

## Historiar la historiografía de la pintura chilena: propuestas organizadoras y prácticas escriturales<sup>1</sup>

*Historiar a historiografia da pintura chilena: propostas organizadoras e práticas escriturais*  
*Narrate the historiography of the Chilean painting: organising proposals and writing practices*

Pedro Emilio Zamorano Pérez<sup>1</sup>  
Alberto Donato Madrid Letelier<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidad de Talca. Talca, Región de Maule, Chile.  
<sup>2</sup>Universidad de Playa Ancha. Valparaíso, Región de Valparaíso, Chile.

### Resumen

La historia de la pintura chilena ha sido relatada por diversas plumas y formas de escritura. Su historiografía nos muestra distintos énfasis y modelos que son fruto de la visión y sensibilidad de quienes han actuado en su construcción. Este trabajo revisa el aporte teórico de distintos actores, desde la medianía del siglo XIX hasta los años posteriores a la dictadura militar instaurada en el país en 1973. Examina la forma cómo ha evolucionado la escritura crítica y su desplazamiento desde los medios masivos de comunicación al espacio académico. De otra parte, revisa el modelo historiográfico instaurado por el crítico Antonio Romera y sus reformulaciones posteriores.

**Palabras clave:** Historiografía. Pintura chilena. Modelos teóricos. Prácticas escriturales.

### Resumo

A história da pintura chilena tem sido relatada por diversas plumas e diferentes formas de escrita. A sua historiografia mostra-nos diferentes ênfases num conjunto de modelos que são fruto da visão e da sensibilidade daqueles que tem atuado na sua construção. Este artigo revisa a contribuição teórica desses diferentes autores, desde meados do século XIX até os anos posteriores à ditadura militar, instaurada no país em 1973. Examina-se a forma como tem evoluído a escritura crítica e seu deslocamento desde os meios de comunicação de massa até o espaço acadêmico. De outra parte, revisa-se o modelo historiográfico instaurado pelo crítico Antonio Romera assim como as suas reformulações posteriores.

**Palavras-chave:** Historiografia. Pintura chilena. Modelos teóricos. Práticas escriturais.

### Abstract

The history of Chilean painting has been narrated by various hands and writing forms. Its history shows us different emphases and models that are the result of the vision and sensitivity of those who have participated in its construction. This paper reviews the theoretical contribution of diverse actors from the mid-nineteenth century to the years after the military dictatorship established in the country in 1973. It examines the way in which critical writing has evolved and its displacement from the media to the academic environment. On the other hand, it revises the historiographic model established by the critical Antonio Romera and his subsequent reformulations.

**Keywords:** Historiography. Chilean painting. Theoretical models. Writing practices.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto del Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile, FONDECYT (1170874), “Construcción de archivo de Antonio Romera: revisión del canon historiográfico de la pintura chilena”.

## Introducción

Es preciso señalar que este trabajo no pretende dar cuenta del detalle de la producción historiográfico-artística generada en Chile, ni menos mostrar un catastro de productos, formatos y actores. Se trata, más bien, de analizar algunas orientaciones y particularidades que ha tenido su construcción, deteniendo la mirada en ciertos elementos que, en la lógica de este texto, nos han parecido más sustantivos y definidores.

En sus primeras etapas, esto es segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, la historiografía del arte chileno se nos presenta como un *corpus* más o menos desarticulado, acotado por ciertas circunstancias, sesgos y protagonismos. A este respecto es posible señalar que en su construcción hubo, en sus inicios, más protagonismo de las voces y de los medios de comunicación masivo, que de los actores procedentes de la institucionalidad académica. Estos últimos estuvieron casi ausente en su construcción, sea ello por la carencia de soportes investigativos, a nivel de tesis, catalogaciones y estudios monográficos, o por la tardía institucionalización de estos estudios –desde el punto de vista teórico– en el contexto universitario<sup>2</sup>. De este modo, en ausencia de voces especializadas procedentes de la historia del arte, la filosofía, la estética o la propia crítica, se fortaleció la figura del diletante, del personaje ilustrado e influyente, del intelectual sensible, el literato o de los propios artistas, quienes, en general, actuaron en este dominio más como *connoisseur* que como expertos teóricos o doctos en la materia.

La incorporación de mundo universitario nacional al debate estético, primero como producto de sus actividades de extensión y, luego, la institucionalización de los estudios de teoría e historia del arte a partir de la década de los sesenta de la pasada centuria en el sistema académico y, con posterioridad, el aumento considerable en los últimos años de programas de post grado, de magister y doctorados en estética e historia del arte, o áreas afines, tanto en Chile como la posibilidad de cursarlos en el extranjero, ha permitido el desarrollo de una masa crítica importante y, consecuentemente, una mayor profesionalización en los estudios relacionados con la historia o la teoría del arte, todo lo cual ha redundado en un incremento notable de la investigación y la producción escritural.

<sup>2</sup> A este respecto recordemos que recién aparecen los primeros programas formales de estudios en los inicios de la década de los años sesenta, inicialmente en la Universidad de Chile y luego en la Pontificia Universidad Católica.

Observamos, de este modo, un cambio significativo en la estructuración del discurso historiográfico, marcado ahora más por el sello de la academia y por un tipo de investigación que materializa sus productos, las más de las veces, a través de libros o artículos científicos. Del artículo de prensa, de la revista miscelánea o el periódico, con información masiva y contingente, hemos pasado a un mayor protagonismo del producto científico indexado, que se circula y se legitima en un formato y un contexto de circulación más académico.

A lo anterior debemos sumar también, como un impacto positivo, la diversificación en estos últimos años de la enseñanza con la aparición en el país de nuevos programas de formación teórica en distintas universidades, como también el efecto de Becas Chile a través del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado.

## Modalidades escriturales: de la información a la crítica

En general se advierte que el desarrollo de las artes visuales en Chile ha tenido por característica una cierta precariedad de sustento teórico. Del quehacer de los artistas han quedado sus pinturas o esculturas y una información más bien escasa sobre aspectos relacionados con los contextos históricos, la teoría o la crítica artística.

Una primera cuestión a despejar en este escrito dice relación con definir las modalidades a través de las cuales se expresó la información artística en nuestro medio. Queda claro que, inicialmente, sus emisores no problematizaron mayormente respecto del género o modalidad de su escritura y que para ellos –y para los medios en que circulaba la información– era más importante la narrativa que el formato escritural. De este modo la crítica de arte en Chile se expresó en el siglo XIX y comienzos del XX, ciertamente como un género más cercano a la literatura y el periodismo cultural, circulando mayoritariamente a través de medios masivos, diarios y publicaciones periódicas (revistas de divulgación) y focalizándose hacia audiencias más generales y con un formato *ad hoc* a los perfiles ideológicos de la publicación. Nos encontramos, entonces, con una producción, más heterogénea que abundante, de textos que se expresaron a nivel de crónicas y artículos breves, relevando un tipo de información monográfica y contextual. Estos trabajos ilustraron sobre distintos aspectos del quehacer artístico

local: autores, salones, biografías, obras, entre otros. Se trató de un tipo de información muy confiada a las impresiones y a la sensibilidad de sus autores y escrita, normalmente, a partir de una lógica periodística y bajo la modalidad del ensayo. Este tipo de género literario resultaba funcional a los medios y al público que se deseaba informar. Estaba escrito con cierta amenidad, exponía una interpretación personal, subjetiva y, las más de las veces, de poca profundidad. Es decir, un tipo de información con una finalidad divulgativa y una perspectiva de contingencia.

La información entregada a través de los distintos medios locales adquirió una especial significación pues pasó a ser el orientador, casi exclusivo, de opinión pública en este ámbito. Se trató de productos de una breve extensión, en donde tanto la información entregada como la necesidad de informar sobre temas contingentes a un público masivo y heterogéneo hacen que el texto quede liberado a la crónica, al comentario o al reportaje cultural.

Las revistas y periódicos que abordaron la información artística lo hicieron como una actividad más o menos especializada o como un producto que combinó distintos aspectos de aquello que podríamos denominar como periodismo cultural: el comentario, la biografía, la reseña y la agenda. De las dos vertientes a las cuales apunta Bernardo Subercaseaux (1983, p. 1) cuando define la crítica como “una estructura de pensamiento en cierta medida autosuficiente, con relativa independencia de su objeto”, o como un “epifenómeno que se aproxima al periodismo”, estimamos que su desarrollo en Chile ha estado más focalizado en el segundo aspecto.

## La obra artística invisibilizada entre la biografía y el contexto

Sin lugar a dudas que muchos de los escritos de arte de esta primera época que analizamos se centraron más en el artista y el contexto que en la obra o en los procesos estéticos. La perspectiva de análisis fue normalmente más histórica o sociológica, que psicológica o estética. La información, al centrarse en el sujeto y su contexto, posicionan al relato fragmentado, a la anécdota y a las biografías como los elementos centrales del texto crítico. La cuestión es que muchos de estos textos –principalmente los biográficos– fueron realizados desde cierta distancia histórica y al margen de fuentes primarias, usando frecuentemente la información testimonial o el texto literario –a veces de ficción–

como un contenido historiográfico. Un buen ejemplo de lo señalado dice relación con la generación de pintores de 1913, cuyo posicionamiento histórico está fuertemente condicionado con el Centenario y con la vida personal de sus integrantes, que –según sus biógrafos– habría sido esquiva al éxito y extremadamente dificultosa. La leyenda de un pintor joven, romántico y bohemio –la figura puesta en escena– tiene mucho que ver con el tipo de fuente usada en la construcción de las biografías de estos artistas: la anécdota. Este elemento, aun cuando es un buen referente de información, no siempre traduce conceptos de validez y veracidad. Aun así, en muchos casos, la anécdota se constituye, como dirían Kriz y Kurz (2007, p. 28), en la “célula base” de la biografía.

En el caso de los artistas de 1913 modelan sus biografías temas tales como su procedencia y origen social, un talento precoz y tardíamente valorado, el desenfreno de la bohemia, el trágico destino de la mayor parte de sus integrantes, todo lo cual define un arquetipo potente, que solemnizara finalmente Pablo Neruda (1966, p. 11) en la expresión “Una heroica capitanía de pintores”. Sin entrar en detalles de cuán veraz y ponderados puedan ser estas apreciaciones, el hecho es que en este tipo de análisis, que enfatiza el contexto y circunstancias de vida, se termina por invisibilizar en el análisis al producto estético: la obra. Más allá de la caracterización costumbrista de la producción pictórica de estos artistas, además de algunas historias asociadas a sus obras y autores, se echa de menos un examen riguroso, que analice y pondere la obra artística, por sobre consideraciones sociológicas de carácter anecdótico.

Otro ejemplo, de focalizar el juicio en consideraciones periféricas a la obra, lo encontramos en algunos textos de Ricardo Richon Brunet (1912, p. 141) escritos en revista *Selecta*, en la sección Conversando sobre Arte. Allí, muchas veces, se valora la capacidad de los chilenos, después de haber conquistado su Independencia, de organizar su vida social y cultural tomando como modelo a las naciones europeas, por entender que allí –especialmente en Francia– estaba localizado el epicentro artístico. “Todo hombre –señala Richon Brunet– tiene dos patrias: la suya y París”. Sin dudas había una mirada especial sobre *La ciudad de las ciudades*, como señalara Benjamín Vicuña Subercaseaux, en 1905, en el texto de análogo nombre.

La procedencia francesa, como argumento y juicio de valor, fue usado también por Richon Brunet en sus comentarios sobre Ramón Subercaseaux a quien

valoraba, además, por su procedencia de clase. Este es otro ejemplo en donde el objeto de análisis –la obra– es relegada a un plano secundario, y los juicios de valor dicen relación con argumentaciones perimetrales. En este contexto de ideas sumamos la voz del controvertido Nathanael Yáñez Silva, periodista y dramaturgo, que tuvo una presencia y una valoración social importante durante la primera mitad del siglo XX.

### Hacia una caracterización: el canon historiográfico de Antonio Romera

Los primeros intentos de hacer una propuesta caracterizadora de la pintura chilena los encontramos en algunos de los planteamientos teóricos autores tales como: Miguel Luis Amunátegui, Pedro Lira, Manuel Blanco Cuartín, Vicente Grez, Benjamín Vicuña Mackenna, Ricardo Richon Brunet y el coleccionista Luis Álvarez Urquieta<sup>3</sup>. Sin desconocer estos aportes y otros factibles de agregar, entendemos que la sistematización más completa del arte pictórico nacional se plantea en el libro *Historia de la pintura chilena* (1951), del crítico e historiador español Antonio Rodríguez Romera (1908-1975), llegado a Chile en 1939, en el contexto de los exiliados españoles de la Guerra Civil.

Este autor intenta en su planteamiento dar una respuesta a antiguas polémicas sobre la pintura chilena, que se venían desarrollando desde fines del siglo XIX. Dentro de las más conocidas están algunas que circularon en *El Taller Ilustrado*, entre ellas la aparecida en el nº 157, del 26 de noviembre de 1888, bajo el título “Por qué no hai arte nacional en Chile” y también la propiciada por el abogado Enrique Cueto Guzmán, publicada en la *Revista de Artes y Letras*, Tomo XV (1889), bajo el epígrafe “¿Existe un arte en Chile?”. En el referido número de *El Taller Ilustrado* se plantea una visión más bien optimista: “Negar que hai arte nacional en Chile, cuando contamos con un considerable número de artistas en el país, amén de los que están perfeccionando sus estudios en Europa, nos parece tan injusto como si negáramos que tenemos religión”. Cueto Guzmán (1889, p.278) en la referencia acotada es bastante más autocrítico: “Pero estos distinguidos artistas y otros que dibujan

correctamente –se refiere a Monvoisin, Smith, Jarpa y Swimburn– y conciben con espontaneidad y los que trasladan á la tela el color y el placer, el recogimiento y el valor, la majestad y la gracia, no constituyen aún el arte nacional; son productos espontáneos, por así decirlo, de naturalezas artísticas muy ricas, y nada más”. Años más tarde, en 1922, Fernando Álvarez de Sotomayor revisita la antigua polémica (Álvarez de Sotomayor, p.185): “Afirmar que el arte ha llegado allí a un pleno desarrollo, que tiene su fisonomía, que se desenvuelve dentro de características definidas, es dejarse llevar por un exagerado optimismo”.

Antonio Romera se hizo a la tarea de dar una perspectiva analítica a la historia de la pintura chilena, sistematizándola a través de un modelo de articulación interpretativa. En sus libros, el ya mencionado *Historia de la pintura chilena*, con sus reediciones posteriores y, especialmente, en *Asedio a la pintura chilena*, de 1969, propone un modelo conceptual que, podría señalarse, mantiene todavía cierta vigencia en la historiografía artística nacional. Su estructura metodológica –su caracterización– se establece en el cruce de dos ejes; uno, asociado a una ordenación histórica, construida partir de capítulos (grupos, generaciones, maestros individuales); otro, a partir de ciertas organizaciones transversales. De aquí surge la determinación de dos categorías de organización; las Constantes y las Claves<sup>4</sup>. A ello sumamos que su propuesta organiza el relato cruzando dos metodologías: el método biográfico (Vasari) y el método generacional (Ortega y Gasset).

Como se ha señalado, cuando este crítico llegó a Chile el escenario de la escritura artística era más bien deficitario, sea por la ausencia de espacios de formación teórica, por lo escaso de medios de difusión especializados o por la carencia de liderazgos teóricos en el tema. En un contexto como este era lógico que se diera este “ayuno de caracterización”, como diría el propio Romera (1950, p. 12), cuestión que tendría que ver con una carencia de cualidades y rasgos distintivos propios en el arte nacional, con la ausencia de una tradición académica significativa y, sobre todo, por una

<sup>3</sup> En el texto encontramos capítulos que van desde “La prehistoria del arte” (cap. I), hasta “Richon Brunet y sus discípulos” (cap. XV), pasando, entre otros, por “Los precursores extranjeros” (cap. IV), “La fundación de la Academia de Bellas Artes” (cap. V) y “Álvarez de Sotomayor y sus discípulos” (cap. XIV).

<sup>4</sup> Romera distingue, en primer lugar, cuatro Constantes, que son: Paisaje, Color, Influjo francés y Carácter. Estas Constantes se complementan, a su vez, con igual número de Claves, que son: Exaltación, Realidad, Sentimiento y Razón Plástica. Constantes y Claves corresponden a articulaciones funcionales, desde las cuales el autor organiza sincrónica y diacrónicamente el escenario de la pintura nacional. Las constantes permiten apreciar las direcciones que sigue fielmente nuestra pintura. Las claves son aquellos signos que van señalando la tónica, a lo largo del desarrollo histórico, de nuestra pintura nacional. Las constantes permanecen, las claves cambian.

disposición de permeabilidad de los artistas nacionales respecto de las escuelas europeas. A este respecto Fernando Álvarez de Sotomayor (*ibidem*) señala que no hay una escuela chilena de pintura, entre otras causas, debido a la “...influencia de la fascinadora cultura francesa, y especialmente los artistas de París, ejercen sobre los países americanos”, para quienes la capital francesa es algo así como “la Meca intelectual del mundo”.

El caso es que Romera, que sí tenía una formación sistemática y una experiencia en el ejercicio de la crítica de arte adquirida principalmente durante sus años franceses, en Lyon, se encontró en un medio en donde, en este plano, había mucho por hacer. La sistematización que propone—es preciso señalarlo—debe ser considerada solo como un ejercicio metodológico y no como un hecho irrefutable y definitivo en relación a nuestros procesos estético-visuales.

En el contenido de modelo interpretativo *romeriano* hay omisiones y sobrerrepresentaciones que, entendemos, dicen relación con sesgos y valoraciones realizadas por un historiador empoderado en nuestro medio bajo una connotación de voz autorizada. En lo positivo cuenta el hecho de la ordenación, relativamente inédita, que hace sobre una parte importante de la historia artística local, que va desde los albores de la Independencia hasta la década del setenta del pasado siglo. De otra parte, se advierte que en su propuesta hay un evidente voluntarismo desde el cual exalta algunos momentos, autores y conceptos.

Advertimos que su inserción en el espacio local tuvo algunas circunstancias y connotaciones especiales y favorables. En primer lugar, tuvo un marcado ascendente intelectual que, aunque *outsider* del espacio académico, generó una influencia indiscutida en el circuito del coleccionismo y la difusión. De otra parte está la particularidad de que sus textos críticos circularon a través de los medios escritos más influyentes y de mayor circulación en el país, como lo fueron los diarios *La Nación* y *El Mercurio*, principalmente. El contexto y circunstancias señaladas le otorgan una especial potestad; la figura del crítico oficial.

El canon también adolece de algunas omisiones de índole diversa. En lo disciplinar su caracterización está acotado exclusivamente a la pintura, excluyendo a otras áreas de las artes visuales tales como la escultura, el grabado o la fotografía. De otra parte, en su alteridad con lo europeo, inicia su relato en la Independencia, desconociendo a la Colonia como parte de este proceso. También son escasamente abordados temas tales

como la presencia femenina, las exposiciones anuales y los salones de arte iniciados formalmente en 1887 y concluidos en la década de los años cincuenta del pasado siglo, actividades que movilizaron y premiaron a cientos de artistas. Romera registra y ordena en su planteamiento, en general, aquello que es conocido y oficialmente aceptado y, en este sentido, su propuesta connota un sustento más de *doxa* que de *episteme*, más de opinión que de investigación.

Sin embargo, hay una parte de su producción escritural que se fundamenta más en la reflexión estética que en la contingencia, más en la lógica del libro, o el artículo académico, que en la crónica periodística. A este respecto consignamos dos de sus textos más ideológicos, a saber *Razón y poesía de la pintura*, de 1950 y el ya mencionado *Asedio a la pintura chilena*. En la misma línea encontramos también una cantidad importante de artículos académicos publicados en la revista *Atenea* de la Universidad de Concepción (Chile), en donde comienza a escribir desde 1941<sup>5</sup>, a poco de haber llegado al país. Aun cuando aquí aborda tópicos de diversa índole, la revista, por su carácter académico y de reflexión, le permitía desarrollar con más profundidad y extensión los temas que trata. El hecho es que en revista *Atenea* (nº 192, p.305-323, 1941) publicó varios centenares de páginas, abordando temáticas diversas, tales como “La caricatura moderna: notas sobre la estética del humor”; “Goya en el Segundo Centenario de su nacimiento” (nº 250, p.21-29, 1946), entre muchos otros. Mantuvo también desde 1941 y hasta 1967 la sección Crítica de Arte, que en algún momento llamó también Crónicas de Arte, desde donde analizaba conceptos estéticos, artistas y exposiciones. Sus colaboraciones en la revista, formuladas básicamente desde el ensayo, duraron más de treinta años y abarcaron casi todos los números publicados en esa etapa. La última colaboración que consignamos en esta revista (nº 420, p.41-75, 1973) fue el artículo “De José Gil de Castro, el mulato, a Alberto Valenzuela Llanos (1841-1925)”, publicado en 1973, en donde reedita el esquema de sus contantes y claves de la pintura chilena.

La historiografía importa distintas formas de mirar e interpretar la historia y su discurso, muchas veces, cruzando por territorios de subjetividades y personalismo, especialmente cuando se trata de temas de arte. La historia —y la historiografía— está directamente relacionada con la forma y las circunstancias en que

<sup>5</sup> El primer trabajo que encontramos fue *Perspectiva dinámica de Santiago*, en *Atenea*, nº 189, de 1941.

ha sido escrita. Puestas así las cosas es necesario preguntarse si la historia de la pintura chilena es la historia del conjunto de sucesos, autores y obras que la articulan o, mirado desde otro punto de vista, es una historia de su registro testimonial: la forma como ha sido escrita.

La distancia histórica con que han sido escritos la mayor parte de los sucesos, biografías y capítulos que la constituyen, ha generado una información que trama los relatos y las subjetividades de actores de otro momento y circunstancias. La distancia de facto otorgan, muchas veces, al relato ficcional, a la expectativa o al comentario valorativo una cierta veracidad que, a falta de otras interpretaciones, pasa a ser una suerte de verdad oficial: un relato que se acepta y legitima tanto por el ascendiente del emisor, cuanto por contexto en que se difunde.

En este orden de ideas y a modo de conclusión puntualizamos algunos caracteres y circunstancias que modelaron el discurso de la historiografía artística local correspondiente a la primera parte de este trabajo. Como señalábamos en líneas anteriores la institucionalidad académica –muy activa en los procesos relacionados con la enseñanza y el patrimonio– estuvo en este plano un tanto ajena en su construcción, especialmente en lo que se refiere a desarrollar un tipo de investigación formal (tesis, catalogaciones, estudios biográficos). Agregamos también que el relato historiográfico ha sido estructurado conforme una mirada y una aspiración exógena (lo foráneo como un valor en sí mismo). En su estructura vemos un paradigma poco cuestionado, que se reitera en las estructuras de las historias publicadas con posterioridad, en orden a generar una base pilar que se inicia, al menos en la parte republicana, con los precursores extranjeros, continúa con la Academia de Pintura, los maestros paradigmáticos y la constitución de grupos y generaciones. Todo ello tramado en el acotado campo de la institucionalidad y sus circuitos de formación, patrimonio y recompensas.

## **Segundo momento de análisis: narrativas post romerianas**

En el análisis del rol de Antonio Romera en el campo de la historiografía nacional encontramos visiones y ponderaciones divergentes. Para algunos su actuación fue determinante, como crítico y como historiador, en tanto que para otros su presencia es más cuestionada y debatida. Su aporte más sustantivo fue, sin dudas, la sistematización del *corpus* teórico de la pintura chilena,

traducido en un canon, un modelo que, con sus virtudes y defectos, ha dado sistematicidad y perspectiva al arte pictórico nacional. Los planteamientos posteriores, como se verá, revisitan e interactúan con este modelo de análisis.

Hacia la medianía de la pasada centuria comienza a haber un protagonismo creciente del mundo académico en la construcción del relato historiográfico, cuestión que se evidencia tanto en la creación textos de reflexión, como en actividades más propias de la extensión universitaria. Anotamos a este respecto la aparición de la *Revista de Arte*, publicada por la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Chile, y que fuera dirigida por Enrique Lihn. De otra parte, por esta época desarrollará en esa Facultad labores docentes y administrativas en profesor Luis Oyarzun quien, junto a Lihn, se constituyen en dos nombres claves en la ampliación de los regímenes escriturales y sus fronteras. En el caso de Lihn, desde la literatura y Oyarzun desde la estética y filosofía del arte. La presencia de la institucionalidad académica se hará manifiesta también en los años setenta con una orientación hacia la sociología del arte que evidencias los escritos de Miguel Rojas Mix.

En otro corte epistemológico del campo cultural chileno, en relación a la historiografía del arte, nos remitimos a los años inmediatamente posteriores a 1973, marcados por la intervención del régimen militar y la consecuente modificación de los códigos escriturales como resultado de la censura, todo lo cual afectó a las instituciones académicas y condicionó la circulación de su saber. Ejemplifica esta situación anómala lo acontecido en el Departamento de Estudios Humanísticos de la sede Occidente de la Universidad de Chile, en donde y de manera casi inadvertida dicha instancia propició en 1975 y bajo la dirección de Cristián Hunneus, una propuesta de reagrupación de la disidencia, poniéndose en circulación la *Revista Manuscrito*, desde donde se promovió un modelo editorial de escritura crítica. Esta publicación evidenció cambios respecto del modelo tradicional de las publicaciones académicas, estableciendo una relación distinta de los materiales visuales, uso de tipografías y formato de la caja. Además de ello se introdujeron otros elementos tales como la noción de visualización (Catalina Parra), el rol del editor (Ronad Kay), la modalidad de edición, como la puesta en página, la compaginación y las narrativas escriturales.

Al analizar este segundo momento advertimos que no solo fueron los historiadores o críticos los que sistematizaron la producción artística nacional. Muchos

artistas, en distintos momentos de nuestra historia, han incursionado en este campo. Algunos en el formato de formulaciones teóricas; otros –como veremos– ya no desde producción escritural, sino que a partir de discursos críticos insertos en su obra creativa. Quien comenzó esta sistematización fue Eugenio Dittborn en la exposición que realizó en 1976 en la Galería Época, titulada “Delachilenapintura historia”, que consistió en la exhibición de nueve dibujos que citan y parodian nombres y acontecimiento vinculados a la pintura nacional y a sus artistas. Lo distinto de estos dibujos consistió en que no son realizados a mano alzada, de acuerdo a la *doxa* de la Academia, sino que fueron hechos mediante instrumentos de dibujo técnico, poniendo en tensión la expresión del gesto, produciendo en ello un distanciamiento de la emotividad. Se produce entonces una resignificación mediante una operación pensada respecto de la retórica del dibujo y la Academia, con la incorporación de nuevas figuras discursivas. Complementaba esta exposición un catálogo que, revisado a la distancia, puede ser considerado como su programa de producción de obras, que pone en circulación y será un antecedente para el posterior desarrollo de la obra creativa de Dittborn<sup>6</sup>.

Otros autores que generaron, desde su creación artística, un diálogo con la historia de la pintura chilena fueron Carlos Altamirano en su proyecto “Versión residual de la pintura chilena” (1981); Gonzalo Díaz, en “Historia sentimental de la pintura chilena” (1982) y Juan Domingo Dávila, en “Fábula de la pintura chilena” (1983).

En relación a Carlos Altamirano, que organiza una constelación de relatos, advertimos que ejecuta en la obra una operación de traspaso mediante un procedimiento de grabado casero, que consiste en la impresión sobre una tela de unas páginas del suplemento

<sup>6</sup> El catálogo de Dittborn tiene cuatro páginas: en la primera tenemos distintas tipografías, especificaciones de caja, pero lo más relevante es la puesta en escena del acto de la pintura (una especie de cita de pacotilla de la Meninas de Velázquez), de un interior de un patio, no de un palacio, sino de una casa. A pie de foto se señala “cito a Jaime Vadell representando a G.A.G fotografía Guillermo Castro Martens”. En la imagen se muestra el acto de la pintura, representado a modo de una parodia, citando las típicas fotografías de los artistas con las que se ilustran los libros de historia de la pintura chilena, en donde suelen aparecer los personajes vestidos con ternos. Ahora es llevado al paroxismo con un abrigo tres cuartos y sombrero, a un costado un atril con una tela en donde no se ve lo pintado y el pintor es retratado mirando hacia la cámara, sosteniendo en una de sus manos una paleta con un pincel, y en la otra mano con un pincel caído. Delachilenapintura historia puede ser considerada como una más de las historias del período, en que los propios artista se hacen cargo del discurso historiográfico.

del diario *La Tercera*, Icarito<sup>7</sup>, que corresponde a un texto sobre la historia de la pintura chilena, de autoría de Antonio Romera, publicado en ese periódico. El soporte –dispositivo– fue semejante al de los materiales didácticos escolares que se usaban en las salas de clase. Luego en 1981, Altamirano recorre cuarenta lugares de Santiago fotografiándose con la obra. Nuevamente se expresa aquí la tensión fotografía-pintura. Además, lo performático del autorretrato le permite dar visibilidad a espacios ajenos al uso de exhibición de obras artísticas. Las acciones realizadas por este autor contienen una secuencia de claves de época relativas a los límites de los géneros, la institucionalidad artística y cultural, los desplazamientos de los procedimientos de construcción de obra, entre otras operaciones<sup>8</sup>.

Para la continuidad de lo que se viene analizando en relación a las narrativas historiográficas locales, se podría considerar que se está asistiendo a un cambio de episteme del modelo historiográfico de Antonio Romera quien, en su momento, organizó la historia de la pintura chilena desde ejes tales como la periodización de las generaciones, calces y analogías con escuelas de raigambre europea, principalmente, además del sustento teórico del modelo de interpretación mediante lo que él denomina como claves y constantes, señaladas en párrafos que preceden<sup>9</sup>.

Mencionamos también a Nelly Richard, una de las voces más agudas y de mayor ascendiente en el campo intelectual chileno en las últimas décadas. Richard plantea un modelo distinto al romeriano, incorporando elementos de la teoría del arte, la semiología, el posestructuralismo, el psicoanálisis, entre otros referentes teóricos. Una primera sistematización de su modelo escritural la encontramos en el libro *Una mirada sobre el arte en Chile* (1981). Se trata de un texto cuyo formato no responde a la encuadernación tradicional, con una portada con tapa de cartón piedra, anillada y con impresión en serigrafía. Richard introduce en este texto la noción de “Escena de Avanzada”, pudiéndose considerar su planteamiento como un libro informe, en el sentido que no sigue la

<sup>7</sup> Se trató de un suplemento educativo de apoyo a las labores escolares que circuló en el diario *La Tercera*, en la década de los ochenta.

<sup>8</sup> Años antes Carlos Altamirano había puesto en circulación en la Revista CAL (N 3, 1979) un documento en que invitaba a contestar un cuestionario desplegable. Además, se anuncia allí la exposición Revisión crítica de la historia del arte chileno (Galería CAL, 25 de sept-25 octubre).

<sup>9</sup> De igual modo es necesario tener presente que Romera hace su planteamiento en distintos registros escriturales: periodismo, crítica, historia y estética.

tradición de la historiografía que se hace cargo del pasado en sentido lineal-evolutivo, sino que se acerca temporalmente al presente al modo de un informe de una escena que está estudiando y acompañando en su acontecer. Ella escribe aquí desde la emergencia de las obras que comienzan a circular, estableciendo el año 1977 como fecha referencial. Analiza obras de Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, del Colectivo de Acciones de Arte, CADA<sup>10</sup>, de Carlos Altamirano, entre otros, y de las condiciones en que circulan y se inscriben las obras. De este modo *Una mirada sobre el arte en Chile* se constituye en un modelo de construcción, de interpretación y de escritura. Richard incorpora aquí distintos referentes, connotando su texto un ejercicio más de escritura crítica que de revisión historiográfica. Su planteamiento se hace cargo de los cambios en los soportes y materialidades, como la incorporación de la fotografía, el cuerpo y la ciudad. Es decir, se produce una extensión y tensión de los géneros y límites de las prácticas artísticas. No es objeto de este trabajo dar cuenta de la nueva *praxis* creativa y sus operaciones de recepción, sino más bien, del cómo trama sus interpretaciones y argumentos. En esto Richard demarca otra territorialidad de los discursos de la historiografía del arte chileno.

Lo que en un principio era una “mirada”, será sistematizado, un lustro después, en el libro *Margens and Instutions arte en Chile since 1973*<sup>11</sup>. Richard (1986, p. 56) señala allí que:

“El movimiento de obra sobre el cual reflexiona este texto pertenece al campo no oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar. Ese campo es aquí referido en una de sus tantas dimensiones: la configuradora de una escena llama de avanzada. Esta designación es primeramente operativa; nos ha permitido, durante todos estos años en Chile, nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contra institucional”.

Paralelamente a la puesta en circulación, internacional y nacional, del texto se realizó en el país un seminario denominado “Arte en Chile desde 1973

Escena de Avanzada y Sociedad”, cuyas intervenciones fueron posteriormente publicadas en documento que fue editado por FLACSO. Lo que se evidencia en libro y el seminario señalados corresponde a las nuevas formas y modos de producción escritural, transformándose el catálogo, preferentemente, en un soporte de escritura y circulación paralela a la recepción de prensa. También se evidencia el hecho que la producción escritural más significativa se constituye fuera del espacio académico. Según Nelly Richard (2007, p. 53-54), “Hasta 1973 la escritura sobre arte en Chile se dividía entre el comentario impresionista basado en un marco anacrónico de referencia<sup>12</sup> y el ensayo universitario de orientación socio-histórica”<sup>13</sup>. Más adelante, señala esta autora (RICHARD, 2007, p. 56), “La secuencia de textos de la avanzada abierta en 1977 se desmarca de la tradición chilena del comentario estético por una ocupación de algunos referentes derivados de las filosofía alemana y del posestructuralismo”.

Por cierto estamos ante un cambio de episteme en la producción institucional del saber artístico. La universidad, además de un espacio censurado y vigilado, ha experimentado la exoneración y exilio de sus académicos, como es el caso de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, situación distinta a la que sucede en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que se vio enfrentada a la misma condiciones.

De otra parte, una cantidad significativa de la producción escritural del periodo se vinculó también con algunos proyectos expositivos, relacionados principalmente a las galerías Cromo, Época, CAL<sup>14</sup> y posteriormente, Galería Sur.

Podríamos decir, también, en un plano más institucional, que la década de los ochenta fue un periodo fructífero con diferentes aportaciones escriturales, que suscriben *grosso modo* el modelo romeriano con énfasis diferentes según sus autores. En este sentido destacan las obras de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *La pintura en Chile, de la Colonia a 1981*, Ediciones Universidad de Valparaíso, 1981; el texto de Isabel Cruz, *Arte, historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*, publicado por Editorial Antártica en 1984; el trabajo de Ricardo Bindis, *La*

<sup>10</sup> El colectivo de arte estuvo integrado por Raúl Zurita, Diamela Eltit, Loty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells.

<sup>11</sup> Se trata más bien de una edición especial (bilingüe) de la revista *Art/Text* (Melbourne, Australia), con la mediación del artista Juan Domingo Dávila, que en ese momento reside en Australia, siendo su editor es Francisco Zegers.

<sup>12</sup> Según señala, como es el caso del historiador del arte Antonio Romera que se desempeñaba como crítico oficial de *El Mercurio*.

<sup>13</sup> Un ensayo, según refiere la autora, más bien reticente a la introducción de nuevos corpus teóricos de la semiología y el psicoanálisis, que se publicaba, en las separatas de *Anales de la Universidad de Chile* editadas bajo la tutela de Miguel Rojas Mix.

<sup>14</sup> CAL, Colectivo de Arte Latinoamericano



*pintura chilena: desde Gil de Castro hasta nuestros días*, auspiciado por Philips Chilena, S.A., de 1984. Agregamos también, a modo de información, otras sistematizaciones históricas realizadas en el ámbito de la escultura. Ellas son la *Introducción a la escultura chilena*, de Enrique Meltcherts, impreso en Talleres de Ferrand e Hijos Ltda. Valparaíso 1982, y el trabajo de Víctor Carvacho, *Historia de la escultura en Chile*, Editorial Andrés Bello de 1983.

La proyección sobre la escritura artística en la década de los noventa tendrá otro momento que enunciaremos y que debería ser materia de estudios posteriores. En la secuencia de textos encontramos las obras de Justo Pastor Mellado, *La novela chilena del grabado* (1995); *Taxonomía* (textos de artistas), 1995, varios autores; *Composición de lugar, escritos sobre cultura*, de Adriana Valdés (1996); y *Arte, visualidad e historia*, de Pablo Oyarzún (1999), entre otros.

## Conclusiones

Este trabajo tiene por fronteras temporales dos textos, a saber, Las Bellas Artes en Chile, de Pedro Lira, publicado en 1866, y el libro de Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones*, publicado ciento veinte años después, en 1986. La cronología se contextualiza en la referenciación a los espacios de circulación y producción de las prácticas escriturales. Tal es así como a mediados del siglo XIX ellas se manifiestan preferentemente en la prensa escrita y revistas emergentes que se ocupan del campo cultural y, en especial, del arte. Como se ha señalado en este momento no tenemos institucionalidad universitaria de saber crítico, la que se constituye en la década de los sesenta del pasado siglo a través de los incipientes departamentos de historia del arte y de estética desarrollado en el marco académico de la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile.

En el desarrollo de la producción escritural en el país constatamos que, a partir de la década de los cincuenta y hasta la década de los setenta, esta se produce articuladamente con las actividades de extensión universitaria a través de las propias cátedras, las revistas, las exposiciones y otras actividades de difusión. A este respecto resulta representativo en trabajo de Enrique Lhin, Luis Oyarzún y Miguel Rojas Mix.

En forma paralela de la institucionalidad académica y al margen de ella la figura que hegemoniza tanto la práctica crítica como historiográfica es Antonio

Romera quien, como se ha analizado, formula un modelo de carácter historiográfico basado en el cruce de la sincronía y diacronía y que estructura desde la determinación de claves y constantes. Su narrativa es de carácter lineal y busca establecer la vinculación de la dependencia internacional del arte chileno.

La continuidad del análisis nos lleva a mediados de los años setenta en que se producirá una nueva modalidad de práctica historiográfica, en donde los propios artistas desempeñarán un rol protagónico. Es el caso de Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz, Juan Domingo Dávila, entre otros. Estos artistas, en sus obras, mediante el procedimiento de la cita, incorporan elementos de la historia de la pintura chilena mediante operaciones discursivas a través de la imagen y la palabra, explicitando en ello una mirada revisionista y cuestionadora. Sobre este nuevo campo teórico, producido fuera del ámbito académico, se ha encargado Nelly Richard, de ahí la figura que utiliza márgenes-institución.

## Referencias

- ALVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. Nuestras relaciones artísticas con América. Discurso del artista en el acto de su recepción publica a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 12 de marzo de 1922. Publicación de la Academia, MATEU, Artes Gráficas, Madrid, España, 1922, en SOLANICH, Enrique, **Documentos de la Historia del Arte en Chile**, Impresión Gráfica Lom, Santiago de Chile, 2009. <https://doi.org/10.18002/da.v0i14.1617>
- ÁLVAREZ URQUIETA, Luis. **La pintura en Chile**. Santiago de Chile: Imprenta La Ilustración, 1928. (Colección Álvarez Urquieta).
- AMUNÁTEGUI, Miguel Luis. Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile. **Revista de Santiago**, Santiago de Chile, Imprenta Chilena, tomo 3, p. 37-47, 1848-1855, 1849. <https://doi.org/10.31819/9783964560384-080>
- BLANCO CUARTÍN, Manuel. Estudio sobre pintura chilena, publicado por partes en **El Taller Ilustrado** a partir del número 102, del 17 de octubre, Santiago de Chile, 1887.
- CUETO GUZMÁN, Enrique. ¿Existe un arte en Chile? **Revista de Artes y Letras**, Santiago de Chile, tomo XV, 1889.
- EL TALLER ILUSTRADO, n. 157, art. "Por qué no hai arte nacional en Chile", Santiago de Chile, 26 de noviembre de 1888.
- GREZ, Vicente. Catálogo para la Exposición Universal de París de 1889. **Les beaux-arts au Chili**.
- KRIS, Ernst; KRUIZ, Otto. **La leyenda del artista**: ensayos de Arte Cátedra. 5. ed. Madrid, 2007.

LIRA, Pedro. Las Bellas Artes en Chile: **Anales de la Universidad de Chile**, tomo XXVIII. Santiago: Imprenta Nacional, 1866.

LIRA, Pedro. **Diccionario biográfico de pintores**. Santiago de Chile: Imprenta, Encuadernación y Litografía Esmeralda, 1902.

NERUDA, Pablo. Prólogo al libro **Una capitania de pintores**, de Waldo Vila. Santiago de Chile: Ediciones del Pacífico, 1966.

RICHARD, Nelly. **Margens and Instutions arte en Chile since 1973**. [S. l.]: Australian Experimental Art Fundation, 1986. <https://doi.org/10.1080/09528828708576179>

RICHON BRUNET, Ricardo. **El arte en Chile**, catálogo Oficial Ilustrado, Exposición Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1910.

RICHON BRUNET, Ricardo. **Selecta**, Santiago de Chile, n. 5, p. 141, ago. 1912.

ROMERA, Antonio. **Razón y poesía de la pintura**. Santiago de Chile: Ediciones Nuevo Extremo, 1950.

ROMERA, Antonio. **Historia de la pintura chilena**. Santiago de Chile: Editorial del Pacifico, 1951.

ROMERA, Antonio. **Asedio a la pintura chilena** (Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand). Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1969.

REVISTA ATENEA, n. 250, p. 21-29, 1946.

REVISTA ATENEA, n. 420, p. 41-75, 1973.

REVISTA CAL, n. 3, Arte y Expresiones Culturales, La crítica de Arte, Santiago de Chile, 1979.

REVISTA CONTRIBUCIONES. Programa FLACSO-Santiago de Chile, n. 46, 1987.

SUBERCASEAUX, Bernardo. **Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982**. Santiago de Chile: Ceneqa, 1983.

VICUÑA MACKENNA, Benjamín. El arte nacional y su estadística ante la Exposición de 1884. Revista Retrospectiva (1858-1884). In: **Revista de Artes y Letras**, año I, tomo II, n. 9, nov. 1884.

VICUÑA SUBERCASEAUX, Benjamín. **La ciudad de las ciudades** (correspondencia de París). Santiago de Chile: Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1905.

Recibido en: 4/9/2018.

Aprobado en: 26/3/2019.

Publicado en: 25/11/2019.

#### Dirección postal:

Pedro Emilio Zamorano Pérez  
Universidad de Talca (UTalca)  
Avenida Lircay, s/n.  
Talca, Región del Maule, Chile

#### Autores/Authors:

PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ [pzamoper@utalca.cl](mailto:pzamoper@utalca.cl)

• Doctor en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid (UCM); Profesor Titular en la Universidad de Talca (UTalca), Talca, Región del Maule, Chile; Autor de numerosas publicaciones relacionadas con pintura, escultura, crítica e institucionalidad artística en Chile, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX. Investigador principal en varios proyectos del Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile, FONDECYT; <https://orcid.org/0000-0002-9661-6891>

• Doutor em História da Arte, Universidade Complutense de Madrid (UCM); Professor Titular na Universidade de Talca (UTalca), Talca, Região de Maule, Chile. Autor de muitas publicações relacionadas à pintura, escultura, crítica e institucionalidade artística no Chile, especialmente durante a segunda metade do século XX e primeira do XIX. Pesquisador principal em vários projetos do Fundo Nacional de Ciência e Tecnologia, FONDECYT.

• PhD in History of Art, Complutense University of Madrid (UCM); Full Professor at the University of Talca (UTalca), Talca, Maule Region, Chile. Author of numerous publications related to painting, sculpture, criticism and artistic institutionalization in Chile, especially during the second half of the 19th century and the first of the 20th. Principal investigator in several projects of the National Science and Technology Fund of Chile, FONDECYT.

ALBERTO MADRID LETELIER [amadridlet@gmail.com](mailto:amadridlet@gmail.com)

• Doctor en Filología Hispánica, Universidad Complutense de Madrid (UCM); Profesor Titular de la Universidad de Playa Ancha (UPLA), Valparaíso, Región de Valparaíso, Chile. Junto a su labor docente, ha ejercido la crítica de arte y ha sido autor de numerosos proyectos curatoriales. Autor de numerosas publicaciones sobre arte chileno durante el siglo XX. <https://orcid.org/0000-0002-5192-6845>

• Doutor em Filologia Hispanica, Universidade Complutense de Madri (UCM); Professor Titular na universidade de Playa Ancha (UPLA), Valparaíso, Região de Valparaíso, Chile. Além de sua actividade docente, exerceu crítica de arte e foi autor de muitos projetos curatoriais. Autor de muitas publicações sobre arte chilena durante o século XX.

• Doctor in Hispanic Philology, Complutense University of Madrid (UCM); Full Professor of the University of Playa Ancha (UPLA), Valparaíso, Region of Valparaíso, Chile. Along with his teaching, he has been an art critic and has been the author of numerous curatorial projects. Author of numerous publications on Chilean art during the 20th century.