para ser interpretadas por los docentes. Los/las participantes se organizaron en tres grupos de 15 personas para reflexionar sobre tres obras de la colección del Museo como ejes. En sintonía con las temáticas abordadas durante la jornada de la mañana la pregunta transversal de trabajo fue: “¿Cómo incide el imaginario occidental de *obra de arte* en esta imagen?”

YOCELYN VALDEBENITO

Mediación y Educación MNBA

¹ Mirzoeff, Nicholas. Revista Propuesta Educativa, año 17, junio 2008. p. 31

La primera estación de trabajo se situó en la exposición (en)clave Masculino para reflexionar críticamente sobre los modelos e imaginarios de género presentes en la colección. El grupo se sentó frente a la reproducción virtual de la escultura de Rebeca Matte, Horacio (fig. 1). La pieza original es una escultura de formato vertical, cuya composición se articula en base a una figura masculina de cuerpo entero, sentado, con el brazo derecho y la mano apuntando hacia abajo. Viste una túnica de estilo romano que le cubre el hombro izquierdo, mientras sus pies se mantienen descalzos. Allí se trabajó una segunda pregunta: “¿De qué manera la proyección digital afecta/ altera la percepción de las cualidades físicas de la obra?”

Las reflexiones que surgieron a partir de estas interrogantes variaron desde un análisis estilístico sobre la manera en que el neoclásico fue asumido por la artista Rebeca Matte como un canon o referente formal para ejecución de la obra, a cómo se oficializó, normalizó y legitimó la noción de obra de arte en este período, además de la representación de lo masculino como símbolo de poder, conocimiento y autoritarismo.

La segunda estación de trabajo se articuló frente a una pintura de Alfredo Valenzuela Puelma, *La perla del mercader* (fig. 2). Ante la pregunta: “¿De qué manera la copia legitima el original?”, los/las docentes discutieron la relación entre la obra realizada en 1884 y una copia, pintada posteriormente por Andrés Madariaga, exhibida junto al original en la exposición (en)clave Masculino.



Figura 1.

La representación de cuerpo entero de un hombre de aspecto árabe que sostiene un velo con la mano derecha, descubriendo a una mujer blanca desnuda sobre una alfombra, propició una serie de reflexiones sobre el poder de validación del museo y la circulación de las imágenes. Por otro lado se abordó el imaginario occidental a través del interés del pintor por “lo exótico” y la idealización de la mujer desde una posición de privilegio como varón. En cuanto a la copia pictórica se comentó que ésta sólo intentaba captar la mimesis de la imagen en desmedro del contenido que presentaba el original, transformándose la copia en “una obra vacía”.



Figura 2.

Por último, la tercera estación se ubicó en la exposición *Copias y Citas*, centrada en reflexionar sobre el arte imitativo y la apropiación en el arte chileno de los siglos XIX y XX. El grupo se instaló frente a la obra de Cosme San Martín *La adoración de los pastores* (1877), perteneciente a la colección del MNBA, que en realidad es una copia del original del artista español José de Ribera, pintado en 1650. La muestra proyectó una imagen digital de la obra de Ribera sobre la pared al lado de la copia (fig. 3). Esta última refleja la historia de la valoración de las copias en Chile, que durante muchos años fueron abandonadas como producciones artísticas de menor valor. La copia de San Martín fue deteriorándose con el paso del tiempo sin ser restaurada hasta el 2010. Los deterioros, que se podían apreciar a simple vista, suscitaron varias interrogantes por parte de los/las docentes.

A partir de la pregunta “¿Existe lo original en estas imágenes?”, se fue generando una conversación en la que emergió la importancia del soporte material para la concepción tradicional de obra de arte occidental. Por otro lado se analizó la imagen desde una perspectiva de género en torno a la posición de la Virgen María y el peso simbólico de la madre en la cultura occidental. Otra reflexión se orientó hacia la estética del tiempo, en el sentido que la copia de San Martín lucía más anti-



Fig. 3.

gua –según los participantes- que la versión digital del original realizada 227 años antes.

Esto llevó a discutir sobre los imaginarios que portamos, en los que muchas veces se devalúa una obra solo al saber que no es una pieza original, considerando al copista no como un artista, portador del genio de la creación, sino como un simple reproductor de imágenes. La idea

de originalidad asociada a la creación artística, junto al genio creador como un sujeto masculino y principalmente blanco, permitió develar algunos aspectos de la tradición occidental europea desde una perspectiva crítica.

Finalmente, se reunieron todos los docentes en un plenario para conversar sobre las obras, las preguntas y sobre la validez del Museo Nacional de Bellas Artes como legitimador y custodio de imágenes e imaginarios. Ante la pregunta: “¿Para qué venir al Museo?”, se planteó la importancia de exponer a los estudiantes al estímulo físico y sensorial que ofrece el Museo como espacio de encuentro, que produce diálogo y también disenso. Se destacó que se trata de una oportunidad para vivir una experiencia única e irrepetible con las obras.

A modo de cierre, se enfatizó en la necesidad de ampliar la mirada y los horizontes de significación, tanto de las obras como de la cultura visual contemporánea en la que estamos inmersos; docentes y estudiantes, museos y sociedad en general. La cultura visual abre la posibilidad de establecer relaciones reflexivas con nuestro pasado y nuestras herencias, en favor de una mayor profundidad interpretativa.

Por último, se comentó el urgente requerimiento de formación ética y estética en torno a los relatos e imágenes promovidos por los medios de comunicación de masas; la inclusión de una alfabetización mediática que enriquezca la capacidad de leer críticamente las imágenes; y la posibilidad de trabajar sobre sus disposiciones y sensibilidades desde las estéticas y contenidos del lenguaje audiovisual y digital.

Dedicar este seminario a la importancia educativa de la cultura visual no sólo permitió indagar en la consabida crítica ideológica que sigue a las preguntas: ¿quién produjo esta imagen y para qué?, también abrió la reflexión en torno a cómo las imágenes construyen identidades individuales y colectivas. En palabras de Inés Dussel “(...) la imagen no es un artefacto puramente visual, puramente icónico, ni un fenómeno físico, sino que es la práctica social material que se produce en una época y que se inscribe en un marco social particular. La pintura, el cine, la fotografía, la televisión, los reality shows, la prensa y todos los otros géneros que podemos considerar “visuales”, siempre involucran a otros sentidos, pero por sobre todo involucran a emisores y receptores que exceden en mucho la pura “imagen en cuestión”.²

² Dussel, Inés, comp. *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, 2009. p. 285.



**Colaboración
con proyectos
educativos**

Presentación

Colorearte: El color de las emociones

FELIPE RAMÍREZ

Profesor de Artes Visuales
Director Escuela Hospitalaria Puerto Montt

Tras recibir la invitación de parte de la Fundación Mustakis y Anilinas Montblanc a participar de Colorearte 2016 “El color de las emociones”, la comunidad educativa de la Escuela Hospitalaria Puerto Montt se embarcó en una aventura de artes integradas. Esta se materializó en el “Poemario de Color”, una obra colectiva en función de la cual se desarrolló la adecuación curricular de la asignatura de Artes Visuales de primero a cuarto medio. El proyecto, que tuvo una duración de un semestre, se materializó en una intervención del espacio público por medio de una obra articulada de gran formato, que podía ser itinerada.

Para la construcción de esta obra, utilizando bastidores de 100 x 200 cm. se montaron 20 lienzos de algodón teñidos mediante la técnica shibori, en una escala cromática desde el azul al amarillo. Sobre esa superficie se transcribieron los poemas de nuestros alumnos y alumnas, con testimonios de los diferentes estados emocionales que enfrentaron durante los procesos de enfermedad, diagnóstico, tratamiento y recuperación que cada uno vivió. Así, estas obras transitaban desde sentimientos como la tristeza, el dolor y el miedo, hasta otros más positivos, dando cuenta de su resiliencia y de los frutos del esfuerzo, la determinación, las ganas de vivir, la alegría y la fortaleza.

El objetivo era transmitir a la comunidad lo que se vive al interior de las escuelas hospitalarias, las historias de superación de las que somos testigos en este trabajo tan especial, tan cargado de emociones, y el valioso aporte que entrega el arte a los procesos de acompañamiento pedagógico durante la enfermedad de niños, niñas y jóvenes. El disfrute del arte pasa a formar parte de su recuperación y les invita a entrar en otra dimensión, a un espacio de magia y color, de fluir, de sueños, donde pueden liberar sus emociones de la mano de los pinceles y pigmentos. Pero sobre todo, la experiencia pedagógica con Colorearte fue una oportunidad de regalarle a la comunidad un mensaje de vida y esperanza, cargado de amor y de creatividad, a través de esta pequeña muestra de lo que pueden lograr nuestros niños y niñas.

Desde la Escuela Hospitalaria Puerto Montt agradecemos al Museo Nacional de Bellas Artes, a la Fundación Mustakis y a Anilinas Montblanc por la oportunidad de compartir esta experiencia en el Seminario para Docentes de Artes Visuales 2016. Sin duda esta experiencia artística interdisciplinaria fue una vivencia inolvidable para toda nuestra comunidad.

XII Seminario para docentes de artes visuales:

CULTURA *e* IMAGEN

La apropiación visual como experiencia educativa

Programa

08:45– 09:00	Recepción y acreditación participantes.	13:15 – 13: 20	Preguntas y comentarios
09:00 – 09:10	Bienvenida Roberto Farriol Gispert, Director Museo Nacional de Bellas Artes	13:20 - 15:00	<i>Pausa almuerzo</i>
09:10 – 09:25	Palabras de apertura Natalia Portugueseis, coordinadora Mediación y Educación MNBA	15:00 - 15:10	Presentación jornada tarde
9:25 _ 10:00	Matías Cornejo, Mediación y Educación MNBA	15:10 - 15:20	Presentación Colorearte Angélica Gellona, coordinadora Colorearte
10:00 _ 10:10	Preguntas y comentarios	15:20 _ 16:00	Taller: ¿Para qué venir al museo? Equipo de Mediación y Educación MNBA
10:10 – 10:50	Leonor Arfuch, académica Universidad de Buenos Aires	16:00 _ 17:00	Plenario del taller
11:00 – 11:30	Mauricio Toro Goya, artista visual	17:00 _ 17:30	Presentación libro XI Seminario para docentes de artes visuales <i>Saber y Poder</i> . Natalia Portugueseis, coordinadora Mediación y Educación MNBA
11:30 – 11:45	Preguntas y comentarios		
11:45 – 12:15	<i>Café</i>		
12:15 – 12:45	Ximena Gallardo, investigadora e historiadora del arte	17:30	Vino de Honor, clausura
12:45 – 13:15	Sandra Accatino, académica Universidad Alberto Hurtado		



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

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

María Francisca Vera Manríquez

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

Stephanie Weber Larrañaga

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN

Carolina Barra López

Ximena Gallardo Saint-Jean

Natalia Keller

Eva Cancino Fuentes

Talia Angulo Fornieles

Eloisa 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

Ignacio Gallegos Cerda

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 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 Millapán

Soledad Jaime Marín

Katia Venegas Foncea

ÁREA DIGITAL

Erika Castillo Sáez

María José Delpiano Kaempffer

Natalia Jara Parra

Fernanda Labra Díaz

Gonzalo Ramírez Cruz

Beatriz Sánchez Schwember

AUDIOVISUAL

Francisco Leal Lepe

SEGURIDAD

Gustavo Mena Mena

Hernán Muñoz Sepúlveda

Eduardo Vargas Jara

Pablo Véliz Díaz

Rodrigo Espejo Villanueva

Alejandro Contreras Gutiérrez

Guillermo Mendoza Moreno

Luis Solís Quezada

Warner Morales Coronado

Luis Serrano Sepúlveda

Vicente Lizana Matamala

INVITA



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

COLABORA



AUSPICIA



MEDIA PARTNER MNBA



ISBN: 978-956-8890-32-2

