



**Universidad de Chile**  
**Facultad de Artes**  
**Departamento de Historia y Teoría de las Artes**

# **Identificación y puesta en valor de la obra visual de Guillermo Ulriksen**

**Tesis para optar al grado de Licenciada en Arte con mención en  
Historia y Teoría del Arte**

**SOLEDAD AGUIRRE EVANGELISTA**  
**Profesora Guía: Cecilia Pinochet**

**Santiago, Julio 2011**

#### AGRADECIMIENTOS

*A mi madre por la ayuda y apoyo constante e incondicional, incentivándome a cada momento durante mi vida, en especial en este proceso, sin dejar que la distancia se interponga entre nosotras. A Cecilia por su guía, consejos y amistad, a Maren Ulriksen por confiar en mi labor para sacar adelante el proyecto que termino en la presente tesis, y por último al Lucho y a mis amistades más cercanas que estuvieron a mi lado aconsejándome y queriendo, amor que me hizo seguir adelante y lograr terminar este trabajo.*

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>Introducción.</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I</b>	
<b>Patrimonio cultural y el papel que juega en relación a la obra de arte.</b>	<b>8</b>
I.1 La noción de Cultura.....	8
I.2 Desarrollo del concepto de Patrimonio.....	9
I.3 El rol estatal y privado en la valoración del Patrimonio Cultural en Chile.....	14
I.4 El valor cultural y patrimonial de la obra de arte.....	16
<b>Capítulo II</b>	
<b>La Academia de Pintura y Juan Francisco González.</b>	<b>22</b>
II.1 Las Academias en Latinoamérica.....	22
II.2 Creación de la Academia de Pintura de Santiago de Chile.....	25
II.3 Hacia una expresión artística.....	27
II.4 Los grandes maestros.....	30
II.5 Juan Francisco González.....	32
II.6 Juan Francisco González versus la Academia.....	33
<b>Capítulo III</b>	
<b>La obra de Guillermo Ulriksen y su referente pictórico.</b>	<b>40</b>
III.1 Guillermo Ulriksen, el camino de su vida.....	40
III.2 Su trabajo artístico.....	42
III.3 Temáticas que abordan su obra.....	45
III.4 La influencia de Juan Francisco González.....	47

## **Capítulo IV**

<b>Documentación e itinerancia de la obra visual de Guillermo Ulriksen.</b>	<b>52</b>
IV.1 Antecedentes.....	52
IV.2 Documentación de la obra de Ulriksen.....	53
a. Colección seleccionada.....	53
b. Ordenamiento de las obras.....	53
c. Registro fotográfico.....	54
d. Fichas de documentación.....	55
IV.3 Gestión y producción de la exposición itinerante.....	67
IV.4 Exhibición y montaje.....	69
IV.5 Obras seleccionadas para la itinerancia.....	71
IV.6 Fotografías de las muestras.....	86
<b>Conclusión.</b>	<b>94</b>
<b>Bibliografía.</b>	<b>97</b>
<b>Anexo Catálogo.</b>	<b>103</b>

## Introducción

Desde incontables tiempos la obra de arte pictórica, fruto de la incesante creatividad del hombre, ha sido objeto de estudio de múltiples materias y perspectivas. A la vez ha sido valorada y enriquecida, en diferentes tiempos y espacios, por otros hombres que han ido extrayendo de ella códigos formales y propuestas estéticas para enriquecer su propio entorno social e intelectual.

Por años se han generado imágenes que retratan nuestra tierra y nuestra gente, reflejándose en representaciones que forman parte de la historia social y cultural de nuestro país.

El hecho de descubrir una obra inexplorada hasta el presente genera preguntas que, en primera instancia, aparecen sin respuestas claras. Esto se debe a que esa producción surge desconectada de un contexto, sin un hilo conductor que enhebre los distintos momentos y situaciones en que se fue creando. Este es el caso del arquitecto y pintor Guillermo Ulriksen, quien entre 1920 y 1960 logró una producción rica, diversa y múltiple compuesta por más de 4.000 obras, fortalecida por un trabajo inagotable imbuido de un espíritu vehemente y crítico.

La producción analizada en el siguiente escrito es muestra clara de un destacable legado artístico, estético e histórico, que no sólo ayuda a comprender visiones o acontecimientos característicos de una época, sino que además constituye el reflejo de un interesante intercambio cultural e incluso de posturas antagónicas en el desarrollo artístico de Chile.

Motivadas por el reto de rescatar, valorar y difundir estos bienes, dispersos y acumulados en sitios diversos, intentaremos realizar una reflexión acerca del patrimonio, con el objetivo de poner en valor y discutir la importancia patrimonial de la obra visual de Ulriksen por medio de la documentación, gestión y producción de una muestra itinerante. Frente a esto y en el contexto que interesa a esta tesis, nos ha resultado sugerente cuestionar

hasta que punto venimos ocupando roles de sujetos pasivos que escasamente observan, asintiendo y aprendiendo lo dispuesto por otros, sin cuestionar y contrastar con la experiencia local o con la memoria colectiva, formando parte de una cadena de consumo de imágenes, en un mercado que sólo busca maximizar sus objetivos.

Un objeto es considerado patrimonio cuando una o varias personas calificadas lo catalogan como tal, basándose en ciertos criterios como el histórico, representativo, estético, etc. A partir de lo anterior, nos podemos adelantar diciendo que hay convenciones culturales que establecen que puede ser patrimonio o no. Sin embargo, estos criterios no son aplicados generalmente a las obras pictóricas.

En nuestro caso comenzamos por recopilar la producción pictórica de Ulriksen, seguido de la elaboración de un diagnóstico, abordando no sólo las condiciones materiales de la obra, sino también la valoración de la misma por parte de la comunidad que se ha vinculado con ella. En este marco es necesario señalar la importancia de los aportes que distintas disciplinas como la historia, conservación, historia del arte, museografía, etc., las cuáles a través de una visión interdisciplinar, nos han permitido reconocer las percepciones derivadas de los diferentes ámbitos de valoración, a la vez de plantear metas orientadas a la preservación y desarrollo del recurso patrimonial.

Cabe destacar que dentro de la relación que se produce entre sociedad – patrimonio se encuentra la idea de un emisor autorizado, que sería el especialista en el área y el receptor o público, que se aproxima a la obra en forma fragmentaria. Por tanto se deben considerar las características materiales, la información teórica y el estudio multidisciplinario, integrando los aportes específicos de cada materia, constituyéndose así un referente para la expresión de valores dinámicos e insertos en un sistema complejo de relaciones. Al declarar patrimonio un bien tanto mueble como inmueble no siempre está asegurada su protección total. Por ello a lo largo de los años se han ido transformado los recursos culturales, apareciendo subcategorías en la valoración patrimonial en áreas novedosas tales como: el patrimonio arquitectónico moderno, patrimonio subacuático, entre otros.

Al plantearnos los objetivos de esta investigación fueron surgiendo las siguientes preguntas: ¿Seremos capaces de identificar nuestro patrimonio en las obras visuales de Ulriksen? ¿Será posible encontrar en esa producción elementos identitarios? ¿Qué puede ser patrimonio? y ¿Bajo qué criterios puede serlo?, Trataremos de contestar estos interrogantes a través del trabajo.

En el primer capítulo abordaremos las generalidades de los conceptos de cultura, identidad y patrimonio presentando antecedentes de su aparición, sus concepciones más clásicas y las problemáticas surgidas a lo largo del tiempo, así como los factores que han influido en su evolución hasta el presente. Se analizarán las implicancias de un aspecto tan subjetivo como es el patrimonio, debido a su origen valórico, reconociendo que nuestro país se encuentra en estado de desarrollo en esta materia, trabajándose aún en la búsqueda de acuerdos y consensos. A partir de esto, terminaremos por señalar las circunstancias que permiten catalogar a una obra de arte como un bien cultural y patrimonial. Tenemos que tener presente que los conceptos estudiados se basan en las definiciones de la UNESCO y de otros especialistas, lo que no significa que sean las únicas acepciones o reflexiones al respecto, puesto que este campo es muy amplio y existen múltiples enfoques, investigaciones y puntos de vista.

En el segundo capítulo se describirá el inicio de la Academia de Pintura de Chile y la trayectoria de sus artistas más connotados, destacándose la figura de Juan Francisco González, personaje fundamental para comprender la evolución de la historia del arte en este país. El capítulo siguiente se centrará en la persona de Guillermo Ulriksen, trazándose una reseña de su vida y analizando en extenso el desarrollo de su actividad como artista plástico. Se identificarán las características más destacables de su obra, planteando su fundamento estético, así como los principales temas que aparecen representados en ella y su relación con la pintura de Juan Francisco González.

Finalmente en el último capítulo se esboza una reflexión sobre la injerencia de Guillermo Ulriksen como pintor, desde el campo de la visualidad y el patrimonio, además de destacar la importancia de la preservación de su obra. Se estudiarán y examinarán las condiciones técnicas y físicas de su producción por medio de la documentación, selección y

catalogación; para terminar se abordarán los pasos a seguir en la itinerancia de un conjunto de pinturas, dibujos y acuarelas con distintos formatos y géneros que permitieron acceder a los significados de la obra de arte como expresión de valores y mentalidad del artista.

A la luz de la reflexión anterior se documentaron estas obras con el objeto de asegurar su permanencia en el tiempo, guardando el respeto que se merece cualquier tipo de bien de interés cultural, donde han confluído la destreza de quien lo elaboró, su historia y el momento en el que fue realizado.

Para lograr todo esto se recurrió a una metodología que pusiera de manifiesto la relación de la obra con el contexto en la ésta surgió a partir de un análisis teórico de los campos histórico, patrimonial y documental. Para comprender y situarnos de manera más precisa en los campos antes referidos, recurrimos a dos especialistas en la materia, Pierre Bourdieu y Néstor García Canclini, quienes con sus textos, nos han ayudado en la búsqueda de las respuestas que nos hemos planteado. Por último se incluyen fotografías de las obras exhibidas y se anexa el catálogo de la itinerancia.

Concluyendo con esta introducción es importante considerar que las reflexiones aquí citadas dan cuenta de un trabajo investigativo que esperamos pueda favorecer y estimular la revisión y puesta en valor de la obra de otros artistas desconocidos y/u olvidados.

# I CAPITULO

## **Patrimonio cultural y el papel que juega en relación a la obra de arte.**

Las transformaciones constantes experimentadas durante las últimas décadas en los diversos ámbitos han puesto en jaque ciertas nociones que en algún momento se pensaron inamovibles con respecto a la noción de patrimonio cultural. El proceso de globalización así como los avances tecnológicos y comunicacionales han ido desdibujando las fronteras entre países, produciendo nuevos escenarios de interacciones socioculturales. Dentro de este contexto los conceptos de cultura, patrimonio, identidad entre otros, se amplían, fragmentándose los grandes relatos, dando lugar a la aparición de propuestas que dan cuenta de estos constantes cambios. “... en definitiva, un universo significativo que se construye a partir de las interacciones recursivas e intersubjetivas entre lo propio y lo ajeno... entre lo real y los virtual... entre lo local y lo global”<sup>1</sup>.

### **I.1 La noción de Cultura.**

El concepto de cultura, en un sentido amplio, lo podemos entender como el conjunto de rasgos, estilos y formas de comportamientos que caracterizan a una sociedad y que, por medio de distintas expresiones, engloban los “modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”<sup>2</sup>, los cuales derivan de la esfera de la actividad humana y se manifiestan en actos y artefactos, junto a la capacidad de cambio e intercambio con otros grupos. Son rasgos característicos de una sociedad que actúa recíprocamente transmitiéndose de una generación a otra y constituyendo su identidad, reflejando percepciones específicas, pues la vivencia de la

---

<sup>1</sup> Seguel Quintana, Roxana. “Patrimonio Cultural y sociedades de fin de siglo: una mirada desde las principales tendencias que marcan los nuevos escenarios socio culturales”. En: *Conserva N°3. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración*. Santiago, Chile, DIBAM, 1999. p. 15.

<sup>2</sup> *Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982.*  
[www.portal.unesco.org/culture/es/files/35197/...sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://www.portal.unesco.org/culture/es/files/35197/...sp.pdf/mexico_sp.pdf) [En línea] [Consultado el 15 de abril del 2011].

realidad ante la que se está presente es distinta para cada comunidad. Es, en otras palabras, una acumulación de normas de comportamiento aprendidas y desarrolladas por medio de un sistema de significados, valores y visiones de mundo que se traducen en lenguajes, gestos, símbolos, ritos, estilos y esquemas de vida para satisfacer las necesidades del hombre. Es el testimonio y a la vez memoria, infiriendo de esta manera que el hombre hace a la cultura en la misma medida en que la cultura hace al hombre.

La identidad, por otro lado es aquel convencimiento íntimo de una persona, grupo o sociedad de distinguirse de cualquier otra, con rasgos, personalidades y formas de hacer propias. Es una imagen que se construye intersubjetivamente, es decir, se realiza a través del intercambio y luego de un proceso de comparación en el que se lleva a cabo la toma de conciencia de las diferencias y similitudes con los otros actores sociales.

Estos dos elementos constituyentes de la sociedad son esenciales para comprender el patrimonio y su contingencia, como a su vez para establecer que bienes pueden ser incluidos bajo sus consideraciones.

## **I.2 Desarrollo del concepto Patrimonio.**

Para poder comprender el término patrimonio en su totalidad y sus implicancias tenemos que remontarnos a su significado. Según la Real Academia Española, proviene del latín *Patrimonium*, y tiene distintas acepciones, entre ellas “m. Hacienda que una persona ha heredado de sus ascendientes”<sup>3</sup>, es decir, es todo aquello que uno recibe de los padres o familia, en otras palabras lo que es de uno por derecho propio. Con el paso del tiempo el término patrimonio comenzó a utilizarse en referencia a lo nacional, a la historia de un país, sus conocimientos, creencias, manifestaciones artísticas, etc. Es el medio para reconocerse e identificarse con aquello que forma parte del pasado histórico que ha prevalecido a lo largo del tiempo, un repertorio fijo de objetos, bienes y/o tradiciones.

---

<sup>3</sup> *Diccionario de la Lengua Española*. [www.rae.es](http://www.rae.es) [En línea] [Consultado el 20 de julio del 2010].

El interés por el patrimonio cultural se remonta, según algunos especialistas, a los tiempos de la Revolución Francesa, cuando debido a las catástrofes provocadas por los conflictos armados, surge la preocupación por los objetos y monumentos que habían sido destruidos, cobrando de esta manera la preservación un sentido adicional.

En el caso de Latinoamérica, la preocupación por el patrimonio tuvo sus primeros atisbos durante los movimientos independentistas a inicios del siglo XIX, como una forma de fortalecer el sentimiento de emancipación y autonomía de las nuevas repúblicas. El Estado, en busca de esa consolidación, asume la promoción y organización de la actividad cultural con el objetivo de nutrir los valores nacionales e identitarios. Dentro de este contexto las nuevas economías y el crecimiento de una oligarquía formada principalmente en Europa, comienza a establecer y decidir los cánones que representarán la identidad de las naciones, el espíritu de época y los bienes culturales de valor. Una de las disyuntivas que surge en estas nuevas sociedades es la diferenciación de una “cultural oficial” y una “cultura popular”. La primera está definida por la clase dominante que establece el modelo de patrimonio cultural que ha surcado las épocas de nuestra historia, potenciado por una visión foránea de espíritu moderno. Por otro lado, a través de diversas expresiones, se manifiesta la cultura popular, con los objetos y tradiciones que rescata la gente campesina y trabajadora.

Luego de varios avances en la patrimonialización en las distintas naciones, durante el siglo XX se organizan numerosos congresos, seminarios y convenciones internacionales, con la finalidad de instaurar las bases para definir y proteger el patrimonio en sus distintos aspectos. Los textos y cartas realizados en estas instancias desde 1931 hasta la actualidad van definiendo, desarrollando y encausando lo que conocemos hasta hoy en día como patrimonio cultural. Podemos mencionar entre las actividades más importantes la aprobación de la *Convención sobre la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado* de 1954, conocida también como Convención de la Haya, realizada bajo

la coordinación de la UNESCO<sup>\*\*</sup>. Este es el primer acuerdo internacional centrado exclusivamente en la protección del patrimonio cultural luego de las destrucciones ocurridas durante la Segunda Guerra Mundial. En dicho tratado se emplea por primera vez la expresión “Bienes Culturales”<sup>\*\*</sup>, con la intención de otorgar una visión más amplia y actualizada de patrimonio histórico, incluyendo la diferenciación de los conceptos muebles e inmuebles. Desde la instauración de esas concepciones, el patrimonio adquiere plena significación y valor social, acercando a la población a ser un agente activo en la configuración de su acervo cultural.

Posteriormente en 1978 se realiza por parte de la UNESCO la *Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles* en donde se especifica lo siguiente: “Los bienes culturales muebles, son todos los bienes amovibles que son la expresión del testimonio de la creación humana o de la evolución de la naturaleza y que tienen un valor arqueológico, histórico, artístico, científico o técnico, en particular”<sup>4</sup>. Entre algunos de los bienes muebles considerados patrimonio se encuentran los mencionados en el punto número VI que se compone de: “Los bienes de interés artístico, tales como: Pinturas y dibujos hechos enteramente a mano sobre cualquier soporte y en toda clase de materias (con exclusión de los dibujos industriales y los artículos manufacturados decorados a mano)”<sup>5</sup>. Otra de las instancias articulada por la UNESCO fue la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* de 1972, de donde se desprende las *Orientaciones para la aplicación de la Convención*, texto en que se definen los criterios que los bienes deben poseer para ser considerados patrimonio de un país:

- i) *Representar una obra maestra del genio creador humano.*

---

<sup>\*\*</sup> Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura creada en 1945. Su principal objetivo es contribuir al mantenimiento de la paz y seguridad en el mundo promoviendo, a través de la educación, la ciencia, la cultura y la comunicación, la colaboración de las naciones a fin de garantizar la paz y el respeto universal y los Derechos Humanos. Entre sus propósitos esta la protección y preservación del Patrimonio Mundial, que engloba al patrimonio cultural y natural de todo el mundo.

<sup>\*</sup> Entendemos por bienes culturales a todo aquello que guarda un valor excepcional tanto material como inmaterial para una sociedad determinada.

<sup>4</sup> *Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles 1978.* [http://www.cceproyectos.cl/uvic/wpcontent/docs/docs\\_pdf/normativa/Normas,%20cartas%20y%20convenciones/8.%20Recomendacion.pdf](http://www.cceproyectos.cl/uvic/wpcontent/docs/docs_pdf/normativa/Normas,%20cartas%20y%20convenciones/8.%20Recomendacion.pdf) [En línea] [Consultado el 10 de marzo de 2011].

<sup>5</sup> Ídem.

- ii) *Ser la manifestación de un intercambio de influencias durante un determinado periodo o en un área cultural específica.*
- iii) *Aportar un testimonio único, o inigualable de una tradición cultural o de una civilización que sigue viva o que ha desaparecido.*
- iv) *Ser un ejemplo sobresaliente de un tipo de construcción, de un conjunto arquitectónico o de un paisaje de alguna o varias etapas significativas de la historia de la humanidad.*
- v) *Construir un ejemplo sobresaliente de asentamiento humano u ocupación del territorio, que sea tradicional o representativo de una o varias culturas, especialmente si está en peligro por efectos de cambios irreversibles.*
- vi) *Estar asociado directa o materialmente con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas, creencias, obras artísticas o literarias de significado universal excepcional<sup>6</sup>.*

A raíz de estas convenciones y recomendaciones, las sociedades y sus gobiernos acordaron y crearon múltiples iniciativas producto de un extenso proceso de toma de conciencia, a partir de lo cual se establecieron organismos especializados y leyes para regular la protección de las riquezas artísticas y culturales de cada una de las naciones. De esta manera el concepto de patrimonio ya no se enmarca en la visión meramente academicista sino que se incluyen nuevas problemáticas referidas a la cultura, a la vez que se evalúan y analizan aspectos anteriormente marginados. “La realidad se fragmenta en múltiples microhistorias que dan cuenta de la diversidad del devenir humano, de la coexistencia de infinitos universos simbólicos y de la yuxtaposición de distintos y variados

---

<sup>6</sup> *La Convención del Patrimonio Mundial y el Estado de su Aplicación en los Países Andinos.*  
<<http://www.condesan.org/unesco/Cap%2005%20VAN%20HOOF%20LA%20CONVENCION.pdf>> [En línea] [Consultado el 24 de agosto de 2010].

modos de vida”<sup>7</sup>. A partir de esta concepción la cultura y el patrimonio pasan a ser indisociables, siendo ambos aspectos constituyentes de la sociedad. “La política cultural respecto del patrimonio no tiene por tarea rescatar sólo objetos “auténticos” de una sociedad, sino los que son *culturalmente representativos*. Nos importan más los procesos que los objetos, y nos importan no por su capacidad de permanecer “puros”, iguales a sí mismos, sino porque representan ciertos modos de concebir y vivir el mundo y la vida propios de ciertos grupos sociales”<sup>8</sup>. Es la sociedad apropiándose de su historia.

Desde esta problemática surgen preguntas como; ¿Qué preservar y/o conservar? ¿Para qué? ¿Quién determina el valor excepcional de estos bienes? Como respuesta a estas interrogantes se propone entender al patrimonio cultural como un conjunto de bienes y prácticas que identifica a quienes los comparten. Cada grupo social se apropia de manera distinta de su herencia cultural, ésta se acumula y se renueva en un constante ir y venir, pese a la hegemonía de los bienes impuestos por los “expertos o autorizados”, quienes los legitiman como tales. A pesar de ello, el patrimonio se conforma también de creaciones y expresiones de personas desconocidas o que habitan lugares remotos, manteniendo sus raíces, construyendo el presente y preservando su pasado. Es el testimonio de la existencia, una construcción social propia o inherente al desarrollo histórico y cultural de la humanidad que representa, mediante un sistema de símbolos una determinada identidad, erigiéndose el concepto de patrimonio como polisémico, interdisciplinar y sistémico, experimentando un continuo proceso de reelaboración y modernización. En consecuencia, el patrimonio, en sus diversas acepciones, constituye un concepto abierto y en constante movimiento ya que no es dogmático ni estático, aunque siempre dependiente de la sociedad, que es quien le da vida, designa y valora.

---

<sup>7</sup> Seguel Quintana, Roxana. “Patrimonio Cultural y sociedades de fin de siglo: una mirada desde las principales tendencias que marcan los nuevos escenarios socio culturales”. En: *Conserva N°3. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración*. Santiago, Chile, DIBAM, 1999. p. 9.

<sup>8</sup> García Canclini, Néstor. “Los usos sociales del Patrimonio Cultural”. En: Aguilar Criado, Encarnación. *Patrimonio Etnológico: nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999. p. 33.

### **I.3 El rol estatal y privado en la valoración del Patrimonio Cultural en Chile.**

En el caso de Chile, surge desde principios del siglo XIX, la preocupación por el desarrollo del campo cultural, viéndose los primeros atisbos en la legislación, al promulgarse el 19 de agosto de 1813 el Decreto que crea la Biblioteca Nacional. Posteriormente el 17 de septiembre de 1843 se instala la Universidad de Chile cumpliendo un rol fundamental en el conocimiento, investigación y valoración cultural del país. En 1925 es fundado el Consejo de Monumentos Nacionales, institución gubernamental, encargada del patrimonio nacional. Más tarde, el 18 de noviembre de 1929, inicia sus actividades la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos –DIBAM, siendo una de las instituciones más reconocidas por su labor de fomentar y proteger la cultura.

A contar de 1990, después del retorno de la democracia, el gobierno retoma la tarea de impulsar el fomento de la cultura con el objetivo de lograr la regeneración de las expresiones artísticas en todas sus formas, otorgando gran énfasis al rol activo del Estado en materias culturales. Es así que en 1996 la DIBAM se propone organizar una serie de encuentros destinados al análisis y discusión de cuestionamientos y propuestas relacionadas con el tema del patrimonio, instancias que se mantienen hasta el presente.

Dos instituciones han contribuido de manera significativa al desarrollo del patrimonio nacional. Ellas son, el ya nombrado Consejo de Monumentos Nacionales y el Ministerio de Bienes Nacionales. El primero en 1970 promulga la Ley N° 17.288 de Monumentos Nacionales, la que permite nombrar, promover y resguardar el patrimonio cultural de Chile, dentro de sus tareas se encarga de dar cuenta de la declaración de monumentos nacionales en las categorías de monumento histórico, zona típica y santuario de la naturaleza, controlar las intervenciones en monumentos nacionales, autorizar las instalaciones de monumentos públicos, proteger los bienes arqueológicos, las investigaciones arqueológicas y evaluar el ámbito patrimonial de los proyectos que se someten al Sistema de Evaluación de Impacto Ambiental. Las actividades del segundo están destinadas a reconocer, administrar y gestionar el patrimonio público y privado. En relación a esto, podemos percatarnos que la regulación está destinada prioritariamente a edificaciones o asentamientos, habiéndose dejado de lado las artes visuales.

En el año 2003 se promulga la Ley N° 19.891 por medio de la cual se crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Dentro de sus principales objetivos se encuentran el estimular las disciplinas artísticas y la difusión de la cultura.

Además de la responsabilidad constante del Estado, en junio de 1990 es aprobada por el Parlamento la Ley 18.985 conocida como Ley Donaciones Culturales o “Ley Valdés”, señalada en el artículo 8ª de Reforma Tributaria, la cual consiste en estimular la intervención de privados, tanto empresas como particulares, en el financiamiento de proyectos artísticos y culturales. Los donantes obtienen el beneficio de descontar de sus impuestos el 50% del aporte entregado. Esta ley genera nuevas posibilidades que significan una mayor democratización del financiamiento de proyectos culturales promoviendo iniciativas tanto en Chile como en el extranjero.

Hay que tener en consideración que en Chile pese a las iniciativas de financiamiento y fomento de la cultura, no existe hasta la actualidad ninguna obra de arte declarada patrimonio ya que es nula la presencia de un ente regulador y legislativo destinado netamente en las artes visuales. A pesar de que el 20 de febrero de 1980, Chile ratificó los acuerdos de la *Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* de la UNESCO, en donde además de establecerse criterios de valoración, se señala que el patrimonio cultural es instituido por el Estado de cada país.

#### **I.4 El valor cultural y patrimonial de la obra de arte.**

Los objetos culturales como la pintura, la escultura, la música, entre otros, son reconocidos como patrimonio a partir de las decisiones concientes y de los valores implícitos de determinadas personas e instituciones. Esto plantea un problema al analizar los criterios utilizados por los especialistas, quienes se basan en razonamientos universales y estándares que prevalecen en la sociedad, dando a entender que los recursos culturales se pueden establecer a partir de un modelo. Hay que tener en consideración que la visión experta no es la única forma de aproximación a favor de la diversidad de enfoques ya que

es imprescindible considerar a la comunidad o sociedad en el proceso de valoración. Es por esto que se ha hecho necesaria una nueva forma de acercamiento, que considere la interacción con los agentes locales situados en lugares específicos.

En el escenario contemporáneo se puede repensar cómo se transforma la apropiación y legitimación del arte. Los objetos adquieren y cambian su sentido a lo largo de la historia, siendo potenciados y supeditados por diversos sistemas de relaciones sociales. Las obras de arte se descontextualizan al insertarse, valorarse y a la vez revalorizarse tanto simbólica, histórica y económicamente en cada época, eso sí, sin perder la remembranza de su pasado omnisciente. Bajo esta concepción se considera al patrimonio como aquello que queda visible del pasado, de la historia y cultura de quienes estuvieron antes que nosotros, facilitando la identificación, apropiación y diferenciación de cada pieza. De esta manera se puede considerar que “los productos del quehacer artístico que han sido legitimados históricamente como una forma superior de la vida cultural”<sup>9</sup>, forman parte integral del patrimonio, siendo un nexo para re-conocerse y construir nuestra cultura, a la vez de resignificarse fracturando lo que se conocía como oficial. Son los bienes que ingresan a la realidad con nuevas y cambiantes connotaciones que se estructuran y desestructuran a cada instante. Estos nuevos sistemas de significados se generan a partir de procesos de interacción intersubjetivos más amplios, espacios donde confluyen muchos factores como las producciones sociales, discursos y símbolos.

De ahí que se puede concluir que es la comunidad la que en un momento determinado de su desarrollo escoge un elemento que debe ser conservado por valores que trascienden su uso o funciones, y a su vez es condicionado por el conocimiento de la historia, el desarrollo de la sensibilidad estética y las experiencias que tenga un determinado grupo humano. Este auto reconocimiento se convierte en identidad cultural. “El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios; así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular y el conjunto de valores que dan sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no

---

<sup>9</sup> Seguel Quintana, Roxana. “Patrimonio Cultural y sociedades de fin de siglo: una mirada desde las principales tendencias que marcan los nuevos escenarios socio culturales”. En: *Conserva N°3. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración*. Santiago, Chile, DIBAM, 1999. p. 15.

materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos y las creencias tendientes a la satisfacciones de ciertas necesidades culturales de la comunidad”<sup>10</sup>.

Para poder consignar un valor patrimonial al arte hay que tener presente la fuente de conocimiento histórico que constituye un testimonio indispensable y singular del devenir de las sociedades, a su vez que es parte esencial en la participación de la transformación de ésta. Desde que los primeros habitantes se expresaron en cavernas y exploraron nuevos territorios, hemos sido testigos de la capacidad creadora del hombre a través de diferentes medios visuales. A partir de la percepción de la realidad que cada artista tiene crea una imagen que puede prevalecer, revelando un instante irrepetible, único y propio.

La existencia del “mundo del arte” institucional (galeristas, artistas, conservadores, críticos) convierte en válidas ciertas obras y en otras ocasiones son consideradas posteriormente por su complejidad o formulación. La obra tiene pretensión de ser comprendida y su interpretación puede ser tan variada como espectadores posee. Su validez no estriba en su aceptabilidad, sino en la actualidad de su perspectiva, debe tener la pretensión de ser inteligible y ser válida intersubjetivamente, por ende autónoma en sí.

A su vez, hay que tener presente que los objetos culturales, pueden ser evaluados desde diferentes aristas; como la física, la estética, la histórica o social. Esta comprensión puede proporcionar variadas lecturas según las características de la obra y son esenciales a la hora de entender la importancia del patrimonio cultural en las sociedades actuales puesto que la valoración debe ser plural, identificando a un grupo o comunidad, sin dejar de lado el proceso de selección. La lectura de los distintos criterios se aplica de manera variada tanto separados como en conjunto. Por ejemplo, una pintura es patrimonio, si luego de una evaluación se establece que por su dimensión física, como su data, es de importancia para una cultura determinada por ser un objeto que refleja una técnica contingente de un momento particular, o por su dimensión histórica queda cuenta de un período y sociedad específica como también la obra de algún connotado artista que impuso una peculiar forma

---

<sup>10</sup> INC-OEA. Documento base del Seminario sobre información para el desarrollo cultural del Departamento de Tacna y proyección regional. Tacna, 1984. [http://www.uta.cl/masma/patri\\_edu/patrim.htm](http://www.uta.cl/masma/patri_edu/patrim.htm) [En línea] [Consultado el 19 de marzo de 2011].

de pintar y todo lo que conlleva teóricamente ese cambio. Cada una de estas dimensiones le otorga a la pintura un valor cultural.

En ciertos casos no es necesario que tenga que estar supeditada netamente a lo contextual puesto que perjudica la contemplación desinteresada que debiera caracterizar la relación del espectador con el arte. Hay una secularización en los campos culturales, de lo dominante pasa a lo popular y su legitimidad está constituida por capitales simbólicos que pueden ser comprendidos en distintos periodos de tiempo, rescatando su pasado y estética. Pese que hay ciertas convenciones en el arte que impone restricciones a sus creadores surge en la época moderna una apertura y pluralidad que produce una variedad de quiebres, “renovar la mirada y reencontrar lo que hay de salvaje en este arte cultural”<sup>11</sup>.

Entre patrimonio y cultura se encuentra la memoria, elemento central, puesto que une a ambos componentes, en cuanto que al construir un relato a través de la memoria, estamos estableciendo un marco de elementos que serán parte de la cultura adquirida y otras que no lo serán. Es por esta razón que es importante la multiplicidad en la construcción de ese relato, variedad que queremos ver reflejada en distintas obras de arte.

La obra de arte puede generar una diversidad de tensiones y conflictos incentivando el pensamiento crítico del espectador, y por tanto, una nueva forma de diálogo, participación y pertenencia, ya que lo valioso dependerá, en gran medida, del contexto o trama en la cual será conocida o expuesta la obra. Dentro de todo proceso se realiza una selección dejando fuera algunos elementos. Aparece la exclusión y, por lo mismo, la no presencia de algo más. Es la diversidad sesgada, ya que el compartir un mismo lugar hace poco probable la posibilidad de representar todas y cada una de las identidades, memorias o conocimientos de las diversas comunidades interesadas. Es la totalidad imposible. Al concretar la selección estamos eligiendo algo, en un sentido representativo. Ese algo permitirá ver reflejada su historia y su patrimonio al grupo humano que lo está vivenciando y que es el destinatario de ese relato.

---

<sup>11</sup> García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 1989. p. 54.

Cabe considerar que es la desconexión que existe entre pasado y presente la que reclama al recurso artístico como una forma de acceso a otro tiempo y espacio. En definitiva, es importante estudiar al patrimonio como sistema de producción, distribución y consumo de significaciones culturales, históricamente contextualizadas a través del ejercicio del proceso de patrimonialización, acción mediante la cual los distintos agentes otorgan un valor especial a ciertos bienes.

“Un testimonio o un objeto pueden ser más verosímiles y por tanto significativos, para quienes se relacionan con él interrogándose por su sentido actual”<sup>12</sup>. Las obras no deben importarnos por su pureza o autenticidad sino por su representatividad sociocultural. Es reconstruir la posibilidad histórica y dar bases compartidas para una reelaboración de acuerdo con las necesidades del presente. “Un patrimonio reformulado teniendo en cuenta sus usos sociales, no desde una actitud defensiva, de simple rescate sino con una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia pudiéndose involucrar a diversos sectores. No tiene por qué reducirse a un asunto de especialistas en el pasado”<sup>13</sup>. La frontera entre los campos se ha vuelto más flexible. Se considera cada vez más que la gente reconvierta su capital simbólico, “lo culto y lo popular, lo nacional y lo extranjero, se presentan al final de este recorrido como acontecimientos culturales. No tiene ninguna consistencia como estructuras naturales, inherentes a la vida colectiva. Su verosimilitud se logró históricamente mediante operaciones de ritualización de patrimonios esencializados. La dificultad de definir qué es lo culto y qué es lo popular, deriva de la contradicción de que ambas modalidades son organizaciones de lo simbólico engendradas por la modernidad, pero a la vez la modernidad”<sup>14</sup>.

Por esto no podemos ignorar que el patrimonio ha jugado un rol fundamental a la hora de ser parte y sedimentar la historia de la humanidad. Razón por la cual, países como Argentina y Venezuela han declarado patrimonio cultural pinturas representativas de sus procesos históricos, aunque todavía existe una falta de integración de este tipo de arte en las declaratorias patrimoniales.

---

<sup>12</sup> García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo. p. 188.

<sup>13</sup> Ídem. p. 189.

<sup>14</sup> Ídem. p. 339.

Como ya mencionamos la UNESCO, estableció ciertos criterios, y estos se podrían aplicar a nuestro entender a las artes visuales de la siguiente forma:

- i) **Representar una obra maestra del genio creador humano.** Una obra de arte destacable se establece según parámetros y percepciones de especialistas en las aéreas de la historia, arquitectura, arqueología, entre otros. Entre los objetos o monumentos tiene que haber un dominio excepcional de la técnica, estilo o forma constructiva y representativa de una época, sumado a elementos estéticos originales.
  
- ii) **Ser la manifestación de un intercambio de influencias durante un determinado periodo.** Exhibir un importante intercambio de valores humanos a lo largo de un periodo de tiempo o dentro de un área cultural del mundo. La antigüedad como criterio para legitimar el valor universal de una obra es cada vez más breve donde el patrimonio cultural contemporáneo se escapa a la localización pero no a la valoración.
  
- iii) **Aportar un testimonio único** de un estilo o forma de concebir el arte.
  
- iv) **Ser una producción de extraordinario alcance universal.** Esto presupone el reconocimiento de una obra y su impacto en la historia del arte y en la humanidad.

Visto así, en la contemporaneidad el tramado del arte adquiere mejores recursos y posibilidades de ser explicado y comprendido. Dicho de otra manera, de una estética de la obra se pasa a una estética del significado, siendo esta nueva trama del arte en donde conceptos como moderno y contemporáneo irán, por una parte, acortando distancia y por

otra, marcando diferencias ya que tenemos que entender que el arte es un sistema de conocimiento, se gesta, se desarrolla y se transforma en virtud de un cuerpo teórico que lo interpreta y le da sentido. En este escenario se puede ver a la obra de arte en cuanto objeto que se perpetúa representando la temporalidad y por ende transfigurándose en patrimonio.

## **CAPITULO II**

### **La Academia de Pintura y Juan Francisco González.**

Al adentrarse en la historia de un personaje como Guillermo Ulriksen es imprescindible comprender el contexto artístico y social en que desarrolló su obra. Por este motivo en el siguiente capítulo se expondrá una de las etapas que marcó al arte chileno, momento en el que Ulriksen también fue partícipe, aunque de manera desconocida, pero sin dejar de estar ajeno a la mentalidad que se estaba gestando y de la cual se apropió en su quehacer artístico e intelectual.

La creación de la Academia de Pintura en Chile y el rol que jugó ésta como institución de arte oficial supondrá una concepción y una manera de representación pictórica que marcará la producción y visión del arte a los futuros artistas de la época, entre los que podemos mencionar a Juan Francisco González, figura fundamental en el escena artística chilena y en la obra de Guillermo Ulriksen.

#### **II.1Las Academias en Latinoamérica.**

El término "Academia" a través del desarrollo de la historia ha estado en relación con múltiples significados. Según la Real Academia Española proviene del jardín de Academia, cerca de Atenas, donde enseñaban Platón y otros filósofos, por extensión se utilizó para designar, a toda junta científica, intelectual o artística; denominándose así posteriormente a las escuelas o talleres dedicados a la enseñanza y al estudio del arte.

Para entender el surgimiento de las academias tal como las conocemos, hay que remontarse a la Italia del siglo XV, donde los círculos o tertulias humanistas atrajeron rápidamente el patrocinio de los grandes poderes económicos y políticos, que vieron en tales instituciones la posibilidad de la difusión de ideas y, al mismo tiempo, de

perpetuación de imágenes y conceptos para distintos fines. Proliferaron las obras por encargo y se desarrollaron grandes centros de producción y reproducción de arte. Muchos de éstos talleres se caracterizaron por estilos y tendencias de él o los maestros, formando así las denominadas “Escuelas”\*, produciéndose un cambio radical en el estatus del artista, que dejó de ser considerado artesano, para transformarse en teórico e intelectual.

Durante los siglos siguientes la primera orientación implicaría trabajar a la “manera” de los maestros del pasado. Nacen de esta forma, a fines del siglo XVI, una serie de "academias" que transmiten las técnicas tradicionales a los jóvenes artistas. Por supuesto que esto se manifestó asociado a una serie de cambios estéticos que se fueron incorporando a lo largo de los años, entre ellos la paleta veneciana, el empleo de la luz para enfocar dramáticamente algunas figuras así como muchos otros.

Las academias -de carácter eminentemente conservador- transmitieron la idea del absolutismo a la esfera del arte. Enseñaron formalmente un planteamiento escéptico de la emoción y el color; basando sus normas pictóricas en la pureza racional y en el establecimiento de relaciones lógicas y matemáticas demostrables. Estas características calificaron al arte académico\* de “clásico” quedando entonces aprobado como modelo.

El poderío que fue adquiriendo el reinado francés de Luis XIV se vio representado no sólo en reformas económicas y políticas, sino también en el arte, lográndose que la hegemonía artística de Europa pasara de Italia a Francia, estableciendo altas normas técnicas, patrones y modelos de simetría, orden, regularidad, sobriedad y claridad. Desde el principio, la Academia Francesa consideró que su tarea como educadora de artistas era enseñar un arte basado en la idealización clásica (o clasicista) de la tradición. El objetivo era alcanzar la perfección a través del estudio de la antigüedad y de los grandes maestros, siendo de menor importancia la temática, aunque ésta generalmente poseía un afán

---

\* Entiéndase como lugar que acoge un conjunto de profesores y alumnos de un mismo método, enseñanza, estilo o gusto peculiar de cada maestro en el estudio del arte.

\* Una obra de arte que se considera "académica" es aquella que en su ejecución respeta las reglas y formalismo impuestos por las enseñanzas de tal institución.

moralizador, viéndose frecuentemente motivos de escenas religiosas extraídas de la Biblia o de la vida de los santos.

Debemos recordar que el término “Bellas Artes”, se refiere al medio y fin de la belleza en sí misma (arte por el arte), acepción que lo introdujo la Academia Francesa para diferenciar esta disciplina de las denominadas “Artes Nobles”, “Artes Aplicadas o Viles”. La expresión “Bellas Artes” agrupó la pintura y escultura, separándolas de la actividad artesanal de carácter ornamental o funcional, producción que incorpora los ideales de la composición y creatividad a objetos de uso diario. Motivo por el cual recibieron el menosprecio de los círculos oficiales afrancesados, en oposición a las Bellas Artes que estaban relacionadas con el estímulo intelectual y/o sensible hacia el espectador.

En Latinoamérica, a diferencia de Europa el desarrollo de las academias comenzó tardíamente, siendo la primera, La Real Academia de San Carlos de México, creada en 1785, la siguió la de Brasil ubicada en Río de Janeiro en 1826, y posteriormente la de Venezuela y Argentina. Todas ellas se caracterizaron por una enseñanza artística enfocada, hasta mediados del siglo XIX en el modelo neoclásico y posteriormente romántico importado de Europa, particularmente de Francia e Italia. De allí sobrevino una búsqueda de identidad nacional, a través de temas de paisajes rurales y urbanos, escenas costumbristas que reflejaban la vida diaria de las diversas clases sociales.

En América Latina al comenzar a construirse espacios dedicados a la práctica artística, se produjo una institucionalización del arte a través de las academias administradas por los distintos Estados, lo que le otorgó a la plástica una función pública, de proyección oficial, que ayudó a impulsar el sentido nacionalista del arte en la región. De esta manera los artistas servirían de intermediarios entre el Estado y la sociedad, permitiendo una nueva aproximación al arte y a la imagen nacional que interesaba difundir a cada gobierno.

Chile, no quedó ajeno a este proceso, siendo uno de los primeros países de Latinoamérica en crear una Academia.

## II.2 Creación de la Academia de Pintura de Santiago de Chile.

Durante la primera mitad del siglo XIX, se hizo patente cómo el país se dedicó resueltamente a la construcción de una estructura política y constitucional que permitiera cimentar y dar estabilidad a la república, impulsando el desarrollo económico y social; elaborando nuevas bases para satisfacer las exigencias educacionales y culturales, estabilizando y conservando los frutos que surgían de dichas experiencias.

Superado el periodo de inestabilidad constitucional y precariedad de un país todavía en formación, la enseñanza del arte se vio privilegiada con los paulatinos avances sociales. El ejemplo más claro fue el Decreto de Ley promulgado por el presidente Manuel Bulnes en el que crea La Academia de Pintura, inaugurada el 4 de enero de 1849\*. El primer director fue el pintor italiano Alejandro Cicarelli, escogido a partir de los criterios y decisiones de políticos, diplomáticos y aristócratas que tenían relación con Europa y veían en él la persona indicada para transmitir las normas clásicas de las Academias Europeas y así consolidar la imagen oficial que tanto anhelaba el Estado chileno.

La fundación de la Academia de Pintura fue un hecho de alta trascendencia para la plástica nacional y su puesta en marcha coincidió con la fundación de diversas instituciones culturales y educacionales. Su creación formó parte del plan educativo que intensificó el gobierno de Manuel Bulnes para preparar a la juventud en todos los campos de la actividad intelectual, el que se materializó en las escuelas primarias, liceos y principalmente en la Universidad de Chile.

Bajo este contexto Cicarelli, implementó una estricta disciplina docente a los alumnos con el objetivo de generar en ellos un fuerte apego a la tradición académica de sus maestros, todos europeos, además de establecer el dibujo como la principal herramienta de conocimiento de “lo bello”, regido por un estricto razonamiento geométrico de la forma y sus proporciones; devoto a los principios neoclásicos del siglo XVIII, cito el modelo cultural grecorromano como ejemplo del anhelo del hombre por alcanzar un ideal de

---

\* La primera sede de esta institución fue el edificio de la antigua Universidad de San Felipe, donde actualmente se encuentra el Teatro Municipal.

belleza. Se adhería al ejercicio arquetípico del arte, a la “uniformidad de reglas” restringiendo el desarrollo creativo y experimental de los alumnos, imponiendo a sus pupilos la fiel reproducción del mundo visible.

La aparición de la Academia en el ambiente nacional, permitió que la educación artística se regulara y agrupara en un solo lugar proporcionando encuentros entre artistas emergentes y otros más consagrados.

Es una época de fuerte nacionalismo en todo el continente, surgiendo la necesidad de reafirmarlo a través de obras que identifiquen a sus héroes, sus gobernantes y a la clase aristocrática. La Academia en Chile no escapa a ello, adhiriéndose al creciente interés romántico por la pintura del paisaje nacional y costumbrista, aunque teñido miméticamente en sus inicios por la estética europea, ajena a los factores representativos de la cultura criolla.

Más allá del estricto y retrógrado contenido del mensaje de Cicarelli, es importante tener en cuenta que fue el paso que inauguró la discusión artística en Chile, pues no había, hasta ese momento, antecedentes reflexivos o discursivos que pudiesen equipararse a una proclamación sobre la profesionalización del arte. Podría decirse que la inexperiencia artística nacional sucumbió ante la declaración de poder de Cicarelli y del Estado, principal sostenedor de la Academia e impulsor de una tendencia conservadora que se hacía evidente, no sólo en la enseñanza del arte, sino además en los salones, encargos, líneas y orientaciones pedagógicas que debían seguir los estudiantes que viajaban becados a Europa.

En 1858, el asumido Presidente Manuel Montt reformó la Academia convirtiéndola en la Sección Universitaria de Bellas Artes mediante decreto supremo, dándole de esta forma, el carácter de establecimiento de instrucción superior vigilada por la Universidad de Chile gracias a la ley educacional de 1879. Cicarelli permaneció como director hasta el año 1871, sucediéndolo el artista alemán Ernesto Kirchbach, luego Juan Mochi, italiano, contratado en 1876, Cosme San Martín en 1886, alumno de los anteriores y posteriormente Pedro Lira, en 1905 y 1910.

### II.3 Hacia una expresión artística.

El arte nacional no escapó a las inquietudes y anhelos que se perfilaban; pero, al igual que la sociedad, prefirió el camino de la transformación pausada.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas de XX, hubo una política de Estado que estimuló el intercambio con Europa, facilitando a los alumnos, a través de becas o financiamientos estudios en las Academias europeas, interés que surgía por la influencia que todavía tenía el arte oficial en un sector importante de la sociedad y cultura nacional. Esta situación fue la que permitió que a su regreso, los alumnos, fuertemente impregnados por modelos foráneos fueran los principales difusores del academicismo en Chile.

“Podemos notar que el arte académico no era solamente una determinada expresión plástica a la cual adherían los artistas por percepciones pictóricas definidas, sino que era un verdadero sistema autosuficiente en su producción, recepción y legitimidad, que reproducía los gustos y percepciones de la clase dirigente. El artista que optaba por el arte académico elegía una alternativa que le otorgaba estudios, salones, premios, medallas, viajes, crítica favorable, reconocimiento social y económico”<sup>15</sup>.

En 1880 la atención por el arte se materializó en la creación del primer Museo de Bellas Artes, que funcionó inicialmente en el segundo piso del Congreso, para luego trasladarse al edificio llamado El Partenón, en la Quinta Normal, transformándose en el núcleo de la vida artística nacional, lugar donde se efectuaron los primeros salones, hasta la inauguración del edificio Escuela-Museo del Parque Forestal, en 1910.

Al escoger a Cicarelli como director, éste estableció el modelo francés como base, imponiendo a la enseñanza del arte algunos paradigmas claves arraigados a la tradición

---

<sup>15</sup> Lizama Améstica, Patricio, Jean Emar. “Escritos de Arte (1923-1925)”. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992. En: Zamorano Pérez, Pedro Emilio. Pintura chilena durante la primera mitad del Siglo XX: influjos y tendencias. *Revista Atenea* N° 49. Concepción, 2005. <<http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n491/art11.pdf>> [En línea] [Consultado el 25 de julio de 2010].

académica de estilo más normativo y tradicionalista. El modelo se caracterizó por técnicas iconográficas bien definidas, valorando el arte de la pintura como un quehacer profesional, en donde se conciliaba la razón con la virtuosidad técnica, "... el colorido debe estar subordinado al dibujo; de otro modo la sensación prevalecería sobre la inteligencia del pensamiento, y el arte perdería lo que tiene de ciencia para tomar un carácter vago e incierto"<sup>16</sup>, citando las palabras de Alejandro Cicarelli en el discurso inaugural de la entidad. Con ello, también se daba un claro gesto político, ya que dejaba de lado los valores del arte hispánico, debido a que aún se mantenían frescos los recuerdos de la guerra de la independencia.

La adaptación de la Academia, al modo francés, no se limitó solamente a su estructura organizativa, planes y programas, sino que además se extendió a la instrucción en la manera de pintar, de ver y entender el arte. Introduciéndose con ello, un gusto estético ajeno a nuestra idiosincrasia, que se había formado, básicamente, a través de una plástica gráfica y ornamentación de carácter religioso más que de temáticas profanas.

Se establecieron ciertos principios fundamentales, los cuales orientaron la formación de los alumnos hacia la valoración del dibujo sobre el color y la teoría sobre la técnica, otorgándoles a las obras un valor narrativo más que estético.

A principios del siglo XX, aparecen los primeros retratos, las escenas de relato histórico; la anécdota romántica; la narración mitológica o alegórica, el paisaje al estilo europeo; y en menor grado, escenas religiosas, existiendo en ellas, una sumisión total de lo registrado, modelo o referente natural, entiéndase, mundo visible, de los seres y las cosas.

Como es de suponer, la pintura mantenía una buena relación con el público observador, ya que era básicamente figurativa y de gran similitud a lo que uno observaba, sintiéndose éste satisfecho frente a las obras. El receptor asumía una actitud pasiva frente a

---

<sup>16</sup> Zamorano Pérez, Pedro. Pintura chilena durante la primera mitad del Siglo XX: influjos y tendencias. *Revista Atenea* N° 49. Concepción, 2005. <<http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n491/art11.pdf>> [En línea] [Consultado el 25 de julio de 2010].

una obra que no le exigía una actividad reflexiva, limitándose a recibir un producto “bien realizado”, carente de un lenguaje plástico verdaderamente creativo.

La Escuela de Bellas Artes no fue un espacio autónomo, pero sí un espacio casi exclusivo -en un sentido monopólico- del desarrollo artístico nacional. A lo largo de su historia tuvo profundas crisis, que involucraron a alumnos y profesores, problema que no recaía simplemente en temperamentos, sino en las visiones artísticas que colisionaban. Era la búsqueda de nuevos caminos que permitieran un diálogo más fecundo, espontáneo y libre con el arte, donde la revitalización de los medios plásticos era esencial. Este hecho no fue aislado, sino que apareció como resultado de la formación de una mayor conciencia en los sectores de las Academias europeas, que cuestionaban la reducción de la actividad artística a dominios limitados, inflexibles y dogmáticos. Debemos recalcar que este cambio se gestó gradualmente no siendo muchas veces bien acogido por quienes respondían a un gusto más tradicional. Por una parte estaban los artistas académicos que veían en la tradición del siglo XIX, la estima del aparataje oficial y de los casos compradores de arte. Enfrentados a los de espíritu inquieto, que cuestionaban no solo a la institucionalidad pedagógico-estética, sino que objetaban el sentido ético de la pintura en el arte.



Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurado en 1910.

Foto en Zamorano Pérez, Pedro Emilio.

*Pintura Chilena durante la primera mitad del siglo XX: Influjos y Tendencias.*

“En el campo artístico, se distinguen dos impulsos antagónicos: uno de modernización, conducido por una élite cosmopolita y grupos medios, y el otro de conservación, implementado por el Estado que administraba y ordenaba el campo cultural”<sup>17</sup>

Estos cuestionamientos no significaron una condena radical a la labor de la Academia de Pintura. Jamás las críticas del alumnado fueron dirigidas a poner en tela de juicio la excelencia del arte europeo. Se lo aceptaba con una fe ciega, desconsiderando con ello los valores y orígenes nacionales y latinoamericanos, muchas veces percibidos como elementos indignos de preservarse y reconocerse. Esto generaría posteriormente un sentimiento de desarraigo, que con el tiempo se transformará en el germen de una corriente artística que tendrá como base el rescate, estudio y promoción de las variadas manifestaciones de la cultura nacional, destacándose algunas personalidades, como los maestros Juan Francisco González, Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma y Alberto Valenzuela Llanos.

De todas formas, es preciso señalar que la vanguardia artística en Chile tuvo una cierta homogeneidad conceptual respecto de los movimientos europeos. No presento un sustrato ideológico indigenista, como sí los hubo en México y Perú. Más que influjos, hubo aquí apropiaciones, reconstrucciones más o menos literales de lo que sucedía en Europa.

#### **II.4 Los grandes maestros.**

Dentro de la historia de la pintura chilena se encuentran una serie de personajes tales como Pedro Lira, Juan Francisco González, Alfredo Valenzuela Puelma y Alberto Valenzuela Llanos, conocidos como los Grandes Maestros de la Pintura Chilena, término que fue concedido por el historiador Antonio Romera para designar a quienes desarrollaron su labor artística en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, además de ser

---

<sup>17</sup> Zamorano Pérez, Pedro. Pintura chilena durante la primera mitad del Siglo XX: influjos y tendencias. *Revista Atenea* N° 49. Concepción, 2005. <<http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n491/art11.pdf>> [En línea] [Consultado el 25 de julio de 2010].

los formadores de grandes artistas y enlazar el apogeo de la Academia con la reacción de las vanguardias.

Se puede considerar a Pedro Lira (1846-1912) como el primer pintor profesional en el que se puede percibir un cierto grado de libertad frente a la rigurosa enseñanza de la Academia. La generación que le antecedió -compuesta por Miguel Campos, Ernesto Molina, las hermanas Mira, Cosme San Martín, Pedro León Carmona y Pascual Ortega- se había ocupado del aprendizaje de la técnica pictórica, esencialmente tradicional. El paisaje era sólo un pretexto para experimentar el deseo de libertad a través de un acercamiento más emotivo con el tema, pero a pesar de referirse a un paisaje autóctono, su tratamiento formal era, en cambio, esencialmente foráneo. Por eso la consolidación de una “auténtica pintura nacional” parecerá utópica a mediados del siglo XIX. Carecía de atmósfera local, a pesar de que el tema pudiese ser el cajón del Maipo o la Cordillera de los Andes; la luz, la atmósfera, la pincelada, recordaban una ambientación convencional. Por estas razones, no resulta aventurado afirmar que en los inicios de la Academia importaban más la copia, la imitación, que la creación en sí. La enseñanza dogmática y rígida de los moldes académicos no representó, desde el principio, una actitud de sumisión por parte del alumnado. En algunos casos predominó lo contrario.

Aunque Pedro Lira no representa el prototipo de un pintor criollo, existe en él la preocupación por sentar las bases de una pintura nacional. El primer paso que debía darse era el de la liberación de la sujeción a la Academia. Abarcó todos los géneros de la pintura, tanto el retrato como el paisaje, la decoración, el cuadro histórico y el de costumbres. En 1885 creó la Unión Artística que culminó con la construcción del Primer Museo de Bellas Artes en Chile.

Junto a Lira, destaca Alfredo Valenzuela Puelma, uno de los que más sufre las imposiciones de la Academia, ya que basaba sus moldes al estilo europeo para mantener las becas de estudio, aunque luego de tiempo cansado de esa dependencia, su pintura comenzó a liberarse paulatinamente de dicha tutela.

Otro de los grandes maestros fue Alberto Valenzuela Llanos, para muchos el pintor más valorado de todos. También sufrió los rigores de la Academia, pero al igual que Puelma, a través de sus continuos viajes al exterior, logró zafarse de ella y desligarse visualmente de las imposiciones academicistas.

Finalmente, Juan Francisco González, posiblemente el más emblemático por las especiales características de su obra y su influencia sobre las promociones de artistas que le sucedieron, lo convirtieron en uno de los cuatro grandes maestros.

## **II.5 Juan Francisco González.**

Nació en una familia burguesa, su padre José González comerciante y poseedor de una gran sensibilidad, al percibir las aptitudes artísticas de su hijo decidió enviarlo a estudiar con el pintor Manuel Tapia, éste a su vez lo recomendó a Pedro Lira quien sería su primer maestro y quien, captando su talento, le aconsejó ingresar a la Academia de Pintura bajo la dirección de Alejandro Cicarelli. Posteriormente continuó sus enseñanzas de pintura con Ernesto Kirchbach y Juan Mochi para abandonar la escuela en 1878. Con anhelo de buscar inspiraciones para su pintura, decidió marcharse a Perú y a Bolivia en 1879, a los 25 años. Luego de un largo recorrido por esas tierras volvió a Chile para trabajar como profesor de dibujo en el Liceo de Hombres de Valparaíso, cargo que desempeñó durante once años. En 1887 viajó a Europa a bordo del “Cochrane”, para estudiar la organización de los museos y la enseñanza del dibujo por encargo del gobierno chileno, a pesar de esto, nunca dejó de lado su mentalidad tan característica, logrando ampliar su visión sobre las tendencias impresionistas que se imponían con fuerza en clara oposición a las convenciones de la pintura académica.

De vuelta en Chile en el año 1910, Fernando Álvarez de Sotomayor le propuso ingresar a la Escuela de Bellas Artes para hacerse cargo del curso de Croquis y Dibujo Natural, trabajo que aceptó, pero que dejaría unos años después por sus desacuerdos con la educación academicista que se impartía, ya que limitaba y encasillaba la expresión artística de quienes cursaban allí.

En 1915 integró el Grupo de los Diez, junto a poetas e intelectuales que lideraron el movimiento de vanguardia de la época. Memorables fueron sus intervenciones en defensa de la autonomía del artista con el objetivo principal de forjar un arte nuevo y chileno.

Finalmente, después de una vida fecunda dedicada a la producción intelectual y artística, murió en Santiago, el 4 de marzo de 1933.



Juan Francisco González. Foto en Zamorano Pérez, Pedro Emilio. *Pintura Chilena durante la primera mitad del siglo XX: Influjos y Tendencias.*

## **II.6 Juan Francisco González versus la Academia.**

En Chile, a mediados del siglo XIX, redefinir los límites del pensamiento crítico y artístico fue una actitud adquirida de la observación constante del modelo cultural europeo y norteamericano. Desde esa perspectiva, la llegada a Chile del pintor italiano Alejandro Cicarelli como director inaugural de la Academia de Pintura, fue consecuencia de las relaciones diplomáticas que el gobierno conservador mantenía con el viejo continente.

La réplica rutinaria y restrictiva de modelos y teorías foráneas del arte, generó adeptos y detractores, entre éstos últimos sobresale la figura de Juan Francisco González como el principal rupturista del academicismo nacional. Su espíritu inquieto lo llevó a desarrollar una visión cuestionadora de la institucionalidad académica y de cualquier

enfoque estético que pretendiera, formal y estéticamente circunscribir su obra dentro de una corriente determinada. Consecuente con esta actitud no permitió que los medios que empleaba para pintar se subordinaran a cánones preestablecidos, utilizándolos exclusivamente de acuerdo a sus propios propósitos, obtenidos de la intención liberadora de esos medios. Su rechazo por los modelos prefijados lo condujo a enfrentarse con la naturaleza sin realizar en la tela un esquema pensado de antemano o en un boceto que lo orientara; desaparece de esta manera la línea tradicional que sometía a la pintura a ciertos límites característicos de la Academia. De esta manera, logra poseer la libertad de crear una obra de máxima soltura de la experiencia visual de lo real y alejada de la objetividad impuesta por la tradición, que registraba las cosas en sus relaciones de forma y color, acomodándose sólo a la objetividad estricta que reclama la visión común.

El resultado fue una pintura plena de libertad y soltura; caracterizada por la mancha espontánea y por la necesidad de aprehender las cambiantes imágenes del paisaje por medio de la repetición, la pincelada fugada, la disolución de la forma, el cromatismo puro y los tonos cálidos. Esta búsqueda lo condujo a encontrar un lenguaje propio, donde el color y la mancha cobraron en ocasiones más importancia que la definición de la línea y el dibujo. Sin embargo, su obra fue considerada en ocasiones como inacabada o de ideas mal logradas, aunque su competencia como artista nunca fue discutida.

Más que ningún otro pintor de su época, radicalizó profundamente la actitud frente al arte, pues incorporó la dimensión humana al quehacer artístico a través de la unión entre la percepción y el oficio plástico, promoviendo un nuevo discurso sobre la ética artística. En las temáticas presentes en sus obras reflejó los estratos medios y bajos de la sociedad, lo cual resultó escandaloso para ciertos grupos tradicionalista que veían con exclusividad su dignificación y enaltecimiento en la representación pictórica. La inclusión de estos temas fue reflejo de una pintura marginal en cuanto al oficialismo, que buscaba fuertemente su independencia creativa e ideológica, reafirmada en la visión del arte como actitud de vida.

Fue tan vital su compromiso que rechazó abiertamente cualquier freno que intentara coartar o limitar su capacidad expresiva. Por este motivo se transformó en un anti académico, negando la estabilidad que emanaba de la concepción del arte. Su obra se

generó desde sí misma, mirando más hacia adentro que hacia fuera, transformándose en el estilo visual de sus propósitos. Sus obras están poseídas por un dinamismo desbordante que niega toda estabilidad o congelamiento: la línea y el color no podían ser cómplices de formas estáticas, porque para él la realidad era movilidad y cambio. Por esta razón debió replantearse y readecuar el uso tradicional de los medios plásticos, para que participaran y dieran vida al mundo visual que había descubierto.

Tomando la experiencia visual de lo real como materia prima, incorporó lo humano, el movimiento y el cambio. Fue capaz de unir instinto y razón mediante relaciones cromáticas, tomando como punto de partida conceptos y labor profesional que unidos a su espíritu creativo lograron una obra sensitiva y espontánea. En cierto modo, dio vuelta la espalda a la tradición nacional y abrió la primera puerta a la modernidad: una pintura renovada y rejuvenecida que mostraba su parentesco con las inquietudes del acontecer histórico.

“Abandona la creencia que concibe la realidad como algo perfectamente explícito hasta el punto de ser considerado como la verdad misma. Quienes veían la pintura con el prisma de esa actitud, solicitaban a la obra misma explicación que creían encontrar en la realidad. Olvidan que entre ésta y la obra está el artista, que no busca la ecuación, sino que crea una nueva realidad, no para que se la compare con la que ofrece el mundo real sino para que se la valore por sí misma”<sup>18</sup>.

Estas ideas innovadoras y visionarias quedaron expresadas en su conferencia de 1906, “La Enseñanza del Dibujo”, dictada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. En ella se refirió extensamente a la trascendental importancia de saber enseñar y lo nefasto que puede resultar la educación teórica en desmedro de la práctica que involucre el conocimiento a través de la experiencia. En oposición a los planteamientos de Cicarelli, González centró su discurso en el dibujo como la herramienta irremplazable del análisis del mundo que rodea al ser humano, rescatando su importancia como medio de

---

<sup>18</sup> Galaz, Gaspar y Milán Ivelic. *La Pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*. Universidad Católica de Valparaíso, 1981. p. 161.

reconocimiento de las estructuras que lo componen y postulando que saber dibujar es entender “en conjunto” el contexto en el que se vive, pues involucra una observación concentrada del fenómeno exterior y la asimilación interna del comportamiento de éste. Propuso que la enseñanza artística debía ser impulsadora de la contemplación sintética del mundo, una captación global del movimiento como un gigantesco engranaje donde solo la acción conjunta de sus miembros adquiere verdadero significado como un todo.

González es conocido por ser uno de los primeros pintores chilenos en salir del taller para pintar directamente frente al modelo natural al estilo de los impresionistas franceses. En su pintura, coherente reflejo de su discurso, instaló un lenguaje propio de jerarquización del color y la mancha por sobre la línea, dándole un carácter simplificado a sus obras e integrando, a través del ejercicio más intelectual que físico, la observación y el cálculo geométrico, no como una traducción literal de la forma, sino como soporte de su expresividad. “Las interacciones que el pintor ha percibido le permitieron reunir y agrupar las masas colóricas, intercambiar sus coloridos y reordenar las distancias, suprimiendo las diferencias singulares entre objetos, para presentarlos como una totalidad plástica”<sup>19</sup>. Buscaba una armonía que fijará la rápida transformación visual de los objetos, en donde todo lo ingresado al cuadro fuera interdependiente sin preeminencia de una parte sobre otra. Anhela una composición sintética armónica, en donde su visión de artista, validará al dibujo como máxima herramienta, y posteriormente a la mancha, tan característica de sus obras, además de expresar un orden dinámico con partes interdependientes, sin preeminencia de ninguna.

Tres fueron los temas que preferentemente cultivó: flores, retratos y paisajes, aspirando siempre a fijar en ellos la belleza de lo elemental y pasajero. Desconoció para sí la jerarquía temática, pues pintaba con igual cuidado un rostro, un paisaje o una flor, por medio de una peculiar pincelada liviana y empaste denso.

---

<sup>19</sup> Galaz, Gaspar y Milán Ivelic. *La Pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*. Universidad Católica de Valparaíso, 1981. p. 170.

La pintura de Juan Francisco González ha sido muchas veces relacionada como próxima al movimiento Impresionista y al Manchismo italiano por ciertos aspectos de su obra que lo alejan de lo estrictamente académico. Pues bien, comparte con el Impresionismo el interés por la luz, tendencia a pintar con máxima libertad y soltura en contacto con la naturaleza, por la mancha espontánea y la necesidad de aprehender las impresiones cambiantes del paisaje por medio de la repetición y la preferencia al pequeño formato, pero se distancia y difiere en que no descomponía los colores, ni los mezclaba, prefería utilizarlos puros; sumado además que su relación con la representación del paisaje es más bien expresionista.

El ímpetu expresivo, pincelada ágil y nerviosa, mostraba plena concordancia entre expresión y medio expresivo; para él la técnica no lo era todo. Puesto que quien la selecciona y utiliza es el artista, siendo él, el que adecua su capacidad en su manifestación, aun a riesgo de no satisfacer demandas de buen gusto, de obra bien realizada o de limpia ejecución. “No hablaba acerca de las imágenes, sino que las mostraba; y para que se mostraran en todo lo que eran, les confirió movimiento, ritmo y vibración, siguiendo la vitalidad que la naturaleza ofrecía. Por supuesto, no se trataba de trasladar a la tela el movimiento o el ritmo naturales sino que crear ese movimiento y ese ritmo con los medios plásticos, sintetizándolos en la pincelada o en la mancha”<sup>20</sup>.

Renunció, entonces, al dibujo académico, sin dejar de lado la enseñanza de dibujo y croquis en la Academia de Bellas Artes, dirigiendo un aprendizaje técnico libre, potenciado por una vivaz e inquieta personalidad, comunicando su actitud frente al arte como una postura ante la existencia.

Dedicado completamente al arte, investigó la materia pictórica, logrando por ejemplo, transparentar el óleo hasta conseguir que tuviera un aspecto similar al de la acuarela, además de utilizar un lenguaje propio que demostrara la importancia del color y la mancha por sobre la definición de la línea y el dibujo. Lejos de la improvisación, González elegía cuidadosamente la estructura de las masas en la composición y se centraba en lograr

---

<sup>20</sup> Galaz, Gaspar y Milán Ivelic. *La Pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*. Universidad Católica de Valparaíso, 1981. p. 164.

el efecto de un todo armónico por medio de gruesas y espontáneas pinceladas que agregaban el máximo de expresión y vida a las figuras. De este modo, se compenetraba con su obra, investigaba y se empapaba de ella; acortando la distancia racional que imponían los academicismos por medio de la sensualidad pseudo impresionista de su factura y técnica. Para ello recurrió a una paleta de colores bastante característica compuesta de ocre, azules y amarillos en conjunto con pinceladas, cortas, rápidas y precisas, componiendo formas que se podían transmutar en puro pigmento.

Cada elemento articulaba su lenguaje visual. Los objetos eran visibles, ya no por sus contornos ni por la descripción de las formas, sino por el modo en que los afectaba la luz, pudiéndose hablar de una traducción pictórica: desde la forma y color a efectos cromáticos de pintura. El mundo fue un escenario del cual seleccionó las imágenes que le procuraron sus motivaciones fundamentales. Orientó su mirada, centró el foco de su visión ya sea en un lugar o en otro, en tal o cual objeto y, a medida que el estímulo penetraba en su retina, lo reelaboró como parte de sí mismo y no como simple exterioridad. Sin aniquilar lo real, incorporó lo humano en el objeto, no se limitó a registrar lo netamente visible de las cosas en su forma y color.

Eliminó del primer plano cualquier intento de representación a la manera académica, habituada a visualizar con suma detención los pormenores que el ojo descubría. No dudó en ningún momento en despojar a la imagen de todo lo que era accesorio para ofrecer sólo la presencia de una forma fundamental que el espectador se encargara de completar y hacerla reconocible. Otorgó mayor fijeza visual a los objetos que estaban a mayor distancia, a diferencia de sus contemporáneos, mostrando con extrema nitidez techos, torres y cúpulas, donde el color se funde con el soporte.

“Juan Francisco González afirmó que “en la naturaleza no hay líneas ni formulas, los rasgos de que nos servimos para representarla son convencionales y mientras menos la convención se manifieste hay mas sinceridad. En la naturaleza sólo hay organización, es decir, vida y en ella carácter o romance”. Y agregaba: “aquella organización se manifiesta en masas y éstas en proporciones. La arquitectura de las masas y de las proporciones hace un total armonioso. Apoderándose de ese total armonioso, sin convenciones, eso es el

verdadero dibujo”. Luego señala: “en todas las artes la mayor sabiduría es saber hacer los sacrificios en honor de la bella simplicidad. Lo sobrio, lo despreocupado y lo fácil es al mismo tiempo lo más difícil, es el ideal del arte. La complicación, el empeño y la fatiga serán ciencia, tenacidad y labor; el arte, jamás”<sup>21</sup>.

A lo largo de toda su carrera pictórica, manifestó, la intención de lograr el máximo efecto en sus telas, valiéndose de la sobriedad y la simplificación de las formas. Cada una de sus obras crea un tiempo propio, específico; tiempo en el cual obra y autor se muestran en lo que son, sin necesidad de un antes o un después. Esta característica se observa desde las primeras obras hasta las últimas.

La renovación de los medios de expresión plásticos que realizó Juan Francisco González puede considerarse como uno de los aportes más esenciales para el devenir artístico nacional. Su obra fue una invitación para que los artistas jóvenes tomaran conciencia de que la pintura no estaba agotada ni sometida a imperativos estéticos determinados, a exigencias establecidas por ciertos gustos o criterios emanados de una minoría que se consideraba genuina y depositaria de la verdad artística. Él se negó terminantemente a formar “escuela” con sus discípulos y encaminó su enseñanza hacia la búsqueda de una actitud liberada de todo prejuicio, convención o halago. Tal como el mismo afirmó “la profesión del arte es un culto de la belleza, noble y desinteresado. El que venga a él como el comercio en busca de lujo u opulencia se engaña, tanto como el que busca la gloria y el renombre. La recompensa del arte es la obra y esa obra que sea el rastro luminoso que deje su vida. Sin vocación o dotes naturales no hay artistas sino traficantes”<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> A propósito de un discurso de D. Paulino Alfonso sobre el pintor Tomas Somerscales op. Cit. En: Galaz, Gaspar y Milán Ivelic. *La Pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*. Universidad Católica de Valparaíso, 1981. p. 165.

<sup>22</sup> González, Juan Francisco. “Manuscrito”. En: Galaz, Gaspar y Milán Ivelic. *La Pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*. Universidad Católica de Valparaíso. 1981. p. 175.

## **Capítulo III**

### **La obra de Guillermo Ulriksen y su referente pictórico.**

Comenzaremos este capítulo adentrándonos en la figura de Guillermo Ulriksen, su vida y obra estética para posteriormente ligarla a su mayor influencia y referente artístico, Juan Francisco González.

#### **III.1 Guillermo Ulriksen el camino de su vida.**

Guillermo Ulriksen Becker nació en 1905 en Concepción, Chile. Descendiente de las primeras familias danesas y alemanas que emigraron a este país alrededor de 1850-60. Vivió en esa ciudad hasta 1920, año en que se trasladó con su familia a la ciudad de Talca. A partir de ese año comenzó a dibujar en pequeño formato los lugares comunes y gente de su entorno. En 1925 llegó a Santiago a estudiar Arquitectura en la Universidad de Chile, lugar donde desarrolla una carrera fecunda y diversa.

En 1927 ingresó a la Academia de Bellas Artes para dedicarse a la pintura. Asistió como alumno al taller de Juan Francisco González, donde aprendió a encaminar su veta artística. Luego de dos años, abandona la institución por problemas económicos pero pese a ello continuó dibujando y pintando reutilizando todo tipo de papel. Entre los óleos de esa época existen varios autorretratos y dibujos de la ciudad. Al mismo tiempo que realizaba esas obras, estudió filosofía participando en el Grupo Avance, uniéndose al movimiento estudiantil progresista, preocupado por la situación social y económica de los trabajadores.

Luego de esos años se dedicó profesionalmente a la arquitectura trabajando específicamente como urbanista, siendo bastante reconocido dentro de esa área.

Hombre muy inquieto, gran lector, estudioso tanto de la Arquitectura y Urbanismo de su época como de la Historia del Arte, en particular del Arte Colonial de América

Latina, intereses que lo llevaron a especializarse por medio del estudio personal realizando cursos y seminarios.

A fines de 1953 viajó por primera vez a Europa. Durante la travesía en barco, dibujó y pintó una serie de óleos sobre cartón, tomando como modelo a los pasajeros, sus actividades, la llegada al puerto o una puesta de sol. Recorrió España, Francia e Italia en ómnibus, sin dejar de dibujar con lápiz, siena y carboncillo cada momento que pasaba. Posteriormente los trabajos y fotografías realizados en ese viaje se expusieron en Roma, Italia. Al volver a Chile expuso sobre el urbanismo en Génova conjuntamente con sus obras realizadas durante su viaje.

Recorrió Chile y Latinoamérica en incontables oportunidades con el anhelo de conocer y por sobre todo ver la realidad que lo rodeaba. Uno de los lugares donde se estableció, desarrollándose profesionalmente fue en La Serena, donde además colaboró con numerosos artistas chilenos de la época, entre ellos Samuel Román Rojas, Gregorio de la Fuente y Marta Lillo.

Durante 1954-1955 vivió en La Serena, años que le permitieron conocer el norte del país visitando a campesinos y pobladores, siempre con su hoja y pincel bajo la manga. Una de sus marcas personales era dejar como tarjeta de visita, en particular a los niños y madres, animales de cartulina recortados, ante el asombro de los que observaban, desplegaba un pequeño “zoológico de papel”.



Guillermo Ulriksen – Colección familiar

A mediados de los 50 regresa a Santiago, inscribiéndose nuevamente en el Bellas Artes a donde asistió durante tres años. Le gustaba recorrer Bellavista, barrio donde vivía, produciendo sin descanso inspirado por lo que veía durante sus caminatas. Se lo podía encontrar instalado en La Vega, en el Parque Forestal, frente al pasaje del conventillo desde el cual se destaca la aguja de la torre de la iglesia Santa Filomena o en el Zoológico Metropolitano ubicado en el Cerro San Cristóbal, siempre con un banquito de tres patas, hojas enganchadas a una tabla de 28x38 cm., su grafito y plumón de tinta negra.

Gracias a su ardua producción en 1956 efectúa varias exposiciones en el Instituto Chileno Francés de Cultura y en la Librería Universitaria. En 1957 es contratado como profesor de Teoría y Urbanismo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile. En los años subsiguientes realizó numerosas presentaciones y conferencias sobre urbanismo, historia del arte y arte popular. En 1963 integró la Comisión del Instituto de Teoría e Historia de la Facultad de Arquitectura. Pese a que no estuvo inmerso en escena local artística puesto que no era de su mayor interés participar en ella, siempre mantuvo relación con varios artistas e intelectuales de la época, que lo aconsejaron y lo encaminaron en su labor autodidacta.

En 1963 Guillermo Ulriksen, Santiago Aguirre y otros profesores renunciaron a sus cargos trasladándose a la Escuela de Arquitectura de Valparaíso, continuando en esa Universidad hasta el Golpe de Estado en septiembre de 1973, unos años después, el 7 de febrero de 1979 fallece en Santiago.

### **III.2 Su trabajo artístico.**

La labor artística realizada por Guillermo Ulriksen nos revela una incesante producción que refleja la personalidad multifacética de un hombre estudioso y viajero incansable, que logra traspasar al papel o tela todo aquello que se encontraba a su alrededor. Su destreza y habilidad creadora apropian cada elemento que la imagen representa, adquiriendo el sentido que él les ha asignado, creando una naturaleza propia,

donde la forma obtiene un nuevo sentido. Es el lenguaje de la visualidad, conformada por el dibujo o línea funcional pero articulada entre el color, forma y movimiento, generando un diálogo y una comunicación directa hacia el espectador. De manera inherente desarrolla su trabajo artístico humanizando lo que se encuentre a su entorno, inmortalizando un momento o sensación.

Sus obras se originan en un procedimiento de concepción visual, sin embargo la base para comprender su concepción de arte, es el dibujo. Sus estudios en la Academia de Bellas Artes, en particular al curso dictado por Juan Francisco González, sumado a su profesión de arquitecto se entrelazan inscribiendo la disponibilidad del recurso técnico y arquitectónico en el instinto artístico, condicionando un marcado gusto por la línea, base constituyente y fundamental para las formas que creaba. El dibujo, característica impredecible en su constante ejercicio autodidacta, continuamente se nutrió de la actualidad de ese entonces, a pesar de que sus estudios artísticos nunca fueron acabados, su formación como urbanista y arquitecto lo condujeron a la realización visual, a la composición perfecta y a la traducción de las texturas, potenciado por un ojo perceptivo y atento con gran facilidad de traducir y resignificar las cosas que vemos de forma ordinaria u superficial. Se desarrolla como una pequeña historia de la relación entre su arte, visualidad, condiciones y contexto que lo rodea. Es la identificación de una problemática que atañe por igual, a la técnica, los temas y las circunstancias en que fueron realizadas. De esta manera la composición se encuentra supeditada a la inmediatez del momento, volviendo tangible la temporalidad humana en sí misma.

Al estar sujeta la composición de la obra a una representación o mejor dicho a una forma de ver, el artista designa ciertas funciones, apelando a los mínimos recursos, captura el elemento por medio de una línea fluida y suelta, logrando resituar los elementos de su contexto cotidiano. Sus obras denotan la síntesis en la que el pintor se hace presente como aquel intermediario entre la obra y la realidad, otorgándole un sentido poético a la mirada que se tiene sobre ellos. “El arte mismo es una serie de síntesis, y los más grandes

artistas son los que han sabido percibir imperturbables la bella simplicidad”<sup>23</sup>. Revela un diálogo continuo y enfocado principalmente en un arte figurativo, sin dejar de lado la impresión subjetiva que lo hace parte del otro cualquiera.

La influencia de Juan Francisco González le permitió aprovechar las enseñanzas más novedosas concernientes al proceso plástico tradicional, sumado a la falta de recursos -fue frecuente el uso de cartón en lugar de tela y de papeles precarios- se las ingenió para no dejar de producir y por sobre todo forjar su propia visión.

Tomando la experiencia visual de lo real como materia prima, incorporó lo humano, el cambio, instinto y razón, mediante líneas espontáneas pero calculadas, alcanzando una obra sensitiva y lúdica. Capta la imagen de manera directa e instantánea, dejando muchos trabajos sin terminar o simples bocetos, sin embargo cada uno de ellos se cierra en sí mismo, creando una obra singular, expresando la variedad y riqueza de las emociones humanas a través de colores, tonalidades y matices. “En la contemplación se ve la obra con los ojos pero se la entiende con la mente. Se la reconoce y analiza y se establece una relación directa y profunda entre el artista y quien la observa”<sup>24</sup>. Lo que observador vislumbra y percibe en sus obras, estimula la sensibilidad y manifiesta los sentimientos por medio el lenguaje visual, es decir, la sensibilidad se expresa a través de la representación visual, proporcionado por la creatividad e imaginación. El artista interpreta la naturaleza, logrando que las cosas que no poseían mayor significado, al traspasarlas a papel o tela, adquieran un sentido y una dimensión artista o poética.

En cierta medida el dibujo y la pintura se convirtieron en un diario interno donde su cotidianidad gana espacio en la reflexión continua de su búsqueda expresiva, eliminando los detalles en pos de lo esencial. “No es sólo como medio de representar algo, sino el dibujo como pretexto artístico. Es decir, el dibujo que se estiliza, se deforma y se hace expresivo sin necesidad de ponerse al servicio del color. Es el dibujo como finalidad de

---

<sup>23</sup> González, Juan Francisco. La Enseñanza del Dibujo. En: *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago. 1906, t. CXIX, Sem. 2°. <http://www.mac.uchile.cl/catalogos/anales/gonzalez.htm> [En línea] [Consultado el 22 de julio de 2010].

<sup>24</sup> Tamayo de Serrano, Clara, “La estética, el arte y el lenguaje visual”. En: *Revista Palabra Clave N° 7 Diciembre. Medios de comunicación ¿Creer o no creer?* Bogotá, Universidad de La Sabana, 2002. p. 6.

belleza”<sup>25</sup>. Muestra en cada cuadro un universo diverso, caracterizado por un trazo en ocasiones sutil y tenue, en otros enérgicos y grueso.

A través de sus obras además de mostrarnos la vida y lo que ven sus ojos, nos invita a compartir su proceso de auto aprendizaje e inquietud creadora, envolviéndonos en una atmósfera de auto reflexión. Es un lenguaje que no está ordenado igual que la realidad, sino por su imaginación, puesto que responde sobre todo a la conciencia individual del artista.

Es un pasajero dentro del avance propio de un quehacer plástico. No vemos la perfección ni el intento de alcanzarla, quizás tan sólo observamos el cambio y el transcurso del tiempo. Siempre conectado con la tinta, el grafito y la acuarela, al unísono con los movimientos de su alma y las pasiones que le despertó la vida. Es el lugar donde despliega la contemplación de su entorno, en un constante ir y venir, atisbando un asomo de lo que nos rodea y que a veces no somos capaces de ver.

### **III.3 Temáticas que abordan su obra.**

A lo largo de su vida, Ulriksen fue capaz de representar, con una mirada bastante particular, las personas y entornos con los que se cruzó en sus constantes recorridos por el mundo, utilizando distintas técnicas y materiales, demostró una inquietud creadora que no cesó en buscar nuevas propuestas que enriquecieran su continua ansia expresiva. De este modo nos encontramos frente a un artista extremadamente versátil. Sin embargo nunca dejó de lado el tema central de toda su producción, lo cotidiano, por medio del paisaje y el retrato se convirtió en un exponente del hombre y de la naturaleza de su época, retratando con gran destreza y sensibilidad a trabajadores y personajes del día a día, paisajes, construcciones, animales, entre otros, temáticas que revelan a un ser observador atento a la realidad que lo circunda. La notoria influencia pictórica que caracteriza la generación de artistas de esa época, tales como González, Lira, entre otros, destaca por presentar la

---

<sup>25</sup> Romera R., Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. 4ª ed. Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976. p. 63.

naturaleza del ser humano, el “paisaje social” de ese entonces, en dos tópicos centrales; el ciudadano y el campesino criollo, a partir de ellas se representa al ser humano inmerso en su paisaje ya sea urbano o rural. Dentro de éste mismo campo se desenvuelve Ulriksen de manera separada y anónima al entorno artístico.

La técnica de su producción fue variando a lo largo de su vida pero el grafito, el carboncillo y la tinta china -por ser elementos de bajo costo- siempre lo acompañaron en cada recorrido, aunque la acuarela jugó un rol fundamental a la hora de representar algún paisaje. En lo que respecta a la utilización del óleo y acrílico es mucho menor, al igual que el estudio de ciertas técnicas de grabado tales como la xilografía y litografía. No se podría definir una técnica característica o predilecta puesto que durante su trayectoria se puede ver en cada uno de los materiales una evolución y anhelo de aprehender a utilizar los recursos de la mejor manera posible. Siempre se entregó humildemente a su condición de aprendiz incansable y por ende experimentador de todo aquello que le llamaba la atención.

Cada temática posee algo único de su desarrollo artístico. En los retratos se advierte el estudio minucioso de las fisionomías de los rasgos, el ojo atento a la expresión del modelo, generando líneas difuminadas y en otras ocasiones, marcadas. En lo que respecta a los paisajes, se vislumbra la inclusión e interés constante en la arquitectura puesto que en varios de ellos se incorporan casas u construcciones sumamente diversas.

La línea asumió un poder creador notable, diversificándose en su aplicación; larga, corta, sinuosa, difuminada y marcada. La materia colorica se incorporó indisolublemente al intenso y contrastado cromatismo, a pesar de su escasa utilización. En el caso de la tinta chinase aprecia un cocimiento del arte japonés, el trazo continuo y suelto permitiendo que en un solo movimiento del pincel haga una síntesis de lo real, sin detenerse en el detalle, buscando una forma equilibrada, rítmica de lo que ve, cerrándose la figura en sí misma, es acción y destreza en un solo movimiento.

Otra de las habilidades que identificaron su ingenio fueron los llamados kirigamis, pequeñas figuras de papel con formas de diversos animales recortados y plegados minuciosamente, creando de la nada una figura volumétrica. Podían ser de papelo bien de

recortes de diarios, cartulinas, láminas de cobre o latón. Entre los animales más comunes se encontraban la jirafa, el ciervo y el toro. El gran dominio y parecido de estos animales se debía al delicado estudio que realizaba cada vez que iba al Zoológico Metropolitano a observar sus características más notorias, las cuales traspasaría posteriormente a los recortes que efectuaba.



Ciervo – Fotografía colección familiar.

#### **III.4 La influencia de Juan Francisco González.**

Se ha reconocido que la historia del arte nacional avanza a saltos, con hiatos, borrones y escrituras sobre lo anteriormente tachado. El sello más distintivo de esto -y lo que claramente se propone como un factor incidente en la producción artística- es la seguidilla de modernizaciones que comienzan durante el siglo XIX y que de apoco se van instalando en la conciencia artística nacional. Los reiterativos viajes a Europa permiten experimentar otras concepciones del arte y relacionarse con artistas de renombre, sumado a los imperativos esenciales que van surgiendo de la idiosincrasia chilena.

Con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes se presenta la oportunidad de formar artistas nacionales al estilo europeo dejando de lado lo propio y aquello que durante la colonia se convirtió en un estilo local. Una vez más lo extranjero, como forma oficial del arte se hace presente en el país, no a través de la tradición impuesta por los colonizadores españoles, sino como parte de la Academia, la institución oficial artística de Chile.

En ese entonces no se podía hablar de un arte propiamente chileno, aunque se estaba sedimentando el camino para lo que vendría. Artistas como Juan Francisco González o Pedro Lira fueron los precursores de la gestación de un arte propio, a pesar de haberse articulado a partir de modelos foráneos, que de una u otra forma se vieron presentes en la conformación de la representación pictórica que marcó parte de sus trayectorias. Se transformaron en los referentes de una nueva mentalidad que permitió generar el comienzo de una historia del arte nacional como tal.

Dentro de este contexto se puede comprender la relación que posee Ulriksen con Juan Francisco González. La enseñanza impartida por González influyó en toda una generación de artistas, particularmente por la pasión y conocimiento que poseía acerca del arte y la manera en que plasmaba, de forma única, lo que perseguía. En el caso de Ulriksen, lo inspiró a desarrollar su labor con mayor vehemencia, teniendo siempre claro su estar en el mundo y apropiando el dibujo como su base artística. También se puede ver la necesidad intrínseca de auto aprendizaje que ambos fueron desarrollando durante los años, y que en el caso de Ulriksen, se potenció con el profundo conocimiento que poseía sobre el arte en general, rasgo humanista que le brindó innegablemente todos sus estudios profesionales y artísticos, traspásanoslos a su vez a los alumnos que asistían a sus distintas clases en la Facultad de Arquitectura.

Además de dedicarse a la estructura gráfica, al dibujo y al estudio de las formas de la naturaleza y lo primordial de éstas, se dejó guiar por la experiencia y por lo que su ojo le dictaba, rasgos que se unen a la disipación de la huella a partir de un pincel con poco pigmento, -o bien, grafito o carboncillo- creando zonas más difuminadas o inexistentes. Es la simplicidad de lo elemental, actitud adquirida de la constante observación del modelo y la esencia de éste, combinado a su vez la subjetividad y sentimiento del autor. De este modo se puede observar la incipiente búsqueda de nuevos lenguajes a través del contemplar. “Solamente la educación por el arte es lo que puede cultivar nuestro ojo

contrariamente a los métodos científicos que proceden por análisis, en arte se procede por síntesis.”<sup>26</sup>

La característica intimista de las obras de Ulriksen se puede entender por su niñez vivida en región, siendo un aporte al arte y al patrimonio nacional, viéndose representado por la mirada de su acontecer, la fuerte ligazón al ambiente y a la gente trabajadora propia de esos lugares. La vitalidad de Ulriksen parece surgir de la constante visión de la realidad efímera que transcurre frente a sus ojos, el paso del tiempo rápido, constante y continuo. Su obra elocuente de especial sutileza, lleva al espectador a un viaje fluido y personal.

El amplio espectro de obras realizadas por Ulriksen se familiariza con la obra de González logrando compenetrarse con un tema bastante similar al de éste, lo cotidiano. Temática que se ve presente además de la actividad fotográfica.



Maren Ulriksen y Eloísa – Fotografía realizada por Guillermo Ulriksen. Colección familiar.

A continuación presentamos algunas obras de González y Ulriksen, donde se puede apreciar la gran similitud en ciertos detalles, tales como la temática, composición de la obra y el pequeño o mediano formato del soporte. La técnica y el trazo difieren, ya que la mancha era más utilizada por González, en oposición a Ulriksen que maneja una técnica y materias pictóricas más planas como la acuarela o el carboncillo además de advertirse en él un trazo más amateur y aficionado. El género tan identificable de lo real, lo cautivo. “El

---

<sup>26</sup> González, Juan Francisco. La Enseñanza del Dibujo. En: *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago. 1906, t. CXIX, Sem. 2°. <http://www.mac.uchile.cl/catalogos/anales/gonzalez.htm> [En línea] [Consultado el 22 de julio de 2010].

verdadero método debe ser: observación, y sobre la observación, el cálculo; e inmediatamente a esas dos acciones, la actividad de la mano en ejercicio rápido y de acuerdo con el ojo. El modelo debe ser simple, grato de color y no debe ser simétrico. La gran maestra naturaleza jamás produce la simetría. Esta deficiencia en nuestra educación nos aleja aun más de lo que estamos de los centros de la cultura, desconociendo la calidad de lo que nos llega, y hasta las bellezas naturales del privilegiado suelo que habitamos, la tradición, que en los pueblos como en las familias es compromiso de saber y acopio de cultura”<sup>27</sup>.



Calle de San Fernando\* - Juan Francisco González



Sin Título - Guillermo Ulriksen

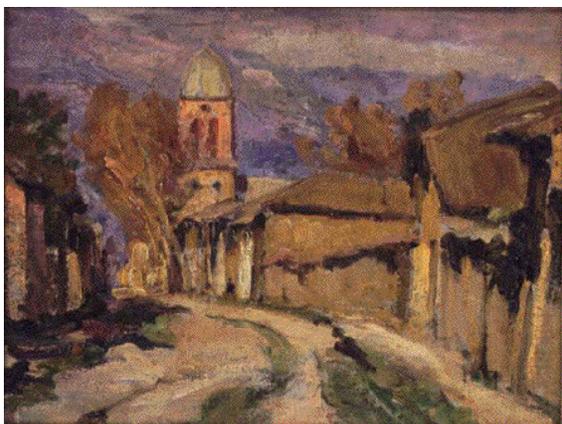


Sin Título - Guillermo Ulriksen

---

<sup>27</sup> González, Juan Francisco. La Enseñanza del Dibujo. En: *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago. 1906, t. CXIX, Sem. 2°. <http://www.mac.uchile.cl/catalogos/anales/gonzalez.htm> [En línea] [Consultado el 22 de julio de 2010].

\* Banco Central de Chile <http://www.economiamascerca.cl/2009/biblioteca-digital/imagenes/g-maestros/index.html> [En línea] [Consultado el 17 de octubre de 2010].



Callejón de San Fernando\*

Juan Francisco González



Antiguo Convento de las Monjas

Rosas (2)

Guillermo Ulriksen

---

\* Banco Central de Chile <http://www.economiamascerca.cl/2009/biblioteca-digital/imagenes/g-maestros/index.html> [En línea] [Consultado el 17 de octubre de 2010].

## **IV CAPITULO**

### **Valorización, documentación e itinerancia de la obra visual de Guillermo Ulriksen.**

#### **IV.1 Antecedentes.**

Nos remontamos a finales del 2007, año en que Maren Ulriksen visita la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, específicamente al Centro de Documentación de las Artes Visuales a cargo de la Profesora Cecilia Pinochet dependiente del Departamento de Teoría e Historia del Arte, en busca de un especialista que pudiese hacerse cargo de catalogar la producción artística efectuada por su padre, Guillermo Ulriksen, entre los años 1920 y 1960. Trabajo que se inició en el marco de un curso sobre digitalización y sistematización de obras artísticas chilenas que dirigía la misma profesora y en la cual yo realizaba una ayudantía.

Al encontrarnos con el material, el valor artístico y patrimonial, se hizo evidente. El pasado reciente aparecía ante nosotros, fragmentado en distintas escenas, plasmados condiversos géneros y técnicas, como un sueño a medio despertar, se revelaba un grano de nuestra historia, testimonio artístico de una época. La influencia de la Academia y de Juan Francisco González perfilo su obra, pero no lo definió, lo que se hace patente en la búsqueda incansable de un estilo propio. Estas obras constituyen una apuesta artística sólida, tanto en el punto de vista compositivo como también técnico y visual. Es la valoración de la memoria y del desarrollo de una estética simple pero repleta de riqueza. Enfrentados a ese escenario no pudimos menos que sentirnos motivados a otorgarle constitución a esa visualidad, dándola a conocer públicamente a través de su documentación y posterior exhibición.

Es precisamente en este capítulo donde nos proponemos dar cuenta del proceso y registro de este proyecto cultural que conllevó una reflexión teórica y sistemática que se desarrolló a partir de una “secuencia ordenada de decisiones sobre tareas y recursos,

encaminados a lograr unos objetivos en unas determinadas condiciones”<sup>28</sup>. El objetivo en este caso, se refiere, nada menos, que a la puesta en valor de la obra de Guillermo Ulriksen, así como su difusión, constituyéndose un precedente en el campo de las artes visuales y un legado para quienes manifiesten interés en profundizar en la trayectoria artística de este personaje.

## **IV.2 Documentación de la obra de Guillermo Ulriksen.**

Al hacer frente a un cúmulo de obras no incorporadas al patrimonio artístico chileno, resultó indispensable desarrollar una metodología de trabajo que permitiera dar consistencia a una producción repartida y dispersa durante años. Se trataba de una cantidad inimaginable de acuarelas, tintas chinas, dibujos, entre otros, guardados sin ningún criterio de orden o cuidado adecuado, lo que hizo necesaria la planificación de un proceso que facilitara de manera fluida y coherente la constitución de esta colección. La primera parte del proyecto realizado durante el año 2008, abarcó las siguientes etapas:

- e. Colección seleccionada
- f. Ordenamiento de las obras
- g. Registro fotográfico
- h. Fichas de documentación

### **a. Colección seleccionada.**

Después de explorar alrededor de 6 carpetas de gran formato y 2 cajas repletas de trabajos que daban cuenta de una fecunda producción, se seleccionaron 1.000 obras de un universo de alrededor de 4.000. Cabe destacar que no se incluyeron en la selección las obras inconclusas, con escasa elaboración o visualidad rescatable como tampoco las que se encuentran en Montevideo-lugar donde reside la hija de Guillermo Ulriksen- porque no era posible acceder a ellas y por ende evaluar sus condiciones. Entre los criterios utilizados se

---

<sup>28</sup> Roselló, David. *Diseño y evaluación de proyectos culturales*. España, Editorial Ariel, 2004. p. 23.

pueden mencionar; destreza artística, composición, técnica acabada y riqueza visual, además de entreverse en ellas el proceso de auto aprendizaje y desarrollo de su producción.

#### **b. Ordenamiento de las obras.**

Las obras estuvieron por más de 10 años guardadas en las cajas y carpetas adquiridas por Maren Ulriksen, debido al buen estado en que se encontraba la mayoría de los trabajos y por el escaso financiamiento que poseía la familia, se reutilizaron para el almacenaje. En primera instancia se limpiaron y cada obra fue separada por pliegos de cartulinas libres de ácido, posteriormente las cajas y carpetas fueron reunidas en un lugar sin humedad ni luz directa. Paralelamente los trabajos se ordenaron según fecha de producción y técnica específica, las que no fueron seleccionadas se guardaron separadas, también en orden, en caso de que alguien en el futuro decidiera acceder a ellas.

#### **c. Registro fotográfico.**

Terminada la evaluación y elección de las obras se procedió al registro fotográfico en alta calidad, el cual facilita la identificación en cuanto a color, texturas y materialidad contribuyendo a reducir la manipulación directa y preservar la información a largo plazo, agilizar y optimizar la respuesta de investigadores o profesionales como también otorgar la posibilidad de utilizar las fotografías para diversas publicaciones. De ahí que “es importante considerar que la puesta en valor de los bienes patrimoniales tiene una relación directa con la información conocida de ellos. Por esta razón es que, tanto los registros escritos como visuales, requieren de una especial atención en cuanto a su conservación. Las fotografías del registro no solo deben cumplir una función inmediata, sino que deben convertirse en una parte importante de la historia de los objetos”<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Roubillard, Marcela, “Fotografía Documental”, En: Nagel, Lina. *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. Santiago, Chile, DIBAM - GETTY, 2008. p. 30.

El equipo fotográfico utilizado en la captura fue una cámara Sony semiprofesional de 10 mega pixeles y una Fujifilm de 14 mega pixeles en condiciones de luz día en sombra y con trípode para facilitar la toma sin movimiento. El formato de las fotografías fue realizado en JPG tamaño superior a 1 MB y en máxima resolución.

#### **d. Fichas de documentación.**

El conjunto de obras escogidas fue sometido a un proceso de fichaje y catalogación de acuerdo a criterios tanto estéticos como históricos, siguiendo los parámetros de conservación y documentación utilizados en las fichas museísticas de objetos artísticos de diversas instituciones. Al igual que en los contenedores, las fichas se ordenaron por fecha y técnica para poder recuperar más rápidos los datos.

Las fichas de registro se elaboraron a partir de una planilla tipo que permitió normalizar los datos de cada una de las obras, con el fin de establecer las condiciones y el manejo más adecuado a utilizar en futuras investigaciones o exposiciones. El fichaje se basó en las fichas del SURDOC, software de registro de colecciones, diseñado por el Centro de Bienes Patrimoniales y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), sistema en que se puede acceder a la información de los objetos custodiados por los distintos museos que están bajo su administración. En el caso de las obras de Ulriksen se optó por una serie de ítems imprescindibles, de los cuales podemos mencionar los siguientes:

- Número de inventario: es asignado a cada una de las obras por lo que es único e irrepetible. Si fuera necesario este número podría cambiarse -en última instancia- pero en ese caso habría que modificarlo en cada uno de los elementos para evitar confusiones futuras puesto que la numeración es consecutiva y ascendente para una identificación rápida de las obras. El marcaje se realiza con lápiz grafito en el reverso de la esquina derecha inferior del papel o cartulina, sin que altere la integridad de la obra. Por otro lado el número es anotado en el exterior de los contenedores para una ubicación clara y coherente con el almacenamiento.

- Título: en la mayoría de las obras está establecido por el propio autor, respetándose el idioma y la ortografía. En caso de no estar nombradas son catalogadas “Sin Título”.
- Fecha o periodo de creación: indica la fecha exacta o año en que se creó, de esta manera se puede identificar un estilo o técnica propia de cierto periodo.
- Autor/creador: registra el nombre de quien efectuó la obra, identificado por su firma, nombre o apellido, sumado a la correspondiente investigación para verificar su autenticidad.
- Medidas: se ingresan las medidas de la obra, considerándolas con o sin paspartú, característica especificada respectivamente en cada ficha. Se escogió alto por ancho en centímetros (cm.) ya que la mayoría de los soportes son de mediano o pequeño formato.
- Tipo de objeto: nombre que es asignado según una clasificación genérica para agrupar las obras con características similares, por ejemplo; dibujo, acuarela, etc.
- Materiales: identificación de los materiales utilizados en la elaboración de la obra, por ejemplo: grafito, tinta, soporte (cartulina, papel), etc.
- Técnica: se refiere al material principal que compone la obra. No se agregó al ítem anterior puesto que en la mayoría de los casos se utilizó más de un material, característica necesaria para saber los recursos utilizados en caso de alguna investigación o restauración.
- Descripción física: aspectos compositivos y reconocibles visualmente. Se utilizan términos genéricos y apropiados para la normalización e identificación. Incluye las características principales de la obra, partiendo de lo general a lo particular, indicando lo que se encuentra en el fondo, primer y segundo plano, especificándose luego los detalles ubicados en los costados de la composición.

- Inscripciones y marcas: descripción de marcas, anotaciones, firmas, etiquetas, entre otros, transcritas de forma exacta, se pueden encontrar en el reverso o parte frontal de la obra, ayudando en ciertos casos a demostrar la autenticidad o data de la obra.
- Características distintivas: detalles identificables de la condición física de la obra, por ejemplo orificios, corchetes, manchas, etc.
- Cantidad: indica si la obra es única o posee reproducciones exactas.
- Estado de conservación: evaluación del estado de conservación, entiéndase deterioro o intervención de la obra, se indica a partir de bueno, regular o mal estado del objeto.
- Propietario/Responsable: persona que está a cargo de las obras y a quien se debe contactar para futuras investigaciones o exposiciones. En este caso en particular, la propietaria es Maren Ulriksen, hija de Guillermo Ulriksen.

A continuación, algunas de las fichas de documentación realizadas para el proyecto:

## FICHA DE DOCUMENTACION



**N° de inventario:** 77

**Título:** En la caleta de Peñuelas.

**Fecha o periodo de creación:** 20.05.1954.

**Autor/Creador:** Guillermo Ulriksen

**Medidas:** Sin paspartú: 13,5 x 32,2 cm. Con paspartú: 19.9 x 45,5 cm.

**Tipo de Objeto:** Dibujo.

**Materiales:** Tinta china sobre papel.

**Técnica:** Tinta

**Descripción Física:** Bote ladeado, en el extremo derecho de la embarcación, dos animales de carga (caballos o burros). Un tercero se encuentra en el centro y dos hombres están en la punta izquierda del bote.

**Inscripciones y Marcas:** Esquina inferior izquierda: Peñuelas, 20.5.54, Gmo. Ulriksen. Anotación en la esquina inferior derecha del paspartú de cartón: "En la caleta de Peñuelas". Lado posterior, dos pedazos de scoch en el lado derecho y dos marcas de scoch en el lado izquierdo. Esquina inferior izquierda del paspartú: N° 77

**Características Distintivas:** Marco de cartón sin pintar.

**Cantidad:** (Ej. 1 existente): 1

**Estado de Conservación:** Bueno.

**Propietario/Responsable:** Maren Ulriksen

## FICHA DE DOCUMENTACION



**N° de inventario:** 89

**Título:** Mujer con tarro.

**Fecha o periodo de creación:** Junio.[1954]

**Autor/Creador:** Guillermo Ulriksen

**Medidas:** Papel café: 38 x 25,6 cm. Papel blanco: 38,6 x 26,4 cm.

**Tipo de Objeto:** Boceto

**Materiales:** Plumón sobre papel, corcheteado a un papel blanco.

**Técnica:** Plumón

**Descripción Física:** Silueta de mujer de perfil sosteniendo un balde con la mano derecha, lleva un pañuelo en la cabeza.

**Inscripciones y Marcas:** Reverso, esquina inferior izquierda: N° 89.

**Características Distintivas:** Papel corcheteado a un papel blanco de mayores dimensiones.

**Cantidad: (Ej. 1 existente):** 1

**Estado de Conservación:** Bueno

**Propietario/Responsable:** Maren Ulriksen

## FICHA DE DOCUMENTACION



**N° de inventario:** 153

**Título:** Paisaje de Osorno (Casona)

**Fecha o periodo de creación:** 24.06.1954

**Autor/Creador:** Guillermo Ulriksen

**Medidas:** 16,4 x 13,6 cm.

**Tipo de Objeto:** Dibujo

**Materiales:** Bolígrafo sobre cartulina

**Técnica:** Bolígrafo

**Descripción Física:** Casona en perspectiva de cinco pisos con torre en punta, rodeada de árboles de distintos ejemplares, pasto y arbustos. Cuatro líneas enmarcan el dibujo.

**Inscripciones y Marcas:** Esquina inferior derecha: 24.6.54. Esquina inferior izquierda: "Paisaje de Osorno". Reverso, esquina inferior izquierda: N° 153

**Características Distintivas:** No posee ninguna en particular

**Cantidad:** (ej. 1 existente): 1

**Estado de Conservación:** Bueno.

**Propietario/Responsable:** Maren Ulriksen

## FICHA DE DOCUMENTACION



**N° de inventario:** 225

**Título:** Calle Agustinas (2)

**Fecha o periodo de creación:** Desconocido

**Autor/Creador:** Guillermo Ulriksen

**Medidas:** 16,9 x 11,8 cm.

**Tipo de Objeto:** Dibujo

**Materiales:** Carboncillo sobre cartulina

**Técnica:** Carboncillo.

**Descripción Física:** Paisaje urbano. Calle en perspectiva con autos circulando y edificios de varios pisos en ambos lados de la vereda.

**Inscripciones y Marcas:** Reverso, esquina inferior izquierda: N° 225.

**Características Distintivas:** Dos orificios rajados en el borde superior.

**Cantidad: (ej. 1 existente):** 1

**Estado de Conservación:** Bueno.

**Propietario/Responsable:** Maren Ulriksen

## FICHA DE DOCUMENTACION



**N° de inventario:** 236

**Título:** Jarrones de greda

**Fecha o periodo de creación:** Desconocido

**Autor/Creador:** Guillermo Ulriksen

**Medidas:** 14,9 x 23,1 cm.

**Tipo de Objeto:** Dibujo

**Materiales:** Crayón sepia y café oscuro sobre cartulina

**Técnica:** Crayón/Cera

**Descripción Física:** Cuatro jarrones ovalados en distintas posiciones. En el costado derecho, casa en perspectiva.

**Inscripciones y Marcas:** Reverso, esquina inferior izquierda: N° 236.

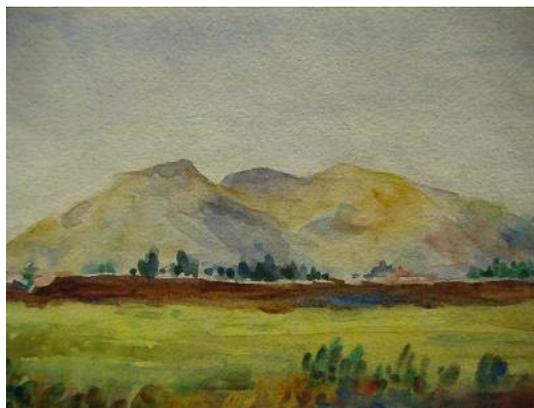
**Características Distintivas:** Borde derecho y borde inferior irregulares.

**Cantidad: (ej. 1 existente):** 1

**Estado de Conservación:** Bueno.

**Propietario/Responsable:** Maren Ulriksen

## FICHA DE DOCUMENTACION



**N° de inventario: 440**

**Título:** Sin Título

**Fecha o periodo de creación:** Desconocido

**Autor/Creador:** Guillermo Ulriksen

**Medidas:** 12,6 x 17,8 cm.

**Tipo de Objeto:** Pintura

**Materiales:** Acuarela sobre

**Técnica:** Acuarela

**Descripción Física:** Paisaje campestre con árboles y montañas al fondo.

**Inscripciones y Marcas:** Reverso, esquina inferior izquierda: N° 440.

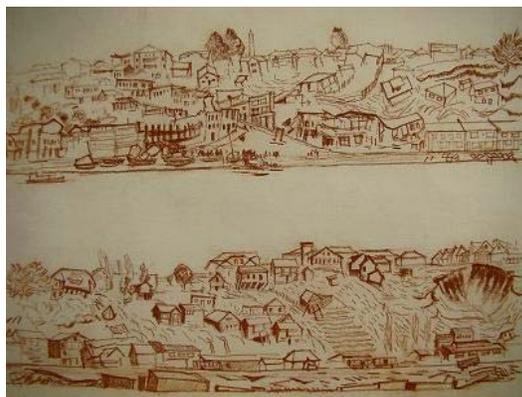
**Características Distintivas:** No posee ninguna en particular.

**Cantidad: (ej. 1 existente):** 1

**Estado de Conservación:** Bueno.

**Propietario/Responsable:** Maren Ulriksen

## FICHA DE DOCUMENTACION



**Nº de inventario:** 525

**Título:** Bahía Buen Suceso

**Fecha o periodo de creación:** 29.06.1960

**Autor/Creador:** Guillermo Ulriksen

**Medidas:** 39,4 x 52,1 cm.

**Tipo de Objeto:** Dibujo

**Materiales:** Pastel café sobre cartulina

**Técnica:** Pastel

**Descripción Física:** Dos cerros costeros con varias casas y botes en la orilla.

**Inscripciones y Marcas:** Esquina inferior derecha: Castro, 29 junio 1960. Vista desde Transporte Argentino "Bahía Buen Suceso". Esquina inferior izquierda: G. Ulriksen []. Reverso, esquina inferior izquierda: N° 525.

**Características Distintivas:** Orificios a los largo de todo el borde izquierdo.

**Cantidad:** (ej. 1 existente): 1

**Estado de Conservación:** Bueno.

**Propietario/Responsable:** Maren Ulriksen

## FICHA DE DOCUMENTACION



**Nº de inventario:** 618

**Título:** Restorán Ambulante

**Fecha o periodo de creación:** Desconocido

**Autor/Creador:** Guillermo Ulriksen

**Medidas:** 38,7 x 54,9 cm.

**Tipo de Objeto:** Dibujo

**Materiales:** Plumón negro y grafito sobre papel

**Técnica:** Plumón

**Descripción Física:** Cuatro figuras humanas sentadas alrededor de dos mesas. En el costado derecho, se encuentra una mujer sentada de perfil junto a unas hornillas con ollas y teteras. Al fondo, dos hombres, uno de ellos sostiene una taza y al lado de él, un niño toma de un pocillo.

**Inscripciones y Marcas:** Esquina inferior derecha: Carreño. Restorán ambulante, Coquimbo. Esquina inferior izquierda: G. Ulriksen. Montando B.A. Reverso, esquina inferior izquierda: Nº 618.

**Características Distintivas:** Marca de corchetes en cada esquina del papel.

**Cantidad:** (ej. 1 existente): 1

**Estado de Conservación:** Bueno.

**Propietario/Responsable:** Maren Ulriksen

## FICHA DE DOCUMENTACION



**Nº de inventario:** 703

**Título:** Doña Rosa Elena López

**Fecha o periodo de creación:** Desconocido

**Autor/Creador:** Guillermo Ulriksen

**Medidas:** 62,4 x 44,2 cm.

**Tipo de Objeto:** Dibujo

**Materiales:** Plumón negro sobre papel.

**Técnica:** Plumón

**Descripción Física:** Mujer mayor, de cuerpo completo con pañuelo sobre su cabeza. En cada mano transporta un barril.

**Inscripciones y Marcas:** Esquina inferior derecha: Doña Rosa Elena López, Guayacan. Esquina inferior izquierda: G. Ulriksen. Verso, esquina inferior izquierda: Nº 703.

**Características Distintivas:** No posee ninguna en particular.

**Cantidad: (ej. 1 existente):** 1

**Estado de Conservación:** Bueno.

**Propietario/Responsable:** Maren Ulriksen

### **IV.3 Gestión y producción de la exposición itinerante.**

A partir de la tarea de documentación se fueron revelando ciertos intereses que encausaron en el diseño de un proyecto bajo los criterios de la gestión cultural. Dicho proyecto tenía como meta llevar a cabo una itinerancia de los trabajos de Ulriksen debido a su valor patrimonial.

En la medida que fundamentábamos y describíamos el proyecto nos percatamos de la importancia que conllevaba este trabajo de rescate y puesta en valor, reconociendo a la vez la necesidad de realizar una adecuada gestión de los recursos que permitiera convertir la intención en una verdadera acción cultural. De esta forma el rol de la gestión consistió en facilitar el desarrollo de la intención formulada, siendo el intermediario entre la obra y los distintos públicos. El objetivo fundamental fue, entonces, crear canales que promovieran la participación de la comunidad, lo que, a su vez, retroalimentó y estimuló esta iniciativa.

Para efectuar el plan de gestión cultural recurrimos a la Carta Gantt que permitió ordenar las actividades a realizarse en un plazo de tiempo determinado, considerándolos recursos necesarios para que el proyecto se ejecutara de manera correcta y efectiva.

Lo anterior reveló que todo emprendimiento cultural requiere desarrollar una meta, encontrar los recursos y saber llegar a sus potenciales beneficiarios. Es así como el gestor cultural se transforma en un agente de cambio, ya que pone al alcance de la comunidad el arte en sus múltiples manifestaciones, generando encuentros entre los artistas, las obras y el medio en el cual se emplaza. La particularidad del gestor está en que debe concebir el proyecto a partir del análisis de las problemáticas y las condiciones en que se ha planteado ese encuentro, convirtiéndose en actor esencial para el desarrollo de la cultura de un país.

En el caso de la itinerancia de los trabajos de Ulriksen la gestión y la planificación comenzaron a principios del año 2009, encontrándonos en ese proceso con varios aspectos a tener en cuenta. Por un lado, el financiamiento y por otro, los espacios expositivos. Con respecto al financiamiento, este lo realizó la hija de Ulriksen ya que tenía un capital

contemplado para difundir y exhibir la colección. De esta manera se empezaron a gestionar estratégicamente distintos espacios artísticos que tuvieran relación con la obra de Ulriksen en su sentido patrimonial, artístico y arquitectónico. Entre ellos, se encontraban el Colegio de Arquitectos de Chile, La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, El Diario La Nación y la Casa Colorada. La iniciativa fue bien acogida, siendo aceptada en todos los lugares antes mencionados. Otro de los propósitos bajo el cual se articuló la muestra fue crear un circuito con las obras de Ulriksen, las cuales se resignifican en estos lugares no desde la visión de un arquitecto sino de un artista visual pero sin poner en desmedro su labor de profesor, intelectual y urbanista. A partir de esto se prefirió inaugurar la itinerancia en el Colegio de Arquitectos de Chile, entidad en la que él era miembro. Esta primera instancia permitió, no sólo de poner en manifiesto su profesión de arquitecto sino también destacar el papel fundamental que desempeñó el dibujo en todas sus actividades predilectas, entre ellas su obra artística. Por consiguiente los trabajos escogidos para la exposición se transformaron en el medio para reflejar parte de la historia de Ulriksen, de su mirada particular del mundo donde la conexión entre el ser humano y la realidad se unen en su sentido más profundo.

La exposición en sí, invita a un recorrido completo por variados géneros, sin pretender una visión exhaustiva, por el contrario, ofreciendo un resumen esencial y asimilable, dando al visitante una visión integral del tema. Sin embargo al constituirse como una itinerancia adquiere una connotación más duradera en el tiempo además de estar pensada para poder ser trasladada fuera de Santiago. La muestra permite a los espectadores interesados no sólo examinar en ocasiones la propuesta de contenido, sino escoger el ritmo con el que desea observarla. La exposición asume la obligación de reconstituir un mundo, de mostrar como se entrelazan sus diversos componentes, articulando su unidad.

Estas exposiciones buscaron promover una cultura de libertad y un espacio de extensión, interacción y diálogo a partir de los cuadros y catálogo de la obra de Guillermo Ulriksen. Fue el caso de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Chile donde se generó un vínculo entre la comunidad universitaria y la labor realizada por Ulriksen quien estudió y trabajó en esas instalaciones.

#### **IV.4 Exhibición y montaje.**

“Guillermo Ulriksen: Testimonio de vida”, es el nombre escogido para la itinerancia, alude a una retrospectiva de su labor artístico, vida y el aporte que dejó a quienes lo conocieron personalmente o a través de sus trabajos.

La selección de las obras que constituyeron la muestra debía cumplir cabalmente con el objetivo; ser el reflejo más evidente de las técnicas, materialidades, géneros y trazos de los diferentes periodos de la vida de Ulriksen, un repaso por toda su trayectoria con los elementos más característicos y de mayor peso artístico. Por otro lado se consideró el estado de conservación y el soporte en que se encontraban. Finalmente se enmarcaron 44 trabajos, incluidos 3 acuarelas y dos óleos traídos desde Montevideo, Uruguay lugar donde se encontraban guardados por Maren Ulriksen.

Las salas donde se montaron las exposiciones permitieron englobar su producción dentro de un marco determinado sin que se perdiera la lectura de las obras. Los espacios se articularon a partir de los cuadros, la disposición en que fueron montados y el recorrido fue establecido según técnica, género y fecha de realización. En este sentido, la itinerancia permite que la obra cobre una coherencia más allá de sí misma, puesto que se resitúa dentro de un nuevo contexto y temporalidad adquiriendo otra connotación, la de obra artística.

El catálogo que acompañó la muestra suplió las limitaciones de espacio y tiempo de la exposición, permitiendo al mismo tiempo una aproximación general del tema y ampliando el conocimiento sobre Ulriksen. El contenido, se dividió en una reseña biográfica y artística con imágenes de algunas obras incluidas en la muestra y otras no seleccionadas, estas últimas se agregaron para conocer a más cabalidad la producción artística que desarrolló el autor. La impresión estuvo a cargo de LOM Ediciones con un tiraje de 1.000 copias que se repartieron en cada uno de los lugares exhibitivos y en la biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, sede las Encinas.

En todas las instituciones la muestra fue de carácter gratuito para todo público. El tiempo de duración de cada una estuvo establecido por las autoridades de cada entidad. En

el Colegio de Arquitectos tuvo una duración de dos meses, luego en la Facultad de Arquitectura dos semanas, El Diario La Nación tres semanas y por último la Casa Colorada un mes. Los distintos espacios dieron un positivo balance de visitas, siendo La Casa Colorada y El Diario La Nación los lugares más visitados por encontrarse en pleno centro de Santiago y a su vez ser parte de un circuito turístico.

La itinerancia contó con un plan de difusión que incluyó una reseña en la página web del Colegio de Arquitectos, la Facultad de Artes y de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Chile y una nota en el Diario La Nación.

Al cumplir la itinerancia todas las obras enmarcadas fueron guardadas por el sobrino de Maren Ulriksen.

A continuación una serie de links de internet con la noticia de las exposiciones de Guillermo Ulriksen, las obras expuestas en la itinerancia y fotografías de las distintas muestras:

[http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?\\_nfpb=true&\\_pageLabel=not&url=54190](http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=not&url=54190)

[http://www.colegioarquitectos.com/ca\\_aldia\\_ulrik.html](http://www.colegioarquitectos.com/ca_aldia_ulrik.html)

<http://fadeu.puc.cl/2009/08/page/2/>

<http://colegioarquitectos.com/blogca/archives/1917>

[http://www.fau.uchile.cl/SisNot/noticia\\_completa.php?top=853](http://www.fau.uchile.cl/SisNot/noticia_completa.php?top=853)

<http://arteenterarte.blogspot.com/2009/08/invitacion-retrospectiva-de-guillermo.html>

## IV.5 Obras seleccionadas para la itinerancia.

### Retratos

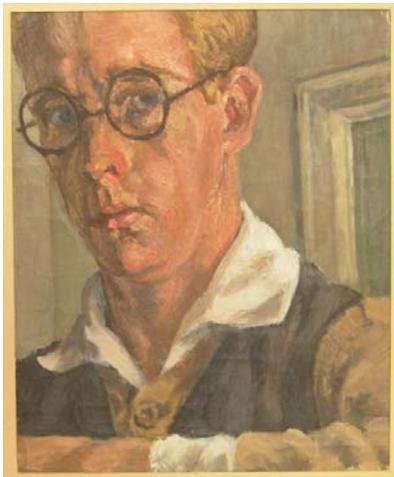


**Autorretrato**

1927

Óleo sobre tela

38,9 x 31,6 cm.



**Autorretrato (2)**

Óleo sobre tela

35,7 x 28,4 cm.



**Niña ante tabique**

1928

Óleo sobre tela

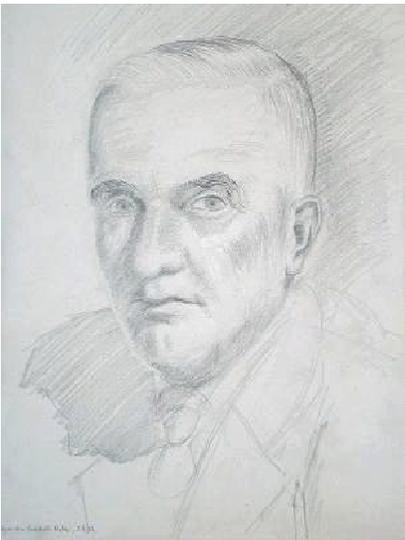
41 x 26,2 cm.



**Tola**

Acrílico sobre tela

40,3 x 31,8 cm.



**D. Alejandro Riddell Noble**

05.08.1952

Grafito sobre cartulina

38 x 27,3 cm.



**Segundo Robledo Araya**

02.08.1952

Carboncillo y grafito sobre cartulina

38 x 27,2 cm.

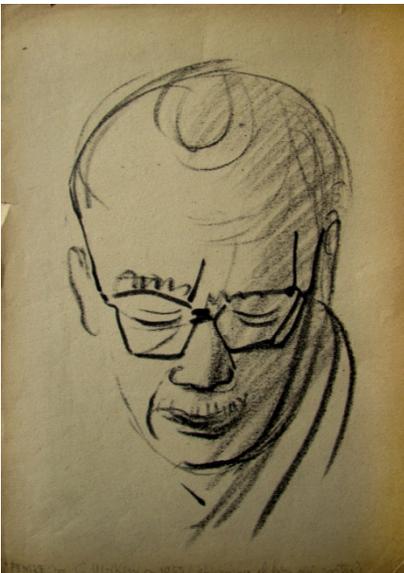


**Abuelo Arturo Ugarte Castro**

22.06.1954

Grafito y tinta sobre cartulina.

34 x 25 cm.

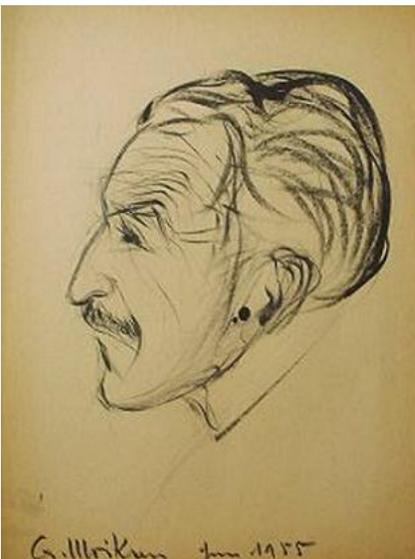


**Penike**

1955

Plumón y grafito sobre papel kraft

38,8 x 27,5 cm.



**Víctor Ugarte**

Junio, 1955

Plumón sobre papel kraft

55 x 38,9 cm.



**Autorretrato**

Tinta y grafito sobre papel kraft

55 x 38,4 cm.

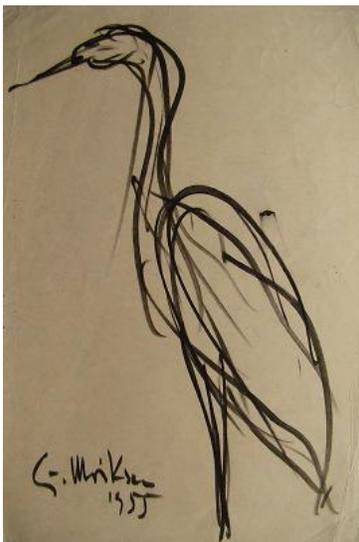


**Maren Ulriksen**

Tinta china sobre papel kraft

38,3 x 54,4 cm.

## Animales



**Garza**

1955

Plumón sobre papel kraft

36,3 x 23,6 cm.



**Ave (2)**

1955

Plumón negro sobre papel

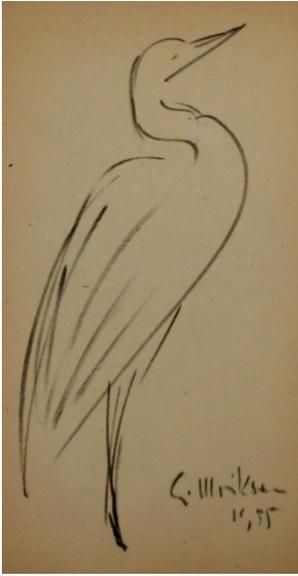
21,5 x 27 cm.



**Pájaro, 1955**

Plumón sobre papel

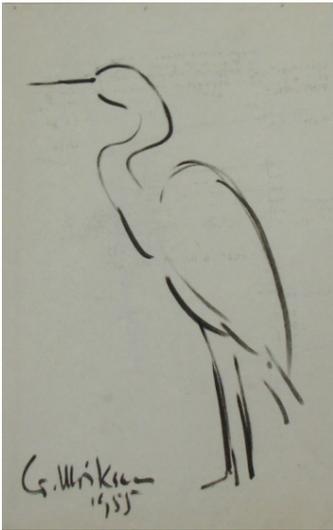
28,5 x 18,5 cm.



**Garza, 1955**

Plumón sobre cartulina

36,3 x 23,6 cm.



**Garza, 1955**

Plumón sobre cartón

35 x 18,2 cm.



**Venado cachorro**

1955

Plumón sobre papel

31,8 x 21,5 cm.

## Arquitectura

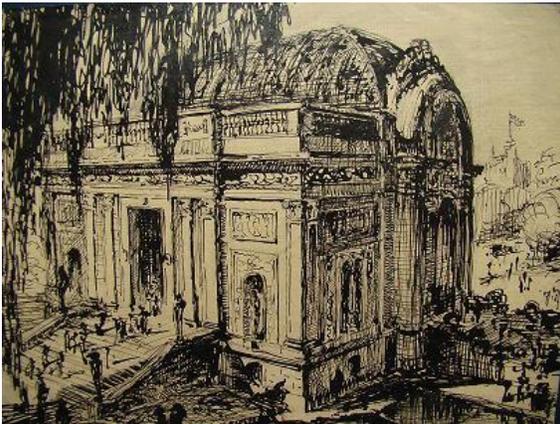


**Sin Título**

1921

Carboncillo y tinta sobre papel

21,1 x 24,4 cm.



**Sin Título**

Bolígrafo sobre papel café

19,2 x 24,6 cm.



**Sin Título**

1922

Bolígrafo sobre papel

20,6 x 23,5 cm.



**Casa J.J.**

23.02.1960

Bolígrafo y pastel sobre cartulina

39,7 x 29,6 cm.



**Vichuquén**

Crayón, grafito y carboncillo sobre cartulina

55 x 38,6 cm.



**Ciudad con rampa**

Pastel sobre papel

39,1 x 52 cm.

## Tinta China



**Sin Título**

03.02.1955

Tinta china sobre papel

38,6 x 27,6 cm.



**Sin Título**

03.02.1955

Tinta china sobre papel

38,6 x 27,6 cm.



**Sin Título**

10.02.1955

Tinta china sobre papel

38,6 x 27,7 cm.



**Niño con jardinera**

15.05.1954

Tinta china sobre papel

29,2 x 21 cm.



**Pescadores**

Tinta china y grafito sobre papel

38,7 x 55,2 cm.



**La Catedral de Córdoba**

05.02.1961

Tinta china sobre cartulina

38,9 x 55,6 cm.



**Casa de los Zorrilla**

11.02.1961

Tinta y pastel sobre cartulina

40 x 51,1 cm.

**Plumón**



**Marcos Matus**

Plumón negro y grafito sobre papel

55,3 x 38,7 cm.



**Sin Título**

Plumón negro y grafito sobre papel

55,3 x 38,7 cm.



**Eleuterio Liberona**

Plumón sobre papel

55,2 x 38,7 cm.



**Abriendo la mariposa de la tolva del vagón**

Plumón sobre papel

55,5 x 38,7 cm.



**Abriendo la tolva del vagón (3)**

Plumón negro sobre papel

55,2 x 38,7 cm.



**Abriendo la tolva del vagón**

Plumón negro sobre papel

55,2 x 38,7 cm.

## Acuarelas



**A las afueras de Talca Marzo**

1923

Acuarela sobre papel

20,8 x 12,7 cm.



**Sin Título**

1924

Acuarela sobre cartulina

19,6 x 27,2 cm.



**Fuente**

1925

Acuarela sobre cartulina

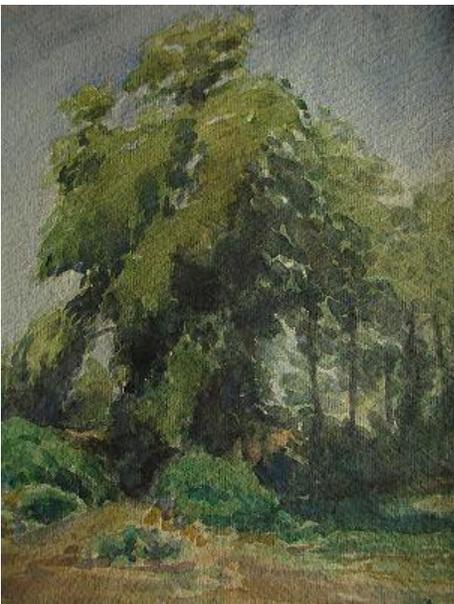
32,6 x 22,6 cm.



**Sin Título**

Acuarela sobre cartulina

19,3 x 19,2 cm.



**Sin Título**

Acuarela sobre cartulina

31,4 x 24,6 cm.

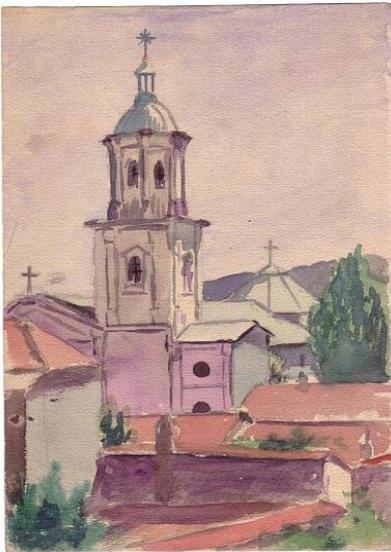


**Copiado en Talca**

Junio, 1920

Acuarela sobre papel

21,1 x 25 cm.



**Iglesia de Talca**

1922

Acuarela sobre papel

27 x 19,2 cm.



**Esposa de Ulriksen**

Acuarela sobre papel

29,3 x 22,9 cm.

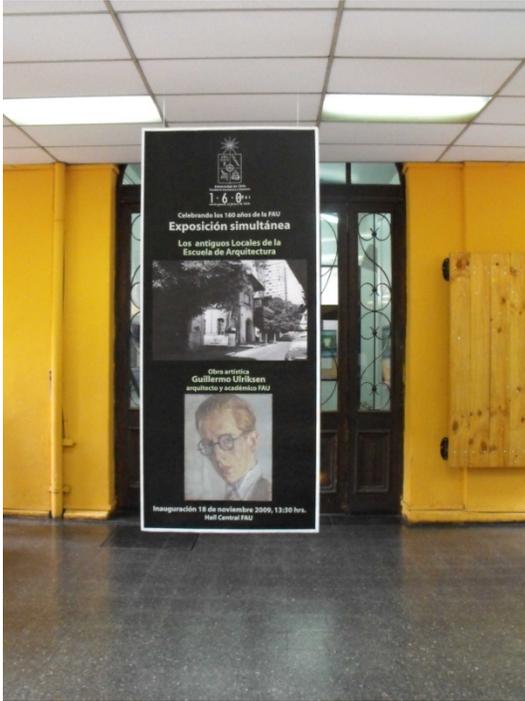
#### IV.6 Fotografías de las muestras.

Colegio de Arquitectos. Septiembre – Octubre 2009.



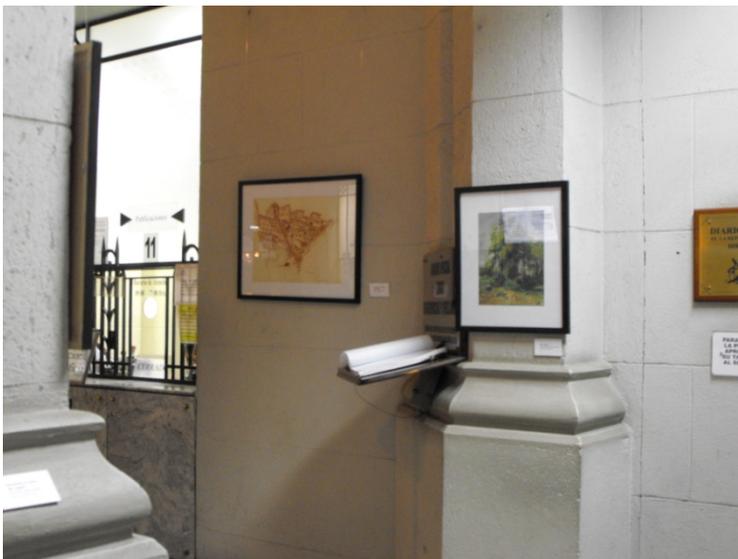


Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Chile. Noviembre 2009.





El Diario La Nación. Enero 2010.





La Casa Colorada. Febrero – 2010.





## **Conclusión.**

La cultura y el patrimonio de un país fortalecen las identidades y el sentido de pertenencia de sus habitantes, razón por la cual las instituciones no pueden dejar de reconocer el derecho de las personas a participar en los procesos de identificación y apropiación de los universos simbólicos que le son propios, debiendo generar espacios que tiendan al reconocimiento y recuperación de sus manifestaciones artísticas y culturales en general.

Uno de los aspectos sobre los que actualmente se hace hincapié, es la noción de integración de esas producciones donde el valor patrimonial se vea fortalecido y preservado. Ese entorno sólo será posible en la medida en que la valoración patrimonial sea un hecho asumido por toda la comunidad. En este escenario se ha ido generado a lo largo de los años una conciencia de proteger lo nuestro, ya que valorizando lo que somos podemos alcanzar un desarrollo mayor, que permita enfrentar y sedimentar políticas patrimoniales y culturales representativas.

Al igual que en un libro, en la obra de arte se encuentra un texto y un contexto, es decir, quien la observa puede “leer” un relato, donde se aproxima al artista y a su obra pudiendo percibir múltiples lecturas. El artista interpreta la naturaleza, logrando que las cosas que no tienen mayor significados, adquieran un sentido y una dimensión universal, convirtiéndose en una experiencia estética y en un medio para comunicarse, estableciéndose un diálogo entre quien crea y quien lo contempla. El pintor en este sentido piensa, descubre e inventa.

Es por esto que el arte, en este caso, las pinturas, dibujos y acuarelas de Ulriksen, revelan su vida, manera de ver y enfrentar la realidad, transformando y aportando al desarrollo histórico y cultural de nuestra sociedad.

A través de esta investigación y tras el análisis de la producción de Ulriksen, se elaboró una reflexión histórica y estética como sustento para justificar y a la vez revelar

ciertos rasgos patrimoniales. Hablar de la obra de Guillermo Ulriksen, es conferir un valor documental y artístico a una producción con un claro mensaje de contenido social. Aporta un lenguaje visual que manifiesta una expresión personal -una reflexión-, en un trabajo que se encuentra en los límites entre la razón y la pasión.

La obra de Ulriksen como documento histórico u cultural, ante todo y sobre todo, hoy existe como valor artístico independiente, accesible a cualquier sensibilidad. Características que fue cobrando con el transcurso de los años. Entiéndase, a la producción Ulriksen no la consideramos patrimonio como tal pero si vemos en su producción un valor patrimonial. Nos basamos en el postulado, de que tendrán esta connotación, todas aquellas obras que engloben elementos que representen a una comunidad, que sean capaces de transmitir la identidad de un pueblo o grupo en particular.

Aquí encontramos el verdadero valor artístico e histórico de su obra y el motivo de rescatar su nombre del olvido. La obra de arte puede ser un documento para investigaciones históricas, también puede crear espacios sensitivos para la interrogación de nuestro entorno, necesario para el conocimiento del otro y de uno mismo -la memoria visual y emotiva-, que finalmente se transforma en el testimonio tangible del individuo y su colectividad a lo largo del tiempo.

Esta investigación ha implicado reflexiones para conocer y además re-conocer en la actualidad el lenguaje de la obra y rescatar los discursos inexplorados. Una de las conclusiones es que una obra de arte es un todo debiéndose asumir el reto de enfrentar su materialidad, lenguaje estético y legado histórico logrando un conocimiento amplio de las problemáticas a tratar.

Es por esto que podemos establecer a partir de nuestra investigación que al enfrentarnos a una obra es necesaria la revisión de lo que suele denominarse “lo patrimonial”, término que implica que muchas veces la valoración que se le da a la obra a través del tiempo pasa por la llamada distancia histórica. Es decir, la obra es considerada por el aporte que puede realizar al arte o la historia del país desde la contemporaneidad.

En conclusión, la obra de arte, en este caso pintura, dibujo y acuarela es posible que se manifieste como referente patrimonial, es más, nos ofrece la posibilidad de estar relacionado con la identidad de un pueblo, sin dejar por ello de ser una expresión artística. Ya que se puede aseverar que en toda la producción de Ulriksen hay patrones culturales, códigos y vestigios adquiridos de la Academia de Pintura, de Juan Francisco González y de sus viajes por el mundo. Ulriksen aporta por medio de estos códigos un testimonio único por medio de un estilo propio. Testimonio gráfico que da cuenta de la vida cotidiana desde los años 1920 hasta 1960, mostrándola diversidad de la gente, sus actividades y paisajes, representaciones que se habrían perdido sin dejar huella de no haber existido un soporte visual. Es más que un registro, es memoria visual y emotiva de los acontecimientos que marcan el sentir y pensar del hombre.

No se trata de catalogar objetos, se trata de recrear con ellos, de reinterpretarlos, de contextualizarlos, de abrirlos a nuevos sentidos, generando alternativas de relacionar el patrimonio con un mayor número de personas. Tarea que podría ser llevada a cabo por gestores culturales con los aportes de distintas disciplinas.

Es la puesta en valor, la acción de habilitar un objeto o lugar patrimonial para su apreciación por el público sin dejar de lado las acciones de interpretación y conservación, fortaleciendo el sentido de pertenencia y la memoria colectiva.

En esta investigación ha quedado demostrada la posibilidad de recuperar y otorgarle valor patrimonial a la producción que analizamos. Sin embargo a pesar de que existen criterios universales establecidos por la UNESCO, los mismo son tan amplios y ambiguos que su aplicación resulta insuficiente, lo que sumado a la ausencia de políticas culturales en Chile, hace difícil la categorización de la obra de Ulriksen como patrimonio.

Hemos contextualizado su obra pero el tema de si es o no patrimonio es un aspecto abierto como lo son también las artes visuales en general, por lo que se requiere otro tipo de análisis más exhaustivo y a la vez legislativo, tarea pendiente para el arte chileno y su historia.

## Bibliografía.

1. BOURDIEU, Pierre. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. 4ª ed. Buenos Aires, Ediciones Paidós Estética 33,2004.
2. GALAZ, Gaspar y MILÁN, Ivelic. *La Pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*. Chile, Universidad Católica de Valparaíso, 1981.
3. GARCÍA Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 1989.
4. GARCÍA Canclini, Néstor. “**Los usos sociales del Patrimonio Cultural**”. En: AGUILAR Criado, Encarnación. *Patrimonio Etnológico: nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999. pp. 16-33.
5. GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. 8ª ed. Barcelona, Ediciones Gedisa, 1997.
6. HAUSER, Arnold. *Historia de la Literatura y el Arte*. Madrid, Debate, 1998.
7. NAGEL, Lina. *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. Santiago, Chile, DIBAM - GETTY, 2008.
8. RICO, Juan Carlos. *Montaje de Exposiciones*. España, SÍLEZ Ediciones, 1996.
9. ROMERA, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. 4ª ed. Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1976.
10. ROSELLÓ, David. *Diseño y evaluación de proyectos culturales*. España, Editorial Ariel, 2004.
11. SCHRÖDER, Gerhart. *Teoría de la Cultura: un mapa de la cuestión*. Compilaciones. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

12. TOLSTOI, León. *¿Qué es el arte? y otros ensayos sobre el arte*. Barcelona, Península, 1992.
13. VARELA, Julia y ÁLVAREZ-URÍA, Fernando. *Materiales de sociología del arte*. Madrid, Siglo XXI, 2008.
14. WOLFF, Janet. *La producción social del arte*. Madrid, Ediciones ISTMOS, 1997.
15. ZEGERS DE LA FUENTE, Roberto. *Juan Francisco González: Maestro de la Pintura Chilena*. Santiago, Chile. Ediciones AYER.

#### **Revistas.**

1. SEGUEL Quintana, Roxana. **“Patrimonio Cultural y sociedades de fin de siglo: una mirada desde las principales tendencias que marcan los nuevos escenarios socio culturales”**. En: *Conserva N°3. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración*. Santiago, Chile, DIBAM, 1999. pp. 5-19.
2. AVALOS González, Hernán. **“El patrimonio cultural como bien de consumo: el caso Petorca”**. En: *Conserva N°4. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración*. Santiago, Chile, DIBAM, 2000. pp. 87-114.
3. GARRÉ, Fabián. **“Patrimonio arquitectónico urbano, preservación y rescate: bases conceptuales e instrumentos de salvaguarda”**. En: *Conserva N°5. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración.*, Santiago, Chile, DIBAM, 2001. pp. 5-21.
4. ALVARADO Pérez, Margarita. **“El rescate de una huella luminosa: implementación y puesta en valor del Archivo Fotográfico de la Sección Antropología del Museo Nacional de Historia Natural”**. En: *Conserva N°6*.

*Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración*. Santiago, Chile, DIBAM, 2002. pp. 21-28.

5. BENAVENTE Covarrubias, Ángela. **“Frutos de la Tierra: rescate y puesta en valor de una pintura mural sobre tela”**. En: *Conserva N°7. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración*. Santiago, Chile, DIBAM, 2003. pp. 51-63.
6. LADRÓN DE GUEVARA González, Bernardita. **“Patrimonio y territorio: huellas del aprendizaje en tres años del Área de Patrimonio del Sistema Nacional de Información Territorial (SNIT)”**. En: *Conserva N°8. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración*. Santiago, Chile, DIBAM, 2004. pp. 71-86.
7. ELIZAGA Coulombié, Julieta. **“La conservación-restauración en un escenario plural de valoraciones: caminos para una aproximación conceptual”**. En: *Conserva N°13. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración*. Santiago, Chile, DIBAM, 2009. pp. 81-94.
8. TAMAYO DE SERRANO, Clara. **“La estética, el arte y el lenguaje visual”**. En: *Revista Palabra Clave N° 7 Diciembre. Medios de comunicación ¿Crear o no crear?* Bogotá, Universidad de La Sabana, 2002. pp. 3-21.

#### **Páginas webs.**

1. ÁLVARES Urquieta, Luis. *La pintura en Chile*. Santiago, Chile, 1928. <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0031798.pdf>> [En línea] [Consultado el 18 de julio de 2010].

2. **Banco Central de Chile.** <<http://www.economiamascerca.cl/2009/biblioteca-digital/imagenes/g-maestros/index.html>> [En línea] [Consultado el 17 de octubre de 2010].
3. CICARELLI, Alejandro. **Origen y progreso de las Bellas Artes. Discurso Pronunciado a la apertura de la Academia de Pintura.** En: *Anales de la Universidad de Chile*. 1849, t. VI.  
<<http://www.mac.uchile.cl/catalogos/anales/cicarelli.html>> [En línea] [Consultado el 11 de julio de 2010].
4. **Consejo de Monumentos Nacionales.** <[www.monumentos.cl](http://www.monumentos.cl)> [En línea] [Consultado el 10 de marzo de 2011].
5. **Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. 2005.**  
Unidad Virtual de Información Virtual.  
<[http://www.cceproyectos.cl/uvic/?page\\_id=16](http://www.cceproyectos.cl/uvic/?page_id=16)>  
[En línea] [Consultado el 15 de Abril de 2011].
6. **Convención para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural. 1972**  
<[http://www.wipo.int/wipolex/es/other\\_treaties/text.jsp?doc\\_id=148997&file\\_id=198649](http://www.wipo.int/wipolex/es/other_treaties/text.jsp?doc_id=148997&file_id=198649)> [En línea] [Consultado el 15 de Abril de 2011].
7. **Diccionario de la Lengua Española.**  
<[www.rae.es](http://www.rae.es)> [En línea] [Consultado del 3 de julio al 20 de noviembre de 2010].
8. **Declaración de México sobre las políticas culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982.**  
<[www.portal.unesco.org/culture/es/files/35197/...sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://www.portal.unesco.org/culture/es/files/35197/...sp.pdf/mexico_sp.pdf)> [En línea] [Consultado el 15 de abril del 2011].
9. **II Exposición retrospectiva del pintor Juan Francisco González 1853 - 1953. Museo de Bellas Artes.** Santiago, Chile, Editorial Universitaria S.A., 1953.  
<[http://www.mac.uchile.cl/conservacion\\_documentacion/descargas\\_pdf/19.pdf](http://www.mac.uchile.cl/conservacion_documentacion/descargas_pdf/19.pdf)>  
[En línea] [Consultado el 20 de julio de 2010].

10. ***Exposición del retrato en la Plástica chilena.*** Celebración del Centenario de la Escuela de Bellas Artes. Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1949.  
<[http://www.mac.uchile.cl/conservacion\\_documentacion/descargas\\_pdf/12.pdf](http://www.mac.uchile.cl/conservacion_documentacion/descargas_pdf/12.pdf)> [En línea] [Consultado el 20 de julio de 2010].
11. GONZÁLEZ, Juan Francisco. **La Enseñanza del Dibujo.** En: *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago. 1906, t. CXIX, Sem. 2°. <<http://www.mac.uchile.cl/catalogos/anales/gonzalez.htm>> [En línea] [Consultado el 22 de julio de 2010].
12. ***La Convención del Patrimonio Mundial y el Estado de su Aplicación en los Países Andinos.***  
<<http://www.condesan.org/unesco/Cap%2005%20VAN%20HOOFF%20LA%20CONVENCION.pdf>> [En línea] [Consultado el 24 de agosto de 2010].
13. ***Ministerio de Bienes Nacionales.*** <[www.bienes.cl](http://www.bienes.cl)> [En línea] [Consultado el 10 de marzo de 2011].
14. MOLINARI, Roberto. ***Odisea del manejo: conservación del patrimonio arqueológico y perspectiva holística.***  
<[http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Roberto\\_Molinari2.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Roberto_Molinari2.htm)> [En línea] [Consultado el 10 de marzo de 2011].
15. QUIROGAS S., Samuel. ***Juan Francisco González Escobar (1853-1933): Propuesta de catalogación de su obra.***  
<<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2012%20%20artigo%203.pdf>> [En línea] [Consultado el 22 de julio de 2010].

16. RAMOS, Carmen. *Técnicas documentales aplicadas en Museología*.  
<<http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num10/paginas/pdfs/Cramos.pdf>  
f> [En línea] [Consultado el 11 de marzo de 2011].
17. *Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles, 1978*. *Unidad Virtual de Información Virtual*.  
<[http://www.cceproyectos.cl/uvic/?page\\_id=16](http://www.cceproyectos.cl/uvic/?page_id=16)> [En línea] [Consultado el 15 de  
Abril de 2011].
18. SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, Ediciones Akal, 1998.  
<<http://books.google.es/books?id=14FHMBVPXEAC&pg=PP1&pg=PA20#v=onepage&q&f=false>> [En línea] [Consultado el 13 de septiembre de 2010].
19. UNESCO. *Las obras del intelecto de interés universal que han pasado al dominio público y se consideran parte del patrimonio común de la humanidad*. Conferencia General 30ª Reunión. Paris 11 de octubre, 1999.  
<<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001177/117766S.pdf>> [En línea]  
[Consultado el 23 de agosto de 2010].
20. ZAIDA García, Valecillo. *¿Net.Art patrimonio mundial? ¿Qué se necesita para ser patrimonio cultural en el siglo XXI?* En: *Revista Palabra Clave* N° 14. Santiago, Chile, DIBAM, 2010. pp. 23-35.  
<[http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto\\_1647.pdf](http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1647.pdf)> [En línea] [Consultado el  
23 de agosto de 2010].
21. ZAMORANO Pérez, Pedro. *Pintura chilena durante la primera mitad del Siglo XX: influjos y tendencias*. *Revista Atenea* N° 49. Concepción, 2005.  
<<http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n491/art11.pdf>> [En línea] [Consultado el 25 de  
julio de 2010].



