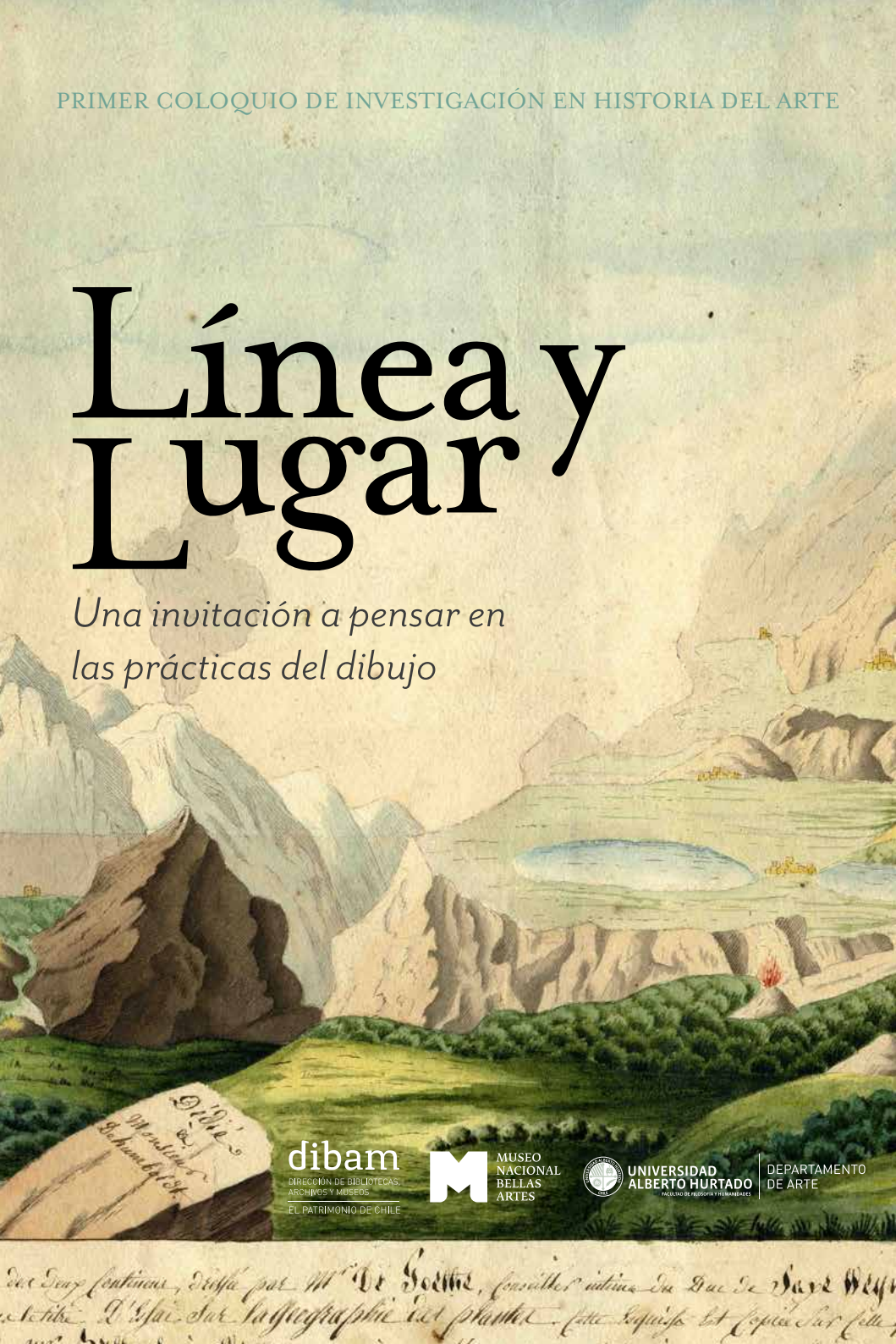


PRIMER COLOQUIO DE INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DEL ARTE

Línea y Lugar

Una invitación a pensar en las prácticas del dibujo



*Dib. de
Monsieur
Schumacher.*

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



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

DEPARTAMENTO
DE ARTE

Des Esqz continuas, dressé par M^r de Sothe, sous les ordres du Duc de Saxe Weissenfels. D'Esqz sur la topographie des plaines, par le sieur de la Roche et copié par l'abbé de la Roche.

Línea y Lugar

*Una invitación a pensar en
las prácticas del dibujo*

Imagen portada

J.W. von Goethe

*Esbozo de las principales alturas de
los dos continentes (detalle), c.1807*

Lápiz y acuarela sobre papel

27 x 32 cm.

Para el Museo Nacional de Bellas Artes, la presente publicación sobre las ponencias realizadas en Línea y lugar, primer coloquio de investigación en historia del arte, constituye la materialización de un hito significativo que marcó el inicio de un trabajo conjunto con el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado, que proyectamos continúe en el tiempo y se amplíe, convocando a diversos actores del mundo académico que den representatividad a las diferentes escuelas de arte nacionales.

En el coloquio se dieron cita alrededor de 15 profesionales extranjeros y nacionales, que durante dos días concurrieron al Museo para dialogar y reflexionar en torno a la historia del arte, con la disciplina del dibujo como punto de partida. Así, esta institución que resguarda el patrimonio artístico del país se transformó en el espacio para que la comunidad conociera la labor de académicos, investigadores y autores, instalando con renovada vigencia una revisión en torno a esta práctica, desde una extensa perspectiva, en la que se vislumbraron los cruces y relaciones entre diversos enfoques y especialidades.

Junto con agradecer al equipo del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado, en particular a su directora Ana María Risco; a Catalina Valdés y Bárbara Piffre, quienes a través de su excelente trabajo profesional fueron piezas clave para dar forma a este encuentro; a cada uno de los invitados al coloquio, quienes a través de sus ponencias y conversaciones lo hicieron posible; y al equipo de Mediación y Educación del Museo, que en esta ocasión asumió la representación por parte del MNBA; quiero manifestar la firme voluntad de continuar este camino de diálogo entre quienes resguardan el patrimonio artístico nacional y la comunidad académica abocada a su estudio.

El libro que presentamos aquí corresponde a las memorias del Primer coloquio de investigación en historia del arte, que convocó a investigadores de la historia del arte, de la arquitectura y de la ciudad, artistas y arquitectos, a sostener un diálogo público. El encuentro tuvo lugar los días 14 y 15 del mes de enero del 2015, en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes. La actividad fue organizada en forma conjunta por el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado y el Museo Nacional de Bellas Artes.

Con las prácticas de dibujo como eje, los invitados a participar del coloquio tuvieron la oportunidad de reflexionar en torno a diversas imágenes de lugares, fueran estos lugares de la naturaleza o de la ciudad, existentes o formulados por la memoria y la imaginación. En las sucesivas mesas, las técnicas de dibujo se evidenciaron tanto como herramientas de representación como en su calidad de modeladoras de procesos cognitivos, promotoras y detonadoras de formas de comprensión de los lugares dibujados.

El título del encuentro, *Línea y lugar*, resultó así del cruce entre una práctica y un motivo, cruce del que emergió una serie de preguntas sobre las posibilidades reflexivas y performativas de la línea, del gesto y de los usos variados del trazo.

En cada una de las mesas se buscó abordar aspectos técnicos, formales y temáticos diferentes del dibujo de lugares, atravesando diversas técnicas, géneros, usos y periodos. Los invitados realizaron presentaciones centradas en casos acotados, los que fueron presentados por medio de imágenes, líneas conceptuales y nociones contextuales específicas. Con regularidad se generó una discusión posterior entre los participantes, el moderador y el público.

Al final de cada una de las jornadas se realizaron los lanzamientos de dos libros que contribuyen a los estudios sobre el paisaje y las representaciones culturales de lugares para el ámbito local: *Cuadros de la naturaleza y Geografía imaginaria*, ambos pertenecientes a la *Colección Arte de las Ediciones Universidad Alberto Hurtado*. El primero es el tercer volumen de la serie Documentos para la comprensión de la historia del arte en Chile, y reúne una selección de documentos sobre la conformación del género del paisaje en el campo artístico a mediados del siglo XIX, seleccionados y comentados por Catalina

Valdés. El segundo libro es una antología de ensayos sobre arte y naturaleza, preparada por Amari Peliowski y Catalina Valdés, editada conjuntamente por Metales Pesados.

Durante el día previo y el posterior al coloquio se desarrolló además un taller de ilustración botánica organizado por el Museo Nacional de Bellas Artes, impartido por la artista Geraldine Mackinnon y patrocinado por la empresa de materiales para el arte Canson.

El Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado agradece a la dirección del MNBA y especialmente a Natalia Portugueseis y a Paula Fiamma, del Área de Mediación y Educación por la colaboración en esta tarea. Agradece también a los invitados que viajaron especialmente para participar del encuentro, Pablo Diener, Carolina Vanegas y Juan Ricardo Rey, así como a los invitados locales: Sandra Accatino, Gonzalo Arqueros, Germán Hidalgo, Miguel Lawner, Geraldine Mackinnon, Francisca Márquez, Amari Peliowski, Simone Racz, Hugo Rivera Scott y Francisca Sánchez, por enriquecer las líneas temáticas y discusiones de este primer encuentro, que tendrá su segunda versión el 2016.

Dibujo del natural y paisaje

Pablo Diener

Asumimos con facilidad que el dibujo del natural tiene una función mimética, de registro fiel y verosímil de los objetos, tanto más si se trata de motivos del paisaje. Concretamente, atribuimos al dibujo del natural la función de una herramienta en el proceso de trabajo del artista que se dedica a la pintura de paisaje, y entendemos que el dibujo es un paso necesario en el traspaso de las maravillas naturales al papel o a la tela.

Esta comprensión del registro del paisaje es lo que Anne Cauquelin ha llamado “esencialismo”, una actitud con la cual nos vemos continuamente confrontados, que transforma la obra de arte en un dato natural.¹

No obstante, el dibujo—como cualquier composición que toma como objeto el mundo que nos rodea—vive una contradicción, ya que es en alguna medida un retrato, pero al mismo tiempo es una construcción conceptual. Es lo que podemos llamar una representación. Esa contradicción es la que me interesa enunciar brevemente con los tres ejemplos que he escogido para discutir aquí.

J.W. von Goethe. Esbozo de las principales alturas de los dos continentes; ca. 1807.

El caso de Goethe nos coloca ante la situación más transparente. El poeta dibuja y pinta a la acuarela un paisaje que no existe, y que por lo tanto él nunca vio. En su magistral dibujo, da forma a una compleja formulación verbal concebida por Alexander von Humboldt, en su *Ensayo sobre la geografía de las plantas*.² Publicado con alguna prisa en 1805, y enviado con aún más prisa por Humboldt a Goethe, vale decir, por el autor a la persona a la cual él dedica esa obra, el libro salió sin el “Cuadro Sinóptico de los Andes” al que Humboldt hace persistente referencia en ese ensayo. Goethe recibió el texto y lo leyó con atención, tanta que elaboró el dibujo que faltaba.

¹ Cauquelin, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

² Humboldt, Alexander von. *Essai sur la Géographie des Plantes, accompagné d'un Tableau Physique des Régions Équinoxiales*. Paris: Levrault, Schoell et Compagnie, 1805.



J.W. von Goethe. *Esbozo de las principales alturas de los dos continentes*. Ca. 1807. Lápiz y acuarela sobre papel | 27 x 32 cm.

Se trata de una vista conceptual del paisaje, pensada para servir a las ciencias—concretamente a la Geografía Física—como auxiliar en la comprensión de la vida de las plantas en nuestro planeta, en el ejemplo del volcán Chimborazo. De mimético, la verdad, ese dibujo no tiene nada. Es un arquetipo, una especie de plantilla para que los artistas viajeros pudiesen pensar y desarrollar su trabajo, precisamente inventando paisajes plausibles de acuerdo con las condiciones físicas de un espacio.

J.M. Rugendas. *Paisaje entre Veracruz y Xalapa*. México, 1831.

Treinta años después encontramos a Rugendas actuando en el continente americano, de acuerdo con las ideas propuestas por Humboldt—y acompañadas por Goethe—de inicios del siglo XIX.

Rugendas, un artista viajero, practicó el registro del natural como parte del proceso que lo debía conducir a la construcción de un arte íntimamente

vinculado a la producción del conocimiento científico. El artista de Augsburgo dibujó mucho y lo hizo frecuentemente con el lápiz, pero en ocasiones también lo hizo con el pincel, como constatamos en numerosos estudios al óleo ejecutados en el curso de su periplo por México.

Tal como vemos en el *Paisaje entre Veracruz y Xalapa*, Rugendas pinta de prisa una composición de colores, apenas con una definición vaga de los objetos, del agua, las plantas, las montañas, los rayos de luz. Y enseguida, con el cabo del pincel dibuja sobre la pintura aún fresca, raspando la substancia de la pintura al óleo, y de esa forma hace aparecer en su cuadro las hojas de las palmeras, los helechos, las ramas de los árboles, las ondas del agua. Se trata, ciertamente, de un tipo de dibujo del natural que tiene rasgos de registro mimético, pero que por las características técnicas podemos calificar como un dibujo y una pintura genéricos. El artista se propone aprehender lo esencial del paisaje, aquello que define su carácter, para después componerlo en forma de un cuadro acabado, que tendrá ese recuerdo visual como auxilio mnemotécnico, pero que también se apoyará en el conocimiento empírico adquirido en el viaje, sistematizado con el modelo científico que Humboldt le había proporcionado con su “Cuadro sinóptico” de la *Geografía de las plantas*.

C.F.Ph. von Martius. Vegetación en los márgenes del río Amazonas, en Guarupá. Brasil, 1819/1820.

El dibujo de Martius sí es un registro minucioso del natural, hecho a lápiz y aguada por ese naturalista viajero en el propio lugar. Se trata de una vista del río Amazonas en el lugar de Guarupá. En este caso, podríamos decir que sí estamos ante un registro mimético, una *veduta* sin más significado que su valor de registro fiel de la naturaleza.

No obstante, para evaluar cabalmente ese dibujo, debemos acompañarlo en su historia, hasta pasar a ser de conocimiento público. Durante algo más de veinte años ese estudio quedó guardado, como un registro que no tenía función específica y dormía esperando integrarse a un conjunto de piezas que le diese coherencia. Eso ocurrió cuando Martius inició la publicación de sus “Tablas Fisionómicas” de Brasil, un álbum que acompaña la edición

de la *Flora Brasiliensis*, que comenzó a ser publicado a partir de 1840.³ Ahí ese dibujito del natural fue incorporado, en una versión litografiada, como una de las numerosas representaciones que dan cuerpo a la taxonomía del paisaje, modelando visualmente una de las cinco regiones florísticas que Martius definió para ese enorme país.



C.F.Ph. von Martius. *Vegetación en los márgenes del río Amazonas, en Guarupá*. Brasil, 1819/1820. Lápiz, tinta y aguada sobre papel; 22,5 x 36,7 cm.

Se trata de una definición que tiene enorme importancia, porque pretende, por una parte, establecer provincias naturales que van más allá de la arbitrariedad de las provincias administrativas; son, pues, provincias que responden a la situación natural del espacio. Y, por otra, esas provincias pretendían contribuir

³ Martius, Carl Friedrich Philipp von, e.a. *Tabulae physiognomicae*. En: *Flora brasiliensis sive enumeratio plantarum in Brasilia hactenus detectarum, quas suis aliorumque botanicorum studiis descriptas et methodo naturali digestas partim icone edidit Carolus Friedrichus Philippus de Martius*. Vol. 1. Leipzig, 1840-1869.

a la definición política del espacio brasileño, precisamente en un momento en que el científico viajero pensaba en su ensayo sobre “Cómo se debe escribir la Historia de Brasil”.⁴ Cualquier estudio histórico de Brasil debía incorporar todos los pueblos que habían contribuido a forjar ese Imperio, pero también debían crearse marcos espaciales que permitiesen una organización territorial para la comprensión del devenir de esa nación. Así, este dibujito del espacio amazónico, una vez incluido en una serie, pasa a adquirir una connotación con contenido social.

Cuando sale del sueño a que había estado condenado por veintitantos años, el dibujo ya es más que un registro naturalista de las riberas del Amazonas: tiene valores adicionales respecto del momento en que surgió como registro mimético. A través de la lectura que el propio autor hizo de él en la década de 1840, fue transformado en una representación del territorio con nuevos valores, en parte como pieza de una taxonomía del paisaje, en parte como una caracterización del espacio que auxilia a la comprensión histórica de ese enorme y complejo país.

En conclusión, estos tres ejemplos nos muestran diferentes situaciones en las que los objetos naturales son utilizados como formas simbólicas o, mejor, como jeroglíficos sociales. Incluso en las versiones del dibujo hecho del natural, el paisaje se transforma en una mediación entre lo natural y lo cultural, entre la naturaleza y el hombre. Visto así, debemos concluir casi necesariamente que los dibujos del natural no son ni primordial ni meramente miméticos. No son simples *vedutas*. También ellos traen valores a más.

⁴ Martius, Carl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a História do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tradução. Rio de Janeiro, 6(24)(1845), pp. 381-403.

¿Dibujo del natural? Representación visual y experiencia en el siglo XVIII

Juan Ricardo Rey-Márquez

Cuando se trata el tema de las expediciones científicas españolas a sus dominios americanos, se piensa que por tratarse de un trabajo científico principalmente vinculado con la botánica los dibujos se habrían realizado del natural. Pero esto no siempre ocurrió. Efectivamente los modelos eran tomados de la naturaleza, pero no siempre se podía contar con las condiciones necesarias para la realización de un dibujo acabado en el campo. Salvo algunos dibujos de la expedición Malaspina (1789-1794) que ostentan la frase “del Nat. l” o “sacado del Nat. l”¹ la propia naturaleza del trabajo de campo exigía tomar apuntes del natural sobre los que luego se trabajaría largamente, para obtener las obras definitivas que se darían a la estampa. Veamos dos magníficos ejemplos de tal procedimiento relacionados con la Expedición Malaspina (1789-1794): el primero, conservado en una colección chilena,² es el dibujo en aguada y tinta *Autorretrato dibujando una escena del encuentro con los patagones en Puerto Deseado*, de José del Pozo (Ca. 1757, ¿Sevilla? – Lima, 1821). La escena presenta la experiencia de los exploradores de una forma idealizada, pues el propio artista aparece frente a su modelo –un personaje representado con gran detalle– quien a su vez dirige la mirada hacia el espectador permitiendo así apreciar su rostro. En la edición de los documentos de la Expedición Malaspina, aparece una descripción que parece vincularse con el dibujo:

“La vestidura en las mujeres es un poncho doblado que se sujeta a la cintura con una correa y los cae hasta más abaxo de las pantorrillas, una piel de guanaco sujeta a la cintura y que le cubre todo el cuerpo prendiéndosela al cuello y pecho con dos abusetas de fierro o madera...”³

1 Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 271

2 Esta obra se ubicó, según el estudio de Carmen Sotos Serrano, en la colección de Germán Vergara Donoso hasta 1961 fecha en la que se le perdió la pista. Véase Sotos Serrano, Carmen. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid, Real Academia de la Historia., 1982, T. 2., p.70.

3 *Ibid.*, p. 194.

Más adelante, en otro fragmento documental se lee un nombre que: “Puede asegurarse que la habilidad de don Josef del Pozo nada dexa por desear para la perfección de los retratos del cacique Junxar y de la joven Catama: son idénticas las facciones [...] la edad del primero sería [...] de sesenta años, la de la segunda de catorce...”⁴ Este retrato tan detallado abona al valor documental del dibujo, reforzado por el apunte al pie de Benjamín Vicuña Mackenna, quien hallara el valioso documento en 1860:

“Este bosquejo es obra del célebre pintor don José del Pozo, de la Real Academia de Pintura de Sevilla i dibujante de la Expedición de Malaspina, que vino a Chile en 1790 [...]. Lo encontré entre los papeles del virei O’Higgins en poder de su hijo don Bernardo de Montalván en 1860...”

El otro ejemplo lo ofrece el *Systema colorum tabulare atque comparativum pro expeditiori plantarum cum vivi coloribus adumbratione in itinere cum hispanis navibus circa Globum Terraqueum annis 1789-1793* del botánico Tadeus Haenke (1761-1817), que forma parte del acervo del Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid.⁵ Esta singular carta de colores se vincula con la obra de los hermanos Ferdinand (1760-1826) y Franz Bauer (1758-1840), quienes trabajaron para Nikolaus Joseph von Jacquin (1727-1817) con un método de codificación numérica de colores para la terminación de acuarelas botánicas.⁶ El uso de este método, si bien se ha probado en el caso de algunas obras de Bauer y Haenke, no parece haber sido muy extendido.

Los dos ejemplos mencionados nos hablan de un refinamiento particular en el uso de la imagen. En el posible retrato de la *joven Catama*, la presencia del representado se une a la del artista con lo cual se produce en el espectador la ilusión de estar allí, de presenciar la llegada de los expedicionarios a Puerto Deseado en diciembre de 1789. Por otro lado, la carta de colores implica la búsqueda de gran fidelidad con los modelos representados, lo cual nos

4 *Ibid.*, p. 195.

5 Div. VI-H, lám. 1, ff. 278-285. El autor desea expresar su agradecimiento para con los funcionarios del Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid (en adelante ARJB), por el acceso al material empleado en el presente escrito.

6 Véase Mabblerley, David J. y M. Pilar de San Pío Aladrén. *La carta de colores de Haenke de la Expedición Malaspina: un enigma*. Madrid: Real Jardín Botánico, CSIC, Doce Calles, 2012.



José del Pozo (Ca. 1757, ¿Sevilla? – Lima, 1821). *Autorretrato dibujando una escena del encuentro con los patagones en Puerto Deseado*. Aguada y tinta. Colección Germán Vergara Donoso, Chile. Paradero actual, desconocido
Fuente: Sotos Serrano, Carmen. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982, p. 70.

lleva a un detalle muy importante como es el uso de cámara oscura para plasmar “amenas vistas de perspectiva”. Tal búsqueda de fidelidad muestra hasta qué punto la expedición Malaspina presenta para el análisis un caso particular. Por ello no se puede tomar el uso de cámara oscura, ni el recurso de representar a los expedicionarios, ni el método de codificación numérica como prácticas comunes a otras expediciones españolas.

Otro es el caso de las expediciones botánicas en los virreinos del Perú, Nueva Granada y Nueva España que tenían como interés entregar dibujos terminados con la intención de darlos a la stampa. Ante la dificultad de analizar todos los casos en detalle, veamos el caso del dibujo de una especie de *Theobroma*, planta de la familia del cacao, relacionada con la Real Expedición

Botánica el Nuevo Reino de Granada (1783-1816) bajo la dirección del botánico gaditano José Celestino Mutis (Cádiz, 1732 – Santafé [Bogotá], 1808). En primer lugar, debemos tener en cuenta la diferencia de cinco años entre los ejemplos tratados en el caso Malaspina y el de Mutis; en segundo, la disparidad de fines entre el caso mutisiano, dedicado exclusivamente a la botánica, mientras que el de Malaspina tenía fines militares a los que se sumó un trabajo científico aprovechando la travesía. Finalmente debemos tener en cuenta la preparación de los equipos artísticos, como se verá a continuación.

El botánico Eloy Valenzuela (Girón, 1756 – Bucaramanga, 1834), colaborador y discípulo mutisiano, apuntó en su diario el 7 de enero de 1784 que estaba consultando el *Supplementum plantarum* de Linneo⁷ para buscar una especie de *Theobroma*, con el propósito de saber si estaba descrita una planta de la familia del cacao hallada en las inmediaciones de Mariquita, población del interior del actual territorio colombiano.⁸ El *Supplementum* se componía de *taxones* o descripciones en latín de las características de las plantas, sin grabados, a pesar de lo cual la *Theobroma augusta* descrita por Linneo como “Speciosissima Planta Spectabilissima Fructificatione”⁹ le parecía a Valenzuela “muy inferior a la que yo he logrado ver y examinar” rematando “Qué dijera él con el nectario tan arrogante y hermoso de la mía y con sus lígulas cuadripolicares”.¹⁰ Lo que “yo he logrado ver y examinar” connota una práctica diferente a la lectura de *taxones*, pues una cosa es la descripción del número de pétalos, estambres, la forma de la hoja, etc. de la planta, y otra estar en su presencia. Por ello se pregunta Valenzuela qué diría Linneo de un “nectario tan arrogante” como de su *Theobroma*.

Dos meses después del hallazgo, el 8 de marzo, Francisco Javier Matis recibió el encargo de dibujar la planta en cuestión, para lo cual destinó las dos jornadas (9 y 10 de marzo). La razón de la demora es que no se había podido describir la planta completa ante la falta del fruto, hallado justo el

7 No se ha ubicado la edición citada por Valenzuela. En la edición 13 de 1781 aparece la *Theobroma Augusta*, pero no figuran las anotaciones puntuales del fruto, que llamaron la atención de Valenzuela

8 Valenzuela, Eloy y Enrique Pérez Arbeláez (eds.). *Primer diario de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1983, p. 314.

9 Esto se podría traducir como “Hermosísima planta, notabilísima fructificación”.

10 Valenzuela, Eloy. Op. Cit., p. 314.

día anterior de la descripción.¹¹ Después de tanta espera Matis, incorporado como dibujante el 18 de diciembre de 1783, hizo su mejor esfuerzo aunque, según Valenzuela, la anatomía de la “graciosa theobroma [...] como era primer ensayo, y faltaron los ingredientes para el morado de ella, salió este poco natural, y el retrato con mucha pérdida en su hermosura”, a lo que se sumó su falta de pericia: “Como el dibujante no tiene mucha facilidad”, dice Valenzuela, “y las flores suelen no durar mucho tiempo, se ha hecho preciso en muchos dibujos tomar los perfiles [sin color] y la anatomía de la flor dejando [...] la foliación que nunca falta para tiempo más descansado”.¹²

Este caso muestra la aparición más patente de una variable implícita en los ejemplos de José Del Pozo y Tadeus Haenke: se trata del problema del tiempo. El dibujo de modelos botánicos implica una variable temporal debida al desarrollo de la planta: la flor y el fruto no necesariamente coinciden, fuera del problema que implica la representación de un ser vivo que muda al poco tiempo, pues los modelos pueden marchitarse antes de ser representados. Así lo enuncia la anotación de un dibujo atribuible al franciscano fray Diego García, corresponsal botánico de Mutis: “Esta rama se dibujó fresca, considerando que secándose tomará otra figura”, a lo que continúa la descripción del envío: “mando tres frutitas con sus bellotas, que por casualidad encontré entre las hojas que me trajeron, pero están tiernas, no obstante son de dos especies de Zapingo [...] dos calidades de Canela,¹³ las que a su debido tiempo proveeré a V. S. de flor, fruto y canela”. Sirva la anotación para ampliar la cadena temporal del dibujo desde el hallazgo de la planta: las expediciones empleaban baquianos por su conocimiento del entorno; éstos cortaban ramas de las plantas para los exploradores, quienes a su vez hacían un primer reconocimiento y luego las enviaban a los botánicos (Mutis y Valenzuela) para confirmar con taxones botánicos si era una especie descrita o nueva. Después venían los dibujantes en su pelea contra el tiempo. Lo cual lleva al título de esta provocación, ¿dibujo del natural? La naturaleza del trabajo botánico exigía un trabajo largo y paciente para inmortalizar no

una planta, sino una especie entera. El ejercicio del dibujo botánico implica entonces un problema de conocimiento, relacionado con la posibilidad de interpretar y procesar los datos tomados de la naturaleza. Dicho de otra forma se trata de un problema epistemológico, pues el posicionamiento del artista se relaciona con las necesidades del botánico para quien trabaja con el propósito de plasmar conocimiento. *Conocer* una planta para la ciencia –como se decía en la época– significaba *representarla* tanto en texto como en dibujo y si bien había una primera etapa *del natural*, para que el dibujo de una planta retratara –posiblemente– a toda una especie se necesitaba de un espacio de tiempo tan extenso que, aunque hacía marchitar a los modelos, permitía el florecimiento de una especie en el papel.

¹¹ Ibid., pp. 369-371.

¹² Ibid., pp. 371, 381. La lámina en cuestión no ha podido ser localizada, aunque es probable que fuera similar a la *Theobroma* de dibujante anónimo (DIV. III A-2179), por la descripción que hace Valenzuela.

¹³ R. J. B., DIV. III B-535.

Preguntarse por el borde de las cosas

Francisca Sánchez

En esta presentación abordaré la práctica del dibujo como un ejercicio constante que busca describir los bordes de lo que vemos y tocamos. Luego me detendré en las consecuencias de trasladar estos contornos a materiales concretos.

La definición de dibujo como descripción de contornos la he aplicado primero a imágenes fotográficas.

Fotografiar es otra manera de delimitar, fijar y aplanar lo que queremos examinar. Utilizando estas impresiones, podemos cortar con tijeras los límites entre figura y fondo en una foto, zanjar las diferencias que hay al interior de la figura y dentro de estas, delimitar unidades menores mapeando las diferencias de contrastes. En el transcurso de este desmembramiento, las tijeras vuelven palpables los distintos bordes de cada unidad y van revelando las reglas que hasta entonces ataban la coherencia de la imagen fotografiada. La imagen dispersa en pedazos se abre a la llegada de otras reglas que organizan por corte y pega una apariencia de naturaleza diferente.

Dibujar es una manera de preguntar, de examinar delectando y desarmando. Es volver extraño lo conocido, repensando lo que vemos como desorden, como algo a construir, asumiendo que en esa reconstrucción aparecerán las deformaciones propias del traspaso.

Estas deformidades me han dado licencias. Me permitieron llamar a mis trabajos “dibujos abultados”, me han autorizado a forzar las imágenes planas a comportarse como esculturas. Hacer esculturas tomando prestadas categorías del dibujo y, a la inversa, investigar y trasponer los bordes del dibujo con los de la escultura. [fig. 1]

El trabajo que realizo se ubica en esa zona de pruebas, cruzando preguntas de un léxico a otro. Por lo general, las preguntas que guían mi trabajo provienen de las dificultades de traducción que interpelan los dos lenguajes: ¿cómo se hace la escultura de una ola cuyo dibujo es cambiante?, o ¿cómo se haría el vaciado de una línea de dibujo?

Elegí para esta presentación dos exposiciones que buscan responder estas preguntas: *Idea fija*¹ y *Tabla rasa*.²

¹ *Idea fija*, 2011. Galería AFA, Santiago, Chile.

² *Tabla rasa*, 2014. Galería AFA. Santiago, Chile.

Idea fija

Un día del verano del año 2008, me encontré metida dentro del mar fotografiando el agua, intentando averiguar cuál era el dibujo del mar. Rodeada por todos los costados, giraba disparando fotografías para detener el movimiento de las olas. Todas las imágenes eran diferentes y todas eran lo mismo. ¿Cuántos dibujos tiene el mar? ¿Cuántas caras? ¿Puedo dibujar su forma, si su forma no es una? Lo que me proponía era hacer una marina sólida: las fotografías y los dibujos eran insumos para identificar bordes y desde ellos configurar algo tridimensional que coincidiera con la palabra ola.

Desde una ventana, estuve persiguiendo olas, veía cómo comenzaban a formarse, a acumular masa, a levantarse, adelgazarse, reventar y desdibujarse llegando a la playa. Ya no estaba mirando un objeto, sino el cambio en una secuencia. El mar conduce y calca en su superficie el tránsito de la onda. El dibujo estaba ahí, avanzando, haciéndose y deshaciéndose imparablemente. [fig.2]



Fig. 1 Carolina 2004. Impresión sobre papel fotográfico, pegado sobre esponja

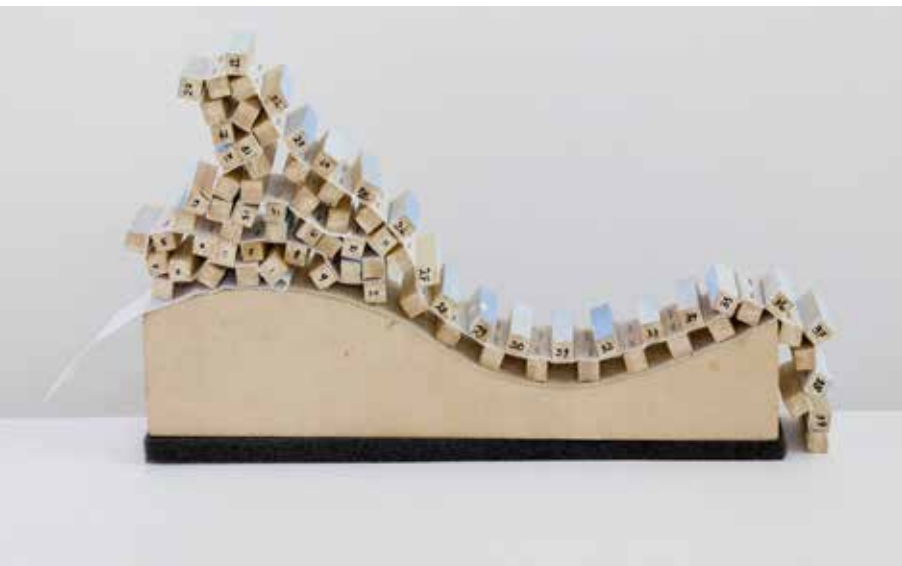


Fig. 2 Estudio, dibujo sobre fotografía. Las Cruces, 2010.

y unidas entre sí. 14 x 11 x 9 cm.

Hice esos dibujos delimitando el perfil de la crecida y el descenso, pero la secuencia era inanimada. Me di cuenta que lo que tenía que dibujar era el movimiento, ver el mar como un mar de rodamientos solidarios que transmiten su inestabilidad de uno a otro.

El dibujo de los rodamientos me llevó a pensar en unidades. Articulando las unidades entre sí, haría que la caída de una de ellas arrastrara por gravedad a las otras, generando un derrumbe en cadena. Hice un dibujo de bloques articulados que luego se convirtió en una tira larga de género que unía pedazos de madera macizos separados entre sí por espacios regulares. Al apilar esta pesada cinta sobre sí misma, se desplomaría de manera veloz y ordenada.



Movimiento cuncuna, 2011 | Madera pintada, red de bordado | Dimensiones variables.

El conjunto de intentos de olas que compusieron la exposición, evidenciaba el absurdo escultórico de fijar algo móvil y las dificultades que acarrea intentar superar el esquematismo con el que leemos el mundo.

¿Cómo ver el mundo fuera del mundo? ¿Cómo reponer la relación inocente con lo ordinario y hablar de dichas cosas como extraordinarias? Lo que buscaba la exposición era decir al unísono lo mismo muchas veces: la palabra “ola” de diferentes manera, para que ella apareciera moviéndose entre las piezas.

Las palabras, como los dibujos, son herramientas que delimitan el mundo y vuelven familiar lo infamiliar. Arrebatarnos el mundo a las palabras o a los dibujos que hacemos de él, reducen su significado a formas sin función: a palabras que son sonidos, a dibujos que son garabatos.

Contra las palabras y a favor de los garabatos, me senté en el suelo para dibujar desde cero. Lo que resultó fue un proyecto que involucró la exposición de esculturas, video y una publicación que describo a continuación.

Tabla rasa

Tabla rasa propone la superficie del suelo como un gran pliego para dibujar hacia los lados y en profundidad. Haciendo túneles avanzaba a la vez que dibujaba el propio avance. Mientras más profundo el túnel, menos control tenía de la forma que estaba dibujando y mayor era el retroceso de mi entendimiento.

Con esto, demoré las palabras para nombrar la forma de ahí abajo. Era un dibujo ciego, sin nombre, que sólo mostraba unos agujeros profundos clavados en el suelo. Sabía que estaban conectados y que podría revelar su trazado si los llenaba de yeso. Inundé con esta mezcla el hoyo excavado hasta ahogarlo, el yeso copió y, desenterrado, dejó ver la figura de una escultura, un dibujo del subsuelo, petrificado. [figs. 3 y 4]

La relación entre excavar y dibujar propone una negociación entre una superficie que resiste y una mano que improvisa su paso entre terrones. Los derrumbes, la textura y el color de la tierra irán sumando cualidades imprevisibles a la forma que luego se revela. Cada escultura expuesta materializa los bordes de una negociación particular, muestra el contacto entre un soporte y un dibujo excavado.

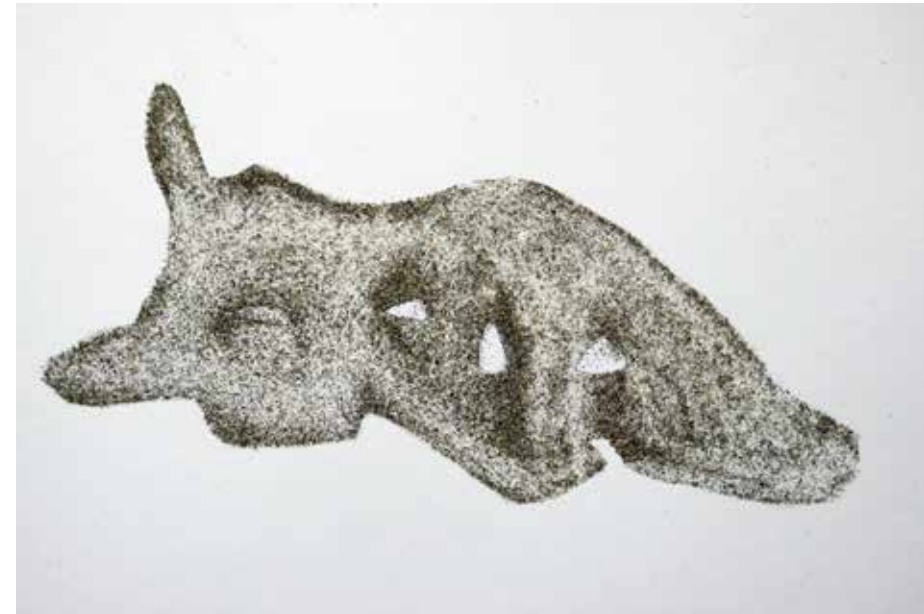


Fig. 3 Secuencia de llenado | Imagen capturada del video *Taller de escultura en moldes de arena*. Pichilemu 2014.



Fig. 4 Secuencia de llenado | Imagen capturada del video *Taller de escultura en moldes de arena*. Pichilemu 2014.

Erguidas y presentadas estas figuras, las fotografío y dibujo para de nuevo examinar con mi vista los bordes de estas formas. Ahí donde veo diferencias, vuelvo a trazar líneas, esta vez mirando un dibujo sólido parado frente a mí y que puedo tocar.



Animales de arena, detalle, 2014 | 47,5 x 58 cm.

Finalmente me doy cuenta que los bordes desembocan en otros bordes que están más allá, límites que elijo entender y conquistar sistemáticamente para avanzar conociendo las cosas del mundo como líneas tangibles.

Dibujo-escultura-dibujo

Desdoblamientos en la construcción de la imagen de Bolívar

Carolina Vanegas Carrasco

Cuando el fisiólogo francés François-Désiré Roulin (1796-1874)¹ tomó un papel para hacer el perfil de Simón Bolívar, seguramente tenía plena conciencia de que aquel era un momento irrepetible. Por ello quiso registrar el lugar y fecha exactos: “*Général Bolívar dessiné d’après nature à Bogotá le 15 février 1828*”. La centralidad que la historiografía ha dado a este perfil como fuente privilegiada de la vastísima producción iconográfica *post mortem* de Bolívar parece deberse a que, además de tratarse de un dibujo “tomado del natural”, el oficio y nacionalidad de su autor (un médico francés) reafirman la “veracidad” del retrato.

A partir de la pregunta que se me ha planteado en torno a las relaciones entre escultura y dibujo, me gustaría también proponer que gran parte de la fuerza de esa imagen reside en la evocación de un acto fundacional: el origen de la pintura, tal como lo describe Plinio y lo interpreta Víctor Stoichita en su *Breve historia de la sombra* (1999).² Esta imagen luego se constituiría como un acto fundacional en la construcción del héroe, al ser instituida por la tradición como principal fuente para su efigie escultórica. En una tercera instancia, este “doble” se convierte en modelo para la enseñanza artística, volviendo a situar la imagen como fundadora, esta vez de una tradición artística. A partir de allí se inicia un recorrido de resignificaciones de la estatua que la consolidarían como un “lugar de memoria”: un lugar de disputa, en constante cambio, cuya resignificación incesante sería prueba de la eficacia de su construcción.³

¹ Roulin viajó como parte de una misión científica francesa contratada para instalar un Museo de Historia Natural y una Escuela de Mineralogía. Estaba encargado de los cursos de matemáticas elementales, geometría descriptiva, mecánica y dibujo. Sobre sus trabajos publicados e inéditos, véase Rodríguez Prada, María Paola. *La création du Musée national de Colombie (1823-1830). L’influence scientifique d’un modèle français*. Tesis doctoral presentada en la Université Paris I, 2010.

² Stoichita, Víctor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.

³ Véase Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Trad. Laura Masello. Prólogo de José Rilla. Montevideo: Trilce, 2008.



François-Désiré Roulin. “Général Bolívar dessiné d’après nature à Bogotá le 15 février 1828” | Grafito sobre papel.

Bien debía conocer Roulin la existencia de los retratos que Pedro José Figueroa hizo a partir de 1819 y José Gil de Castro entre 1823 y 1825, que representaban al héroe en el “cénit de su gloria”. Al momento de ser dibujado por Roulin, Bolívar se había consagrado como libertador. Su elección tipológica para el retrato evoca el acto primigenio de dibujar el perfil para “capturar” la imagen del que pronto se irá. En la historia de Plinio, una mujer dibuja el perfil de su amado a partir de su sombra para tenerlo como recuerdo y conjurarlo del peligro, ante la inminencia de su partida. Tal como esta artista primigenia, Roulin tampoco lograría conjurar el peligro que acechaba a Bolívar: siete meses después de ser dibujado, sería objetivo de un intento de asesinato y dos años después moriría.

Stoichita completa la parte de la historia que no está en Plinio (o que estaría implícita), afirmando que ese hombre que partió debió morir –razón por la cual esa primera imagen sería convertida por Butades, el padre de la amada, en una figura de arcilla–. Con ello creó un simulacro con la función de doble del desaparecido, y por ende provisto de alma (bajo la forma de sombra) y de cuerpo (bajo la forma de receptáculo de esta alma). De ahí, dice Stoichita,

pasó de ser recuerdo a ser sustituto y de allí proviene “el culto dedicado al ‘simulacro de arcilla’ que reproduce, incluye y alberga la ‘sombra’ del joven, ausente, probablemente, para siempre”.⁴

La tradición indica que este perfil fue una de las fuentes que tuvo Pietro Tenerani para hacer los bustos militar (1831) y civil (1836) de Simón Bolívar,⁵ así como para la estatua de Bolívar que se instalaría en la plaza principal de la actual Bogotá.⁶

Sería esta estatua la que terminaría de configurar este “doble”, este *colossos*, entendido según Stoichita en la acepción primitiva del término, que no implica un tamaño determinado, sino la idea de una cosa erigida, de pie, durable y animada, mientras que la silueta trazada sería un *eidolon*, una imagen sin substancia, el doble impalpable e inmaterial de aquel que se fue.⁷ La vigencia que aun hoy tiene el llamado “Bolívar de Tenerani” parece corroborar la idea de que la sombra que lo constituye contribuiría a explicar el culto dedicado al “simulacro de arcilla” del que habla Plinio. En este orden de ideas sería el dibujo de Roulin el que encierra el “alma” del retratado, mientras la escultura de Tenerani sería su “cuerpo” o receptáculo. Una fórmula que nos remite al concepto de representación de Louis Marin en tanto logra “presentificar lo ausente, como si lo que volviese fuese lo mismo y a veces mejor, más fuerte que si fuese él mismo”.⁸

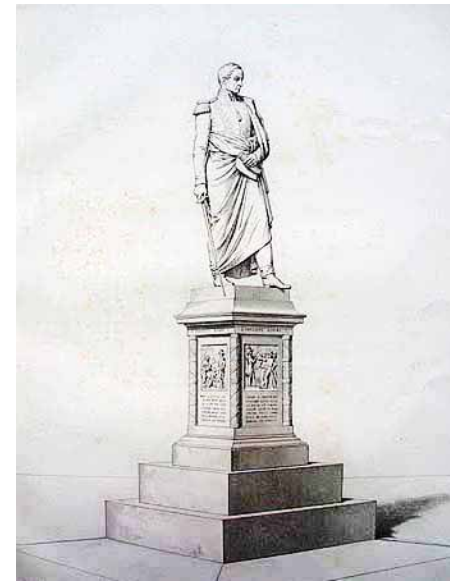
4 Stoichita, Víctor. Op. Cit., pp. 22-23.

5 Incluso podría pensarse que la producción de este busto fuera la motivación de Roulin para darle su dibujo a David D'Angers, dado que la efigie del recién fallecido héroe americano iba a quedar circunscrita al ámbito del comitente. Una huella que parece apoyar esta hipótesis es que el medallón no reproduce el traje civil del perfil hecho por Roulin, sino el traje militar que pudo haber tomado del busto de Tenerani. El medallón es parte de la “Galería de contemporáneos” que David realizó entre 1827 y 1854, de cerca de 500 medallones en yeso o en bronce, en su mayoría realizados a partir de perfiles tomados del natural. Aun está por investigar la razón por la que adicionó la elocuente frase de Bolívar: “Me separé del mando cuando me persuadí que desconfiabais de mi desprendimiento. Última proclama”, dado que al ver el conjunto parece infrecuente la inclusión de textos tan extensos en la superficie de los medallones. Esta inclusión podría analizarse en clave política debido a la ambigua posición de David D'Angers en la Francia contrarrevolucionaria. Véase Boime, Albert. *Art in an age of counterrevolution 1815-1848*. The University of Chicago Press, 2004.

6 Véase Vanegas Carrasco, Carolina. “Arte y política a mediados del siglo XIX en la Nueva Granada: el caso del ‘Bolívar de Tenerani’” en Cirillo, José; Teresa Espantoso R. y Carolina Vanegas C. (orgs.) *II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*. Vitória, Brasil: UFES, Comarte, 2011, pp. 231-244.

7 Stoichita, Víctor. Op. Cit., p. 24.

8 Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris: Éditions du Seuil, 1993, p. 11.



Dibujo de escultura Monumento a Simón Bolívar, de Pietro Tenerani. Inaugurado en Bogotá en 1846.

Me interesa aquí mostrar cómo se configuró el poder de esta imagen en un proceso de retroalimentación entre el dibujo y la escultura. La presentación de la estatua estuvo acompañada de la impresión de un libro en el que se incluyeron los grabados de los dibujos del monumento, conformado por la estatua y cuatro bajorrelieves. Uno de estos, junto con la estatua, fue hecho bajorrelieve de una medalla conmemorativa. La introducción de este poderoso conjunto de representaciones en un medio en el que no sólo no había precedentes de estatuaria pública en bronce, sino que tampoco existía una Academia ni una Escuela de Bellas Artes, debió constituir una verdadera revolución visual.

La Escuela de Bellas Artes sería fundada en Bogotá treinta años después, en 1873, y entraría en funcionamiento ocho años más tarde. Lo haría, en todo caso, sin el recurso fundamental de las copias en yeso de las obras

de la antigüedad ni los grabados de las grandes “obras maestras”.⁹ Es así que se explica que fuera la estatua de Tenerani la que se constituiría en medida y modelo de “perfección artística”, incluso antes de la formalización de la Escuela, tal como lo registró el que sería el primer director de la institución, Alberto Urdaneta, quien constató que para 1883 tanto los bustos como la estatua y los bajorrelieves habían sido intensamente copiados en múltiples soportes.

Urdaneta reafirma la perfección del *eidolon* a través de su intensa reproducción en la publicación *Papel Periódico Ilustrado* y la copia del mismo por parte de sus estudiantes. Con esto construyó un mito de origen francés como punto de partida de la tradición artística académica colombiana, un gesto fundacional que “limpiara” la posible vigencia de imágenes testimoniales como los retratos de Bolívar que hicieron Pedro José Figueroa, José María Espinosa y José Gil de Castro y constituyera un nuevo arranque digno de ser imitado.

Sin embargo, para Urdaneta la estatua era perfectible en tanto construcción como *colossos*. La indiscutida perfección del *eidolon* no había sido “traspasada” a la estatua de bronce sino que estaba, en su concepto, en la cabeza del busto militar de 1831, por lo que sacó una copia en yeso de la cabeza del busto para luego ubicarla “convenientemente sobre un maniquí para producir una figura del Libertador de pie, de cuerpo entero”.¹⁰ No se han hallado dibujos que muestren los resultados de tal trasposición, pero podría evocarse a través

9 La estatuaria antigua era el modelo utilizado por las academias europeas. La francesa fue modelo de varias academias americanas creadas a lo largo del siglo XIX, a excepción de la de Nueva España, creada a fines del siglo XVIII e inspirada en la de San Fernando. Para Félix-Émile Taunay, director de la Academia Brasileña por 17 años (1835-1852) era fundamental “la estatuaria antigua en lo que se refiere tanto al perfeccionamiento del estudio del dibujo, como en la apropiación del espíritu elevado, transmitido por el modelo griego para la construcción de nuestra propia época”. Según la investigadora Elaine Dias, Taunay siempre hacía referencia en sus discursos a “la importancia de la estatuaria para la construcción de la gloria contemporánea en un país carente de monumentos públicos”. Véase Dias, Elaine. *Paisagem e academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Unicamp, 2009. Adicionalmente es preciso tener en cuenta que otras academias desde mediados del siglo XIX habían ampliado sus colecciones de calcos a obras maestras de diferentes épocas, según las decisiones de sus directivos. Véase Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes. *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*. México: UNAM, 1989.

10 Ya había mostrado este interés cuando al describir el busto señaló que éste tenía “diferencias capitales en la forma, como son, la mirada de frente al espectador del busto, y baja en la estatua; más dulce la expresión en éste que en aquélla; sin la capa de corte español, con el que Tenerani quiso hacer manto talar, y con los atributos completos del uniforme militar”. Véase Urdaneta, Alberto, “Ejemplología ó ensayo iconográfico de Bolívar”, en *Papel Periódico Ilustrado*, año II, n.ºs. 46-48, 24 de julio de 1883.

de la acuarela del taller de Debret en Rio en donde aparece un modelo tridimensional del rey realizado por el artista mientras hacía su retrato.¹¹

La opinión de Urdaneta tenía un peso importante debido a que fue el primer director de la Escuela, además de profesor de dibujo y pintura. Ello debió motivar la decisión del gobierno de encargarle un modelo para una nueva estatua de Bolívar que conmemoraría el centenario del nacimiento del héroe. Un modelo que realizaría en pintura (y que se conoce por su reproducción en grabado) en donde Urdaneta, en su aspiración de convertirse en el nuevo Butades, parte del perfil de Roulin para crear una nueva estatua, según él “más verdadera”.¹² Aunque Urdaneta atribuiría el fracaso de esta construcción a los intermediarios que modificaron su idea, probablemente esto respondiera a que –como lo muestran incontables ejemplos de reapropiaciones y resignificaciones–, el “Bolívar de Tenerani” se constituyó como un “lugar de memoria”. El culto a la estatua muestra su eficacia como sustituto que *reproduce, incluye y alberga* la “sombra” del héroe, la cual –volviendo al comienzo– está fundada en la “veracidad” construida para el *eidolon* dibujado por Roulin.

11 Jean-Baptiste Debret (1768-1848). *Mi taller en Catumbi en Río de Janeiro*. Acuarela sobre papel, 10,9 x 7,9 cms. Colección Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya, Río de Janeiro.

12 El poder otorgado al dibujo para perfeccionar los modelos era indicado por Charton a Ciccarelli en su “duelo de pinceles” de 1859: “poco me importa que la estatua [sea] asunto principal, sea bonita o no; podía ser muy bien un monstruo [...] Si usted encuentra el grupo de pila tan malo, no tendrá más que perfeccionarlo con su dibujo y yo me contentaré en copiarlo tal como es” (Charton citado por De la Maza, Josefina. “Duelo de pinceles: Ernest Charton y Alejandro Ciccarelli”, en Guzmán, Fernando y Juan Manuel Martínez (eds.) *VI Jornadas de Historia del Arte Vinculos artísticos Italia-América, silencio historiográfico (Siglos XVI al XX)*. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional de Chile, Centro de Restauración y Estudios Artísticos – CREA, 2012, p. 225.

Trazar un lugar en la memoria

Sandra Accatino

Quisiera invitar a pensar la representación de los lugares y su relación con la memoria que nos convoca en este coloquio, a partir de una disciplina y una técnica hoy olvidada, pero que desempeñó, desde la Antigüedad y hasta la difusión de la imprenta, una función fundamental al interior de la tradición occidental: el arte de la memoria. Creado en un mundo en el que los libros y la alfabetización eran escasos, el arte de la memoria depositaba las cosas y palabras que se deseaba memorizar en imágenes mentales, intensas y potentes, vividas y emocionantes, que debían ser dispuestas en un recorrido ordenado de lugares previamente imaginados.

En una época en que confiamos a la escritura, a los libros y a instrumentos tecnológicos cada vez más sofisticados la tarea de conservar palabras, sonidos y conocimientos, al mismo tiempo que las imágenes se transforman, fragmentan y disipan con una rapidez nunca antes imaginada, pienso que los lugares y las imágenes que el arte de la memoria trazaba en la imaginación, en las paredes y en los libros, nos hace también reflexionar sobre la actual pérdida de memoria y el rol que aún hoy asumen las imágenes en el olvido y el recuerdo.

Si los antiguos habían comparado a la memoria y el recuerdo con las tablillas de cera en las que inscribían palabras e imágenes, el Renacimiento señaló que la imaginación trazaba como con un lápiz sugestivas imágenes y ordenados lugares en la memoria, y en ella perduraban inscritas para ser resguardadas del olvido. En el siglo I a.C., Cicerón escribió que los lugares de la memoria debían ser estructuras verosímiles, existentes o ficticias, en los que se depositan luego, en ordenada sucesión, los distintos contenidos de la memoria transformados en imágenes claras e insólitas, excepcionalmente atractivas o repugnantes, cómicas o grotescas, figuras coronadas y vestidas de púrpura o deformadas por el barro y la sangre.



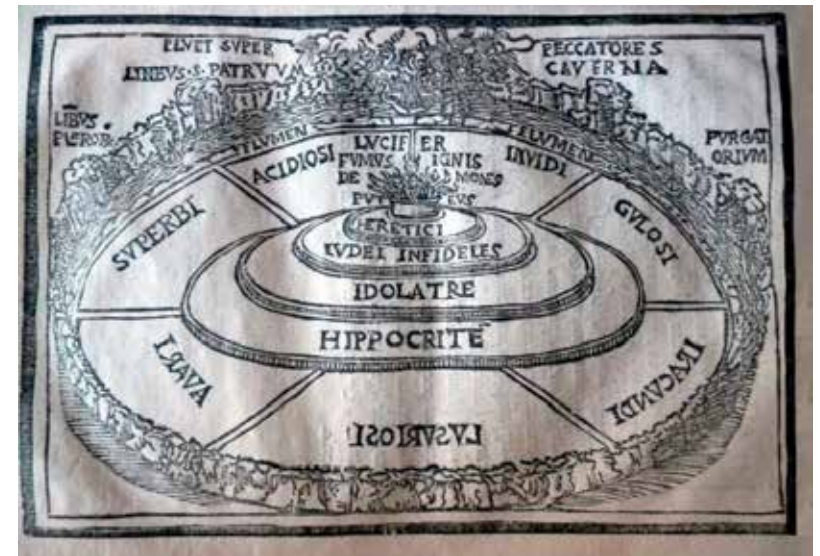
Fuente: Johannes Romberch,
Congestorium artificiosae memoriae.
Venecia: Melchiorre Sessa, 1533.

La Edad Media, que heredó y adaptó a sus propias necesidades el arte de la memoria, lo utilizó para recordar argumentos vinculados a la fe, a la salvación o a la condena, a las virtudes y a los vicios: la memoria fue depositada, entonces, en lugares extraídos de algunos pasajes de la Biblia o de la experiencia cotidiana: lugares como un templo, una biblioteca o una pinacoteca, la planimetría de un jardín o de un palacio, el itinerario al interior de una iglesia o de una ciudad, las distintas estaciones recorridas durante una peregrinación, el propio cuerpo o el cuerpo lacerado de Cristo, cuyas heridas fueron comparadas a las negras palabras y a las rojas letras que se trazaban en los folios de cuero. Los lugares podían ser también complejos dispositivos: signos zodiacales, mapamundis, diagramas del cosmos, una rosa, una rueda, un ángel, una escalera, un árbol o imaginarios esquemas

del infierno, del paraíso y del purgatorio. En general, los distintos tratados aconsejaban que los *loci* fueran numerosos, iluminados adecuadamente y distribuidos en un orden preciso, a intervalos reducidos. Una vez impresos en la mente, estos *loci* albergaban series de imágenes asociadas a las cosas leídas o escuchadas que se deseaban recordar.

A finales del Renacimiento, el arte de la memoria tuvo, a través de la imprenta, una vasta divulgación y, desprovisto ya de su función práctica, convergió en un proyecto más amplio que involucró a distintas tradiciones: la alquimia, la tradición hermético-cabalística, el neoplatonismo, la lógica. A partir de diagramas combinatorios se buscó entonces la construcción de una red de conocimientos que comprendiera una descripción especular y detallada de la realidad y en la cual se reunirían todas las ciencias. Concebido como el instrumento que permitiría simultáneamente la conservación, la organización y la transmisión del conocimiento y la memoria, el arte de la memoria fue asimilado a la figura de una Enciclopedia infinita o a una inconmensurable galería de pinturas en la que se reinstauraría, tal como lo expresó Giordano Bruno, la correspondencia entre la mente y el universo, el microcosmos y el macrocosmos.

Esta misma capacidad de almacenamiento y correspondencias inagotables transformaron, sin embargo, a la memoria en un laberinto capaz de crecer sobre sí mismo. Mientras el médico y alquimista Cornelio Agripa advertía que quienes se aficionaban al arte del recordar “colman su mente con imágenes tan monstruosas que generan una especie de manía y frenesí por lo tenaz de la memoria”, Giovanni Ciampoli, poeta y amigo de Galileo, señalaba que la memoria era habitada, no por pinturas inmóviles, sino por “simulacros vivientes que habitan en ella ruidosos e indómitos”, “tropas de fantasmas forasteros” que cuando la mente duerme “cantan, suspiran, danzan, luchan, depredan los altares, violan a los dioses, sin diferencia, sin ley, temerarios, sin reglas, furibundos”. Las imágenes pueblan la memoria, entonces, como una pesadilla o un permanente naufragio. Así aparece también en *La invención de la soledad*, de Paul Auster, sólo que en ella los lugares de la memoria son un reflejo y lo conducen hacia su propia interioridad. Perdido y dando vueltas en círculos en las laberínticas calles de Ámsterdam, el protagonista



Fuente: Cosimo Rosselli, *Thesaurus artificiosae memoriae*, Venecia, 1579

de la novela “recordó que algunos especialistas del siglo XVI (por ejemplo, Cosme Rosselli en su *Thesaurus Artificiosae Memoriae*, Venecia, 1579) habían usado diagramas del infierno para representar los sistemas de la memoria. Y entonces advirtió que si Ámsterdam era el infierno y el infierno era la memoria, tal vez tuviera sentido que se perdiera. Lejos de cualquier cosa que pudiera resultarle familiar, incapaz de descubrir ni siquiera un solo punto de referencia, descubrió que sus pasos, al no llevarlo a ninguna parte, lo conducían al interior de sí mismo. Estaba haciendo un viaje interior, y se encontraba perdido, pero lejos de preocuparlo, esta idea se convirtió en una fuente de felicidad y alborozo. Trató de imbuirse por entero de esta idea, como si tras acercarse a un conocimiento previamente secreto, pudiera llegarle hasta lo más profundo del alma; y entonces se dijo a sí mismo, con un tono casi triunfante: Estoy perdido.”

Cuando el dibujo fue testimonio de la verdad

Miguel Lawner

En septiembre de 1973 fui confinado a la isla Dawson en calidad de prisionero de guerra, junto a otras cuarenta autoridades del gobierno de Salvador Allende. Nunca antes había practicado el dibujo humano. Por mi formación de arquitecto sólo dominaba el dibujo técnico propio de ese oficio y ocasionalmente, durante mis vacaciones, solía realizar uno que otro croquis de algún motivo urbano.



De regreso con la leña, Isla Dawson. | Dibujo a lápiz. | 14x22 cms. aprox.

Fuente: Colección del Museo de la Memoria.

En la isla Dawson estábamos sometidos a un severo régimen de trabajos forzados. El grupo al cual fui integrado recibió la tarea de construir una línea eléctrica adyacente al Estrecho de Magallanes, para lo cual debíamos plantar altos postes de madera cada 50 metros. Así fuimos avanzando varios kilómetros hasta divisar Puerto Harris, un caserío emplazado sobre una loma en cuya cumbre se alzaba una iglesia abandonada por más de treinta años, según nos informó el sargento a cargo de nuestra custodia.

Al aproximarnos al templo, pude constatar que se trataba de una espléndida obra, ejecutada en su totalidad con estructura y revestimientos de madera. Su aspecto era lamentable, pero la estructura fundamental se veía en buen estado, no obstante las severas inclemencias originadas por los vendavales y las lluvias torrenciales que azotan constantemente la Patagonia.

Valía la pena su recuperación y así se lo propuse al comandante del campo. Si ya estábamos obligados a un trabajo forzado, era mejor dedicarnos a una labor mucho más noble, rescatando del colapso una construcción de alto valor patrimonial. El comandante aceptó mi sugerencia, proporcionándome un cuaderno de colegial y un lápiz a fin de practicar un levantamiento del templo y proyectar las obras complementarias que estimara convenientes. Esta fue la circunstancia que me permitió hacerme con los implementos indispensables para dibujar.

Transcurridos un par de meses, comenzó a normalizarse la correspondencia con nuestros familiares y en conocimiento de mi nueva afición, recibí varias cajas de lápices, plumones y álbumes de dibujo, algunos de los cuales superaron la estricta censura a la cual estábamos sometidos.

Comencé dibujando escenas del dramático paisaje en torno nuestro: la cordillera de Darwin en lontananza, los perezosos caiqueños reposando a orillas del estrecho o restos de árboles calcinados, sobrevivientes de la masacre cometida a comienzos del siglo XX por la empresa que arrasó con la riqueza forestal de la isla. Dibujaba sin saber el futuro de estos modestos croquis. Quizás, porque contribuían a evadirme de los negros presagios anidados en nuestra mente.

Otro hecho marcó un cambio importante en nuestra situación. En vísperas de la Navidad del '73, fuimos trasladados a un nuevo recinto. Hasta entonces habíamos alojado en una de las barracas de la base naval establecida en la isla, pero rápidamente nuestros carceleros levantaron una construcción destinada a servir de prisión definitiva para quienes proveníamos de la zona central y también para los centenares de presos políticos detenidos en la Región de Magallanes.

La visión de este recinto nos produjo un impacto estremecedor. Estaba encajonado entre dos laderas sobre las cuales se alzaban torretas de vigilancia provistas de



Iglesia de Puerto Harris, Isla Dawson. | Dibujo a lápiz. | 14 x 18 cms. aprox
Fuente: Colección del Museo de la Memoria.

ametralladoras. Las construcciones eran de madera y tanto los muros como las techumbres estaban totalmente revestidos con planchas metálicas de zinc. Imposible no asociarlo a los campos de concentración levantados por los nazis en la segunda guerra mundial, con las barracas alineadas militarmente, rodeadas por una doble y alta alambrada encerrando todo el conjunto. Un entorno siniestro, de muerte.

Allí, paulatinamente, comencé a anidar la idea de dejar testimonio de la reproducción en Chile de un auténtico campo de concentración. Creí conveniente que nuestros compatriotas y el resto del mundo se enteraran de lo que aquí ocurría, y si alguno de nosotros desaparecía, que mis croquis pudieran atestiguar su estadía en la isla.

Se multiplicaron los apuntes mostrándonos en nuestras faenas cotidianas, que fui ocultando en diversos escondrijos. Descubrí mi habilidad para retratar con cierto parecido a mis compañeros de infortunio. Otros croquis, como el diseño del campo donde permanecíamos reclusos, los elaboré pacientemente en pequeños trozos de papel que destruía noche tras noche arrojándolos a las letrinas, hasta que me cerró con bastante exactitud. Sabía que se trataba de un plano considerado como secreto de guerra, por lo cual me costaría la vida en caso de ser descubierto. Lo memoricé y no tuve problema en reproducirlo dos años más tarde cuando llegué al exilio.

Después de permanecer ocho meses en la isla Dawson, nos trasladaron a Santiago. Nuestro grupo fue subdividido. Yo quedé entre quienes fueron enviados al subterráneo de la Academia de Guerra Aérea, en donde nuestra reclusión se prolongó dos meses, hasta ser reunidos nuevamente y trasladados al campo de detención de Ritoque. En verdad, se trataba de un balneario popular levantado durante el gobierno del presidente Allende para beneficio de los trabajadores, que los militares blindaron y enrejaron para transformarlo en un centro de reclusión de presos políticos.

Aquí mejoró nuestro régimen de vida. Estábamos libres del trabajo forzado; el clima y la alimentación mejoraron y dejamos de estar incomunicados, pudiendo recibir la visita dominical de nuestros familiares.

Mi actividad como dibujante se multiplicó. Se popularizaron los saludos que elaboré para cada uno de mis compañeros de cautiverio, a fin de ser obsequiados a su esposa o a los hijos, ya sea con motivo de sus cumpleaños o en la fecha de aniversario de matrimonio. Estos saludos eran rubricados con nuestras firmas, el único obsequio a nuestro alcance. Debo haber realizado sobre cien de estos dibujos, de los cuales sólo he recuperado un puñado con el curso del tiempo.

También fuimos autorizados a organizar en Ritoque los llamados viernes culturales, de los que he dejado varios testimonios. Son dibujos que pude realizar con mayor tranquilidad y que demuestran cómo nos ingeniábamos para conservar la dignidad, no obstante la inseguridad y las conjeturas respecto a nuestro futuro.

Tras un año en Ritoque, fui enviado por un mes al centro de detención de Tres Álamos, antes de ser expulsado al exilio en Dinamarca, donde permanecí durante ocho años.

Sería largo contar cómo logré poner a salvo mis dibujos y el camino que recorrieron hasta llegar a manos de mi esposa, quién se las arregló para sacarlos fuera de Chile.

Inmediatamente después de arribar a Copenhague en Julio de 1975, dibujé los motivos que guardaba en mi mente y que habrían significado un alto riesgo para mi seguridad, en caso de haberlos realizado en los centros de detención, con el peligro de que me fueran incautados, como ocurrió con varios otros que perdí para siempre.

La colección de mis dibujos fue expuesta por primera vez en la capital de Dinamarca. El montaje causó gran revuelo por colgar desde paneles coronados con madejas de alambre de púa. La exposición viajó a otras ciudades del país y más tarde se montó en Hamburgo y en Rotterdam. El año 1976, se publicó un álbum reuniendo gran parte de mis dibujos en una edición trilingüe: danés, inglés y castellano, que circuló especialmente en Europa.

Mis dibujos fueron reproducidos en afiches, álbumes, tarjetas postales, escarapelas o estampillas por diversos comités de solidaridad con Chile establecidos en los cinco continentes. Viajé con mis dibujos para complementar el testimonio que entregué en la Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas establecida en Ginebra. Lo mismo ocurrió en la Comisión Investigadora de los crímenes de la Junta Militar, con asiento en Helsinki. En definitiva, mis dibujos prestaron una contribución al aislamiento internacional de la dictadura militar establecida en Chile, que fue condenada mediante sendas resoluciones, adoptadas por abrumadora mayoría en las sesiones anuales de las Naciones Unidas.

De regreso en Chile el año 1984, me integré a las acciones de resistencia y poco a poco, mis dibujos comenzaron a circular en nuestro país. Cuando se cumplieron treinta años del golpe militar, fueron expuestos por primera vez en la anterior sede del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, donde

reprodujimos el ambiente de nuestro confinamiento en isla Dawson, mediante una instalación especial.

La exposición se acompañó con la edición de un libro conteniendo además otros dibujos que había recuperado una vez de regreso en Chile. El libro se titula *La vida a pesar de todo*.

Transcurridos más de cuarenta años desde que inicié esta tarea clandestina de testimoniar mediante el dibujo algunas realidades que la dictadura se empeñaba en negar, admito que jamás pude imaginar la trascendencia que iban a alcanzar estos modestos croquis, carentes de valor artístico, pero valiosos auxiliares de la memoria histórica.



Luis Corvalán en Tres Álamos.

Dibujo a lápiz.

15 x 18 cms. aprox

Fuente: Colección del Museo de la Memoria.

Del croquis al plano. Los ingenieros dibujantes del siglo XVIII.

Amarí Peliowski

Quisiera referirme a la adopción, en Chile, del dibujo geométrico en la práctica de la arquitectura. Esta adopción significa una “superación” del croquis como dibujo empírico, cuya función era registrar la forma de un edificio existente o presentar esquemáticamente un programa a seguir para la construcción de uno nuevo, decidiéndose a pie de obra su forma precisa y detalles ornamentales. El dibujo geométrico, en cambio, vendría a intervenir en el proceso arquitectónico fijando, de forma previa y de manera precisa, la forma y las medidas de un edificio aún inexistente.

En Chile, la utilización de la técnica de dibujo ortogonal (planta-elevación-corte) fue introducida en la segunda mitad del siglo XVIII por una treintena de ingenieros enviados desde España por el rey Carlos III. Este envío era una operación que formaba parte de una estrategia de transformación radical del Imperio español que, recibiendo el influjo de la ilustración desde Francia, buscaba transmitir e imponer la idea de un Estado benefactor y moderno. Una de las formas de implantar este ideal moderno fue estimulando la construcción de edificios públicos monumentales, el trazado de caminos y encauzamiento de aguas, y la fortificación de ciudades a través de todo el continente americano, una intervención tan radical que se llegó a decir que el rey sufría de un “mal de piedra”. Ingenieros militares egresados de las principales academias militares del país (fundamentalmente la de Barcelona), fueron entonces destinados a trabajar por este programa. Se calcula que de los casi 800 ingenieros que se diplomaron de las academias españolas durante el siglo XVIII, un tercio pasó a las Indias.

Como lo ha demostrado el historiador Eugenio Pereira Salas, a comienzos del siglo XVIII la arquitectura en Chile, como en la mayor parte de América, se realizaba a pie de obra y por gremios de artesanos que funcionaban siguiendo un sistema de construcción colaborativa, que se daba generalmente entre alarifes, religiosos y albañiles que poseían algunas nociones de construcción en adobe, madera o piedra. Durante los siglos XVI y XVII y la primera mitad del XVIII, no se conoce la acción de arquitectos profesionales; los que eran denominados arquitectos eran frecuentemente escultores hábiles o artesanos “inteligentes” en matemáticas.

La sobrevivencia actual de dibujos de arquitectura trazados antes de 1760 es muy escasa. Este hecho es bien sintomático de lo poco relevante que era el dibujo en la práctica de la profesión en ese contexto gremial. De una primera planta conocida realizada en 1605, saltamos a un segundo dibujo fechado en 1738. Este año marca el debut de una regularización del uso (y archivo) del dibujo. A partir de la década de 1740, el uso de dibujos será cada vez más frecuente: al plano de 1738 le siguen siete fabricados en la década siguiente, y dos entre 1760 y 1761. Esta estimulación del dibujo podría explicarse por el terremoto de Valparaíso de 1730, que derrumbó varias edificaciones a lo largo de Chile y motivó la construcción de nuevos edificios en las décadas que siguieron.

En la mención de este evento telúrico se encuentra una de las claves de desciframiento de la función del dibujo antes de la llegada de los ingenieros a Chile. El terremoto aparece frecuentemente mencionado en los informes escritos que acompañaban los planos, y sus efectos devastadores surgen como discurso transversal de justificación de la construcción de obras y de la premura con que los edificios destruidos habían ya comenzado a ser reemplazados. Los informes escritos buscaban satisfacer así, en general, tres objetivos: justificar la necesidad de las construcciones, informar acerca de una obra ya en estado avanzado, y pedir financiamiento para la continuación de la obra. Los datos entregados en los testimonios que acompañaron los dibujos del Cabildo de Concepción (1738), la Catedral de Concepción (1743), la iglesia de la Matriz de Valparaíso (1745), y el Hospicio de Huérfanos del Marqués de Montepío en Santiago (1760), todos conservados en el Archivo de Indias de Sevilla, demuestran que los planos se enviaron a España cuando los edificios se encontraban ya en proceso de construcción.

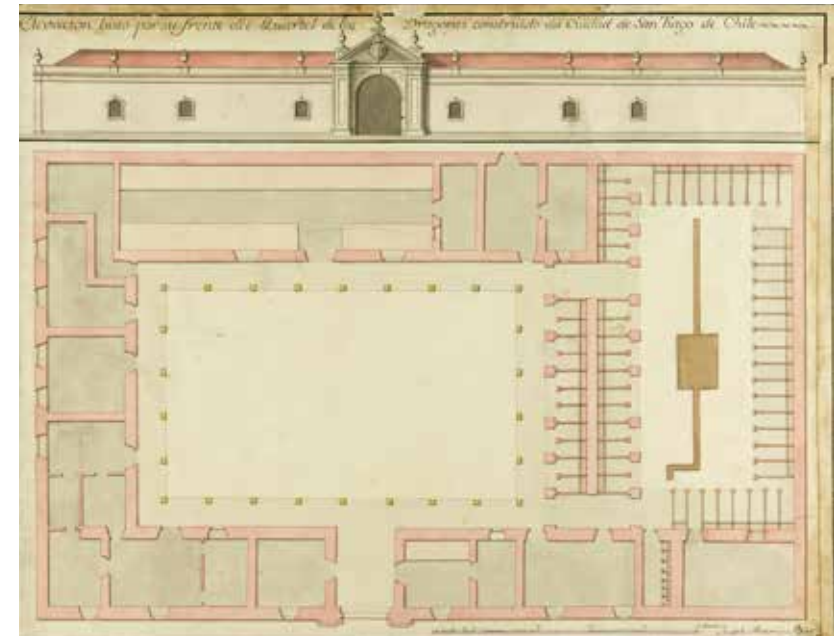
Los dibujos, entonces, servían de registro e informe del estado de un edificio ya en obra. Esta función justifica que la precisión geométrica no estuviera al centro de las preocupaciones. Más persuasivo era el informe escrito narrando las desdichas provocadas por la pobreza y la destrucción, y explicando las necesidades para tal templo o tal sede administrativa. Los dibujos servían, en este contexto, como ilustraciones. Destaca en este conjunto la variedad de técnicas de representación, desde la perspectiva caballera, a elevaciones,

plantas, y combinaciones de todas éstas últimas. Si bien los proyectos son representados con precisión, la inclusión de efectos de perspectiva en las elevaciones, la ausencia de expresión de los distintos espesores de muros o de la ubicación de los vanos en las plantas, demuestra que la aplicación de la técnica de proyección geométrica era rudimentaria.

El estilo de dibujo cambiaría de manera bien drástica con el arribo de los ingenieros a Chile. Aplicando conocimientos sobre estructuras, materiales y tipologías, estos ingenieros –así como el arquitecto italiano Joaquín Toesca, que llegó en 1780–, reformaron y revitalizaron la manera de construir. Pero también transformaron la manera de proyectar edificios, introduciendo el dibujo geométrico, que ya se usaba de manera sistemática en la arquitectura desde que Juan Bautista de Toledo volviera a España a mediados del siglo XVI, tras una estadía en Roma trabajando para Miguel Ángel.

Entre los primeros dibujos de arquitectura realizados en Chile por un ingeniero español encontramos dos versiones del proyecto para el cuartel de Dragones de Santiago, trazados por José Antonio Birt en 1764 y 1765. Primer ingeniero perteneciente al Cuerpo Real que desembarcó en Chile, llegó al país en 1762 después de haber trabajado en las capitanías de Santo Domingo, Puerto Rico, Venezuela y en el virreinato de Nueva Granada. Birt pasó primero a Valdivia, donde trabajaría en su fortificación, y luego a Santiago, donde participaría de la construcción del cuartel.

La primera versión del plano del cuartel de policía, conservada en el Archivo de Indias de Sevilla, dataría de 1764; la segunda, conservada en la biblioteca de Cataluña, fue fechada en 1765. Pero si se observan las variaciones del proyecto entre ambas, parece coherente pensar que la copia *A* es en efecto posterior a la *B*. Dos puertas cocheras, una puerta comunicante entre las caballerizas y el palacio del gobernador (que estaba emplazado en el mismo solar) y algunas modificaciones de la distribución interior (en las habitaciones marcadas *C*, *J* y *K* en el dibujo *B*), además de algunas indicaciones escritas señalando el uso de cada pieza, fueron agregadas. Según lo que se desprende de la revisión del catálogo del Fondo Manuel de Amat i Junyent de la Biblioteca de Cataluña, no existe un documento escrito indicando informaciones sobre



José Antonio Birt. Elevación visto por su frente del Cuartel de los Dragones construido en la ciudad de Santiago de Chile. Dibujo de arquitectura, 1765. Fuente: Biblioteca de Catalunya.

la versión *B* del dibujo. De hecho, los documentos que pertenecen a ese fondo parecen haber sido borradores de informes oficiales, lo que explica que los planos de Birt para el cuartel de dragones conservados en Sevilla –donde se reúne la documentación oficial virreinal– sean acompañados de memorias escritas. Según la memoria que acompañó la versión *A*, el dibujo del cuartel policial fue enviado al rey por el gobernador Antonio de Guill y Gonzaga en 1764, para informarle sobre el estado del antiguo cuartel que existía cuando éste arribó a Santiago para comenzar su gobierno en 1762, y para presentar el proyecto del nuevo cuartel que estaba ya en obra y que esperaba terminar al año siguiente. En cualquier caso, lo cierto es que la existencia de dos dibujos, entre los cuales se puede observar un proceso de

formular y ajustar el proyecto, avala la hipótesis que el dibujo comenzaba a penetrar en el proceso de concepción de los edificios. La observación de estos dibujos y la información contenida en el informe del segundo, permite inferir entonces que los planos constituían una herramienta no sólo pensada para la información y convencimiento del rey, sino un instrumento para ir modelando el proyecto e ir reflexionando acerca de las proporciones, soluciones y programa del edificio.

Esta intervención de los planos del cuartel en el proceso de su construcción sentó de hecho un precedente para que el dibujo, a partir de 1770, fuera una de las herramientas fundamentales de una práctica arquitectónica reformada que se insertó en la estructura social amplia de un Estado que, inscrito en una ideología de la racionalización, buscaba tanto la normativización de sus códigos estéticos, como la eficiencia de sus códigos técnicos.

En este contexto, el dibujo serviría de lenguaje reglamentado, siendo utilizado para la comunicación y archivamiento de información, pero más importante aún, de argumento y discusión de alternativas para un proyecto de arquitectura dado. En 1780, por ejemplo, los planos que el ingeniero español Leandro Badarán realizó para la Catedral de Concepción fueron rechazados de manera tajante por el arquitecto del rey Francisco Sabatini, en Madrid, sentando un precedente de la función que encarnaría la “Comisión de Arquitectura” de la Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir de 1786. Sabatini sentenció en 1780: “...haviendome enterado con la maior reflexión de todas las circunstancias y examinando co toda prolixidad los referidos documentos, devo decir a VE que el Proiecto de dicha Iglesia es despreciable en todas sus partes, y manifiesta que su Autor no entiende quasi los elementos de la Arquitectura, pues falta a los tres principios fundamentales del Arte, que deven concurrir en qualquiera edificio bien ordenado, que son la Solidez, la Comodidad, y el Ornato proporcionado...”. Unos años más tarde, en 1784, el plano de arquitectura encarnará todo su valor de argumento cuando se estableció uno de los primeros concursos de arquitectura pública conocidos: el que llevaría a Joaquín Toesca, después de “vencer” a Badarán, a construir la sede del Cabildo en la Plaza de Armas de Santiago.

Lo que me interesa resaltar en esta presentación es que el dibujo proyectivo no sólo fue un saber técnico importado desde Europa a América y a Chile, que permitiría una “evolución” desde lo rudimentario a lo racionalizado. El dibujo geométrico fue más bien una de las herramientas fundamentales que permitieron realizar un proyecto ilustrado amplio que provenía de España pero que también era demandado por una sociedad criolla que se iba infiltrando en la administración estatal y que unas décadas más tarde lucharía por la independencia.

Manuel de Salas, uno de los mayores representantes del pensamiento ilustrado en Chile y actor principal de la Independencia, propuso a mediados de la década de 1790 la creación de una Academia de matemáticas, la primera del país. Fundada en 1797, la Academia de San Luis fue de hecho cuna de formación de los principales luchadores de las guerras de la década de 1810.

La enseñanza del dibujo fue uno de los principales objetivos de esta institución. Este permitiría clasificar, evaluar, aprobar o rechazar un programa dado, así como discutir acerca de los ornamentos adecuados y los materiales idóneos para un edificio, una máquina o una obra de ingeniería. Este fenómeno de discusión estaba a la base del procedimiento científico racionalista y en las antípodas de la práctica empírica, vinculando la arquitectura con la práctica científica. En Chile, de hecho, la arquitectura estaría asociada a la ingeniería hasta principios del siglo XX, cuando la Facultad de Arquitectura se separara definitivamente de la de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile.

Observar & dibujar

Apuntes desde la etnografía urbana

Francisca Márquez

En antropología, como en otras disciplinas y en muchos actos de la vida, el momento de la observación está situado en el inicio del proceso de comprensión de una cultura. Es, por tanto, su fundamento. La comprensión e interpretación de las culturas se afirma y depende en gran medida de este ejercicio. Porque la observación es esa mirada penetrante y aguda que revela la realidad en la que el antropólogo se inserta y participa; de esa mirada de largo aliento depende finalmente la posibilidad de relatar y de hacer visible lo que dicha cultura nos enseña.

¿Qué es lo que observamos los etnógrafos? Los etnógrafos, en especial los urbanos, observamos situaciones del habitar y de las prácticas que lo acompañan. Observamos el barrio (con su vida y su espacio), observamos las aldeas y los guetos de la segregación urbana, los paisajes, las calles, el sitio de los rituales, la fiesta, los cuerpos y los quehaceres diarios que la cultura requiere para existir. Pero sobre todo, observamos lo aparentemente conocido, lo ordinario, lo trivial, lo cotidiano. Y desde allí, desde ese observar lo obvio, esperamos ver comparecer lo nuevo, lo que nos sorprende, porque allí residen las claves comprensivas de la cultura.

Los etnógrafos observamos largo y tendido en el tiempo, hasta que se nos entregan las claves que nos permiten acceder al secreto íntimo de ese lugar, de esos cuerpos o de ese acontecimiento que por definición es siempre una realidad compleja e incierta a la mirada del etnógrafo. Y que por incierta y desconocida, nos saca fuera de nosotros mismos: de nuestras certezas, de nuestras nociones y conceptos más arraigados. Es allí cuando lo rutinario cobra sentido (uno o varios).

Cuaderno de campo

En la historia de la antropología, el quehacer del etnógrafo –observador y relator de culturas– se acompaña siempre del cuaderno de campo. Cuaderno de tapas duras, donde en un ir y venir entre ojo, oído y mano, se registran de manera veloz o pausada las impresiones del “estar ahí”. El cuaderno de campo,

constituye el soporte de la observación etnográfica. Así aprendimos de viajeros como Pierre Loti y su viaje a Isla de Pascua, del antropólogo Sir Evans Pritchard y su etnografía de los Nuer en África de Pierre Clastres y su estadía entre los Guayaquis en Colombia, y de tantos otros.

En estos ejercicios etnográficos, la palabra abre y traduce los conceptos y nociones de la cultura y su lugar, mientras que el croquis sintetiza lo que las palabras no podrían representar, pero tampoco comprender, pues el dibujo –como la escritura–, es también una suerte de lenguaje, una experiencia y un proceso cognitivo. Pero a diferencia del lenguaje y la escritura, el dibujo sintetiza y, en un ejercicio mnemotécnico, nos abre al registro sensorial de lo que hemos podido percibir y queremos recordar, sin necesariamente tener que encontrar las palabras y conceptos adecuados.

En la experiencia etnográfica, la experiencia de la otredad y de la extrañeza, a menudo obligan a “saltarse” la palabra. Abrir los sentidos de la percepción y abocarse al croquis puede ser el camino para testimoniar y recordar. Es entonces cuando el croquis del etnógrafo, trazo rápido y sorprendido, se plasma sobre el cuaderno de campo. A él se volverá una y otra vez, hasta que las palabras y los conceptos logren decantar en este siempre complejo proceso de interpretación de las culturas. En este sentido, el croquis colabora e ilumina, al igual que la palabra rápida y breve, al boceto de la etnografía. Pero lejos de ser un trazo subsidiario, el dibujo aporta a la comprensión de lo que no es posible aun nombrar, sino apenas esbozar... Cuando el etnógrafo no sabe bien en qué terrenos y mundos se mueve, el croquis nos abre a campos del conocimiento, que difícilmente se dejan expresar verbalmente. Y en este “no saber”, el trazo rápido ayuda a atrapar lo que aún la razón y el concepto no logran comprender.

Observación & croquis

Sabemos que la realización de un croquis obliga a elegir y abstraer de entre las infinitas formas culturales que tenemos delante. La mano nunca es tan diestra, ella nos impone por dónde comenzar a recoger, elegir un primer rasgo, y luego otro y otro. En la elección de la línea, inevitablemente la interpretación de cada elemento y rasgo cultural se filtra (su espesor, su intensidad, su continuidad).

Me atrevería a decir, incluso, que una vez que la línea nace de la mano del etnógrafo o su colaborador (un arquitecto, por ejemplo), es porque ya se tiene una hipótesis sobre ese lugar o esa forma. O bien, ya se ha descubierto una cierta estructura ordenadora en esa infinidad de connotaciones de la cultura y de su hábitat. Esta estructura es algo que en alguna medida está ahí, pero oculta. Será tarea del etnógrafo descubrirla.

La materialización de un croquis es siempre un diálogo difícil entre los sentidos que eligen y la mano que raya o rasga el cuaderno abierto. En estos términos podemos decir que hay croquis que apenas obedecen a intuiciones o imaginarios, y que el diálogo está entre los sentidos y la mano que obedece. Pero hay otros donde las certezas interpretativas se anuncian, y entonces el diálogo es entre la mente que abstrae –elige, separa– y la mano que interpreta y ejecuta.

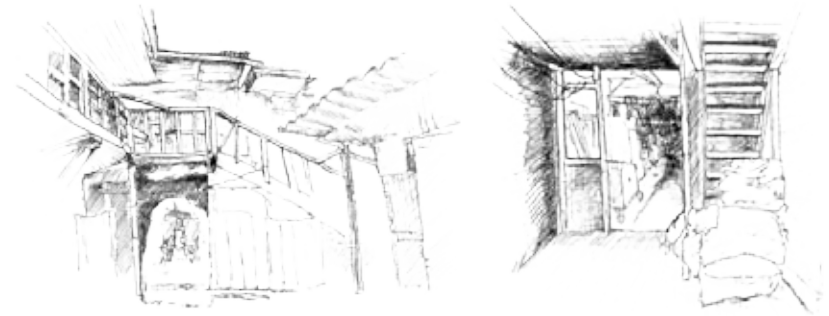
Croquis n° 1 | Barrio La Chimba



Croquis del arquitecto Rodolfo Arriagada
Fuente: Proyecto Fondecyt n° 1120529

La Chimba de Santiago de Chile, barrio al lado norte del río Mapocho y que los mapas históricos representan sólo desde el sur. Este croquis nace del trabajo etnográfico de las prácticas del habitar en el barrio de La Chimba. La etnografía registra que para los habitantes de este lado norte del río, La Chimba se representa y se vive cotidianamente como una aldea que mira al centro de la ciudad fundacional.

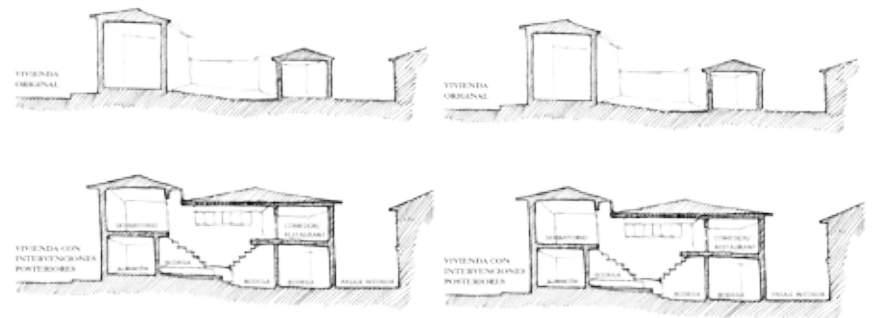
Croquis n° 2 | Formas arquitectónicas significadas



Croquis del arquitecto Rodolfo Arriagada
Fuente: Proyecto Fondecyt n° 1120529

Ambos croquis grafican dos entradas de conventillos en La Chimba. En ellos habitan inmigrantes latinoamericanos. En el croquis de la izquierda se reconocen las estructuras y escaleras de material precario superpuestas a la forma original de adobe. Bajo la escalera, una gruta que cobija una pequeña figura de la Virgen María. A la derecha, una escalera y entrada al conventillo. Se reconocen los implementos de trabajo de sus habitantes, sacos de alimentos, carro que contiene implementos de cocina, ropa colgada. En ambos casos la fotografía se reveló inútil para destacar los detalles de estos lugares.

Croquis n° 3 | Formas arquitectónicas intervenidas

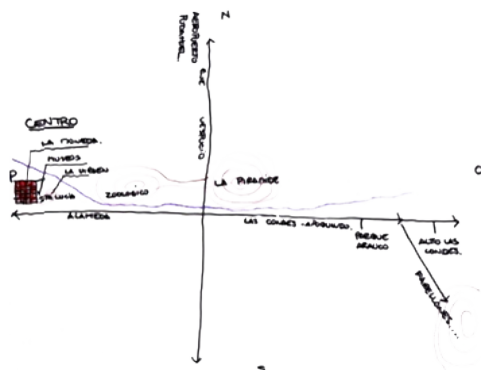


Croquis del arquitecto Rodolfo Arriagada
Fuente: Proyecto Fondecyt n° 1120529

lo que está en observación y entregar su clave. “Se trata de una suerte de plaza de doble horizonte”; “una grieta que provoca vértigo, grieta vertiginosa”; “un borde que habla de fronteras imaginarias”.

La aparición de la palabra que nombra hace que aquellas cosas y aspectos que el croquis va recogiendo cobren existencia y salgan del mundo homogéneo de las posibilidades. A partir de estos nombres, ya se puede comenzar a interpretar esa matriz densa de significados que es la cultura.

Croquis n°6 | La ciudad de Santiago según habitante de condominio



Croquis de arquitecta.
Fuente: Proyecto Fondecyt
n°1050031

Croquis n°6: Croquis de mujer profesional que habita en un condominio de Huechuraba, Santiago. El dibujo representa Santiago, pero con énfasis en el centro histórico y las carreteras que conectan el condominio con los servicios y barrios de altos ingresos de la ciudad. La escritura destaca los íconos o nodos que le sirven de referencia en sus cotidianidad (aeropuerto, mall, centro de esquí...), pero también en el ejercicio de representar la ciudad fundacional (Palacio la Moneda, museos, cerro Santa Lucía y la Virgen...).

Croquis n°7 | El sueño de la casa propia según pobladora de Santiago

Croquis n°7: Collage de mujer pobladora erradicada de un campamento al borde del río Mapocho y actualmente habitante de un conjunto de viviendas sociales. En este collage ella representa a través de fotos recortadas de revistas la casa

que hubiese soñado. Agrega a estas imágenes pájaros volando, completando así un cuadro de pájaros y gallinas. En una esquina, una breve frase sintetiza el significado de este collage: “este es mi sueño que se va a la tumba conmigo”. En la otra esquina, firma con su nombre y apellido.



Collage de pobladora.
Fuente: Proyecto Fondecyt
n°1050031

En síntesis, sean cuales sean los dibujos, croquis o collage que se reúnan en el trabajo etnográfico, unos y otros nos informan sobre los imaginarios que subyacen a nuestras culturas. Tal como lo indican los croquis aquí presentados, estos imaginarios, como matrices de sentidos que son, se sitúan en la difusa frontera de lo deseado, lo perdido, lo que no se tiene. Pero justamente, porque hablan de lo perdido y lo deseado, los imaginarios –expresiones simbólicas– siempre suponen un ánimo de “visualizar lo invisible”. Los imaginarios individuales no son solo ejercicio de la conciencia solitaria; ellos pasan a ser imaginarios sociales porque el hombre ha de establecer relaciones en su existencia. Los imaginarios son sociales porque se producen condiciones históricas y sociales favorables para que determinados imaginarios sean colectivizados. Los imaginarios sociales requieren ser institucionalizados y legitimados socialmente.² El punto más interesante – desde una perspectiva antropológica– es preguntarse cómo y bajo qué condiciones en nuestra ciudad se produce la socialización de estos imaginarios y de estas representaciones. Los croquis son la puerta de entrada que nos anuncian y develan, lo que la palabra difícilmente se atrevería a pronunciar.

² Véase Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets: Barcelona, 1993.

Mesa V
Del dibujo a la ilustración

Geraldine Mackinnon
Gonzalo Arqueros

Traspasar los límites: reflexiones sobre un oficio interdisciplinario.

Geraldine Mackinnon

*“La ilustración científica de las plantas es un aspecto importante del más amplio mundo del arte botánico, definida por su propósito como una ayuda para el estudio y clasificación de especies. Botánicos e ilustradores trabajan juntos dentro de una relación sinérgica que resulta en ilustraciones específicamente diseñadas para complementar el texto. Las ilustraciones botánicas se utilizan para ilustrar “floras”, monografías, guías de campo e investigaciones. El artista sigue convenciones establecidas que incluyen una preferencia por el trabajo en blanco y negro, una habilidad para crear dibujos desde especímenes de herbario y la producción de magnificaciones detalladas de partes fundamentales de los especímenes. La precisión técnica es esencial pero los límites entre arte e ilustración son difíciles de distinguir, dados a menudo más por el propósito que por el estilo.”*¹

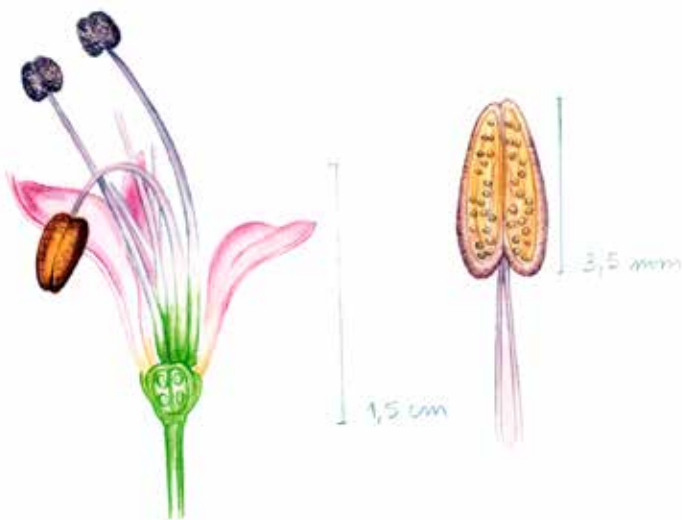
En el circuito internacional de ilustradores botánicos, es común encontrarse con diálogos a través de redes sociales donde se discute sobre los límites entre arte e ilustración. Los participantes se dividen en dos grupos. El primero, el más estricto o purista, lo constituyen quienes consideran que la ilustración botánica debe estar totalmente al servicio de la ciencia y que, por lo tanto, no puede haber ningún defecto en la ejecución, ni mucho menos ficciones que puedan inducir a errores taxonómicos. Esto incluye seguir todas las normas establecidas por las diferentes asociaciones científicas que utilizan estas ilustraciones. El segundo grupo son todos quienes piensan que sí es posible introducir nuevos significados, usar la ilustración como medio para comunicar ideas –frecuentemente ligadas a la ecología y la conservación de las especies representadas– y, más aun, que es posible experimentar en nuevos formatos, montajes, técnicas, etc.

Entre ambos grupos, el gran problema es lograr definir qué es arte y qué es ilustración científica. Muchas veces, los más conservadores prefieren que los más “vanguardistas” no publiquen sus obras en los foros, pues consideran que estas desbordan el ámbito científico.

Es lógico que la ilustración puesta al servicio de la ciencia tenga reglas y límites bien definidos para mantener su objetividad –aun tratándose de una ficción, una representación bidimensional que ha pasado por el filtro y mano del autor– y constituir un oficio consolidado y consistente en el tiempo, como demuestran trescientos años de tradición. En este sentido, se debe ser muy específico al definir el propio trabajo: es diferente definirlo como “ilustración botánica”, que como “arte botánico”. La palabra “arte” añade automáticamente el valor subjetivo, personal y creativo del que carece la ilustración científica. Lo que ambos comparten son los criterios formales, de diseño, técnicos y la estética de las plantas. Es por esto que muchas veces las ilustraciones científicas mejor logradas son también catalogadas como obras de arte: su valor estético y perfección técnica logran elevar la ilustración desde su espacio utilitario hasta el estatus más “espiritual” de la obra de arte. Pero a ojos de un crítico o artista contemporáneo, a pesar de esta belleza innegable, la imagen seguiría siendo una ilustración; una pieza de excelencia en el ámbito técnico. ¿Es acaso injusta esta clasificación? ¿Dónde están los verdaderos límites? Todavía no tengo una respuesta muy elaborada al respecto. Observando estrictamente mi propio trabajo y siendo muy honesta con lo que veo, son pocas las ocasiones en que he realizado una verdadera ilustración científica.

En cambio, son muchísimas las ocasiones en que mis trabajos califican como “arte botánico”. Incluso, un conjunto de mis ilustraciones fue expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes al formar parte de una exhibición de arte contemporáneo. El concepto detrás de la obra no radicaba en la correcta representación de la especie, sino más bien en el hecho de establecer un puente entre los científicos, el artista y el público.

¹ Definición actual de “Ilustración Científica/Botánica” de la ASBA (American Society of Botanical Artists) tomada de su sitio web: <http://www.asba-art.org/>. Texto traducido por la autora.



Geraldine Mackinnon . Cortes de la flor *Alstroemeria revoluta*.

Acuarela sobre papel (lámina incompleta), 2014.

Colección particular, NY.

En este contexto, surge la necesidad personal de definir hacia dónde apunta mi quehacer. ¿Es ciencia? ¿Es arte? ¿Ambos? ¿Ninguno?

Entendiendo que mi trabajo implica un proceso, que se articula como una mezcla interdisciplinaria: es ciencia al momento de enfrentarme a una nueva especie, observarla, conocerla, comprender sus características, buscarla en terreno, entender su ecosistema y utilizar las herramientas de la ilustración científica para representarla en el papel. Es arte cuando tomo decisiones sobre la composición, cuando selecciono los aspectos de la planta que aparecerán en la lámina, cuando le asigno un título más allá del nombre científico o común y también al elegir el lugar donde el trabajo será mostrado. Todo este proceso que se traduce en la obra final, puede definirse bajo un término que me hace mucho sentido, el “postnaturalismo”, con el que me bautizara Gonzalo Leiva en una reseña de la exhibición “Mi Naturalismo: tras los pasos del espíritu viajero” en Galería Artium, el año 2011.

“...su propuesta desplaza el naturalismo y sus restricciones de paradigma, para incorporarse a un camino propio e interpretativo, abandonando barreras, modas y concepciones. La honestidad plástica resultante es conmovedora”.²

He aquí el centro del asunto. Este texto fue escrito hace ya tres años, pero hoy se vuelve central, pues permite desde una mirada externa, aclarar cuál fue el camino desde ese primer acercamiento a un discurso propio. Rescatar estas palabras y tenerlas como guía se vuelve de suma importancia y urgencia en el quehacer diario, pues liberan mi trabajo de las ataduras y restricciones de la norma científica. Cuando se ha participado mucho tiempo en ese ámbito, ya sea como aprendiz, ilustrando, o simplemente conectada a ello, resulta complejo ampliar la perspectiva y acoger nuevas ideas, sobre todo en solitario, sin pares que hagan de “espejo” y colaboren con la remoción de los límites auto impuestos. Pero siempre hay un punto de inflexión.

Por lo pronto, me interesa continuar con investigaciones que ayuden a profundizar más en las relaciones entre especie, artista y público. Teniendo el análisis a través del dibujo y la acuarela como plataforma visual central, también me interesa incorporar y darles mayor protagonismo a todas aquellas etapas de la investigación que se materializan a través de fotografías, herbarios, notas de campo, viajes, etc. Es el proceso de investigación el que sostiene y enriquece el resultado final –la ilustración– y que le otorga un sentido más allá del estético o centrado en la planta como único punto de interés. Incluir diferentes materialidades también es parte de esta nueva etapa, y en un tiempo más espero incorporar nuevos medios técnicos a lo que ya forma parte de mi obra.

² La reseña puede leerse en <http://www.minaturalismo.com/2011/10/el-postnaturalismo-acuarelas-de.html>

Línea y lugar de Coré (1913-1950)

Gonzalo Arqueros

“...el resto de un naufragio de papel y tinta”¹

E. Lihn

Mario Silva Ossa “Coré” (1913-1950) fue un dibujante e ilustrador chileno conocido principalmente por su trabajo en la revista infantil y juvenil *El Peneca* de la editorial “Zig-Zag”, la que ilustró periódicamente entre los años 1932 y 1950. Durante ese tiempo produjo miles de dibujos e ilustraciones para las portadas y los relatos que se publicaba en la revista, además de numerosas ilustraciones para libros de diversa temática. Su obra dibujística ha sido determinante por lo menos para tres generaciones de niños chilenos, contribuyendo así a la formación del imaginario y del repertorio figurativo ya indiscernible del medio siglo en la cultura visual chilena del siglo pasado.

Hubo algunos que no conocimos en su tiempo la revista *El Peneca* y por lo tanto no identificamos a Coré como el agente directo de nuestra entretención, suministrada mayormente por otras revistas y por la televisión. Sin embargo para éstos, entre los que me incluyo, Coré fue el responsable maravilloso de las ilustraciones que escandían el *Silabario Hispano Americano* de Adrián Dufflocq, instrumento con el que aprendimos a leer.² El *Silabario Hispano Americano* (“lujo de los ojos, gracia para el entendimiento del niño” según anota el epígrafe de Juana de Ibarbourou), fue para mi generación el instrumento maestro con el cual hicimos nuestro ingreso al mundo, al mismo tiempo que cumplía la función de “llave de la subjetividad”.

¹ La breve línea epigráfica que tomamos de Enrique Lihn reproduce de manera muy precisa la perspectiva “trágica” y nostálgica que se ha formado sobre la figura y la obra de Coré. “La Magia de Coré” en *Revista Hoy*, Santiago, diciembre 1985.

² Dufflocq Galdames, Adrián. *Silabario Hispano Americano (método fónico-sensorial-objetivo-sintético)*. Santiago: Imprenta y Litografía Stanley, Décima Edición, 1955. Me parece que podemos considerar las ilustraciones del *Silabario Hispanoamericano* como una obra en sí misma; una obra ilustrativa pero con unidad y consistencia formal específica. En ella la coherencia del régimen ilustrativo se debe a que éste es, en todo momento, tan rigurosamente respetuoso como independiente del texto que lo suscribe.

Junto con los textos didácticos, las ilustraciones de Coré, rotundas y enfáticas, tenían la rara virtud de *pronunciar* las palabras que los aprendices debíamos leer. En efecto, cada palabra era –si se me permite la expresión –*pronunciada visualmente* por su ilustración, con una “voz” que parecía venir de un lugar inmemorial. Especie de paraíso del que fuimos expulsados.

Por obra de esta voz, los conceptos y la experiencia de la lectura quedaban estéticamente unidos a la palabra y a la imagen, a la audición y a la visión, a la línea y a la letra, a la escritura y al dibujo, a la literatura y la visualidad.³

La maestría de Coré no consistía sólo en trazar figuras e imágenes alusivas a textos sino en unirlos y articularlos con una materia común que provenía de la tradición literaria, de la visualidad occidental y de la memoria del propio destinatario. De modo que a pesar de lo nítido de su estilo, sus imágenes nunca eran estereotipos intemporales, sino que se presentaban siempre plenamente temporalizadas y templadas tanto en la cultura artística, como en el ambiente doméstico más elemental e inmediato, el que Coré sabía conectar con nuestra propia inscripción escolar y hogareña. En este sentido, pienso, Coré cumple con aquella sentencia que se atribuye a León Tolstoi: “Si quieres ser universal, describe tu aldea”.

La importancia y la persistencia de Coré se deben a una paradoja: Coré es plenamente un dibujante, pero en cuanto que dibujante es un ilustrador, y al revés, Coré es plenamente un ilustrador y en cuanto que ilustrador es un dibujante. Esta paradoja nos autoriza a tratar de situar los

³ En su ensayo “*Random Memories: Rosa quo Locorum*” (Al azar de los recuerdos: ‘Rosa quo Locorum’) de 1894, recordando la época infantil en la que los libros nos eran leídos en voz alta por los mayores, Robert Louis Stevenson se refiere al modo en que se aprende a leer, y dice: “Cuando se pasa de la literatura que se escucha a la literatura que se lee, se realiza un acto importante y peligroso. No son pocos los que pierden, creo, una gran proporción de su placer; desde ese momento leen únicamente con los ojos y nunca más vuelven a oír la melodía de las palabras bellas o la marcha del período majestuoso... Pero es un acto peligroso para todos; implica madurar; se podría decir que es un segundo destete. En el pasado elegían los demás; elegían, asimilaban, leían en alta voz para nosotros y cantaban en el tono adecuado a su voz, los libros de la niñez. En el futuro sólo podremos acercarnos a las silenciosas, inexpresivas letras de imprenta, como pioneros; y la elección de nuestras lecturas depende de nosotros de ahí en adelante”. De alguna manera Coré, con las ilustraciones del *Silabario Hispano Americano*, nos acompaña en nuestra experiencia infantil de este “segundo destete”, esta especie de *expulsión del paraíso* que significa entrar en la lectura y por lo tanto en la literatura.

conceptos de “dibujo” y de “ilustración” en un mismo eje, a pensar su práctica en el campo de las artes visuales superando la tradicional dicotomía entre bellas artes y artes aplicadas.

Las ilustraciones de Coré cumplen con la función ilustrativa que consiste en hacer visible el contenido de un texto. Sin embargo, a diferencia de otros ilustradores, sus dibujos visualizan contenidos literarios al tiempo que nos interpelan, transfiriéndonos la tarea de *pensar el dibujo*.

Esto es lo que en la obra de Coré borra, o suprime, las diferencias que determinan la cualidad con que tradicionalmente se ha querido distinguir el dibujo de la ilustración reproduciendo la distinción entre “arte autónomo” y “arte aplicado”. Los dibujos de Coré nos permiten ver la figuras e imágenes que traducen ideas y contenidos haciéndolos visibles. Pero en la misma medida en que nos hacen partícipes del acto de visión, nos ponen en contacto con una mirada singular. Esta sería sin duda “la mirada de Coré”,⁴ mirada en la que reconocemos la moción del autor y en ello un juicio sobre la realidad simbolizada en los contenidos representados, y también un juicio complejo sobre la realidad de la representación visual.

De aquí deriva la singularidad de la obra de Coré que, por el sólo hecho de verla, nos compromete con la tarea íntima de reconocer y diferenciar el dibujo como “procedimiento y lenguaje autónomo” (instrumento al servicio de sí mismo), del dibujo como una “técnica aplicada” (instrumento al servicio de un objetivo externo). Como todos los ilustradores importantes, como Jacques Callot, Thomas Rowlandson, Jean Grandville, Gustave Doré, Aubrey Beardsley, N. C. Wyeth, por nombrar algunos de ellos, en los dibujos de Coré es un *autor* quién nos interpela.

En suma, una dialéctica de los conceptos “legible” y “visible”, “textual” y “visual”, que comporta una comprensión compleja del arte y de la visualidad.

⁴ Diferencias que, en general, todos sus biógrafos y exégetas han tratado de explicar y definir con mayor o menos eficacia teórica. Lo cierto es que este es precisamente, el punto en que el trabajo ilustrativo de Coré se vuelve “obra de arte”. Obra del dibujo y no de la ilustración, pero sin dejar de ilustrar, sin traicionar jamás el mandato, o la *profesión* como diría Enrique Lihn, que impone la tarea de visualizar el contenido literario.

Reconocer esta dialéctica nos lleva a reconocer los elementos formales y conceptuales que conforman las ideas estéticas y el “ambiente estético” en que Mario Silva Ossa se formó y desarrolló su obra. Y también a considerar la historia de la práctica del dibujo en el arte chileno contemporáneo.

Sin abusar de los recursos, ni exagerar su alcance analítico, la indagación de la obra de Coré nos autoriza para aventurar una primera hipótesis historiográfica. Una hipótesis de trabajo mediante la cual ensayar el análisis de la obra de este dibujante fundamental y extraordinario, ya no desde la nostalgia de los lares, sino desde el plano formal, en articulación con la historia del arte chileno contemporáneo.

Lo que propongo es que así como no podemos aislar a Coré del contexto político y social complejo que se vivía en Chile entre las décadas de los años 20 y 40 del siglo XX, marcadas por la caída del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, la República Socialista, los gobiernos de Arturo Alessandri Palma y Pedro Aguirre Cerda, la crisis económica y la Segunda Guerra Mundial, tampoco podemos desconectar o extraer su obra del contexto de la cultura artística, de las estéticas y de las discusiones locales propias de los primeros 50 años del siglo XX.⁵ Incluso el hecho que él mismo haya fallecido en 1950 nos impone una data histórica e introduce una perspectiva para considerar ese capítulo de la historia del arte desde el punto de vista específico del dibujo y su práctica.

Precisamente el período biográfico en que Coré produjo su obra, desde las primeras incursiones infantiles en el ámbito del juego en los interiores y jardines protegidos de la casa paterna, primero en San Fernando y después en San Bernardo, hasta su incorporación a la revista *El Peneca*, coincide con el período histórico en que las discusiones acerca de la práctica y la enseñanza del dibujo tuvieron su mayor intensidad, contribuyendo a la configuración del campo artístico y llegando a ocupar un lugar público.

Nuestra hipótesis aventura la consignación historiográfica de este período

⁵ Al respecto véase el notable trabajo de Jorge Montealegre: Coré. *El tesoro que creíamos perdido*. Santiago: Asterión, 2012, pp. 27-31.

y su comprensión como episodio constitutivo de la historia del arte chileno contemporáneo, considerado temporalmente desde la incorporación de la concepción del “dibujo natural a mano libre” (1901),⁶ y de la conferencia dictada por Juan Francisco González sobre la enseñanza del dibujo (1906), en que se considera el dibujo como lenguaje y expresión, hasta la incorporación del joven Mario Silva Ossa como ilustrador a la revista *El Peneca* (1930).⁷

Se propone considerar la obra de Mario Silva Ossa en relación con las transformaciones en la cultura artística chilena en el siglo XX, con la expansión de la industria editorial, en especial de las revistas ilustradas y con el desarrollo de la gráfica y su enseñanza formalizada, que supuso un incipiente y elemental pensamiento sobre el grabado. Sin duda Coré es un sujeto de esta época, y su obra fundamental, ubicada entre 1930 y 1950, es, pensamos, imposible de comprender y de valorar si no es inscrita en el contexto que conforma el período propuesto.⁸

En este sentido un punto de partida es la certidumbre de que precisamente ese período se abre con la idea formulada por Juan Francisco González, de considerar el dibujo como una práctica que “va más allá del desarrollo de ciertas habilidades técnicas con propósitos meramente instrumentales”.⁹

6 Errázuriz, Luis Hernán. *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile 1779-1993*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994, p. 100.

7 Es necesario advertir que esta hipótesis es provisoria y responde estrictamente a la necesidad y voluntad crítica de incorporar la obra de Coré a la historia del arte chileno contemporáneo. Es una operación cuyo sentido es contribuir a la apertura de perspectivas analíticas, sobre la base de reordenar problemáticamente elementos y acontecimientos ya consignados por el relato convencional de la historiografía artística chilena contemporánea.

8 Los acontecimientos habitualmente consignados por el canon de la historiografía artística chilena para este período, breve y extenso a la vez, son entre otros, la exposición del centenario y la inauguración del palacio de Bellas Artes, la dirección de Fernando Álvarez de Sotomayor en la Academia de Bellas Artes, la “Generación del 13”, la exposición de “*Montparnasse*” en la casa Rivas y Calvo junto con la crítica de Jean Emar, el Salón de 1928, el cierre de la Academia en 1929 y la comisión de maestros a Europa, la ceración de la Escuela de Artes Aplicadas, la creación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 1930. Todo esto, además, atravesado por el imperativo de incorporar, o más bien, vindicar el arte chileno y sus instituciones bajo la hipótesis de la modernización artística, con todo lo que esto supone. Por supuesto que no es nuestra intención refutar tal elaboración, por lo demás apuradamente descrita aquí, sino considerar la escenografía con que se ha construido el período, de modo tal que pueda hacer sentido la observación de la trama fina, aquella normalmente olvidada en los rincones e intersticios del relato historiador.

9 Errázuriz, Luis Hernán. Op. Cit., p. 102.

¿Y entonces, por qué no pensar a Coré como epígono de una cultura artística que se debate entre la necesidad de introducir transformaciones, la conformación de un aparato técnico que las implemente y la expansión de la industria gráfica...? ¿Por qué no considerar su obra en cuanto que elaborada, digamos, entre la visión y la ceguera, entre la audición y la sordera, entre la modernidad y las resistencias a la modernidad, en el marco de los conflictos que caracterizan el campo del arte chileno contemporáneo en la primera mitad del siglo XX...?



Mario Silva Ossa (Coré).
Inventario de las pertenencias de Gulliver.
1941. Dibujo en grafito, pluma y aguada a la tinta china sobre papel de algodón, 36,5 x 26,3 cms. Colección Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Universidad de Chile. Foto: Gentileza MAC.

Mesa VI
Aprender a (enseñar a) dibujar

Hugo Rivera Scott

“Dibujo y lugar”

Hugo Rivera Scott

“...la perception du signe restant forme un centre d'attention, auquel les folles pensées sont constamment ramenées”
Alain. *Système des Beaux Arts*

Los conceptos que se definen en el breve llamado o enunciado que convoca el título de este coloquio –“Línea y lugar”– pueden llegar a designar muchas variantes. Si entendemos esencialmente la “línea” como el elemento básico, el medio configurador que posibilita y define el universo del dibujo, podríamos entonces, efectuando un pequeño reemplazo, leer este enunciado en una variante que inmediatamente se nos impone y de la que nos hacemos cargo: “Dibujo y lugar”.

El asunto desencadena ahora varias historias que sirven de marco para la presentación de un proyecto de obra personal, basado conceptualmente en una reflexión acerca del dibujo y sus alcances, y que materialmente ha sido realizado básicamente en tinta sobre papel, mediante un instrumento de flujo continuo para producir su trazo.

La primera de estas historias nos retrotrae a varias décadas atrás cuando, como nativos y residentes de la actual Quinta Región, éramos un pequeño grupo de jóvenes que intentábamos hacer arte manteniéndonos localmente a una buena distancia del Santiago metropolitano, siempre recelosos de la condición capitalina de esta ciudad a orillas del Mapocho y renuentes a cualquier tipo de absorción en su medio.

Una segunda historia que se cruza en este relato es la tenaz persecución reciente de un grupo de jóvenes que se autodefinen como “tartamudos” y que conforman la editorial Vaticanochico, quienes habían tomado conocimiento de la existencia de una carpeta constituida por los 21 dibujos originales realizados a inicio de los setenta y conformada por una serie que principalmente usó ese formato que, en el papel de molino para artistas, tiene el cristiano nombre de “Jesús” (56 x 76 cms.). La “información privilegiada” acerca de ese proyecto sobreviviente que por más señas había quedado suspendido tras el Golpe de Estado en Chile, y que había realizado además todo el periplo del exilio, permitió materializar, tras un largo proceso, el pequeño libro denominado *Diagramas, cuaderno paradocente*,

que ellos publicaron y que fue lanzado en la Galería D21 el 28 de julio de 2014, con una presentación de Francisca Sánchez y Sergio Rojas.

La tercera parte del relato tiene lugar el año 2014, gracias a un proyecto Fondart (folio 40314) que permitió la realización de la exposición *Diagramas*, en la cual se recogieron tanto las 21 piezas originales de la carpeta como su extensión, formada por algunas reconstrucciones y obras nuevas, que fueron producto de la retoma de ese proyecto iniciado en Valparaíso y que aparece actualmente para nosotros como una vertiente de trabajo vigente, cuyo desarrollo parece reclamar su prolongación en un motivador decurso que podría quizás transformarse en un trabajo interminable.



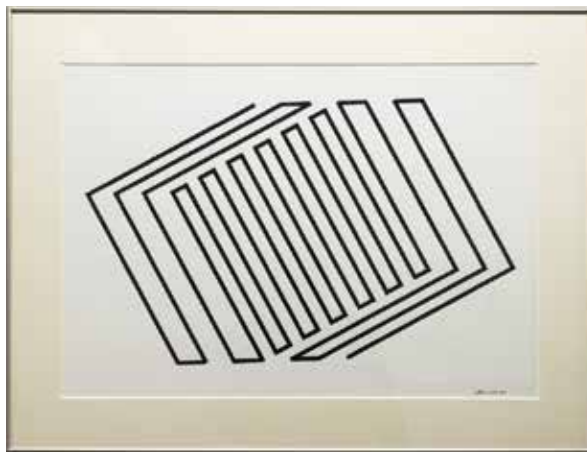
Hugo Rivera Scott.
Construcción doble, 1972.
Tinta china sobre papel Schöellers,
64,3 x 62,4 cm.

Esa exposición tuvo dos versiones. La primera se instaló en Galería D21 de Santiago, entre los meses de julio y agosto. Estaba conformada por 23 dibujos a tinta sobre papel –tanto antiguos como actuales–, una pintura de pigmento dispersado en acetato sobre tela, de 1968, una intervención pictórica *in situ*, de carácter efímero, y un video digital que, instalado entre las obras, operaba a modo de explicación gráfica del proyecto, pero también como un ejercicio exploratorio.

La segunda muestra se realizó en Valparaíso, en la Sala de Artes Visuales del Parque Cultural construido en los terrenos de la ex Cárcel Pública de la ciudad. La exhibición fue pensada como el despliegue completo del proyecto actual, constituyéndose en cierto modo como una vuelta de esta obra a su lugar de origen. Por este motivo, ella acogió sin exclusiones los 44 dibujos existentes a la fecha, tres intervenciones pictóricas efímeras con una mayor superficie de muro que el de la realizada en Santiago, una pieza escultórica de piso –reconstrucción de un proyecto de 1969–, y un nuevo video más bien informativo, que recoge la producción de lo que fue el montaje de la exposición en Santiago.

El proyecto que lleva el nombre general de “*Diagramas*”, puesto así en plural, está constituido por lo tanto por una extensa serie o colección de dibujos abstractos, con dos subseries comprendidas en ella, las que llevan la denominación adicional de “extensiones” y “constelaciones”, aunque por ahora esta segunda es la menos desarrollada.

Cada *Diagrama* se basa fundamentalmente en una sola línea, la que se despliega o desenvuelve cambiando su dirección y configurando el plano, pero sin entrecruzamientos, y por lo mismo siempre posee dos extremos libres o abiertos, los que en su lectura pueden operar indistintamente como principio o como final del trazo que los conforma.



Hugo Rivera Scott.
Plinto salomónico, 2013.
 Tinta china sobre papel
 Fabriano
 4,63 x 83 cm

Cada *Diagrama* por lo tanto es un dibujo que se manifiesta como si hubiera sido realizado sin levantar la mano y se expresa a su vez como un signo abstracto. Sin embargo, cada uno de ellos podría ser visto también como la huella de un trazado gestual, cuyo recorrido es el que permanece como signo o como “hecho visual” que comunica su condición abstracta en tanto dibujo y que, por sí mismo, transmite y puede hacer presente simultáneamente en él, los dos términos sugeridos en la convocatoria: el de la “línea” y el del “lugar”. La línea, entonces, es la que se configura como lugar por el rasguído del trazo que lo compone o estructura, porque su función esencial no es la de representar una realidad que existe previamente, sino que es la materialización de una invención gestual abstracta, geométrica o más bien concreta, si usáramos una de las denominaciones más generalizadas en el arte de origen constructivo en el siglo pasado. También podríamos denominarlo “arte objetivo” –como preferíamos llamarlo–, en el sentido que éste se constituye como un objeto, es decir, como algo que se opone al “sujeto” que cada uno de nosotros somos.

Es por ello que en el muro del Parque Cultural de Valparaíso, antes de la sala de exhibición propiamente tal, se escribió que los *Diagramas* son:

- Una reflexión sobre el dibujo y sus alcances.
- Una huella gráfica del gesto que lo realiza.
- Una posibilidad de entender la obra como signo.
- Una reflexión sobre los problemas de la forma.
- Una extensión en las posibilidades de construcción de realidad que implica el arte.
- Una construcción de obra que manifiesta su existencia como un aquí y ahora.
- Una manifestación de un modo de pensar sistemático.
- Una colección de trabajos que indica un camino original posible.
- Una extensión autónoma del trabajo que a principio de los años setenta venía realizando en pintura.
- Una estrategia personal de trabajo.

Para concluir, debemos decir que si la “línea” del enunciado la hemos reemplazado por la palabra “dibujo”, el lugar en este caso no es un modelo representado, sino el dibujo mismo como extensión corpórea de la figura derivada de la forma de su propio gesto.

Presentación del libro “Cuadros de la Naturaleza en Chile”

Pablo Diener

Con mucho placer he asumido la tarea de hacer algunos comentarios de presentación del libro de Catalina Valdés, que lleva el título de *Cuadros de la Naturaleza en Chile* y que ha sido publicado por las Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado.

Con este libro, tanto la autora como los editores nos brindan una de esas obras que continuaremos consultando por mucho tiempo, porque ofrece una estupenda colectánea de documentos sobre la pintura de paisaje en el siglo XIX en Chile, anotados con inteligencia e introducidos con erudición por Catalina Valdés.

Califico esta colectánea de estupenda, no como simple adulación y para cumplir con buenos modos mi tarea. La selección de documentos publicados en este libro pone en evidencia una larga búsqueda, que ya de entrada nos confronta con uno de los rasgos más singulares de la pintura de paisaje en Chile y, en general, en el continente americano durante el siglo XIX.

Este trazo singularísimo es su ausencia por más de medio siglo en la obra de los artistas nacionales. Sí; por varias décadas, en el siglo XIX, la pintura de paisajes fue un asunto de extranjeros, de artistas viajeros.

En coherencia con este hecho, el primer documento publicado en este libro es un reporte escrito por el oficial de la Marina norteamericana James Melville Gilliss, para su gobierno. Este personaje llama la atención del hecho que “a pesar de llevar tres años de funcionamiento, la pintura de paisaje aún no ha sido enseñada en la escuela”. El comentario se refiere a la Escuela de Pintura, en su modo de funcionar en 1855. La sorpresa es tanto mayor, porque –según observa Gilliss–, la ciudad de Santiago está situada en “un escenario de particular belleza”.

Esta observación sobre la situación chilena tiene un parangón en la tradición artística brasileña, donde, también en 1855, el entonces director de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro, Manoel Araújo Porto Alegre, cuestiona el plan de estudios de esa institución, específicamente en lo que se refiere a la pintura de paisaje. En un escrito fundacional para la crítica de arte brasileña en este campo, Porto Alegre

realiza un meticuloso examen de cómo venía siendo practicado ese género a lo largo de las últimas décadas.¹ Se muestra bastante crítico con los artistas que habían abrazado este género en tierras luso-americanas. Se refiere concretamente a pintores como el Conde de Clarac, a Nicolas Antoine Taunay, Abraham-Louis Buvelot, Jean-Baptiste Debret y Félix-Émile Taunay, es decir, cuatro franceses y un suizo.

Araújo Porto Alegre revisa la obra de estos pintores y objeta imprecisiones en el registro de las especies de la flora e incoherencia en la composición de los conjuntos, lo que él atribuye a la yuxtaposición de plantas procedentes de diversos ambientes naturales en un mismo espacio. La idea rectora de todo su análisis es la de que esos pintores no supieron aprehender el carácter singular del paisaje en esas latitudes.

Es por eso que Porto Alegre concluye su escrito con una invocación a los artistas brasileños: “Nuestros paisajistas deben ser americanos, porque de la naturaleza de América, particularmente de la de Brasil, obtendrán su gloria y su pan.”²

La coincidencia de observaciones entre la práctica artística chilena y la brasileña es llamativa, y nos coloca ante un asunto que, según muestran estos documentos –el que publica Catalina Valdés y el que cito de la Historia del Arte de Brasil–, hacia inicios de la segunda mitad del siglo XIX se había transformado en una preocupación bastante extendida.

Estas observaciones tienen una connotación nacional y, en el caso de Araújo Porto Alegre, incorporan casi una exigencia nacionalista, que irá ganando más y más terreno en la pintura de paisaje.

Y cuando comienza a ser practicada en el ámbito de la tradición artística chilena, esa tarea parece hacerse eco de la mencionada exigencia formulada por Porto Alegre. Constatamos esto, en uno de los ejemplos –también tomado de los escritos que

¹ El texto mencionado fue publicado por Alfredo Galvão en «Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no meio artístico nacional», *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 14, 1959, pp. 19-120.

² Véase esas observaciones de Porto Alegre apud Galvão, 1959. Op. cit., pp. 52 y 55.

trae el libro que nos ocupa—, por los términos que utiliza un cliente, un comitente, cuando formula un encargo al pintor Antonio Smith, pidiendo un cuadro que represente lo que en ese momento él llama “un paisaje netamente chileno”.

En otro caso, la connotación nacional viene por vía de los valores que se atribuyen a la pintura de paisaje chilena. Me refiero a la evaluación que hace Eugenio María Hostos de la belleza del paisaje chileno que, a su juicio, tiene lo que él califica de “una originalidad sublime”. Y para Vicente Grez, el carácter sublime de los paisajes realmente nacionales chilenos se concentra en las vistas de los Andes, que son sublimes hasta en las dificultades que ofrece su registro.

Lo sublime, como sabemos, es una categoría estética discutida desde mediados del siglo XVIII. Fue definida entonces en función de la incidencia de un determinado lugar en la sensibilidad humana, refiriéndose específicamente a paisajes que se imponen al hombre por su grandiosidad, y por el contraste que emerge ante la fragilidad y la pequeñez humana. En Eugenio María Hostos y en Vicente Grez, no obstante, este concepto adquiere una connotación diferente: un paisaje es calificado de grandioso en función de su vinculación con algún rasgo de identidad nacional.

En su diversidad y riqueza temática, esta colectánea también nos trae materiales sobre las discusiones teóricas referidas al valor de la pintura de paisaje, de la que ya entonces se insiste en que se trata de un género que no es una mera copia de un espacio, sino que presupone un procesamiento intelectual de la naturaleza.

Así, por ejemplo, Augusto Orrego Luco escribe que “un paisaje no es una copia de la naturaleza, es una verdadera transformación de la naturaleza. Es muy exacto para mí [...] que el artista le da a la naturaleza lo que no tiene: el sentimiento, ¡lo que no comprende: el pensamiento.”

Dicho más brevemente, para Orrego, copiar la naturaleza no es el objeto del arte; transformarla y enriquecerla con trazos humanos sí lo es.

Ese es un asunto que viene siendo discutido a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, en autores como Kenneth Clark, Ernst Gombrich y Arnold Hauser, hacia

mediados del XX, y más recientemente en Simon Schama y William J.T. Mitchell. Como vemos, pues, el pensamiento sobre esta temática es de larga data y constatamos que nuestras preocupaciones intelectuales son persistentes de forma centenaria, incluso en este campo de cuestiones.

Un tercer ámbito de los temas que tocan e ilustran los documentos de esta colectánea es la relación entre el Arte y la Ciencia. Se trata de un asunto de tradición originariamente germánica, en particular tratada por Johann Wolfgang von Goethe y por Alexander von Humboldt, y que aquí aparece abordado por Ignacio Domeyko y por Eugenio Swinburn. Las referencias de estos dos autores remiten necesariamente a esa fuente alemana, pero ellos la traducen al ámbito y la situación chilena. Y ese es el extraordinario interés de esos documentos. En un escrito de Domeyko, de 1867, y otro de Swinburn, 20 años más tarde, encontramos, en tono casi de invocación, una propuesta de “hermanar” la ciencia al “sentimiento artístico”.

Así pues, el deleite de trabajar con documentos, y descubrir en ellos que la mayor parte de nuestras preocupaciones intelectuales no son tan nuevas y que, sobre todo, el siglo XIX es una fuente fabulosa de indagaciones para repensar algunos de los problemas que discutimos hoy. Sean la vinculación entre arte y nación en el campo de la pintura de paisaje o las discusiones sobre el valor epistemológico de la pintura de paisaje o, de forma general, los estudios en torno a la posibilidad de pensar el arte como un interlocutor de las ciencias y viceversa, éstas son algunas de las cuestiones para cuyo estudio la colectánea de *Cuadros de la Naturaleza en Chile* ofrece un rico material documental.

Además de estas rápidas pinceladas, con las que he pretendido llamar la atención sobre la riqueza de temas de este libro, quiero concluir con algunas observaciones sobre el sentido del título del libro de Catalina Valdés: *Cuadros de la Naturaleza en Chile*.

Como la autora lo menciona en su introducción, ese título evoca una de las más bellas obras literarias de Alexander von Humboldt: las *Ansichten der Natur*, traducido al español (y al inglés y al portugués) como *Vistas o Cuadros de la Naturaleza*.

Es ese un libro que el autor reiteradamente declaró su favorito en el conjunto de su vasta obra. De hecho, fue reeditado tres veces en vida de Humboldt, con la primera edición en 1808, y después, aproximadamente con dos décadas de distancia entre las siguientes ediciones, nuevamente en 1826 y 1849. Su lectura fue considerada imprescindible, casi un libro de cabecera para todos los viajeros que visitaron el continente americano en el curso del XIX.

El libro está compuesto por siete ensayos. Estos ensayos están dedicados a diversos temas de la geografía física y humana, de modo que componen un cuadro caleidoscópico del universo natural y humano. En él poco a poco percibimos cómo el estudio de la geografía está siendo transformado en un abordaje filosófico del mundo. En ese sentido, el título de esta colección de ensayos es muy afortunado y tiene expectativas muy elevadas.

Fue escrito originalmente en alemán, cosa poco habitual en Humboldt, que escribió la mayor parte de su obra en francés o latín. Este libro, que Catalina Valdés toma como referencia emblemática para su trabajo, lleva el título original de *Ansichten der Natur*. Vale la pena que nos detengamos unos instantes más en el sentido de este título.

Como llamó la atención el estudioso de Humboldt, Ottmar Ette, el acento está en la palabra “Ansichten”, una palabra con un valor polisémico. En una primera acepción es una vista, un cuadro, vale decir, un término nominal del acto de ver. Pero “Ansicht” también se refiere al punto de vista, a la perspectiva desde la que se mira hacia un objeto. Y en su tercera acepción, la palabra significa opinión y juicio sobre un asunto.

Estas sutilezas de lenguaje con las que el autor juega en el título, están presentes también a lo largo de toda la obra, en el conjunto de los siete ensayos.

Con *Ansichten der Natur*, Humboldt propuso un abordaje multifacético de la realidad de nuestro universo, para cuyo análisis América es tomada como el mejor ejemplo, un territorio que ilustra la fusión de todos los fenómenos naturales y en la que su autor incorpora una mirada desde la perspectiva de las más diversas disciplinas, y vincula estos conocimientos a la vida de los seres humanos.

Podríamos resumir esta evaluación diciendo que se trata de un procedimiento intelectual y científico propio de las ciencias del Romanticismo, empeñadas por adquirir un conocimiento global, integrador y, en última instancia, holístico. Ese abordaje globalizador procura un tratamiento sistemático y coherente de los fenómenos, asumiendo que la recopilación y observación empírica y sin juicios previos de los datos, tal como se venía practicando sobre todo desde el siglo XVIII, constituía la base inexcusable del trabajo científico. Pero a la propuesta Iluminista del XVIII, de recopilación de datos, se incorpora, como un trazo imprescindible, la atención que debe prestarse al cultivo del vínculo entre los fenómenos naturales y la humanidad.

Esta perspectiva del quehacer científico es propia del Romanticismo, un momento que podemos calificar quizá del último en la historia de Occidente en el que se consideró posible y se buscaron caminos para adquirir una visión global del conocimiento del universo.

Sí, también un abordaje amplio de la pintura de paisaje nos aproxima a un tratamiento multifacético de la realidad de nuestro universo. Como evidencian los documentos publicados aquí, en *Cuadros de la Naturaleza en Chile*, ese género nos ha llevado a pensar y trabajar intelectualmente mucho más que el mero registro de un espacio natural o cultural. La pintura de paisaje nos ofrece un hilo que, si lo tiramos y le seguimos la pista atentamente, nos llevará a descubrir una infinidad de aspectos de nuestros vínculos con el mundo que nos rodea.

Esa trama es la que justifica el título de este libro, que pone en evidencia una aspiración implícita de Catalina Valdés. Y una lectura atenta de los documentos que ahí se publican nos llevará a recomponer una multiplicidad de asuntos sobre la pintura de paisaje, tal como fueron discutidos ya en el siglo XIX. Este libro nos auxiliará a construir un Cuadro de la Naturaleza, tal como fue tratada en Chile en la segunda mitad del siglo XIX.

Siendo así, sólo me resta, una vez más, felicitar a la autora y a sus editores, a Catalina Valdés y a la Universidad Alberto Hurtado, a la primera por su trabajo y a los segundos por acogerlo. Y convidarlos a ustedes a deleitarse con la lectura de estos documentos y su estudio introductorio, regodeándose en lo que es la mera salsa del quehacer de un historiador: manosear documentos.

Noticia de los autores

Sandra Accatino es Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Es académica del Departamento de Arte de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Alberto Hurtado, donde dirige la colección de libros sobre arte de su editorial. Ha investigado sobre arte europeo, así como sobre imaginarios y dispositivos visuales modernos y contemporáneos vinculados al arte de la memoria.

Gonzalo Arqueros es Historiador del Arte y académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Actualmente es investigador del Museo de Arte Contemporáneo de la misma universidad.

Pablo Diener es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zúrich. Actualmente es profesor del Departamento de Historia de la Universidad Federal de Mato Grosso, en Brasil. El tema central de sus investigaciones son las expediciones artísticas y científicas de los siglos XVIII y XIX en el continente americano. Es autor del catálogo de la obra de J.M. Rugendas y de diversos estudios monográficos sobre el arte de viajeros del círculo de Alexander von Humboldt.

Miguel Lawner es Arquitecto de la Universidad de Chile. En 1970 fue designado Director Ejecutivo de la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), institución que tuvo a su cargo obras como el Edificio Unctad III, hoy Centro Cultural Gabriel Mistral, y la rehabilitación del Parque O'Higgins. Tras el golpe militar, es arrestado y recluso en distintos centros de detención. En 1975 es exiliado a Dinamarca. Ya en Chile, ha asumido en los últimos años la restauración de la casona ubicada en Avenida República de Santiago, para contener las obras del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, así como en la rehabilitación de la casa ubicada en Londres 38, centro de tortura de la DINA, para su habilitación como un espacio de memoria. El año 2013, la Presidenta Michelle Bachelet lo designó miembro del Consejo Nacional del Desarrollo Urbano, responsabilidad que mantiene hasta la actualidad.

Geraldine Mackinnon estudió Artes Visuales y Educación en la Universidad Católica de Chile y por varios años enseñó arte en colegios de Santiago e Isla de Pascua. Ha trabajado como fotógrafa arqueológica (Rapa Nui) y hoy se dedica a la Ilustración Naturalista, principalmente Botánica. Ha colaborado con el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago (2011), con diversas publicaciones botánicas y en 2012 trabajó en el Royal Botanic Garden Edinburgh (Escocia) ilustrando plantas chilenas como Artista en Residencia. Es miembro activo de la American Society of Botanical Artists, ASBA. Sus obras se encuentran en museos, fundaciones y colecciones particulares de Chile, Londres, Edimburgo, Miami y Nueva York.

Francisca Márquez es Antropóloga de la Universidad de Chile, Magíster en Desarrollo y Doctora en Sociología de la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Se desempeña como académica e investigadora del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado. Hasta el año 2014 fue Decana de la Facultad de Ciencias Sociales de dicha universidad. Ha dirigido diversas investigaciones del Fondo de Ciencias y Tecnología (Fondecyt) en Chile sobre identidades urbanas, imaginarios, patrimonio y desigualdad en América Latina.

Amarí Peliowski es Arquitecta de la Universidad Católica de Valparaíso, Master en Historia del Arte por la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, París), y Doctora en Historia del Arte por la misma institución. Sus investigaciones han estado orientadas a la representación arquitectónica y a la historia de la arquitectura en Chile, especialmente en los siglos XVIII y XIX. Actualmente se desempeña como investigadora postdoctoral en la Universidad de Chile. Es directora del proyecto *Archivo Visual de Santiago*.

Juan Ricardo Rey-Márquez es Historiador del Arte. Sus investigaciones abordan las dimensiones materiales, específicamente el uso de la acuarela en las ilustraciones botánicas de la Expedición Mutis por Nueva Granada a fines del siglo XVIII. Se desempeña como docente en Tarea-UNSAM. Actualmente desarrolla su doctorando en UBA, Buenos Aires.

Hugo Rivera Scott es pintor, grabador y académico. Ha ejercido la docencia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile en Valparaíso, el Instituto Superior de Diseño Industrial (La Habana), la Universidad Arcis y la Universidad San Sebastián. Durante su estadía en La Habana también formó parte de la Dirección de Artes Plásticas de la Casa de las Américas. Académico de la Universidad de Chile, actualmente es Director del Departamento de Diseño en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Francisca Sánchez es Licenciada en Antropología y Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. En el 2004 participa en la residencia De Ateliers en Amsterdam y dos años después se integra al programa de investigación artística La Seine de l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris. Su quehacer artístico propone la práctica de la escultura como una metodología para observar y abordar preguntas desde la experimentación con materiales. Es cofundadora del colectivo editorial vaticanochico. Su trabajo ha sido expuesto en Chile, España, Holanda, Francia, EEUU, Italia, Bélgica, Perú y Uruguay. Actualmente vive y trabaja en Santiago.

Carolina Vanegas Carrasco es Doctora en Historia con especialización en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), y Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la misma casa de estudios. Su tesis *Disputas simbólicas en la celebración del Centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910). Los monumentos a Simón Bolívar y a Policarpa Salavarrieta* fue premiada y publicada por el Ministerio de Cultura de Colombia (2012). Es co-coordinadora del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires) e investigadora del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC/TAREA-UNSAM).

Museo Nacional de Bellas Artes**Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos**

Ángel Cabeza

Director Museo Nacional de Bellas Artes

Roberto Farriol

Secretaría dirección

Verónica Muñoz

Exhibiciones temporales

María José Riveros

Curadoras

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato

Asistentes curatoriales

Milencka Vidal

Marisel Thumala

Comunicaciones, Relaciones Públicas y Marketing

Paulina Andrade

María Arévalo

Cecilia Chellew

Sebastián Cerda (S)

Diseño

Lorena Musa

Wladimir Marinkovic

Mediación y Educación

Natalia Portugueseis

Graciela Echiburú

Paula Fiamma

Yocelyn Valdebenito

Gonzalo Bustamante

María José Cuello

Benjamín Sánchez

Raúl Figueroa

Valentina Verdugo

Departamento de Colecciones, Conservación

Marianne Wacquez

Nicole González

Natalia Keller

María José Escudero

Camila Sánchez

Eva Cancino

Sebastián Vera

Gabriela Reveco

Asistente de investigación y administración de sitio web

Cecilia Polo

Administración y finanzas

Rodrigo Fuenzalida

Mónica Vicencio

Marcela Krumm

Hugo Sepúlveda

Autorización de salida e internación de obras de arte

Marta Agusti

Arquitectura y mantención

Fernando Gutiérrez

Museografía

Ximena Frías

Marcelo Céspedes

Gonzalo Espinoza

Carlos González

José Espinoza

Juan Carlos Gutiérrez

Mario Silva

Luis Carlos Vilches

Museo Sin Muros

Patricio M. Zárate

Biblioteca y Centro de documentación

Doralisa Duarte

Nelthy Carrión

Juan Pablo Muñoz

Segundo Coliqueo

Soledad Jaime

Erika Castillo

Katia Venegas

Audiovisual

Francisco Leal

Oficina de archivos y partes

Ivonne Ronda

Juan Pacheco

Custodia

Carlos Alarcón

Seguridad

Gustavo Mena

Sergio Muñoz

Eduardo Vargas

Pablo Véliz

José Tralma

Alejandro Contreras

Guillermo Mendoza

Luis Solís

Sergio Lagos

Maximiliano Villela

Warner Morales

Luis Serrano

LÍNEA Y LUGAR**Primer coloquio de investigación en Historia del Arte****Organiza**

Departamento de Arte, Universidad Alberto

Hurtado

Museo Nacional de Bellas Artes

Coordinación

Paula Fiamma

Bárbara Piffre

Natalia Portugueseis

Catalina Valdés

De la publicación**Edición general**

Cecilia Bettoni

Textos

Sandra Accatino

Gonzarlo Arqueros

Pablo Diener

Miguel Lawner

Gerladine Mackinnon

Francisca Márquez

Amarí Peliowski

Juan Ricardo Rey-Márquez

Hugo Rivera Scott

Francisca Sánchez

Carolina Vanegas

Diseño

Lorena Musa

invita

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

auspicia

CANSON[®]

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

**UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO**
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO
DE ARTE

media partner

LITORALPRESS
ANÁLISIS DE MEDIOS

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo del Primer Coloquio de investigación en Historia del Arte, organizado por el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado y el Museo Nacional de Bellas Artes; ***Línea y Lugar, Una invitación a pensar en las prácticas del dibujo.*** Presentado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, entre el 13 y el 14 de enero de 2015.

Impreso en diciembre de 2015, 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.

