



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



VIAJES EN EL ARTE

COLECCIÓN MNBA 2020-2021

Condición en el arte

Este París lo toma a uno, lo da vuelta lo lleva de allí pa
repente se siente uno completamente desconcertado, cree h
inútilmente el tiempo, que uno no es nada, pero la eterna
vuelve, este deseo de hacer nos toma, este deseo de man
lenguaje tan bello de la pintura este mundo que llevamo
decir esta manera de ver o de imaginar el mundo".

Carta de Laureano Guerrero a Emilia Guerrero. Malakoff Seine,

"Ahora sería el momento que el gobierno hiciera a
poder continuar un poco de tiempo más hasta tener
el primer paso ya está dado, que es el más difícil, e
más fácil avanzar.

Desgraciadamente nos ha faltado la pensión en
el momento más crítico".

Carta de Simón González a su hermano Juan Francisco.

Ahora que he visto el Louvre, creo más que n
... Qué poco lo duda! Y cuánto lo que falta,
... ancha las posi

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



PRESENTACIÓN

Consuelo Valdés Chadwick

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Como Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio nos enorgullece presentar la exposición *Viajes en el arte*, que desde distintas perspectivas, ofrece una nueva mirada a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Con la curatoría de Paula Honorato, esta muestra permite revisar un extenso conjunto de obras que dan cuenta de experiencias personales de artistas chilenos desde mediados del siglo XIX, entregando una amplia y valiosa noción de lo que puede significar el viaje para una sociedad.

La exhibición se construye sobre la base de una revisión al legado de artistas chilenos de gran relevancia, quienes viajaron a Europa tras el desafío de perfeccionarse. Así, nos encontramos con copias de célebres obras del arte occidental, pero también con acercamientos a rostros, parajes y espacios que les motivaron por su belleza o porque cual espejo, se les revelaron como reflejo de su propia identidad, a partir de la constatación de la diferencia.

Parte de esta premisa se manifiesta también en la obra de las y los autores contemporáneos presentes en la propuesta, quienes a través de diversas estrategias y recursos, multiplican y extienden los sentidos y nociones de un viaje. De esta forma, las motivaciones que los originan se incorporan a la muestra, destacando que son tan relevantes como la travesía. A la vez, esta selección de piezas nos insta a reconocer que en cada creador o creadora se produjo un proceso de transformación, qui-

zando el resultado más importante de un viaje: forzado o voluntario, con o sin recursos, fracasado o exitoso. En este sentido, cobran gran relevancia los extractos de cartas de los artistas, testimonios de esperanzas, desdichas y alegrías.

Para que *Viajes en el arte* se concretara, se realizó un gran trabajo de investigación y selección, además de una serie de importantes labores a cargo de quienes integran los equipos del MNBA. Agradezco, como siempre, su profesionalismo y compromiso, el que felicito, pues nuevamente brindan una gran oportunidad para que la ciudadanía pueda conocer el valioso acervo que resguarda y difunde el Museo.

PRESENTACIÓN

Fernando Pérez Oyarzun

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

La exposición *Viajes en el Arte*, con curaduría de Paula Honorato y museografía de Marisel Thumala se inscribe en un esfuerzo más amplio del Museo Nacional de Bellas Artes por sacar a la luz su colección patrimonial y ponerla a disposición de la comunidad. Tal esfuerzo supone contar con puntos de vista curatoriales que faciliten una lectura contemporánea de dicha colección. Esta exposición propone, precisamente, una posible perspectiva de lectura de parte de los fondos del museo.

El tema del viaje constituye una figura cultural de vieja data. Bastaría pensar en la *Odisea* y en las múltiples resonancias poéticas detonadas por ella. Los viajes han inspirado piezas musicales, obras literarias, pictóricas y filmicas. El viaje ha solido considerarse una experiencia decisiva que, en no pocas ocasiones, ha sido parte fundamental de la “educación sentimental” de los artistas. Pareciera que la experiencia del viaje por una parte descentra y por la otra recentra de manera renovada a quien la vive. El viaje conecta y renueva; nos enfrenta a lo nuevo y nos hace ver con nuevos ojos nuestras propias realidades. La vida humana ha sido asociada a un viaje y, en algunas culturas antiguas, aún la experiencia posterior a la muerte se ha representado como viaje.

Algunos autores han sostenido el empobrecimiento o aún la desaparición de la cultura del viaje en el mundo contemporáneo. Ello como resultado de una homogeneización globalizadora y de la instantaneidad de las comunicaciones que nos domina. Esta exposición nos propone una visión histórica y crítica de lo que ha sido el viaje en la experiencia de artistas chilenos y el modo en que sus huellas se detectan en su formación, su oficio y la construcción de su sensibilidad.

La riqueza de la exposición deriva, importantemente, de explorar las diversas formas que asume el viaje y los diversos sentidos que él adquiere, a partir de las huellas que de este fenómeno se detectan en las

colecciones del museo, eventualmente enriquecidas con algunas piezas externas. Un rol muy importante juegan por ejemplo los viajes explícitamente formativos que artistas chilenos, eventualmente apoyados por becas del gobierno, realizaron para perfeccionarse en algunos de los más importantes centros de formación artística del mundo. En el otro extremo, están los viajes forzados, por ejemplo a raíz del exilio político, o aquellos de exploración artística a territorios desconocidos.

Estas obras, resultados de viajes o inspiradas por ellos, permiten ver el modo en que artistas nacionales miraron, sintieron y plasmaron espacios canónicos como las ciudades y los paisajes europeos o heterotópicos como el de algunos indígenas latinoamericanos. Permiten también contemplar el modo en que asimilaron los cánones dominantes para retratar, a partir de ellos, nuestras propias realidades.

Viajes en el Arte nos permite, en definitiva, volver con ojos nuevos sobre nuestra colección y resituar algunas de sus piezas emblemáticas en un panorama cultural más amplio. La exposición nos muestra el modo en que, de manera explícita o implícita, se han desplazado personas y oficios, ideas, imágenes y valores para configurar nuestro entorno cultural.



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ

La Bona de Dios (c. 1590)
Óleo sobre lienzo, 140x180 cm

Madrid, España
Colección Museo de Bellas Artes de Sevilla

1590

Esta obra es un ejemplo del estilo del gran maestro Juan Francisco González, nacido en 1552 en Sevilla y fallecido en 1612 en Madrid. Su obra se caracteriza por un uso magistral de la luz y el color, así como por una profunda comprensión de la anatomía humana. En esta obra, González muestra su habilidad para representar la emoción y el drama en un momento crucial de la historia. La obra está considerada una de las más importantes de su periodo y es un ejemplo de su estilo único y personal.

La Bona de Dios de González es una obra que muestra su habilidad para representar la emoción y el drama en un momento crucial de la historia. La obra está considerada una de las más importantes de su periodo y es un ejemplo de su estilo único y personal. La obra es un ejemplo de su habilidad para representar la emoción y el drama en un momento crucial de la historia. La obra está considerada una de las más importantes de su periodo y es un ejemplo de su estilo único y personal.



VIAJES EN EL ARTE
2024
Calle de Murillo, 47
41013 Sevilla, España

VIAJES EN EL ARTE

Paula Honorato

CURADORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

"Este París lo toma a uno, lo da vuelta lo lleva de allá para acá, de repente se siente uno completamente desconcertado, cree haber perdido inútilmente el tiempo, que uno no es nada, pero la eterna esperanza vuelve, este deseo de hacer nos toma, este deseo de manifestar con el lenguaje tan bello de la pintura este mundo que llevamos dentro, es decir esta manera de ver o de imaginar el mundo".

Carta de Laureano Guevara a Emilia Guevara. Malakoff Seine, 25 de junio de 1925.





JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ
La barca de Dante (detalle), ca. 1890
[Copia de Eugène Delacroix]
Óleo sobre tela
178 x 237 cm
Procedencia sin antecedentes
Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-4842

La exposición alude a la suma de historias individuales de artistas chilenos que desde mediados del siglo XIX han contribuido al campo del arte desde sus respectivas experiencias de viaje. Sus aprendizajes, descubrimientos, vivencias, triunfos y fracasos son parte de esta muestra que reúne noventa obras que abarcan desde 1842, con las pinturas de Antonio Gana —el primer pensionado del Estado chileno a Europa— hasta 2014, con la instalación fotográfica de Ingrid Wildi, referida a su travesía de 25 años como migrante latinoamericana en Suiza.

En el siglo XIX y avanzado el siglo XX, los viajes en el arte suponían que la cultura tenía su centro en Europa y que todo artista de estas latitudes debía cumplir el requisito de formarse de acuerdo al modelo dominante. Durante la década de 1860 se implementaron los concursos de becas estatales para la formación artística, principalmente a París, generando un flujo, no siempre regular, de transferencias y apropiaciones que se pueden apreciar en esta muestra. Hoy en día, el mundo se ha globalizado, las distancias se han neutralizado con los medios tecnológicos, las imágenes digitales del arte están disponibles desde cualquier punto y la lógica centro-periferia ya no prefigura de la misma manera en los movimientos del arte. Sin embargo, este campo de producción se ha configurado por décadas en los marcos de un orden postcolonial que las obras contemporáneas de Juan Downey, Eugenio Dittborn, Ingrid Wildi y Mariana Silva, contrarrestan radicalmente, con propuestas que han incorporado el viaje como condición explícita y estructural de sus trabajos. La muestra invita a mirar las obras de la tradición desde la perspectiva que abren estos artistas expuestos al descubrimiento de los otros, de sí mismos y del lenguaje.

Para este relato de los viajes en el arte el inicio tiene por protagonista la malograda figura de Antonio Gana, quien en 1842 partió a perfeccionar sus estudios de dibujo y pintura a París con el fin de convertirse en uno de los impulsores de la formación artística en Chile. Esta iniciativa del gobierno de Manuel Bulnes tuvo por objetivo dotar a la joven República de una academia de pintura. Gana parte a los 23 años y permanece tres años en el Viejo Mundo. Lamentablemente, murió en el barco que lo traía de regreso al país. Su cuerpo fue arrojado al mar a la altura de la isla de Chiloé. De acuerdo al levantamiento de fuentes y la recopilación hecha por el investigador del Departamento de Colecciones del Museo, Manuel Alvarado, el temprano deceso de Gana ocurrió por una suma de circunstancias desafortunadas que lo llevaron a vivir precariamente su estadía en Europa. Buena parte de su pensión la habría destinado a la manutención de su madre en Chile, quedando para él una cantidad insuficiente como para llevar una vida saludable. Las condiciones del pequeño cuarto que arrendaba para dormitorio y taller, lo expusieron a la permanente inhalación de toxinas que lo habrían enfermado de los pulmones.

Las aspiraciones de contar con una Academia de Bellas Artes, tuvieron que esperar hasta 1849 cuando el Estado contrató al pintor italiano Alessandro Ciccarelli (1810-1879) para que asumiera la dirección y velara por la reproducción del modelo artístico europeo en los artistas chilenos, luego del intento fallido de traer a Raymond Monvoisin para tales fines. En esta exposición se presentan dos de las escasas obras de Gana que se conservan en colecciones públicas y que habrían sido realizadas durante su estadía de formación profesional como el primer pensionado chileno. Una es *La bella jardinera* (1842), correspondiente a una copia académica que se le atribuye, y la



INGRID WILDI

Otra mirada a lo insignificante, 1982-2014

25 fotografías análogas en marcos negros y 25 relatos
en marcos negros

100 x 1075 cm

Instalación fotográfica

Adquirida a la autora, 2020

SURDOC 2-5533

GRUPO VÍAJES EN EL ARTE | COLECCIÓN MNBA 2020-2021

otra, *El caballero de la golilla* (1842), probablemente la copia de un fragmento de obra no identificada.

Si el viaje de Gana fue parte de un fallido propósito del Estado que terminó trágicamente, el viaje de Ingrid Wildi como migrante latinoamericana, culmina con un triunfo al convertirse en Europa en una reconocida artista, después de un arduo camino, que es narrado en la obra *Otra mirada a lo insignificante* (1982-2014). El viaje, la vida, la formación y el ejercicio del arte se entretajan indistintamente en este trabajo autobiográfico que comprende más de veinticinco años laborales.

La obra de Wildi se compone de fotografías que muestran las fachadas de los distintos lugares donde la artista trabajó y los relatos que describen las tareas desempeñadas para su subsistencia, antes, durante y después de aprender el dialecto suizo, el alemán y el francés, para poder estudiar arte y llegar a convertirse en artista y académica. Las fotografías y los relatos dan cuenta de que la arquitectura no es neutra, sino que refleja la estructura social, laboral y política en la cual la autora se vio inmersa. La serie nos involucra en la experiencia que enfrenta una migrante chilena de dieciocho años que llega a Suiza con su familia en los años ochenta, sólo con el dominio del castellano. La secuencia termina con la fachada de la Escuela de Artes y Diseño de Ginebra y el relato donde Wildi cuenta que ese fue el lugar donde trabajó los últimos once años, antes de volver a Chile en el 2016. En este caso, el viaje de un hemisferio a otro se prolongó en el lugar de destino con el tránsito de años por la arquitectura laboral, el conocimiento de la lengua y el duro intento de subsistencia e incorporación en otra cultura, una que a priori la remitió a lo marginal. Su obra deja al descubierto que en la actualidad la



Durante todo un año trabajé en la fábrica Brown Boveri (BBC, después ABB) en Baden, cantón de Argovia de la Suiza alemana. Mis deseos de comenzar a estudiar Artes visuales eran cada vez mayores, pero era importante que mi vida se estabilizara económicamente. Mis compañeros de trabajo eran españoles, turcos, portugueses, italianos, yugoslavos, polacos e indios. Todos hablabamos diferentes idiomas. En esta fábrica aprendí italiano. En general, tratábamos de entendernos en diferentes idiomas. Lo que se convirtió en una especie de mezcla absurda de esperanto. Ahí, trabajamos soldando chips para ordenadores. También en la fábrica BBC se construían diferentes partes de las turbinas para la planta hidroeléctrica de Itaipu en Brasil. Había muchos ingenieros de la BBC que viajaban a diferentes países de Latinoamérica, a Bombay, en la India, o a Arabia Saudita, para poner en funcionamiento las turbinas y las hidroeléctricas en general. Nosotros, los trabajadores, no sabíamos bien en realidad para qué servían después todas esas piezas que teníamos que fabricar. Muchos de los obreros apenas sabían los lugares donde se situaban las centrales hidroeléctricas en Latinoamérica o en otros continentes.

representación del centro y la periferia no son una cuestión únicamente de geografía. Cuando se iniciaron los viajes en el arte el mapa del mundo identificaba el poder con ciertos lugares, donde se creía que la modernidad estaba marcando el curso de la historia. La experiencia de Wildi nos muestra cuán complejo puede llegar a ser el mapa sobre el que hoy en día se proyectan los viajes en el arte.

Una de las imágenes que sintetiza la experiencia del viaje, corresponde a la copia académica de Juan Francisco González del cuadro *La Barca de Dante* (1822) del pintor romántico francés Eugène Delacroix, que actualmente se encuentra en el Museo Louvre de París. La copia fue realizada cerca de 1890, durante el primer viaje a Europa de González en calidad de pensionado por el Estado, mientras se encontraba comisionado para estudiar la organización de los museos y la enseñanza del dibujo. Esta pintura, así como muchas de las copias de obras maestras, que se presentan en esta exposición, fue parte de los compromisos de retribución por su beca, y estaba destinada a integrar las colecciones públicas. Así, el viaje de González contribuyó en Chile al conocimiento de la obra de Delacroix en una época de escasa reproducción técnica para las imágenes de la historia del arte occidental.

La Barca de Dante de Delacroix está basada en un pasaje de otro viaje emblemático, relatado en el poema épico-teológico *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, escrito en el siglo XIII. La escena pintada corresponde al momento en que Dante, el autor y héroe de la epopeya, atraviesa la Laguna Estigia junto al poeta latino Virgilio, su maestro, en dirección al infierno. Caronte, el barquero, hace esfuerzos por avanzar mientras los condenados se

aferran desesperadamente a la embarcación. La escena corresponde al comienzo de una travesía por el infierno, el purgatorio y el paraíso, que transforma al protagonista en la medida que avanza hasta el encuentro con Beatriz, su amada. En el poema, la culminación del viaje representa la realización del espíritu.

González escoge esta obra para asimilar en la copia la intensidad dramática y la excelencia técnica de Delacroix, intentando así seguir el proceso pictórico que dio lugar a una de las escenas emblemáticas de la literatura, es decir, la del poeta que emprende la búsqueda, a través del mundo y la geografía habitada por las almas de los difuntos.

Sin ir tan lejos, *Documento biográfico de los habitantes de Chile* (1999-2000) de Mariana Silva abre otra dimensión del viaje en la producción del arte. Ella sale a recorrer el territorio nacional en la búsqueda de los otros, de sus historias de vida enterradas en el anonimato. La artista viajó entre Visviri y la Antártica, invitando mediante afiches, insertos en periódicos y panfletos distribuidos de mano en mano a escribir la autobiografía y a enviarla a una casilla de correo con el fin de formar parte de un proyecto de arte. El resultado fue un archivo organizado en un sistema interactivo de fácil manipulación, que integró miles de cartas recibidas, las decenas de entrevistas ante la cámara, los audios autobiográficos y los registros del proceso. El trabajo se presentó simultáneamente en el Salón O'Higgins del Palacio de La Moneda y en la exposición *Chile 100 años* del Museo Nacional de Bellas Artes en el año 2000. De este modo, la existencia de esos habitantes anónimos de nuestro país, llegó a dos importantes espacios de visibilidad y representación.



En Silva el mundo por salir a descubrir se encuentra en el propio territorio y se muestra en cada historia que nos hace partícipes de una dimensión íntima de personas desconocidas. Esta obra consigue neutralizar las distancias territoriales, sociales, económicas y culturales que tenemos entre unos y otros, invitando al ejercicio de la memoria y la escritura, como participantes de la obra o de la lectura, como espectadores.

Al leer la correspondencia de artistas chilenos, dirigida a sus amigos o familiares mientras se encontraban en sus viajes de formación durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, se constata que vivieron similares experiencias a las relatadas por los artistas contemporáneos de esta muestra. Me refiero a la situación de perder rumbo y dudar de las pocas certezas, de sentir que el piso se vuelve inestable en medio de la travesía, y también, de que las maravillas se revelen en el momento más inesperado. Como el Dante de la representación copiada por Juan Francisco González, que intenta equilibrarse sobre una barca que flota en aguas turbulentas, entre el asombro y el temor que lo embarga.



DOCUMENTO BIOGRAFICO DE LOS HABITANTES DE CHILE.

Solicito a usted que colabore en forma escrita con su historia, sus vivencias, su biografía que, junto a la de muchas otras personas, contribuirá a la creación de una base de datos. Esta base de datos servirá para futuras referencias histórico - sociales, como también para el fundamento de un proyecto de arte. Este proyecto será exhibido al público el mes de diciembre de 1999 en fecha y lugar que se informará por la prensa. Se ruega enviar los textos antes del 30 de noviembre de 1999, al apartado postal 90, correo 55, Santiago - Chile. Máximo tres páginas. Su participación es gratuita y si lo desea anónima. Directora del proyecto: Mariana Silva-Raggio.

OBRA FINANCIADA CON EL APOORTE DEL FONDO DE DESARROLLO DE LAS ARTES Y LA CULTURA, MINISTERIO DE EDUCACION 1999.

Páginas 21, 22 y 23
MARIANA SILVA RAGGIO
Documento biográfico de los habitantes de Chile (detalle), 1999-2000
Sistema interactivo
www.autobiografico.cl
Colección particular

Los videos de Juan Downey, *The Laughing Alligator* y *The Abandoned Shabono*, nos muestran lo que significa salir de la propia cultura y exponerse a otra para ir al encuentro de los otros y vivir los efectos de ese contacto sobre las propias creencias y representaciones del mundo. Ambos fueron filmados durante seis meses, entre 1977 y 1978, en los cuales Downey y su familia convivió con algunas comunidades del pueblo Yanomami, aisladas y protegidas en el interior del Amazonas venezolano. Estas obras están realizadas a partir de un encuentro entre culturas que termina por socavar los supuestos de la mirada occidental. La cámara en lugar de generar la impresión de un ojo objetivo que se dirige al otro, desde una subjetividad segura de su sentido de realidad, genera más bien un encuentro horizontal de lenguajes, mundos y cuerpos, que propicia que todos los participantes sean observadores y observados. Sin duda, estos trabajos desafían la objetividad y universalismo de la disciplina antropológica y de la visión documental. La experiencia de Downey es una aproximación simultánea a los Yanomamis y a sí mismo, es un proceso de diálogo, autodescubrimiento, observación y reflexión. Un viaje fuera de los propios límites.

La exposición también cuenta con un espacio para el trabajo de Eugenio Dittborn con la presentación del video *El Crusoe* (1990), enfrentado a la aeropostal titulada, *La XXVII Historia del rostro (Lejía)* (2004). El video es una variación sobre la figura de Robinson Crusoe, personaje principal de la conocida novela de Daniel Defoe, escrita en 1719, que narra la autobiografía ficticia de un náufrago inglés que pasó veintiocho años en una remota isla desierta. El náufrago es un arquetipo en la obra de Dittborn. Corresponde al viajero cuya travesía ha sido interrumpida abruptamente por la zozobra y la desgracia. Es el protagonista de un viaje fallido.

La aeropostal, en cambio, corresponde a una de sus más logradas pinturas, que ha hecho del viaje una condicionante, garantizada por la estructura de la obra. En 1983, Dittborn se propuso encontrar una forma para que la pintura saliera al mundo. Como señala en su texto *Correcaminos VII*: “se reunieron el Rehén, el Desertor, el Vagabundo y el Náufrago, y fundaron Airmail Painting Inc”. De este modo, creó una estrategia para que su obra viajara por la red mundial de correos como carta, y se desplegara en su destino como pintura, llegando así a ocupar los muros de galerías y museos. Para él la maniobra consistió en “hacer pasar un cuerpo por otro”, logrando sortear los innumerables obstáculos para el traslado de obras de arte, desde un lugar remoto como Chile, cruzando todo tipo de fronteras. Con esto también me refiero a aquellos obstáculos geográficos, políticos, económicos y domésticos (seguros, embalajes, impuestos, limitaciones a las dimensiones y transporte). Las pinturas se volvieron tan ligeras de cuerpo, como para viajar en sobres. Estando desplegadas, en cambio, pueden adquirir dimensiones monumentales, mientras exhiben las señas de su otro, es decir, los pliegues y los sobres.

El viaje fallido del náufrago y el viaje casi infalible de la aeropostal constituyen las dos caras de la misma moneda. El primero ha sido la condición para crear el segundo. De hecho, el náufrago es uno de los arquetipos en la obra de Dittborn, a quién se atribuye en parte la fundación de esta exitosa estrategia para salir al mundo.

El conjunto de obras de esta exposición en sus innumerables diálogos y cruces por descubrir, nos invita a transitar desde la mirada de quienes experimentaron la maravilla, el desamparo, el asombro, la fatiga, la admiración, la nostalgia y la esperan-

za, transformándose, como el Dante de la *Divina comedia*, quien aparece en la escena del cuadro de Delacroix por González, iniciando su trayecto hacia el infierno, el purgatorio y el paraíso, sin garantía alguna de que su osadía llegue a ser recompensada.

EUGENIO DITTBORN

La XXVII Historia del rostro (Lejía), 2004

Tintura, fotoserigrafía e hilván sobre paños de Lona Duck

Obra número 158

Propiedad del autor





Textual information or labels associated with the painting on the left wall.



Textual information or labels on the wall to the right of the archway.



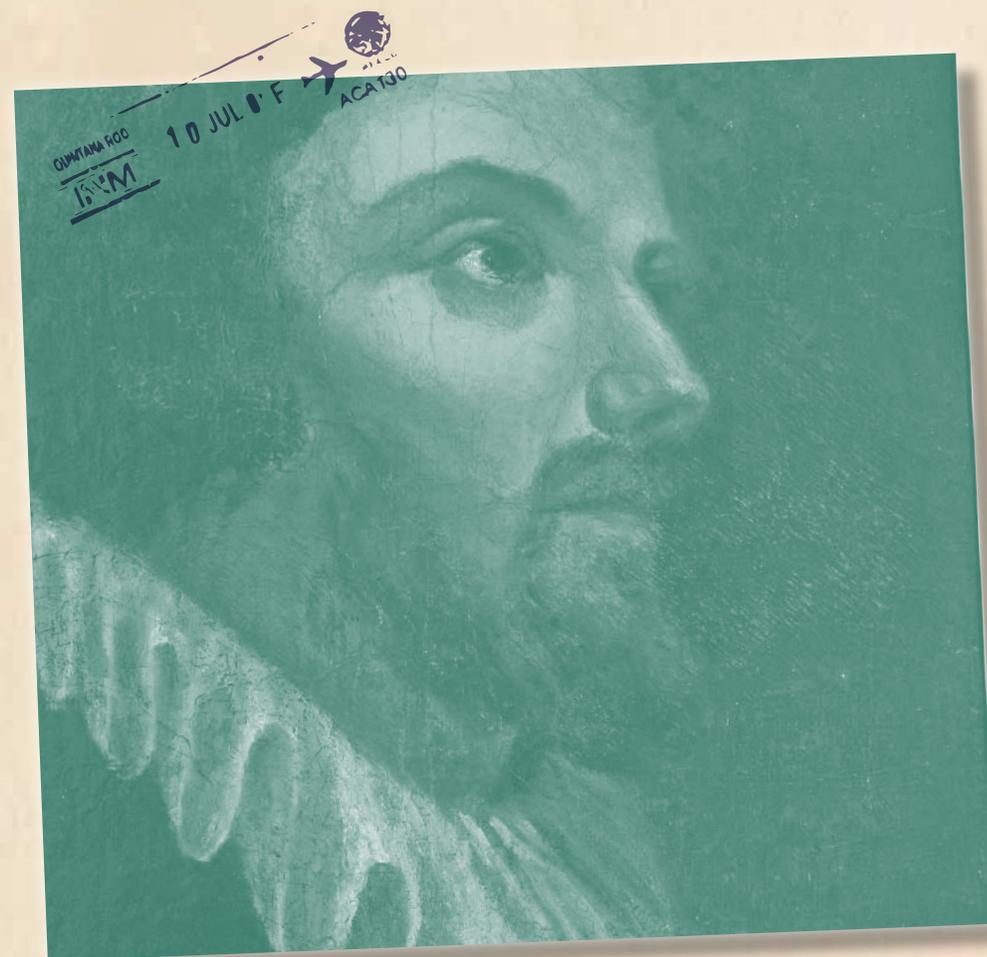
ANTONIO GANA CASTRO (1823-1846)
o el mito fallido del arte en Chile

Manuel Alvarado

INVESTIGADOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

"Casi todo el dinero que teníamos lo gastamos en el buque, yo vine con Rojas Jiménez y cambiamos el pasaje de primera por dos de tercera y el viaje lo hicimos peor que perros, la 3ª estaba completamente llena de pasajeros (...) nos llenamos de piojos y granos; era tanta mi desesperación que por poco no me tiro al agua; a Francia llegué con una infección".

Carta de Abelardo Bustamante a José Perotti. París, 2 de octubre de 1924.



Al leer algunos detalles de su corta y patética carrera, no podemos menos que experimentar un profundo sentimiento de piedad por la memoria de ese artista que hacía concebir las más lisonjeras esperanzas si la implacable mano del destino no la hubiese tronchado como a una cosa inútil. (s.n., 1934, s.p.).

Introducción

La historiografía del arte en Chile aparece como un campo cuyo desarrollo y perspectivas de estudio han comenzado recientemente a ser cuestionadas por especialistas y legos, ya que en términos generales han respondido al tradicional modelo “vasariano”¹, en el que los aspectos biográficos de los artistas ocupan un lugar central en las narrativas (Accatino, Valdés y de la Maza, 2019). Según este enfoque, la vida de los creadores explicaría y justificaría su producción plástica, la que regularmente es tratada de manera somera y desde una perspectiva centrada casi exclusivamente en cuestiones formales. Además de ello, por lo general, las genealogías entre los artistas y las relaciones maestro-discípulo marcan las trayectorias y definen las categorías en las que unos y otros son incorporados.

Esta forma de historizar el arte en Chile comenzó en el siglo XIX, momento en el que la “historia del arte”, entendida como una disciplina diferenciada, autónoma y altamente especializada, estaba lejos de existir del modo en que es estudiada actualmente. Durante este periodo, hubo varios intentos por articular una narrativa en torno al arte local llevada cabo principalmente por hombres de letras, artistas y diletantes quienes, a través

¹ Giorgio Vasari (1511-1574) fue un artista, arquitecto y escritor italiano autor de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* (1550 y 1568), un texto que recoge un conjunto de biografías de artistas desde el siglo XIV hasta el XVI que ha sido considerado por la tradición como fundacional para la historia del arte moderno.

de las revistas culturales, diccionarios y del espacio que ofrecían los catálogos de las exposiciones internacionales en las que Chile participó, hicieron circular los primeros apuntes en torno al desarrollo de la plástica en el país y los nombres que debían configurar el canon. Ahora bien, un aspecto interesante de analizar corresponde a aquellos casos de artistas sobre los que poco se sabe y que no cumplían con los criterios de “ejemplaridad”, ni biográfica ni estética, que orientan a este modelo historiográfico tan arraigado y especializado en la creación de mitos.

En el contexto del arte chileno del siglo XIX existe una figura que es tan desconocida como incómoda: Antonio Gana Castro (1823-1846), quien habría sido el primer becado por el Estado chileno para proseguir estudios artísticos en Europa con el objetivo de que a su regreso se encargara de dirigir la tan anhelada academia de pintura. Sin embargo, el fatal destino de Gana, quien falleció prematuramente en el viaje que lo traía de vuelta al país, sumado al tibio recibimiento de su obra —hoy mayoritariamente perdida—, lo borronearon de los relatos oficiales, reduciéndolo a personaje anecdótico o una suerte de accidente dentro de una narrativa que celebra el arribo de profesores europeos y los galardones obtenidos por los chilenos en los salones parisinos. Estos elementos convirtieron paulatinamente a Gana en un “anti-mito” de origen dentro de la historia del arte chileno, cualidad que lo ha acompañado hasta la actualidad y que obliga a volver a revisar el lugar que detenta².

² La idea del mito de origen la recuperamos de Josefina de la Maza (2014), quien la acuña para referirse al modo en que la “historiografía del arte” del último cuarto del siglo XIX se hizo cargo de la figura del pintor francés Raymond Quinsac Monvoisin. Considerado el iniciador de la modernidad artística chilena, el bordelés habría resultado funcional a esta narrativa, ya que, por una parte, permitía conectar social y culturalmente a Chile con el mundo occidental —especialmente con Francia—, y por otra, contraponerse al desvalorado arte colonial y a la pintura desarrollada en los albores de la Academia local fundada en 1849.

I. Hacia una breve biografía de Antonio Gana

La información genealógica disponible sobre Antonio Gana es muy limitada. Se conoce que vivía junto a su madre y que tenía una hermana llamada Mercedes, reconocida como “artista dramática” (Grez, 1882). Gana, quien desde la infancia demostró tener habilidades artísticas, habría iniciado su formación de la mano del español José Zegers Montenegro (1809-1900)³, quien estaba a cargo de la cátedra de dibujo impartida en el Instituto Nacional. Además, algunas fuentes también indican como mentor del artista a Fermín Morales⁴, pintor y escultor chileno activo a comienzos del siglo XIX y, con certeza, enmarcado dentro de la tradición colonial.

Sobre sus primeros años dedicados al arte existen pocos antecedentes, sin embargo, un cronista del diario *Las Últimas Noticias* (1934) relata que cultivó la pintura contra la voluntad de sus padres, quienes esperaban que se convirtiera en el sacristán mayor del templo de las clarisas. El joven Gana perseveró en su

³ La figura de Zegers es fundamental, pues en palabras de Eugenio Pereira Salas (1992) “era [...] un excelente profesor y su cultura francesa hizo despertar tempranas vocaciones tanto en la pintura y el dibujo como en las bellas letras”. Además, impulsado por las ideas democráticas dominantes, proyectó el magisterio hacia las clases populares, atendiendo en las horas de la tarde un curso vespertino de dibujo lineal para obreros y miembros de las milicias cívicas, donde se formaron -como se lee en el Monitor de Las Escuelas- los Lainez, los Vivacetos y tantos otros artesanos que honraron a la clase obrera” (50). Para mayor conocimiento de su relevancia en los albores de la enseñanza del dibujo, Luis Hernán Errázuriz (1994), señala que: “[...] fue encargado por el gobierno en 1843 para que tradujera los *Elementos de Dibujo Lineal*, de [Auguste Louis Édouard] Bouillon [(1805-1863)]. Este texto fue proporcionada por el Estado en 1844 [...] Este ‘curso’, que tenía 58 páginas [...] probablemente haya sido uno de los primeros textos usados en América Latina para la asignatura” (45; 47).

⁴ Miguel Luis Amunátegui (1849) lo menciona escuetamente junto a otros artistas, entre ellos, Diego Guzman (s.f.) y un tal Godoi (s.f.), a quienes se refiere como “maestros”. Esta denominación es indicativa de que se trataba de artesanos formados probablemente durante los últimos años de la Época Colonial. Vicente Grez (1882) también nombra a Morales, pero no aporta ningún dato sobre él.

vocación, a tal punto que solía levantarse al despuntar el día para visitar el cementerio con el fin de realizar estudios anatómicos a los cadáveres. También se cuenta que el artista se perdía por días, pues hacía excusiones a pie hasta Valparaíso “[...] embriagándose con los colores y las tonalidades de la campiña bañada por el sol y recogiendo en su paleta los rincones pintorescos [,] los ranchos solitarios en las faldas de las colinas y todo lo que despertara su interés de pintor [...]” (16).

Antonio Gana, tras mostrar grandes avances, en 1842⁵ recibió gracias a la recomendación de Manuel Camilo Vial (1804-1882)⁶, una beca otorgada por el gobierno de Manuel Bulnes (1799-1866) para proseguir estudios de dibujo y pintura en París, convirtiéndose en el primer artista pensionado por el Estado chileno⁷. El beneficio obtenido incluía un sueldo de 500 pesos⁸, el que entregaba casi íntegramente a su madre de quien era el único sostén. Esta situación, según Amunátegui (1849), habría obligado al joven pintor a sufrir penurias en la capital francesa donde habitaba un estrecho cuarto que era además su taller.

El objetivo perseguido por el Estado para financiar este viaje de estudio era que Gana a su regreso asumiera la formación técnica y artística que el gobierno pretendía impulsar en el país a través de la creación de una escuela de dibujo aplicado y una escuela de pintura. Pese a las expectativas generadas por el artista y a la

⁵ Este año es especialmente significativo para la historia de la cultura, pues se fundó la Universidad de Chile y se conformó el movimiento literario conocido como la Generación del 42.

⁶ Político y ministro de Estado en diversas ocasiones durante la denominada “República Conservadora”.

⁷ En décadas posteriores, pese a múltiples dificultades e irregularidades, las becas artísticas se transformaron en una política de Estado. De manera similar a como ocurría en las academias europeas, los aspirantes debían concursar para adjudicárselas.

⁸ Aunque las fuentes no lo especifican, es muy probable que esta haya sido una suma anual.

apuesta hecha por las autoridades, las noticias transmitidas en 1843 desde París por Francisco Javier Rosales (1786-1868), por entonces Encargado de Negocios de Chile en Francia, daban cuenta que la formación de Gana estaba tomando más tiempo del esperado. En una carta enviada por Rosales a Ramón Luis Irarrázaval (1809-1859), ministro de RREE, el 26 de abril de 1843 señala que:

[Gana] se conduce muy bien y hay lugar para creer que lo que el gobierno gaste no será perdido. Estaba muy atrasado en el Dibujo y el artista que lo enseña no ha querido permitirle que tome el pincel hasta que haya adquirido los conocimientos necesarios, y demorará aún 6 meses más en enseñarle. (Cit. por: De la Maza, 2014, 67-68).

En este contexto, de acuerdo con Josefina de la Maza (2014), la idea de invitar al pintor Raymond Monvoisin (1794-1870) —dicho sea de paso, amigo de F.J. Rosales—, para que asumiera la enseñanza del dibujo en Chile fue cobrando cada vez más fuerza hasta que finalmente el gobierno aceptó. Aunque no llegaron a conocerse, Monvoisin fue la figura que desplazó tanto en los hechos como en términos historiográficos a Antonio Gana, el primer becado por el gobierno chileno para dedicarse profesionalmente a la pintura. Todo parece indicar que la formación de Gana demoró mucho más que los seis meses que Rosales comentaba en su misiva, pues se tiene noticias del regreso del artista recién tres años más tarde. Fue en este momento en el que se reveló la tragedia, pues la convivencia cercana y permanente con sustancias tóxicas en su pequeño cuarto parisino, le habría producido a Gana una severa enfermedad pulmonar que le costó la vida en pleno viaje de regreso, por lo

que su cuerpo fue lanzado al mar el 20 de mayo 1846 a la altura de la Isla de Chiloé.

El conjunto de obras catalogadas como realizadas por Antonio Gana son muy pocas y la mayoría de ellas se encuentran hoy perdidas⁹. A través de Miguel Luis Amunátegui (1849), Pedro Lira (1866; 1902), el comentarista anónimo de *Las Últimas Noticias* (1934) y, más contemporáneamente, Eugenio Pereira Salas (1992) es posible acotar que el artista realizó:

- Cuarenta bosquejos, uno de ellos representaba a un gladiador.
- Una vista inconclusa del Castillo de Chillón, Suiza.
- Una copia de *La Virgen del Jardín* de Rafael.
- Un retrato del Presidente Manuel Bulnes.
- Un retrato del General Francisco Antonio Pinto.
- Una cabeza de viejo.
- Tres telas tituladas: *San Jerónimo*¹⁰, *La baronesa* y *El caballero de la golilla*.

De este conjunto de obras, habría enviado sucesivamente durante su pensionado el *Retrato del presidente Manuel Bulnes*, la copia de *La Virgen del Jardín*, y los lienzos titulados *La baronesa* y *San Jerónimo*. En la actualidad, solamente *La Virgen del Jardín*, también conocida como *La bella jardinera*, y *El caballero de la golilla* forman parte del Museo Nacional de Bellas Artes. La primera de estas pinturas ingresó dentro de la colección fundacional del museo, figurando en el primer inventario de 1880 con el número 52. Es muy probable que esta obra se haya tratado de una copia realizada como

9 En la década de 1930 se comentaba “[...] en muchas de las galerías particulares de esta ciudad se encuentran hermosos estudios, croquis y bocetos, debidos a su pincel” (s.n., 1934, 16).

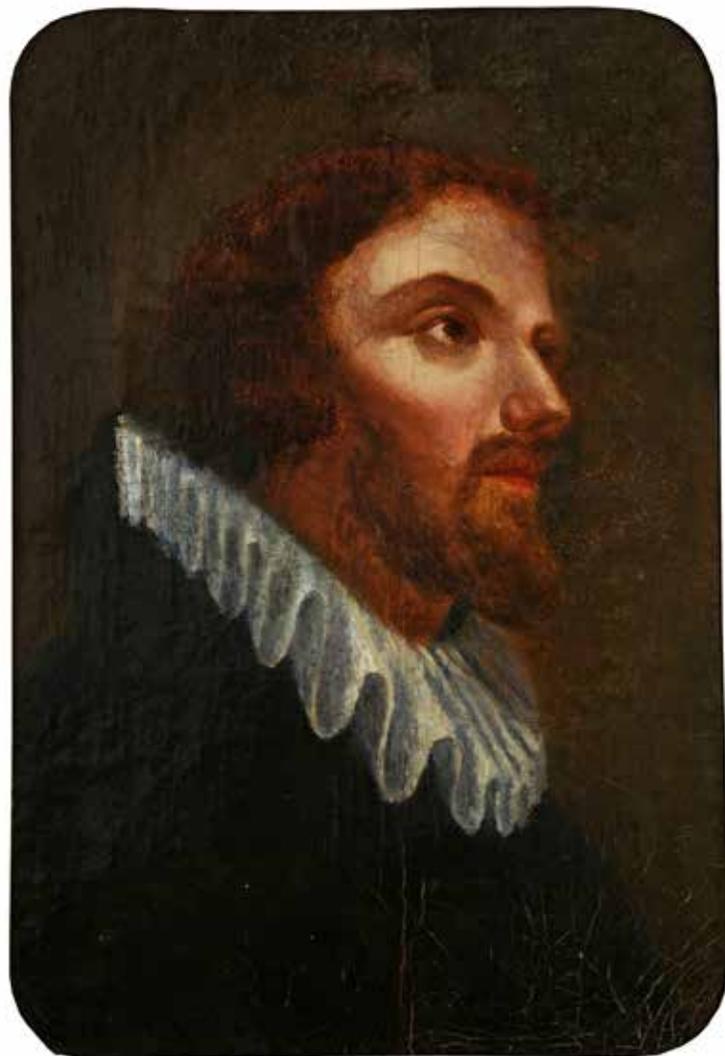
10 En la crónica publicada en *Las Últimas Noticias* en 1934, se indicaba que esta tela era parte de las colecciones del MNBA. Actualmente, no se tienen mayores antecedentes de su existencia, sin embargo, hay una obra de autor desconocido, titulada del mismo modo, ingresada tempranamente a la institución (n° Surdoc 2-4103).

retribución de la beca recibida, por lo que tempranamente pasó a formar parte del acervo del Estado. La comisión encargada de la creación del museo tuvo por tarea reunir e inventariar el patrimonio artístico que se encontraba desperdigado por las distintas reparticiones públicas y entre estas, con certeza estaba la tela de Antonio Gana. Aunque los registros no consignan su autoría, Miguel Luis Amunátegui (1849) comenta tempranamente su existencia y se la atribuye a este artista. *Caballero de la golilla*, en tanto, ingresó a la colección del museo en 1939 proveniente de la pinacoteca de Luis Álvarez Urquieta (1877-1945), siendo exhibida por primera vez en la Exposición Extraordinaria de 1930 con motivo de la celebración del cincuentenario de la fundación de la institución.



ATRIBUIDO A ANTONIO GANA
La bella jardinera, ca. 1842
[Copia de Rafael Sanzio]
Óleo sobre tela
132 x 80 cm
Procedencia sin antecedentes, 1880
Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-4117



ANTONIO GANA
El caballero de la golilla, ca. 1842
 Óleo sobre tela
 22 x 15 cm
 Adquirida a Luis Álvarez Urquieta, 1939
 Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-170

2 La historia del arte y Antonio Gana. ¿Cómo se construyó este “anti-mito” durante el siglo XIX?

El modo en que la figura de Antonio Gana se ha ido (des)dibujando a través de los relatos sobre el arte en Chile resulta relevante, pues es posible aproximarse al lugar que le ha sido asignado y a los aspectos en que se han puesto los acentos. En términos generales, su aparición en la historia sigue los patrones que se han identificado de manera transversal en la historia del arte en Chile: esto es, el ya mencionado modelo “vasariano”, en el que los aspectos biográficos ocupan un lugar central, a tal punto que por sí solos explicarían y justificarían su producción plástica, la que es tratada superficialmente¹¹. El caso de Gana no es la excepción, pues fallecido prematuramente a los 23 años con un escaso, y a ratos desconocido corpus de obras, la fatalidad de su vida fue paulatinamente dominando cualquier referencia que se hiciera sobre él. A partir de estos elementos se fue construyendo un “anti-mito” que ha acompañado a su figura hasta la actualidad.

Podríamos comprender, a partir de la prevalencia de este mito de origen, que Antonio Gana —antecesor inmediato de Raymond Monvoisin y de cierta forma pionero en el desarrollo “profesional” de las artes visuales en Chile—, habría resultado un personaje incómodo para los creadores de estos primeros relatos del arte en el país, siendo relegado a la triste lista de artistas malogrados. Dicho de otra forma, dentro de una narrativa centrada en personajes heroicos, como era considerado Monvoisin, Antonio Gana representaba exactamente lo opuesto. Gana era el artista cuya pobre formación había quedado al descubierto en su

¹¹ Para ahondar en este punto véase: Nordenflycht (2011) y Accatino, de la Maza y Valdés (2019).

paso por Europa, lo que lo hizo demorarse más de la cuenta en completar los cursos de la Academia parisina; a ello se sumaba la escasa calidad que la crítica le atribuyó a su obra y, finalmente, a su trágica muerte.

El célebre texto de Miguel Luis Amunátegui titulado “Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile”, publicado en la *Revista de Santiago* en 1849 constituye el esfuerzo inaugural por “historizar” el desarrollo de las artes en el país y, de paso, insertar a la figura de Antonio Gana en este. En dicho texto por primera vez se utiliza el concepto de “malogrado” para referirse al pintor, cuestión de gran relevancia, ya que debido a la cercanía temporal existente entre esta publicación y el fallecimiento del artista, el ensayo de Amunátegui es una de las fuentes más fidedignas y completas existentes. Además de entregar una serie de datos biográficos y de enumerar algunas de las obras pintadas por Gana, realiza una breve, pero significativa crítica, señalando: “[Antonio Gana] dejó como prueba evidente de que no habría burlado las expectativas (sic) que en el (sic) se fundaron, unos cuarenta bosquejos que revelan todos su brillante disposición (sic)” (47). Más aún, a renglón seguido comenta una de las opiniones que por entonces el recién llegado artista napolitano y director de la naciente Academia de Pintura Alessandro Ciccarelli (1810-1879) —por tanto, autoridad indiscutida en materia artística¹²—, habría vertido respecto a uno de los bocetos: “ha sido un pecado que este joven se haya muerto” (47).

¹² Alessandro Ciccarelli fue convirtiéndose en una figura polémica hacia mediados de siglo XIX, pues como han puesto de manifiesto algunas investigaciones recientes mantuvo bulladas pugnas con otros artistas europeos que por entonces se avecindaron en Chile, así como también con algunos de sus estudiantes, entre ellos, Antonio Smith (1832-1877). Para profundizar en este punto véase: de la Maza (2012) y Valdés (2012).

Al tono lastimero y condescendiente de Amunátegui, se contrapuso quien fuera el mayor difusor de esta verdadera leyenda “negra” en torno a Gana: el pintor y crítico Pedro Lira (1845-1912). En un temprano texto publicado en 1866 en los *Anales de la Universidad de Chile*, titulado “Las Bellas Artes en Chile” Lira se proponía “trazar la historia de las bellas artes en Chile [...]” (276), efectuando un juicio crítico sobre su devenir y especialmente sobre la situación en la que estas se encontraban por entonces. La crítica de Lira es tan mordaz, que incluye a Gana, pese a que había recibido formación académica en Europa, dentro del grupo que denomina “pintores de afición”, sobre quienes señala que “[...] si bien manifiestan una buena disposición natural, están mui (sic) léjos (sic) de ser buenos”. Lira se apura en aclarar que este artista es uno de los que más le ha llamado la atención, añadiendo brevemente algunos de los datos biográficos ya conocidos. Sin embargo, antes de concluir, el crítico le resta cualquier mérito a Antonio Gana y, más aún, contrasta abiertamente el juicio realizado casi 17 años antes por Miguel Luis Amunátegui señalando:

Mucho elojia (sic) tambien (sic) sus trabajos el señor Amunátegui; pero los hemos examinado i (sic) sentimos decir que no valen nada: sus dibujos del natural, hombres i (sic) mujeres desnudos, son diformes (sic); sus bosquejos malos, i (sic) su copia de la Vírjen (sic) del Jardin (sic) es una cosa mui (sic) común [...] efectivamente el colorido de esta copia es mui desgraciado; tampoco hai en ella perspectiva; i entre las faltas de dibujo que tiene, resaltan la mano derecha de Jesus (sic) i el pié (sic) izquierdo de San Juan. (21).

Algunos años más tarde, en 1902 un ya maduro Pedro Lira, publicó una de sus obras más importantes: el *Diccionario Biográfico de pintores*. Mediante este libro de referencia, el autor de *La fundación de Santiago*¹³ se proponía llenar un vacío en relación con la existencia de bibliografía actualizada que agrupara a artistas de todos los tiempos y que incluyera a los pocos talentos latinoamericanos¹⁴. A partir de este procedimiento de inscripción, Pedro Lira consideró algunas entradas dedicadas a artistas nacionales, entre ellos, a Antonio Gana. Sobre este último, junto con aportar escuetos datos biográficos sostuvo:

Su escasa preparación hizo que ese viaje no diera grandes resultados para el artista, que murió en el camino de regreso a su patria. Obras: no conocemos de Gana, otra cosa que su copia del Museo, La Bella Jardinera, como se llama esa Virgen de Rafael; pero hizo también retratos, entre ellos el del presidente Bulnes. (153).

Aunque por parte de Lira hay un reconocimiento evidenciable en el acto de incluirlo en su diccionario, sus apreciaciones están lejos de instalarlo como un artista de alguna relevancia, confirmando el juicio realizado casi cuatro décadas antes.

En el caso de los esfuerzos por historiar el desarrollo del arte en Chile revisados hasta aquí, es posible notar la existencia de dos perspectivas distintas que redundan en el ya señalado “mito” fallido. Mientras que para Amunátegui Gana constituía un proyecto fallido debido a la fatalidad de su destino —morir en pleno viaje de retorno a Chile—, para Lira más importante que esto era

¹³ Surdoc 3-2703.

¹⁴ Para conocer los objetivos de Pedro Lira, véase la “Introducción” del *Diccionario biográfico de pintores* (1902).

la falta de talento del primer becado chileno, de allí la dureza de su crítica y la falta de reconocimiento a cualquier mérito.

En la misma línea de pensamiento se ubica la propuesta realizada por José Bernardo Suárez (1822-1919), otro intelectual decimonónico, autor del *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes* (1872). Este manual poco conocido, tenía por propósito estimular la afición por las bellas artes y dar a conocer a sus principales cultores tanto europeos como americanos¹⁵. En este texto de gran importancia tanto por su extensión como contenido, aparece una entrada referida a Antonio Gana en la sección dedicada exclusivamente a “Artistas notables de Chile”, en la que además se lo nombra de manera equivocada como como Francisco Gana. Solo se dice de él:

Hasta 1845 no hemos tenido maestros, sino solo algunos pintores de afición (sic), cuyos trabajos, si bien manifiestan una buena disposición natural, están mui (sic) lejos de ser buenos. Entre estos aficionados, el que más llamó la atención fué (sic) don Francisco Gana, que mandó el gobierno a Europa i (sic) que murió a su regreso en 1846. (416).

Un aspecto destacable respecto de la línea argumentativa que sigue Suárez es que esta es deudora de la propia opinión de Pedro Lira, cuestión que es aclarada en la introducción del manual donde el autor agradece la cooperación de Lira y, más aún, la redacción de las biografías de los pintores chilenos.

El mito de Antonio Gana dentro de la historia del arte en Chile también se ha ido construyendo a través de sus silencios y omi-

¹⁵ Para revisar una primera aproximación a este texto véase: Accatino, Valdés y de la Maza (2019).

siones. Es así como esta figura incómoda quedó fuera de algunos de los relatos contruidos durante el siglo XIX. En 1884, el urbanista, historiador e intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) publicó en la *Revista de Artes y Letras* un artículo titulado “El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884”. Mediante este texto, el intelectual buscaba revisar el desarrollo de la plástica en vista de la reciente inauguración de la Exposición Artística Nacional en los salones del Palacio de la Exposición de la Quinta Normal. Aunque el foco de Vicuña Mackenna estaba puesto en las exhibiciones anteriores, de todas maneras articuló una breve introducción histórica en la que incorporó a José Gil de Castro (1785-1841), Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), Raymond Monvoisin y Gregorio Torres (1819-1879) como precursores de la pintura en Chile, sin siquiera recordar la existencia de Antonio Gana. Esta omisión resulta a lo menos llamativa, especialmente viniendo de un siempre agudo Benjamín Vicuña Mackenna, pues es posible suponer que estaba enterado de su existencia —eran relativamente contemporáneos—, y, más aún, debió encontrarse en las galerías particulares de las familias patricias con algunos de los bosquejos y telas que Amunátegui había enumerado en las décadas precedentes. En este caso, es posible imaginar que para el historiador la existencia de Gana y su presencia en el incipiente campo artístico de la primera mitad del siglo XIX, había sido tan fugaz que era innecesario comentarla.

Algunos años más tarde, el político y escritor Vicente Grez (1847-1909) como parte del catálogo que acompañó la participación chilena en la Exposición Universal de París de 1889, escribió un artículo titulado “Las bellas artes en Chile”. Este se trataba de un texto de gran relevancia pues buscaba presentar, en un contexto de validación internacional, no solo el recorrido

histórico del arte en el país, si no que también dar cuenta del estado de “adelanto” en el que se encontraba por entonces. En este caso, el relato en torno al desarrollo pictórico se inicia con la figura de Monvoisin, el nexo genealógico que permitía vincular al arte chileno con el francés, dejando fuera a la pléyade de artistas que principiaron en las artes antes de su arribo en 1843. Lo que resulta especialmente llamativo, pues pone en evidencia un afán deliberado de omisión por parte de Grez, es que tan solo algunos años antes en 1882 se había referido a Antonio Gana en *Antonio Smith (Historia del Paisaje en Chile)*. Dicha publicación, que tenía por propósito ofrecer una biografía de Smith, en estricto rigor también se trató de una revisión histórica del desarrollo artístico en tiempo republicanos, en la cual incorporó a Antonio Gana como uno de los precursores de la pintura. Aunque también el relato se agota en los aspectos biográficos de este último, al menos lo presenta como “[...] una esperanza halagüeña [...]” (27) para las artes locales.

En 1928 Luis Álvarez Urquieta publicó el libro titulado *Pintura en Chile* en el cual, a través de la revisión de su propia colección de pintura, se propuso articular un relato de lo que había sido el desarrollo artístico desde la Prehistoria hasta las primeras décadas del siglo XX. A diferencia de los esfuerzos anteriores, el texto de Álvarez Urquieta era hasta entonces el más pretencioso en términos temporales porque ofrecía una visión de conjunto de distintos momentos artísticos bien diferenciados y no solo un listado de artistas con sus respectivas biografías. En el caso de este libro, el autor incorporó a Antonio Gana en el capítulo que tituló “Los precursores”, donde también figuraban Carlos Wood (1792-1856), Raymond Monvoisin, Vicente Pérez Rosales (1807-1866), José Manuel Ramírez Rosales (1804-1877) y Francisco Javier Mandiola (1820-1900). Aunque el coleccio-

nista no aportó información nueva, lo interesante es que a casi un siglo de la primera vez que se utilizó este epíteto, también presentó a Gana como “[...] malogrado artista [...]”. Pese a lo anterior, lo que lo distanció de los otros autores que también se refirieron al pintor decimonónico, es que Álvarez Urquieta consideró que incluirlo era un acto de justicia por el hecho de haber sido el primer becado por el Estado chileno.

Conclusiones

Los manuales más importantes del arte chileno publicados a fines del siglo XX, entre cuyos autores podemos mencionar a Antonio Romera (1908-1975), Ricardo Bindis (1930-2015), Milan Ivelic (1935), Gaspar Galaz (1941) e Isabel Cruz (1946), reiteraron la leyenda negra de Antonio Gana conocida desde la centuria anterior. La preeminencia de esta visión redonda en que la obra superviviente de Gana haya sido enmascarada por la fatalidad de su destino, dificultando el estudio pormenorizado de este artista quien, aunque fugaz, jugó un papel preponderante en los albores de la institucionalidad artística local. En otras palabras, haber sido el primer becado por el Estado, da cuenta del temprano interés que la enseñanza del dibujo técnico y las bellas artes despertó entre la clase dirigente, así como también, de la existencia de una política pública que se volvió cada vez más habitual y necesaria para la formación de los artistas.

Antonio Gana, del mismo modo que ocurre con todo mito, encontró su reactualización algunas décadas más tarde en la figura de Nicolás Ojeda y Ojeda (1836-1892), quien también cargó con el estigma de artista malogrado. Igualmente, que su predecesor, el abrupto y temprano término de su carrera —en este caso debido a la vida disipada y bohemia que llevó mientras fue

becario en París—, así como el escaso corpus de obra legado, le valieron si no el olvido de las narrativas históricas, su reducción a una mera curiosidad artística.

Personajes como Antonio Gana y las lecturas que se han realizado sobre él, han ido construyendo la tradición artística chilena (canon) y el campo de la historia del arte, a partir del establecimiento de formas posibles de ser artista que se asientan en la precariedad, la falta de reconocimiento y la muerte prematura. Estos elementos invitan a reflexionar sobre la supervivencia de estos estilos de vida y de las construcciones discursivas que los sustentan. Finalmente, no resta más que señalar que estas figuras deben ser reconsideradas por la historia del arte más allá de la pretendida “fatalidad” de sus biografías.

Bibliografía

Accatino, Sandra; Maza, Josefina de la y Valdés, Catalina. “Vida y obra: la biografía de artista como eje para una historia del arte escrita desde Chile”. *Modos. Revista de História da Arte* 2.3 (2019): 204-219. Impreso.

Álvarez, Luis. *La pintura en Chile. Luis Álvarez Urquieta*. Santiago de Chile: Imprenta La Ilustración, 1928. Impreso.

Amunátegui, Miguel Luis. “Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile”. *Revista de Santiago* 21 (1849): 37-46. Impreso.

Berríos, Pablo et.al. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago de Chile: Estudios de Arte, 2009. Impreso.

Bindis, Ricardo. *La pintura chilena: desde Gil de Castro hasta nuestros días*. Santiago de Chile: Philips Chilena, 1985. Impreso.

Cruz, Isabel. *Arte. Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Antártica, 1984. Impreso.

Errázuriz, Luis Hernán. *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile 1797-1993*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994. Impreso.

Grez, Vicente. *Antonio Smith (Historia del Paisaje en Chile)*. Santiago de Chile: Establecimiento tipográfico de la Época, 1882. Impreso.

—. “Las bellas artes en Chile”. [1889]. En Solanich, Enrique (ed.). *Escritos de arte en Chile. Breviario de textos*. Santiago de Chile: AICA, 2013. Impreso.

Ivelic, Milan y Gaspar Galaz. *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: UCV, 1981. Impreso.

Lagos, Tomás. “Precursores de la pintura chilena”. *El Museo Nacional de Bellas*

Artes 1880-1930. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Departamento de Extensión Cultural y Artística, 1930. pp. 7-35. Impreso.

Lira, Pedro. “Las Bellas Artes en Chile”. *Anales de la Universidad de Chile* 28 (1866): 276-292. Impreso.

—. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago de Chile: Encuadernación y Litografía Esmeralda, 1902. Impreso.

Maza, Josefina de la. “Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno”. Guzmán, Fernando, Juan Manuel Martínez (eds.). *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico*. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA, 2012. pp. 218-220. Impreso.

—. *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014. Impreso.

Museo Nacional de Bellas Artes. *Catálogo de la Exposición Extraordinaria*. Santiago de Chile: Imprenta siglo XX, 1930. Impreso.

Nordenflycht, José de. “Historiografía del arte chileno: el estante, la arquitectura y el canon”. En Madrid, Alberto; Nordenflycht, José de y Varas, Paulina. *Revisión/Remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2011. Impreso.

Pereira, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992. Impreso.

Romera, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1951. Impreso.

Sarmiento, Domingo Faustino. “Dibujo lineal”. *El Monitor de las Escuelas* [Santiago, Chile] 2. 15 Sept. 1852: 5-39. Impreso.

s.n. "Antonio Miguel Gana y José Manuel Ramírez, dos vigorosos precursores". *Las Últimas Noticias* [Santiago, Chile]. 27 Nov. 1934: 9, 16. Impreso.

Suárez, José. *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Imprenta Chilena, 1872. Impreso.

Valdés, Catalina. "Comienzo y deriva de un paisaje. Alessandro Ciccarelli, Antonio Smith y los historiadores del arte chileno". *Artelogie* 3 (2012): s.p. Web. 24 Agst. 2020.

Vasari, Giorgio. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. México D.F.: Océano, 2000 [1550, 1568].

Vicuña Mackenna, Benjamín. "El arte nacional i su estadística ante la exposición de 1884. Revista Retrospectiva (1858-1884)". *Revista de Artes y Letras* 9 (1884): 418-448. Impreso.





**VIAJAR A EUROPA:
un destino obligado para la formación
artística del siglo XIX en Chile**

Ximena Gallardo
CURADORA MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

"Ahora sería el momento que
el gobierno hiciera algo por mí
para poder continuar un poco
de tiempo más hasta tener una
medalla, pues el primer paso ya
está dado, que es el más difícil,
en adelante me será más fácil
avanzar.

Desgraciadamente nos ha fal-
tado la pensión en lo mejor, es
decir en el momento más crítico".

Carta de Simón González a su hermano Juan Francisco. París, 28
de mayo de 1893.



Hermano mayor, que antaño dejaste el hogar i lleno de fé te marchaste al País Amado, en donde el laurel es más verde, porque la lucha es más cruel para conquistarlo (...)

Manuel Magallanes Moure, 1903¹

En cualquier tiempo y lugar, viajar —es decir, el acto de desplazarse físicamente de un punto a otro— constituye una experiencia. Si revisamos nuestra breve, pero rica historia del arte nacional, veremos que esta ha estado marcada por distintos tipos de viajes y, por ende, de diversas experiencias, muchas de ellas asociadas al aprendizaje artístico.

Desde mediados del siglo XIX e incios del XX, viajar a Europa era considerado una parte fundamental de la educación y formación de los artistas nacionales. Italia y luego Francia constituyeron los grandes centros europeos y los principales destinos para impregnarse del arte y la cultura. Para muchos artistas chilenos, viajar al continente europeo no solo resultaba un acontecimiento importante en sus vidas, sino que una etapa casi obligatoria si, a su regreso, querían triunfar como “verdaderos” pintores o escultores.

La importancia y expectativas que suponían estos viajes de estudio, se reflejan en las emotivas palabras de bienvenida que el poeta y periodista Manuel Magallanes Moure (1878-1924) dedicó al escultor Simón González (1859-1919), tras su regreso de París en 1903. En ellas, el autor también daba cuenta sobre lo difícil que era para sus compatriotas llegar a ser reconocidos en el extranjero, donde centenares y miles de artistas de distintos países competían año a año para alcanzar cierto prestigio en el Salón de

¹ El texto completo de bienvenida que Manuel Magallanes Moure dirigió a Simón González se encuentra publicado en: “Simón González. Chez Soi”, en *Pluma y Lápiz*, vol. VI, núm. 19, año 3, 22 de noviembre de 1903, p. 3.

París. Los viajes de formación eran, en otras palabras, una sumatoria de anhelos, miedos, conquistas y fracasos, que en muy contadas ocasiones traían aparejadas ciertas recompensas.

Entre las obras reunidas por Paula Honorato en *Viajes en el arte*, se encuentra un conjunto de pinturas y esculturas realizadas por algunos becados del Estado chileno en Europa, durante sus viajes de formación artística. Las becas o pensiones, eran una de las formas más frecuentes por las que los alumnos de la Academia de Bellas Artes podían financiar sus viajes de estudios a Europa; solo unos pocos lograban viajar gracias al apoyo económico de mecenas o con la ayuda de sus familias.

De acuerdo a distintas fuentes, el primer artista chileno en recibir una beca de parte del Estado fue Antonio Gana (1822-1846), quien en 1842 partió a París a perfeccionarse en pintura, con el compromiso de que a su regreso pudiese fundar una escuela de bellas artes². Lamentablemente, la precaria vida que llevó en la capital francesa derivó en el temprano fallecimiento del artista en su viaje de regreso al país, en 1846, marcando de manera negativa lo que ha sido considerado como la primera experiencia formativa de un artista chileno becado a Europa. De su producción y paso por la capital francesa, nos encontramos en la exposición con *La bella jardinera* (ca. 1846), copia de Rafael Sanzio, que ha sido atribuida al artista.

Pese a las dificultades de este viaje, la preocupación por enviar alumnos destacados a completar y perfeccionar sus estudios en

² Berríos, Pablo, Cancino, Eva, et al. *Del Taller a las Aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: Estudios de Arte, Departamento de Teoría e Historia del Arte Universidad de Chile, 2009, pp. 90-91.

el extranjero continuó, logrando materializarse unos años más tarde con la contratación del pintor napolitano Alessandro Ciccarelli (1811-1879), quien asumió la tarea de fundar y dirigir la escuela en Chile. Fue en este contexto, que las becas pasaron a ser una de las principales misiones de la recién inaugurada Academia de Pintura, como se aprecia al revisar el contrato y reglamento de esta nueva institución, de 1849³. Con el nombre inicial de Premio Roma, Ciccarelli daba inicio, a lo menos en un plano formal, a un sistema de becas al extranjero que emulaba el concurso realizado por la Escuela de Bellas Artes en Francia. Este consistía en el envío de los alumnos más destacados a Italia, y, particularmente, a la “cuna del arte”, Roma, ciudad que reunía los grandes ejemplos de la tradición antigua, renacentista y barroca. No obstante, en la práctica, sabemos que fue a partir de 1863, es decir, más de diez años después de la fundación de la Academia, cuando se entregaron las primeras pensiones, dando inicio recién, desde ese momento, a una política más regular de subvención. Los beneficiados fueron, por lo general, ganadores de los certámenes semestrales que organizaba la Sección de Bellas Artes, mientras que el destino que inicialmente se pensó para las becas cambió. Francia (o “el País Amado” según Magallanes Moure), se había convertido en el lugar de preferencia de las siguientes generaciones de la Academia y su capital, París, en el centro de la modernidad europea, en concordancia con el gusto artístico de la época: el neoclasicismo. No obstante, esto no excluyó a Roma. De hecho, hacia fines del siglo XIX, Francia e Italia siguieron siendo los únicos países autorizados

³ Tanto la *Contrata del Director de la Academia de Pintura* (18 de junio de 1848) como el *Reglamento de la Academia de Pintura* (1849), pueden ser consultados en el libro *La inauguración de la Academia. Estudio introductorio, presentación y notas de Josefina de la Maza*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Documentos para la Comprensión del Arte en Chile, 2013.



ERNESTO MOLINA
Los mártires de Gorcum (detalle), 1888
 Óleo sobre tela
 203 x 157 cm
 Envío de pensionista, 1888
 Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-1295

oficialmente por el Estado chileno para estos viajes y este último destino, también fue elegido, aunque en menor cantidad, por algunos alumnos.

Para las autoridades chilenas, estos viajes eran fundamentales pues no solo permitirían que los alumnos conocieran en directo las obras maestras que durante años habían estudiado e imaginado; sino que de este modo podrían “completar su carrera”⁴ artística. Por esta razón, Ciccarelli hacía hincapié en que, para aprender y sacar provecho de esta experiencia, los alumnos seleccionados debían haber completado, primero, todos sus estudios⁵. A largo plazo, también se pensaba que estos viajes llevarían a potenciar el desarrollo general del arte nacional. A partir de la década de 1870, las becas se hicieron más frecuentes. Si bien la historiografía de arte en Chile ha señalado que el único documento oficial que intentó normar la entrega de pensiones, fue aquel redactado por el tercer director de la Academia el italiano Giovanni Mochi (1831-1892), en 1881, en realidad el primero data de 1877 cuando el gobierno comisionó a Pedro Lira (1845-1912), quien en ese entonces se encontraba estudiando en Europa, para que realizara un proyecto para reglamentar las pensiones de pintores y escultores⁶. Ambos proyectos, eran similares entre sí y, al mismo tiempo, muy parecidos al régimen

4 Ciccarelli, Alessandro. “Carta dirigida al Ministro de Instrucción Pública” (29 de diciembre de 1855), en *Monitor de las escuelas primarias*, tomo IV, núm. 5, 15 de febrero de 1856, p. 132.

5 Op. cit., p. 133.

6 De acuerdo a Lira, en carta enviada al Ministro de Instrucción Pública, el 22 de marzo de 1877, el encargo de realizar un proyecto de reglamento para los pensionistas de escultura y de pintura había sido designado por el gobierno a fines de 1876. Tanto esta carta como el “Proyecto de concursos para el nombramiento de pensionistas i régimen del pensionado en Europa”, pueden ser consultados en el: Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, vol. 318. El “Proyecto de Reglamento en orden al pensionado de pintores en Europa” de Giovanni Mochi, 21 de marzo de 1881, se encuentra en los *Anales de la Universidad de Chile*, Sección Boletín de Instrucción Pública, Tomo LX, p. 85.

de pensionados de las escuelas europeas, especialmente a la Escuela de Bellas Artes de Francia, como indicaba el propio Lira⁷. Junto a los detalles sobre la modalidad de los concursos y una serie de requisitos que debían cumplir los alumnos para postular, se indicaba que quienes optaban a estas pensiones debían presentar sus trabajos en la exposición anual de París, a contar del segundo año, además de remitir anualmente al Ministerio de Instrucción Pública un número de copias y originales, a fin de demostrar sus progresos en el estudio. Estos “envíos de pensionistas” se pueden encontrar, además, en los contratos entre el Estado y cada artista, donde se agrega que cada tres meses los alumnos debían enviar certificados de sus maestros.

En efecto, la mayoría de las obras que se incluyen en esta sección de *Viajes en el arte*, corresponden a envíos de estudiantes, los cuales estaban supuestamente regulados por ciertas exigencias artísticas que valoraban, sobre todo, el arte neoclásico y la temática histórica. Otras piezas corresponden a originales, que aunque no formaban parte del compromiso entre los artistas con el Estado, pasaron a constituir parte del acervo del museo tras ser adquiridas por la Comisión de Bellas Artes. Este es el caso de esculturas como *El jugador de palín* (1880) de Nicanor Plaza (1844-1918) y *Madre araucana* (1896) de Virginio Arias (1855-1941), ambas de temática indígena.

Dentro del conjunto de envíos exhibidos, se incluye un gran número de copias pictóricas de “obras maestras”, que los estudiantes chilenos reprodujeron de los principales museos eu-

7 Cabe destacar que la propuesta reglamentaria realizada por Lira era mucho más detallada y rigurosa que el documento de Mochi, el cual solo refería a los pintores. En este sentido, es posible deducir que este último reglamento debió ser elaborado como complemento al anterior o solo para modificar algunos aspectos de aquel.



VIRGINIO ARIAS
Madre araucana o Costumbre araucana,
 1886
 Fundido en bronce
 75 x 35 x 30,3 cm
 Adquirida por la Comisión de Bellas
 Artes, 1890
 Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-720

ropeos. Cabe recordar que la copia académica era una práctica altamente valorada y aceptada en todo el mundo como parte del proceso de aprendizaje de los artistas, permaneciendo inalterable durante toda la segunda mitad del siglo XIX⁸. Al intentar imitar el original, el alumno ponía en ejercicio sus conocimientos en el manejo de las proporciones, de la perspectiva, del uso de luces y sombras, del dibujo, el color y la pincelada. Copiar era, además, para un país como Chile, una forma de participar de manera periférica del “centro cultural” europeo⁹.

La importancia de regular la periodicidad de estos envíos, así como de definir las características que tenían que tener estas obras, no solamente buscaba dar cuenta de los logros de los alumnos. También respondía a una visión estratégica que, desde la gestión de Ciccarelli, tenía como principal objetivo ir conformando y aumentando una colección de arte nacional, con las obras maestras que las autoridades tanto ambicionaban. Más adelante, en el contexto de la reciente inauguración del Museo de Bellas Artes en 1880, las copias tenían la finalidad de servir de guía para que tanto el público como los artistas locales pudieran acercarse a la historia del arte occidental. Esto contribuiría, además, a mitigar y acortar la distancia geográfica entre Chile y Europa, junto con desarrollar el gusto artístico en la población. No hay que olvidar que uno de los principales propósitos de los museos a fines del siglo XIX e inicios del XX, era justamente tener un rol pedagógico en la sociedad.

⁸ Para una aproximación hacia los cambios en la valoración de la copia artística en Chile véase el libro *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX. Estudio introductorio, presentaciones y notas de Ximena Gallardo*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

⁹ Parte de estas reflexiones toman como punto de partida la investigación realizada por Paula Honorato y Ximena Gallardo, a propósito de la exposición *Copias y Citas*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes el año 2016. Para mayor información sobre esta exposición, ver: *Copias y Citas*. Santiago: MNBA, 2016.

Dentro del recorrido por las piezas de la exposición nos encontramos con que la mayor parte de las pinturas son de temática religiosa. Un dato que no deja de ser curioso y que probablemente refleja el gusto de gran parte de la sociedad chilena de fines del siglo XIX, en la cual, seguramente, aún permanecían atisbos de la impronta colonial en el país. Una de estas obras es *Los mártires de Holanda* (1888) copia realizada por el pintor Ernesto Molina (1857-1904) como parte de su envío de pensionista durante su viaje a Italia. La realización de esta obra probablemente cumplía con las expectativas señaladas por las autoridades. Creada en 1865 por Cesare Fracassini (1838-1868), la pintura representa a un grupo de diecinueve clérigos y frailes católicos holandeses ahorcados durante las luchas religiosas del siglo XVI entre protestantes y católicos. Cuesta imaginar el impacto que este trágico acontecimiento pudo haber causado en el público chileno hacia fines del siglo XIX. En 1901, el conocido crítico de arte Augusto G. Thomson la destacaba entre las pinturas del artista, al señalar que “su fiel reproducción enriquece nuestro museo”¹⁰. Ejemplo similar ocurre con *Mater Aflictorum* (1883) del pensionista chileno José Mercedes Ortega (1856-1933), copia de *La Vierge Consolatrice* de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), la cual se encuentra entre las pinturas más reproducidas de la época. Se trata de una potente y desgarradora imagen que representa a una Virgen María atípica, consolando a una madre que ha perdido a su hijo. Sin duda, la pregunta por la recepción de estas y otras pinturas abre nuevas líneas de investigación para futuros estudios.

Aún cuando existía un modelo normado, eran constantes los reclamos por la irregularidad y escasez de pensiones al extranje-

¹⁰ Thomson, Augusto G., “Los 21. V. Ernesto Molina”, en *Instantáneas de Luz y Sombra. Semanario artístico, literario, festivo y de actualidades*, año II, núm. 60, 12 de mayo de 1901, p. 1.



JOSÉ MERCEDES ORTEGA

Mater aflictorum, 1883 [Copia de William-Adolphe Bouguereau]

Óleo sobre tela

210 x 150 cm

Envío de pensionista, 1883

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-4079

ro. Estos reclamos comenzaron en la década de 1860 y fueron realizados tanto por alumnos, como por algunos artistas y profesores —entre ellos, Pedro Lira y Ramón Subercaseax (1854-1937)—, quienes en más de una ocasión se manifestaron sobre la importancia de aumentar las pensiones a Europa. Luego, hacia fines del siglo XIX, fueron los mismos pensionistas quienes denunciaron las malas condiciones económicas y el completo abandono en que se encontraban por parte del Estado. La Guerra Civil de 1891 no fue un tema menor, incluso se dictó una ley indicando el retiro de la pensión que recibían de parte del Estado. Uno de los artistas que más se vio afectado por esta medida fue Simón González quien vio suspendida su pensión por motivo de la guerra. Los años siguientes no fueron fáciles para el artista, como relataría en varias cartas a su hermano, el pintor Juan Francisco González (1853-1933)¹¹. De esta última etapa en Europa son sus obras *El mendigo* (1891), la cual muestra la pobreza de un hombre mayor, vivida en carne propia por el artista y el *Niño taimado* (1893), esta última, una pieza que requirió de una verdadera lucha del escultor y de figuras como el diplomático Augusto Matte (1843-1913), quien lo ayudó a que la Comisión de Bellas Artes decidiera adquirirla. Me parece importante mencionar el papel de Matte, para dar cuenta de cuán fundamental debió ser para estos artistas contar con redes de apoyo en el extranjero, en especial cuando ya se hacían visibles algunas de las grietas y falencias del sistema artístico chileno¹². Detrás de estas obras, que hoy forman parte de la colección del mu-

¹¹ Díaz, Wenceslao. *Juan Francisco González: Cartas y otros documentos de su época*. Santiago: Ril Editores, 2004.

¹² Ver, Gallardo, Ximena, "Viajes, desplazamiento y circuitos en la colección de arte de Augusto Matte Pérez", en *Intus-Legere Historia*, vol. 13, núm. 12, 2019, pp. 130-155.

seo, nos encontramos probablemente con muchas más historias como esta, donde los artistas no solo debieron luchar por triunfar en Europa y sobrellevar ciertos obstáculos, sino también lograr su reconocimiento en el propio país de origen.

En último término, y pese a que las condiciones del viaje no siempre fueron propicias para el desarrollo de las habilidades artísticas, las obras producidas por lo becarios reflejan un claro dominio de diferentes técnicas y estilos. En el caso de las copias pictóricas, estos trabajos no solo reproducen imágenes, sino que también son resultado de formas de identificación y apropiación de los modelos artísticos de la cultura occidental. Si bien, como hemos visto, existían ciertos criterios que establecían qué copiar, hay una elección particular de cada autor que se expresa a través de sus copias. En sus visitas y recorridos por los principales museos europeos, podemos imaginar que cada artista eligió sus obras, de acuerdo a ciertas ideas, gustos o preferencias estéticas que posiblemente fueron cambiando durante el trascurso del viaje. En otros casos, estas elecciones también tuvieron un impacto en su obra venidera¹³.

Los trabajos que se reúnen en esta exhibición hacen detenernos en una práctica que se extendió por décadas como parte de la institucionalidad artística chilena y de otros países. Los viajes a Europa constituyeron una forma de entender la enseñanza artística, cuyo principio se basó en la búsqueda de experiencia y conocimiento. Las obras seleccionadas son, además, uno de los pocos vestigios que tenemos actualmente de las experiencias del viaje de estos estudiantes. Esto reviste gran importancia, espe-

¹³ Para mayor información se sugiere revisar el comentario realizado en el catálogo *Copias y Citas*, acerca de las similitudes estilísticas entre el *Tocador de flauta* (1929) de Camilo Mori (1896-1973) y algunas de sus obras más emblemáticas. Ver, *Copias y Citas*. Santiago: MNBA, 2016, p. 25.



SIMÓN GONZÁLEZ

El Mendigo, 1891

Fundido en bronce patinado

76,7 x 59,9 x 55 cm

Adquirida por la Comisión de Bellas

Artes, 1906

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-1121

cialmente si consideramos que, sobre este tema, existen muchos vacíos de información en la historiografía del arte en Chile¹⁴. Revisitar estas obras nos permite, así, releer los trazos y pinceladas de aquellos artistas, no como movimientos mecánicos de reproducción, sino como un testimonio de historias, sueños y experiencias de viaje, en su mayoría olvidadas, pero que han configurado la historia del arte nacional.

¹⁴ En el contexto de América Latina, un interesante y completo estudio es el realizado por la investigadora Laura Malosetti, quien a partir de un conjunto de cartas, crónicas y reseñas de prensa, aborda los viajes y experiencias de algunos argentinos a Europa. Ver, Malosetti, Laura. *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2008.



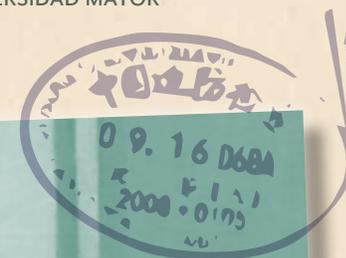
"Ahora que he visto el Louvre,
creo más que nunca que mi viaje
fue un acierto ¡Qué poco lo dudo!
Y cuánto lo que falta para llegar
a lo que deseo! Sin embargo, esta
conciencia ensancha las posibi-
lidades de crecer. Hay desfalleci-
mientos y exaltaciones. De todos
modos, trabajo".

Carta de Julio Ortiz de Zárate a Pedro Prado, París.

EL LUGAR DE LA OBRA MAESTRA: Pinturas de interiores de museos e iglesias de artistas chilenos en Europa (1880-1910)¹

Sandra Accatino
ACADÉMICA DEL DEPARTAMENTO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO

Josefina de la Maza
INVESTIGADORA DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES Y
HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD MAYOR



“En nuestro tiempo, apenas hay un interior que se ha escapado del pincel de nuestros artistas”, señalaba M. Pierre Larousse en 1870, en el *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*². Considerada como una variante de la pintura de género desarrollada en el norte de Europa en el siglo XVII y de sus derivaciones en Francia durante el siguiente siglo, tras ser reelaborada en las litografías que servían de *souvenir* a locales y extranjeros, en las ilustraciones que acompañaban las guías de viaje destinadas al turismo y las revistas ilustradas, la pintura de interior tuvo, hacia mediados del siglo XIX, una revaloración en la crítica y en el mercado del arte.

En directa relación al carácter aparentemente simple de sus motivos, centrados principal pero no exclusivamente en la representación de hogares, iglesias, museos y palacios, el interés y la dificultad de la pintura de interior radicaba, tal como señala Larousse, en la “mayor sutileza en los detalles y un conocimiento más completo de los accesorios desde un punto de vista arqueológico”. Esta caracterización la diferenciaba tanto de los cuadros de paisaje *a plein air*, de “colores más vivos, luminosos y brillantes” como de otros géneros de la pintura, en especial el de la pintura de historia, que todavía se encontraba, hacia el último cuarto del siglo XIX, en el horizonte de interés de la enseñanza académica que llevó a pensionistas chilenos a Europa.

¹ Este texto fue escrito en el contexto del proyecto “El ojo divagante. Pinturas de interiores de museos e iglesias de artistas chilenos en Europa”. FONDART de Artes Visuales 2020, línea de investigación, folio No 547905. Investigadora responsable: Sandra Accatino. Co-investigadora: Josefina de la Maza. La identificación de los lugares y de las obras representadas en las dos pinturas de Ernesto Molina del interior de la Basílica de Santa María Gloriosa dei Frari y de Interior del Louvre, no consignadas anteriormente en ningún estudio, son parte de esta investigación.

² Para esta y las siguientes referencias, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, tomo IX (H-K), 1870, p. 752.

El primer objetivo de los artistas que viajaban a estudiar a Europa era conocer en profundidad, a través de la observación y, posteriormente, de la ejecución de copias, la obra de un “gran maestro”. En Chile, los viajes de jóvenes artistas becados por el Estado habían comenzado a mediados de la década de 1860 tras varios contratiempos. La selección de los estudiantes más aventajados de una generación se producía tras un proceso interno — el que incluía una serie de distinciones en los concursos semestrales de la Academia— y de la obtención de una recomendación especial emitida por su director ante las autoridades de la Universidad de Chile y del Ministerio de Instrucción Pública³. Los estudios se realizaban en Europa y, en particular, París, con el compromiso de enviar a Chile copias pictóricas de obras ejemplares del arte europeo y de obras propias que dieran cuenta del avance de los estudios, principalmente en relación con asuntos importantes para la institución como la composición, el manejo de la perspectiva y, sobre todo, la integración de pasiones y emociones complejas en composiciones originales. Para Alessandro Ciccarelli (1811-1879), primer director de la Academia de Pintura fundada en la ciudad de Santiago en 1849, el compromiso de los pensionistas de enviar anualmente copias los colocaba “en disposición de estudiar las obras jefes, de comprenderlas en sus inapreciables detalles de belleza i perfección, pudiendo al cabo de poco tiempo emprender la copia de ellas, para adornar nuestro futuro museo”⁴. A través del ejercicio de la copia, se esperaba que los artistas chilenos no solo aprendieran a representar figuras y relatos, sino también educaran su gusto y aprendieran a traducir las propias experiencias desde unos valores artísticos,

³ La propuesta del sistema de becarios se encontraba en el reglamento temprano de la institución, «Reglamento de la Academia de Pintura», en *Anales de la Universidad de Chile*, 1849.

⁴ [Sin firma]. «Escuela de pintura», en *Monitor de las escuelas primarias*, tomo IV, no 5, Santiago, 15 de febrero de 1856, p. 130.

sociales y éticos que conformaban, desde hacía siglos, la visión de la cultura occidental sobre sí misma. Si bien los sucesores de Ciccarelli en la dirección, Ernst Kirchbach (1832-1880) y Giovanni Mochi (1831-1892), continuaron impulsando un sistema de becas considerado por muchos precario en términos institucionales, materiales y económicos, el antiguo énfasis puesto por Ciccarelli en la reproducción de “obras jefes” fue ampliando y transformando su registro, como es posible observar en las copias de las pinturas de Rafael Sanzio (1483-1520), José de Ribera (1591-1652), Eugène Delacroix (1798-1833), William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) y Cesare Fracassini (1838-1868) exhibidas en esta exposición. A través de ellas, pensionistas como Antonio Gana (1823-1846), Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909), Juan Francisco González (1853-1933), José Mercedes Ortega (1856-1933) y Ernesto Molina (1857-1904) observaron con atención tanto antiguas “obras maestras”, como éxitos más recientes de las salones y exposiciones parisinos y romanos.

Esta muestra también recoge un conjunto de pinturas que da cuenta de la introducción de un nuevo repertorio de obras, en donde el ideal pictórico, el estatuto de “obra maestra” y el valor educativo y formativo de la reproducción y contemplación que suponía la ejecución y la posterior exhibición de las copias, fue problematizada. Ellas corresponden a cinco pinturas de interiores de museos e iglesias realizadas por Ernesto Molina (1857-1904), Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909) y Rafael Valdés (1883-1923), mientras se encontraban como pensionistas de la Academia en Europa. En estas, se observa una relación a contrapelo entre el antiguo mandato de la Academia de Pintura de Santiago de realizar copias de obras maestras, en donde se expresaban los ideales pictóricos de la institución, y la propuesta de los artistas, en particular las de Molina y Valenzuela Puel-

ma, quienes se aproximaron al sesgo a obras que, tras haber sido puestas en valor, exhibidas, catalogadas, copiadas y reproducidas por distintos medios en el contexto del Musée Napoléon, fueron consideradas como parte fundamental del relato de la historia del arte occidental. En otras palabras, obras que, por los desplazamientos producidos por la guerra y la política, habían sido recientemente resignificadas al interior de los relatos museográficos de la historia del arte europeo.

Hacia la fecha de realización de sus respectivas obras, Valenzuela Puelma y Molina eran artistas que contaban con experiencia en el sistema académico chileno y habían residido por varios años en Europa. Ninguno de los dos era un novato; al contrario, eran pintores que habían alcanzado un alto nivel en su formación artística. Cuando Valenzuela Puelma pintó *Interior del Louvre* (1888), se encontraba en su segundo viaje como pensionista en París, ciudad a la que había llegado un año antes y frecuentaba, en ese periodo, el taller de Jean-Paul Laurens (su primera experiencia europea había sido, también en París, entre 1881 y 1885). Molina, por otro lado, llegó por primera vez a Europa el mismo año que su compañero, en 1887, y regresó a Chile en 1891. Volvió a Europa en 1892, en donde estuvo viajando y residiendo en distintas ciudades hasta 1896.

Además de realizar copias de obras célebres, durante su estadía en París, Alfredo Valenzuela Puelma y en los años que viajó a Florencia y Venecia, Ernesto Molina, registraron vistas de interiores de iglesias y museos en los que se conservaban o habían conservado obras de arte emblemáticas de la historia del arte occidental: una sucesión de salas del Louvre, el primero y dos espacios interiores de la basílica veneciana de Santa María Gloriosa dei Frari y de la Galería Palatina del Palacio Pitti, el segundo.



ALFREDO VALENZUELA PUELMA
Interior del Louvre, 1888
 Óleo sobre tela
 117 x 90 cm
 Envío de pensionista, 1891
 Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-1603

Si, tal como sostiene Susan Sidlauskas en *Body, Self, and Place in Nineteenth-Century Painting*, en las pinturas de interiores de espacios íntimos del hogar, las relaciones entre figuras, objetos y espacio volvían visible la subjetividad y la interioridad psicológica de los habitantes de esos lugares⁵, podemos igualmente preguntarnos qué es lo que hacen aparecer en escena estas vistas de interiores de espacios públicos en las que pinturas y esculturas eran conservadas, cuáles son las relaciones de coexistencia que emergen a partir de la distribución de los elementos arquitectónicos, de las obras y de las personas en ellas representadas, de los vectores de dirección y del cruzamiento de movibilidades sugeridos por los puntos de vista elegidos y las figuras y objetos incluidos.

Si observamos desde estas preguntas el *Interior del Louvre* de Valenzuela Puelma y los dos interiores de la Basílica dei Frari y el *Interior de la Galería Pitti* de Ernesto Molina, en ellas aparecen miradas desde lugares liminares, la conformación y la aceptación sin objeciones del canon académico. Se presentan, además, como una oportunidad de expandir y proponer unos referentes visuales eventualmente marginados de los modelos académicos de la gran pintura: el arte medieval y gótico, la pintura de género. Al ubicar su punto de vista en zonas laterales desde las cuales “obras maestras” y el ejercicio de su copia aparecen relegados a segundos planos o desplazados, las pinturas de interiores de Valenzuela Puelma y Molina vuelven visible la discusión, sostenida en ese momento tanto en Europa como en la naciente Academia de Pintura de Santiago, sobre el sitio en que las obras de arte debían ser expuestas.

⁵ Susan Sidlauskas, *Body, Self, and Place in Nineteenth-Century Painting*. Cambridge University Press, Cambridge 2000.



ERNESTO MOLINA

Interior de la Galería Pitti, ca. 1890

Óleo sobre tela

139,5 x 113,5 cm

Pinacoteca Universidad de Concepción

SURDOC 100-61

La discusión sobre los espacios en que debían ser conservadas y exhibidas las obras maestras estaba estrechamente vinculada a la confiscación de esculturas y pinturas en los territorios ocupados por el imperio napoleónico y a su posterior exhibición entre 1802 y 1815 en el Musée du Louvre, en ese entonces llamado Musée Napoléon⁶. La exposición en este nuevo contexto de obras de grandes artistas que habían sido anteriormente contempladas como piezas devocionales o que bien habían pertenecido a colecciones privadas o eclesiásticas inaccesibles para el gran público, cambió la forma en que eran valoradas. Al estar reunidas en una sola colección, se articuló en torno a ellas un relato de la historia del arte y a través de su divulgación en grabados y copias se las transformó en objetos de deseo y de consumo. Tras el Congreso de Viena (1815), los distintos estados europeos firmaron un acuerdo de restitución con explícito mandato de la exhibición pública de las obras retornadas, al mismo tiempo que proponían para estas y otras pinturas y esculturas, nuevas propuestas exhibitivas y museales que transformaron radicalmente la forma en estas piezas fueron contempladas.

En Venecia, Ernesto Molina pintó dos vistas del interior de la Basílica de Santa María Gloriosa dei Frari, una iglesia franciscana del siglo XIV de estilo gótico, depósito de célebres obras de arte del Renacimiento realizadas por Donatello, el taller de Pietro Lombardo, Giovanni Bellini y Tiziano y en la que se encontraban los recién erigidos cenotafios de este último pintor, inaugurado en 1852 y del escultor neoclásico Antonio Canova, realizado entre 1822 y 1827 por sus discípulos. Esta iglesia, además, había sido recién despojada de la más importante de las obras que en ella se conservaban, la *Asunción de la Virgen* (1518) de

⁶ Paul, Carol. "Toward a Collective History", en Paul, Carol (ed). *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early 19th- Century Europe*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2012, p. XII. Wescher, Paul. *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*. Torino: Einaudi, 1988.

Tiziano, una de las obras que los comisionados del imperio napoleónico habían intentado, sin éxito, confiscar en 1797 y que desde 1816 se había convertido, tras su restauración, en la máxima atracción de la Pinacoteca de la Academia de Venecia. A diferencia de otros artistas contemporáneos que pintaron la misma iglesia, Ernesto Molina retrató objetos y obras de artes menores y casi desconocidas, zonas de tránsito hacia una de las capillas laterales y un sector cercano a la entrada de las sillerías del coro. Mientras *Interior de iglesia* muestra, desde la nave derecha de la basílica, una vista oblicua del crucifijo de madera de un anónimo tallador veneciano de la segunda mitad del siglo XV y la parte posterior de las impresionantes sillerías de madera del coro, concluidas en 1468 por Francesco y Marco Cozzi; *Interior de iglesia veneciana* representa, desde un ángulo de la capilla Bernardo en el transepto derecho, la entrada a la sacristía, la *Virgen entronizada con el Niño y santos* (1487) de Bartolomeo Vivarini (que hoy, en cambio, se encuentra en el interior de la capilla), el *Monumento a Giacompo Marcello* y el *Monumento al beato Pacífico* (1457) en la que destaca el arco gótico de terracota pintada y dorada. Treinta años más tarde, también Rafael Valdés recuperó en *Vitreaux*, un detalle de una iglesia y clausuró toda posible referencia a los ejercicios de vistas de interior que podían ser parte de los trazados de perspectivas académicos.

En el segundo plano del *Interior del Louvre* (1888) de Valenzuela Puelma, en tanto, aparece apenas esbozada, frente a un sacerdote con sotana y sombrero de teja, la *Venus y las Gracias ofrecen dones a una joven* (c. 1483) de Botticelli, una obra que no había sido identificada hasta ahora. Este fresco de Botticelli había sido hallado solo quince años antes en la villa Lemmi y adquirido sigilosa e ilegalmente por el Louvre, en medio del interés por los primitivos italianos despertado en Europa desde finales del siglo XVIII. Si en *En el Louvre* (1894) de la pintora



ERNESTO MOLINA

Interior de iglesia, 1897

Óleo sobre tela

91,2 x 75,5 cm

Adquirida por la Comisión de Bellas Artes, 1910

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-210

francesa Étienne Azambre (1859-1933) y en *Marcellin Desboutin con sus amigos en el Louvre* (1892) de Norbert Goeneutte (1854-1894), el mismo fresco de Botticelli aparece visto frontalmente, disputando el protagonismo a los personajes representados, en el cuadro de Valenzuela Puelma este es visto oblicuamente, entre esculturas y pinturas que son fruto de las distintas formas de expoliación, tráfico, dispersión y circulación de objetos que contribuyeron a conformar, durante los años del imperio napoleónico, buena parte de la colección del museo.

Al igual que algunas de las esculturas representadas en el primer plano de *En el Louvre* de Valenzuela Puelma y una parte importante de los cuadros que el museo exhibía en las salas de sus últimos planos, la *Virgen de la silla* (1513-1514) de Rafael —una de las más



ALFREDO VALENZUELA PUELMA
Interior del Louvre (detalle), 1888

famosas obras de este artista y una pieza basilar para la enseñanza académica de la pintura— había sido confiscada por las tropas francesas tras la ocupación de Florencia en 1799. Una vez recuperada, la *Virgen de la silla* fue expuesta, desde 1882, en la sala de Saturno del palacio Pitti, la misma en la que la representó Ernesto Molina, trece años más tarde. A Chile habían llegado varias copias de cuadros de Rafael⁷, muchas de ellas realizadas por pensionistas, como la copia del *Autorretrato* de Rafael conservado en la Galleria degli Uffizi y la ya mencionada copia de *La Bella Jardinera* del Louvre, atribuida a Antonio Gana. Quizás por esta condición tan central que se asignaba a Rafael en la enseñanza del oficio, Molina ubica, en su pintura, a la *Virgen de la silla* en una posición destacada, aunque ligeramente desfasada del centro de la composición. Si la comparamos con la *Sala de Saturno en el Palazzo Pitti* que el pintor italiano Francesco Maestosi (1822-1883) había realizado unos años antes desde un punto de vista similar, la diferencia más importante es la incorporación, adyacente a la *Virgen de la silla*, de una copia del cuadro que espera ser terminada. Las rápidas pinceladas que delinean la copia inconclusa, las manchas del atril y las que construyen apenas el paño y los pinceles del pintor ausente, pueden aparecer como una suerte de incómodo excedente, un lugar aún borroso en el ejercicio tan detallado y prolijo que Molina hace del interior de la Galería Pitti.

Las pinturas que Ernesto Molina y Valenzuela Puelma hicieron en sus viajes reproducen lugares en los que se conservaban o habían conservado pinturas que la academia consideraba canó-

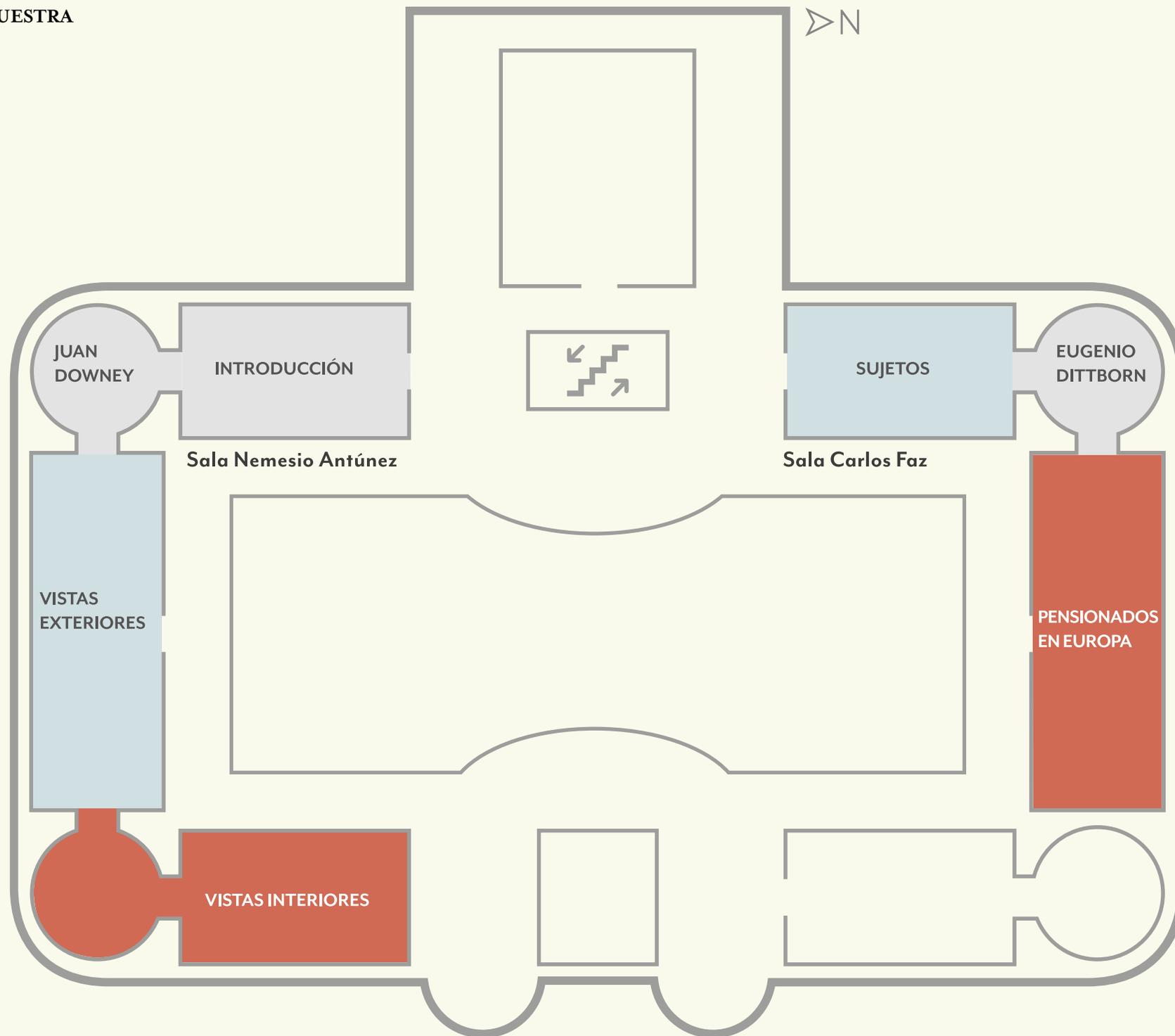
⁷ Ver, al respecto, Josefina de la Maza, *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX* (Santiago: Metales Pesados, 2014); Sandra Accatino, "Una copia, una cita, un original" en Accatino, Sandra; Guarino, Sergio. *Caravaggio en Chile. Luz del Barroco* (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2016); y el catálogo de la exposición *Copias y citas*, curada por Paula Honorato y Ximena Gallardo. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2016).

nicas. Sin embargo, en estas vistas de interiores, las obras maestras no tienen un lugar protagónico o su presencia es contrastada, como si fuera su fantasma o su sombra, con su copia. En algunas de ellas, se incluyen personas anónimas que circulaban por esos espacios y obras y arquitecturas que recuperaban la estética medieval y de los primitivos italianos. Más cercanas a la mirada del *flâneur* que a la de un aplicado estudiante, la representación de estos espacios de exhibición de obras de arte parece aludir a una suerte de divagación, un alejamiento de la *recta via* para ir, en cambio, hacia espacios menos transitados, alejándose de lo que debía ser su ocupación principal, como si el hilo de las “grandes obras” se hubiera, de pronto, perdido.





PLANO DE LA MUESTRA





VISTAS EXTERIORES

Conjunto de obras que elaboran impresiones, observaciones y experiencias de los artistas con respecto a ciertos lugares visitados en sus viajes o estadias. Se trata fundamentalmente de representaciones de paisajes, calles, rincones o fachadas de edificios, realizadas en pintura, dibujo y grabado. La mirada de los artistas las ha convertido en motivo de obra, dejando en las superficies de la tela o el papel los vestigios de aquello que alguna vez despertó el asombro y la conciencia de estar ahí.

NICOLÁS OJEDA Y OJEDA
Nocturno Veneciano, ca. 1858

Óleo sobre cartón

27 x 20 cm

Adquirida a Luis Álvarez Urquieta, 1939

Museo Nacional de Bellas Artes

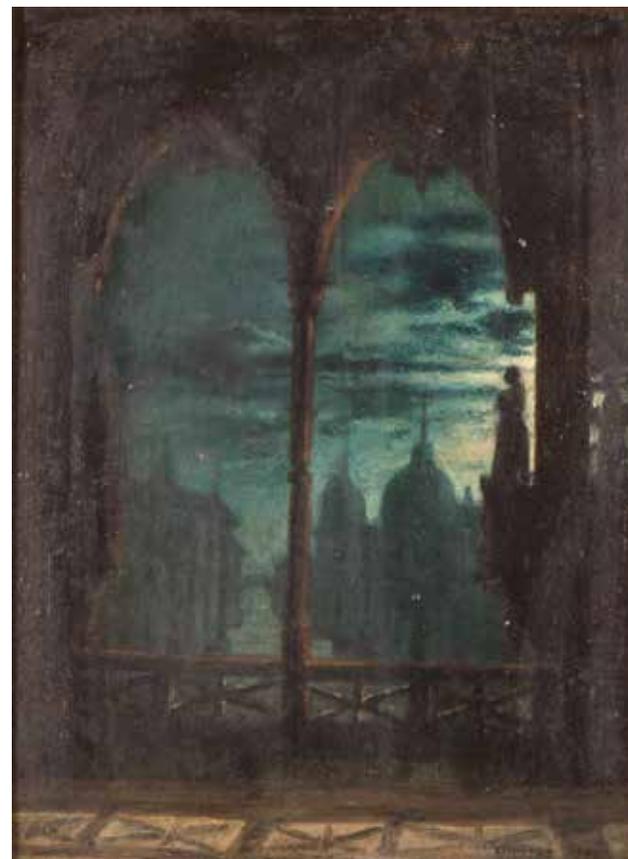
SURDOC 2-2402

Nicolás Ojeda y Ojeda (1836-1892) pasó a la historia del arte chileno como uno de los artistas malogrados en su intento por convertirse en pintor profesional. El otrora alumno de Alessandro Ciccarelli (1811-1879), fue pensionado en 1857 por el Estado para perfeccionarse en Europa, sin embargo, luego de más de tres años en Francia regresó al país sin poder dedicarse al arte a causa de su mal estado de salud. Pedro Lira en su *Diccionario biográfico de pintores* (1902) lo menciona escuetamente, poniendo el acento en esta leyenda “negra”. En dicho compilado sostiene de manera lapidaria que Ojeda llevó en París una vida disipada, lo que tuvo como consecuencia que a su regreso estuviera “[...] definitivamente perdido para el arte” (1902, s.p). Por un carril distinto corre el perfil construido por Pedro Pablo Figueroa (1897) en su *Diccionario Biográfico*, quien destaca el talento mostrado tempranamente por el artista, su carácter aplicado y las distinciones obtenidas en su corta carrera; más aún, justifica su alejamiento de la pintura debido a una parálisis que habría afectado a su brazo derecho mientras aún se encontraba en el Viejo Mundo. Siguiendo esta misma línea, se encuentra la semblanza consignada por Virgilio Figueroa (1931), quien además de destacar el ilustre linaje del pintor, dio cuenta de la calidad de sus obras y sostuvo que la escasez de éstas en Chile se debía a que “[...] sus mejores telas se vendieron en Europa” (394).

La obra *Nocturno veneciano*, marcada por cierto romanticismo en el modo de tratar el tema y la luz, ofrece un ángulo particular de la ciudad italiana. Desde el interior de uno de los palacios góticos que bordean la rivera del

Gran Canal –lo que se observa en las ventanas ojivales y las delgadas columnas que las separan–, se mira hacia la cúpula de la Basílica *Santa Maria della Salute* que domina el fondo y es realzada por el claro de luna que se asoma tímidamente por el extremo derecho de la tela. Esta pintura fue incorporada al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes en 1939, procedente de la colección de Luis Álvarez Urquieta. Aunque se desconoce el origen de las obras reunidas por este coleccionista, Pedro Pablo Figueroa (1931) señala que Luis Thayer Ojeda (1874-1942) –pariente por línea materna de Nicolás Ojeda y Ojeda–, “[...] conserva dos efectos de luna en Venecia, uno de ellos de mucho mérito artístico” (394). Es muy probable que uno de estos cuadros sea la obra que aquí presentamos.

Manuel Alvarado Cornejo



JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ
Orillas del Guadalquivir, ca. 1896

Óleo sobre cartón

26 x 39 cm

Adquirida por la Comisión de Bellas Artes, 1911

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-86

A mediados de 1896, Juan Francisco González Escobar (1853-1933) se embarcó en el puerto de Valparaíso rumbo a Europa. Una travesía solventada por el artista, a diferencia de su primer viaje, que fue en calidad de becario por parte del gobierno chileno. Su primer viaje, en 1887, tuvo como objetivo profundizar en su formación pictórica, estudiar la enseñanza del dibujo y la organización de museos artísticos, actividad realizada específicamente en París. En cambio, en el segundo pudo conocer otros países como Inglaterra, España e Italia, pero fue en París donde González permaneció por un período más extendido de tiempo.

En su segundo viaje a Europa, que se extendió aproximadamente por un año, pudo conocer museos, realizar copias y contactarse con otros artistas. Donde además pintó varios paisajes, especialmente en España, como también copias de pinturas, para ser vendidas de manera comercial. Así como Juan Francisco González, realizó copias de obras maestras del arte occidental que fueron ampliamente recibidas en sus envíos como becario. Asimismo, la pintura de paisaje realizada fuera de Chile, fue igualmente apreciada. El mismo artista se encargó de hacerlas circular a través de su exhibición en los salones artísticos, no solo mostrando su habilidad plástica, sino la internacionalidad de un viajero cultivado.

En Chile, a partir de comienzos del siglo XX, expuso en forma ininterrumpida los paisajes españoles. Fue precisamente en el Salón Oficial de 1902, en Santiago, que expuso esta obra con el título *A orillas de Guadalquivir*. Su formato y la materialidad de su soporte delata que fue pintada a *plein air*,

práctica que González había ejercitado en Chile, captando el paisaje local, en un formato de menores dimensiones, dando cuenta de la habitualidad del artista para pintar el paisaje de manera directa, captando la luz y el color de determinados momentos del día. *A orillas de Guadalquivir*, fue parte de una serie de obras de vistas de España, especialmente de Andalucía, realizadas presumiblemente en el verano europeo de 1896.

Juan Manuel Martínez



ALBERTO ORREGO

Canal grande, Venecia, 1889

Óleo sobre tela

50,2 x 90 cm

Adquirida por la Comisión de Bellas Artes, ca. 1890

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-196

Alberto Orrego Luco (1854-1931), considerado uno de los tres “pintores diplomáticos” –designación que comparte con Ramón Subercaseaux (1854-1937) y José Tomás Errázuriz (1856-1927)–, hizo de las vistas de Venecia el motivo más reconocido de su pintura. Este artista en su paso por la ciudad italiana, cultivó el subgénero pictórico de las *vedute* surgido durante el siglo XVIII y cuyo máximo exponente fue Giovanni Antonio Canal, más conocido como Canaletto (1697-1768).

Canal grande, Venecia fue realizada por Orrego Luco durante su primera estadía en Italia. En 1890 fue adquirida por la Comisión de Bellas Artes, convirtiéndose así en el cuadro más antiguo de este artista incorporado a las colecciones del Museo. Un año más tarde, en el Salón de 1891, el pintor presentó cuatro telas venecianas¹ que lo hicieran merecedor de tres galardones: la Medalla de Primera Clase en Pintura, el Premio de Paisaje en el Certamen Edwards y el Premio de Honor.

Aunque ha circulado con varios títulos, entre ellos *Canal grande, claro de luna*; *Una calle de Venecia*; *Noche de luna*; *Nocturno*; *Venecia*, entre otros, es una pintura que ofrece una de las perspectivas más reconocibles de la ciudad. Desde el Gran Canal se distingue al fondo y en el centro la silueta de la Basílica Santa María della Salute. En ella es posible evidenciar el rigor de Orrego Luco y su dominio colorista –valorado tempranamente por la crítica²–, a la hora de mostrar el crepúsculo y el anocher veneciano.

Manuel Alvarado Cornejo

¹ Según el Catálogo del Salón de 1891, estas obras habrían sido *Tarde en la playa de Pelleuco*, *Noche de luna (Venecia)*, *Interior de la Iglesia de San Marcos (Venecia)* y *Playa del Lido (Venecia)*.



² Pedro Balmaceda Toro anotaba sobre la obra temprana de Orrego Luco en la década de 1880 “En sus telas se ve la nota personal, propia. Mancha con una gracia infinita, i (sic) todos sus bosquejos, casi sin excepcion (sic), nos dan a conocer un espíritu delicado. Hai (sic) en todos ellos suma elegancia, distincion (sic), i (sic) mas (sic) que todo, un refinamiento, una ductilidad de coloriclo, que solo se adquiere con aquel roce, con aquella observacion (sic) continua, con aquel incesante afan (sic) de seducir, de aprisionar la naturaleza en un cuadro” (1889, 85).

ENRIQUE LYNCH

Playa de Normandía, 1887

47 x 90,4 cm

Adquirido a Daniel Duarte Orrego, 1962

SURDOC 2-1231

Óleos sobre cartón

Museo Nacional de Bellas Artes

El pintor Enrique Lynch del Solar (1862-1936) se formó en la Escuela de Bellas Artes de Santiago donde fue alumno de Cosme San Martín (1850-1906). En 1886 recibió una beca del Estado para proseguir sus estudios en París en los talleres de Ferdinand Humbert (1842-1934) y Henri Gervex (1852-1929). Aunque en términos generales su obra fue recibida tímidamente por la crítica, y la historia del arte chileno le ha prestado poca atención, fue un personaje muy relevante en el campo cultural de fines del siglo XIX y comienzos del XX, pues en su taller organizó tertulias en las que se reunían artistas, literatos e intelectuales. Además, se desempeñó como “conservador” (director) del Museo de Bellas Artes entre 1897 y 1918, llevando adelante el titánico traslado de las colecciones desde el Partenón de la Quinta Normal al Palacio de Bellas Artes en 1911.

Costa de Bretaña correspondería a un boceto de la pintura titulada *Marina*, actualmente en manos del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, enviada por Enrique Lynch como retribución mientras estuvo becado en Francia (1886-1891). Lo anterior se puede determinar por las pequeñas dimensiones de la obra; la fragilidad del soporte –en este caso cartón–, y el carácter indefinido de la pincelada en algunas áreas lo que evidencia que se hizo con la premura de la pintura a *plein air*.

En la colección del Museo Nacional de Bellas Artes existe una tercera obra realizada por Enrique Lynch titulada *Playa de Normandía*, que representan el mismo paisaje costero, con las mismas embarcaciones, solo variando las dimensiones y el colorido.

Costa de Bretaña, ca. 1886-1891

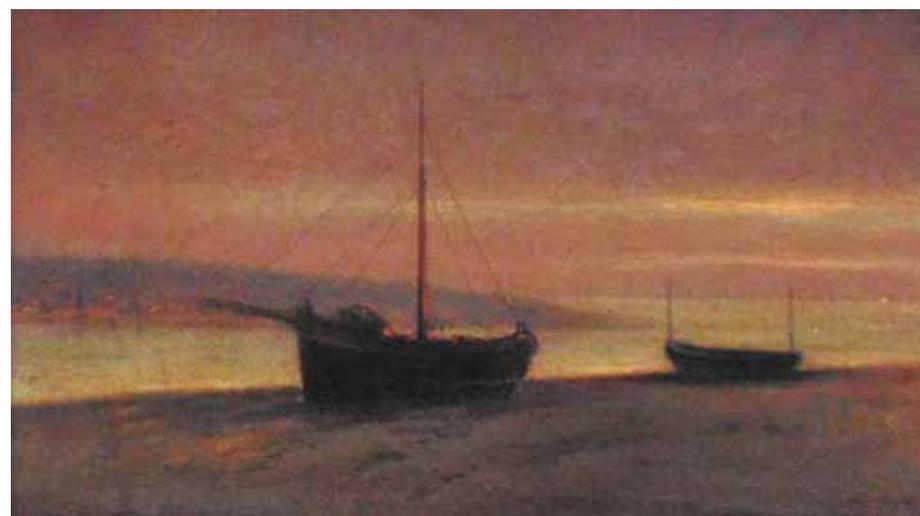
26,6 x 37,5 cm

Adquirida a Luis Álvarez Urquieta, 1939

SURDOC 2-5026

En cuanto a la playa representada, los títulos con los que han sido registradas estas telas aportan algunas luces, sin ofrecer ninguna exactitud, pues mientras uno de ellos nos ubica en Bretaña, el otro lo hace en Normandía. A partir de ello, la única certeza existente es que se trata de un área costera del noroeste de Francia a la hora del crepúsculo. Probablemente, se trata de una vista de la célebre playa de Omaha, donde en 1944 se produjo el desembarco de las fuerzas aliadas en el famoso Día D.

Manuel Alvarado Cornejo



ALBERTO ORREGO

Nocturno veneciano, ca. 1890

Óleo sobre tela

50 x 74,6 cm

Adquirida a Luis Álvarez Urquieta , 1939

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-195

Alberto Orrego Luco residió en Venecia por cerca de una década. Allí produjo un número importante de obras, principalmente vistas y paisajes, con las que suele ser asociado y que le han valido su inscripción en la historia del arte local. En el caso de la pintura presentada, se trata de una vista nocturna de la isla San Giorgio Maggiore en la que se encuentra la Basílica del mismo nombre identificable por su torre. Esta es una tela de pequeño formato que destaca por el cuidado puesto en la definición de las formas (dibujo) y por los efectos lumínicos y atmosféricos que el artista consigue, los que se transformaron en los sellos de sus telas venecianas.

Esta pintura, exhibida en la Exposición del Cincuentenario de la Fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1930, se incorporó al acervo de esta institución nueve años más tarde tras la adquisición de la colección de Luis Álvarez Urquieta (1877-1945). Posteriormente, en 1957 *Nocturno veneciano* fue incluida en el estudio monográfico sobre Alberto Orrego Luco realizado por el crítico de arte español Antonio Romera (1908-1975).

Manuel Alvarado Cornejo



ERNESTO MOLINA

Costumbres italianas, ca. 1889

Óleo sobre tela

55,5 x 69,2 cm

Envío de pensionista, 1890

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-214

Esta obra corresponde a una escena de género realizada por Ernesto Molina Vasquez (1857-1904) hacia 1889 en Subiaco, un pequeño municipio ubicado en la región del Lacio a 70 km de Roma. Este lugar se caracteriza por su pintoresca geografía y arquitectura, pues sus construcciones de origen medieval –entre ellas, el monasterio benedictino del Sacro Speco y de Santa Scolastica–, se levantan sobre una pared rocosa que domina el Valle del Aniene.

Molina ofrece una vista de la intrincada distribución de las callejuelas y de las construcciones de piedra que ascienden abarrotadas sobre la colina, destacando al centro a un grupo de mujeres ataviadas con sus trajes típicos reunidas en torno a una fuente de agua donde lavan ropa. Un aspecto interesante de esta obra es que el pintor utiliza estrategias visuales desarrolladas por los artistas europeos para representar a pueblos “otros”, no occidentales, desde una perspectiva “exotizante”. En este caso, Ernesto Molina en su búsqueda por capturar el color local, invierte la dirección del procedimiento volcándolo sobre las sociedades del mediterráneo europeo con el fin de generar extrañamiento. De acuerdo con Eugenio Pereira Salas (1992: 269) “en su estada en Roma, al parecer conoció a Francisco Padilla (1848-1921) y sintió su presencia lumínica fecunda. Lo atrae aquí lo urbano, el toque costumbrista, que le dio fuerzas”. *Costumbres italianas* corresponde a un envío de pensionista, realizado durante la estadía de Ernesto Molina en Europa. De acuerdo con los registros existentes, esta obra habría ingresado a la colección del Museo de Bellas Artes en 1890, pues aparece en el catálogo del salón de ese año como una de las últimas adquisiciones realizadas por el museo.

Manuel Alvarado Cornejo



ERNESTO MOLINA

Patio de Nápoles, 1896

Óleo sobre tela

55 x 72,3 cm

Legado de Eusebio Lillo, 1910

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-211

Ernesto Molina, durante los cerca de seis años que residió en Europa, produjo un número importante de obras en las que fue registrando los lugares en que estuvo, los edificios que capturaron su atención, las costumbres de los locales, etc., por lo que cada tela se convierte en una suerte de “bitácora” o diario de viaje. Probablemente, uno de sus momentos más prolíficos tuvo lugar en Italia, país que recorrió ávidamente, pasando algunas temporadas en Roma, Venecia y Nápoles. De acuerdo con Eugenio Pereira Salas (1992: 270):

Nápoles le brindó un ambiente favorable a su temperamento. La nota levantina que amaba, ese estilo fogoso y colorista de la vida cotidiana, preparaba su orientalismo pintoresco. *Patio de Nápoles* es, sin embargo, una composición arquitectónica y el encanto se desprende de la degradación de los tonos que se alejan y se acercan al compás de la perspectiva lejana del cuadro, que hace juego con la columnata que continúa el plano, alargando la visión.

Esta pintura se concentra, principalmente, en los volúmenes cuadrangulares de la arquitectura y la simetría de los arcos de medio punto. A diferencia de otras obras como por ejemplo *Costumbres italianas*, las figuras humanas no tienen un papel preponderante, lo que queda de manifiesto en el carácter traslúcido de la muchacha que aparece a la derecha en primer plano. Esto permite determinar que se trata de una adición posterior, un *pentimento*, que le otorga escala humana y equilibra el peso visual de la composición.

La obra aquí analizada proviene de la colección de Eusebio Lillo Robles (1826-1910), hombre multifacético dedicado a la literatura y la crítica de arte, quien construyó a fines del siglo XIX una importante colección de arte europeo y chileno que legó casi íntegramente al Museo Nacional de Bellas Artes en 1910. La figura de Lillo es relevante, pues en 1887 fue designado como miembro de la Comisión Directiva del Museo, lo que explica la generosidad de su donación.

Manuel Alvarado Cornejo



RESTAURACIÓN

Los arrepentimientos ocultos en *Patio de Nápoles* de Ernesto Molina

Antes de llevar a cabo cualquier proceso de conservación y restauración, es fundamental entender la obra como un todo, investigar sobre ella y conocer hasta sus más mínimos detalles. Toda la información que obtengamos, nos permitirá comprender mejor los procesos creativos del artista, el contexto histórico y estético en el que fue realizada, además de identificar sus principales deterioros para realizar una propuesta de intervención coherente a las características de la obra, antes de actuar o llevar a cabo algún tratamiento.

La intervención realizada a *Patio de Nápoles* consistió primero en la eliminación de la suciedad superficial con el objetivo de remover las partículas de polvo adheridas a la superficie pictórica y al soporte tela; luego se desmontó y a continuación se añadieron bordes de refuerzo para eliminar las deformaciones y recuperar su plano original; finalmente se removió la capa de barniz oxidada, que con el paso del tiempo y en contacto con el medioambiente cambio su coloración y se volvió amarillenta, disminuyendo el efecto claroscuro de la pintura y creando una superficie monocromática que afectaba en la apreciación estética de la obra.

Mientras se elimina la suciedad superficial, se monta la obra en su bastidor y se remueve el barniz, la relación entre pintura y restaurador trasciende de lo profesional a lo emocional, creando una realidad subjetiva y sensible ante la obra. El tiempo que pasas frente a ella, te permite ir más allá de la imagen, tener una perspectiva diferente al común de la gente, conocer la dirección de sus pinceladas, comprender e interpretar la experiencia técnica del artista y especular el por qué de sus arrepentimientos.

En pintura, se denomina arrepentimientos a la evidencia física de un cambio de idea que tuvo el artista mientras pintaba su obra, una corrección, un cambio en su composición original realizado con el fin de conseguir un equilibrio y generar una armonía en la distribución de sus elementos plásticos.

Los arrepentimientos en *Patio de Nápoles* de Ernesto Molina son casi imperceptibles, sin embargo, si nos damos el tiempo de observar detalladamente la pintura, podremos detectarlos. Son dos, y en ambos casos el arrepentimiento se vislumbra como un ligero bosquejo; el primero, a un costado de la puerta sobresaliente en el lado izquierdo del cuadro, donde se trasluce una pareja de mujeres. El segundo, corresponde a la marca de una puerta de mayor tamaño a la definitiva a un lado de la escalera que se observa en el área del muro en la zona media al lado derecho del cuadro.

Probablemente estos arrepentimientos en un comienzo no eran tan evidentes como lo son ahora, y esto sucede porque, con el tiempo, la pintura al óleo va perdiendo su poder cubriente, se vuelve más transparente y permite que las capas subyacentes se hagan más visibles. Para cerciorarnos de que lo que vemos se trata realmente de arrepentimientos, podemos realizar análisis visuales, con instrumentos profesionales, como la reflectografía infrarroja y así comprobarlo.

María José Escudero



WENCESLAO VELOZ
Calle de Milán, 1913

Óleo sobre tela

28 x 36 cm

Adquirida a Luis Álvarez Urquieta, 1939

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-1609

Wenceslao Veloz testimonia el paisaje ciudadano desde el lugar de la arquitectura, situado en un momento indeterminado. La perspectiva nos cuenta de un Milán recorrible, y permite que el sujeto protagonista-el pintor y nosotros- pueda observar en silencio. La experiencia capturada es la de un instante nuboso; una atmósfera común, logra familiaridad visual y emocional entre cielo, agua y construcciones ¿Qué sentimos con un ocre grisáceo? ¿Por qué no vemos gente en la calle? Flotamos y miramos: no hay un ser humano en su deambular cotidiano ¿por el frío o la bruma? La ausencia y el vacío intensifican la atemporalidad, y la soledad es apertura a otra presencia.

La respiración se suspende y el único testigo de ese “otro” espacio-tiempo, pinta con un decreto: con sensibilidad naturalista, el artista caminó y aprehendió la ciudad al aire libre, para luego recrear lo vivido. Es así como la condición material de los edificios, se proyecta en la profundidad y en el agua, reiterando su “estar allí”. Arriba, las nubes enmarcan la escena, y para reafirmar la fuerza ontológica de las construcciones, el pintor se detiene en el abajo, en los reflejos, como si deseara multiplicarnos la esencia de los muros corroídos, silenciosos y macizos.

Y no hay nadie más que el ojo y la mano de Wenceslao, que como dispositivo fotográfico, captura ese lugar en su espacio y tiempo estéticos, transfigurados por una “cámara protagonista”. En este mundo recreado, los edificios se personalizan, ofreciendo una tensión vital, extraña y muda, oscura y apacible. Pareciera que los muros son más firmes y más gruesos, y pareciera que las

ventanitas -cual monasterio románico- cautelan el interior, de un exterior de ausencias y brumas.

Un año después de esta obra se celebró en Milán una exposición en la que Antonio Sant'Elia (1888-1916) mostró los dibujos de su *Citta Nuova*, un manifiesto de la arquitectura futurista. Este rincón comentado, se encuentra lejos de estos afanes y la expresión de una ciudad mecanizada y su épica moderna. No hay aquí rascacielos ni edificios escalonados de ascensores exteriores. En cambio, la ventana abierta del cuadro nos lleva a diversas capas de percepción, ante una arquitectura independiente, firme en la tradición vernácula y profundamente melancólica.

Rosa Droguett Abarca



JOSÉ TOMÁS ERRÁZURIZ

Gaviotas en el Támesis, ca. 1900-1926

Óleo sobre tela

60 x 70 cm

Adquirida a Luis Álvarez Urquieta, 1939

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-200

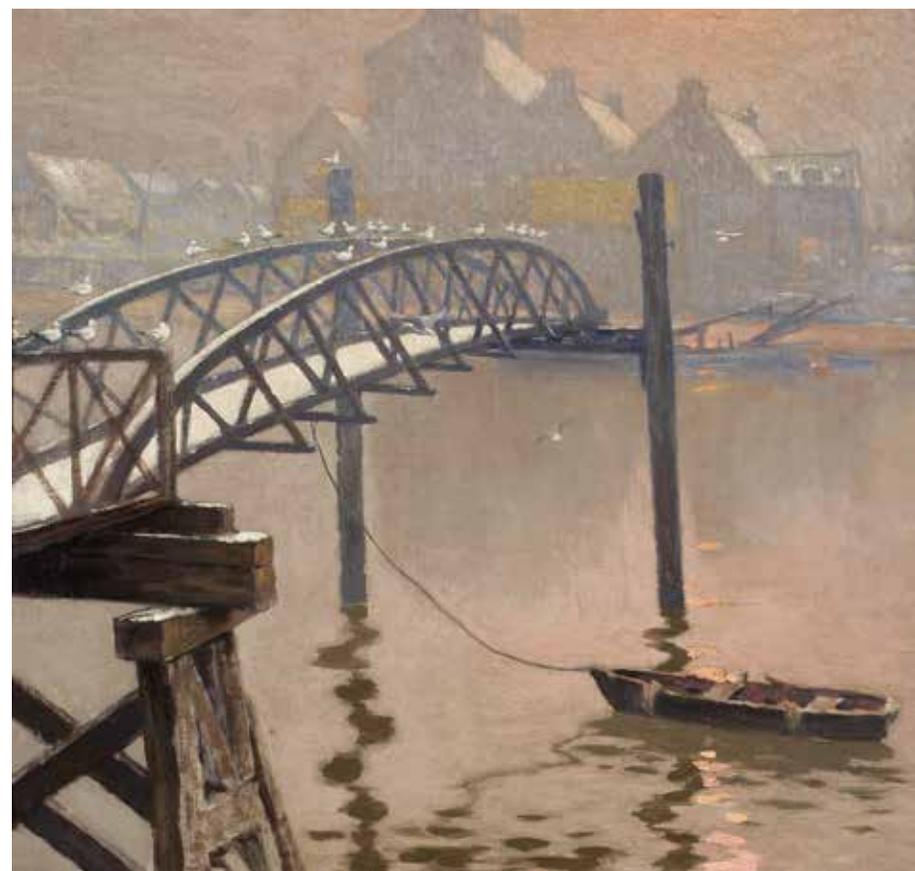
Gaviotas en el Támesis fue realizada durante los años en que su autor, José Tomás Errázuriz Urmeneta (1856-1927), vivió en Londres. Apenas casado con Eugenia Huici, emigró en forma definitiva a Europa, donde vivió primero en París (c.1882-1896) y luego en Londres. Si bien, en la capital francesa participó de forma activa a la escena artística, con exposiciones en diferentes salones, parece haber sido de más bajo perfil en Londres, donde son escasas las referencias a su obra.

La obra nos muestra un muelle de madera al que está amarrado un bote. Sobre sus barandas se encuentran posadas unas gaviotas, que dan el título actual al cuadro. En el plano de fondo, emergen de la niebla unos edificios que parecen de tipo industrial. La iluminación es tenue, como si el sol apenas pudiera atravesar la característica neblina londinense o como si fuera la luna llena la que se refleja en el agua. Esta atmósfera le confiere un aspecto un tanto fantasmagórico al cuadro, que es reforzado por el juego de reflejos de los objetos sobre el agua. Por último, la presencia de las luces de amarillo en los edificios simboliza la presencia humana, incluso, en su ausencia física.

El río es una temática que parece haber interesado al pintor, ya que lo pintó en diversas oportunidades, como consta, por ejemplo, en el remate de sus cuadros de 1926, en el cual presentó *El Támesis con nieve*, *Gaviotas en el Támesis*, *Londres, el Támesis*, *Neblinas sobre el Támesis* y *Nocturno Támesis, Londres*. A su vez, contamos con otro cuadro titulado *Río Támesis - Crepúsculo*, perteneciente a la ex colección de Ricardo Mac Kellar (1928-2019), hoy en día custodiada por la Corporación Cultural de Las Condes.

Esta temática es claramente una opción, ya que Errázuriz vivió en los barrios de Marylebone, Kensington y Chelsea, y no contaba con vista directa sobre el río. Por ende, necesitaba desplazarse hacia sus orillas para pintarlo. Podemos pensar que una de las claves del atractivo del río se encuentra en la posibilidad de explorar con los reflejos, aspecto que vemos protagonizando otros cuadros, pero también con las luces de una ciudad industrializada y moderna, que contaba con alumbrado a gas y eléctrico, particularmente interesante de plasmar cuando emergían de la niebla y se formaban halos.

Solène Bergot



ABELARDO BUSTAMANTE (PASCHÍN BUSTAMANTE)

Paisaje de Alcalá de Guadaíra, 1929

Óleo sobre tela

65 x 54,5 cm

Procedencia sin antecedentes

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-400

Miembro de la “Capitanía de pintores” o Generación del ‘13 como los llamaba Neruda, Alejandro Bustamante Rodríguez (1888-1934) poseía un ímpetu investigativo y rebelde, conquistando la escena de la época, con obras propuestas como motivo plástico y objeto analítico. En este cuadro, su observación nos lleva a la abstracción de una vivencia en España, donde fue becado por la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Su sello estético es el tránsito desde la impresión del natural, hasta el análisis de la experiencia sensible, lo cual queda testificado en una composición estable, reflexiva y sin estridencias cromáticas.

La mirada que da Paschín a un paisaje sevillano, muestra su interés por la arquitectura del cuadro, y tal como lo propuso Cézanne, diseña una estructura de imágenes inmutables. Junto al engarce dinámico de zonas y volúmenes, estudia formas como si se tratase de una escultura o un proyecto de artes aplicadas, que Bustamante conocía muy bien. Así como el vanguardista francés, el artista caminó Alcalá, y luego de saborear el paisaje en su complejidad, necesitó dejarnos una síntesis. Marco Bontá (1934), dijo que: “enriquecer la materia, era su frase predilecta. En ella concretaba sus sentido del arte y la función del artista”. Un caminante extranjero, el mismo artista y nosotros con él, toma posición como sujeto-testigo, asumiendo en el deambular, un punto vista. Estudia en el paisaje una estructura formal y se detiene en ella, en pos de instalar una estabilidad geométrica. Como lo hizo el romántico alemán C.D. Friedrich, los árboles hacen de pantalla a planos y volúmenes interconectados, homologados en el espacio. Éstos últimos comparecen como bloques de materia, disponibles a una mano que talla o esculpe, o a una

mente que abstrae. Lo esencial por sobre lo accidental; de allí que prescindiera del color local, y haga de aromas, colores y texturas del campo, una razón sentida, o una “razón estética” como diría Baumgarten. Y se hacen presentes elementos claros y confusos al mismo tiempo: referencias generales a un lugar natural y cultural, cuyas construcciones, árboles, lomas y matorrales pueden ser de aquí o de allá; tierra y cielo, han sido cruzados por la intelección y la emoción, en una atmósfera controlada. Es así como la obra construye superficies y cuerpos geométricos universalizados, superando las vicisitudes de los territorios y su historia.

Rosa Droguett Abarca



ARMANDO LIRA SEPÚLVEDA

Techos de París, 1929

Óleo sobre tela

56 x 66,8 cm

Adquirido al autor, 1931

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-1214

París se transformó para el mundo artístico nacional en una referencia obligada para perfeccionarse en la formación, como también la posibilidad de viajar a Europa y conocer sus principales museos, academias y talleres artísticos, como establecer contactos de carácter internacional.

En el período que se extendió desde 1919 y 1929, un grupo importante de artistas nacionales estuvo en París, donde asistieron a academias y exploraron los diferentes cánones plásticos, que circulaban en la capital francesa. Lo interesante de estas oleadas de artistas nacionales, fue que comprendieron las vanguardias artísticas internacionales y la confrontaron con su realidad local. Esto se puede apreciar en las obras y en la reflexión de artistas como: Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti, Julio, Manuel Ortiz de Zárate, Camilo Mori, Juan Bianchi, Waldo Vila, Jorge Caballero, Augusto Eguiluz, Hernán Gazmuri, Vicente Huidobro, Isaías Cabezón, Jorge Letelier, Carlos Isamitt, Hector Cáceres, Sara Malvar, Pablo Vidor, Mina Yáñez, Herminia Arrate, María Valencia, Marta Villanueva, Ana Cortes, Marco Bontá y Armando Lira entre otros, quienes indagaron nuevos lenguajes plásticos internacionales, que aplicaron en sus creaciones y propuestas artísticas.

Un ejemplo de ello es esta pintura realizada por Armando Lira Sepúlveda (1903-1959), quien se formó inicialmente en Chillán para luego continuar con su formación artística en la Escuela de Bellas Artes y en el Instituto Pedagógico en Santiago. En 1926 fue becado por el gobierno con el fin de perfeccionarse, pero también investigar y recoger experiencias pedagógicas en torno al dibujo y la pintura. Conocimientos que adquirió en Italia y en Francia. Pero fue en París

donde centró su formación, bajo la enseñanza y colaboración de André Lothe.

En este contexto, fue que Lira realizó esta pintura del paisaje urbano de París, acusando la clara influencia de lo que se ha denominado la “Escuela de París”, configurada por artistas que buscaron lenguajes plásticos, conjugando las vanguardias plásticas y la pintura figurativa. La obra, realizada en París en 1929, fue exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1931 y finalmente comprada por la institución ese año, incorporando un tipo de trabajo de carácter contemporáneo a las colecciones del Museo. Posteriormente, Lira en 1936 fue contratado por el gobierno de Venezuela para el desarrollo de la educación artística, lo que determinó que se estableciera en Caracas hasta la fecha de su muerte.

Juan Manuel Martínez





...
...
...
...
...





VISTAS INTERIORES

Obras que han elaborado las percepciones de espacios interiores que frecuentaron los artistas durante sus estadias en Europa. Los motivos provienen de museos, galerías, talleres de arte, teatros e iglesias. Los trabajos corresponden a pinturas al óleo y una serie de fotografías que proporciona una mirada contemporánea a la misma situación. El conocimiento de los lugares donde apreciar la tradición del arte y sumergirse en la vida cultural es una de las principales motivaciones de los viajes de formación. Representar el hecho de estar viendo, inmerso en el asombro ante lo nuevo, es parte de las experiencias que estas obras llegan a transmitir.

ERNESTO MOLINA

Interior de iglesia veneciana, ca. 1890

Óleo sobre madera

45 x 55 cm

Adquirida a Luis Álvarez Urquieta, 1939

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-213

Ernesto Molina fue a fines del siglo XIX uno de los pintores más sobresalientes de la Academia local. Alumno del italiano Juan Mochi (1831-1892), en 1888 obtuvo una beca estatal para proseguir sus estudios en Italia y España donde desarrolló un estilo “cosmopolita” en el que predominan los paisajes y las escenas costumbristas. En general, sus pinturas de mediano y pequeño formato destacan por el cuidado puesto en los detalles, especialmente en las arquitecturas, trajes y objetos artísticos tratados con la precisión del miniaturista.

En la pintura aquí comentada, Ernesto Molina representó el interior de uno de los templos franciscanos más importantes de Venecia: la Basílica Santa María Gloriosa Dei Frari, que alberga obras góticas y renacentistas de gran valor patrimonial. De acuerdo con el coleccionista Luis Álvarez Urquieta:

[...] Este cuadro [...] se caracteriza por la delicadeza con que está ejecutado el detalle; con factura amplia y a la vez concluida. Por la justa valorización de los tonos y su fino colorido. Lo conceptúa como uno de sus mejores aciertos. Y tiene razón de sobra, es sencillamente, una obra de Arte. (Vila, 1929: 74).

En esta tela es posible atisbar la fascinación coleccionista de Molina, pues eligió un ángulo que le permitió mostrar en una sola vista varios de los tesoros artísticos de la iglesia. El artista se concentró en el ingreso a la sacristía, el cual se encuentra rodeado por el *Monumento a Benedetto Pesaro* –capitán de las flotas venecianas fallecido en la Batalla de Corfú–, una obra renacentista esculpida en mármol hacia 1503 por el artista Giovanni Battista Bregno (ca. 1467/1477-ca. 1518). Junto a este, también es posible identificar el *Monumento al Beato Pacífico* en el extremo superior de la tela, al centro, correspondiente a

una escultura de terracota policromada y dorada realizada en 1437 por Nanni di Bartolo conocido como Rosso (s.f.). Además, el pintor representó el políptico pintado sobre madera titulado *Virgen con el niño y santos*, realizado en 1487 por Bartolomeo Vivarini (1432-1499). Finalmente, en el extremo izquierdo Molina pintó el *Monumento a Jacopo Marcello* –otro comandante de la flota veneciana asesinado en la conquista de Gallipoli–, correspondiente a escultura en mármol encomendada en 1488 a Giovanni Buora (ca. 1450-1515).

Interior de iglesia veneciana formó parte de la colección de Ramón Huneus García-Huidobro (s.f.). En 1910 fue expuesta en la Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario. Posteriormente, fue incorporada a la pinacoteca de Luis Álvarez Urquieta, hasta que, finalmente, ingresó al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes en 1939.

Manuel Alvarado Cornejo



ERNESTO MOLINA

Interior de iglesia, 1897

Óleo sobre tela

91,2 x 75,5 cm

Adquirida por la Comisión de Bellas Artes, 1910

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-210

El pintor Ernesto Molina en los casi seis años que estuvo en Europa produjo un importante número de obras, definiendo su estilo fuertemente influenciado por la mirada orientalista del español Mariano Fortuny (1838-1874). De esta época son sus paisajes y escenas italianas, españolas y marroquíes, en las que se configuró su fascinación por las arquitecturas, trajes, costumbres y atmósferas mediterráneas.

Interior de iglesia, según la investigación iconográfica realizada, mostraría otra vista del interior de la Basílica Santa María Gloriosa Dei Frai en Venecia, Italia. Los elementos presentes que permiten realizar esta identificación son los pilares góticos que sostienen la bóveda de crucería y, especialmente, las vigas de madera que los conectan, elemento arquitectónico propio de este templo.

Esta obra resulta especialmente llamativa por el encuadre escogido por Molina, pues, a diferencia de *Interior de iglesia veneciana* que también tiene por motivo la misma basílica, parece no haber escogido ninguno de los puntos más representativos de esta. El pintor prefirió concentrarse en la distribución de la columnata interior y el Cristo crucifijado acompañado por un reclinatorio observable en primer plano. Este último elemento, que captó la atención del pintor, se trataría de una escultura de madera realizada entre 1468 y 1475 por frailes venecianos, que actualmente se encuentra suspendida sobre el *septo marmoreo* que separa al coro del resto de la nave central.

Esta pintura pese, a su aspecto sencillo, destaca por una serie de elementos que la crítica ya había identificado como característicos del trabajo de Ernesto

Molina. El literato Augusto D' Halmar caracterizaba del siguiente modo los interiores eclesiásticos del artista:

También es de su estilo la semioscuridad mística de los templos cristianos, los viejos coros de las catedrales españolas con sus rejas de complicados mosaicos, balausterios festoneados, largos claustros sombríos, sin más luz que la de una lejana entrada de sacristía, hermosos altares con frescos italianos, espléndidos de mármoles y encajes de alabastros; entonces esculpe el pincel del artista sin que se desaperciba en la rápida impresión, el detalle más perdido [...] (Cross, 2017 [1901], 76).

Esta obra aparece registrada por primera vez en el inventario publicado por el Museo de Bellas Artes en 1911. No obstante, la evidencia indica que también fue expuesta en la sección de “artistas chilenos fallecidos” de la Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario, instancia en la que fue adquirida por la Comisión de Bellas Artes.

Manuel Alvarado Cornejo



JUAN EDUARDO HARRIS

Matiné en un café concierto en París, 1897

Óleo sobre tela

241 x 317 cm

Adquirida por la Comisión de Bellas Artes, 1897

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-5022

Juan Eduardo Harris (1867-1949) fue un pintor que a temprana edad se mudó a Santiago para estudiar en la Academia de Pintura y gracias a la ayuda de Cosme de San Martín (1850-1906), logró ser pensionado en Europa, para aprender de primera fuente, las lecciones de Jean-Joseph Benjamin Constant (1845-1902) sobre pintura y composición. Si bien hay poca información sobre este artista, se sabe que vivió largo tiempo en París donde absorbió las influencias teatrales y literarias de la época, terminando por radicarse allí. Asimismo, participó paralelamente tanto en los salones parisinos como en los salones nacionales y en otras exposiciones internacionales.

Esta obra en particular fue expuesta por primera vez en el Salón de París de 1897, pero no fue hasta 1901 en la Exposición Internacional de Buffalo, EE. UU., que la obra alcanzó gran popularidad siendo premiada con la Segunda Medalla.

En *Matiné en un café concierto en París* lo que vemos no es la función que se presenta en el escenario, sino el ambiente que se genera dentro de este, particularmente en el palco, donde observamos el comportamiento de los espectadores desde una perspectiva ligeramente elevada que, a su vez, nos da la sensación de estar compartiendo el mismo palco, desde cierta distancia. Del mismo modo, se distingue claramente la representación de lo femenino para la época, en el detalle del vestuario y el tocado grande de la mujer que se encuentra en primer plano, al costado derecho, así como también en sus complementos que se repiten en las otras figuras femeninas presentes dentro del cuadro.

Aquí, distinguimos la destreza que tuvo Harris, por una parte, para integrar dentro de una misma escena distintos grupos sociales –burgueses al frente, trabajadores y obreros en el fondo–, reflejo de la modernidad; y por otra, como bien lo señala Antonio Romera (1968), para dar importancia a la caracterización teatral de los personajes, resuelta en las gesticulaciones y expresiones. Lo anterior otorga un carácter de pintura contenutista a los cuadros de Harris, el que también se ve reflejado en otras como, por ejemplo, *La ley del honor* (1894) y *Se acabó el hogar* (1895), ambas pertenecientes a la colección del MNBA.

Valentina Lazo Urrutia



RAMÓN SUBERCASEAUX

Interior de la iglesia San Clemente, Roma, 1920

Óleo sobre tela

59,7x 59 cm

Donación del autor, 1923

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-192

El pintor Ramón Subercaseaux Vicuña (1854-1937) es uno de los denominados “pintores diplomáticos” que irrumpieron en la escena artística local a fines del siglo XIX. Luego de haber iniciado la carrera de derecho en la Universidad de Chile, Subercaseaux decidió dejarla para dedicarse de manera autodidacta a la pintura. En 1874, tras haber tomado algunas clases con Ernesto Kirbach (1832-1880), partió a Europa para continuar con su formación. Allí se vinculó con algunos de los artistas más relevantes que por entonces residían en París, entre ellos, Dagnan Bouveret (1852-1929), John Singer Sargent (1856-1925) y Giovanni Boldini (1842-1931). Sin abandonar nunca su afición artística, Ramón Subercaseaux se volcó a la política y a la diplomacia, donde desempeñó cargos de relevancia representando a Chile en Inglaterra, Alemania, Austria y el Vaticano.

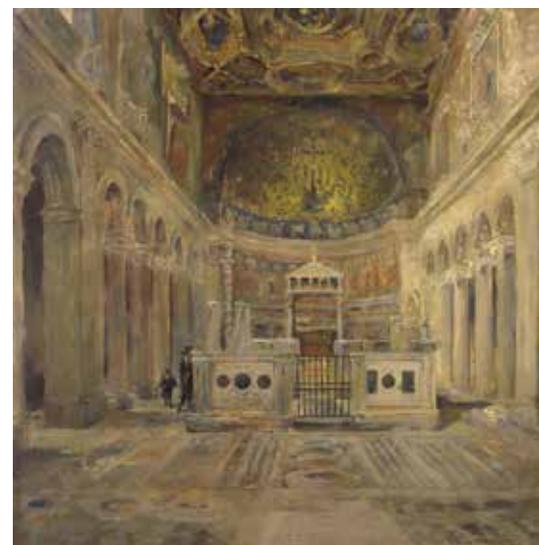
Aunque Subercaseaux se formó al alero de la tradición academicista, su pincelada más suelta y el afán por captar la fugacidad de la vida moderna, lo aproximaron tímidamente al impresionismo, aunque nunca llegó a identificarse con esta corriente. Los temas de sus obras son variados, pues se paseó con cierta comodidad por todos los géneros pictóricos, aunque lo que le ha valido mayor reconocimiento son sus paisajes urbanos, en los que destaca la prolijidad con la que trató las arquitecturas y su capacidad para “capturar” la vorágine de los transeúntes.

Interior de la Iglesia San Clemente, Roma fue presentada en el Salón de 1921 junto a otras siete obras “romanas” y fue donada al museo por el propio autor dos años más tarde. En este caso, se muestra el interior, particularmente el altar

mayor y la arcada de la nave central, de la Basílica de San Clemente de Letrán en Roma. Otro de los elementos distintivos en los que Subercaseaux prestó atención, fue en los refulgentes mosaicos medievales que cubren el ábside de la iglesia y que tienen por tema el “Triunfo de la Cruz”, los cuales se transforman en el centro de interés. Esta obra fue realizada en un periodo de mayor madurez pictórica, pues la pincelada es más suelta, más colorida y el afán por capturar atmósferas se hace evidente.

La tela analizada es especialmente significativa, pues Subercaseaux la habría realizado en 1920 durante una estadía de alrededor de casi dos años en Roma junto a su familia. Esta época, muy prolífica en términos artístico, era recordada por el propio pintor del siguiente modo: “mi afición a la pintura guiaba una parte de mis actividades durante este viaje que no tenía ningún cargo político que desempeñar. Hice algunos cuadros de interiores de templos y monumentos romanos” (Subercaseaux, 1936:253). Algún tiempo más tarde, en 1924 el artista volvió a la Ciudad Eterna convertido en embajador de Chile ante la Santa Sede en un crucial y delicado momento para la historia social y política nacional, pues por entonces comenzaba a discutirse la separación de la Iglesia del Estado. Durante los seis años que ostentó la representación chilena logró mantener relaciones saludables con el papado y continuó pintando.

Manuel Alvarado Cornejo



ANA CORTÉS

La Grande Chaumière, 1926

Óleo sobre tela y cartón

33 x 44 cm

Adquirida a Patricio Lynch, 2015

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC2-4888

Los desplazamientos geográficos vividos por la artista Ana Cortés Jullian (1895-1998), entre Chile y Francia, estuvieron condicionados por decisiones familiares, su ascendencia francesa en sus años de juventud y posteriormente, por determinaciones personales, motivadas por la necesidad de continuar con su instrucción artística, la que comenzó en Chile en la Escuela de Bellas Artes en 1919.

Fue en el viaje a París en 1925 cuando definió su entusiasmo por la pintura, “la razón de mi vida. Todo me puede faltar, menos la cajita de pinturas al lado mío”, en palabras de Ana Cortés, dejando en segundo plano sus otros intereses en la música y la literatura. Al año siguiente la artista se inscribió en el taller André Lhote (1885-1962) y en la Académie de La Grande Chaumière, ubicados en el barrio Montparnasse, escuelas que impartían clases de pintura y escultura, cuyos métodos de instrucción diferían de las estrictas reglas de tradición académica de la École des Beaux-Arts.

La pintura titulada *La Grande Chaumière*, de 1926, año que Ana Cortés inicia sus estudios de arte en Francia, ejemplifica su paso por la aproximación formativa antes mencionada, cuya independencia curricular le permitió absorber nuevos acercamientos y propuestas plásticas, dentro de un espacio de mucha interacción entre artistas de todo el mundo, también de chilenos que concurrieron a este establecimiento esos años.

Pintar del natural era una de las prácticas que se ejercían en el taller de Lhote, en La Grande Chaumière -tema que refleja esta obra- y que también fue

promovido por su maestro Juan Francisco González en Chile. Para Lhote, este ejercicio se debía realizar con el fin de no perder referentes naturales, siguiendo principios del cubismo sintético, los cuales este artista cultivó.

Para *La Grande Chaumière*, Cortés aplicó los colores sobre una base, empleando indistintamente técnicas de seco sobre seco, húmedo sobre seco o húmedo sobre húmedo, alejándose de la técnica aprendida con el profesor González, que consistía en colocar gruesas capas sobre pintura húmeda, una sobre otra, de manera que éstas se entremezclaran.

Luego de su regreso a Chile, la trayectoria y experiencia educativa adquiridos durante su estadía en Francia incidieron en una obra plástica, cuyas concepciones cada vez más abstractas, con bases constructivas y esquemas geométricos, se acentuaron luego de un segundo viaje a Europa entre 1950 y 1953, alejándose de la estética de su profesor André Lhote.

Marisol Richter Scheuch



MANUEL LARRAÍN

Palacio Ducal, Venecia, 1933

35,5x 39,5

SURDOC 2-1188

Óleos sobre cartón

Adquiridas a Luis Álvarez Urquieta , 1939

Museo Nacional de Bellas Artes

Interior de San Marcos, 1933

30 x 25

SURDOC 2-1189

Manuel Larraín Vergara (1892-1950) es un personaje desconocido en el ámbito de las artes visuales locales. Sobre su formación se sabe que esta tuvo lugar en Italia y en Alemania, sin embargo, su pasión por la pintura parece a todas luces haber ocupado un lugar secundario, pues abrazó el sacerdocio y le dedicó tiempo a otras actividades intelectuales. Entre sus vínculos artísticos y sociales más relevantes se cuenta su amistad con Gabriela Mistral (1889-1957) y el coleccionista Hernán Garcés Silva (1900-1980). Falleció el 14 de octubre de 1950 en un accidente automovilístico.

En términos generales, tanto *Palacio Ducal* como *Interior de San Marcos* se caracterizan por su gruesa capa pictórica, aplicada con pinceladas rápidas. Este aspecto, sumado a sus pequeñas dimensiones y a la fragilidad del soporte, permiten suponer que se trata de pinturas realizadas *in situ*.

Palacio Ducal ofrece una vista casi completa de la Sala del Consejo Mayor de la célebre construcción veneciana. Entre los aspectos más distintivos recogidos por Larraín se encuentran, en primer lugar, los frescos que cubren las paredes y el techo del salón; en segundo lugar, las sucesivas puertas y ventanales; y, finalmente, el trono ubicado al fondo.

En el caso de *Interior de San Marcos* resulta particularmente llamativa la perspectiva que el artista eligió, pues ofrece una vista diagonal de uno de los focos de interés, tanto artísticos como religiosos de la Basílica. Lo que se identifica corresponde a la zona del presbiterio, es decir, el espacio que antecede el altar donde descansan las reliquias del santo patrono del templo. En este lugar se encuentra un iconostasio gótico coronado por esculturas de los apóstoles y la Virgen que Larraín esbozó a través de algunas manchas de color.

Las obras de Larraín pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes provienen de las compras realizadas a Luis Álvarez Urquieta en 1939. Este coleccionista, según consta en el catálogo del remate de parte de su acervo realizado en 1945, habría sido propietario de una tercera pintura de Larraín titulada *Puerta de San Marcos*. Lo anterior evidencia que todas estas obras habrían sido realizadas en un mismo periodo y tendrían por fuente iconográfica la ciudad de Venecia.

Manuel Alvarado Cornejo



JORGE BRANTMAYER

Museo d'Orsay "El Origen del Mundo" de Gustave Courbet (Serie Visitas al Museo), 1996-2005

SURDOC 2-2724

Fotografías

53,5 x 85 cm (cada una)

Adquiridas al autor, 2006

Museo Nacional de Bellas Artes

Las fotografías reproducidas en este catálogo forman parte de la *Serie Visitas al Museo*, que realizó Jorge Brantmayer Barrera (1954), abordando el comportamiento de los visitantes de los principales museos europeos, ante ciertas obras emblemáticas de la historia del arte occidental. En las imágenes de la serie se puede observar cómo el público, principalmente turistas, mira y registra ciertas obras pictóricas altamente socializadas por la reproducción en publicaciones, afiches, internet y todo tipo de *souvenirs*.

Las escenas fotográficas son protagonizadas por espectadores, de espaldas a la cámara, con su atención colocada en obras como: *La Gioconda* de Leonardo da Vinci en el Louvre, *Las Meninas* de Diego Velázquez en el Prado, *La ronda nocturna* de Rembrandt en el Rijkmuseum, *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya en el Prado, *El Origen del Mundo* de Gustave Courbet en el Musée d'Orsay.

Brantmayer escoge como foco de sus encuadres aquellas obras artísticas que se han convertido en verdaderos objetos de culto, que motivan una verdadera procesión de miles de visitantes cada año. Sus fotografías son parte de los trabajos contemporáneos que tematizan la mirada del espectador hacia las obras como un fenómeno de masas, asociado a la lógica de consumo del capitalismo actual.

Como se puede observar en las dos fotografías, la visita del autor en los museos se desplaza con una cuota de humor e ironía en los visitantes más que en las obras. *El origen del mundo* de Courbet es mediado por un hombre

Museo del Prado "Los fusilamientos de Mayo" de Goya (Serie Visitas al Museo), 1996-2005

SURDOC 2-2721

de espaldas que, en lugar de observar la pintura, la registra con su cámara, llevándose para sí la imagen que puede encontrar reproducida en distintos medios. Con la misma cuota de humor e ironía, registra la aglomeración de espectadores ante *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya en un encuadre que los convierte en testigos del dramático acontecimiento que la pintura trae a la actualidad.

Paula Honorato





Small red informational label.



Small red informational label.



Small red informational label.



SUJETOS

Grupo de obras pictóricas referidas en su totalidad a figuras femeninas, categorizadas de acuerdo a las regiones o culturas de pertenencia, tales como sevillana, alsaciana o gitana, o bien, caracterizadas por la actitud y el contexto, en este caso, la viajera moderna o la esclava oriental.

La presencia de mujeres asociadas a la experiencia de viaje, en las pinturas de la colección del Museo, muestra cómo la mirada masculina es propensa a tipificar, clasificar o remitir a lo exótico, aquello que se experimentaba como nuevo.

MIGUEL CAMPOS

La florentina, 1870

Óleo sobre tela

45,7 x 38,7 cm

Adquirida a Luis Álvarez Urquieta, 1939

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-820

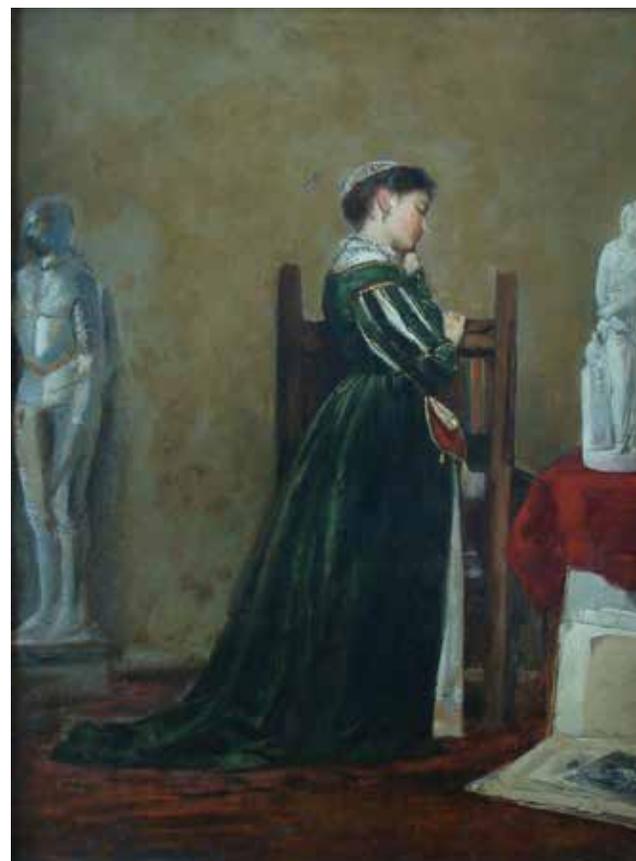
Desde su ingreso a la Escuela de Pintura, Miguel Campos (1844-1889) copió figuras escultóricas griegas clásicas y helenísticas a partir de láminas y reproducciones en yeso, siguiendo el modelo de formación artística que esa institución brindaba bajo el alero de Alessandro Ciccarelli (1811-1879), su fundador y profesor. Una metodología de enseñanza que combinaba la tradición académica italiana y francesa, siendo el dibujo correcto, el que definía los objetos, aspecto fundamental para la posterior enseñanza de la pintura y sus géneros.

Con dibujos del dios Mercurio de los Museos Vaticanos y de un gladiador romano, este pintor obtuvo medallas de oro dos años seguidos, en 1862 y 1863. Los reconocimientos se repitieron en varias ocasiones a lo largo de su vida profesional, incluido un galardón otorgado por la Academia de San Lucas de Roma el año 1868, mientras se encontraba en Europa, gracias a una beca concedida por el Estado de Chile para solventar un viaje de perfeccionamiento artístico.

Es también durante este periplo cuando realizó la pintura de pequeñas dimensiones *La florentina*, probablemente en Italia, teniendo presente que su estancia en el Viejo Continente comprendió las ciudades de Roma y París. Así también, sus recorridos por sus museos, seguramente le permitieron apreciar y dibujar las esculturas en mármol que la Escuela de Pintura en Santiago disponía en formato de vaciados en yeso: la *Venus Capitolina* en la capital italiana y la del gladiador que se encuentra en el mismo museo, la que Campos dibujó en 1863; la *Venus de Milo* y un busto de Vitellius de la Galería del Louvre, o una de la imagen de una figura femenina que la joven de esta pintura, *La florentina*, observa con atención.

Complementó estas visitas con estudios en la Academia de San Lucas, Roma, en tanto en París prefirió asistir a talleres particulares, regresando a Chile en 1873. Trajo consigo *La florentina*, obra que después pasó a manos de su amigo, el escultor José Miguel Blanco (1839-1897), quien lo ayudó durante sus últimos años de vida, un período de pobreza económica que lo obligó a deshacerse de sus pocas posesiones para saldar deudas, sus pinturas, carpetas de dibujos junto a reproducciones y modelos de yeso, acaso estos adquiridos durante su residencia en Europa.

Marisol Richter Scheuch



ERNESTO MOLINA

Mendiga italiana, 1889

Óleo sobre tela

226 x 171 cm

Procedencia sin antecedentes

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-1296

Una obra clave dentro de la producción de Ernesto Molina es *Mendiga italiana* pintada en Roma en 1889. A diferencia de otras de sus telas de marcado corte orientalista, en esta se evidencia un acercamiento hacia las vertientes más tardías del Realismo Social, movimiento que, entre otras cosas, buscaba la representación de los sectores marginados de la sociedad moderna. En este caso, el pintor escogió una escena cotidiana: una madre sumida en la miseria acompañada por sus dos pequeños hijos. La potencia de esta imagen surge del contraste entre la pobreza de los personajes y el carácter monumental de la escalera en la que se ubican. A ello se suma la expresión dolorosa de la joven mujer que mira de frente al espectador y la ciudad impávida que aparece en el extremo derecho del lienzo. Molina puso especial atención en las vestimentas ajadas de la familia, en las cajas de fósforos que venden y en la arquitectura de la Ciudad Eterna.

Esta pintura responde a una tradición iconográfica ampliamente desarrollada durante el siglo XIX, relacionada con la representación de la miseria. La historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin (2018) señala que esta es una categoría que surge aparejada a la industrialización y que es distinta de la “pobreza”, pues sería la contracara del bienestar alcanzado por las naciones modernas. Dentro del universo de imágenes generadas en este periodo, es probable que Ernesto Molina haya tenido como referencia la pintura *San asile* del francés Fernand Pelez (1843-1913), expuesta en el salón de París de 1883 y en la Exposición Universal de 1889, con la que comparte una serie de similitudes temáticas y compositivas. Dentro de la colección del MNBA existen

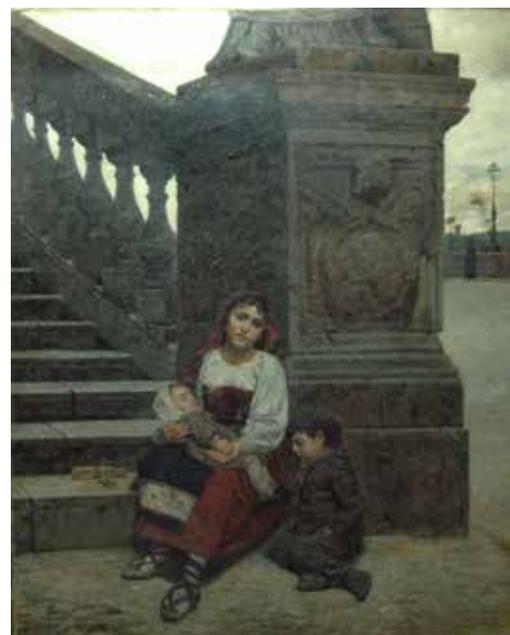
otras obras del mismo periodo como *El mendigo* de Francisco Javier Mandiola, *El ciego* de Ricardo Richon-Brunet o *La miseria* de Ernesto Concha, solo por nombrar algunas, que se insertan dentro de este mismo universo icónico.

Sobre la procedencia de *Mendiga italiana* y la fecha en que ingresó a las colecciones del MNBA no se tienen mayores antecedentes, sin embargo, el crítico y poeta Augusto d'Halmar (1882-1950) destacaba en 1901 a través de las páginas de la revista *Instantáneas de luz y sombra* la presencia de esta en el museo señalando:

Allí existen también, de sus aprovechados viajes, telas originales, cuadros costumbristas, llenos de tristeza y de sentimiento; profundamente impresionante, su *Vendedora de fósforos* con el niño enfermo, aterido de frío, que se duerme en el día gris, reclinado sobre el último peldaño de la ostentosa escalera señorial. (s.p.).

Considerando la datación e información entregada por d'Halmar es plausible suponer que se trató de un envío de pensionista realizado por Molina durante su estadía en Europa en la década de 1890.

Manuel Alvarado Cornejo



CAMILO MORI

La viajera, 1928

Óleo sobre tela

100 x 70 cm

Donación de la Dirección General de Enseñanza Artística, 1931

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-379

Como un vanguardista perteneciente al Grupo Montparnasse (1923-1930), Camilo Mori Serrano (1896-1973) observa y analiza el relato de la modernidad, y con *La viajera* nos lleva a la experiencia reflexiva de un habitar en tránsito. Miramos el viaje como promesa paradójica, en el “lugar otro” del vagón: un espacio incierto y misterioso en la mente de la protagonista, presente y ausente a la vez. Ella habita una heterotopía, esto es, una escena contradictoria y de fuerzas tácitamente perturbadoras, emplazada como pasaje. Decía Michel Foucault (1967) que el tren es un “extraordinario haz de relaciones, ya que es algo a través de lo cual se pasa, es algo mediante lo cual se puede pasar de un punto a otro y además es también algo que pasa”. El cuerpo expresivo y el peso marcado por el abrigo, hace pensar en una vida humana detenida, compartimentada y de paso, tironeada entre aquí y allá, la mente y el lugar. Las líneas de fuga están sugeridas por la mirada errática y la postura de la joven; centrípetas y centrífugas, ellas nos guían sin brusquedad, dentro y fuera de sí y del espacio, en la asertividad de un primer plano, visual y ontológico. La paleta monocroma acentúa lo formal, elegida para dar cuenta de un pensamiento: las figuras han sido pintadas como ideas. Mori crea un espacio de ilusión que cuestiona lo real: el del viaje anónimo y la suspensión mental. En esta línea, *Las Meninas* (1656) de Velázquez se adelanta a las investigaciones modernas sobre la simultaneidad del espacio-tiempo, y la creación acorde de sistemas visuales y conceptuales. En esa obra, las interrelaciones se suscitan en una red especulativa de miradas. Todo ocurre en la habitación cerrada-abierta del taller, de igual manera que en el tren de la viajera. A diferencia del cuadro barroco estudiado por Foucault, los ojos de la viajera no establecen contacto

alguno, y parece flotante en un espacio interior y exterior. El pasajero que se adivina en las sombras, es un habitante marginal y no se cruza con ella. No hay cuerpos-miradas en interrelación, y el único vínculo es la enorme distancia y el silencio. En este tren heterotópico ella divaga; está sola y es autónoma. El vagón y sus señas plásticas, podría estar en movimiento o detenido, pues la mujer es la que transita, viajando en los secretos del libro o en sus recuerdos, ensoñándonos.

Rosa Droguett Abarca







PENSIONADOS EN EUROPA

Obras realizadas por pensionados o becarios del Estado chileno en Europa durante sus viajes de formación artística. Corresponden a copias académicas de grandes maestros de la historia del arte occidental, pintadas en los principales museos como parte del proceso de aprendizaje y de las obligaciones de retribución por la beca, teniendo como principal destino integrar las colecciones de los museos nacionales. También se incluyen esculturas que pasaron a formar parte del acervo del Museo por la vía de la compra o del encargo. Estos trabajos reproducen y se apropian de los modelos artísticos de la cultura occidental, bajo el supuesto errado de que al arte nacional sólo le quedaba participar de manera periférica en una historia mayor.

ERNESTO MOLINA

Los mártires de Gorcum, 1888 [Copia de Cesare Fracassini]

Óleo sobre tela

203 x 157 cm

Envío de pensionista, 1888

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-1295

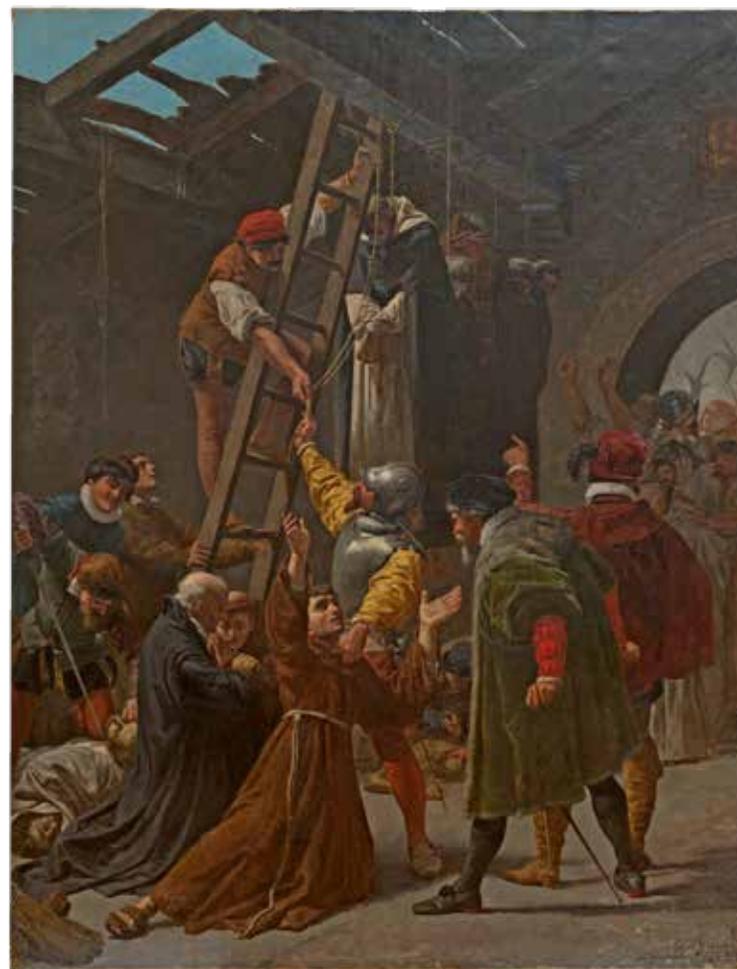
La pintura representa la ejecución el 9 de julio de 1572 de diecinueve católicos, principalmente sacerdotes y religiosos provenientes de la ciudad de Gorcum, en los Países Bajos. La ciudad, que había estado bajo el dominio de la monarquía hispana, fue tomada por fuerzas luteranas y calvinistas, en el contexto de la Guerra de los Ochenta Años, producto de la reforma protestante y la lucha por la independencia de los Países Bajos con respecto del Imperio español. Después de ser torturados, se les obligó a retirar su obediencia al Papa y apostatar de su fe católica. Ante lo cual ellos se reusaron y fueron martirizados en la cercana ciudad de Brielle. El papa Clemente X los beatificó en 1673 y fueron canonizados en el siglo XIX, bajo el pontificado de Pío IX.

La obra fue un mandato del papa Pío IX al pintor Cesare Fracassini (1838 - 1868), quien la realizó en 1867, un año antes de su muerte, en el marco de las celebraciones que el pontífice organizó en el Vaticano para celebrar los mil ochocientos años del martirio de los apóstoles San Pedro y San Pablo, paralelamente con las celebraciones de varias canonizaciones de mártires de la época moderna de la Iglesia Católica, en los que se incluyó a los diecinueve mártires de Gorcum. La pintura denominada *I santi martiri Gorcomiensi* (óleo sobre tela, 392 x 289), de Fracassini fue exhibida públicamente en el Vaticano. Posteriormente, el papa Pío IX legó la pintura en 1878 a los Museos Vaticanos donde actualmente se exhibe.

El pintor nacional Ernesto Molina recibió en 1887 una beca por parte del Estado para estudiar y perfeccionarse en pintura en Europa. Permaneciendo en dicho continente por más de diez años. En ese contexto, en 1888 pintó una copia de la obra de Fracassini en Roma. Una pintura que reunía la función de

conmemoración religiosa y un acercamiento al género de la pintura histórica, de gran valor plástico para el salón artístico. Tendencia que exploraron los pintores y escultores que trabajaron en la segunda mitad del siglo XIX, bajo el pontificado de Pío IX. Posiblemente, para Molina el envío de esta copia a Chile representaba no sólo sus habilidades técnicas como pintor, sino el estar al tanto de la novedad de ciertas tendencias plásticas europeas, como las que se generaron en Roma, bajo el pontificado de Pío IX.

Juan Manuel Martínez



NICANOR GONZÁLEZ

La coronación de la Virgen, ca. 1890

[Copia de Fra Filippo Lippi]

Óleo sobre tela

192 x 166 cm

Adquirida al autor, ca. 1893-1896

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-4081

El original en que Nicanor González se basó para realizar esta copia, corresponde a un antiguo retablo realizado por el artista florentino Fra Filippo di Tommaso Lippi (1406-1469), religioso carmelita, que recibió el encargo de una pintura con la temática de la coronación de la Virgen María, para la iglesia de San Ambrosio en Florencia. Unos de sus canónigos, Francesco Moringhi, luego de su muerte en 1441, legó una suma de dinero para realizar la pintura para iglesia florentina. Originalmente, la obra de un solo panel, dividida en tres segmentos por unos arcos, estaba enmarcada en un retablo, que a Lippi le llevó varios años realizar, finalizándola en 1447. En 1810, fue robada desde la iglesia y posteriormente fue comprada por la Galleria de l'Accademia, para luego ser exhibida en la Galleria degli Uffizi de Florencia, donde actualmente sigue expuesta.

Fue el poeta victoriano inglés, Robert Browning quien, en uno de sus poemas publicado en 1855, describió esta pintura haciéndola conocida internacionalmente como una obra imperdible para quienes viajaran a Italia en el siglo XIX.

El pintor nacional Nicanor González Méndez, ingresó muy joven a la Escuela de Bellas Artes en Santiago, donde recibió la formación del italiano Giovanni Mochi. Viajó a Europa becado por el Gobierno en 1888, centrandó su formación en la ciudad de París. Sin duda, en sus años de estancia en Francia pudo viajar a Italia, donde la pintura de Lippi podía ser vista públicamente en Galleria degli Uffizi de Florencia. La obra originalmente concebida para un ámbito religioso y ritual, en el siglo XIX pasó a un ámbito de valoración artística, caracterizándola como un hito en el arte occidental. Fue este tipo

de obra la que planteó un reto para la formación de los artistas nacionales en el siglo XIX, debido que al copiar esta tipología de pintura, se cumplía con la finalidad de adquirir y mostrar sus habilidades técnicas artísticas. González copió sólo la sección central de la pintura original, donde desplegó su sólida formación pictórica, en especial al asumir la copia de una clásica obra del *Quattrocento* florentino.

Juan Manuel Martínez



CAMILO MORI

El tocador de flauta, 1929 [Copia de Édouard Manet]

Óleo sobre tela

162 x 96 cm

Donación del Museo de Arte Contemporáneo, 1974

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-4201

La pintura corresponde a una copia académica de *El Pífano* (1866) de Édouard Manet (1832-1883), realizada por Camilo Mori en su segundo viaje a Europa en 1929, mientras supervisaba como comisionado del Gobierno de Chile al grupo de veintitrés profesores y estudiantes, enviados a estudiar artes aplicadas, luego del cierre de la Escuela de Bellas Arte por el gobierno de Carlos Ibañez del Campo, un año antes. El grupo de becarios más tarde será conocido como la Generación de 1928 en la historiografía nacional.

La obra de Manet actualmente se encuentra en el Musée d'Orsay, que desde su creación en 1986, alberga la colección de obras impresionistas del Museo el Louvre. Fue realizada por el artista después de una estadía en España, donde conoció profundamente la obra de Diego Velázquez, siendo el retrato del bufón *Pablo de Valladolid* (1632-1637), la referencia directa de Manet para pintar *El Pífano*. Manet emplea en su retrato contemporáneo del soldado anónimo tocando la flauta, un tratamiento similar al que Velázquez aplicó al bufón. Es decir, lo representa en contraste con un fondo monocromo y sin profundidad, que resalta con intensidad el volumen y la presencia de la figura.

La elección de Mori para hacer su copia académica está en correspondencia con su línea de trabajo, marcada por el cultivo de un lenguaje simplificado en formas, una paleta reducida en colores, una construcción sintética y la explicitación del carácter bidimensional de la pintura. Estos aspectos de la pintura moderna y vanguardista son apropiados por Mori, quien los transfiere al campo cultural chileno, desde el desde el Grupo Montparnasse

(1923) y, más tarde, desde la actividad docente contribuyendo al impulso modernizador del arte. Así como Manet vio reflejadas sus búsquedas en Velázquez, Mori vio las suyas en Manet, proporcionándonos, de este modo, la más contemporánea de las copias académicas de la colección del MNBA.

Paula Honorato



SIMÓN GONZÁLEZ El Mendigo, 1891

Fundido en bronce patinado

76,7 x 59,9 x 55 cm

Adquirida por la Comisión de Bellas Artes, 1906

Museo Nacional de Bellas Artes

SURDOC 2-1121

El Mendigo es un busto realizado por Simón González Escobar (1859-1919) en París en 1891, que muestra la cruda realidad de la pobreza y la vulnerabilidad de la vejez, a la manera que solo el realismo y el naturalismo artístico de la época podían hacer.

En la obra, llama especialmente la atención el interés del artista por alejarse de los cánones clásicos que promovían la representación de cuerpos jóvenes e idealizados, tendencia que autores como el teórico alemán Joachim Winkelmann habían promovido desde el siglo XVIII con el neoclasicismo, para dar paso en la obra del escultor chileno, a la representación de un cuerpo no solo anciano, sino además azotado por la precariedad y el abandono. En este sentido, el contraste que González propone entre la frágil desnudez de un torso masculino desgastado y el movimiento teatral y arremolinado de su ropa raída, resulta especialmente dramático, si a esto sumamos la fuerza expresiva de su postura corporal, de sus manos mendicantes y de su rostro, que, a pesar de las circunstancias, expresa dignidad y altivez.

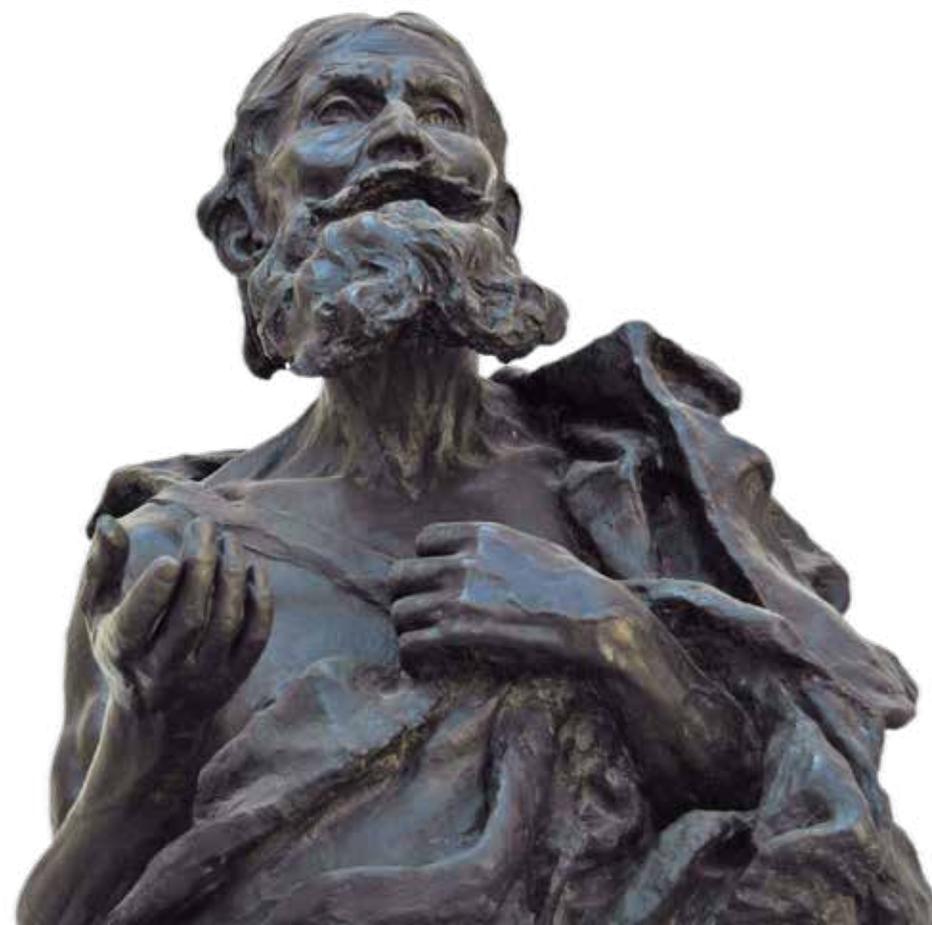
González, residió en la capital francesa durante quince años, entre 1888 y 1903, lugar donde conoció las nuevas tendencias artísticas de fines del siglo XIX, para luego trasladarlas a Chile. Según el poeta Manuel Magallanes Moure, admirador de la obra de González, este es un “soberbio busto” y un “bronce rodinesco”, ya que reconoce en él, no solo el influjo del realismo, sino además de la obra de Rodin.

La sensibilidad de González para representar las problemáticas sociales del mundo se demuestra no solo en esta obra, sino también en sus represen-

taciones de indígenas, de una mujer esclava y de la infancia, logrando de esta manera sintonía con otros escultores nacionales tales como José Miguel Blanco, Ernesto Concha y Rebeca Matte.

Según Magallanes Moure en París, González “había conseguido erigir su cabeza bellamente salvaje por encima del nivel de la mediocridad” y a su regreso a Chile “ceñían su alborotada melena dos ramas de laurel [...]”. Sin embargo, al poco andar este reconocimiento a nivel nacional se habría esfumado para el artista, llegando a vivir con nostalgia sus años exitosos en París, y tal vez sintiendo en carne propia el olvido y el desamparo.

Patricia Herrera Styles





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE OBRAS COMENTADAS

Pág.: 142-143

Academia de Pintura (1850). 18 de diciembre, sin folio.

Pág.: 100-101, 104-105, 130-131

Allamand, Ana Francisca y Huneeus, Teresa (2008). *Pintura chilena del siglo XIX. Alberto Orrego Luco. El paisaje como búsqueda de armonía*. Santiago de Chile: Origo.

Pág.: 154-155, 142-143

Álvarez Urquieta, Luis (1928). *La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago de Chile: Imprenta La Ilustración.

Pág.: 132-133

Arriagada, María Jesús (et. al)(2014). *Breve historia de la vida y obra de Ana Cortés*, Proyecto para optar al grado de Magíster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural, Santiago de Chile: Universidad de los Andes.

Pág.: 124-125

Basilica Dei Frari (2020). "The artworks of the basilica. Discover the masterpieces". *Basilica Dei Frari*. 2020. Web. 04 agst. 2020 <<https://www.basilicadeifrari.it/en/cosa-vedere/>>.

Pág.: 100-101, 104-105

Balmaceda, Pedro (1889). "Los cuadros del señor Don Alberto Orrego Luco". *Estudios i Ensayos literarios*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes (83-86).

Pág.: 96-97, 142-143

Berrios, Pablo (et al) (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago de Chile: Lom.

Pág.: 116-117

Bontá, Marco (1934). En *Revista de Arte, Vol. 1 Núm. 2: agosto-septiembre*.

Pág.: 154-155

Casa Ramón Eyzaguirre (1945). *Gran remate de la galería de cuadros, antigüedades y escogidas obras de arte por orden de la sucesión de Don Luis Álvarez Urquieta*. Santiago de Chile: Casa Ramón Eyzaguirre.

Pág.: 102-103, 106-107, 108-109, 124-125, 126-127

Cross, Amalia (ed.) (2017). *Augusto d'Halmar. Texto sobre arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Pág.: 100-101, 104-105

Dávila, Luis y Vicente Grez (1879). *Catálogo. Museo de Bellas Artes. 31 de Mayo de 1893*. Santiago de Chile: Museo de Bellas Artes.

Pág.: 142-143

Diario La Patria (1879). "Las bellas artes", n° 4.

Pág.: 154-155

El Mercurio (1950). 14 Oct. 1950, Santiago de Chile.

Pág.: 96-97, 102-103

Figueroa, Pedro Pablo (1897). "Enrique Lynch". *Diccionario Biográfico de Chile. Tomo II*. Santiago de Chile: Impr., Litogr. y Encuadernación Barcelona.

Pág.: 96-97, 102-103

Figueroa, Virgilio (1931). *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile. Tomo III y IV*. Santiago de Chile: Impr. y Litogr. La Ilustración.

Pág.: 146-147

Foucault, Michel (1984). "Des espaces autres", *Mouvement, Continuité*, n 5, octubre.

Pág.: 132-133

Kuban Zeynep, Wille, Simone (eds.) (2020). *André Lhote and His International Students*, Innsbruck: University Press.

Pág.: 96-97

Lira, Pedro (1902). *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago de Chile: Litografía Esmeralda.

Pág.: 156-157

Musée d'Orsay (2021) "Le Fifre [El Pifano]". Musée d'Orsay. Web. 10 Mach. 2021. https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire/commentaire_id/le-fifre-317.html?no_cache=1

Pág.: 100-101, 106-107, 108-109

Museo Nacional de Bellas Artes (1890). *Exposición Nacional Artística. Salón de 1890. Catálogo de las obras de pintura, escultura, dibujo i arquitectura*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

Pág.: 100-101, 104-105

Museo de Bellas Artes (1891). *Exposición Nacional Artística. Salón de 1891. Catálogo de las obras de pintura, escultura, dibujo i acuarela*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

Pág.: 124-125

Museo Nacional de Bellas Artes (1910). *Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona*.

Pág.: 124-125

Museo Nacional de Bellas Artes (1911). *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Santiago. Santiago de Chile: Imprenta i encuadernación Chile*.

Pág.: 150-151

Museo Nacional de Bellas Artes (1921). *Exposición Oficial de Bellas Artes. Salón 1921. Santiago de Chile: Imprenta Chile.*

Pág.: 132-133

Museo Nacional de Bellas Artes (2015). *Ana Cortes Reb/velada*, Santiago de Chile: Andros Impresores.

Pág.: 158-159

Nochlin, Linda (1991). *El realismo*. Madrid: Alianza.

Pág.: 158-159

— (2018). *Misère. The visual representation of misery in the 19th Century*. Londres: Thames & Hudson.

Pág.: 102-103, 106-107, 108-109, 124-125, 126-127

Pereira Salas, Eugenio (1992). “Capítulo XXIII. La Escuela de Bellas Artes bajo la dirección de Giovanni Mochi”. *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile (260-277)*.

Pág.: 96-97

Pereira Salas, Eugenio (1992). “Capítulo VI. Los primeros pintores nacionales”. *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile (74-88).

Pág.: 132-133

Petit, Henriette (1920). Carta a Luis Vargas Rosas, Bayona, 13 de agosto.

Pág.: 106-107, 108-109, 124-125, 126-127

Richon-Brunet, Ricardo (1910). “Conversando sobre arte”. *Selecta 10. Ene.: 337-338*.

Pág.: 150-151

Richon-Brunet, Ricardo (1937). “Una gran figura chilena. D. Ramón Subercaseaux Vicuña. El artista y el gran señor”. *Revista de Arte 14: 20-24*.

Pág.: 100-101, 104-105

Richon-Brunet, Ricardo (1910). “Conservación sobre arte. Don Alberto Orrego Luco – La distinción en el arte – Los pintores de Venecia”. *Selecta 6. Sept.: 5-6*.

Pág.: 108-109

Richter, Marisol (2018). “El legado de pinturas de Eusebio Lillo al Museo Nacional de Bellas Artes”. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (2018): 1-21. Web. 05 Agst. 2020. <https://www.mnba.gob.cl/617/articles-87824_archivo_01.pdf>.

Pág.: 132-133

Roa, Luis (1975). “Una vida dedicada a la pintura”, *Qué Pasa*, Santiago, 1 de mayo.

Pág.: 100-101, 104-105

Romera, Antonio (1957). *Alberto Orrego Luco. Colección artistas chilenos editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas Nº12*. Santiago de Chile: Universidad de Chile: Facultad de Artes,

Pág.: 102-103, 106-107, 108-109, 124-125, 126-127, 128-129

Romera, Antonio (1951). *Historia de la pintura chilena*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

Pág.: 106-107

Sanz, Juan Carlos y Gallego, Rosam (2001). *Diccionario Akal del color*. Madrid: Ediciones Akal.

Pág.: 108-109

Silva Castro, Raúl (1964). *Eusebio Lillo, 1826-1910*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Pág.: 108-109

Silva Vildósola, Carlos (1923). *Eusebio Lillo. Poesías*. Santiago de Chile: Nacimiento.

Pág.: 130-131

Subercaseaux, Ramón (1936). *Memorias de Ochenta Años. Tomo I y II*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.

Pág.: 144-145

Thomson, Augusto (1901). “Los 21. V. Ernesto Molina”. *Instantáneas de luz y sombra* 60. 12 May.: s.p.

Pág.: 124-125

VV.AA. (1910). *Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.

Pág.: 124-125

Vila, Alfonso (1929). “Charlas de arte. Don Luis Álvarez Urquieta”. *Revista de Arquitectura y Arte Decorativo. Feb (73-77)*.

Pág.: 124-125

Yáñez Silva, Nathanael (1916). “Interiores: Colección del Sr. Ramón Huneeus G.H.”.

Žig-Žag. 07 Oct. s.p.



RESEÑA DE AUTORES

SANDRA ACCATINO

Doctora en Filosofía Mención Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente es académica del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado, donde dirige el Magíster en Estudios de la Imagen. Ha investigado y escrito sobre la proyección del arte del Renacimiento, Manierismo y Barroco en Latinoamérica y sobre los imaginarios y dispositivos visuales vinculados a la memoria. Es autora del libro *Mirar de lejos. Descripciones* (2019).

MANUEL ALVARADO CORNEJO

Magíster en Teoría e Historia del arte por la Universidad de Chile, Licenciado en Historia y en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente se desempeña como investigador de colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes y miembro del equipo editorial del Centro de Estudios de Cosas Lindas e Inútiles (CECLI). Sus áreas de investigación son historia del arte y de la cultura material en Chile durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX.

SOLÈNE BERGOT

Doctora en Historia por la Université Paris I Panthéon-Sorbonne y por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es Directora de la Licenciatura en Historia de la Universidad Andrés Bello e investigadora en el área de la historia cultural e historia social.

JOSEFINA DE LA MAZA

Doctora en Historia y Crítica de Arte -Universidad Estatal de Nueva York, Stony Brook- y Licenciada en Teoría e Historia del Arte -Universidad de Chile-. Es investigadora del Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH) de la Universidad Mayor. Ha investigado la historia temprana del museo y la academia de bellas artes en Chile, prestando atención a los procesos de enseñanza de la pintura y el desarrollo de los géneros pictóricos. Actualmente está estudiando el arte textil de la primera mitad del siglo XX en Chile y los vínculos entre las artes y los oficios. Entre sus publicaciones destaca *De obras maestras y mamarachos* (2014).

ROSITA DROGUET ABARCA

Doctora en Filosofía con Mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile, y Licenciada en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha sido docente de la Universidad Católica Silva Henríquez y actualmente se desempeña como Académica del Instituto de Estética de la UC. Ha estado ligada al Museo Nacional de Bellas Artes en proyectos vinculados con la valoración de su colección, siendo la base crítica para el desarrollo de sus investigaciones frente a lo museal y su propuesta de lo paramuseal.

MARÍA JOSÉ ESCUDERO MATURANA

Magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Chile, Licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad Internacional SEK. Actualmente, se desempeña como Conservadora y Restauradora en el departamento de colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes.

XIMENA GALLARDO SAINT-JEAN

Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural por la Universidad de los Andes y Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es curadora de las colecciones de arte del Museo Histórico Nacional. Se ha especializado en el arte chileno del siglo XIX y es autora de publicaciones como el libro *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX* (2015).

PATRICIA HERRERA STYLES

Doctora © en Filosofía Mención Estética y Teoría del Arte, Magíster en Estudios Latinoamericanos y Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente es académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha e investigadora en Fondecyt. Trabaja en el área de historia del arte chileno y latinoamericano de los siglos XIX y XX.

PAULA HONORATO CRESPO

Doctora en Filosofía Mención Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile y Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es curadora del Museo Nacional de Bellas Artes. Ha sido profesora en la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad Alberto Hurtado. Ha trabajado el área de la historia del arte contemporáneo en Chile y el levantamiento de archivos para el trabajo historiográfico.

VALENTINA LAZO URRUTIA

Bachiller en Humanidades de la Universidad Alberto Hurtado. Estudiante de cuarto año de la Carrera de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte de la misma universidad. Participa desde el 2020 representando a la universidad y a Chile en la Red Latinoamericana de Estudiantes de Historia del Arte, Red LEHA.

JUAN MANUEL MARTÍNEZ SILVA

Historiador del arte y curador independiente. Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile y Magíster en Historia, Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez de Chile. Ha trabajado la historia del arte virreinal y del siglo XIX americano en proyectos de catalogación, investigación y curaduría en instituciones patrimoniales.

MARISOL RICHTER SCHEUCH

Magíster en Historia, Universidad de Santiago de Chile y Licenciada en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK. Actualmente es Directora del Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de los Andes. Ha trabajado en la historia del arte colonial y del siglo XIX en Chile.



Consuelo Valdés

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Emilio de la Cerda

SUBSECRETARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

Carlos Mailet Aránguiz

DIRECTOR SERVICIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

VIAJES EN EL ARTE

CURATORÍA

Paula Honorato

MUSEOGRAFÍA

Marisel Thumala

PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA

Mecánica visual

DOCUMENTACIÓN, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Eva Cancino

Manuel Alvarado

María José Escudero

Eloísa Ide

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa

Wladimir Marinkovic

Claudia González

MONTAJE

Marcelo Céspedes

Jonathan Echeagaray

Pedro Fuentealba

Hugo Núñez

Stephan Aravena

MANEJO DE AUDIOVISUALES

Gonzalo Ramírez

INSTITUCIONES COLABORADORAS

Juan Downey Foundation

Pinacoteca de la Universidad de Concepción

AGRADECIMIENTOS

Mariana Silva

Ximena Gallardo

Sandra Accatino

Marta Crespo

Daniela Lastra

Eugenio Dittborn

CRÉDITOS CATÁLOGO

VIAJES EN EL ARTE

TEXTOS

Consuelo Valdés

Fernando Pérez

Paula Honorato Crespo

Manuel Alvarado

Sandra Accatino

Josefina De La Maza

Ximena Gallardo

Solène Bergot

Rosa María Droguet

María José Escudero

Patricia Herrera

Valentina Lazo

Juan Manuel Martínez

Marisol Richter

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Pablo Yovane y Tomás Yovane: páginas 6-7, 14-15, 26-27, 28-29, 54-55, 70, 72-73, 90-91, 94-95, 97, 120-121, 122-123, 137, 138-139, 140-141, 148-149, 150-151, 160-161, 166-167, 172-173, 178-179

Departamento de Colecciones MNBA

DISEÑO

Equipo Diseño MNBA

INVITA



INSTITUCIONES COLABORADORAS



**Universidad
de Concepción**

THE ESTATE OF JUAN DOWNEY

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *Viajes en el arte, Colección MNBA 2020-2021* presentada en el MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE SANTIAGO DE CHILE, desde el 10 de noviembre de 2020.

Impreso en abril de 2021, 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.

ISBN: 978-956-8890-39-1

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Fernando Pérez Oyarzun

SECRETARIA DIRECCIÓN

Carolina Poblete González

ASISTENTE DIRECCIÓN

Catalina Chaigneau Saavedra

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato Crespo

COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas

Paula Celis Díaz

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti

Francisca Álvarez Rodríguez

María José Cuello González

Matias Cornejo González

Constanza Nilo Ruiz

Mariana Vadell Weiss

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN

Eva Cancino Fuentes

Manuel Alvarado Cornejo

María José Escudero Maturana

Eloisa Ide Pizarro

INVESTIGACIÓN PROYECTO MONVOISIN EN AMÉRICA

Jaime Cuevas Pérez

ARQUITECTURA

Francisca Cortínez Albarracín

Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri

Manuel Arenas Bustos

Marcela Krumm Gili

Roxana Vargas Navarro

Ignacio Gallegos Cerda

Elizabeth Ronda Valdés

Hugo Sepúlveda Cabas

Paola Santibañez Palomera

Daniela Necul Escobar

AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE

Sebastián Vera Vivanco

MUSEOGRAFÍA

Marcelo Céspedes Márquez

Gonzalo Espinoza Leiva

Mario Silva Urrutia

Jonathan Echegaray Olivos

Pedro Fuentealba Campos

Hugo Núñez Marcos

Jona Galaz Irarrázabal

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Juan Pablo Muñoz Rojas

Soledad Jaime Marín

Carlos Alarcón Cárdenas

ÁREA DIGITAL

Érika Castillo Sáez

Nicole Iroumé Awe

Gonzalo Ramírez Cruz

SONIDO Y MONTAJE

Francisco Leal Lepe

Stephan Aravena Manterola

SEGURIDAD

Gustavo Mena Mena

Hernán Muñoz Sepúlveda

Eduardo Vargas Jara

Pablo Véliz Díaz

Alejandro Contreras Gutiérrez

Guillermo Mendoza Moreno

Warner Morales Coronado

Vicente Lizana Matamala

Patricio Vásquez Calfuén

Héctor Lagos Fernández



Informational label for the large abstract painting.



Informational label for the small framed abstract painting.



Informational label for the painting of the town square.



Informational label for the painting of the classical structure.



en ende de

la vuelta lo lleva de allí para acá, de repente desconcertado, cree haber perdido no es nada, pero la eterna esperanza que toma, este deseo de manifestar con el mundo que llevamos dentro, es de imaginar el mundo".

Emilia Guervara. Malakoff Seine, 25 de junio de 1925

to que el gobierno hiciera algo por mi para de tiempo más hasta tener una medalla, pues tado, que es el más difícil, en adelante me será

es ha faltado la pensión en lo mejor, es decir en

le a su hermano Juan Francisco. París, 28 de mayo de 1893.

el Louvre, creo más que nunca que mi viaje fue un dudo! Y cuánto lo que falta para llegar a lo que deseo! Hay mucha las posibilidades de crecer. Hay

Condition ende de

Este París lo toma a uno, lo da vuelta lo lleva de allí pa repente se siente uno completamente desconcertado, cree inútilmente el tiempo, que uno no es nada, pero la eterna vuelve, este deseo de hacer nos toma, este deseo de man lenguaje tan bello de la pintura este mundo que llevamo decir esta manera de ver o de imaginar el mundo".

Carta de Laureano Guervara a Emilia Guervara. Malakoff Seine,

"Ahora sería el momento que el gobierno hiciera a poder continuar un poco de tiempo más hasta tener el primer paso ya está dado, que es el más difícil, e más fácil avanzar.

Desgraciadamente nos ha faltado la pensión en el momento más crítico".

Carta de Simón González a su hermano Juan Francisco.

Ahora que he visto el Louvre, creo más que nunca. Qué poco lo dudo! Y cuánto lo que falta, mucha las posi

secretetur adipiscinque elit. Vivamus
pretium sem pellentesque. Nulla
sed lectus. Sed vel turpis sed
magna. Etiam neque metus, vene-
nesque nisi. In ultricies ipsum in
amet massa mattis, condimentum
uisse ultricies velit nec semper ele-
que mauris, eu semper mauris.

ator eget elementum. Praesent luctus nisi
nt urna, quis consecetur urna. Nunc
uum. Fusce massa est, tristique ut auctor
atitor velit lectus, iaculis nisi metus nec,
Maecenas eu leo vel erat dignissim
at purus. Duis vulputate fectis tincidunt



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile