

# Principales exposiciones de arte en Chile durante el siglo XX: circulación, recepción y debates escriturales

*Principais exposições de arte no Chile durante o século XX: circulação, recepção e debates escriturais*

*Principal art expositions in Chile during the XX century: circulation, reception and scriptural debates*

Pedro Emilio Zamorano Perez\*

---

**Resumen:** El escenario de las Artes Visuales en Chile durante el siglo XX estuvo fuertemente marcado por un conjunto de exposiciones de arte que, por su importancia y propuestas, tuvieron la capacidad de señalar cambios importantes en el arte nacional. Algunas, como la de 1910, lo fueron por el carácter simbólico y oficial que tuvieron – además de la presencia de una gran cantidad de países –, y por el hecho de solemnizar las actividades conmemorativas del primer Centenario de la Independencia Nacional. Otras, como las del grupo Montparnasse, la de Tótila Albert y la De Manet a nuestros días, por traer e instalar nuevos conceptos y debates estéticos en el país.

**Palabras clave:** Arte chileno. Exposiciones del Siglo XX. Recepción escritural. Nuevas visiones estéticas.

**Resumo:** O cenário das Artes Visuais no Chile durante o século XX esteve fortemente marcado por um conjunto de exposições artísticas que, por sua importância e propostas, tiveram capacidade de se tornarem marcos importantes de mudanças na arte nacional. Algumas o marcaram pelo caráter simbólico e oficial que tiveram, como a de 1910. Esta exposição, além da presença de grande quantidade de países, marcou solenemente as atividades comemorativas do primeiro centenário da Independência Nacional. Outras, como a do grupo *Montparnasse*, a de *Tótila Albert* e a *De Manet aos Nossos Dias*, por trazer e instalar novos conceitos e debates estéticos no país.

**Palavras-chave:** Arte chilena. Exposições do século XX. Receção escritural. Novas visões estéticas.

---

\* Doctor en Historia del Arte, Profesor Titular Universidad de Talca, Chile.

**Abstract:** The visual Arts escenery in Chile during the XX century was strongly marked by a group of expositions of art that, due to its importance and proposals, had the capacity of showing important changes in the national art. Some, as the 1910's, were by its symbolic and oficial characteristics that they had – besides the presence of a great number of countries –, and because of the fact of giving solemnity to the commemorative activities of the first Centenary of the national Independence. Others, as the Montparnasse group, Tótila Albert's and Manet's till today, because they brought and set new concepts and aesthetic debates in the country.

**Keywords:** Chilean art. Expositions of XX Century. Scriptural reception. New aesthetic visions.

---

## Antecedentes

Algunas exposiciones de arte, como las referidas en este trabajo, han tenido en Chile una importancia especial y, en algunos casos, hasta una cierta capacidad de articulación del escenario estético local. Unas lo fueron por su significación protocolar, en tanto que otras por su alto impacto mediático o por los niveles de polémica o nuevos conceptos y miradas que lograron instalar.

Este trabajo analiza estas muestras en tanto experiencia de recepción tanto en la comunidad cultural como en los jóvenes estudiantes de arte del país y, también, respecto del impacto que tuvieron en la crítica local. Es decir, cómo desde estas exposiciones se logran instalar nuevos referentes en el discurso crítico local y el efecto que ello tuvo en la incorporación de nuevos modelos escriturales.

## Exposición del Centenario

Con la exposición internacional del Centenario el país hizo un homenaje a la efeméride de la Independencia, a la vez que inauguró el nuevo Palacio de Bellas Artes, abierto en el mes de septiembre de 1910. En esta actividad tuvo importancia la gestión del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960)<sup>1</sup>, quien había sido contratado por nuestro país en 1908 para desempeñarse como profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes. El pintor gallego, en sus memorias inéditas, refiere la siguiente información: “Tuve la fortuna

---

<sup>1</sup> Véase Zamorano Pérez, Pedro (1994) El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América, Ediciones Universidad de La Coruña, España.

de aprovechar las grandes fiestas patrias de 1910 y sugerí primero al Consejo de Bellas Artes, que hizo suya la propuesta, y después a las personas influyentes del gobierno y en las cámaras la idea de celebrar una exposición internacional”<sup>2</sup>. Con esta exposición se daba, además, la oportunidad de brindar un marco adecuado a la inauguración del nuevo edificio para el Museo y, anexo, la Escuela de Bellas Artes.

La organización de la muestra fue encomendada al Consejo Superior de Bellas Artes<sup>3</sup>, quien procedió a organizar los servicios internos de la exposición, a través del nombramiento de varias subcomisiones y de un Secretario General, cargo que recayó en el pintor y crítico de arte francés, vecindado en el país, Ricardo Richon Brunet<sup>4</sup>. El Secretario General tuvo a su cargo, bajo la dirección del Consejo de Bellas Artes, todo lo relacionado con la concurrencia de artistas extranjeros, sea bajo la figura de independientes o incorporados por nacionalidades. Todo lo relativo a la parte administrativa interna y financiera quedó, en tanto, bajo la responsabilidad del propio Consejo y de su secretario permanente, Hernán Castillo Sánchez. El Consejo tenía facultades amplias en la organización y administración del certamen. Entre ellas, designar delegados especiales en el extranjero, designar un jurado de admisión, recomendar al Gobierno las obras que serían adquiridas y, en general, preocuparse de todos los detalles organizativos de la exposición.

Respecto de esta muestra, es posible colegir un par de consideraciones; en primer lugar, la importancia diplomática que tuvo por el hecho de solemnizar los actos conmemorativos de la celebración secular. Una segunda cuestión tiene que ver con la envergadura de la exposición y el impacto que produjo sobre la escena artística local. En la Memoria sobre la exposición, presentada al Supremo Gobierno por la Comisión de Bellas Artes, se consigna el siguiente balance. Sección Internacional: Pinturas al óleo, acuarelas y dibujos 1570 obras, esculturas 171 (total 1741). Sección Nacional: Arquitectura 22, esculturas 55,

<sup>2</sup> Álvarez de Sotomayor, Fernando, “Recuerdos de un viejo pintor” Memorias inéditas, en poder de su hija Rosario Álvarez de Sotomayor y Castro.

<sup>3</sup> El Consejo de Bellas Artes estuvo integrado por Enrique Cousiño, Presidente, Paulino Alfonso, Ernesto Bonnencoat, Máximo del Campo, Alvaro Casanova Zenteno, Rabel Correa, Luis Dávila Larraín, Joaquín Fabres, Simón González, Emilio Jequier, Raimundo Larraín Covarrubias, Alberto Mackenna Subercaseaux, Fernando Álvarez de Sotomayor, Hernán Castillo, actuando este último como Secretario. Como Comisario General se nombró a Alberto Mackenna Subercaseaux, como Tesorero a Paulino Alfonso y como Secretario General a Ricardo Richon Brunet.

<sup>4</sup> El 29 de octubre de 1909, el Supremo Gobierno ratifica mediante Decreto el nombramiento de Richon Brunet.

pinturas, acuarelas y dibujos 148, artistas chilenos fallecidos 76 (total 252 obras). Total 1992 obras. La gran cantidad de obras extranjeras exhibidas, además de los artistas que figuraban, fue vista por algunos como una forma de traer al mundo del arte a nuestro país.

El comentario del crítico de arte Nathanael Yáñez Silva es elocuente respecto de la percepción que se tuvo en nuestro medio sobre la exposición: “Jamás en Chile había habido una fiesta de arte como aquella. Se refrescaba el espíritu entrando en esas salas, se sentía uno muy bien, como si visitase Europa, porque Europa había venido a nosotros, con su mejor producción y su mejor cariño por esta tierra”<sup>5</sup>. Esta opinión releva también una valoración al modelo tradicional europeo – que fluctuaba entre el idealismo clásico y el realismo de corte costumbrista –, que evidenciaba la mayor parte de las obras expuestas. Un modelo todavía vigente en los espacios oficiales del Viejo Continente, como la Real Academia de San Fernando y la propia École de Beaux Arts de París, en donde no hacían todavía su entrada las voces vanguardistas. Alberto Mackenna Subercaseaux, designado como organizador ideológico de la muestra (curador), privilegió en sus decisiones conceptos más bien tradicionales, no considerando obras de repertorios más contemporáneos. La exposición del Centenario señala el primer gran hito institucional en la historiografía artística chilena del siglo XX.

### **La exposición de los pintores de 1913.**

Hacia fines de diciembre de 1913 exponen en los salones del diario *El Mercurio* un conjunto de pintores que habían sido alumnos en la Escuela de Bellas Artes del español Fernando Álvarez de Sotomayor.

Se trata del primer grupo generacional que aparece en el país. Su planteamiento estético ha sido conceptualizado en la escritura artística como tributario de una tradición hispana, que viene de su maestro, derivando hacia una pintura, todavía figurativa, que hace eje en el paisaje y en las escenas costumbristas. Se interesan, además, por el retrato, utilizando una gama cromática más cercana a los ocre y los fríos. Desde el punto de vista de su origen social, la mayoría de estos artistas proceden de hogares de clase media o baja. Este contexto marca

<sup>5</sup> Yáñez Silva, Nathanael. 1955. “Grandes exposiciones de arte”, en Número Especial de Revista *Zig-Zag*, Medio Siglo de *Zig-Zag* 1905 a 1955, Santiago de Chile 1955, impreso en los talleres de la revista, p. 222.

significativamente su pintura la que, en ocasiones, se transforma en vehículo de crítica o enjuiciamiento social.

Los pintores de 1913 señalan una suerte de “paréntesis de hispanidad” en la pintura chilena. El arte nacional, que se había caracterizado durante el siglo XIX y comienzos de XX por situarse bajo los modelos franceses, marcó con estos artistas una cierta inclinación hacia la escuela española. Este paréntesis, que se inició en 1908 con la contratación de Álvarez de Sotomayor, se diluye hacia los inicios de la década de los treinta con la irrupción del grupo Montparnasse, artistas que resitúan a la pintura nacional bajo el alero de la cultura francesa.

Aun cuando la nómina de integrantes del grupo supera la veintena, los que expusieron en 1913 fueron sólo tres: Pedro Luna, el español José Prida Solares y Ulises Vásquez<sup>6</sup>.

Desde un punto de vista historiográfico, la recepción crítica de este grupo no fue significativa en su momento de aparición. El reconocimiento se manifiesta varios años más tarde, hacia de década del cincuenta, en que Pablo Neruda se refiere a ellos, en la presentación que hace a una muestra del grupo en los salones de la Universidad de Chile, como “Una heroica capitanía de pintores”. Dos antecedentes más cohesionan y contextualizan la propuesta estética del grupo. En primer lugar, el texto *Una capitanía de pintores*, publicado por Waldo Vila en Editorial del Pacífico, en 1966. De otra parte, la colección que formara Julio Vázquez Cortés, que contiene una muestra representativa en número y calidad de estos artistas y que actualmente se exhibe en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. A partir de esta colección se ha podido conocer mejor y proyectar la obra de estos pintores, a decir de Vila (1966, p. 15), de este brillante y magnífico grupo de pintores.

## La exposición del grupo Montparnasse

Un año después de la Semana de Arte Moderno, realizada en Sao Paulo entre el 11 y el 18 de febrero de 1922, acontecimiento que señala el arranque del movimiento vanguardista brasileño, irrumpen en Chile las nuevas visiones estéticas de la mano del grupo Montparnasse.

El punto de referencia de este grupo fue la exposición que realizan en Santiago de Chile, en la Sala de Remates Rivas y Calvo. La muestra

<sup>6</sup> Según un cuaderno de notas de Antonio Romera, en la oportunidad Luna expuso 39 cuadros, Prida 29 y Vásquez 28.

es comentada, en la sección Notas de Arte del diario *La Nación* del lunes 22 de octubre de 1923, por Álvaro Yáñez Bianchi, más conocido como Jean Emar<sup>7</sup>, quien informa que cinco artistas se han juntado para exponer bajo un lazo de unión denominado Montparnasse. El nombre hace referencia a ese barrio de artistas de París, a ese lugar en donde “Bulle gran parte de porvenir de las artes plásticas y donde muchos ídolos caducos se han destrozado” (Emar, 22 de octubre de 1923).

En la exposición habían participado los hermanos Julio y Manuel Ortiz de Zárate, Henriette Petit, José Perotti y Luis Vargas Rosas. Estos artistas plantearon allí una ruptura con las tradiciones académicas imperantes en la plástica nacional. Ellos habían vivido una experiencia común en París, en donde conocieron el quehacer vanguardista. De vuelta a Chile, se unen bajo un discurso plástico que contradecía los conceptos estéticos que preponderaban todavía en el país. Esta primera muestra produjo asperezas y convulsión al público y a la crítica local. La posición rupturista del grupo produjo, en su registro crítico escritural, más reacciones adversas que aceptación. Entre quienes valoraron la muestra se cuenta al poeta Vicente Huidobro, al pintor Juan Francisco González y Jean Emar, entre otros.

Así como la muestra montparnasseana entusiasmó a algunos artistas y teóricos más innovadores, fue también denostada por los actores de la crítica conservadora. Nathanael Yáñez Silva (1923, p. 4) señaló acerca de la muestra: “Parece que la intención de este grupo entraña una idea, aunque vaga, de innovar. Como pensamiento de ellos, los expositores, bien está; pero como prueba o muestra de un resultado hacia esa innovación, no lo vemos en ningún cuadro”. Este crítico había escrito dos crónicas con motivo de la inauguración de esta “simpática muestra”, como la definió peyorativamente. En la primera, del 23 de octubre, habla de la representación de los hermanos Ortiz de Zárate, en tanto que en la segunda, del 29 de octubre, lo hace de José Perotti, Luis Vargas Rosas y Henriette Petit.

La escena estética nacional en los años treinta era estrecha y polarizada. Sus actores, artistas y teóricos, no se daban tregua. En diciembre de 1923 Emar hacía el siguiente comentario de Yáñez Silva “Provisto de tres o cuatro principios de estética elemental y de un vasto

---

<sup>7</sup> Jean Emar arriba a la capital francesa en 1919, trabajando en la Embajada de Chile como Primer Secretario. De regreso a nuestro país, en febrero de 1923, se transformó en crítico de arte y guía intelectual de este nuevo grupo pictórico. Su pluma abre un espacio para conocer y entender la pintura moderna. En tal sentido, representa, en el plano de la crítica de arte, uno de los antecedentes más valiosos de estas nuevas propuestas estéticas.

gusto personal al alcance de criadas sentimentales, el señor Yáñez Silva pone, de un lado, sus conocimientos y sus gustos y, del otro, la obra que le preocupa. Luego ve si ésta calza en aquellos. Si calza, canta con finísima fraseología la obra maestra, si no calza, lanza un anatema en nombre del arte, del ARTE (así con letras gruesas)<sup>8</sup>. Según el autor, este modo de hacer crítica – aparte de la perfecta inepticia de Yáñez – puede convertirse en algo “desordenador” para la juventud, en el entendido que ésta lo tomara en serio. Emar enjuicia la condescendencia crítica y la literalidad en los escritos de Yáñez. “Todo crítico de profesión busca en los cuadros, más que su valor intrínseco, un pretexto para dar curso a su sed de literatura”<sup>9</sup>.

Yáñez Silva, junto a Ricardo Richon Brunet detentan en Chile, en las primeras décadas del siglo XX, la calidad informal de “críticos oficiales”. Ambos escritores estaban muy vinculados a la institucionalidad cultural – recordemos la actuación de Richon Brunet en el contexto del Centenario – y a algunos medios de difusión conservadores. El primero a la revista *Zig-Zag*, *El Mercurio* y *El Diario Ilustrado*, en tanto que el segundo centra su trabajo escritural en la revista *Selecta*. La posición de estos críticos, aun cuando contraria a los postulados del grupo Montparnasse, fue sin embargo positiva respecto del Impresionismo y de la figura del pintor Juan Francisco González; “El trajo por primera vez esta corriente saludable del impresionismo o el color, de la vibración más clara y neta, del tono matizado, de los infinitos cambiantes de la naturaleza”, señaló Yáñez Silva<sup>10</sup>.

Jean Emar – a cuya figura debemos sumar la de Vicente Huidobro como actores destacados en el posicionamiento de la vanguardia pictórica en el país – fundamenta en sus Notas de Arte un aperturismo hacia tendencias tales como el cubismo, el fauvismo y el expresionismo, fenómenos que en Europa ya contaban con algunos años de historia. Su planteamiento teórico hacía eje en los aspectos propiamente artístico de la obra, al margen de consideraciones contextuales ajenas a lo propiamente estético. “En sus artículos despliega una fundamentada argumentación contraria a la pintura académica tradicional e incluso contraria a la pintura costumbrista, de corte figurativo y social” (Subercaseaux, 2011, p. 174).

<sup>8</sup> Emar, Jean, “Críticos y crítica”, Notas de Arte, *La Nación*, 4 de diciembre de 1923.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Yáñez Silva, Nathanael, “El Salón”, *El Diario Ilustrado*, 2 de diciembre de 1920, p. 3.

## La exposición de Tótila Albert

Algunos meses después de la controvertida exposición del grupo Montparnasse, se inauguró el 10 de diciembre de 1923, en la Casa Eyzaguirre –nótese que muchos de los espacios de exposiciones estaban en las casas de remates – una exposición del escultor Tótila Albert (1892-1967). La muestra reeditó en nuestro medio la polémica abierta por los artistas del grupo Montparnasse sobre el arte moderno en Chile, ahondando un debate que estaba lejos de ser superado. La recepción crítica de la muestra alineó, nuevamente a bandos; los conservadores y los rupturistas. Los primeros calificaron la obra como desconcertante en tanto que los segundos condescendieron respecto de su mérito.

Albert fue el primer escultor que instaló en nuestro país un debate en torno al arte del volumen. Su exposición provocó, como apunta Luis Meléndez (1923), violentas reacciones, pues entre todas las tendencias avanzadas, la de este artista fue considerada como la más audaz. La muestra había entrado en el fuego cruzado de la crítica, sumando tanto cuestionamientos como admiración. En una crónica, “Charlando con un revolucionario”<sup>11</sup>, firmada por Jack the ripper (Jack el destripador), se señala a la exposición como desconcertante. Yáñez Silva reconoce en Albert cierta estatura, por haberse formado en la escuela alemana. Al mismo tiempo, le censura la distorsión que hace de la figura humana, que la aleja del canon naturalista. Mira con ciertas reservas sus obras, que le parecían “Anti estéticas y desproporcionadas en una forma visible” (1923, p. 25).

Las voces procedentes del mundo literario parecieron entender mejor el discurso vanguardista de los artistas visuales. Joaquín Edwards Bello (1923) califica a Albert como un fauve, un vanguardista de Berlín. “Si algo produce rabia en esta tierra, desgraciadamente, es la personalidad, la originalidad. Aquí queremos nivelarlos a todos: no admitimos en ninguna forma, los erizados, los que descuellan, los que salen de lo vulgar”. Eduardo Barrios (1924) también sumó su voz en defensa del joven escultor, “Gracias a la genialidad de un artista libre, esta vez no se repite esa degeneración azucarada con la cual se ha estado coimeando de trivialidad un siglo”. Roberto Meza Fuentes señala que corresponde opinar de la muestra a aquellos “... que tengan capacidad técnica para apreciar su riqueza de matices, su sencilla novedad que, pretendiendo darnos la más avanzada de las modernidades, toca los

<sup>11</sup> Los Tiempos, Santiago de Chile, 15 de diciembre de 1923.



lindes de lo primitivo, su audacia y su fervor de arte puro”<sup>12</sup>. Salvador Reyes hizo también una buena recepción de la obra; desde las páginas de *Zig-Zag* admira “... los audaces motivos de sus obras”<sup>13</sup>. La muestra también fue registrada en las Notas de Arte, del diario *La Nación*. En su edición del 18 de diciembre de 1923, “Con el escultor Tótila Albert”, Jean Emar emite elogiosos conceptos de la muestra.

Frente a los nostálgicos de la estética dieciochista, que reclamaban un realismo más ceñido a la “verdad”, la obra de Albert, sin duda, resultaba ajena a los preceptos establecidos y aceptados. La muestra del grupo Montparnasse y, luego, la exposición de Albert escenifican en nuestro medio un debate que en Europa tenía ya años de historia. En él se alineaban no sólo los artistas, sino también las voces teóricas, los medios y la sociedad influyente.

Años más tarde, en 1942, Albert reinstaló una nueva polémica en el arte nacional. El motivo fue la realización del Monumento a José Enrique Rodó<sup>14</sup>. La escultura testifica en nuestro medio una innovación respecto del tradicional monumento público, de carácter alegórico y conmemorativo. La obra, licitada en 1942, fue inaugurada en 1944, cuando las viejas polémicas no amainaban. En una nota aparecida el 9 de octubre de ese año, en el periódico *El Chileno* (cuyo pie de firma es L.D.Z) se habla del pobre señor Rodó. El articulista se queja de la desilusión que le provocó la obra: “Pero no fue chica la sorpresa y grande la desilusión al encontrarnos que dista mucho de ser estatua y mucho más de ser Rodó”. Este periódico había atacado la obra ya con motivo de la adjudicación del proyecto al escultor<sup>15</sup>. Frente a la fuerte crítica, otras voces, tales como Alberto Ried, Andrés Sabella y Roberto Meza Fuentes, entre otros intelectuales, hablaron del monumento como una obra de arte.

## El Salón Oficial de 1928

Los debates y posiciones planteadas en las exposiciones del Grupo Montparnasse y la de Tótila Albert se radicalizan en el Salón Oficial de 1928, que contó con la curaduría del pintor Camilo Mori. La Escuela

<sup>12</sup> *La Nación*, 15 de diciembre de 1923.

<sup>13</sup> Revista *Zig-Zag*, Santiago de Chile, diciembre de 1923.

<sup>14</sup> Escultura de bronce, 1,28 x 6,43 metros. Parque Balmaceda, Providencia, Santiago de Chile 1944.

<sup>15</sup> Hay dos artículos que titulan “¿Cómo se pudo premiar a un mamarracho que pretende ser monumento a Rodó?” (21 de abril de 1942) y el otro “La logia de los ‘monopolizadores del arte’ explota al Fisco y se ríe del público” (24 de abril de 1942).

en ese momento era dirigida por el pintor Carlos Isamitt, quien había contratado en París al pintor ruso Boris Griegoriev.

El Salón visibilizó la propuesta estética de los artistas más jóvenes, entre los cuales se contaba a Tótila Albert, Isaías Cabezón, Luis Vargas Rosas, Inés Puyó, Augusto Eguiluz, Carlos Humeres, entre otros. Estos artistas postulaban la autonomía de la pintura y la independencia del artista y la obra respecto de la tradición institucional.

Las nuevas ideas y conceptos estéticos acuñados, entre otros, por los “montparnasseanos” se instalan en el Salón abriendo el debate y dando argumentos tanto a los conservadores, como a los más vanguardistas. Entre los primeros, Alberto Mackenna Subercaseaux, que ejercía el cargo de Director General de Educación Artística, planteó sus reservas y críticas. Otros, como Joaquín Edwards Bello relevaron el mérito artístico del Salón.

Una serie de polémicas que se venían dando sobre el sentido de la educación artística, entre ellas la instalación en la Escuela de un nuevo Plan de Estudios, alcanzó su nivel más álgido en el Salón Nacional de ese año. Los ataques provenían especialmente de los sectores más conservadores, representados en ese momento en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, que objetaban los contenidos vanguardistas y las actuaciones de algunos profesores extranjeros, recientemente contratados. Gregoriev, inspirado en las nuevas corrientes estéticas parisinas, fue el jurado más activo en defender las nuevas corrientes (Bindis, 2006, p. 234).

Por su parte, el gobierno planteaba la necesidad de una arte más al servicio de lo “productivo”, que potenciara el desarrollo industrial del país. A decir de Pablo Berrios (2012, p. 137), las reformas que había impulsado el gobierno habían intentado dar a la enseñanza del arte un carácter más nacionalista, reenfocando su perfil humanista hacia fines prácticos.

Un énfasis más práctico se había dado al nuevo plan de estudios implementado en la Escuela de Bellas Artes en febrero de 1928, bajo la dirección de Carlos Isamitt. No cabe dudas que aquí se planteaba una polémica de fondo, entre aquellos que pregonaban un arte más inmanente y que vieron frustradas sus ilusiones con el cierre de la Sección de Arte Puro, ocurrida en 1928; versus aquellos exigían un arte más pragmático, al servicio del desarrollo industrial del país. La polémica que suscitó el nuevo plan de estudios alcanzó su punto más álgido tras el Salón Nacional realizado en el mes de octubre de ese año.

Un especie de desajuste de expectativa entre lo que sucedía en el espacio local con las artes visuales, especialmente en la Sección de Arte Puro, y las percepciones e influencias del gobierno dictatorial de Carlos Ibáñez del Campo y de la sociedad oligarca, que todavía detentaba buenas cuotas de opinión y poder en este ámbito, llevaron al Mandatario, a través de su Ministro de Instrucción Pública Pablo Ramírez, a cerrar hacia fines de 1928 la Escuela de Bellas Artes y enviar a casi una treintena de estudiantes y profesores a continuar sus estudios en Europa.

Sobre este episodio resultan reveladoras las palabras de Alberto Mackenna Subercaseaux, acerca de cómo se miró, desde la oficialidad, este cierre: “No porque había cubistas o ultra modernistas en la Escuela era preciso clausurarla, del mismo modo que no sería motivo, dentro de otro orden de actividades, suprimir un servicio de ferrocarriles porque había comunistas entre los obreros”<sup>16</sup>.

## Exposición de Manet a nuestros días

Si el impacto de las exposiciones hasta aquí reseñadas fue más significativo y evidente en el espacio escritural –la prensa y la opinión pública –, la muestra “De Manet hasta nuestros días”<sup>17</sup> tuvo mayores consecuencia en los jóvenes que cursaban estudios artísticos en la Facultad de Bellas Artes. La exposición fue inaugurada en mayo de 1950, en el Museo de Bellas Artes de Santiago<sup>18</sup> y trajo al país obras de más de sesenta artistas, principalmente franceses, de primer nivel mundial.

El catálogo oficial contó con textos del entonces Conservador del Museo del Louvre, René Huyghe, y de Gastón Diehl, Comisario General de la Exposición. Los escritos de ambos teóricos, que reflexionan sobre la escena pictórica francesa de fines del siglo XIX y primera mitad

<sup>16</sup> Mackenna, Alberto, “¿Puede permanecer cerrada la Escuela de Bellas Artes?”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de abril de 1929.

<sup>17</sup> La muestra incluyó 137 obras originales de distintos artistas: Impresionistas, Simbolistas, Fauvistas, Cubistas, Surrealistas, hasta las generaciones más jóvenes. El público y los artistas locales pudieron ver obras de Edouard Manet, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pizarro, Augusto Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Maurice Denis, George Braque, André Derain, Raoul Dufi, Fernand Leger, André Lhote, Albert Marquet, Henry Matisse, Pablo Picasso, Georges Roault, Jacques Villón, además de los artistas jóvenes más promisorios de la Escuela Francesa.

<sup>18</sup> La muestra se realizó con los auspicios del Ministerio de Educación Pública de Chile y a iniciativa del Comité France-Amerique, por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

del XX, en cierto modo, vuelven la mirada en nuestro país al debate abierto 27 años antes, por los artistas montparnassianos y la recepción crítica que hizo Jean Emar.

De Manet hasta nuestros días hizo posible que un conjunto representativo de obras originales del arte francés de fines del siglo XIX y comienzos del XX se exhibieran en los salones del Museo Nacional de Bellas Artes, agrupándose en tres categorías: Impresionistas y Simbolistas, la Escuela de París, y las Generaciones más jóvenes.

Al igual que las exposiciones comentadas precedentemente, que se apartaban de lo convencional y lo más conocido en nuestro país, esta nueva muestra generó debates y confrontaciones que se evidencian en recepción escritural que se hizo de ella. Las voces conservadoras –Nathanael Yáñez Silva y Miguel Venegas Cifuentes –, quizá con un menor nivel de influencia pero todavía presentes, plantearon posiciones de desconfianza acerca de la trascendencia de lo exhibido. Yáñez Silva hizo el siguiente comentario: “Al pintor ya formado esta exposición le servirá de estudio. Pero para el joven pintor que está empezando, todo aquello va a ser contraproducente”<sup>19</sup>. En otra oportunidad este crítico advierte que “Se trata de un arte difícil de comprender para el profano, para el público de la calle”<sup>20</sup>. Esta dificultad, según él, se veía agravada porque en la exposición había un desarrollo de varias escuelas a través de más de un siglo, con diferencias, muchas veces de matices, en el color o en la línea.

Los críticos más jóvenes, entre ellos Víctor Carvacho, no se reservan elogios para con la muestra: “La exposición de pintura francesa que ha llenado de juventud y color durante estos días del mes de mayo, las frías paredes de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, es un suceso de gran trascendencia”<sup>21</sup>.

La exposición tuvo impacto no sólo en las voces teóricas más jóvenes, sino que, sobre todos, en los estudiantes de arte, radicando en este aspecto su valor más trascendente. Sobre el particular el entonces estudiante de arte José Balmes, hoy Premio Nacional de Arte, comentó:

<sup>19</sup> Yáñez Silva, Nathanael, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 8 de mayo de 1950.

<sup>20</sup> Yáñez Silva, Nathanael, “Nuestra cultura artística”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 18 de junio de 1950.

<sup>21</sup> Carvacho, Víctor, “Breve análisis de la Exposición Francesa”, revista *Pro Arte*, Santiago de Chile, 1950.

Para nosotros fue muy importante. Recuerdo que durante más de un mes de exposición pasamos todos los días en el museo. Porque en ese momento encontramos que ahí estaba la respuesta a la modernidad; nos decíamos que así como ellos hablan de sus propios problemas, nosotros teníamos que hablar con ese lenguaje pero de nuestros problemas<sup>22</sup>.

El crítico de arte Justo Pastor Mellado señala que la muestra fue importante por el hecho de “Confirmar la estrategia de renovación de los jóvenes artistas, en el seno de la Facultad”<sup>23</sup>.

De Manet hasta nuestros días señala, de este modo, un camino a un grupo de artistas chilenos, encabezados por Balmes, que luego abrirá espacios a la pintura informalista del grupo “Signo”, colectivo éste integrado por Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonatti, Guillermo Núñez y Alberto Pérez. Estos estudiantes, en 1946, cuando cursaban el tercer año en la Escuela, habían creado el grupo de Estudiantes Plásticos, integrado por estos artistas y otros alumnos de la Facultad. Se trata de un conjunto de jóvenes que, desde la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, comienzan a cuestionar las bases teóricas y los esquemas académicos y metodológicos que se practicaban en el plantel. Ellos pretendieron llevar el debate estético a dominios más amplios y renovados. “Querían establecer una relación más clara y coherente entre la creación artística – entendida en términos dinámicos – y el desarrollo histórico, social y cultural de la misma” (Badal, 1995, p. 49).

## Exposición de Cézanne a Miró

En 1968, entre el 26 de junio y el 17 de julio, se realizó en la Quinta Normal de Agricultura, en el antiguo edificio del Museo de Arte Contemporáneo, dependiente de la Universidad de Chile, la célebre Exposición De Cézanne a Miró. Se trataba de una muestra de 50 obras originales, organizada bajo los auspicios del International Council of the Museum of Modern Art, de Nueva York, con obras de esa entidad y de algunas colecciones privadas, que llegaban bajo el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores y del diario *El Mercurio*. Patrocinan

<sup>22</sup> Balmes, José, citado por Badal, Gonzalo, “Los años de formación”, *Balmes*, Ocho Libros Editores Ltda. p. 50, Santiago de Chile 1995.

<sup>23</sup> Mellado, Justo Pastor, “El misterio de las exposiciones”, escritos de contingencia [www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl)

también la muestra el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y el Museo de Bellas Artes de Caracas<sup>24</sup>.

En mayo de ese año Antonio Romera, quizá el crítico de arte más influyente de la época en nuestro país, anunciaba esta exposición, que se enmarcaba entre estos dos polos –Cézanne y Miró –, en donde, según él “Está encerrado uno de los periodos más brillantes de toda la historia de la pintura occidental”<sup>25</sup>. La selección de obras incluía un panorama muy apretado de tendencias, autores y estilos, que ponía al alcance del público chileno no sólo obras originales, sino obras representativas, importantes, de cada uno de los autores seleccionados. Una herencia de la cultura universal, como señalara Donald B. Straus<sup>26</sup>, en el catálogo de la muestra.

El museo de Arte Contemporáneo, que por aquella época era dirigido por el escultor Federico Assler, había realizado importantes exposiciones, entre ellas una del escultor Antoine Bourdelle, exhibiciones de pintura contemporánea argentina, española y brasileña, entre muchas otras actividades.

En la materialización de la muestra cupo un rol relevante a la Sociedad de Amigos del Museo, que patrocinó éste y estos certámenes. Según Romera, “El amor hacia las cosas de arte de sus socios, entre quienes figuran Flavián Leviné, presidente de la institución; el actual Ministro de Relaciones Exteriores Gabriel Valdés y el Ministro de Hacienda Germán Picó, entre otros, ha dado a la sociedad un cariz de completa y eficaz colaboración con las actividades del Museo”<sup>27</sup>.

Los anuncios de la muestra, que la calificaban como un acontecimiento artístico sin precedentes en la historia del país, habían generado una gran expectativa. Se esperaba que la exposición interesara no sólo a los artistas y entendidos, sino a un público más amplio y heterogéneo; escolares, profesores y trabajadores. Esta muestra, a diferencia de la exposición de Manet hasta nuestros días, que influye directamente en los jóvenes pintores chilenos, logra un éxito relevante principalmente en lo que respecta a la movilización y la aceptación

<sup>24</sup> La exposición fue expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires entre el 15 de mayo y el 5 de junio; en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, entre el 26 de junio y el 17 de julio y en el Museo de Bellas Artes de Caracas, del 4 al 25 de agosto, durante el año 1968.

<sup>25</sup> Romera, Antonio, “Exposición del Museo de Arte Moderno de N. York en Santiago”, *El Mercurio*, 17 de mayo de 1968.

<sup>26</sup> Presidente del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York

<sup>27</sup> Romera, Antonio, “En el Museo de Arte Contemporáneo”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de marzo de 1968.

que logró en la audiencia no erudita, en la masa. De este modo, la importancia de la exposición radicó, sobre todo, en su capacidad de movilización de opinión pública que tuvo, siendo visitada por miles de personas.

Mario Carreño en *El Mercurio* de Santiago, señaló lo siguiente: “Uno de los aspectos más fascinantes del este arte en esta excelente exposición que se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo, es que los maestros escogidos, más que pintores, en su mayoría son inventores”<sup>28</sup>.

De Cézanne a Miró movilizó varios elementos interesantes de considerar. Como primera cosa, un alineamiento de *El Mercurio*, el principal periódico nacional de corte más bien conservador, con las propuestas artísticas más modernas. En este sentido la recepción crítica que hace Antonio Romera en varios artículos que cubren la muestra, además de consolidar la figura de este crítico en la escena nacional, contrasta con la posición que había asumido ese medio respecto de la exposición De Manet hasta nuestros días, acontecimiento reportado en su oportunidad por la conservadora pluma de Nathanael Yáñez Silva.

La exposición, sin lugar a dudas, hizo historia en nuestro país. Ello, tanto por la singularidad de las obras expuestas, como por su efecto mediático y masivo que produjo en el “ethos” ciudadano, propiciando una mejor sintonía del público no informado con aquellos discursos visuales ajenos al paradigma tradicional.

## Referencias

Álvarez de Sotomayor, Fernando, “Recuerdos de un viejo pintor”, Memorias inéditas, en poder de su hija Rosario Álvarez de Sotomayor y Castro.

Álvarez de Sotomayor, Fernando, “Nuestras relaciones artísticas con América”, discurso de incorporación a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Publicación de la Academia, Mateu, Artes Gráficas, Madrid, 1922.

Badal, Gonzalo, “Los años de formación”, *Balmes*, Ocho Libros Editores Ltda., Santiago de Chile 1995.

Balmes, José, citado por Badal, Gonzalo, “Los años de formación”, *Balmes*, Ocho Libros Editores Ltda., Santiago de Chile, 1995.

Barrios, Eduardo, “Un monumento a nuestro espíritu”, *La Nación*, Santiago de Chile, 15 de junio de 1924.

Berrios, Pablo, Eva Cancino y Kaliuska Santibáñez, *La construcción de lo contemporáneo: la institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*, Colección Estudios de Arte, Santiago de Chile 2012.

<sup>28</sup> Carreño, Mario. 1968 (22 de junio), “De Cézanne a Miró. Los inventores nuevos”, diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, p. 10.

- Bindis, Ricardo, *Pintura chilena: doscientos años*, Ediciones Origo, Santiago de Chile, 2006.
- Carreño, Mario, “De Cézanne a Miró. Los inventores nuevos”, diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, 22 de junio de 1968.
- Carvacho, Víctor, “Breve análisis de la Exposición Francesa”, revista *Pro Arte*, Santiago de Chile, 1950.
- Edwards Bello, Joaquín, “Greguerías”, *Los tiempos*, Santiago, Santiago de Chile, 13 de diciembre de 1923.
- Emar, Jean, “Grupo Montparnasse”, diario *La Nación*, (días 22, 23, 24 y 27 de octubre) Santiago de Chile, 1923.
- Emar, Jean, “Críticos y crítica”, *Notas de Arte*, *La Nación*, Santiago de Chile, 4 de diciembre de 1923.
- León, Juan, “La generación de 1913”, *Memoria de Prueba para optar al Título de Profesor de Estado en la asignatura de Artes Plásticas*, Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, Santiago de Chile 1957 (documento inédito).
- Mackenna, Alberto, “¿Puede permanecer cerrada la Escuela de Bellas Artes?”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de abril de 1929.
- Meléndez, Luis, “Tótila Albert” (Bellas Artes), *La Nación*, Santiago de Chile, 11 de diciembre de 1923.
- Mellado, Justo Pastor, “El misterio de las exposiciones”, escritos de contingencia <[www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl)>.
- Memoria sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes presentada al Supremo Gobierno por la Comisión de Bellas Artes, el 31 de noviembre de 1911. Documento perteneciente al Centro de Documentación Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.
- Romera, Antonio, “En el Museo de Arte Contemporáneo”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de marzo de 1968.
- Romera, Antonio, “Exposición del Museo de Arte Moderno de N. York en Santiago”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 17 de mayo de 1968.
- Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Volumen II, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2011.
- Vila, Waldo, *Una capitanía de pintores*, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1966.
- Yáñez Silva, Nathanael, “El Salón”, *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 1920.
- Yáñez Silva, Nathanael. *El Diario Ilustrado* N° 7842, Santiago de Chile, 25 de octubre de 1923.
- Yáñez Silva, Nathanael. 1955. “Grandes exposiciones de arte”, en Número Especial de Revista *Zig-Zag*, Medio Siglo de *Zig-Zag* 1905 a 1955, Santiago de Chile 1955, impreso en los talleres de la revista.
- Yáñez Silva, Nathanael, “Exposición de pinturas y esculturas, Tótila Albert, Valdés Alfonso y otros”, *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, 11 de diciembre de 1923.
- Yáñez Silva, Nathanael, “Nuestra cultura artística”, *El Mercurio*, 18 de junio de 1950.
- Zamorano Pérez, Pedro, *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*, Ediciones Universidad de La Coruña, España, 1994.