



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades

Seminario de grado:
Políticas Culturales y Patrimonio: Preguntas históricas en el contexto de un
nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en Chile.

Las políticas del “Buen Gusto”
Arte, Institucionalidad Cultural y Patrimonio
durante la *belle époque chilena*: el caso de las
colecciones japonesas en la Exposición del
Centenario (1888-1935)

Informe para optar al Grado de Licenciado en Historia presentado por:

Javier Godoy González

Profesor guía: Alejandra Araya

Santiago de Chile
2019

Índice

I.	Introducción	4
II.	Una exposición para una nación moderna.....	9
III.	Arte e institucionalidad en la <i>belle époque</i> chilena.....	17
IV.	Un museo que mira hacia el futuro.....	23
V.	Exhibiendo a Oriente.....	30
VI.	¿Orientalismo o japonismo?.....	33
VII.	Conclusiones.....	45
VIII.	Fuentes y Bibliografía	67
IX.	Anexo de Imágenes.....	73

I - Introducción

En el marco de nuestro seminario de grado, hemos realizado un barrido por las diversas significaciones en torno a la cultura y el rol del Estado como garante de esta. A este respecto, hemos revisado críticamente distintas estructuras institucionales, y notado la necesidad de realizar una revisión de los mecanismos e instituciones, que se han constituido en función de asegurar el “derecho a la cultura” de nuestro país. Al respecto, la siguiente investigación se centrará en una institución, que casi por antonomasia, se piensa como los adalides de la cultura, se trata de los museos. En cuanto a estas instituciones culturales, su presencia y necesidad se ha visto desde muy temprano en la constitución de la república, ya en 1823 se presentará un proyecto para un “museo nacional”¹, que se encontraran funcional para 1836².

A este respecto los Museos se encontrarán íntimamente ligados con la educación, si bien en la actualidad estos se entienden como “una institución al servicio de la sociedad que adquiere comunicativa y, sobre todo, expone con la finalidad del estudio y del ahorro, de la educación y de la cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y del hombre”³ la vocación educativa estará constantemente presente en el caso chileno. Dicha asociación será confirmada en 1837, cuando el Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública⁴ se encargue de su cuidado y mantención. Dicha dependencia se mantendrá durante todo el siglo XIX y será sancionada por la Segunda Ley de Ministerios de 1887⁵.

Pero cabe destacar que el Museo es ante todo una institución discursiva, en ese sentido entendemos el Museo como un “constructo intelectual y artefacto cultural, y de sus modos de exhibición como estructuras discursivas, condicionadas casi siempre por las instancias del poder”⁶. En función de ello, nuestro estudio busca ser un acercamiento a los modos en que estas instituciones generan discursos a través de sus exhibiciones, a este respecto será clave comprender el concepto de patrimonio y patrimonialización, estos últimos se comprenden como un sistema simbólico, situado en un tiempo determinado, donde juegan una gran relevancia el orden ideológico y político que valora y legitima determinados elementos culturales.⁷ Considero relevante detenerse en la significación del patrimonio cultural, como un espacio donde se reflejan una diversidad de factores, asociados a la identidad de los grupos que se representan a través del patrimonio, como también, de los ejercicios de poder que significa construir una determinada concepción de patrimonio cultural⁸.

En ese sentido los Museos se encontrarán en una compleja posición, en cuanto durante buena parte del siglo XIX y XX, se entenderá a estos como los espacios por excelencia donde se

¹ Congreso Constituyente, 1823, p.222

² Cámara de Diputados, 1836, p. 310

³ Alonso, 1999, p. 31

⁴ Soto, 2013, p. 460

⁵ Ley N° 264452, De los departamentos de Estado, Santiago, 21 de junio de 1887, Artículo 4, Numero 2.

⁶ Rodríguez, 2011, p.15

⁷ Maillard, Op, Cit., 19

⁸ Ibid. p. 24

conservan los acervos materiales que serán representativos de la identidad de una nación, así como también de la manifestación de una cultura⁹. Al respecto las piezas de los museos podemos comprenderlas desde la perspectiva de Pomian, en cuanto se tratan de semióforos, u objetos cargados de una significación específica¹⁰, que los posiciona como “manifestaciones de lo invisible”, en otras palabras, que encarnan en sí mismos una batería compleja de significados que se han construido a través del tiempo.

En función de esto último, este estudio se ha centrado en un tipo específico de colección, que creemos permite tensionar los conceptos de patrimonio dentro de los orígenes de una institución museal, se trata de las colecciones del tipo “oriental” particularmente las japonesas. Conviene considerar que este tipo de colección se encuentran dentro de las más problemáticas y menos estudiadas del panorama patrimonial chileno, su lugar de origen en culturas diametralmente opuestas a la nuestra, desde una perspectiva estética como ideológica, plantean serios desafíos a la hora de su identificación, así también la documentación de origen es escasa, dado su carácter de donaciones de particulares al Estado, a las cuales no se les exigió mayores noticias sobre su origen y trayectorias¹¹. Esta urgencia por situar y reconocer en un contexto específico estos objetos, ha generado que la historiografía del arte, parezca haberse detenido en el contenido material de estas piezas, como lo vislumbran los trabajos de Maire¹², Alvarado¹³ y De la Cerda¹⁴, así como también la labor museológica, que busca reintegrar estos objetos a su contexto de origen, el problema de dicha práctica es que invisibiliza las trayectorias, en diversas instituciones culturales públicas, así como las significaciones de estos para la sociedad chilena en perspectiva histórica.

Un buen ejemplo es la colección de estampas japonesas del Museo de Bellas Artes exhibidas el 2018, la cual encontró su primera muestra en un momento clave de la institucionalidad cultural de la época, del que por cierto en el estudio presentado en el catálogo no se dan mayores luces respecto a una contextualización. Se trata de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910, que inauguró el actual edificio del Museo¹⁵. En dicha instancia se constituyeron dos exhibiciones de arte japonés, la colección privada de Luisa Lynch del Solar, de donde proviene la actual colección del Museo¹⁶ y una Sección de Arte Japonés contemporáneo, organizada por la Comisión de Bellas Artes en conjunto con el Ministerio de Relaciones exteriores de la época¹⁷.

⁹ Maillard, Op, Cit., 19

¹⁰ Pomian, 2002, p.179

¹¹ Alvarado, 2014, p.2

¹² Maire, 2017, p. 3

¹³ Alvarado, Loc. Cit.

¹⁴ De la Cerda, 2018, p.3

¹⁵ Mackenna Subercaseaux, 1915, p. 44.

¹⁶ Keller, Uldry, Naya, Arriagada, Inda y Maire, Op. Cit., p. 27

¹⁷ Comisión de Bellas Artes, 1910, p. 33.

La Exposición Internacional de Bellas Artes será muy relevante al respecto en cuanto supondrá, como espero manifestar en el siguiente estudio, una compleja política de invención patrimonial, que buscará insertar a la Chile dentro de un proceso de transformación de la enseñanza de las Bellas Artes, para situar a la cultura chilena ante una modernización, que supone homologarse al modelo cultural europeo. En ese sentido, es de sumo interés para este estudio resaltar que “Todo objeto que forma parte de una colección de un museo, así como de una exposición, es un documento depositario de un gran cumulo de información, que habla tanto del contexto de producción y uso del objeto, pero también del momento en el cual dicho objeto inicia su proceso de patrimonialización”¹⁸. En ese sentido, las trayectorias o biografía social de los objetos nos permiten vislumbrar, desde las perspectivas de la historia de las mentalidades, los modos de pensar, sentir y percibir por parte de nuestra sociedad a otras comunidades culturales, a través de la puesta en valor y patrimonialización de sus acervos materiales.

Esto último nos permite asumir que la Exposición del Centenario, movilizará un determinado concepto de patrimonio, que hará extensivo hacia el museo y sus colecciones. Esta dimensión cobra mayor protagonismo si consideramos que en los procesos de patrimonialización “Son los sujetos y agentes del presente, entendiéndolos como aquellos que cuentan con la capacidad de valoración y apropiación de los bienes del campo patrimonial, quienes poseen la capacidad de darle valor patrimonial o carácter de ser, bienes patrimonializables”¹⁹.

Al respecto debemos mencionar que la contextualización y significación de esta colección se ha realizado desde el mundo del coleccionismo privado, este último, se entiende como una proyección del *japonismo*. Este concepto se aplica para identificar el fenómeno del “coleccionismo de arte japonés y oriental, ampliamente popular durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa, que también se desarrolló en Chile y Latinoamérica años más tarde”²⁰, que se ejemplifica a través del reconocimiento de distintos espacios sociales y culturales donde se observa una “omnipresencia de los motivos japoneses”²¹, como mascaradas de la burguesía, publicidad, prensa y arte.

No obstante, el problema de dicha definición es que supone una similitud entre los fenómenos de recepción de arte japonés europeo y chileno, cayendo en lo que Bernardo Subercaseaux a denominado *Modelo de Reproducción* el cual asume que la cultura chilena se ha desarrollado en función de reproducir o copiar las practicas sociales y culturales de una metrópolis hegemónica²². La utilización de esta batería cultural exógena invisibiliza la especificidad de los procesos de recepción regionales, a través de la asimilación de macroestructuras, que no son significativas de las dinámicas específicas que se sucederán entre el contexto

¹⁸ Alegría, Op. Cit., p. 154

¹⁹ Alegría, Op, Cit., p. 150

²⁰ Keller, Uldry, Naya, Arriagada, Inda y Maire, Op. Cit., p. 22

²¹ Keller, Uldry, Naya, Arriagada, Inda y Maire, Op. Cit., p. 22

²² Subercaseaux, 2004, p. 22

latinoamericano y el objeto que se recepciona. A este respecto es interesante destacar que el *japonismo* se ha utilizado como un concepto genérico para un complejo y amplio proceso de recepción cultural²³, considerando lo anterior, es necesaria una definición crítica del concepto de *japonismo*, en función del contexto específico dentro del que se va a insertar, antes que su utilización genérica como manifestación de una recepción cultural. En función de esto último, nuestro estudio adscribe a la perspectiva teórica del fenómeno de la apropiación cultural, este último “implica adaptación, transformación o *recepción activa sobre la base de un código o sentido distinto y propio*. Hablamos de un código distinto y propio en la medida en que emerge de una realidad diferente a aquella en que se originaron esas ideas, tendencias o estilos”²⁴. Esta perspectiva permite tensionar el ámbito de recepción del japonismo, permitiéndonos buscar las particularidades de dicho fenómeno, considerando el contexto chileno y las dinámicas propias que debieron influir en la recepción de estas colecciones.

Así también, tomaremos distancia del coleccionismo privado, para centrarnos en la recepción desde la institucionalidad cultural pública, centrándonos en los procesos de recepción y significación de la Exposición del Centenario y sus consecuencias en los acervos del Museo de Bellas Artes. Esto último se realizará a través de un distanciamiento de los estudios de índole material, centrándonos en la dimensión simbólica de los procesos de patrimonialización, así como en los discursos y grupos de poder que operaron sobre él. De allí que este trabajo adscriba al estudio de la crítica artística de la época, en cuanto estas figuras fueron centrales en la sanción y construcción del patrimonio nacional, lo cual nos permite poner el acento en las decisiones institucionales y actores relevantes, penetrando en los significados de cultura y patrimonio que estos últimos movilizaran, en cuanto estas son también construcciones culturales encarnadas en signos y símbolos materiales. De allí que nos preguntemos ¿Cómo se van a desarrollar los procesos de patrimonialización de las colecciones japonesas en la exhibición del Centenario?

En función de ello, nuestra problemática será abordada desde la interpretación del espacio museal, buscando comprender a través de la ubicación de las salas y su interrelación, las significaciones y categorizaciones que se proyectaran sobre las distintas colecciones. Así también, se analizarán los catálogos de adquisiciones, en cuanto esto último denota una importancia en preservar y patrimonializar determinadas piezas en los acervos del museo. Finalmente, desde el análisis de un corpus de críticas y notas periodísticas, contenidas tanto en revistas artísticas especializadas como misceláneas de la época, lograremos reconstruir los imaginarios y significaciones que se proyectaron por parte la oficialidad institucional de la época, sobre este tipo de colecciones.

Por ello habrá un primer capítulo donde definiremos y caracterizaremos la instancia de exhibición, que en nuestro caso será la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910, reconociendo cuáles serán los motivos políticos y culturales de su constitución y como las

²³ Almazán, 2003 p. 95

²⁴ Subercaseaux, Op. Cit., p. 26

colecciones se conjugarán con este último. Particularmente articularemos nuestro análisis desde la perspectiva del concepto de “Gusto” de Bourdieu y ejemplificaremos como este se proyecta en distintos planos de la Exposición Internacional, como lo son la exhibición, adquisición y disposición de obras.

A continuación, en un segundo capítulo, articularemos dicha instancia con el estado de los paradigmas estéticos de la época en Chile, con el objetivo de vislumbrar cual será el concepto de arte que movilizará dicha exhibición. Construiremos dicho concepto de arte desde una perspectiva de relativa larga duración, en cuanto consideraremos elementos inherentes a la construcción de la institucionalidad cultural de las artes de la época, así como las nuevas dinámicas de los procesos propios de finales de siglo XIX en Chile.

En seguida continuaremos con un tercer capítulo, donde estableceremos la relación entre la exhibición y el objetivo del museo como institución cultural pública, articulando las necesidades que interrelacionaran el Museo como institución, con las Bellas Artes nacionales y la Exhibición, bástenos por ahora comentar que la exposición funcionara como un dispositivo, que buscara posicionar a la cultura y artes chilenas junto, al juicio chileno, de las modernas naciones europeas. Para ello generara una selección de influencias estéticas, pero también aceptara algunas que no correspondían a su concepto de arte, en necesidad de articular el consumo cultural de la época con la metrópolis.

Esto nos llevara al cuarto capítulo, en el cual presentaremos como la Exposición del Centenario se inspira en las formas en que otras Exposiciones Universales insertaron y recepcionaron a lo japones, principalmente a través de la aprehensión del dispositivo orientalista, que les permitía legitimarse y reproducirse como los únicos focos productores de arte. Nuestro último capítulo nos llevara a comprender, como la exhibición del centenario y las “voces oficiales” del mundo del arte chileno, utilizaron dicho dispositivo orientalista para comprender lo japones, como una legitimación del modelo artístico europeo que desean instituir en Chile, así como legitimar a este último como una nación moderna y europeizada.

A este respecto, en cuanto nuestro seminario trata de una genealogía de las instituciones culturales públicas en Chile, este trabajo permite al menos vislumbrar los complejos procesos de patrimonialización que se movilizaron en la constitución de una institución museal. Esto último supone una invitación, a reconocer las primeras manifestaciones de una política cultural y su desarrollo a través de una institución específica, además de ver aplicados los procesos de patrimonialización, en un corpus específico, del que hasta ahora no se ha profundizado mucho respecto a su devenir y significación en las instituciones públicas.

II – La exhibición de una nación moderna: La Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910

El 21 de septiembre de 1910 el recinto para el Museo Nacional de Bellas Artes abrió sus puertas con motivo del Centenario de la República²⁵. A este respecto, debemos comprender que “Las festividades oficiales del Centenario le permitían a Chile exhibirse y medirse con las naciones americanas y europeas invitadas a esta gran celebración, con un objetivo claro: comportarse y mostrarse como un país del primer mundo”²⁶, en ese sentido, el edificio del Museo se posiciona como el escenario principal de dicha performatividad nacional del progreso²⁷, teniendo a la Exposición Internacional de Bellas Artes como hito fundamental. A este respecto “se consideraba que una exposición de esta naturaleza reportaría ventajas a la educación artística, *difundiendo y comparando el arte europeo y americano*”²⁸, dicho proyecto fue aprobado en agosto de 1909 y quedó a cargo del Consejo de Bellas Artes, presidido por los pintores Fernando Álvarez de Sotomayor, Ramon Subercaseaux Vicuña y su primo, Alberto Mackenna Subercaseaux²⁹. Este último sostendrá el proyecto de magnificar el “Concurso de obras” por una “Exposición Internacional” bajo el argumento de que “Un pueblo que llama a su seno a los artistas es un pueblo que busca lo bello y siente los anhelos infinitos del progreso”³⁰. La propuesta de Mackenna Subercaseaux fue recogida por el Estado, que tras la aprobación de las dos cámaras, pondrá en sus manos la organización de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910.

Cabe mencionar que, desde su fundación en 1880 como Museo Nacional de Pinturas, el Museo Nacional de Bellas Artes estará bajo el alero del Ministerio de Instrucción Pública, el cual generará diversas instituciones que estarán encargadas específicamente de su administración³¹. A este respecto en 1903³² se instituirá la Comisión Permanente de Bellas Artes, que tenía por objetivo asesorar al Estado en materia de adquisición de obras artísticas, entrega de premios, diplomas y medallas y la administración del Museo, ubicado en ese entonces en el Partenón de la Quinta Normal, además de la supervisión del conservador y la organización de exposiciones anuales³³. Las anteriores jurisdicciones de la Comisión nos permiten establecer cómo se ha constituido una institucionalidad artística desde el Estado, aunque esto no impedirá que figuras del mundo privado también sean partícipes de estos procesos, ahora bien, siempre sancionados por la figura Estatal. Un ejemplo de ello es que la supervisión del Ministerio de Instrucción pública se llevará a cabo, a través de la presentación

²⁵ Ibid, p. 26.

²⁶ Berrios, Canción, Guerrero, Parra, Santivañez y Vargas, 2009, p. 416.

²⁷ Ibid, p. 415.

²⁸ Berrios, Canción, Guerrero, Parra, Santivañez y Vargas, Loc. Cit.

²⁹ Berrios, Canción, Guerrero, Parra, Santivañez y Vargas, Op. Cit, p. 415

³⁰ Mackenna, Op Cit, p. 44.

³¹ Museo Nacional de Bellas Artes, 1930, p. 94

³² Zamorano y Herrera, 2016, p. 275

³³ Zamorano y Herrera, Loc. Cit.

de una Memoria Anual por parte del Comisión y la presidencia de esta última por el ministro de Instrucción Pública, además de nombrar por decreto supremo a todos sus integrantes³⁴.

A este respecto la curatoría realizada por Mackenna Subercaseaux en Europa, se encontrará sancionada por el Estado, lo cual se manifestará en la selección de artistas al respecto. Debemos señalar que estos Mackenna Subercaseaux realizara acuerdos directamente en los talleres de los artistas tales como Malhoa (1855-1933), Sorolla (1863-1923), Pradilla (1848-1921), Bonnat (1833-1922), Cottet (1863-1925), Burnand (1859-1921), Laurens (1838-1921) Bartholomé (1848-1928) e Injalbert (1845-1933)³⁵. La siguiente descripción de autores nos permite reconocer el concepto de cultura que movilizaran este tipo de exhibiciones, se trata sobre todo de manifestaciones de arte académico europeo³⁶, sancionado tanto por el Estado como por la crítica e institucionalidad artística de la época, principalmente enfocado en las Bellas Artes³⁷, que son expresión de las figuras referenciales o “grandes maestros” de cada escuela nacional³⁸. En este sentido, se trata de exponer a los representantes nacionales, sancionados por la oficialidad de cada país invitado. Una vez terminadas las gestiones de Mackenna Subercaseaux en Europa, a manera de balance se podría decir que “Tan prolífica fue su labor, que en pocos meses logró tener listo el programa expositivo, reuniendo un grupo de obras nunca antes exhibidas en Sudamérica”³⁹.

Dicha exhibición se dividía en cuatro secciones: Internacional, Nacional, Arte retrospectivo Nacional y Arte aplicado a la Industria, de estas solo la sección Internacional reunía 1639 obras en los más diversos formatos. La prensa de la época considerará a esta exhibición “la más incomparablemente grande, rica y variada que haya podido admirarse en Chile hasta la fecha presente”⁴⁰, 45 años después se reconocerá el gran valor de la Exposición “sobre todo porque abrió a nuestros artistas un amplio horizonte para nuestro arte”⁴¹. De este último testimonio se desprende el profundo carácter fundacional de esta instancia artística.

A este respecto debemos considerar que la Exposición se celebraba precisamente en la encrucijada, entre la inauguración de un nuevo recinto para el Museo⁴² y la conmemoración de los primeros cien años de la república⁴³, lo cual se distinguirá como la posibilidad de instalar a Chile dentro de los circuitos artísticos, a la vez que manifestar el progreso de su cultura⁴⁴ a nivel internacional⁴⁵, en ese sentido se trata de un espacio que busca integrar la

³⁴ Zamorano y Herrera, *Loc. Cit.*

³⁵ Mackenna, *Op Cit*, p. 53 – 68.

³⁶ Zamorano y Herrera, *Op. Cit.*, p 276.

³⁷ Guerrero y Santibáñez, 2015, p.36.

³⁸ Mackenna, *Op Cit*, p. 53 – 68.

³⁹ Berrios, Canción, Guerrero, Parra, Santivañez y Vargas, *Op. Cit.*, p. 416.

⁴⁰ Lira a, 1910, p.271

⁴¹ Yáñez, 1955, p. 222.

⁴² Fiamma, 2000, p. 36.

⁴³ Mackenna, 1915, p. 40.

⁴⁴ *Ibid.* p. 41.

⁴⁵ Berrios, Canción, Guerrero, Parra, Santivañez y Vargas, 2009, p. 416.

influencia de expresiones extranjeras, en la conformación del patrimonio nacional. De allí que asumimos que la exposición tendrá un carácter refundacional del patrimonio y la cultura nacional, lo cual se expresará a través de tres mecanismos que se apoyan e interrelacionan entre sí, los cuales corresponden a la adquisición de obras y la instalación de un *gusto*, que se expresara sobre toda la disposición de las colecciones en la exhibición.

La adquisición de piezas podemos entenderla como la búsqueda de una proyección de los lineamientos estéticos de la exposición, a través de su integración en los acervos del museo, al respecto se esperaba que estas obras “prolongaran en nuestro espíritu esta hermosa visión de arte”⁴⁶ que correspondía a la Exposición Internacional, posicionando al Museo de Bellas Artes como “un tesoro de arte, un templo del buen gusto al cual vengan artistas y profanos a rendirle culto a la eterna belleza”⁴⁷, debemos destacar el transversal carácter formativo que se dará al Museo, donde pareciera ser que a toda la comunidad se le hace receptora de los ideales estéticos encarnados en las obras que la institución resguardara. Para cumplir este cometido el Consejo de Bellas Artes contaba con un presupuesto de cien mil francos, que podría engrosarse a través de la venta de entradas a la exposición y festejos organizados en el recinto, además del cargo de 10% a todas las ventas a privados⁴⁸. A este respecto el Museo adquirió por medio de compra y donación 65 pinturas y 5 esculturas que fueron ubicadas en dos salas específicas⁴⁹, además de otras esculturas de la Exposición del Centenario que fueron ubicadas en el hall central⁵⁰.

No obstante, la instalación de dicho modelo no solo implica la integración de un determinado número de obras artísticas, sino que también, la disposición de una “manera” de apreciar el arte y la cultura que se desea reproducir en el contexto nacional, teniendo como ejemplo las piezas compradas. Precisamente las adquisiciones solo son el primer paso para instalar un *gusto* que posteriormente se proyecte en los públicos y ajusten sus preferencias culturales futuras en función. De allí que Mackenna Subercaseaux, considerara que la Exposición era la oportunidad de educar el gusto nacional: “Y como los chilenos no pueden ir a los centros del arte del Viejo Mundo, procuremos que estos vengan a nosotros trayéndonos nuevas luces para iluminar nuestro horizonte (...) De esta suerte se ira *formándose el gusto en nuestro país* y puliéndose la tosca corteza de la raza”⁵¹.

En ese sentido la proyección en diversos formatos del “buen gusto” es lo que da sentido a la institucionalidad cultural, de allí que Ricardo Richon-Brunet, Secretario General de la Exposición Internacional, asegure que “Las aspiraciones artísticas no se deben confundir con la cultura completa y el gusto refinado, pero constituyen la primera condición para adquirir,

⁴⁶ Mackenna, Op. Cit., p. 95.

⁴⁷ Mackenna, Loc. Cit.

⁴⁸ Museo de Bellas Artes, Op. Cit., p. 11.

⁴⁹ Museo de Bellas Artes b, 1911, p. 57 - 62

⁵⁰ Ibid. p. 13

⁵¹ Mackenna, 1915, p. 44-45. La cursiva en nuestra.

con la educación y el tiempo, este gusto y esta cultura⁵². En ese sentido la instalación del nuevo museo, la exposición internacional y el engrosamiento de sus colecciones con obras de dicha instancia, no supuso tanto un recuento de los avances de la producción cultural chilena, a lo más una pequeña muestra considerando la proporción de los cuadros exhibidos⁵³, sino que la inauguración de una institucionalidad cultural, que llevara a cabo el proyecto de constituir en Chile una escuela artística moderna, cuya mayor herramienta será la instalación de un “buen gusto” sancionado por el Museo y la Exposición Internacional.

Cabe señalar que el buen gusto “se relacionaba indudablemente con la valoración de un modelo estético conservador, vinculado con las academias europeas más tradicionales”⁵⁴, una primera ojeada a la selección de artistas para la exposición del centenario nos permite apreciar la predilección por las “grandes figuras” representativas de las escuelas nacionales y académicas europeas, en muchos casos se trata de actores vinculados directamente con el gran mercado del arte⁵⁵, las academias⁵⁶ y el régimen de gobierno⁵⁷. Dada su posición privilegiada en el sistema artístico, la presencia de estos actores atraerá a otras figuras del ambiente, a la vez que dan prestigio a la Exposición Internacional, como representantes de los principales circuitos de producción cultural a los que Chile a deseado aspirar.⁵⁸.

A este respecto, podemos vislumbrar como la Exposición respondió en su gran mayoría a los cánones académicos contemporáneos de las distintas escuelas nacionales europeas, posicionando a la colección como una muestra de lo más selecto de las artes “oficiales” del momento. En este sentido, la presencia de los “grandes maestros” en la Exposición viene a reforzar el modelo educacional de la copia, pero ahora salvando “la imposibilidad de adquirir ‘originales’ pictóricos y escultóricos europeos debido a su alto precio”⁵⁹, ratificando a las escuelas europeas como los principales referentes de la creación y desarrollo cultural chileno. Esto último suponía el más directo acercamiento a los centros de producción artística hegemónicos de la época, de allí que los testimonios de la época apuntaran a que “Se sentía uno muy bien, como si visitase Europa, porque Europa había venido a nosotros, con su mejor producción y su mayor cariño por esta tierra”⁶⁰.

Para la instalación de esta batería de preceptos estéticos academicistas que representaba la muestra, era fundamental la capacidad de apreciación y reconocimiento por parte del público

⁵² Richon Brunet, 1910, p.36.

⁵³ Nordenflycht, 2006, p. 213. Según el autor solo un 15% del total de las piezas eran de factura nacional.

⁵⁴ Zamorano y Herrera, 2016, p 276.

⁵⁵ Mackenna, Op. Cit., p. 54-60. Sorolla y Pradilla se escusan por estar preparando exposiciones comerciales.

⁵⁶ Ibid, p. 61, 68. Bonnat era director de la Escuela de Bellas Artes Paris e Injalbert miembro del Instituto de Francia y escultor del tímpano del Petit Palais, edificio en el que se inspira el Museo de Bellas Artes

⁵⁷ Ibid, p. 65-54. Bartholomé era un escultor reconocido por el estado francés luego de la compra de su “Monumento a los muertos”, para el frontis del cementerio de Père Lachaise

⁵⁸ Mackenna, Op. Cit., p. 55. De allí que no sea extraño que Injalbert y Laurens recuerde a Simón González y Guillermo Córdova, ambos pensionistas chilenos en París y alumnos suyos.

⁵⁹ De la Maza, Op. Cit, p.285

⁶⁰ Yáñez, Loc. Cit.

de estas obras, de allí la necesidad de instalar un “buen gusto” que sancionara a través del museo la legitimidad de estas “obras maestras”. A este respecto, debemos considerar que el gusto, antes que una práctica individual y asociado solo a la apreciación estética⁶¹, se trata de destrezas que, ante todo “Se insertan en un universo social específico, un campo de producción específico, definido por sus relaciones objetivas”⁶². Buen ejemplo de este tipo de prácticas es la famosa “polémica de los mamarrachos” que hacia fines 1888, vendrá a reestructurar más de la mitad de la colección fundacional del Museo de Bellas Artes, en función de constituir un “buen gusto” que era más bien una expresión del cambio en el paradigma institucional de dicho momento⁶³. Para su comprensión, hemos de valernos de la conceptualización realizada por Pierre Bourdieu, el cual define el gusto en tanto:

“Es una disposición, adquirida, para "diferenciar" y "apreciar", (...) para establecer o para marcar unas diferencias mediante una operación de distinción que no es (o no es necesariamente) un conocimiento distinto, (...) puesto que asegura el reconocimiento (en el sentido ordinario del término) del objeto sin implicar el conocimiento de los rasgos distintivos que lo definen en propiedad.”⁶⁴

Esta definición adquiere pertinencia en cuanto observamos que uno de los efectos más destacados de la Exposición del Centenario, es la progresiva instalación de una capacidad deliberativa del público, que distancia su preferencia de obras consideradas “*Seudoarte*”, por otras que se suponen más “refinadas”, no obstante esto no significa que dicho juicio se base en la observación crítica de estas piezas, sino en que simplemente “reconocen” que estas corresponden al “gran arte” solo por su nominación como tal, ello se manifiesta a través del hecho que no son estas piezas su primera elección. Ilustra así el mismo Richon-Brunet, luego del cierre de la exhibición, este fenómeno: “Cuando no hay el tema o el motivo que perturba su criterio (...) este público sabe comprender, presentir por lo menos donde está el arte verdaderamente superior: ya ciertas personas se avergüenzan de lo que todavía les gusta y eso es un síntoma de que están ya bien preparadas para el arte superior”⁶⁵.

Cabe señalar que el habitus supone “un estado especial que adoptan las condiciones objetivas incorporadas y convertidas así en disposiciones duraderas, maneras duraderas de mantenerse y de moverse, de hablar, de caminar, de pensar y de sentir que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza”⁶⁶ de allí que el público puede “presentir” donde está el “arte superior”, así también, se avergüenzan de sus gustos habituales. Puesto que el gusto se transforma en una práctica encarnada en el sujeto, aparentemente de forma individual e

⁶¹ Pomian, 2002, p.138

⁶² Bourdieu, 2010, p.11

⁶³ De la Maza b, Op. Cit., 289

⁶⁴ Bourdieu, 1998, p. 477.

⁶⁵ Richon-Brunet, 1911, p. 30.

⁶⁶ Bourdieu a, 2010, p. 15.

inconsciente⁶⁷, pero que se encuentra generada y condicionada por actores, grupos e instituciones que ejercen un interés específico. Estos actúan sobre el capital cultural disponible, a través del individuo, constituyendo en el un “sentido de orientación social”⁶⁸ que, en este caso, se encuentra asociado a la instalación y reproducción de una jerarquía en la apreciación de obras artísticas. Esta instancia de aprehensión de un marco normativo, podemos entenderla como habitus, en tanto:

“Producto de la historia, el habitus es lo social incorporado -estructura estructurada- que se ha encarnado de manera duradera en el cuerpo como una segunda naturaleza, naturaleza socialmente constituida (...) es un estado especial que adoptan las condiciones objetivas incorporadas y convertidas así en disposiciones duraderas, maneras duraderas de mantenerse y de moverse”⁶⁹

En este caso, de reconocer, jerarquizar y designar el arte y lo artístico, a través de la práctica del gusto, que ha sido encarnada en el individuo a través de la observación de la exposición internacional, apoyada por una crítica artística que cubrirá ampliamente el desarrollo de la muestra⁷⁰, a la vez que será reforzado a través del tiempo, dada la permanencia y reexposición de las obras que ingresen al museo.

Este tipo de prácticas se constituyen en función de reproducir los lineamientos de un determinado grupo de actores, que entran en el juego por el control de un campo social⁷¹. Para Bourdieu, el habitus es una especie de puente entre las estructuras generadas por un grupo y las acciones de los individuos particulares, estos últimos, a la vez que ejercen las practicas establecida por estos grupos de poder, las reproducen⁷². Teorización que tiene sentido, en cuanto el “buen gusto”, se adquiere o denota su adquisición, al momento que se ejercita, y este ejercicio, no es más que la reproducción de una escala valórica adquirida verticalmente.

Volver al balance de Richon-Brunet, nos puede aportar mayores luces sobre este fenómeno. Al momento de justificar la categoría de “*seudoarte*” de las obras de género, establece a su vez, una definición del concepto de arte, en función de dos dimensiones que le componen, la “sensual” y la “intelectual”, en cuanto al carácter sensual del arte “...Una *rica armonía de colores* encanta el ojo del artista, aun sin necesidad de un tema determinado”⁷³, por otro lado, “...Naturalmente para que un tema merezca la pena de ser tratado, *debe expresar ideas generales, sentimientos nobles, o caracterizar y sintetizar épocas, regiones o civilizaciones*

⁶⁷ Bourdieu b, 1998, p. 477.

⁶⁸ Ibid, p. 477.

⁶⁹ Bourdieu a, Loc. Cit.

⁷⁰ Yáñez, Op. Cit., p. 222.

⁷¹ Araya y Villena, 1994, p. 229.

⁷² Ibid, p. 229.

⁷³ Richon-Brunet, 1911, p. 30 El subrayado es nuestro

(...) Así y solo así, nacerá una verdadera obra de arte⁷⁴. Claramente una *rica armonía de colores*, así como la expresión de *ideas generales o sentimientos nobles* no son características inherentes a la producción artística, como ya expuse, los públicos reconocen, diferencian y legitiman estos rasgos en determinadas obras, a través de la aprehensión de un *habitus*. En ese sentido, la puesta en marcha de un *habitus* supone la conquista por parte de una determinada postura del campo artístico en general, y el gusto “Supuestamente neutral, es una práctica que tiende a reproducir relaciones sociales de desigualdad”⁷⁵.

Dichos lineamientos se decantan en la construcción de una jerarquía en la apreciación de la producción estética, que se expresaran tanto en una crítica que sanciona, como en la instalación de la Exposición en los espacios del Museo y la Escuela de Bellas Artes. A este respecto resulta totalmente simbólico que, de las 28 salas del Museo, solo una este ocupada por arte nacional⁷⁶, así también que la inauguración de la muestra se dio en el hall central, lugar dedicado exclusivamente a la exhibición de Escultura Internacional⁷⁷. En cuanto a los expositores en el recinto del Museo: Italia, Austria, Bélgica, Alemania, EE. UU, Francia, España e Inglaterra ocuparon tanto el primer como segundo piso⁷⁸. La exposición de artistas nacionales ocupó tres salas, entre el pasillo que une el Museo y la Escuela, solo una de estas correspondía a una galería, el resto eran salones de clases. De igual manera se ubicaron Argentina, Uruguay, Brasil, Portugal, Japón y Holanda, Envíos extranjeros varios, Arte Aplicado a la Industria, Artes gráficas y la colección de Luisa Lynch, aun así, el hall central de la Escuela como otros salones, igualmente fueron ocupados por la numerosa sección inglesa⁷⁹.

La disposición en los espacios deja en evidencia, la preferencia por la exhibición de la producción académica europea, mientras que se relegarán a las naciones latinoamericanas y asiáticas, junto con las artes industriales y decorativas, además de otros envíos extranjeros que no pueden ser ubicados dentro de las grandes secciones nacionales. A este respecto, si bien las bases de la exposición consignaran la existencia de cuatro secciones, la verdad es que la Sección Internacional estará sobredimensionada respecto a las otras tres⁸⁰.

La gran presencia de la Sección Internacional responde a un programa cultural mucho mayor, el cual estará en directa relación con los lineamientos institucionales que planteaba el Consejo Superior de Letras y Bellas Artes, del cual era dependiente el Museo y Consejo de Bellas Artes. Instituido en 1909⁸¹, dicho Consejo se fundaba respecto a la necesidad de generar una organización centralizada de la educación artística, además de realizar instancias de difusión

⁷⁴ Richon-Brunet, Loc. Cit.

⁷⁵ Araya y Villena, Loc. Cit

⁷⁶ Museo de Bellas Artes, Op. Cit, p. 4

⁷⁷ Sucesos, 1910, p. 1215.

⁷⁸ Ibid, p. 4 - 5

⁷⁹ Museo de Bellas Artes, Loc. Cit.

⁸⁰ Véase Tabla en el anexo de imagen

⁸¹ Zamorano y Herrera, Op. Cit., p. 275

y promoción de dichas actividades culturales⁸², esta última se expresaba en el “fomento del buen gusto general en las construcciones y monumentos públicos, y en la disposición y ornamentos de las ciudades”⁸³. El “buen gusto” en ese sentido corresponderá al proyecto cultural de una elite dominante, asociado a instalar el canon académico europeo más tradicional como base de la cultura nacional⁸⁴.

Esto último nos permite comprender la Exposición dentro de las celebraciones del Centenario. Si bien estos festejos suponen la conmemoración del progreso del país⁸⁵, también se constituyen como la legitimación y el panegírico del régimen político y cultural que asume como obra suya dicho progreso. Conviene precisar que el pensamiento político de la *belle époque* chilena giraba en torno a la idea del “buen sentido”, el cual asumía que “no existen problemas mientras los hechos no demuestren lo contrario”⁸⁶, este estatismo político se decantaba en una percepción de la historia nacional que consideraba el momento actual y su orden como ideal⁸⁷, lo que se reforzaba a través de la conmemoración de los 100 años de vida independiente, la cual se justificaba desde la visión histórica de que “Chile ha hecho bien las cosas y nada de eso tiene que cambiar (...) pues la confianza está en que la fuerza moral en Chile existe y ese primer siglo es evidencia de ello”⁸⁸, considerando esto último, la celebración del Centenario pretendía sellar en la memoria e historia nacional, el indiscutible “éxito” del régimen parlamentarista.

De allí que la Exposición viniera a integrar las necesidades de reconocimiento internacional del espacio cultural nacional, a través de evidenciar el “progreso y modernidad” del arte chileno, pero a la vez, del régimen político que mantiene dicho programa cultural. Todo ello a través de la reescritura de los acervos patrimoniales del museo, cuya modernidad no debe entenderse como la instalación de una vocación vanguardista y original, sino que en la actualización de los acervos del museo para insertarse en dentro del canon académico europeo.

El papel de la institucionalización de estas piezas será clave, consideremos que las instituciones se constituyen como “variables estructurantes desde donde se desarrollan las luchas de intereses, de ideas y de poder”⁸⁹, en ese sentido el gusto se posiciona como una manifestación del ejercicio de poder de un determinado grupo, a través de la adopción y puesta en marcha de mecanismos institucionales, que modelan los criterios del valor artístico de una determinada obra o colección y los transmiten a través del tiempo. Estos mecanismos, desde la historia institucional, se constituyen como memorias latentes en la institución

⁸² Ibid, p. 275

⁸³ Ibid, p. 276.

⁸⁴ Ibid, p. 276.

⁸⁵ Serra, 2015, p. 626.

⁸⁶ Ibid. p. 625.

⁸⁷ Ibid. p. 625.

⁸⁸ Alvares, 2011, p. 242.

⁸⁹ De Cea, 2017, p. 106.

misma, consideremos que “los procesos sociales (y la creación de instituciones como un ejemplo de ello) se autorrefuerzan por elecciones hechas en el pasado, son huellas que se siguen pisando y que con el tiempo establecen un patrón, muy difícil de romper”⁹⁰.

Considerando esto último, se logra contemplar el gran potencial de la Exposición del Centenario, no solo se trata de una exhibición con el objetivo de proyectar una moderna imagen del arte y la cultura chilena, sino que también se constituyó como una compleja política de construcción patrimonial, expresada en la adquisición de obras específicas, lineamientos curatoriales y la instalación de un gusto, los cuales supondrán mecanismos inaugurados a través de la nueva institucionalidad del Museo, que buscaran redefinir el concepto de arte y patrimonio de la época. Tras hacer evidente los mecanismos que se articularan en la exposición del centenario, conviene manifestar cual es el concepto de arte que será movilizado a través de las instancias anteriormente nombradas, así como también, las particularidades del contexto nacional que serán integrados en él y que afectaran directamente en la percepción y relación con el patrimonio.

III – Arte e institucionalidad cultural en la *belle époque* chilena

En primer lugar debemos considerar que las Bellas Artes en Chile, estarán investidas de una percepción que las hace la manifestación del mayor progreso intelectual de una nación, esto se basa en una serie de ideales positivistas y liberales en torno a los cuales⁹¹, la producción artística será la manifestación de la mayor expresión de desarrollo cultural⁹². A este respecto, la influencia de la teoría estética de Hippolyte Taine (1828-1893) maestro de la Escuela de Bellas Artes de París⁹³, será fundamental para comprender el desarrollo del concepto de arte y cultura durante el Centenario. Esto en cuanto su obra “Filosofía del Arte” será un texto clave en la formación estética en Chile, al ser la base del curso de Filosofía del Arte en la Sección de Bellas Artes realizado por Pedro Lira entre 1869 y 1872⁹⁴, y posteriormente publicado por entregas en la Revista de Bellas Artes durante mayo y septiembre de 1869⁹⁵.

La base de su reflexión estética se encuentra en la capacidad del arte en manifestar la “esencia” de los objetos, seres y comunidades, a este respecto es fundamental la copia exacta del natural “...La conclusión parece ser que es preciso tener siempre ante nuestros ojos el natural, a fin de copiarlo con toda la perfección posible, y que el arte entero consiste en su imitación exacta y completa⁹⁶. Esto es así puesto que solo la profunda observación del natural permite identificar la “relación y mutua dependencia de las diversas partes”⁹⁷, se trata de poder comprender la lógica que une a los diversos elementos que componen el ente a

⁹⁰ De Cea, Loc. cit.

⁹¹ Zamorano y Herrera, Op. Cit., p 270.

⁹² Taine, Op, Cit., p. 65

⁹³ Guerrero y Santibáñez, 2015, p. 41

⁹⁴ Berrios, Canción, Guerrero, Parra, Santivañez y Vargas, 2009, p. 227.

⁹⁵ Ibid. p. 231.

⁹⁶ Taine, 2000, p. 35.

⁹⁷ Ibid, p. 40.

representar, una especie de identificación de la sustancia que da unidad al todo, una vez aprendida dicha lógica, se debela ante el artista la esencia única y particular del objeto.

A este respecto, para Taine "...La obra de arte tiene por objeto manifestar un carácter esencial o saliente, o bien una idea importante, con mayor claridad y de un modo más completo que la realidad misma"⁹⁸, la capacidad del arte para exteriorizar un elemento intrínseco de la realidad permite a los artistas así como a las sociedades donde se desarrollan, la posibilidad de acercarse al grado de conocimiento más profundo o la capacidad contemplativa⁹⁹.

En ese sentido, el arte se transforma en una herramienta intelectual compleja, igual a la ciencia, pero con las ventajas de poseer un lenguaje mucho más accesible y directo, en cuanto se asume que el arte no está dirigido solo a la razón, sino que también a los sentidos y emociones¹⁰⁰. En función de ello, se sortea la necesidad de adscribir a un código preciso o conocimientos adquiridos con anterioridad, permitiendo que el mensaje en clave artística sea transversal a toda la sociedad, sin considerar el nivel de educación o condición socioeconómica del receptor "Porque el arte tiene la particularidad de ser a un mismo tiempo "Superior y popular"; expresa lo más elevado que existe y lo expresa para todos los hombres"¹⁰¹. Dicha definición de arte, a la cual adscribían figuras centrales del mundo cultural chileno como Pedro Lira y Alberto Mackenna Subercaseaux, será profundamente funcional al proyecto de modernidad nacional, en cuanto el cultivo académico del arte supone una de las más altas manifestaciones de construcción del conocimiento, se posiciona como un excelente signo de progreso y modernidad para cualquier sociedad en tanto, desde una visión evolucionista, se considera que ha alcanzado el mayor grado de desarrollo y conocimiento cuando es capaz de llegar al conocimiento contemplativo¹⁰².

De allí que la Exposición se destacara, no solo por la enorme cantidad de obras reunidas y la diversidad de sus orígenes, sino que también por la posibilidad de generar una *profunda experiencia estética* funcional a los ideales progresistas del momento. Se esperaba que sus visitantes: "...Por primera vez le sentirá vibrar con tan puros, tan dulces y conmovedores latidos. A su mente apuntarán sensaciones de una nueva vida, desconocida para él, más noble, más civilizadora"¹⁰³, estas esperanzas en el "poder del arte" obedecían precisamente a los lineamientos de Taine, respecto a que el Arte es capaz de manifestar, junto con la esencia de lo representado, también valores e ideales, en tanto estos elementos son esenciales, a sus juicios, de determinados sujetos, momentos, escenas o sociedades que se desea representar.

La creencia en las artes como un elemento de importancia en el "progreso espiritual" de una nación, evidentemente encontrará fuertes resonancias en sus instituciones culturales, donde

⁹⁸ Taine, Op. Cit., p. 59.

⁹⁹ Ibid, p. 65.

¹⁰⁰ Taine, Loc. Cit.

¹⁰¹ Ibid, p. 65-66

¹⁰² Taine, Loc. Cit.

¹⁰³ Mont-Calm, 1910, p. 84

las colecciones se pensarán como acervos materiales portadores de “valores e ideales que la sociedad republicana alzaba como moralizantes. Se pretendía, de este modo, educar didácticamente al pueblo sobre la cultura de la humanidad, aunque restringida al mundo occidental europeo”¹⁰⁴.

Es así como la necesidad del desarrollo artístico se articulará fuertemente con el desarrollo de una nación moderna, en último caso, es esta la razón de la necesidad de instalar un “buen gusto” por las Bellas Artes en Chile, lo que posiciona a la cultura como parte del proyecto modernizador de la nación del que se desea dar cuenta durante el Centenario. No obstante, el panorama chileno de la educación y producción artística se constituirá con particularidades específicas, que influenciarán profundamente la construcción del concepto de arte y patrimonio nacional que se expresara en el centenario.

En primer lugar debemos mencionar que, si bien la educación artística será una materia de Estado desde la inauguración de la Academia de Pintura en 1849¹⁰⁵, siempre van a existir problemas de financiamiento y articulación de su institucionalidad educativa¹⁰⁶, al respecto la institución de la Academia no supuso un gran desarrollo efectivo del medio artístico en Chile, antes bien se transformó en un gesto simbólico, que requiero de gran cantidad de tiempo y la materialización de un circuito cultural mayor, para un desarrollo con mayor consistencia sobre la cultura nacional¹⁰⁷. Esta desorganización tanto a nivel institucional como apoyo gubernamental, que se expresó en problemáticas en la formación como empleabilidad de los estudiantes¹⁰⁸, generalizara una mala percepción de la profesión artística, que dada su precariedad se consideraba poco rentable y honrosa, homologándola despectivamente a la de “un simple obrero”¹⁰⁹. Esto último generará que en 1858 se constituya la “Sección de Bellas Artes” dentro del Departamento Universitario del Instituto Nacional, que contendrá las cátedras de pintura, escultura y arquitectura¹¹⁰.

La institucionalización universitaria de estas tres disciplinas obedece, como expone el oficio de su fundación, a que “las clases de Bellas Artes que se sostienen por cuenta del Estado no se hallan sujetas a un régimen uniforme y conveniente, que dé a estos estudios todo el interés e importancia a que están llamados”¹¹¹. En función de ello, la sección se articulará a través del tradicional modelo de “Bellas Artes”, en contraposición a las “Artes Industriales”, lo cual en el caso chileno, responde a una profesionalización que busca distanciar a la producción artística de su dimensión decorativa y la percepción de “un talento de adorno”, así como también, de ser un aporte solamente mecánico al progreso material¹¹². Esto se hace evidente

¹⁰⁴ Cortes, Wácquez, Cancino, González y Keller, 2016, p. 10.

¹⁰⁵ Museo Nacional de Bellas Artes, 1930, p. 93

¹⁰⁶ Ibid. p. 28

¹⁰⁷ Ibid. p. 31

¹⁰⁸ De la Maza a, Op. Cit., p. 297.

¹⁰⁹ Berrios, Canción, Guerrero, Parra, Santivañez y Vargas, Op. Cit., p. 200.

¹¹⁰ Guerrero y Santibáñez, 2015, p. 36.

¹¹¹ Berrios, Canción, Guerrero, Parra, Santivañez y Vargas, Loc. Cit.

¹¹² Guerrero y Santibáñez, 2015, p. 38.

en la exclusión de la Escuela de Artes y Oficios de la integración universitaria, reafirmando un sentido “Liberal” del quehacer artístico¹¹³. En función de esto último, el nuevo modelo educativo conferirá a las Bellas Artes de una gran importancia en la labor de modernización de la nación, a través de su rol educador del “buen gusto” y la capacidad de manifestar lo nacional “pero solo en la medida que ellas conservarán su autonomía respecto del proceso productivo”¹¹⁴.

Estos últimos elementos se proyectarán como los objetivos por antonomasia de la producción artística, lo cual se decantará en un profundo esteticismo hacia finales del siglo XIX¹¹⁵. Este supondrá que el arte se comprenderá como una disciplina con valores autónomos, que percibirá a los objetos de producción industrial y decorativa como indignos de considerarse arte, dado que se asocian a los procesos productivos. Posteriormente la integración de las ideas de Taine, reforzaran esta vocación contemplativa del arte, en cuanto este último es la manifestación de un estadio de desarrollo superior a la seguridad material y política de una nación¹¹⁶.

Esto generará que las piezas de uso decorativo, producción industrial y utilitaria sean vistas como inferiores en cuanto no son capaces de expresar “esencias”. Esto último inaugurará una jerarquización de la producción cultural que estará muy presente en la Exposición del Centenario a través de su disposición espacial, en la cual se hará evidente la separación de las Artes Industriales de las Bellas Artes, las cuales estarán literalmente cada una a un extremo del edificio. Las Bellas Artes se instalarán en las galerías del Museo, mientras que las secciones de Artes Gráficas y Arte Aplicado a la Industria en los salones de la Escuela¹¹⁷.

Otro problema que vendrá aparejado a la falta de reglamentación desde el Estado será la gran importancia que adquirirán actores del mundo privado en decisiones de índole pública. A este respecto se considera que, en cuanto a políticas culturales durante los siglos XIX y primeras décadas del XX, “Chile, como el resto de los países de América Latina, heredó del tiempo de la Colonia una forma paternalista de hacer política cultural, viéndose esto reflejado en el apoyo directo a elencos permanentes en artes visuales, ayuda a museos nacionales y becas para intelectuales y escritores.”¹¹⁸, no obstante, debemos señalar que el rol de los privados, particularmente el de las élites ilustradas de la época, funcionó como un potente

¹¹³ Ibid. 36.

¹¹⁴ Guerrero y Santibáñez, Loc. Cit. Estos últimos lineamientos institucionales serán tomados por Ricardo Richon-Brunet, en su reseña para el catálogo de la Exposición Internacional de 1910, titulada “El Arte en Chile” donde considerara a Antonio Caro como “El primer pintor verdadero nacional, es decir, profundamente enamorado de las costumbres y de la vida íntima de su país”. El mismo Mackenna Subercaseaux sostendrá dicha postura al apoyar desde su cargo de Director General de Educación Artística a Carlos Isamitt, director de la Escuela de Bellas Artes en 1927, en la conformación de la cátedra de Arte Autóctono con la intención de desarrollar “un arte autóctono y eminentemente nacionalista” Berrios, Cancino, Santibáñez, 2012, p. 149.

¹¹⁵ Ibid. 43

¹¹⁶ Taine, Op, Cit., p. Loc.Cit.

¹¹⁷ Museo de Bellas Artes, Op, Cit., p 4 -5.

¹¹⁸ De Cea, Op, Cit., p. 110.

mediador entre las intenciones estatales y su concretización a través de la conformación de instituciones. Cabe señalar que estos grupos “ejercieron un papel definitorio en las decisiones que se tomaban en este ámbito. (...) desarticulado en su institucionalidad, el Estado delegaba su prerrogativa ideológica al concurso de instituciones asesoras y a algunos artistas e intelectuales que ejercían un claro ascendiente”¹¹⁹. Esto último genera que estas figuras sean ungidas como “voz oficial” en materia artística, en cuanto sus personalidades y preceptos teóricos estarán en buena sintonía con el proyecto cultural del Estado, así como también por detentar méritos e importante influencia social, su importancia será tal que “...Se podían pronunciar, con carácter vinculante, respecto de la casi totalidad de procesos y alcances de la actividad artística nacional, abarcando por cierto aspectos ideológicos, normativos y de administración”¹²⁰.

Esto último expresado en la institucionalidad cultural, genera que se desarrollen políticas públicas impulsadas por privados a través del convenio con el Estado, pero que en muchos casos no tendrán continuidad o se hallaran una con otras en directa contradicción, además de encontrarse decisiones de gran relevancia, en manos de personas que no poseían necesariamente una formación artística o académica,¹²¹ “...Frente a la inexistencia de una política, las decisiones quedaron expuestas al voluntarismo y a los personalismos que actuaban tanto al interior como fuera del campo estético y cultural”¹²². Un buen ejemplo de la falta de una política cultural concreta se expresará desde la constante fundación de nuevas instituciones como Consejos y Comisiones, con el fin de homogenizar la práctica artística, hasta la inexistencia de archivos y registros sobre las acciones de las mismas y la adquisición de piezas¹²³. Un ejemplo paradigmático a este respecto será el mismo Museo de Bellas Artes, en cuanto desde su formación¹²⁴ a los diversos cambios de local¹²⁵ como transformaciones de colecciones¹²⁶, serán movilizados por iniciativas privadas durante todo el siglo XIX.

En ese sentido las primeras décadas de la institucionalidad del Museo de Bellas Artes, vienen a tensionar el concepto de política pública actual, entendiendo estas últimas como “un conjunto de orientaciones y decisiones que el Estado -con la participación de organizaciones de la sociedad civil y grupos comunitarios- diseña y ejecuta con la finalidad de facilitar la consecución de objetivos considerados necesarios o deseables en el ámbito de la cultura en general o respecto de un sector cultural o disciplina específica”¹²⁷, en cuanto el desarrollo de políticas públicas durante los albores de la institucionalidad artística y patrimonial, estará

¹¹⁹ Zamorano y Herrera, Op. Cit. 270.

¹²⁰ Ibid, p. 277.

¹²¹ Berrios, Cancino, Santibáñez, Op, Cit., p. 106

¹²² Zamorano y Herrera, Op. Cit. p. 278.

¹²³ Cousiño Talavera, 1922, p. 4. A este respecto en 1922 se informaba de la inexistencia de libros de actas hasta antes de 1904 de la Comisión de Bellas Artes, además de los escuetos comentarios respecto a las adquisiciones y la muy común pérdida de información.

¹²⁴ De la Maza a, Op. Cit., p. 282.

¹²⁵ Ibid, p. 287.

¹²⁶ Ibid, p. 289.

¹²⁷ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017, p.3

acordado entre el Estado y personas específicas, que en muchos casos dispondrán de medios personales y estatales, así como también de vínculos familiares y políticos, para hacerse cargo de instancias que levantarán sin la iniciativa del Estado, el cual entrará a respaldar delegando buena parte de su diseño, a los actores privados específicos que levantaron en un primer momento la iniciativa cultural.

En este sentido durante la Exposición del Centenario serán claves dos figuras centrales, en primer lugar, el mismo Alberto Mackenna Subercaseaux, quien sin ser de una profesión artística estará presente en decisiones fundamentales, como curador de la Exposición del Centenario. En ese sentido será nombrado Comisario General de la Exposición y posteriormente director del Consejo de Bellas Artes en 1923, director del Museo de Bellas Artes en 1933 y Director General de Educación Artística en 1926, cargo que no estará exento de polémica dado sus nexos familiares con el Ministro de Educación de aquel entonces Aquiles Vergara¹²⁸. Por otro lado, nos encontramos con Ricardo Richon-Brunet (1866-1946), crítico y pintor francés que se afincara en Chile en 1900. Una vez en el país “recibió el reconocimiento de una parte de la crítica gracias a los laureles que traía desde Europa; esto podría ser considerado un síntoma de colonialismo cultural que medió varias de las relaciones de intercambio que ocurrían en los campos intelectuales y artísticos americanos”¹²⁹. Posteriormente se desempeñó como profesor de la cátedra de pintura en la Escuela de Bellas Artes¹³⁰, su figura se posicionará como el crítico artístico por excelencia de la oficialidad¹³¹, a este respecto “Su posición, poder y autoridad le ponían coto a la amenaza del pintor de la vida moderna”¹³² al respecto destacó sobre todo su columna “Conversando sobre Arte” en la revista *Selecta*¹³³, además de ser director artístico de *Zig-Zag* y realizará un recuento de la historia del Arte en Chile en el catálogo de la Exposición del Centenario¹³⁴.

Ambos personajes serán representantes de dos importantes tendencias dentro de la institucionalidad del Consejo y Escuela de Bellas Artes, por un lado, la instalación de una modernización de las colecciones y el patrimonio del Museo, así también, la manifestación de una oficialidad que está constantemente abogando por la expresión de un arte nacional entendido como una continuación de las escuelas europeas¹³⁵. Precisamente este elemento nos desvela el nexo que existe entre el Museo y el Estado, una de las últimas aristas para comprender totalmente los preceptos que movilizaba la Exposición del Centenario.

¹²⁸ Berrios, Cancino, Santibáñez, 2012, p. 140.

¹²⁹ Cancino, 2015, p. 155.

¹³⁰ Berrios, Cancino, Santibáñez, Op, Cit, p. 140.

¹³¹ Zamorano, 2011, p. 197.

¹³² Nordenflycht, 2016, p. 152

¹³³ Berrios, Cancino, Santibáñez, Op, Cit., p 118.

¹³⁴ Zamorano, Op, Cit., p. 196.

¹³⁵ Nordenflycht, Op, Cit., p. 152

IV – Un Museo que mira hacia el futuro

La generación del Museo de Bellas Artes se encontrará directamente relacionada con la formación artística nacional, esto en cuanto será el Museo la institución que deba conservar las colecciones de copias y modelos artísticos que serán la base de la actividad pedagógica de los estudiantes¹³⁶. A este respecto cabe señalar que el Museo en el caso chileno, vendrá a integrar tanto la funcionalidad pedagógica de la copia, en tanto es un reflejo de las obras más destacadas del repertorio artístico y digna de imitar por los estudiantes, a la vez que el resguardo de los objetos patrimoniales que son constitutivos de la identidad nacional. En este sentido la copia corresponderá a la instalación de un modelo de educación artística basado en el sistema académico europeo del siglo XIX, pero también al modelo cultural para la construcción de una imagen nacional.

Dichas motivaciones estarán presentes desde los comienzos de la institucionalidad artística en Chile, esto en cuanto la instalación de la Academia de Pintura obedecía a la construcción de un relato histórico, el cual buscará instalar una serie de procesos y personajes, que legitimen el naciente orden republicano, en otras palabras, se busca fundar una iconografía nacional¹³⁷ y para ello se “Necesitaba pintores de Historia”¹³⁸, de allí que en el reglamento que da origen a la academia, se dispone que “...Su principal objetivo es un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la academia”¹³⁹.

No obstante, el convencimiento de que en Chile no existía aun el desarrollo artístico que permitiera la ejecución de obras técnicamente complejas y con temáticas que fueran representativas de una escuela nacional chilena, llevara a la necesidad de mirar a los referentes europeos a este respecto¹⁴⁰. En cuanto al juicio anterior, podemos ver su origen en la necesidad de distanciarse de la producción cultural colonial, de frente a la construcción de una escuela de pintura republicana¹⁴¹ que fuera manifestación de un modo de producción artística que plasmara y expresara el “espíritu chileno”¹⁴². Evidentemente la juventud de la república precisaría de nuevos símbolos, personajes y episodios históricos que encarnaran dicha identidad, así como técnicas artísticas que le hicieran reconocible y diferenciable respecto a otras naciones.

A este respecto el modelo académico europeo de escuelas nacionales, al cual Chile deseaba aspirar, establecía que los programas temáticos debían asociarse a episodios de la historia nacional o de la antigüedad clásica, pero que los elementos técnicos y expresivos debían ser funcionales a los cánones artísticos del momento, si se deseaba contar con el consentimiento

¹³⁶ De la Maza b, Op. Cit., p. 282.

¹³⁷ Romera, 1976, p. 12.

¹³⁸ Zamorano, 2013, p. 79.

¹³⁹ Anales de la Universidad de Chile, 1849, p. 3.

¹⁴⁰ Ibid, p.285

¹⁴¹ De la Maza, 2014, p. 25

¹⁴² De la Maza, Op. Cit., p. 296

internacional¹⁴³. En ese sentido “La preocupación de las bellas artes por lo “nacional” apuntaba a identificar aquellos aspectos que definieran la identidad del país, para presentarlos bajo los paradigmas de una modernidad que marginaba todo aquello que no se ajustara a sus códigos”¹⁴⁴, de allí la temprana necesidad de aprehender en los pintores de historia, un modo de expresión “cosmopolita”, a través de la copia de grandes obras de la historia europea occidental, y posteriormente de los “maestros” contemporáneos. A este respecto la instalación de un programa educativo basado en las copias suponía la aprehensión de una batería de elementos estéticos, que tras pasados a la producción nacional, la insertarían dentro de los lenguajes de la metrópolis¹⁴⁵. En ese sentido, prontamente se hará evidente la necesidad de instalar un Museo de copias, bajo la idea de que “principiemos por coleccionar buenas copias, a fin de llegar a obtener buenas obras originales de los pintores artistas chilenos”¹⁴⁶.

Pero cabe señalar que el modelo de copias supondrá también la construcción de un patrimonio nacional, en tanto se busca que estas piezas, exógenas a las dinámicas estéticas propias de la región, sean las bases o “cánones” de la naciente escuela de arte chilena, generando una especie de refundación de la imagen nacional, al respecto se considera que el “...Traer acá los modelos clásicos es como traer los maestros para formar artistas. Es echar en nuestra tierra inculca las primeras semillas de las flores del arte”¹⁴⁷.

En ese sentido las copias se transformarán en “semiofóros (semioforos), u objetos que tienen significado, en su producción, su circulación y su consumo”¹⁴⁸. Los semioforos serán elementos constitutivos del patrimonio, si consideramos este último como un sistema simbólico, situado en un tiempo determinado, donde juegan una gran relevancia el orden ideológico y político que valora y legitima determinados elementos culturales¹⁴⁹. Considerando esto último, dichas piezas se constituirán como los representantes del modelo artístico moderno y academicista al que Chile querrá aspirar, invertirán en sí mismas la calidad de copias para el estudio, así como de constante recordatorio de las direcciones del programa cultural de la época.

El Museo en ese sentido redirecciona su funcionalidad, antes que ser un espacio que resguardara el patrimonio nacional, entendido esto como una herencia cultural¹⁵⁰, vendrá a sancionar y legitimar manifestaciones culturales a las que se espera que la nación oriente su identidad, en ese sentido, no se trata de una apropiación desigual del patrimonio¹⁵¹, sino que de la absoluta construcción de este último, dada la desconexión que generara la república de

¹⁴³ De la Maza, Loc. Cit.

¹⁴⁴ Ibid, p. 303

¹⁴⁵ Nordenflycht, 2006, p.213.

¹⁴⁶ De la Maza, Op. Cit., p. 285.

¹⁴⁷ Mackenna, 1915, p. 9.

¹⁴⁸ Pomian, Op. Cit., 140

¹⁴⁹ Maillard, Op. Cit., p. 19.

¹⁵⁰ Alegría, 2012, p. 149

¹⁵¹ Alegría, Loc. Cit.

su pasado indígena y colonial, generando una reinención simbólica a través de las artes¹⁵², vinculando a la cultura nacional con el patrimonio europeo, esta último se entenderá como un “paraíso perdido que se intenta recuperar por medio de las políticas de invención patrimonial, con la traición que éstas suponen a los conceptos de autenticidad e integridad, en un escenario nacional que intenta institucionalizar parte importante de su identidad a través del poder simbólico del imaginario patrimonial”¹⁵³.

Esta práctica de invención patrimonial, la entendemos en función del concepto de “invención de la tradición” creado por Hobsbawm, el cual “refiere a un conjunto de prácticas ritualizadas que buscan inculcar ciertos valores y normas de conducta por repetición, lo que automáticamente implica una continuidad con un "pasado histórico conveniente" que, en verdad, es "artificial".”¹⁵⁴. Pero en nuestro caso se traspasará a un nivel material, generando que determinadas piezas sean depositarias de la categoría de patrimoniales, sin que estas refieran directamente a ser vestigios de un pasado histórico específico, antes bien, se constituyen como patrimonio con el fin de legitimar un determinado discurso proyectado hacia el futuro, donde la cultura chilena se comprende como una proyección de la europea.

Aun así, para la instalación de dicha invención patrimonial se deben hacer evidentes las vinculaciones estructurales y raciales que subyacen con la metrópolis, esto en cuanto Hippolyte Taine sostendrá que “La obra de arte, se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu, las costumbres y ambientes”¹⁵⁵. Tras una analogía donde homologa el desarrollo artístico al biológico¹⁵⁶, finalmente asegurara que “Cierta ambiente moral es necesario para que determinados talentos se desarrollen; si el ambiente falta quedan malogrados”¹⁵⁷. De allí la relevancia de establecer un nexo casi *hereditario* con la metrópolis, que nos “transmitan” y legitimen nuestras intenciones artísticas, a través de justificar una conexión del tipo racial donde la identidad chilena se entiende como una proyección de la europea. Dicha articulación se hace evidente en el catálogo de la Exposición Internacional al comentar la historia de las artes en Chile: “...Y cómo no podría tener instintos artísticos *una raza que desciende en su mayor parte de la España* de Velásquez, de Murillo, de Goya, de Cervantes, de Calderón”¹⁵⁸.

Pero debemos aclarar que, si bien Europa se constituirá como un marco referencial de la cultura nacional, esto no significara que el modelo cultural chileno no sea susceptible al cambio, es más, la compleja intervención de privados y la fuerza de los personalismos no del todo reglamentados por el Estado, generara que los modelos estéticos sean altamente inestables y que afecte directamente a los acervos del Museo, dada su particular articulación

¹⁵² Herrera, 2015, p. 338.

¹⁵³ Nordenflycht, Op. Cit., p. 212.

¹⁵⁴ Briones, 1994, p. 101-102

¹⁵⁵ Taine, Op. Cit., p, 67.

¹⁵⁶ Museo de Bellas Artes a, Op. Cit., p, 73. La cursiva es original del texto.

¹⁵⁷ Taine, Op. Cit., 2000, p, 75.

¹⁵⁸ Richon Brunet, 1910, p. 36. El subrayado es nuestro

patrimonial. De allí que Pablo Vidor, director del Museo en 1930, celebre la independencia que reporta su integración a la DIBAM desde 1929, esto “...Ya que la orientación de la enseñanza artística, que, por su carácter, es cambiante, no debe ejercer influencia en las adquisiciones”¹⁵⁹.

A este respecto, se han reconocido dos grandes momentos de reconfiguración en los acervos patrimoniales en la institucionalidad cultural chilena. En primer lugar, desde su inauguración en 1880 en los altos del Congreso Nacional, la naciente institucionalidad artística republicana bajo los aleros de la Academia de Pintura¹⁶⁰, instalara el concepto de “mamarracho”¹⁶¹ para generar una distancia de toda la producción cultural del orden colonial español¹⁶², a través de la deslegitimación de estas piezas de la categoría de arte. Dicho concepto será utilizado después, para definir precisamente las primeras creaciones de la Academia antes aludida por la Comisión de Bellas Artes, organismo instituido en 1887 con motivo del traslado de la colección nacional al Partenón de la Quinta Normal¹⁶³.

Al respecto, la Comisión consideraban que “gran parte del patrimonio artístico nacional no era más que un montón de mamarrachos”¹⁶⁴ tanto por su deficiente calidad técnica como por su falta de modernidad. En un contexto educacional donde la copia era parte fundamental del sistema educativo académico, “la colección “fundacional” del museo Nacional de Bellas Artes otrora pilar del arte nacional, representaba hacia el último cuarto del siglo XIX un pasado que era necesario eliminar”¹⁶⁵, para ello se decidió rematar más de la mitad de la colección a finales de 1888¹⁶⁶ para luego ser trasladada a Chillan, ciudad que “sería la privilegiada con un Museo de Bellas Artes que contendría los “desechos” artísticos de la capital”¹⁶⁷.

La anterior trayectoria nos permite vislumbrar como la categoría de semióforo dentro del Museo, estará constituida por distintos niveles cambiables a través del tiempo, al respecto según la conceptualización de Pomian, los significados asociados a dichos objetos se insertan en una jerarquía, cuya cúspide está constituida por el “...Semióforo que representa lo invisible: Dioses, Dios, ancestros, la sociedad tomada como un todo, y demás” y en su base las “cosas que tienen únicamente un vínculo indirecto con lo invisible”, ósea se trasforman en objetos carentes de significado. Dentro del cambiante universo del modelo estético

¹⁵⁹ Museo Nacional de Bellas Artes, 1930, p. 96

¹⁶⁰ De la Maza b, 2014, p. 25

¹⁶¹ De la Maza b, Op.Cit., p. 24. Por mamarracho se entendía a objetos artísticos producidos con una escasa experticia técnica, muchas veces asociados con la expresión de “mal gusto” o falta de conocimiento artístico.

¹⁶² De la Maza b, Op. Cit., p. 25.

¹⁶³ De la Maza a, 2010, p. 289. Esta institución encontraba sus orígenes en la Unión Artística, una sociedad de carácter privado, conformada por intelectuales y artistas que buscaban el desarrollo y difusión de las artes en el país, la cual estaba constituida por miembros de las altas esferas políticas y económicas, como Pedro Lira.

¹⁶⁴ Ibid, p. 289.

¹⁶⁵ Ibid. P, 294.

¹⁶⁶ De la Maza a, Loc. Cit.

¹⁶⁷ De la Maza a, Loc. Cit. Para los procesos de construcción patrimonial en el Museo de Bellas Arte durante el siglo XIX véase Josefina de la Maza, *Obras Maestras y Mamarrachos: notas para una historia del arte del siglo XIX chileno* (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014).

chileno, los acervos patrimoniales del Museo serán profundamente susceptibles a estos procesos de trasmutación y anulación de significado, dejando a su paso resabios de semióforos que alguna vez tuvieron significado como los “mamarrachos”.

Al respecto, Josefina de la Maza sostendrá que los mamarrachos serán los despojos de los distintos procesos de reconfiguración en la circulación del conocimiento¹⁶⁸, que también afectarán a la composición de los acervos patrimoniales, reescribiéndolos y resignificándolos, ya sea desde la condena a través de un discurso intelectual, como a través de su directa desvinculación material de los centros patrimoniales. El Museo Nacional de Bellas Artes será muy propenso a dichas transformaciones, las cuales obedecen a los intereses de actores y grupos de poder específicos, que será potenciado por la desregulación y delegación del Estado.

Precisamente hacia comienzos del siglo XX nos encontraremos con el tercer gran momento de reconfiguración patrimonial, y por ende, del programa cultural chileno, este corresponderá a la Exposición del Centenario que inaugura el actual edificio del Museo de Bellas Artes. El origen de este tercer momento obedecía a resolver la necesidad de instalar el anhelado Museo de Copias que aún estaba pendiente. La ausencia de dicha instancia formativa llevaba a considerar que Chile era un espacio sin las condiciones básicas para el desarrollo artístico y que todos los anteriores logros artísticos eran excepcionales¹⁶⁹. En función de lo anterior, la conformación de un Museo de Copias supondría la inauguración de una escuela moderna de educación artística en el país, la oficialidad del momento compartía este proyecto, puesto que en agosto de 1900 el congreso aprobó un presupuesto de 30.000 pesos de la época, para adquirir los modelos en Europa, teniendo a Alberto Mackenna Subercaseaux como encargado de dichas compras¹⁷⁰. La colección de 584 reproducciones¹⁷¹, traídas a Chile entre 1901 y 1902¹⁷², pertenecían a las principales obras del canon histórico europeo¹⁷³ y clásico¹⁷⁴, dichas obras tenían por objetivo “completar y extender la educación y el sentido estético de los artistas chilenos en la Academia de Pintura y en el Curso de Escultura, acorde al programa modernizador del período”¹⁷⁵.

Aun así este no sería el último proyecto de Mackenna Subercaseaux, el 9 de enero de 1901 publicó una carta abierta al Ministro de Instrucción Pública a través del periódico “La Libertad Electoral”, en dicha carta abogaba por la construcción de un nuevo recinto en el cual poder albergar la colección de copias¹⁷⁶. Si bien una de las principales razones radicaba en el espacio reducido del antiguo local, no nos debe pasar por alto la necesidad de visibilidad que

¹⁶⁸ De la Maza b, Op, Cit., p. 32.

¹⁶⁹ Mackenna, Op. Cit., p. 7.

¹⁷⁰ Ibid, p. 14.

¹⁷¹ Cortes, Wácquez, Cancino, González y Keller, 2016, p. 22

¹⁷² Ibid, p. 24

¹⁷³ Ibid, p. 30.z

¹⁷⁴ Ibid, p. 27 entre algunas de ellas podemos mencionar la Venus de Milo, Diana Cazadora y Polimnia.

¹⁷⁵ Ibid, p. 11.

¹⁷⁶ Mackenna, Op. Cit., p.15.

trata de imprimir a la colección, en sus palabras se buscaba un espacio “donde las obras de arte tengan todo el espacio, toda la luz, todo el ambiente que requieran para que ellas puedan servir de enseñanza a la par que de recreo”¹⁷⁷, dicho sito será el actual Museo de Bellas Artes.

Y es que el Museo de Copias no se entendía solamente como un proyecto modernizador de la academia artística, sino que también debía responder a una “educación en el espíritu del público”¹⁷⁸, a través de su exhibición abierta a la mayor cantidad de personas posibles. La observación de estas piezas generaría una reacción similar a la de la copia en el artista, la contemplación permite al público habituarse a identificar “lo artístico” a través del reconocimiento de una determinada expresión de las emociones encarnadas por las obras¹⁷⁹, en esto se manifiestan los postulados de Taine, respecto a la posibilidad del arte de poder educar “espiritualmente” a los individuos, a través de la contemplación de determinados valores e ideales comunicados por las emociones y sentimientos. Pero también debemos considerar, que se trata de instalar la capacidad de reconocer y apreciar la producción europea occidental y el futuro desarrollo de sus características estilísticas en la producción nacional, estamos nuevamente ante la instalación de un nuevo “buen gusto” en el público nacional, que en último caso busca acercar la identidad nacional a la europea, a través de homologar sus medios de consumo cultural y artístico.

Para cumplir dicho cometido, la disposición del futuro museo se constituirá en función de escenificar el programa de “formación espiritual” del “buen gusto” nacional, lo cual se expresará en la curatoría del museo de copias, en cuanto estas piezas se ubicarán circundando las esculturas originales de factura nacional¹⁸⁰. Dicha disposición no es accidental, en cuanto viene a reforzar la importancia de los modelos estéticos del canon europeo, que rodean a la producción nacional, insertándola dentro de la modernización de la producción estética. Así también, la disposición arquitectónica del espacio responderá a dicha necesidad educativa, en cuanto se dispondrán de bancos y plantas para generar una especie de jardín de invierno¹⁸¹ que responderá a “un espacio de reflexión, de estudio y contemplación estética”¹⁸².

Aquí es donde se devela la particularidad de este tercer momento, en cuanto a diferencia de los otros dos anteriores, tendrá un marcado carácter integrador de obras antes que su exclusión. Esto se hará evidente en el número de ingreso de piezas en el Museo, consideremos que entre el Museo de Copias más las adquisiciones del Centenario, a los acervos del museo ingresaron entre 1910 y 1911 más de 654 piezas significando un incremento del 76,76% de su colección total¹⁸³. Esto último se verá expresado sobre todo a través de las colecciones de

¹⁷⁷ Ibid, p.17.

¹⁷⁸ Mackenna, Loc. Cit.

¹⁷⁹ Mackenna, Loc. Cit.

¹⁸⁰ Cortes, Wácquez, Cancino, González y Keller, Op. Cit., p 31

¹⁸¹ Véase anexo con imágenes

¹⁸² Cortes, Wácquez, Cancino, González y Keller, Loc. Cit.

¹⁸³ Museo de Bellas Artes, 1899, p. 46. Dicho calculo se realizó en función de los catálogos de 1899 y 1922

estatuas en el Hall central y las dos salas Centenario¹⁸⁴, donde se exhibirán el grueso de las nuevas colecciones.

A este respecto debemos agregar que dicha tercera instancia, integrará las necesidades de una educación artística no solo para los artistas, sino que, para el público en su totalidad. En ese sentido será fundamental la instalación de un moderno gusto artístico, el cual permita la apreciación de las nuevas colecciones en el Museo, así como a la vez, la formación “espiritual” de la sociedad a través de su contemplación. Que les habitué a aprehender al patrimonio europeo como suyo construyendo una identidad europeizada, esto último supone la mayor manifestación de un programa cultural que aboga por la modernización del país.

No obstante, cabe señalar que si bien el modelo chileno tendrá como eje referencial los cánones artísticos europeos, estos últimos no serán un campo uniforme de influencias, es más, las artes europeas durante el 1900 se encontrarán en una compleja encrucijada entre dos propuestas muy distintas sobre su desarrollo, por un lado el academicismo de corte realista e histórico y por otro los movimientos más modernos. Dicha dicotomía provenía respecto a que “pocos años antes de 1870 la pintura moderna francesa experimento, en sus filas más avanzadas, una transformación brusca (...) En esencia, ese cambio consistió en la aparición de un nuevo modo de ver, en una renovación de la visión pictórica”¹⁸⁵ la cual se materializó en movimientos como el impresionismo, que ya había sido reconocido por la oficialidad francesa en el Salón de París de 1882¹⁸⁶.

Al respecto estos últimos tendrán una predilección por los estudios de la luz y el movimiento, para los cuales serán centrales la masiva llegada de estampas japonesas, en cuanto su composición y estética, se prestaba bien a los modernos efectos que los pintores deseaban imprimir en sus obras¹⁸⁷. Esta será una arista de la influencia del arte japonés que será transversal a toda Europa, la popularidad de sus producciones culturales se decantará en el fenómeno del “japonismo”, el cual supone la fascinación por la cultura japonesa durante finales del siglo XIX y comienzos del XX, que se expresara en las más diversas formas¹⁸⁸, lo cual generara que pueda entenderse desde un género artístico específico hasta una batería de elementos de vanguardia en la producción artística¹⁸⁹.

Considerando lo anterior, la Exposición del Centenario vino a ser un manifiesto performativo sobre la adscripción de la cultura chilena respecto a las artes europeas de la época. Al respecto, dada las necesidades de mimesis y conexión con el canon académico, la exhibición del centenario se decantará por la alternativa menos moderna. No obstante, la organización de la Exposición se encontrará con una necesidad de cosmopolitismo que se expresa, no solo

¹⁸⁴ Museo Nacional de Bellas Artes, 1911, p. 57 - 64

¹⁸⁵ Pijoan, 1970, p. 209

¹⁸⁶ Ibid, p. 230.

¹⁸⁷ Aki ko, 2013, p.40

¹⁸⁸ De la Cerda, 2018, p. 4.

¹⁸⁹ Almazán, 2003 p. 95

en la integración de un lenguaje europeo que haga comprensible la producción artística nacional al universo de la metrópolis, sino que también, en la integración de manifestaciones culturales que, si bien no correspondían a la producción de la metrópolis, eran parte del consumo cultural de esta última. A este mismo respecto, la entrada de la cultura japonesa seguirá pautas asociadas a las grandes instancias culturales sancionadas por los gobiernos nacionales, antes que como un antecedente estético de movimientos artísticos más modernos.

V – Exhibiendo a Oriente

Si bien la Exposición del Centenario decidió inclinarse por el arte académico, no podía dejar de considerar a Japón como parte de la exposición, esto en cuanto a la fuerte influencia que tendrá en la cultura Europa de comienzos de siglo, manifestada en el “japonismo”. En ese sentido, uno de los principales motores de difusión de la cultura japonesa serán las Exposiciones Universales, estas últimas se posicionaron como “Verdaderas celebraciones de los ideales de progreso y modernidad”¹⁹⁰, lo cual iría muy bien con una conmemoración nacional, instalando la festividad como una síntesis histórica del progreso nacional y su demostración al resto de las naciones.

A este respecto, la exhibición del centenario se inspiró fuertemente en la Exposición Universal de París en 1900, particularmente en la disposición del nuevo edificio del Museo el cual era casi una réplica en dimensiones más reducidas del Petit Palais¹⁹¹. Así también los espacios interiores del Museo responden a las dinámicas de una Exposición Universal, sobre todo por la presencia del enorme hall de esparcimiento¹⁹², además del ordenamiento de los salones por secciones nacionales¹⁹³ y del eminente carácter comercial que tendrá la muestra¹⁹⁴. Por lo demás, la idea de celebrar el centenario de una independencia política con un certamen de este tipo no era nueva, esto en cuanto la famosa Exposición Universal de 1899, tenía por motivo la conmemoración del Centenario de la Revolución Francesa de 1789¹⁹⁵, quizás el elemento que va a diferenciar a la Exposición del Centenario será su carácter eminentemente artístico.

En cuanto a Japón, desde su primera participación en la Exposición Universal de Londres en 1862, ha significado junto con otros países y regiones “orientales”, el potenciamiento de una exhibición que se concebía como “universal”, así lo atestigua su participación en la Exposición Internacional de Barcelona en 1888: “La exposición fue considerada un éxito y, gracias a la participación de lejanos países como China y Japón, hubo un deseable ambiente cosmopolita, del que carecía la vida cultural española de la época”¹⁹⁶. No obstante, hay que

¹⁹⁰ Dümmer, 2012, p. 15.

¹⁹¹ Mackenna, Op. Cit., p. 66 El edificio construido en dicha exposición para albergar las exhibiciones de arte, que posteriormente pasaría a ser el Museo de Bellas Artes de París

¹⁹² Cortes, Wácquez, Cancino, González y Keller, Op. Cit., p 31

¹⁹³ Museo Nacional de Bellas Artes, 1910, p. 10

¹⁹⁴ Ibid, p. 11

¹⁹⁵ Dumas y De Fourcaud, 1889, p. 31

¹⁹⁶ Almazán, 2006, p. 94

añadir que, tras la concepción cosmopolita “también había lugar – entre el paternalismo, la curiosidad y el exotismo – para las culturas menos avanzadas, que estaban bajo el manto protector del colonialismo y se mostraban casi como trofeos de las nuevas políticas imperialistas”¹⁹⁷.

En ese sentido, las Exposiciones Universales eran parte de la batería de instituciones que generara occidente para dominar a “oriente”¹⁹⁸, insertando a este tipo de instancias dentro del marco del Orientalismo. A este respecto, entendemos por orientalismo “un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente”¹⁹⁹ el cual se expresa en la configuración de un discurso sobre lo *oriental* que se posicionara en “*una forma extrema de realismo*; es una manera habitual de tratar cuestiones, objetos, cualidades y regiones supuestamente orientales; los que lo emplean quieren designar, nombrar, indicar y fijar aquello de lo que están hablando con una palabra o una frase. Se considera entonces que esa palabra, o esa frase, ha adquirido una cierta realidad o que simplemente es la realidad”²⁰⁰. Se trata de “un dispositivo, es decir, un artefacto de poder-conocimiento”²⁰¹ que buscará justificar “empíricamente” la superioridad occidental, a este respecto, las Exposiciones Universales serán particularmente funcionales a dichos propósitos, en cuanto “oriente” se escenificará como un contrapunto entre la “modernidad y progreso” que representaban las naciones occidentales.

Conviene a este respecto recordar la presencia del Palacio de las Colonias y los pabellones de naciones asiáticas en la Exposición Internacional de París de 1889²⁰², a los cuales se les presentaba como las “exposiciones pintorescas, las instalaciones curiosas de las naciones europeas, *las asimilaciones más curiosas aún de las naciones lejanas* — Rusia asiática, Persia, India, China, Japón, Egipto — y de las colonias francesas — Argelia, Túnez, Indo-China, Tonkin, Madagascar... con apuntes de usos, costumbres, trajes, *oficios inferiores, rarezas exóticas*”²⁰³, el colonialismo era mucho más evidente en estas últimas exhibiciones y sus representantes, de los cuales se consideraba que “A los parisienses les toca festejarlos; a ellos les cumple probarles que no podemos olvidar que, agrupados bajo la misma bandera, al lado de los nuestros, defienden en climas mortíferos y en guerras de exterminio, y a costa de su sangre, la grandeza y prosperidad de la patria francesa”²⁰⁴.

La última mención nos permite apreciar que el orientalismo se trata de una herramienta fundamental para la construcción de la “Idea de Europa”. Esto en cuanto la identidad de occidente se construye a través del establecimiento de una contraposición jerárquica con

¹⁹⁷ Ibid, p. 88.

¹⁹⁸ Dolgopol, 2013, p.2.

¹⁹⁹ Said, 2002, p.21.

²⁰⁰ Ibid, p.109. El subrayado es nuestro.

²⁰¹ Mendieta, 2006, p.71

²⁰² Dumas y De Fourcaud, Op. cit, p. 31

²⁰³ Ibid, p. 3. EL subrayado es nuestro

²⁰⁴ Ibid., p. 31

oriente, donde lo europeo se define en función de lo que no es, en este caso lo “oriental”²⁰⁵. No obstante este último, es a la vez una construcción cultural europea de lo que se cree “oriente”, que no tiene necesaria correspondencia con las dinámicas políticas, sociales y económicas de Marruecos hasta Japón. De allí que Said sostenga que “...El orientalismo es -y no solo representa- una dimensión considerable de la cultura, política e intelectual moderna, y, como tal, *tiene menos que ver con Oriente que con «nuestro» mundo*”²⁰⁶.

En ese sentido los objetos artísticos tendrán un rol fundamental, en tanto “La colección es el ejercicio práctico de la puesta en valor histórico de las proyecciones/introyecciones del observador. La colección hace tangible lo invisible y viceversa. Lo invisible es el lenguaje; es el gesto, el acto, el gusto que selecciona, discrimina y compara.”²⁰⁷, en este caso la exposición supondrá una herramienta de poder, el cual ejercerá a través de la significación y disposición de los objetos que la componen.

Recordando la estructura jerárquica de los semióforos, el objeto oriental, particularmente el japonés, se mantendrá en una posición intermedia donde “utilidad y significado existen en variedad de grados”²⁰⁸, en cuanto este objeto no puede pasar a la cúspide de lo significativo, puesto que “...En el sistema colonial, la dignidad universal del colonizador sólo resultaba escenificable en relación con la inferioridad natural de un Otro comparsa del proyecto civilizador”²⁰⁹ la supresión de este orden, donde la producción europea es la piedra angular, supondría una subversión intolerable para el mantenimiento de la jerarquía colonial. Pero, por otro lado, estos objetos no pueden insertarse en lo meramente útil o in-significante, en tanto “Cualquiera que fuese su estatus original, estos objetos se convirtieron en semióforos en Europa, coleccionados no por su valor práctico sino por su significado como representantes de lo invisible; abarcan tierras exóticas, sociedades diferentes y climas extraños”²¹⁰ así como también a las naciones que integran el sistema colonial de la metrópolis.

En ese sentido, dichas piezas a pesar de ser consideraras como inferiores, comparadas con la producción europea, serán necesarias para ratificar a esta última en la cima de la producción artística. No obstante, cuando la producción japonesa trate de ajustarse a los criterios europeos para ser reconocida, se le catalogara como poco original o no representativa de lo japonés, a este respecto “La acusación de impostura, de imitación grotesca o simulación subversiva degradaba así al colonizado al nivel de la mera copia, lo que posibilitaba la

²⁰⁵ Said, Op. Cit., p.27.

²⁰⁶ Ibid, p.35. El subrayado es nuestro. A este respecto “La crítica del orientalismo por tanto no es simplemente una crítica que busque sacarnos de los errores y prejuicios sobre este otro imaginado, el «oriente», sino que es a la vez una crítica explícita de los errores, prejuicios y fantasías que tenemos sobre nosotros mismos, el «yo», el sí mismo de «occidente»” Mendieta, 2006, p. 72.

²⁰⁷ Pomian, 2002, p.129

²⁰⁸ Pomian, Loc. Cit.

²⁰⁹ Guarné, 2008, p.3

²¹⁰ Pomian, Op. cit, p. 189

preservación del dominio, del privilegio del colonizador en el drama colonial²¹¹, lo cual permitirá generar una forma de dominación que integre la evidente maestría y refinamiento natural del arte japonés, siempre subordinado y funcional al consumo europeo, a través del esencialismo de lo japonés, negando su capacidad de cambio e innovación.

Por lo demás, cuando este se mantenga dentro de los límites de su producción tradicional se le vea como falta de creatividad, al respecto se consignaba en los siguientes términos el pabellón japonés de la Exposición de París de 1889: “no veo invento alguno ni el menor esfuerzo para buscar la novedad en esa exposición, que es un desembalaje, en el cual se encuentran hasta copias de modelos accidentales”²¹² para poco después añadir “Hoy día el Japón se ha puesto al nivel de Europa (...) ¡Ah, cómo se arrepentirá algún día, cuando haya perdido completamente lo que constituía su fuerza y su gracia, la independencia de la imaginación, el buen gusto de la observación constante!”²¹³. En ese sentido, la nominación del concepto de arte supone una estrategia de dominio colonial, en cuanto solo la metrópolis, moderna y civilizada puede generar producciones artísticas, mientras que las colonias y oriente, aun primitivos y faltos de desarrollo intelectual, solo realizan piezas artesanales, decorativas y comercializables, frente a las cuales cualquier innovación es debida a la copia del modelo europeo.

Precisamente la Exposición del Centenario responderá a lineamientos muy similares a la hora de significar lo japonés. Esta construcción vendrá a reforzar la legitimidad del modelo europeo, y por tanto el chileno, a la vez que la necesidad de construir un patrimonio donde lo japonés no debe tener lugar, en cuanto no son piezas dignas de la categoría de arte, lo cual se expresara en la Exposición tanto en su ubicación, relegado con las escuelas menores y junto con las artes decorativas e industriales, además de la nula intención de adquirir piezas de ese tipo, sumado a la evidente falta de consideración en el Catálogo Oficial Ilustrado.

VI – ¿Orientalismo o Japonismo?

Un elemento clave para vislumbrar, las distintas apreciaciones y significaciones que se asociaran a determinadas manifestaciones artísticas y culturales en el Chile de principios de siglo XX, será la crítica artística. Esta se decantará en una diversidad de medios misceláneos, donde encontramos textos que refieren tanto al acontecer nacional e internacional, que van desde páginas sociales de la oligarquía hasta crónicas de política nacional. A este respecto, se considera que la crítica de la época “Se trató de una información más bien genérica, muy confiada a las impresiones y a la sensibilidad de la pluma de sus autores y muchas veces, también condicionada por las políticas editoriales de los medios en los que circulaban”²¹⁴. Este elemento que algunos autores observan como poco representativo de un campo artístico y académico, dentro del contexto en el que tratamos donde se recordara la gran importancia

²¹¹ Guarné, Loc. Cit.

²¹² Dumas y de Fourcaud, Op. Cit, p. 527

²¹³ Dumas y de Fourcaud, Loc. Cit.

²¹⁴ Zamorano, Herrera, Madrid, Cortes, 2014, p. 292

que tuvieron actores e iniciativas privadas, que se vinculaban fuertemente con procesos fuera del campo estético, posicionan estos medios como espacios altamente significativos, en cuanto son testimonio de las distintas esferas intelectuales e institucionales, respecto a las cuales se asociaba la compleja política cultural de la época.

En cuanto a esto último, si bien hemos encontrado críticas respecto al arte japonés, contemporáneas a la exhibición y de personalidades representativas de la institucionalidad del Museo y Consejo de Bellas Artes, no se encontraron en las revistas artísticas de la época menciones directas sobre la Sección Japonesa de la Exposición del Centenario así como tampoco de la colección de Luisa Lynch, a excepción de su segunda exhibición en el Museo de Bellas Artes en septiembre de 1927. Esto último probablemente por la existencia de otras instancias, como las exhibiciones de arte europeo que fueron cubiertas con reproducciones fotográficas de los salones así como de obras²¹⁵, y otros festejos que probablemente opacaron a la muestra japonesa del Museo de Bellas Artes. De allí que el arco de revisión de material bibliográfico rebasa las temporalidades específicas de la Exhibición del Centenario, para percibir mejor los procesos de la recepción de la cultura japonesa en las artes chilenas, lo cual por lo demás, nos permite observar desde una relativa “larga duración” la recepción de arte japonés por parte de la institucionalidad artística.

A este respecto, debemos añadir que contamos con las Actas de las Sesiones de la Sección de Artes Aplicadas a la Industria de la Exposición de Bellas Artes del Centenario (1910), los Oficios Confidenciales del Consulado General de Chile en Yokohama (1910), las Memorias del Museo Nacional de Bellas Artes y la Exposición Internacional del Centenario (1910), las cuales nos permiten reconstruir el contenido y devenir institucional de ambas colecciones japonesas. No obstante, debemos añadir que las descripciones de las Memorias del Museo de Bellas Artes sobre los objetos y expositores de las salas son bastante generales, de allí que hubiéramos de recurrir a fuentes complementarias, como los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores, que dan más luces al respecto. Realizando un cruce de datos entre el corpus de revistas más el institucional, además de poder reconocer el espacio físico que utilizaron los salones en la exposición, podremos vislumbrar las características de la recepción de este tipo de colecciones.

A este respecto se ha realizado la revisión de una selección de revistas contemporáneas y cercanas a la Exposición del Centenario, las cuales corresponden a *El Taller Ilustrado* (1885-1889) *Pluma i Lápiz* (1900-1904), *Zig-Zag* (1905-1964), *Selecta* (1909-1912), *Pacifico Magazine* (1913-1921), *Claridad* (1920-1932), *Marsyas* (1927-1928) y *Revista de Arte* (1934-1939). Dichos insumos documentales serán fundamentales, en cuanto la crítica de la época “se expresó a nivel de crónicas y artículos breves, con escritos que ilustraban sobre distintos aspectos del quehacer artístico local: autores, exposiciones, biografías, obras, agenda, entre otros”²¹⁶, las revistas para la época significaron los primeros medios dedicados

²¹⁵ Véase página del anexo

²¹⁶ Zamorano, Herrera, Madrid, Cortes, 2014, p. 292.

exclusivamente a la crónica artística y cultural. Particularmente para nuestro análisis serán relevantes “El Taller Ilustrado”, puesto que es el primer medio dedicada exclusivamente al arte, sus artículos corresponden a las reflexiones en torno a la recepción de lo japoneses más antiguas²¹⁷, así también Zig-Zag y Selecta, puesto que ambas serán el medio de la crítica oficialista del momento, que a la vez movilizaba la Exposición del Centenario.

En primer lugar, la presencia de Japón en la Exposición del Centenario será bastante pronunciada, en cuanto ocupará tres salas en el primer y segundo piso del ala este de la Escuela de Bellas Artes, siendo los salones 22 del primer piso, 38 y 39 del segundo²¹⁸. En el salón 22 se encontrará la colección de arte japoneses de Luisa Lynch del Solar (1855-1937)²¹⁹, esta última ofrecerá dicha colección conformada durante la estada diplomática de su esposo en Japón²²⁰, para organizar una sala específica²²¹. No obstante, aparentemente no tuvo el éxito esperado dado que “el público, *poco preparado para juzgarlas*, no pudo darse cuenta del valor que ellas representan”²²².

Mientras que en los salones 38 y 39 se ubicaba una Sección Japonesa contemporánea, organizada por el Consejo de Bellas Artes a través de los representantes chilenos en Japón, el Cónsul General Enrique Paut Vergara y el ministro Anselmo Hevia Riquelme²²³. En ese sentido, la colección de Luisa Lynch se considera un complemento histórico de la exposición de artistas e industriales japoneses del momento, se esperaba que “Así, el público pudo, al lado de los ejemplares del arte moderno japoneses, admirar las más admirables muestras del arte antiguo, representado por obras de los más grandes maestros, en todos los géneros”²²⁴.

La Sección Japonesa contemporánea estuvo compuesta por el envío de 57 cajones con la producción de 40 artistas e industriales nipones²²⁵, entre las piezas más destacadas se encontraban objetos y figuras de marfil, bronce, lacas, bordados en seda²²⁶ y porcelanas kutani²²⁷. Cabe destacar que para la atención del público, la Comisión de Bellas Artes

²¹⁷ Zamorano b, 2013, p. 197.

²¹⁸ Museo Nacional de Bellas Artes, Op. Cit., p. 5.

²¹⁹ Keller, Uldry, Naya, Arriagada, Inda y Maire, Op. Cit., p. 27.

²²⁰ Yáñez, 1916, p. 55. Esta práctica será muy común entre los diplomáticos de la época como Javier Larraín Irarrazabal (Encargado de negocios en Japón en 1899) que también conformará una colección japonesa o Alejandro Thomson Rey (Cónsul particular de profesión en Japón en 1901) quien expondrá en su almacén de calle Huérfanos lozas, bronce, jarrones, abanicos, ropas de seda y un vehículo, que serían muy populares en su época. Véase Pluma i Lápiz (Santiago: Vol. III, Núm. 20, 18 de mayo 1902) p. 3

²²¹ Comisión de Bellas Artes, 1910, p. 33.

²²² Yáñez, Loc. Cit. El subrayado es nuestro.

²²³ Museo Nacional de Bellas Artes, Op. Cit., p. 23.

²²⁴ Comisión de Bellas Artes, Op. Cit., p. 34. Debemos precisar que esta misma cita es utilizada por Keller en el catálogo de la exposición del 2018 pero tergiversando su sentido, puesto que, al omitir la existencia de la exhibición japonesa, se subentendía que la colección de Luisa Lynch representaba tanto el arte japonés moderno como antiguo, dicha división, como se verá más adelante, será fundamental para comprender la recepción de estas colecciones en el contexto nacional. A este respecto véase *Mundo Flotante del periodo Edo. Arte Japonés, colección MNBA* (Santiago: MNBA, 2018) pp. 31-32.

²²⁵ Jara, 2017, p. 91

²²⁶ Comisión de Bellas Artes, 1910, p. 33.

²²⁷ Takeda, Op. Cit. p. 53

contrato especialmente a un empleado japonés de nombre Satsuda, recomendado por el ministro chileno en Japón, el cual dio “plena satisfacción a la Comisión por su perfecto comportamiento”²²⁸. A diferencia de la colección de Luisa Lynch, “el éxito de la sección fue consagrado por el gran número de compras que se hicieron en ella”²²⁹ las cuales alcanzaron la suma de 23.805 pesos y 55 centavos²³⁰.

La anterior trayectoria nos permite problematizar la percepción de un público “poco preparado” ante el arte japonés, si esto fuera así, la Comisión de Bellas Artes no se habría esmerado tanto en la necesidad de establecer una “Sección Japonesa” que por cierto fue sumamente exitosa, pero también nos lleva a cuestionar las intenciones de instalar esta última. En las Memorias de la Exposición Internacional se consigna, respecto al arte japonés, que dado el “Importante papel que hace en todas las exposiciones artísticas del mundo este arte tan profundamente original y cuya influencia en la evolución artística mundial es innegable, hacia indispensable su representación en la exposición de Santiago”²³¹, no obstante a diferencia de otras obras y reconociendo su importancia en el desarrollo del arte moderno, no existió ningún interés por integrarlo en el acervo del museo, es más “La comisión aprovechó el viaje al Japón de este empleado, el Señor Satsuda, para encargarle vigilar el desembarco de los objetos devueltos, que fueron embarcados en el mismo vapor en que dicho señor debía hacer su viaje de regreso”²³², así como tampoco se especifican los envíos de su sección en el catálogo oficial ilustrado, a diferencia de todas las otras naciones, donde se incluyen hasta las piezas de arte industrial y ornamental²³³.

La siguiente contradicción nos permite cuestionar la verdadera “relevancia artística” que se le asocia al arte japonés y el rol que jugaba dentro de la Exposición del Centenario. A este respecto cabe señalar que un elemento clave dentro de la recepción de la cultura japonesa en Chile, será que esta se insertará como parte de una homologación de las pautas de consumo de la metrópolis. Este tipo de prácticas será particularmente acentuado desde la segunda mitad del siglo XIX en Chile, la nominación de esta época como la “belle époque” chilena, debida a la enorme influencia de la cultura gala expresada en un “afrancesamiento” transversal de la sociedad, aunque principalmente patrocinado por las élites²³⁴.

Como parte importante de dicho proceso de transmisión cultural, el japonismo se expresará en la sociedad chilena, a través del consumo de obras artísticas, elementos decorativos,

²²⁸ Comisión de Bellas Artes, Op. Cit., p. 34. Aparentemente la gran popularidad de los productos japoneses estimuló a que uno de los expositores, Heske Senda de Komatsu, se afincara en el país para conformar la “Casa Japonesa”, posteriormente “Casa Senda”, en Valparaíso, primera importadora de objetos nipones en Chile que funcionara hasta 1941. Véase Ariel Takeda, *Japoneses Chilenos. Anecdótico Histórico Primera Mitad del Siglo XX* (Santiago: Margareta Hudolin, 2006) p. 58.

²²⁹ Comisión de Bellas Artes, Loc. Cit.

²³⁰ Comisión de Bellas Artes, Loc. Cit.

²³¹ Comisión de Bellas Artes, Loc. Cit.

²³² Comisión de Bellas Artes, Loc. Cit.

²³³ Museo de Bellas Artes, 1910, p. 18.

²³⁴ Nordenflycht a, Op. Cit., p. 210.

material visual y literatura. Precisamente esta última será un medio fundamental, en cuanto muchos de los imaginarios y suposiciones sobre el Japón, estarán poderosamente influenciados por los relatos de viajes, crónicas periodísticas y novelas que hagan referencia a la cultura japonesa. Una de las piezas clave será la novela *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti publicada en 1887²³⁵, la cual será uno de los primeros testimonios sobre la sociedad japonesa con una enorme popularidad, la cual será extensiva a nuestro país, transformándose en una obra de referencia para el conocimiento de Japón. A este respecto, después de la instalación de un almacén de productos japoneses en mayo de 1902, traídos por el exdiplomático chileno en ese país Alejandro Thomson Rey, la revista “Pluma y Lápiz” contextualizaba de la siguiente manera, la fascinación por lo japonés, en la sociedad chilena de la época:

“¡, nosotros, que absorbiendo lecturas del bien amado i recordado Loti, hemos tantas veces delirado ser viajeros en una calle de Tokio o de Yedo, reclinados abanicándonos en un cochecillo que *un japonecito de piernas ágiles i con cara de mico* arrastra de las pequeñas varas, en carrera vertiginosa, loca, a lo largo de vías luminosas i por entre la *muchedumbre chillona i frívola* que bajo las sombrillas de papel de color i en eterno abanicamiento bulle por las aceras! Aquel gran pueblo del Japón se ha presentado siempre a nuestra mente con todos los lineamientos de *un país fuerte, a la par que exótico e idealista*”²³⁶

El siguiente fragmento nos devela como muchos de los prejuicios raciales orientalistas de la época, se transferían a la experiencia de significación chilena de lo japonés. En primer lugar nos encontramos con la referencia a un japonés como un mico, lo que no es de extrañar en cuanto “La representación simiesca del no-europeo constituyó un lugar común en el régimen de visibilidad colonial”²³⁷, lo cual hace referencia obligada a los modelos darwinistas de la época, que verán en todo lo no-europeo una manifestación de primitivismo, que será explicitada a través del vínculo entre estas culturas y algún grado de similitud morfológica con los primates o “monkeyism”²³⁸.

En ese sentido “La imagen del mono constituía una poderosa metáfora del Japón colonizado que encontraba también en el hábito cultural del vestido un elemento eficaz para enfatizar la distancia con Occidente”²³⁹, esto en cuanto la imagería del mono también era utilizada como representación de la “bufonada” que suponía el hecho que los japoneses aprehendieran elementos culturales europeos, en cuanto estos últimos, al no ser representativos de lo eminentemente “japonés” generaban una especie de pastiche grotesco de lo occidental. En ese sentido “Frente a la modernidad occidental, Japón resultaba sólo tolerable en su

²³⁵ Guarné, Op. Cit. P. 5

²³⁶ Gastón, 1905, p. 3.

²³⁷ Guarné, Op. Cit., p. 6

²³⁸ Guarné. Loc. Cit.

²³⁹ Guarné, Op. Cit., p. 6

representación orientalista, «japonizado» como un exótico tableau vivant transitado por samuráis y geishas en kimono»²⁴⁰.

Esto último generará una especie de esencialismo de lo japonés, que no le permitirá expresarse más que en una imagen anquilosada y exótica, la presencia de Japón a este respecto en las distintas revistas tomará la forma de la crónica de viajes o curiosidades, antes que en discusiones y comentarios críticos sobre arte o cultura, será común la presencia de reproducciones fotográficas de “Curiosidades japonesas” como desfiles tradicionales o luchadores de sumo, así como pequeños artículos sobre las geishas, la vida de las mujeres y costumbres locales de índole muy descriptiva. Un buen ejemplo es el contenido de *Selecta*, el órgano oficial sobre las artes académicas en Chile, las menciones sobre Japón son sumamente acotada, y por cierto, más asociada a relatos de misterio y viajes, antes que en artículos de se dediquen a analizar y criticar elementos artísticos, a este respecto encontramos durante su primer año de 1909 los artículos de Ángel C. Espejo “El Banzai de Hiruma”²⁴¹ “Sayonara”²⁴² y “El marques Ito, transformación política del Japón”²⁴³, todos ellos son crónicas que en algunos casos casi rayan con el relato fantástico, en su gran mayoría hacen referencia a aspectos del mundo social y político del Japón, antes que presentar una crítica artística. En estos artículos la imagen del Japón, esta se identifica como un país exótico y misterioso muy en línea de las narraciones de Pierre Loti, a excepción de “El marques Ito ...” que corresponde más bien a una biografía de dicho personaje.

Pero debemos añadir que, a este modelo de anquilosamiento de lo japonés en lo exótico, responderá también el juicio de que el arte japonés contemporáneo se encontraba en plena decadencia, puesto que las influencias europeas habían hecho que “dejara de ser japonés”, juicio al que adscribirá la mismísima Luisa Lynch, al comentar respecto a que los autores de su colección “pintaban en esos tiempos en que la pintura de aquellos países no estaba influenciada por el arte europeo”²⁴⁴. Dicha percepción será también extensiva a otros medios artísticos, como la literatura, lo cual se deja ver en la columna de Zig-Zag “La literatura japonesa” del 24 de septiembre de 1910:

“Combaten y aniquilan toda idea de progreso. Solo se ocupan como vulgares fotógrafos, en presentar y exhibir el lado feo del alma y del corazón (...) son impotentes para elevarse a ideas generales y ver las cosas desde la altura. Nunca se ocupan en los verdaderos y trascendentes problemas humanos (...) Sería tiempo de que los novelistas japoneses se ocupasen del Japón y de su vida nacional, en lugar de ensayar pálidas copias de la literatura occidental”²⁴⁵

²⁴⁰ Guarné, Loc. Cit.

²⁴¹ *Selecta*, Abril de 1909, n°1, p

²⁴² *Selecta*, Junio de 1909, n°3, p

²⁴³ *Selecta*, Diciembre de 1909, n°9, p.

²⁴⁴ Yáñez, 1916, p 45

²⁴⁵ Zig-Zag, 1910, p. 77.

El siguiente fragmento nos permite vislumbrar como junto con la falta de originalidad, el arte japonés será visto como poco relevante, en cuanto no es capaz de expresar grandes ideas o aspectos trascendentes de la realidad, a la vez que no supone un reflejo de las dinámicas propias de su nación. La acusación de falencia en estos aspectos hace referencia directa a los postulados de Taine, los cuales expresan que una obra de arte es constitutiva de tal, en cuanto es capaz de expresar esencias o ideas profundas de la realidad.

Dicha percepción será confirmada por Ricardo Richon-Brunet en su columna “Conversaciones sobre Arte” dedicada a Alfredo Helsby y la pintura de montaña, en la revista *Selecta* de Julio de 1909. Allí comentará que la pintura de montaña se debe caracterizar por generar impresiones en el espectador, que hagan referencia a “su misterio, su soledad y su silencio, sus feéricos y mágicos efectos de luz sobre la nieve y ese “algo” indefinible que reside, *más que en los objetos mismos, en la idea que nos formamos de ellos*”²⁴⁶. Richon-Brunet a este respecto, refuerza la idea de que el arte transmite grandes ideas, impresiones y sentimientos, pero siempre con un grado complejo de abstracción, para ello decide ejemplificar con dos escuelas pictóricas, la italiana representada por Segatini y la japonesa por Hokusai y “Hieroschigüé”.

Respecto a Segatini, este se caracteriza precisamente por la realización de obras que dejan fuertes impresiones en el público, dado el estudio intelectual que imprime a sus obras, a este respecto “El gran artista italiano Segatini es, quizá, el pintor que ha ahondado más en el estudio de este aspecto sintético de la montaña: la austeridad, la soledad y el misterio de la montaña dejan en el espectador un recuerdo fuerte rudo y casi penoso”²⁴⁷, por otro lado los japoneses se destacan puesto que “han conseguido hacer de sus famosas vistas del Fushe-Yama el símbolo de su arte y casi de su tierra”²⁴⁸.

No obstante, a la hora de comparar la trayectoria de ambos, Richon-Brunet considera que “estas dos maneras, *en los dos polos opuestos*, de ver y de comprender la montaña, la una emocionante y profundamente sentida, y *la otra decorativa*, tienen, sin embargo, la misma causa, que es la *producción de la sensación por la pura interpretación*”²⁴⁹. Cabe destacar que frente a las grandes sensaciones que produce la obra de Segatini, el arte japonés solo tiene por mérito, haber identificado un elemento como representativo de su nacionalidad y producción artística. Se puede identificar como ambos responden a la interpretación de la naturaleza, la montaña en este caso, pero en perspectivas antagónicas, mientras el arte europeo aspira a la interpretación y expresión profunda, el japonés solo es ornamental.

Si continuamos con la relación de oposición que establece Richon-Brunet, el arte japonés estaría subordinado al europeo, precisamente por la falta de estudio intelectual y abstracción que presenta, en cuanto las obras que desarrollan en mayor grado estas capacidades son

²⁴⁶ Richon Brunet, 1909, p. 110

²⁴⁷ Richon Brunet, Loc. Cit.

²⁴⁸ Richon Brunet, Loc. Cit.

²⁴⁹ Richon Brunet, Loc. Cit.

precisamente las que transmiten mayores ideas y sentimientos, mientras que la producción japonesa solo se queda en la identificación de elementos. Esta característica generaría que el arte japonés se identificase como “decorativo” en cuanto solo cumple una función estética básica, al respecto, expresar una visión bella sobre algo, pero que no está asociada un mayor ejercicio de abstracción intelectual para su creación y apreciación.

A este respecto Manuel Magallanes Moure, publicara el 17 de agosto de 1912 en el número 391 de la revista Zig-Zag, la crítica “Arte Japones”. La figura de Magallanes Moure es interesantísima a este respecto, puesto que será parte importante de la vida cultural de la primer mitad del siglo XX, si bien su carrera se desarrollara mayormente dentro del mundo literario, Magallanes Moure también será incursionara en la pintura y ejercerá como crítico de arte en medios de la oficialidad artística como Zig-Zag, El Mercurio²⁵⁰ y conferencista en el Ateneo de Santiago²⁵¹, además de jurado en los Juegos Florales de 1914, donde serian premiados los Sonetos de la Muerte de Gabriela Mistral²⁵². Así también será una figura relevante en la conformación del Grupo de los Diez y la Colonia Tolstoyana²⁵³ grupos de avanzada artística de la época.

Respecto a su crítica, parte por preguntarse si es que efectivamente puede llamarse arte a la producción de objetos japoneses. Para ello establece una característica fundamental en la concepción del arte nacional “Es verdad que dentro del concepto del arte *tal como lo entienden los europeos, y como lo entendemos nosotros, los americanos*, la pintura japonesa no pasa de ser una rama inferior del arte, como quiera que ella no va a la interpretación directa de la naturaleza”²⁵⁴.

De su proposición podemos vislumbrar dos grandes características del arte nacional, en primer lugar que la escuela artística chilena se entiende como una escuela europea, y en función de ello, adscribe a que el arte basa su estudio en la interpretación profunda de la naturaleza y la realidad humana, ello será confirmado en su crítica sobre Rodin donde alabará al escultor por ser el desvelador del mundo interior de las figuras que esculpe, en cuanto “Ningún artista plástico ha conseguido acaso comprender e interpretar con más amplitud y mayor fiereza, el alma complicada de la humanidad”²⁵⁵, a este respecto su concepción de arte radica en cuan funcional es este último para la expresión de emociones e ideas trascendentales, nacidas desde el estudio complejo de lo que se desea representar²⁵⁶ “Lo que se ama en la vida ¿Porque no amarlo en el arte, ya que este no es otras cosa que la interpretación en el libro, en el bronce o en el lienzo, de la vida misma?”²⁵⁷. Por el contrario,

²⁵⁰ De la fuente, 1962, p. 3

²⁵¹ Magallanes a, 1906, 37.

²⁵² De Estay, 1962, p. 8

²⁵³ De la fuente, Loc. Cit.

²⁵⁴ Magallanes b, 1912, p. 608

²⁵⁵ Magallanes b, Op. Cit., 37.

²⁵⁶ Magallanes b, Loc. Cit

²⁵⁷ Magallanes b, Loc. Cit

la escuela japonesa “únicamente solicita del natural ciertos elementos, ciertos detalles de forma y de color que aprovecha para componer con ellos los asuntos eminentemente decorativos de su producción”²⁵⁸, por lo tanto, su arte difícilmente puede catalogarse como arte, en cuanto es una observación incompleta de la naturaleza.

Pero cabe destacar que Magallanes reconoce que no solo es superficial, en cuanto su producción se orienta a elementos ornamentales, sino que su cultura se caracteriza por ser sumamente utilitaria “todo está hecho para que preste un servicio determinado. El arte por el arte es para estos artistas una forma vacía de sentido”²⁵⁹. Dicha percepción generara que su producción cultural será vista con particular desdén, dado que se consideraba que su desarrollo se restringía principalmente a formatos inferiores respecto a las Bellas Artes.

A este respecto, cabe señalar que la percepción negativa de la producción comercial será un elemento temprano en la crítica artística chilena, un reportaje sobre la Exposición de Barcelona de 1888, del 20 de agosto en *El Taller Ilustrado*, consigna sobre la sección japonesa: “Pero donde no tienen rival es en sus chucherías que hoy son objetos de arte i muy principalmente en la decoración de porcelanas de Imari i de Seto”²⁶⁰. Este juicio se reforzaba a través de la percepción, de que el impacto de una apertura tan rápida del Japón al comercio internacional, trajo sobre sí que su arte se volviera extremadamente funcional a la producción en masa y el mercado, ello consignado en la columna “El Arte en Japón” del 20 de Agosto de 1888, la cual considera que “Por fin el cliente habitual del pintor o del lacador japonés no es ya el conocedor antiguo, el aficionado i el patrón de los pasados días, sino el globe-trotter, el yankee i el negociante de Birmingham. Consecuencia natural: el arte japonés se ha hecho casi sin transición un arte industrial, un arte de imitación i de efecto, frívolo, de reproducción descuidadas”²⁶¹.

Esto debió ser un fuerte contraste entre el concepto de arte chileno, que veía este último como una práctica tan relevante y cargada de profundas significaciones “contemplativas”, como el ser capaz de transmitir ideas tan profundas y trascendentes como la identidad nacional, así como valores y un estudio complejo de la naturaleza. Mientras que el arte japonés, aparentemente solo correspondía a una especie de relativo dominio técnico con alta capacidad reproductiva, profundamente servicial al progreso material y económico, generando un abismo entre los motivos que animaban ambas producciones artísticas. A esto debemos sumar la desestima que se dio en el medio chileno, por las artes industriales en general, precisamente porque se consideraba un “oficio de obreros”, falto de las características de creatividad profunda a diferencia de las Bellas Artes.

Pero por su parte, Magallanes Moure llevara su crítica más allá, al afirmar que el utilitarismo en el Japón no es consecuencia de su entrada al mercado mundial, sino que es algo inherente

²⁵⁸ Magallanes a, Op. Cit., 608

²⁵⁹ Magallanes a, Loc. Cit.

²⁶⁰ *El Taller Ilustrado* a, 1888, p. 3

²⁶¹ *El Taller ilustrado* b, 1888, p. 3

a su cultura, argumentara que la ceremonia del té es solo “la manera más agradable que los japoneses tienen de tomar el té en compañía”²⁶² y que las estampas y “semi-monos”²⁶³ son utilizados como tarjetas de felicitación en festividades específicas y afiches de espectáculos²⁶⁴. Si cruzamos esta caracterización con la teoría estética de Taine, se confirma al pueblo japonés como una cultura intelectualmente “inferior”, en cuanto su producción cultural no pasa de responder a las necesidades materiales básicas, su producción al ser tan utilitaria y poco mimética, no presenta las características de un arte inclinado a la “contemplación” y por lo tanto, que permita a los integrantes de la sociedad que lo realizan, superar el ser “un animal mejor provisto y más protegido que los demás”²⁶⁵. De allí que Magallanes Moure considerara que “Se ve pues; que los artistas japoneses no ejercitan mucho las facultades imaginativas. Son más obreros que artistas”²⁶⁶, haciendo mención del enorme valor utilitario que, a su juicio, tiene toda la producción japonesa y no permitiría vislumbrar un ejercicio “contemplativo” a través de su producción, esto último se refuerza a través de la afirmación de que “Es sabido que la pintura clásica japonesa es de lo más primitiva e ingenua”²⁶⁷ dado que el arte en Japón “no tenía ni siquiera nociones de la perspectiva área y lineal”²⁶⁸.

Precisamente esta falta de estudio profundo y contemplativo de la naturaleza lleva a Magallanes Moure a afirmar que “Carece, pues, el arte japonés de las condiciones que distinguen al arte puro, al gran arte”²⁶⁹, en cuanto al no ser el reflejo de una capacidad intelectual profunda de observación, sumado al excesivo utilitarismo, no pasaría de ser catalogado como “frívolo, es ligero: no posee la menor trascendencia”²⁷⁰. Volverá a reforzar esta idea, a través de afirmar que es precisamente el encanto de su intrascendencia, por lo tanto, la poca profundidad intelectual vertida en su producción, la mayor razón por lo que es tan popular, en cuanto “No nos obliga a nada: ni a pensar, ni a sentir con intensidad. En cambio, nos deleita con sus excentricidades de formas y colores”²⁷¹.

No obstante, se le reconoce al arte japonés un gran nivel de desarrollo actual, inclusive dentro de los géneros del “gran arte” como “retrato, paisaje y cuadro de género”, no obstante, la razón de ello es precisamente la influencia de las escuelas europeas, en este sentido, Magallanes Moure vuelve a reforzar la legitimidad de los circuitos de arte europeos, en cuanto su aprehensión por los japoneses es lo único que permitiría un desarrollo artístico complejo. Pero no deja de lado el prejuicio orientalista, en cuanto el modelo europeo no

²⁶² Magallanes a, Op. Cit., 607

²⁶³ Magallanes a, Loc. Cit.

²⁶⁴ Magallanes a, Loc. Cit.

²⁶⁵ Taine, Op. Cit, p. 65

²⁶⁶ Magallanes a, Loc. Cit.

²⁶⁷ Magallanes a, Loc. Cit.

²⁶⁸ Magallanes a, Loc. Cit.

²⁶⁹ Magallanes a, Loc. Cit.

²⁷⁰ Magallanes a, Loc. Cit.

²⁷¹ Magallanes a, Op. Cit, p. 606.

responde a lo genuinamente japones “Pero estos pintores -algunos de ellos notables- han sido educados en las escuela europeas, y ya de ningún modo representan el genuino arte japones (...) por tanto, sus obras reflejan necesariamente la tendencia y el espíritu del arte europeo”²⁷², este mismo juicio será expresado para las artes decorativas, en cuanto considerara que el popular Art Nouveau “no es sino una mezcla entre estilo japones con el estilo Luis XV”²⁷³, en ese sentido, lo japones vuelve a caer en un esencialismo que lo mantiene dentro de lo exótico y primitivo.

En relación a lo anterior, cabe señalar que Mackenna Subercaseaux presentara en 1901 en “La Revista Chilena” el artículo “Utilidad de un museo de arte industrial” en el cual proponía la necesidad de generar un museo de copias de muebles y objetos decorativos, donde los obreros nacionales pudieran inspirarse, a la vez que “educar el gusto del público en todo lo que concierne a la ornamentación interior de las habitaciones, las cuales presentan hoy un aspecto abirragada, sin ningún detalle de elegancia, ni de artística sencillez”²⁷⁴, no podemos establecer que se esté refiriendo a la moda del japonismo específicamente, pero debemos considerar que contemporáneo a Mackenna “El estilo oriental, con toda su abigarrada pompa y riqueza, estuvo, tanto entre nosotros como en Europa muy en boga durante el pasado siglo; (...) No había casa de fuste donde no se encontrará un salón oriental”²⁷⁵. Por lo demás, los lineamientos del “Museo de modelos de arte industrial” eran bastante claros, todas sus piezas que fueron encargadas a Europa en 1902 e instaladas en la rotonda del Museo de Bellas Artes, correspondían a estilos clásicos de la esfera europea²⁷⁶, no había piezas Art Nouveau o de inspiración japonesa.

Aun así, debemos señalar la existencia de voces disidentes en la materia, estas en su gran mayoría se tratarán de artículos traducidos desde fuentes internacionales. En *Selecta* de su tercer año de 1912, se publicarán dos artículos que hacen una presentación de elementos artísticos sobre Japón, específicamente “Un Arte Japones, esmaltes y esmaltadores japoneses de hoy día”²⁷⁷ de Jido Harada en febrero y “Las empuñaduras de sables japoneses”²⁷⁸ de G. de Tresan en el número de mayo, así también en *Pacifico Magazine* de octubre de 1915 se encuentra el artículo “Las estampas japonesas”²⁷⁹ por E. Strange. Todos ellos si bien presentan una imagen positiva del Japón y sus artes, particularmente el de Harada que criticara la percepción simplista, que a su sentir²⁸⁰, poseen los occidentales respecto a lo japones, corresponden a publicaciones traducidas desde otras revistas extranjeras, tampoco hay en ellas comentarios nacionales aparte del aviso de que es una traducción.

²⁷² Magallanes a, Op. Cit, p. 607

²⁷³ Magallanes a, Loc. Cit.

²⁷⁴ Mackenna, Op. Cit., p. 31.

²⁷⁵ Valdez, 1969, p. 21

²⁷⁶ Mackenna, Op. Cit., p. 39.

²⁷⁷ *Selecta*, Febrero de 1912, Año 3, n. 11.

²⁷⁸ *Selecta*, Mayo de 1912, Año 4, n. 2

²⁷⁹ *Pacifico Magazine*, Octubre de 1915, n. 432, p. 513.

²⁸⁰ Harada, 1912, p.

En cuanto a una crítica chilena que rompa con el molde anterior, encontramos en 1922 en la “Página de Arte” de la Revista Claridad del 23 de diciembre la columna “La pintura de China y el Japón” con el seudónimo de “La Protesta”. Dicha crítica parte por comunicar la muy reciente comprensión, por parte de las escuelas europeas y académicas, de la importancia de la pintura asiática. Esto en cuanto “Esta severidad se explica, si se tiene en cuenta que los europeos de entonces estaban imbuidos en los prejuicios académicos de la época, que exageraban la modalidad esencial de nuestro arte occidental”²⁸¹, para la autora habían pesado profundas incomprensiones por parte del academicismo al querer imponer categorías que no les eran propias o desconocer las que no se ajustaban a sus parámetros, como por ejemplo la perspectiva, respecto del cual “Se ha repetido hasta la saciedad que sus paisajes carecen de perspectiva, que son confusos, ingenuos y caprichosos. Es un profundo error. El Oriente no ignora la perspectiva; tiene una propia. La superposición de planos, *que admiramos en nuestros primitivos, la encontramos bárbara en los chinos y en los japoneses*”.²⁸² Lo interesante del comentario de La Protesta es que permite apreciar que el descredito al arte asiático, no respondía tanto a una crítica a elementos estéticos y compositivos específicos, sino a una percepción incivilizada de las culturas asiáticas, en cuanto el problema de la perspectiva era negativo para las expresiones de arte asiático, pero no para las occidentales.

Entre agosto y septiembre 1927 nos encontraremos con la segunda exposición de la colección de Luisa Lynch en el Museo de Bellas Artes²⁸³, no obstante, esta instancia no será iniciativa del Museo, sino que se realizará a beneficio de la Sociedad Bach, una importante organización musical docta, a la cual Luisa Lynch apoyaba constantemente. Cabe señalar que Roberto Humeres en su artículo “Apuntes sobre arte japonés” en la revista Marsyas de septiembre de 1927, hace referencia respecto a que “El arte japonés, que ya ha dado tantas y tan sabias lecciones al Occidente, por su intensidad y extraordinaria fuerza vital, nos hace pensar en el mundo de sugerencias que aún no han sido asimiladas por nuestros artistas, y que pueden ser provechosas para el desarrollo de las actuales tendencias pictóricas”²⁸⁴. El fragmento nos deja entrever como recién, a mediados de la segunda década del siglo XX, recién se empezó a considerar el arte japonés como un acervo de relevancia en la formación de la producción artística nacional.

A este respecto resultan esclarecedora la columna “Movimiento Artístico Nacional” dedicada al paisaje en la “Revista de Arte” de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en septiembre de 1934. Allí se reconoce la falta de referentes significativos en las colecciones del Museo de Bellas Artes, se preguntan “¿Qué puede enseñar nuestro Museo sobre los paisajistas clásicos con un Corot que no es Corot y un Harpignies tan poco representativo?”²⁸⁵, para luego cuestionar la falta de artistas japoneses en sus colecciones

²⁸¹ La Protesta, 1922, p. 6

²⁸² La Protesta, Loc. Cit.

²⁸³ Museo de Bellas Artes, 2018, p. 33.

²⁸⁴ Humeres, 1927, p. 260.

²⁸⁵ Revista de Artes a, 1934, p. 30

“Esos grandes maestros del paisaje, los japoneses, cuya arte sensitivo ha influenciado benéficamente algunos pintores modernos de occidente no figuran en nuestro Museo y, el que se interese por estudiarlo, tendrá que contentarse con las estampas de la caja de té <<Made in England>>”, así como también a los pintores más modernos frente a otros de índole académica, al respecto se comentaba que “el público estudioso de arte en nuestro país está condenado a desconocerlos mientras los directores de nuestro Museo Nacional no levanten la excomunión que pesa sobre esos artistas”²⁸⁶.

Lo anterior nos permite establecer que la colección del museo, así como sus lineamientos curatoriales y políticas de adquisiciones, no fueron afectados por la renovación artística que supusieron movimientos como el Grupo de Montparnasse y Spartacus, así como la Revista Claridad y Jean Emar²⁸⁷. El mantenimiento de las políticas de colecciones se resistirá inclusive a la renovación de escuelas artísticas nacionales afines a la colección del Centenario, tal es el caso del acuarelista español Saralegui, quien en 1934 había realizado unas vistas del volcán Villarrica fuertemente inspiradas por la estampa japonesa, que tras ser expuestas con éxito en Santiago se comentaba que “...Es de lamentar que nuestro Museo, que posee tantas telas de arte español moderno, la mayor parte de ellas de escaso interés, no haya podido adquirir uno de esos graciosos apuntes”²⁸⁸.

A este respecto resultan interesantes las declaraciones de Eduardo Lira Espejo, publicados en su conferencia titulada “Los japoneses, su música y su actitud creadora” en el número 6° de la misma revista en 1935, donde comenzara por hacer una defensa de una actitud investigativa, que busque comprender las expresiones artísticas desde su condición de “fenómeno expresional intrínseco”²⁸⁹, antes que evaluarlas en función de parámetros exógenos a las obras mismas, no obstante agregara que “Sin embargo, algunos continúan considerando exóticos todo lo que no encuadra en cánones determinados”²⁹⁰.

VII. – Conclusiones

La anterior trayectoria nos permite vislumbrar como existía una marcada diferencia entre los procesos de patrimonialización del arte japonés y el europeo presentado en la Exposición del Centenario, si bien ambos fueron nominados como “Arte” o expresiones “Artísticas” en las memorias de la época, existían enormes diferencias entre la apreciación de una y de otras, así como del papel que debían cumplir, dentro de la construcción del patrimonio nacional.

Ante esto, la Exposición del Centenario se debela como un tercer momento de definición de lo patrimonial, y por lo tanto, de lo que corresponderá al proyecto de construcción de una cultura o identidad nacional, esto último a través del engrosamiento de los acervos del Museo,

²⁸⁶ Revista de Artes, Loc. Cit. El subrayado es nuestro.

²⁸⁷ Berrios, Cancino, Santibáñez, 2012, p. 86

²⁸⁸ Revista de Artes b, 1934, p. 61

²⁸⁹ Lira b, 1935, p. 394

²⁹⁰ Lira b, Op, Cit., p. 395

en función de legitimar el modelo cultural europeo al que se deseaba adscribir. El cual era funcional a la entrega de herramientas estéticas para expresar lo nacional, así como sostener una percepción del arte alejada de los procesos productivos y capaz de responder a una educación “moral” y “estética” de la población, esto último con la intención de situar a la cultura nacional, en un canon europeo que permitiera verla y entenderla como moderna.

A este respecto cabe señalar, que el proyecto de modernización que se va a insertar en la institucionalidad del Museo de Bellas Artes, supondrá que “el “ser moderno” no pasaba necesariamente por convertirse en un agente dinamizador en términos materiales (...) sino ante todo representaba un estilo de vida y un conjunto de actitudes vitales”²⁹¹. De allí la importancia de la instalación de un gusto estético, de un edificio que permitiera una determinada apreciación performativa de las artes, de una colección que respondiera a un canon europeo academicista, se trataba ante todo de reconstruir lo chileno, de moldear prácticas y formas de consumo cultural, en función de un proyecto modernizador, que requería la transformación de la identidad chilena para homologarla con la europea.

Pero para ello no fue necesario solamente el desarrollo de un museo y circuito cultural “a la francesa”, sino que también integrar una otredad donde reflejar la potencial civilidad y progreso de la cultura chilena, a este respecto, ese lugar común fue Japón. Siguiendo la línea interpretativa inaugurada por Josefina de la Maza, a través de la interpretación de la definición de obra maestra por Eugenio Dittborn: “Tiene que ver con un amo y un esclavo: ¿una obra-maestra? ¿Cuál sería entonces una obra-esclava?”²⁹². Si la Exposición venía a “traer el arte a Chile”, posicionando a determinadas piezas como obras maestras y dignas de ser ingresadas en el acervo del museo, también nos encontraremos con su contrapunto, el “no-arte”, lo superficial, aquello que solo tenía valor en su interés comercializable y servía para reforzar los límites de lo artístico. En ese sentido, desde una perspectiva académica, el japonismo en Chile tuvo muchísimo más de Orientalismo.

Lejos de plantearse como una “fascinación por lo oriental” la presencia de estas colecciones en la Exposición del centenario, no pareció traer consigo la intención de ser parte de la institución de una moderna escuela artística chilena, ello lo prueba la nula intención de integrar estas piezas a las colecciones del Museo, así como la total falta de reconocimiento de la Sección Japonesa en el Catálogo Oficial Ilustrado. Al respecto la influencia de un “japonismo” en Chile, se traslada por lo menos 20 años después de la Exposición del Centenario, siendo grupos que no se encontraban relacionados directamente con la institucionalidad del Museo, particularmente la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, quienes buscaran ver en las producciones culturales japonesas, elementos valiosos que integrar en la práctica artística nacional.

²⁹¹ Vicuña, 1996, p.115

²⁹² De la Maza b, 2014, p. 32.

En ese sentido ¿Cuál era el objetivo de la inclusión de estos objetos en la Exposición del Centenario? Es evidente en las declaraciones de las memorias el marcado carácter comercial de la muestra, en cuanto su éxito se basa en buena medida, en que fue una de las Secciones que mayores compras reportó. Esto tiene sentido en cuanto el consumo de objetos japoneses supone una homologación de los “gustos” de la metrópolis, en cierto modo, insertar a la cultura nacional dentro de los cánones de la modernidad, implicaba la aprehensión del consumo de las *japonaiseries* a la semejanza francesa.

No obstante, esto no supuso en ningún caso, que en el marco de la producción artística este fenómeno fuera homologable al europeo. Antes bien, la academia chilena buscará estrechar sus lazos con el modelo de la metrópolis, en cierto modo, el Japón de los impresionistas y las vanguardias será para nosotros París y las academias europeas. Esta disociación generará que lo japonés fuera receptado no como un soplo de renovación para la creación artística, sino como una otredad extraña y exótica, asociada a los dispositivos colonialistas y orientalistas que en los circuitos más conservadores de la época, utilizaban para legitimar la superioridad de la “civilización europea”, a la que por cierto la institucionalidad cultural chilena de la época quería adscribir.

En función de ello, la totalidad de la producción cultural japonesa será desvinculada del concepto de “Arte”, será comprendida como manifestaciones culturales primitivas, pero a la vez, negándoles toda posibilidad de innovación, en función de relegitimar el modelo europeo como los únicos espacios productores de “arte”. Para ello utilizarán toda la batería de teoría estética con la que se sostendrá el concepto de arte en Chile, recluyéndola a lo japonés en la condición de “objetos decorativos” hasta la segunda década del siglo XX, condición que se expresará en la ubicación y desarrollo de su sección en la Exposición Internacional, sus salones se encontraran relegados a un segundo plano en el edificio de la escuela, totalmente alejados de las galerías del “gran arte” y asociado a las artes industriales y decorativas. La justificación de esta categorización, encierra en el fondo la aplicación del dispositivo orientalista, a través del cual el arte japonés se define en tanto a un opuesto al arte nacional, que se justifica en función de una percepción jerárquica y darwinista de la producción artística.

La siguiente trayectoria nos invita a mirar mucho más críticamente los procesos de patrimonialización de las instituciones museales, considero por lo menos preocupante que durante la exhibición e investigación de la colección de arte japonés de Luisa Lynch, en el Museo Nacional de Bellas Artes, jamás se halla mencionado la Sección contemporánea Japonesa, y por cierto una gran falta de criterio investigativo, que no se halla profundizado en el contexto de su exhibición, y se resume todo en la sentencia simplista de “un público poco preparado para el arte japonés”. Debo mencionar que, para la realización de este estudio, se trató de realizar una entrevista a la curadora e investigadora de la colección Natalia Keller, quien accedió en un primer momento, para posteriormente no volver a responder ningún tipo de mensaje una vez informado el motivo de la entrevista.

Al respecto, el asumir la existencia de un “japonismo” en Chile, significa no solo la imposición de una categoría exógena al contexto nacional, sino que la invisibilización de una serie de prácticas y modos de construir el patrimonio y pensar la cultura, que problematizan los espacios y permitirían el desarrollo de instancias mucho más ricas y reflexivas, en torno a cuál han sido los roles de las instituciones dentro de la conformación del patrimonio y las maneras, en cómo se han significado las diversas expresiones culturales recibidas en nuestro país.

En cuanto a lo anterior, si buscamos construir un modelo de cultura entendido, como un derecho garantizado por el Estado, debemos en un primer lugar visibilizar todas las prácticas, que con la sanción de este último, se han constituido como la instalación de discursos que no abogaban por una integración democrática y respetuosa de las culturas de otras sociedades. Y por, sobre todo, evitar el encubrir dichas prácticas con interpretaciones simplistas y “políticamente correctas”, la única forma de construir una institucionalidad cultural democrática e integradora de la diversidad es precisamente reconocer todas aquellas instancias en las cuales no se ha cumplido con dichos lineamientos, y plantearlas como oportunidades de pensar y repensar nuestras formas de entender la cultura.

Considero que, con el siguiente trabajo, se pudieron vislumbrar los procesos de patrimonialización de una instancia clave, en la conformación de la institucionalidad cultural chilena, como lo es el Museo de Bellas Artes. Evidenciar algunos actores claves, los motivos ideológicos que animaban sus decisiones, así como también, como estas se encarnaron en las colecciones del museo, y como este último, se insertaba dentro del proyecto cultural nacional de la época. Tratándose nuestro seminario de una revisión genealógica de la institucionalidad cultural chilena, este trabajo ayuda a ser una introducción al complejo pero fundamental campo de la cultura nacional de principios de siglo XX, consideremos a este respecto, la inexistencia de una historia crítica sobre las colecciones del Museo de Bellas Artes, así como también el gran desconocimiento que existe, respecto a las motivaciones ideológicas de muchas de las personalidades de la época. Lo cual resulta fundamental, si consideramos que en estos momentos es en donde se constituye una institucionalidad moderna de la cultura en Chile, de la cual estamos en muchísimos sentidos, aun profundamente influenciados.

Fuentes

1. Congreso Constituyente, *Sesión 26 presidida por D. José Gregorio Argomedeo*, Santiago, 22 de septiembre de 1823, p. 222
2. Cámara de Diputados, *Sesión 33 presidida por José Manuel de Astorga*, Santiago, 12 de septiembre de 1836, p. 310-311
3. Cicarelli, Alejandro, *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director Alejandro Ciccarelli: seguido de la contestación en verso leída por D. Jacinto Chacón*, Santiago, Imprenta Chilena, 1849
4. Universidad de Chile, “Reglamento de la Academia de Pintura” en *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, Imp. Del Pacífico, 1849, p. 4-9
5. El Taller Ilustrado a, “China i Japón en la exposición de Barcelona”, en *El Taller Ilustrado*, n°145, 1888, p. 3
6. El Taller Ilustrado b, “El arte en el Japón”, en *El Taller Ilustrado*, n°135, 1888, p. 3
7. Museo de Bellas Artes, *Salón de 1889 catalogo*, Santiago, Imprenta Ercilla, 1899.
8. Dumas, L, G; De Fourcaud, L, *Revista de la exposición universal de París en 1889*. Barcelona, Montaner y Simón Editores 1889.
9. Gastón, “Sensaciones” en *Pluma y Lápiz*, n° 77, 1902, p. 3
10. Yáñez, Nathaniel, “Interiores: Colección de la Sra. Luisa Lynch de Gormaz”, en *Zig-Zag*, n° 64, 1906, p. 45.
11. Magallanes, Manuel b, “Noticia sobre Rodin” en *Zig-Zag*, n°71, 1906, p. 37
12. Espejo, Ángel, “El banzai de Hiruma”, en *Selecta*, n° 1, 1909, p. 31
13. Espejo, Ángel, “¡Sayonara!”, en *Selecta*, n° 3, 1909, p. 93-95
14. Espejo, Ángel, “El marques Ito. Transformación política del Japón”, en *Selecta* n° 9, 1909, p. 304-305.
15. Richon-Brunet, Ricardo, “Conversaciones sobre Arte. El pintor Don Alfredo Helsby y sus obras, la montaña en el Arte”, en *Selecta*, n°4, 1909, p. 109-110
16. X, “La literatura japonesa”, en *Zig-Zag*, n°280, 1910, p. 77.
17. Museo Nacional de Bellas Artes, *Catalogo Oficial Ilustrado*, Santiago, Imprenta Barcelona, 1910
18. Comisión de Bellas Artes, *Memoria 1910*, en Archivo histórico Museo Nacional de Bellas Artes. Volumen I: Historia. 1.1 Memorias 1899-1923, Santiago de Chile: Biblioteca y Centro de documentación MNBA. p. 23-61
19. Ministerio de RR.EE. de Chile, *Respuesta de Japón sobre participación en exposición internacional de Bellas Artes en Santiago. En Oficios confidenciales recibidos de las Legaciones de Chile en Colombia, México, Uruguay, Italia, Santa Sede y Japón y Consulados de Chile en América, Europa y Japón, de otros Ministerios y de varios*, Santiago de Chile, Archivo general histórico, Ministerio de Relaciones exteriores, 1910, Foja: 284

20. Lira, Pedro, “La exposición internacional de Bellas Artes”, en *Selecta*, n° 7, 1910, p. 271-273
21. Sucesos, “Inauguración del Palacio de Bellas Artes”, en *Sucesos*, n°421, 1910, p. 1215
22. Richon-Brunet, Ricardo, “Conversaciones sobre Arte. Reflexiones por la exposición de Bellas Artes” en *Selecta*, n°12, 1911, p. 482-483.
23. Museo Nacional de Bellas Arte, *Catalogo*, Santiago, Imprenta Encuadernación Chile, 1911.
24. Magallanes, Manuel a, “Arte japonés” en *Zig-Zag*, n°391, 1912
25. Harada, Jido, “Un Arte Japonés Esmaltes y esmaltadores japoneses de hoy día”, en *Selecta*, n° 11, 1912, p.
26. De Tresan, G, “Las empuñaduras de sables japoneses”, en *Selecta*, n° 2, 1912, p
27. Strange, E, “Las estampas japonesas” en *Pacifico Magazine*, n° 432, 1915, p. 513
28. Mackenna, Subercaseaux, Alberto, *Luchas por el Arte*, Santiago, Sociedad Imprenta-litografía “Barcelona”, 1915
29. *Pacifico Magazine*, “Doña Luiza Lynch de Gormaz. Semblanza por el curioso impertinente”, En *Pacifico Magazine*, N° 16, 1916, p. 201.
30. Cousiño, Talavera, Luis, *Catalogo del Museo de Bellas Artes*, Santiago, Imprenta y litografía Universo, 1922.
31. La Protesta, “La pintura en la China y el Japón” en *Claridad*, n°83, 1927, p. 6-7
32. Humeres, Roberto, “Apuntes sobre el arte japonés” en *Marsyas*, n° 7, 1927, p. 255-260
33. Museo Nacional de Bellas Artes, *El Museo de Bellas Artes (1880-1930)*, Santiago, Universidad de Chile. Departamento de extensión cultural y artística, 1930
34. *Revista de Arte*, “Movimiento artístico nacional: Exposición de paisajes”, en *Revista de Arte*, n°2, 1934, p.29-30
35. *Revista de Arte*, “Exposición de acuarelas de Saralegui”, en *Revista de Arte*, n°4, 1934-1935, p. 60-61
36. Lira, Eduardo, “Los japoneses, su música y su actividad creadora”, en *Revista de Arte*, n°6, 1935, p. 393-398.
37. Yáñez, Nathanael, “Grandes exposiciones de Arte”, en 1905-1955 *Medio siglo de Zig-Zag*, Santiago, Empresa Editorial Zig-Zag, 1955, p. 220-227
38. De la Fuente, Efraín, “Magallanes, tiempo encendido”, en *Climax*, n°7, 1962, p. 3
39. De Estay, Isolina, “Cuatro coquimbanos en los juegos florales de 1914”, en *Climax*, n° 7, 1962. P. 8

Bibliografía

1. Museo de Bellas Artes, *Mundo flotante del periodo Edo*, Santiago, MNBA, 2018.
2. Berrios, Pablo. Cancino, Eva. Guerrero, Claudio. Parra, Isidora. Santibáñez, Kaliuska. Natalia, Vargas, *Del Taller a las Aulas. La institucionalidad moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Santiago, Lom, 2009
3. Zamorano, Pedro. Herrera, Patricia, “Institución y Bellas Artes en Chile: El rol tutelar del estado en el sistema de gestión de la enseñanza, la difusión y el patrimonio”, *Quintana*, 15, 2016, p. 269-280
4. Gurovich, Alberto, “Evocando a Don Alberto Mackenna Subercaseaux”, *Revista de Arquitectura*, 4, 1993, p. 32-33
5. Zamorano, Pedro. Cortes, Claudio. Madrid, Alberto, “Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 47, 2016, p. 39-56
6. Zamorano, Pedro; Herrera, Patricia, “Panorama artístico chileno durante la segunda mitad del siglo XIX: debates, institucionalidad y protagonistas”, *Atenea*, 15, 2017, 147-162.
7. Zamorano, Pedro, “Principales exposiciones de arte en Chile durante el siglo XX: circulación, recepción y debate escritural”, *Estudios Ibero-Americanos*, vol 39, num 1, 2013, p. 115-130
8. Guerrero, Claudio. Santibáñez, Kaliuska. “Academias, museos y salones: el proyecto institucional del arte moderno en Chile (1797-1947)”, en Herrera, Carolina. Richard, Nelly (Edit) *Escuelas de Arte, Campo Universitario y Formación Artística*, Santiago, Extensión y publicaciones. Departamento de Artes Visuales, 2015, p. 29-51
9. Nordenflycht, José, “La Copia feliz del Edén: Un centenario, su museo y el cóndor”, *Apuntes*, vol 19, num 2, 2006, p. 210-215.
10. Valdés, Eduardo, *Un mundo que se fue*, Santiago, Editorial André Bello, 1969
11. López, Ana; Bartolomé, Luis, *Paris*, Madrid, Grupo Anaya Touring Club, 2008.
12. De la Maza, Josefina a, “Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno”, en *Ciencia-Mundo: Orden republicano, arte y nación en América*, Santiago, Editorial Universitaria, 2010, p. 279-319
13. De la Maza, Josefina b, *De obras maestras y mamarrachos: notas para una historia del arte del siglo XIX chileno*, Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2014.
14. Pomian, Krzysztof, “Coleccionistas, aficionados y curiosos. Paris y Venecia 1500-1800”, en Torres, Valentina (Coord.) *Producciones de Sentido. El uso de las fuentes en la historia cultural*, México, Universidad iberoamericana, 2002, p.133-206.
15. Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.

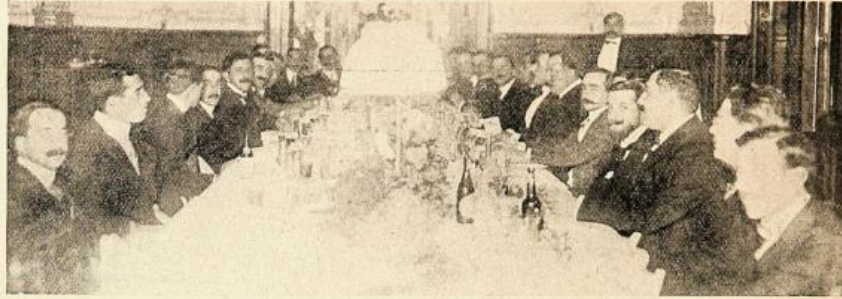
16. Bourdieu, Pierre. *El Sentido social del gusto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
17. Villena, Sergio; Araya, María del Carmen, “Bourdieu: la sociología del gusto”, *Convergencia*, 5, 1994, p. 225 -237
18. Serra, Daniela, “¿Celebrar o no celebrar? La organización de los festejos oficiales del centenario de la independencia de Chile 1904-1910”, *Historia*, n. 48, vol. 2, 2015, 595-626.
19. Álvarez, Manuel, “Centenario en Chile: una época escrita desde la modernidad”, *Revista Sociedad & Equidad*, n. 2, 2011, 227-244.
20. De Cea, Maite, “El sendero de la institucionalidad cultural chilena: cambios y continuidades”, *Estudios Públicos*, n. 145, 2017, p. 103 -132
21. Taine, Hipolito. *Filosofía del Arte*, Ediciones elaleph, 2000.
22. Cortes, Gloria; Wácquez, Marianne; Cancino, Eva; Nicole González; Keller, Natalia. *Tránsitos. Colección de escultura MNBA*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.
23. Berrios, Pablo; Cancino, Eva; Santibañez, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*, Santiago, Andros, 2012.
24. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Política Nacional de Cultura 2017-2022*, Santiago, Gobierno de Chile, 2017.
25. Nordenflycht, José, “Ricardo Richon Brunet” en Museo Nacional de Bellas Arte, *(En)clave masculino*, Santiago, MNBA, 2016, P. 152.
26. Romera, Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Santiago, Editorial del Pacifico, 1951
27. Maillard, Carolina, “Construcción social del patrimonio”, en Marsal, Daniela (Comp.) *Hecho en Chile reflexiones en torno al patrimonio cultural*, Santiago, Editorial Andros, 2012.
28. Alegria, Luis, “Patrimonio, Museos y Museología”, en Marsal, Daniela (Comp.) *Hecho en Chile reflexiones en torno al patrimonio cultural*, Santiago, Editorial Andros, 2012.
29. Herrera, Patricia “Lecciones de civilización: La ilustrada exhibición de la primera misa en Brasil y la fundación de Santiago”, en Hoffmann, Ana Maria Pimenta; Brandão, Angela Schiappacasse, Fernando Guzmán e Solar, Macarena, *História da arte: coleções, arquivos e narrativas*, Bragança Paulista-SP, Editora Urutau, 2015
30. Briones, Claudia, “Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: Unos del pasado e invención de la tradición”, *Runa*, n.21, 1994, p. 99-129
31. Pijoan, J, *Historia del Arte*, Barcelona, Salvat Editores, 1970
32. Akiko, Mabuchi, “¿Qué apporto el japonismo?”, en Obra Social “la Caixa”, *Japonismo la fascinación por el arte japones*, Barcelona, Grafica Ortells, 2014, p. 34-59.
33. Almazán, David, “La seducción de oriente: de la chinoiserie al japonismo”, *Artigrama*, n°18, 2003, p. 83-106

34. Lozano, Miguel Ángel, “Azorín y la sensibilidad simbolista”, *Anales de literatura española*, nº15, 2002, p. 123-138
35. Bolaño, Luis “El decadentismo en la elaboración de la identidad en la cultura gótica”, *Aposta*, nº 38, 2008, p. 1-13
36. Castán Chocarro, A, “Aferrarse a la tradición: La pintura regionalista en Francia e Italia”, en Arce, E., Castán, A., Lomba, C., y Lozano, J. C. (eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, p. 393-410.
37. Dümmer, Sylvia, *Sin tropicalismos ni exageraciones: la construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*, Santiago, Ril Editores, 2012.
38. Almazan, David, “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China” *Artigrama*, nº21, 2006, p. 85-104.
39. Dolgopol, Diego, “Breve comentario sobre el libro “Orientalismo” de Edward Said”, *Revista de Claseshistoria*, nº337, 2013, p. 1-13.
40. Said, Edward, *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2002
41. Mendieta, Eduardo, “Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward w. Said y el Latinoamericanismo”, *Tabula Rasa*, nº5, 2006, p. 67-83
42. Guarné, Blai, “De monos y japoneses: mimetismo y anástrofe en la representación orientalista” *Revista de los Estudios de Humanidades y los Estudios de Lenguas y Culturas de la UOC*, nº10, 2008, p. 1-11
43. Fiamma, Paula, “Inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes”, *Chile 100 años de artes visuales primer periodo 1900-1950*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, 36-39
44. Vicuña, Manuel, *El París americano: la oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Santiago, Editorial Universitaria, 1996
45. Zamorano, Emilio, “El Taller Ilustrado: periódico de artistas y para artistas”, *Aiesthesis*, nº54, 2013, p. 195-208.
46. Cancino, Eva “Andalucía en la pintura chilena: la influencia del imaginario español en los pintores de la Escuela de Bellas Artes de fines del siglo XIX” en López Guzmán, Rafael, *De Sur a Sur Intercambios artísticos y relaciones culturales*, Granada, Editorial Atrio, 2017
47. De la Cerda, María José Inda, “Arte Japonés En Chile: La Colección del Museo Nacional de Bellas Artes”. En *Seminario Estampas y pinturas japonesas. Mundo flotante del periodo Edo*, MNBA, Santiago, 21 de jun. 2018, Ponencia.
48. Herrera, Patricia; Madrid, Alberto; Zamorano Pedro, “Circulación de la información y la reflexión artística en Chile: Panorama de las revistas desde 1900 hasta la década del sesenta”, *Universum*, nº29, 2014, p. 291-309
49. Alvarado, Manuel. “De Oriente a Chile. Breve aproximación al origen de las colecciones de arte asiático chilenas a la luz del Museo de Artes Decorativas”. En *Mesas de Diálogo. Reformas, Interculturalidad, Movimientos Sociales y Acciones*

- Bélicas: Reflexión y Acción en Torno a la Repercusión de Asia y África en Chile*, ALADAA CHILE, Museo de Artes Decorativas, Santiago de Chile. 20 de nov. 2014. Charla.
50. Soto, Fredy, *Historia de la educación chilena*, Santiago, Editorial Universidad Central de Chile, 2013.
 51. Subercaseaux, Bernardo, *Historia De Las Ideas Y La Cultura En Chile, Tomo 3*, Santiago, Editorial Universitaria, 2004.
 52. Rodríguez, Nuria, “Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la museología crítica”, *Museo y Territorio*, n°4, 2011, p. 14-29.
 53. Maire, Gonzalo, “Reconocimiento de dos piezas de la Colección Oriental del Museo de Artes Decorativas a través del problema del color”, en *Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación Dibam*. <http://www.artdec.cl/sitio/contenido/objeto-de-coleccion-digital/81607:reconocimiento-de-dos-piezas-de-la-coleccion-oriental-del-museo-de-artes-decorativas-a-traves-del-problema-del-color>, 2017 (Consultado el 26-12-2019)
 54. Díaz, Wenceslao, “Los Morla. Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla Lynch”, Santiago, Ediciones UC, 2016

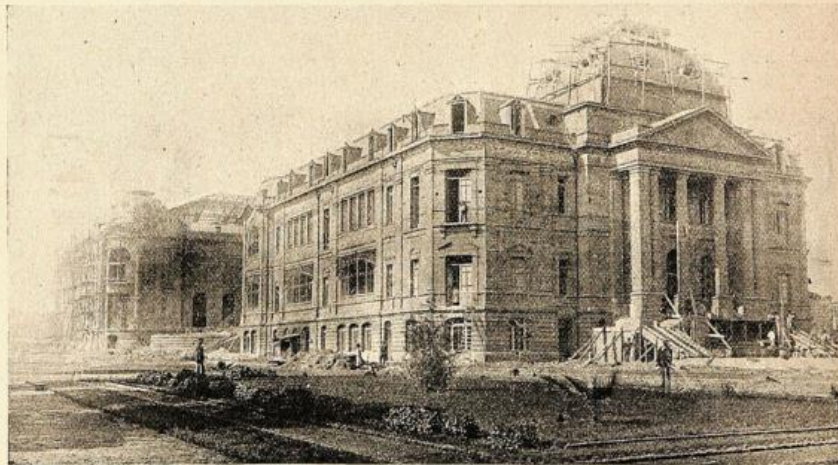
Anexo de Imágenes

En el Club de la Unión.

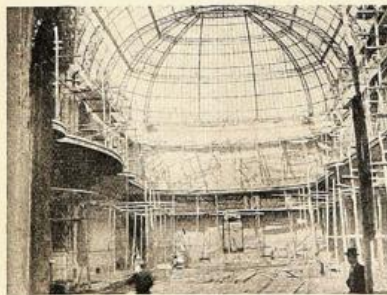


DURANTE EL BANQUETE QUE VARIOS AMIGOS OFRECIERON AL SR. EUGENIO LARRAÍN BULNES,
PARA DESPEDIRLO DE SU VIDA DE SOLTERO.

El palacio de Bellas Artes.



UNA VISTA DEL COSTADO DERECHO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES.



Una vista del salón interior.

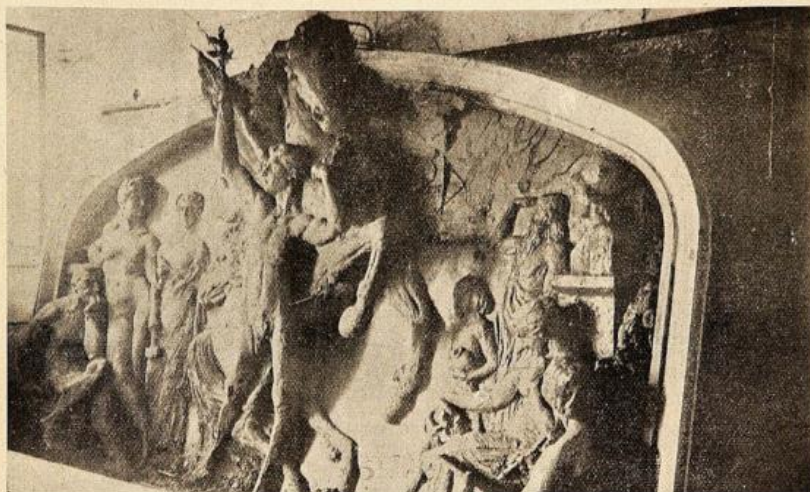


La fachada principal del palacio de Bellas Artes.

La siguiente nota fotográfica del 28 abril de 1910, muestra como a menos de cinco meses de la Exposición Internacional, la obra gruesa del edificio estaba recientemente terminada. Sucesos “El Palacio de Bellas Artes” en Sucesos, Año VIII, n°399, 1910, p. 298.

Para el Palacio de Bellas

Nos es grato presentar á nuestros lectores una vista fotográfica completa y otra seccional del magnífico alto relieve que acaba de terminar el escultor chileno Sr. Guillermo Córdova, para ser colocado en el frontispicio del Palacio de Bellas Artes de Santiago, que se inaugurará en los días del centenario. Es un conjunto de fuerte y verdadero simbolismo, en que el artista ha sabido infun-



EL ALTO RELIEVE DEL PALACIO DE BELLAS ARTES, OBRA DEL ARTISTA SR. CÓRDOVA.

dir un poderoso aliento de vida y animación. La figura central,—Apolo deteniendo el vuelo del corcel alado,—tiene una proporción, un gesto y una actitud en que se cumplen las leyes del arte, más exigente y á la vez se revela el genio del autor.

En torno aparecen las Artes todas, el Trabajo, la tradición.

Es digno de recordarse que el Sr. Córdova obtuvo el derecho y el honor de hacer este trabajo, después de un concurso público á que se presentaron los mejores escultores del país.

No es ciertamente el aliciente del exiguo premio ofrecido, ni el incentivo de un negocio—que, en realidad no alcanza á serlo—lo que movió á Córdova á presentarse á este concurso, compitiendo con émulos notables, extranjeros más de uno de ellos. Fué el deseo, el ardiente deseo de gloria, y



El escultor Sr. Córdova en su taller.



Una sección de la obra que es por sí sola una obra de arte.

fué además el justísimo anhelo de que, la casa oficial del arte chileno, que será acaso el mejor monumento único en que se perpetúe la fecha del centenario, ostente muy en alto, como única coronación legítima y propia, una obra de artista nacional. Con lo cual, han venido á juntarse un noble deseo de artista y un laudable deseo de patriota.

Felicitemos á Córdova, porque la ejecución de su trabajo ha superado á nuestros mejores votos, hechos con ocasión de haber hecho una visita á su taller en los comienzos de su fuerte labor. Presentaremos después otras fotografías ilustrativas.

El escultor chileno Guillermo Córdova fue el seleccionado para la realización del actual friso del Museo de Bellas Artes. El siguiente episodio permite vislumbrar las fuertes vinculaciones del modelo chileno con el europeo, Córdova fue discípulo de Jean-Antoine Injalbert, quien fuera el escultor del tímpano del Petit Palais, mientras su tema fue Paris rodeada de las artes, Córdova esculpió a Apolo, dios de la música y artes, rodeado de las musas. Sucesos "Para el Palacio de Bellas Artes" en Sucesos, Año VIII, n°413, 1910, p. 4

EXPOSICION DE BELLAS ARTES



Asistentes á la inauguración á la puerta del edi ficio.



La tribuna oficial y vista general de la concurrencia en los momentos en que hablaba don Paulino Alfonso.



Don Enrique Cousiño, acompañado de S. E. el Presidente señor Figueras Alcorta, á su retiro de la ceremonia.

En la puerta del Palacio.

Inauguración de la Exposición Internacional de Bellas Artes. Nótese que esta se realizó en el hall central, espacio dedicado solo a la exhibición de escultura internacional, Zig-Zag "Exposición de Bellas Artes" en Zig-Zag, año VI, nº292, 1910, p. 77.



Vistas del salón de la Sección Chilena en la Exposición Internacional, este debió ser el modelo de distribución de la mayoría de las salas durante el certamen, este salón corresponde a la actual galería Chile del Museo. Zig-Zag “En el palacio de Bellas Artes” en Zig-Zag, Año VI, n°299, 1910, p. 579.

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES

(Sección Inglesa)



I. H. Fucke, "La Perla".—II. J. J. Shannon, "El buque de plata".—III. N. Wickimono, "Magallanes en el Océano Pacífico".—IV. W. Llewellyn, "La belle cuisinière".—V. F. H. Neroberry, "El contramaestre".

Se reproducen en las siguientes paginas la publicación de las distintas Secciones de arte europeo de la Exposición del Centenario, nótese la impronta nacional, al tener cada uno de los fotomontajes un atributo representativo del país en forma de escudo, emblemas o pabellones nacionales. Zig-Zag "La Exposición Internacional de Bellas Artes. Sección Inglesa", en Zig-Zag, Año VI, nº303, 1910, p. 933.

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES

(Sección norte-americana)

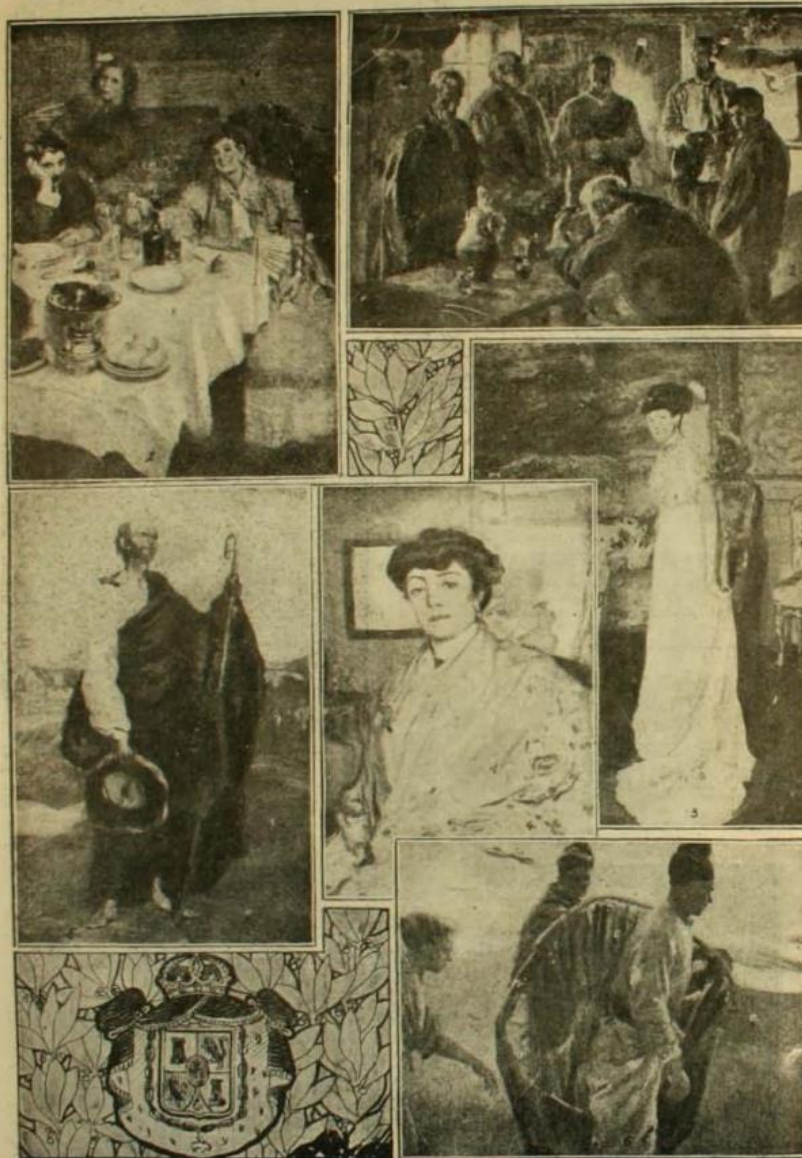


I. Hugh H. Dreckenridge. "Otoño".—II. F. Luis Mora. "Lady Dorothy".—III. Adolphe Dorie. "Ante el espejo".—IV. Ralph Claskron. "Retrato del señor Sorodo Taft".

Sección Norteamericana. Zig-Zag "La Exposición Internacional de Bellas Artes. Sección norte-americana", en Zig-Zag, Año VI, nº303, 1910, p. 934.

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES

(Sección española)



1. José Ma. López Mesquita, "De sobremesa".—2. Eduardo Chichaud y Agüero, "El Angelus".—3. Fernando Alvarez de Sotomayor, "Retrato de la señora B. de S."—4. José Ma. Rodríguez, "Lolita".—5. Ignacio Zuloaga, "Un trovador moderno".—6. J. Sorolla, "Los pescadores".

Sección Española. Zig-Zag "La Exposición Internacional de Bellas Artes. Sección Española", en Zig-Zag, Año VI, nº305, 1910, p. 1135.

LA EXPOSICION INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES
(Sección francesa)



I. Albert P. Darvant. "El enigma".—II. Josph Dall. "El día de aseo de los bronceos".
—III. Jules Lefevre. "El dolor de María Magdalena".—IV. León Barillot. "Laguna de
Feulettes".—V. Denis Puech. "La musa de chenler".—VI. Albert Guillaume. "El avis-
pero".—VII. Ernest Dubois. "El perdón".

Sección Francesa. Zig-Zag "La Exposición Internacional de Bellas Artes. Sección Francesa",
en Zig-Zag, Año VI, nº305, 1910, p. 1136.



Hall central del Museo en 1914 y 1920, se aprecia el mantenimiento del modelo de “jardín de invierno” con bancos y plantas ornamentales para dedicarse a la contemplación artística. Las esculturas corresponden al Museo de Copias de Mackenna y algunas piezas de artistas nacionales. Fuente: https://www.mnba.gob.cl/617/articles-54702_imagen_portada.jpg.

La siguiente tabla muestra la disposición comparativa del tipo de exhibición por salas y ubicación en el local de la Escuela y el Museo de Bellas Artes.

Secciones	Museo	Escuela	Total
Sección Internacional	29	12	41
Sección Arte Nacional	1	2	3
Arte aplicado a la Industria	0	2	2