



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría de las Artes

De modernidad y escritura sobre arte en Chile: Una revisión a través de Juan Francisco González

Tesina para optar al grado académico de Licenciada en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

Mariairis Flores Leiva

Profesora guía:

María Elena Muñoz

SANTIAGO DE CHILE

Septiembre 2014

A mi familia por ser incondicional y en especial a Constanza, por sus dedicados
comentarios en la tesina y a lo largo de toda la vida.
A Diego por ser mi compañero.
A María Elena por confiar en mí siempre.

Índice

	Páginas
Introducción	1

Capítulo 1: Juan Francisco González y sus contemporáneos: De Impresionista a Maestro.

1.1 Una aproximación a la vida de Juan Francisco González.....	7
1.2 La escena del arte en la transición de dos siglos: La Academia y los Salones en el medio artístico.....	10
1.3 Juan Francisco González y la construcción de su figura, a partir de su obra.....	17
1.4 El impresionista	
1.4.1 Las nociones de impresionismo.....	22
1.4.2 El impresionismo como crítica.....	26
1.4.3 El maestro impresionista.....	35
1.5 González como maestro, una percepción desde sus ideas sobre arte.....	38
1.6 González y su relación con la pintura.....	46

Capítulo 2: La historia del arte chileno y Juan Francisco González

2.1 La muerte de González: una perspectiva del arte en las primeras décadas del XX.....	55
2.2 La escritura sobre artes visuales y la conformación de una historia del arte.....	60
2.2.1 La búsqueda de lo nacional a través de la escritura.....	62
2.2.2 Siglo XIX.....	65

2.2.3 Siglo XX.....	71
2.3 Tras las Historias del arte.....	76
2.3.1 Dislocación y territorio: una lectura crítica a la escritura sobre historia del arte.....	79
2.4 Juan Francisco González y las historias del arte.	
2.4.1 “Cien años de Pintura”.....	83
2.4.2 “Historia de la pintura chilena”.....	86
2.4.3 El impresionista: la persistencia a través de la historia.....	90
2.5 A décadas de su muerte, el panorama del arte.....	93
2.6 Los cuarenta años.....	98
2.7 “Los pintores de medio siglo en Chile”.....	101
2.8 “Los grandes maestros de la pintura nacional”.....	105
2.9 “La Pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981”.....	108
2.10 “Historia de la Pintura y la Escultura en Chile desde la colonia al siglo XX”.....	113
2.11 “Chile arte actual”.....	115
2.12 Conclusión.....	118
Capítulo 3: Juan Francisco González en nuestros días.....	122
3.1 Chile 100 años: Artes Visuales.....	124
3.2 “Recibí hojas secas, llegaron cantando...”.....	133

3.3	A 80 años de su muerte.....	135
3.4	“I, 4. La historiografía chilena y el deseo de vanguardia.”.....	138
3.5	“Juan Francisco González Escobar (1853-1933): Propuesta de catalogación de su obra”.....	141
3.6	Tres miradas contemporáneas sobre Juan Francisco González.....	143
3.6.1	“Modernidades en el arte de Chile: Juan Francisco González hacia el Centenario”.....	144
3.6.2	“Paisaje Chileno”.....	146
3.6.3	“Atisbos de una experiencia”: “La ciudad de Juan Francisco González: Santiago, modernidad y pintura” / “El lugar de los límites: Plaza Italia en las pinturas de Juan Francisco González y Ramón Subercaseaux”.....	151
3.7	Reflexiones finales a partir de un ejemplo puntual: Juan Francisco González y la Exposición internacional del Centenario.....	154
	Conclusiones	163
	Fuentes documentales	168
	Bibliografía	172

Índice de ilustraciones

	Páginas
Figura 1: “La hora de los pidenes”, óleo sobre madera 25x37 cms. Colección particular.....	25
Figura 2: “La hora de los pidenes”, óleo sobre cartón, 26X38 cms. Colección particular.....	25
Figura 3: “Puesta de sol”, óleo sobre tela, 26 x 45 cms. Propiedad de Fernando Retuert.....	31
Figura 4: “Arturo Prat”, óleo sobre tela, 53x64 cms. Colección particular.....	47
Figura 5: “La clase de dibujo de Juan Francisco González en el Liceo de Valparaíso”, óleo sobre tela, 72x58 cms. Colección particular.....	49
Figura 6: “Rosas al sol”, óleo sobre Tela, 48.5 x 52.5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.....	51
Figura 7: “Manzanas”, óleo sobre Tela 34 x 43 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.....	52
Figura 8: “Carretelas en la Vega” ca. 1933. Óleo sobre tela. 32x 41cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes.....	118

Figura 9: “Portón de La Serena”, óleo sobre cartón, 19 x 25 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.....148

Figura 10: “Monumento a O’Higgins”, óleo sobre cartón, 23.5 x 28 cms. Colección Particular.....149

Figura 11: “Alameda” Ca. 1890, óleo sobre tela, 25x45 cms. Colección Museo Histórico Nacional.....151

Figura 12: “Panorama de Santiago” ca. 1910, óleo sobre tela, 32x50 cms. Colección Museo Nacional de Bellas.....152

Figura 13: “Plaza Italia” ca. 1925, óleo sobre tela, 36x27 cms. Colección del Banco Central.....154

Introducción

I

Juan Francisco González fue uno de los artistas chilenos, cuya obra es considerada como una de las de mayor relevancia en el arte nacional. Así lo ha definido la historia y los especialistas, nos referimos a críticos, artistas y restauradores, además de los coleccionistas privados, puesto que sus obras se encuentran mayoritariamente en este tipo de acervos. Es uno de los pintores de finales del siglo XIX y principios del XX más difundidos en la actualidad y según la prensa, mediante la consulta de especialistas, uno de los más falsificados,¹ cuestión que ha sido facilitada por su abundante producción y la ausencia de firma. González posee una serie de características que lo individualizan y singularizan dentro de la escena artística del siglo XIX, que trascienden hasta hoy. El año recién pasado, por ejemplo, la prensa ocupó varios titulares en destacar la retrospectiva que conmemoraba con 80 obras, los 80 años de su muerte “Juan Francisco González, el pintor que no puede faltar”² tituló el portal electrónico de la Radio Universidad de Chile, mientras que “El Mercurio” –a dos páginas completas– encabezó “A 80 años de su muerte puesta en valor del innovador maestro chileno: Juan Francisco González y la recuperación de lo táctil en la pintura”³. Así también, el miércoles 10 de septiembre de 2014, fue inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes, “¿Qué es de ti, mi buen Juan? El camino del pintor Juan

¹ Ver apartado en noticia diario “El Mercurio”, domingo 4 de agosto de 2013.

² <http://radio.uchile.cl/2013/08/08/juan-francisco-gonzalez-el-pintor-que-no-puede-faltar>

³ “El Mercurio”, domingo 4 de agosto de 2013.

Francisco González” y la prensa también se ha encargado de cubrir el evento. “El maestro transgresor: Juan Francisco González vuelve al museo”⁴ fue el titular de “La Tercera”.

Este tipo de eventos nos hablan de la trascendencia que el trabajo de González aún tiene. Sin embargo la manera en que cubren la noticia los medios de comunicación masivos, nos propone una serie de concepciones respecto al artista que operan como lugares comunes y que encuentran su fundamento en la escritura especializada. Estas ideas inhiben otras lecturas, ya que por la forma en que son planteadas, pareciera que todo está dicho. Al reconocer lo anterior, propongo una revisión para profundizar en los argumentos y fuentes que apoyan las afirmaciones que los medios difunden. Los especialistas citados por la prensa, contribuyen a la sensación de que con González está todo revisado y que las ideas que sobre su obra circulan son precisas. Si bien este escenario descrito corresponde a la actualidad, se puede sostener que no es ahora cuando se fundan la mayoría de las construcciones que explican el trabajo pictórico y el rol de Juan Francisco González.

“en encuesta del seminario PEC n° 438 del 28 de enero de 1972, el crítico de arte José María Palacios convocó a otros siete expertos para que dieran su parecer acerca de los diez Pintores Chilenos, excluidos los extranjeros que hubieran residido en el país, que a su juicio se distinguieran en la historia de la pintura nacional. Los consultados fueron Alfredo Aliaga, Ricardo Bindis, Victor Carvacho, Ana Helfant, Pedro Labowitz, Carlos Maldonado y Antonio R. Romera, además del propio autor del artículo. Los peritos coincidieron, de forma unánime, en entregar sus votos a Juan Francisco González, a Alberto Valenzuela Llanos y Pablo Burchard Eggeling, adicionalmente, Antonio R. Romera, quien vertebrara la historia de la pintura chilena, considera a Juan Francisco González como uno de los cuatro grandes del arte pictórico nacional, este juicio se ha mantenido y vigorizado, en el aprecio de los estudiosos y coleccionistas. Es así, que podemos encontrar innumerables artículos elogios, monografías, folletos y ensayos dedicados al pintor.” (Raúl Peña en Catálogo de Retrospectiva, Corporación Cultural de Vitacura, Santiago, 2005).

⁴ “La tercera”, domingo 7 de septiembre de 2014.

El fragmento presente en el catálogo de la retrospectiva del artista organizada en 2005 por la Corporación Cultural de Vitacura, es una de las aproximaciones contemporáneas que destacan la importancia de González y la cantidad de escritura que hay en torno a su trabajo, la cual no deja de lado su vida.

En esta misma línea encontramos en el año 1983 otra gran retrospectiva del artista que tuvo como actividad de extensión, la realización de un concurso de ensayos llamado “¿Qué representa Juan Francisco González para un joven estudiante universitario en 1983?”. Esta pregunta me parece interesante, porque habla de una necesidad por actualizar el legado del artista y de cierto modo el presente trabajo es interpelado por ella.

Es pertinente mencionar que en una primera aproximación a los eventos y textos acá citados, González se perfila como un artista sumamente importante, no obstante es necesario desentrañar el modo en que se conforman estas afirmaciones que resultan tan estructuradas, para ponerlas en crisis. Este será uno de los objetivos de este trabajo, que persigue exponer las nociones más comunes que circulan en torno a González y con ello aproximarnos a la manera de hacer historia del arte chileno. Todos los hitos acá citados serán analizados en profundidad en las páginas siguientes.

II

Como ya se indicó, la siguiente investigación tiene como objetivo ofrecer una revisión exhaustiva acerca de las valoraciones que se han hecho de la vida y obra de Juan Francisco González. Esto tiene como fin develar estrategias de validación y modos de construir la historia, junto con esto, reconocer la elaboración de otros relatos, por ejemplo aquel que

busca definir el desarrollo del arte moderno en Chile. Este discurso se encuentra en diversos escritos de los que ocuparán el siguiente trabajo.

Para lo anterior se determinaron tres momentos. Estos son: Juan Francisco González y la relación con sus contemporáneos, que aborda la vida del pintor, su presencia como artista, su repercusión en la prensa y sus propios escritos. El segundo es, González y las historias del arte, el cual comprende las retrospectivas del artista, el panorama artístico desde su muerte y su aparición en las historias del arte hasta la década de los 80. El tercero y último está centrado en la década del 2000, donde la escritura se diversifica y las entradas a la figura y obra de González ofrecen distintas perspectivas.

Antes de continuar, me gustaría detenerme en un hecho que ocurrió al momento de realizar la investigación y escritura de este trabajo. En el año 1953, Antonio Romera publicó en la “Revista Atenea” “¿Fue Juan Francisco González un pintor impresionista?” Para determinar su respuesta estableció cuatro pasos a seguir: “Primero: lo que el propio pintor expresó sobre su arte. Segundo: lo que fue el impresionismo. Tercero: características de la obra de Juan Francisco González en un cotejo minucioso con las teorías del *plein-air*, y cuarto: opinión de la crítica.” Estos pasos coinciden con los que establecí para configurar el primer capítulo. La semejanza la conocí con posterioridad, al investigar para el segundo capítulo. No obstante, es necesario dar cuenta de lo anterior, ya que pese a la similitud, se obtienen resultados muy diferentes. Para Romera, González “a su pesar”, fue impresionista, mientras que este trabajo sostiene que no hay un impresionismo en González, sólo comparte con esta corriente una manera de ver y relacionarse con el modelo que responde a similares motivaciones. En mi caso y para el primer capítulo, teniendo en cuenta la identificación previa de ciertos juicios hegemónicos, me propuse seguir los

siguientes pasos: Primero: Quién fue González, en qué contexto se desarrolló y cómo lo hizo. Segundo: La opinión de la crítica y el surgimiento de los juicios. En este punto aparece la cuestión del impresionismo y para ello, al igual que Romera, defino qué es. El tercer y último punto, se relaciona con lo anterior, ya que está dedicado al análisis de la escritura y obra del artista. La hipótesis del impresionismo contraria a la de Romera se mantiene vigente en este análisis final. Estas concepciones diferentes se relacionan directamente con distintos métodos para construir y comprender la historia. La lectura que Romera ofrece es formalista y no contempla las variables contextuales en las cuales el arte surge y que para este trabajo son fundamentales. Exponer este hecho puntual permite visibilizar dos formas de concebir la historia que se encontrarán presentes a lo largo de toda la tesina.

Es pertinente destacar que si bien el orden que se sigue es cronológico –de lo más anterior a lo más reciente– su concepción se dio en un sentido inverso. Es desde la importancia que el artista tiene actualmente que nace la necesidad de identificar dónde se originan las ideas que lo definen como artista y la escritura que las vuelve canónicas. Para ello he planteado un recorrido cuya principal estrategia es la revisión de documentos. Ésta opera como herramienta que permite visibilizar procesos, decisiones, construcciones e ideas. Además, a partir del análisis minucioso es posible plantear nuevas hipótesis respecto a la obra y a la figura de González.

III

La pertinencia de tomar a Juan Francisco González y revisar lo que ha acontecido con su figura desde que se integra a la escena artística nacional, se justifica porque permite poner

atención a lo que se ha establecido como canon. Esto posibilita evidenciar otros problemas que tanto la producción artística como el campo del arte han debido resolver. Me refiero a los deseos de modernización y de realización de una pintura que sea chilena al mismo tiempo que significativa más allá de nuestras fronteras. Estas necesidades han puesto a González como un pintor ineludible. Ha llegado a ser denominado como “el pintor de Chile” como lo señaló la editorial de la “Revista Atenea” dedicada a él en el año 1953. En ella se enfatiza que el artista equivale *a la encarnación de su tiempo y de su raza*, por lo que lo chileno no estaría dado sólo en términos temáticos. El cómo se han elaborado este tipo de afirmaciones que logran resolver y dar sentido a nuestra historia del arte, es un problema que será expuesto desde una lectura atenta y crítica a los libros que se hacen cargo de ella. Para finalizar es importante mencionar que hay otra serie de ideas dominantes con relación a Juan Francisco González, como por ejemplo, la persistente necesidad de establecer si fue o no impresionista, mientras que se lo sitúa como el responsable tanto de la modernización en la pintura chilena, como de alcanzar la tan anhelada representación de lo nacional. Estas ideas serán desplegadas a partir de sus fuentes con el fin de ser analizadas a cabalidad y con relación a su contexto.

Capítulo 1: Juan Francisco González y sus contemporáneos: De Impresionista a Maestro.

1.1 Una aproximación a la vida de Juan Francisco González

Juan Francisco González nació en Santiago en el año 1853, en el seno de una familia que constituía una suerte de naciente clase media, estamento social que aún no se encontraba definido, pero al cual se le puede vincular por su condición. Sus padres eran comerciantes de tabaco y vivían en el sector popular de la Chimba, ubicado al norte del río Mapocho, lugar que representaba la periferia tanto del Santiago Colonial, como del Santiago de Benjamín Vicuña Mackenna⁵. Juan Francisco González estaba lejos del perfil aristócrata que tenían los artistas más destacados en la época, no obstante fueron sus aptitudes para el arte las que le permitieron destacarse. Es así como ingresó a la Escuela de Bellas Artes y al Instituto Nacional en el 1869, con tan solo 16 años. Se mantuvo en la Academia hasta los 25 años (1878), momento en que decidió también abandonar el hogar paterno e irse a viajar por Perú y luego por el norte de Chile, para establecerse finalmente en Valparaíso. En el año 1884 fue contratado como profesor de dibujo del Liceo de Valparaíso, cuyo rector era Eduardo de la Barra, destacado intelectual de la época. Fue él quien, en el año 1887, ayudó a Juan Francisco González a realizar su primer viaje a Europa, a bordo del *Cochrane*. Este viaje constituyó un hito tanto en su obra como en su vida de artista.

El 14 de noviembre de 1887 “El Taller Ilustrado”, en su sección Noticias diversas consignó lo siguiente:

⁵ En el año 1872, uno de los más importantes proyectos de Benjamín Vicuña Mackenna en el cargo de intendente fue el que marcaba los límites de lo que era la ciudad propiamente y lo que eran sus arrabales. Para esto estableció un camino de cintura, que operaba según sus palabras como “cordón sanitario”.

“El artista pintor, Don Juan Francisco González, aprovechando la partida del Cochrane para Europa, se ha embarcado en él para continuar en el Viejo Mundo sus estudios artísticos. El señor Ministro de Instrucción Pública le ha comisionado para que estudie en ese foco del arte la organización de los museos y la enseñanza del dibujo.

González es joven todavía, ha dado pruebas de ser artista de temperamento: no carece de cierta energía. Estas cualidades nos hacen esperar que su viaje habrá de serle útil en el perfeccionamiento de sus estudios.

La vista solo de las obras maestras en aquellos países, retemplará su alma de artista y le dará fuerza suficiente para emprender trabajos que serán, por cierto, muy superiores a los que en la patria natal le han colocado en las filas de nuestros compañeros, que ya han hecho su peregrinación a su tierra prometida.

Deseamos al amigo González que realice sus ensueños de artista y que vuelva a la patria a ocupar un puesto distinguido en la enseñanza del arte que le obliga a separarse de todas sus afecciones, en medio de las cuales ha vivido trabajando por el pan y por la gloria”(Año III, N° 106; Pp. 3)

Viajar a Europa significaba todo un acontecimiento para los artistas de finales de XIX y principios del XX. Tal como la Academia francesa beneficiaba a sus artistas con un viaje a Roma, la Academia de Bellas Artes, mediante financiamiento estatal, becaba a sus estudiantes para que pudieran viajar. Llegar al Viejo Continente era sinónimo de entrar en contacto con el “Gran Arte”, es decir ponerse al día respecto al canon, lo que permitía un perfeccionamiento en la formación de los artistas. Tal como lo indica el diario anteriormente citado, el primero de los cuatro viajes que González realizó tuvo como característica particular el hecho de que fue pensionado por el gobierno, pero en condiciones económicas muy distintas a las que solían hacerlo los artistas beneficiados por el programa de becas. La diferencia radica principalmente en el origen de la subvención, González se vio favorecido por su cercanía con Eduardo de la Barra y por su trabajo como profesor de dibujo en el Liceo, no por encontrarse en la Academia, ni ser patrocinado como estudiante de la misma. Al parecer esto era una molestia y preocupación para el artista,

según lo que podemos observar en el catálogo de la Exposición Nacional de 1884, ocasión en la que González participó representando a Valparaíso:

“El señor González, a pesar de su competencia y magníficas condiciones que reveló desde un principio para la pintura, no ha podido ir a Europa a causa de no haberse verificado los concursos que señala la ley para optar a la protección que acuerda el estado a los jóvenes aprovechados que necesitan y desean marchar al viejo mundo a tomar lecciones de los más célebres y afamados profesores, y beber nuevas ideas en vasto campo que ofrecen los museos de las capitales europeas, donde existen las grande manifestaciones del arte en sus diferentes periodos.” (Valparaíso en la Exposición Nacional de 1884, Pp. 171).

En una entrevista dada en el 1929, González continúa resintiendo el no haber sido becado para ir a Europa y da una razón al hecho. “Estudié, di rienda suelta a mi corazón; llegue hasta ser alumno distinguido en tiempos de don Diego Barros Arana; no me enviaron nunca, sin embargo, a Europa. Para eso había que estar cerca de alguno de los señores feudales que dirigían el arte...” (González, J. 1929 entrevista en “La Nación”). De sus palabras podemos inferir que no bastaba con ser buen alumno, era necesario tener la venia de quienes dirigían la academia, en términos generales, la oligarquía.

El pasaje fue lo único que el gobierno entregó a Juan Francisco González para realizar su viaje a Europa⁶. Independiente de lo anterior, el Ministerio de Instrucción Pública le encomendó *ad honorem*, estudiar la enseñanza del dibujo y la organización de los museos. La falta de manutención no fue una limitante para él, pues se mantuvo en Europa por más de una año y se las ingenió para viajar a distintos países. Así como también lo hizo con posterioridad, para realizar –sin ningún apoyo estatal– tres viajes más. A mediados de 1896 partió por segunda vez, en el año 1904 por tercera, para embarcarse por última vez en

⁶ Joaquín Fabres, pintor chileno y discípulo de Juan Francisco González, publicó en la Revista Selecta n° 7 (1909), un artículo llamado “Dos hermanos artistas. Simón y Juan Francisco González” y en él se refirió a Juan Francisco González de la siguiente manera: “Formado por su propio esfuerzo, acostumbrado a vencer en la ruda batalla de todos los días, nada le arredre, y así se explican sus repetidos viajes emprendidos a Europa, sin más bagaje ni más recursos que su caja de colores bajo el brazo.”

1907, todo esto sin contar con una situación económica holgada. Su vida transcurrió entre siglos, en distintas ciudades y con una constante: estar siempre dedicado al arte.

Su presencia en la incipiente escena artística se verificó, en un primer momento, en su constante⁷ participación en las pocas instancias exhibitivas de la época, como también en su interés por dar a conocer mediante la escritura sus ideas estéticas⁸. La que luego se vio asentada en los comentarios que sus obras suscitaban en el medio artístico y finalmente en su ingreso a la Academia como profesor de croquis y dibujo al natural, bajo la dirección del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor. González se mantuvo en dicho cargo hasta 1929, año en que según él mismo manifiesta en la entrevista dada a “La Nación”, fue echado por viejo.

La revisión tanto de su trabajo como de sus escritos nos permite entender su posición en el campo artístico nacional emergente –que comenzó a configurarse de forma moderna con la inauguración de la Academia de Bellas Artes en el 1849– es decir, permite conocer a cabalidad la manera en que su figura y obra se insertan en el medio y son valoradas por sus contemporáneos.

1.2 La escena del arte en la transición de dos siglos: La Academia y los Salones en el medio artístico.

Dentro de la configuración del panorama en el cual González se encontraba, cabe destacar que a mediados del siglo XIX surge un interés por exponer y difundir la producción artística. De acuerdo al sistema del arte que se quería implementar en el país, ya no bastaba

⁷ González, a través del envío de sus obras, buscó participar en la mayor cantidad de exposiciones. Sus envíos, se vieron interrumpidos, principalmente, debido a sus viajes y/o estadía en otros países.

⁸ Conocidas son sus discusiones publicadas en *el Heraldo* de Valparaíso, valiéndole la fama de polemista.

con tener una Academia que formara artistas, era necesario sociabilizar lo que en dicho espacio estaba ocurriendo, es decir tener un lugar en el cual dar cuenta del arte. Instancias como la primera Exposición Nacional de Artes e Industrias organizada por Benjamín Vicuña Mackenna y realizada en el año 1872 o la sección dedicada a las Bellas Artes en la Primera Exposición Nacional organizada por la sociedad de Fomento Fabril en el 1884, dan cuenta de este impulso, el cual se transformó en una constante con establecimiento de una instancia oficial, nos referimos al Salón Oficial de 1887⁹, tal como su nombre lo indica. El cual se llevó a cabo en el recientemente adquirido Partenón de la Quinta Normal. Este edificio, que se encontraba a cargo la Unión Artística¹⁰ y la Sociedad Nacional de Agricultura¹¹, fue comprado por el Gobierno a través de la Universidad de Chile para transformarlo en un lugar exclusivo para el arte, trasladando a sus inmediaciones la colección del Museo Nacional de Pinturas que antes funcionaba en los altos del Congreso Nacional y cuya organización en 1880 responde a la necesidad moderna de contar con un lugar especialmente dedicado al arte, que tiene una función de apertura al público e instrucción del mismo. La regularización de los salones es uno de los efectos que la compra del Partenón tiene, ya que con un lugar establecido es posible organizar tanto su realización año a año, como las características particulares del mismo. En este escenario que buscaba ubicar al arte como agente activo en la sociedad, la prensa tuvo un rol

⁹ Los primeros salones no tenían un nombre establecido, fueron variando con el paso del tiempo como también fueron variando sus pautas. Es hacia 1900 cuando se instala el Salón Nacional, que vemos una organicidad mayor en estos eventos.

¹⁰ Asociación privada sin fines de lucro, integrada por artistas e intelectuales que abogaba por el fomento de las Bellas Artes. Fue fundada por Pedro Lira y Luis Dávila Larraín en el 1869 como Sociedad Artística y rebautizada como Unión artística en el 1885, año en que comienzan su funcionamiento en el edificio y en el que integran nuevos miembros, tales como: Ramón Subercaseaux, Rafael Correa, Onofre Jarpa, entre otros, siempre con Pedro Lira a la cabeza.

¹¹ Esta sociedad fue fundada el 18 de mayo de 1838 y tuvo como objetivo reunir a gran parte de los productores y asociaciones vinculadas a la agricultura y la agroindustria chilena, con el fin de velar por los intereses generales del sector y promover políticas públicas en un país cuya sociedad era naciente y tenía en la agricultura un potencial foco para el desarrollo económico.

fundamental, puesto que aportó en la construcción de un vínculo entre arte y sociedad, a través de la aparición de publicaciones especializadas o la proliferación de espacios dedicados a las artes en los diarios¹². Lo anterior posibilitó también una apertura al público, configurándose principalmente la crítica y la crónica como espacios tanto para el debate como para la validación de los artistas, por esto mismo es posible encontrar verdaderas pugnas de poder libradas por escrito en las páginas de diarios y revistas.

Tanto los salones, como su posterior repercusión en la prensa, la cual podía durar meses, daban la posibilidad a los artistas de estar activos constantemente y vincularse con el campo artístico, sin la necesidad de encontrarse en la Academia. Surge en este punto una característica que la configuración de la historiografía del arte nacional ha establecido como un hecho y que es necesario someter a revisión por el mismo modelo historiográfico que se sigue. Josefina de la Maza plantea que las investigaciones ligadas al arte del siglo XIX:

“se han caracterizado por privilegiar una metodología de trabajo que, replicando la organización jerárquica la Academia de Pintura [...] ha tendido a sistematizar la historia del arte chileno a través de una genealogía de artistas emparentados por la relación maestro-discípulo. Dicha historiografía tiende a ver al artista como un ‘creador’ y, por lo mismo, se expresa como el estudio de la vida y obra de ciertas figuras centrales, ha consolidado un relato que [...] confiere a la academia una importancia significativa, al ser esta institución el telón de fondo de su quehacer.”
(De la Maza, 279: 2010)

Lo planteado coincide plenamente con las motivaciones de este estudio y es desde la identificación de una historiografía que repite fórmulas y reafirma lugares comunes que

¹² Algunos de las publicaciones que demuestran la importancia que tiene la prensa para el arte son: “El progreso” y la “Revista de Santiago” ambos de 1848, la “Revista de Bellas Artes” de 1872, el “Correo de la Exposición” de 1875, “Artes y Letras” de 1885 y “El taller ilustrado” ambos del 1885. “El Herald” y “La Unión” ambos de Valparaíso, por solo mencionar algunos ejemplos.

surge la necesidad de someterla a revisión. No obstante dicho análisis es una investigación de largo aliento, que excede a los límites de una tesina de pregrado, por lo que se torna necesario circunscribirlo a un artista, que es reconocido como un maestro del arte chileno y se mantiene vigente como tal: Juan Francisco González. Si bien con esto repito el modelo por centrarme solo en la figura de un maestro, la revisión tiene un afán crítico y busca develar o reconocer el establecimiento de discursos e ideas que a nuestros días parecen enquistados.

En una primera aproximación a la vida y obra de González, es posible poner en crisis el modelo¹³ que la construcción de la historia del arte chileno ha reiterado y que en el comentario a De la Maza ha quedado definido. Un ejemplo de cómo persiste hoy este tipo de investigaciones –que se centran en la academia y en la relación maestro discípulo– lo encontramos en “Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos” de Pedro Emilio Zamorano. En el se establece que:

“La Escuela y el Consejo de Bellas Artes monopolizaron en las primeras décadas del siglo XX el escenario de las artes visuales en el país, validando un modelo estético al cual adhieren amplios sectores de la cultura nacional. En el plano de la enseñanza artística, este modelo imponía a alumnos y profesores una rigurosa disciplina pedagógica y un repertorio formal e iconográfico que hundía su mirada en el pasado grecorromano. El paradigma caracterizó la obra de casi la totalidad de los artistas formados en la Escuela hasta los años iniciales del siglo XX” (Zamorano, 189:2007).

Podemos observar en este extracto como todo lo que De la Maza cuestiona desde la hipótesis citada, es repetido una vez más por Zamorano. Basta con una revisión de la biografía de Juan Francisco González para desacreditar el supuesto monopolio, que según

¹³ Este modelo data del siglo XVI, con la publicación de “Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos” de Giorgio Vasari.

Zamorano, mantenía tanto la Escuela como el Consejo de Bellas Artes. El trabajo de González se limitó por muchos años a ser profesor en un liceo de Valparaíso. Durante la mayor parte de su vida, no fue miembro de ninguna de las dos entidades, se integró como profesor de la academia –no sin sortear dificultades– en el 1914¹⁴. Tampoco validó el modelo clásico, esto queda de manifiesto en las obras que envió a los salones y en el rechazo que suscitó en algunos importantes miembros de la Escuela y el Consejo de Bellas Artes como el crítico Richon Brunet o Luis Orrego Luco. A pesar de lo anterior logró distinciones en los salones y fue una figura activa en la escena artística nacional. Podríamos afirmar que no adscribió a la que se supone es la única forma de funcionamiento del campo. Entonces surge la siguiente pregunta: ¿Por qué es Juan Francisco González considerado un pintor trascendental por la historiografía del arte chileno? Cabe mencionar que el mismo Zamorano lo sitúa como un maestro, según el artículo citado.

Una primera respuesta está en la constitución del sistema artístico clásico de la Academia Europea de principios de siglo. El cual no se encontraba totalmente afianzado en Chile, puesto que es traído del viejo continente, con Francia e Italia como principales referentes. Lo que se importó fue la reconocida triada clásica: Academia, instancias expositivas (museo y salones) y crítica de arte. No obstante, este tardó casi 30 años en conformarse como tal, la Academia se inauguró en el 1849 y recién en el 1880 se creó un Museo de Pinturas, mientras que la regularización en las instancias exhibitivas para los artistas que

¹⁴ Existe una imprecisión generalizada respecto al año en que González ingresa a la Academia como profesor. Antonio Romera y Galaz e Ivelic señalan el año 1908 como el año en que González se incorporó a la Academia, mientras que Isabel Cruz y Ricardo Bindis señalan que fue en el 1910. No obstante González en una entrevista recordó lo siguiente: “Después, Álvarez de Sotomayor, en 1910, me hizo nombrar profesor. Dijo que yo iba a ser una inyección para la escuela, no se engañaba. Tanto no se engañaba que otros vieron los mismo y por eso el nombramiento no lo vine a tener hasta el año 1914.” (González, J. 1929 entrevista en *La Nación*)

quisieran mostrar su trabajo tardó unos años más y es con ellas, es decir con el establecimiento de los salones, que surge una crítica de arte especializada y sistemática. González adscribe a esta otra parte del sistema artístico –que no es considerada en la mayoría de las historias del arte– no obstante no lo hace en términos teóricos (desde el dogma estético, es decir, desde el academicismo), sino que por su participación con obras, lo que le otorga un lugar. También lo hace desde su vocación docente, Si bien González no fue profesor de la academia hasta el 1914, ejerció la docencia por 28 años. La enseñanza y en especial la del dibujo, siempre fueron temas para él. Durante su viaje a Europa, tuvo la misión *ad honorem* de estudiar la enseñanza del dibujo. Dicho estudio y aprendizaje fue sistematizado en su “Texto de dibujo moderno”, escrito que tenía como fin ser incluido en los libros de enseñanza de los liceos de la república, junto con cien láminas ilustrativas. Este texto no fue publicado bajo la instancia referida, no obstante se transformó en la conferencia que dictó en el 1906 en la Universidad de Chile, documento que será revisado a cabalidad en este trabajo. Veremos que la preocupación del artista se encuentra en general en la enseñanza y en particular con un énfasis por el dibujo. Esta vocación docente es propia de su ímpetu moderno:

“La Escuela debería ser una fiera palestra de dibujo (y de composición naturalmente). No debería haber profesor de pintura en ella; el profesor aplasta a los alumnos, tuerce sus temperamentos, trae un yunque de experiencia y en él forja todos esos temperamentos que no pertenecen sino a sus dueños. Cada uno, qué diablos, debe pintar como quiere, como se lo manda su impulso, su visión del mundo su ebullición íntima” (González, J. 1929 entrevista en “La Nación”)

Juan Francisco González era un artista, con bastantes particularidades, tal como se ha ido y se irá delimitando a lo largo de este trabajo. Él, lejos de ser un agente activo en la organización del campo, como lo fueron Pedro Lira o Ramón Subercaseaux, por mencionar

algunos ejemplos, logró destacarse por su carácter entendiéndose éste como constitutivo de su obra. González no era parte de la oligarquía, como sí lo eran la mayoría de los artistas de mediados del XIX. En su misma condición social encontramos, por ejemplo a Cosme San Martín, quien a diferencia de él viajó becado a Europa y se desempeñó como profesor de la Academia por largo tiempo, no obstante su figura no resulta tan relevante al revisar la historia del arte nacional “La labor artística de San Martín, fue escasa a consecuencia de sus pocos recursos pecuniarios que lo obligaron a dedicarse principalmente al profesorado.” (Álvarez de Urquieta, 1928:38). La razón de su poca producción—contar con pocos recursos económicos— queda en duda si lo comparamos con Juan Francisco González, puesto que él trabajó en similares condiciones económicas, sin que haya sido un impedimento. Bien podríamos suponer que la diferencia entre ambas obras, radica en la forma de pintar, ya que mientras González es reconocido por la rapidez de su pintura, San Martín lo es por lo académico de su trabajo. Es la constancia de González en su trabajo y el establecimiento de un método propio lo que le permite destacarse. Dedicó la mayor parte de su vida a trabajar en su producción de obra y se encargó de dar cuenta de ello mediante el envío constante de cuadros al Salón, donde fue protagonista de los comentarios de la prensa.

Desde su tiempo y en relación a su producción surgen dos grandes ideas relacionadas con su figura. Hablamos de la noción de “Maestro” y la de “Impresionista”, las que han sido repetidas y perpetuadas por la historiografía del arte chileno. Por lo que para realizar un examen a la historiografía y de Juan Francisco González es pertinente someterlas a revisión. Ambas nociones siguen vigentes en la actualidad y constituyen una valoración a priori de su trabajo artístico, tal como sucedió en su época. El análisis de documentos

donde se refiere a González como impresionista o maestro, e incluso como maestro impresionista, nos ofrecerá una lectura crítica que no busca invalidar el contenido de ciertas ideas o lugares comunes, si no que más bien lo que pretende es desmitificarlos. La identificación y el examen de documentos que contengan estas ideas, ocupará las páginas siguientes.

1.3 Juan Francisco González y la construcción de su figura, a partir de su obra.

La independencia de Chile en la primera década del siglo XIX fue el punto de partida para la construcción de una nación. Esto trajo como una de sus tantas consecuencias, la preocupación por un desarrollo integral de todas las áreas que conforman un país. La educación se transformó en un eje fundamental en esta construcción y por ende el gobierno comenzó una serie de iniciativas para fortalecerla. Se entendía que una nación educada era sinónimo de una nación desarrollada. La encargada de este proceso y principal impulsora fue la élite ilustrada republicana y liberal, por esto la educación artística no demoró en ser un foco a fomentar, entendiéndose al arte como un área constitutiva y propia de toda civilización y cuya importancia y función cobra un nuevo protagonismo con las ideas ilustradas y principalmente con la Revolución Francesa. La noción civilizatoria –heredada de la colonización– tuvo en los primeros años gran alcance, pero con el paso de los años irá transformándose en la idea de modernización, cuestión asociada mayoritariamente al progreso y desarrollo técnico del país. Al revisar el discurso presentado por Alejandro Cicarelli durante la inauguración de la Academia de Bellas Artes vemos como lo anterior queda de manifiesto. En dicho discurso se hace un recorrido histórico por la importancia que ha tenido el arte en las más grandes civilizaciones, para luego señalar algunas

apreciaciones sobre la pintura y justo antes de finalizar haciendo un llamado a la juventud, señala:

“Pero el arte, señores, no se circunscribe a esta parte científica, sino que tiene otro fin. Cuando un nuevo país ya constituido, posee una Universidad de estudios literarios para promover el desenvolvimiento de la inteligencia, como principio de toda concepción; este principio, esta concepción quedarían sin ninguna realización, ni aplicación práctica a nuestras necesidades, sino fuesen seguidos de la acción. Esta acción, para poderse manifestar, debe estar consignada en un cuerpo científico i mecánico justamente; esta rueda indispensable entre la ciencia i la industria es una Academia de bellas artes.” (Cicarelli en “La inauguración de la Academia de Bellas Artes”, 2013)

La Academia de Bellas Artes es el complemento para un país ya constituido. Surgiendo al alero del estado y por lo mismo cumpliendo con los deberes pertinentes para la construcción de un imaginario nacional, asociado a un gusto, a un arte académico y a ciertos géneros como la pintura de historia y el retrato.

La Academia tenía la misión de regir la configuración del gusto y establecer los parámetros bajo los cuales se producían obras que fueran legítimas en la sociedad. Es por esto que en ocasiones los críticos y la oficialidad levantan una defensa de lo que debía ser el Arte, a partir de la noción de gusto. El gusto académico es reconocido como aquel que privilegia los cánones clásicos y que actualmente se conoce como decimonónico. En el caso chileno, lo decimonónico trasciende al siglo XIX, principalmente en lo que a enseñanza y práctica artística se refiere, comprendiendo que es desde ahí donde se inicia el desarrollo artístico.

“La instauración de un nuevo plan de estudios en la Escuela de Bellas Artes durante la primera década del siglo XX, bajo la dirección de Virginio Arias, había venido a perfeccionar la preparación de los futuros artistas, tanto en sus conocimientos teóricos como en sus destrezas prácticas. Y para dichos fines se crearon materias que parecían estar preferentemente dirigidas a la producción de un arte académico que jerarquizaba a la pintura de historia y a la escultura

monumental y conmemorativa, y que respondía más bien al clásico concepto de bellas artes.”(Berríos et al., 2009: 390)

La cita da cuenta del estado de la Escuela de Bellas Artes avanzado el siglo XX, nos confirma como el arte seguía teniendo una función vinculada con los objetivos de lo estatal, es decir debía aportar en la construcción de un imaginario nacional, que se condice con el hecho de que fuéramos un país que prontamente cumpliría los cien años de independencia y se encontraba en un proceso de establecimiento. En este escenario las obras de Juan Francisco González, presentadas en los salones, eran fuertemente criticadas principalmente por no ajustarse a los parámetros de lo académico: era común que las críticas apuntaran a que “no terminaba sus obras, dando la idea de que eran impresiones”. Antes de entrar de lleno en la valoración que la crítica hizo de la obra de González, es pertinente la revisión de las instancias en las cuales participó y cómo fue la recepción que tuvo por parte de la oficialidad, asunto que se refleja mediante la distinción con medallas a su trabajo.

Juan Francisco González participó constantemente de las instancias que le permitieron exponer su trabajo. Entre sus primeras apariciones en la escena nacional del arte se cuenta la representación que hizo de Valparaíso en la Exposición Nacional de Santiago del año 1884. El año 1887 cuando se inauguró el conocido como primer salón González se encontraba realizando su primer viaje a Europa, por lo que su participación en este tipo de instancias siguió con regularidad a su regreso en el año 1889. Participó en los Salones de los años 1892, 1894, año en que también expuso en el Salón de pintura de Valparaíso, en la exposición municipal de Bellas Artes realizada en Valparaíso del 1896, en la Exposición municipal de Bellas Artes realizada en la misma ciudad en el 1897 y en el Salón

organizado en Santiago ese mismo año. Participó en el Salón Oficial de los años 1898, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, siempre con un número considerable de cuadros. En el año 1906 se realizó el Salón Libre de Pintura organizado por Pedro Lira en oposición al Salón Oficial, González también participó de esta instancia. En el año 1910 participó de la Exposición Internacional de Arte del Centenario de Buenos Aires. En los años 1912 y 1913 mostró sus obras en la Exposición del Centro de Estudiantes de Bellas Artes. En el 1920, 1927, 1929 y 1930 volvió a exponer en el Salón Oficial. En el 1927 también participó de la Exposición Oficial de Pintura en Buenos Aires y en el 1930 en el Primer Salón de Primavera organizado por el diario “La Nación”.

Respecto de los premios obtenidos por sus participaciones en las diversas instancias expositivas existen informaciones diferentes. Por una parte los catálogos de los salones del año 1899 al 1901 presentan la siguiente información:

- Medalla de 3° clase, 1884.
- Medalla de 2° clase, 1890.
- Medalla de 1° clase, 1892.
- Premio de Paisaje Certamen Edwards, 1892.
- Premio de Honor en el Salón de 1898¹⁵.

En los catálogos del 1902 al 1904, a los premios ya mencionados se suman el Premio de Paisaje Certamen Edwards obtenido en el 1901.

El catálogo de 1905 presenta una variación y señala que la medalla de 2° clase es obtenida en el 1900 y no se hace mención al Premio de Paisaje de Certamen Edwards obtenido en el

¹⁵ Esta misma información se encuentra disponible en el segundo apéndice del “Diccionario Biográfico de Pintores” de Pedro Lira publicado en 1902.

1892, sólo al del 1901. En el catálogo del Salón de 1906 es posible encontrar más modificaciones en la información, la más significativa es el cambio en la fecha de la obtención de la Medalla de 1° clase, la cual habría sido obtenida en el 1900 y no en el 1892 como aparecía anteriormente. Estos datos se mantienen hasta el catálogo de 1910, año en que se consigna la siguiente información:

- Medalla de 4° clase, 1884.
- Medalla de 2° clase, 1892.
- Medalla de 1° clase, 1900.
- Premio de Paisaje Certamen Edwards, 1892.
- 2° medalla Exposición Municipal de Valparaíso 1896
- Premio de Honor en el Salón de 1898.
- Premio de Paisaje Certamen Edwards, 1901.
- Medalla de plata en la Exposición Internacional de Buenos Aires.

Esta información se ha mantenido y replicado hasta la actualidad. Es posible encontrarla en la página <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/> dependiente del Museo de Bellas Artes, por lo que es la primera información a la que se tiene acceso cuando se *googlea* el nombre del artista. Estos mismos datos son los que están disponibles en el libro “Juan Francisco González: Maestro de la Pintura Chilena” de Roberto Zegers, una de las principales monografías escritas sobre este artista. Con estos documentos conté para determinar el año 1900 como un hito en la carrera de González. Si consideramos que en el 1900 obtuvo la 1° medalla, los comentarios generados por parte de la crítica tienen una mayor relevancia, puesto que surgen desde trabajos que lograron destacarse en el Salón y no desde cualquier envío que pasó sin pena, ni gloria. La importancia de revisar lo escrito con ocasión del

Salón de 1900 se encontraría en el reconocimiento dado por el jurado, a través de la medalla. Revisando el catálogo de 1900 y la crítica, confirmo que Alfredo Helsby es quien obtuvo la primera medalla en dicho Salón. Con este dato, el argumento ya esgrimido se debilita. No obstante los comentarios que se encuentran en la prensa a raíz del Salón de 1900, resultan determinantes para configurar la recepción crítica que el trabajo de González tuvo a inicios del siglo XX y desde ahí generar un vínculo con lo que ocurre diez años más tarde en la Exposición Internacional de Bellas Artes, realizada con motivo del Centenario y que inauguró el Palacio de Bellas Artes. Ocasión en la que Juan Francisco González no participó. Este evento, de acuerdo a su organización buscaba ser el más relevante para las artes desde la conformación de la Academia. Cuestión que, a la luz de la historia ha quedado en entredicho principalmente por su carácter restrictivo y conservador en términos pictóricos y expositivos. Este asunto será analizado en profundidad en el último capítulo de este trabajo (Capítulo 3, apartado 7).

1.4 El impresionista

1.4.1 Las nociones de impresionismo

Juan Francisco González y su obra han cargado a través de la historia del arte chileno con la noción de impresionismo. No obstante, esta idea no surge desde una construcción historiográfica, puesto que son sus pares, es decir, sus contemporáneos quienes la utilizaron para hablar de su producción. González, en conocimiento de que la idea de impresionismo rondaba su obra, publicó en el diario “El Heraldo” de Valparaíso, durante el año 1894, tres artículos en los que explica lo que él entiende por “El impresionismo en la pintura”, a pesar de que encontramos coincidencias entre su obra y las ideas que este texto

contiene para definir el impresionismo, no se denomina a sí mismo como parte de esta corriente. Estos textos sobre el impresionismo y su constante negación a una identificación con dicho movimiento, sugieren cierta ambigüedad, ya que, como revisaremos a continuación, cuando González argumenta estos textos, lo hace a partir de un reconocimiento positivo de lo que es el impresionismo y además –como ya mencionamos– la definición que da, está muy ligada a cómo él concibe su pintura. Por otro lado, la historia del arte europeo, también ofrece una descripción y contextualización de lo que es el impresionismo y es con éstas ideas que contamos para comparar tanto lo planteado por el artista, como por sus contemporáneos.

El impresionismo es, en palabras simples, una corriente surgida en Francia en el año 1874, con la primera exposición de un grupo de artistas, lo cuales se reunieron en oposición a los parámetros académicos y por esta misma razón es que no les interesó exponer en las instancias oficiales, organizando su propia exposición en el estudio de fotógrafo Gaspar Felix Tournachon, más conocido como Nadar. Se caracterizó por ser un arte óptico y que integró innovaciones en términos formales, tales como: la eliminación del claroscuro, la representación de la interacción de la luz y el color *en plein air*, la igualación de las pinceladas en la superficie del lienzo. Mientras que en términos temáticos significó representar tanto la naturaleza en contacto con ella, como el pulso de la vida moderna, es decir, representar la ciudad: París –que se erigía como la capital del siglo XX– y la experiencia sensorial de estar inmiscuido con el modelo.

Para conocer qué entendió González por impresionismo, es pertinente exponer los fragmentos más importantes de “El impresionismo en la pintura”:

“Hemos llegado a creer que el gran secreto de la belleza consiste en el máximo de efecto con el mínimo de detalle—o sea, en la simplicidad”

“Necesitamos perpetuar a nuestro modo la obra de Dios, que a cada momento toma forma diferente, y nos valemos de nuestra inteligencia limitada para remedar lo que ha sido hecho con la inteligencia sin límites”

“Asimismo el pintor no está obligado a dar una reproducción fotográfica o mecánica de todo cuanto tenga adelante, sino que descuidando detalles inconducentes, pintará solo lo que allí siente. Traerá así a la luz bellezas que otros no alcanzan a ver.”

“Y si hemos dicho que la corrección de la forma externa (aunque no ha de descuidarse por completo) tampoco constituye el objeto primordial del arte, tan general es sin embargo creer lo contrario y tan autorizado se imagina cualquiera para juzgar un estudio impresionista, que no estará de más agregar aquí una observación de simple óptica para demostrar que el impresionismo descansa no solo en leyes filosóficas sino en las reglas científicas más elementales” (Zegers 1953: 46)

La lectura del texto de González sugiere varias cuestiones en torno al impresionismo. En una revisión general, no lo plantea como un movimiento surgido en un lugar puntual, ni que se restrinja a algunos pintores en Francia, ni tampoco como algo con lo que él se encontrara en Europa, sino que lo sitúa como una forma de pintar y de relacionarse con la naturaleza, cabe mencionar que esto es también uno de los asuntos principales para su pintura. González primero postula que en la superación de los detalles está la clave para conseguir la belleza, ya que esta estaría en lo simple. Luego, dice que se debe representar la naturaleza al modo de cada artista, es decir, no debe ser una copia. También plantea que la naturaleza toma forma diferente es decir varía según las estaciones y horas del día. Ese interés por capturar esos momentos distintos se encuentra reflejado en la serie denominada “La hora de los pidenes” (figuras 1 y 2), donde el motivo es un paisaje a la hora del atardecer. Luego afirma que el artista tiene una función diferente a la de la cámara, puesto que el pintor se encarga de pintar lo que siente, no de reproducir todo lo que se ve.

Finalmente Juan Francisco González, sostiene que el impresionismo es un arte óptico y que combina tanto reglas filosóficas como científicas.

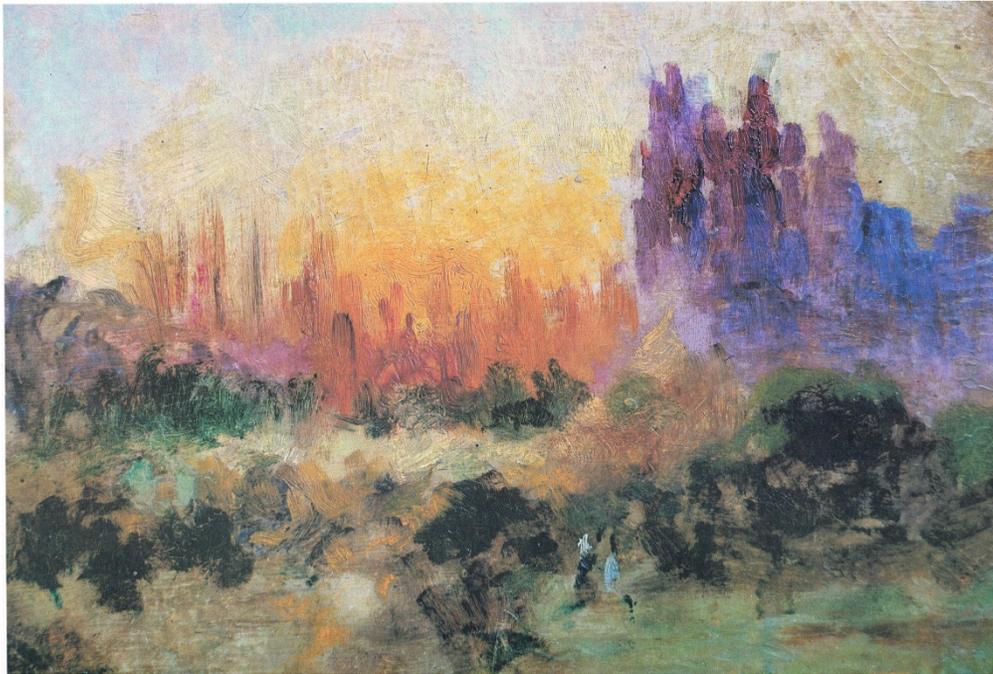


Figura 1: “La hora de los pidenes”, óleo sobre madera, 25x37 cms. Colección particular.

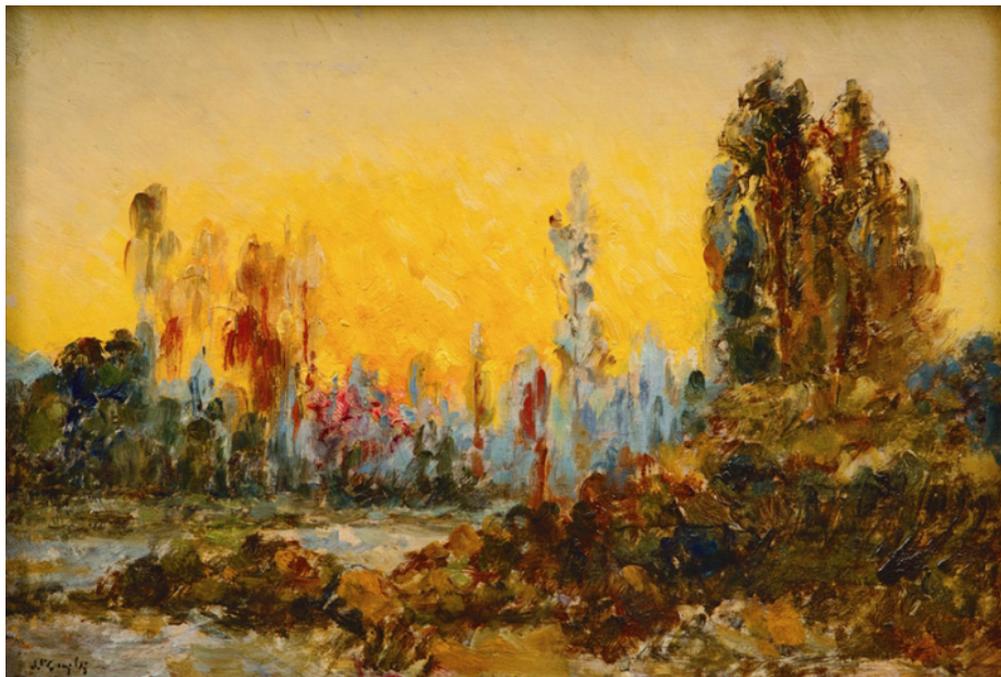


Figura 2: “La hora de los pidenes”, óleo sobre cartón, 26X38 cms. Colección particular.

1.4.2 El impresionismo como crítica.

En la década de los 90, durante el siglo XIX, la noción de impresionismo se instaló en las críticas de los salones que analizan las obras de Juan Francisco González. Para aproximarnos a lo que entendían sus contemporáneos respecto al impresionismo, es necesario volver a dicha crítica, la que será analizada en detalle a lo largo de este apartado.

En el año 1894 bajo el seudónimo de “Araucano”, González mantuvo una discusión a raíz de la fotopintura en el diario “El Heraldo” (Valparaíso), mismo año en que fueron publicados los artículos sobre “El impresionismo en la pintura”, ya revisados. Ambas discusiones son recogidas por los dos libros de Roberto Zegers: “Juan Francisco González. El hombre y el artista” de 1853 y “Juan Francisco González. Maestro de la Pintura Chilena” de 1981 y por Wenceslao Díaz en el libro que lleva su nombre y que recopila cartas y otros documentos de su época. Del mismo año que las polémicas y también presente en el libro de Díaz, es una carta con motivo del Salón de 1894 que Pedro Lira, pintor académico, cuyo rol es trascendental para el desarrollo de la escena artística chilena, envió a Ramón Subercaseaux, pintor y diplomático, sobre el trabajo de González.

“El más bohemio, el más impertinente, el más espiritual de los pintores chilenos, Juan Francisco González, después de haber sostenido en Valparaíso una descomunal batalla contra los iluminadores de fotografías que explotan aquel mercado, ha enviado al Salón una avalancha de impresiones de singular atrevimiento y muchas de las cuales son verdaderas obras Maestras en su género. Si González es incapaz de hacer un cuadro por cuanto en él la impresión, aunque profunda y ardiente, es demasiado fugitiva y se educación de artista es incompleta (él va a fusilarme por estas palabras) en cambio hace improvisaciones como no las hace nadie, y que los artistas preferimos a muchos cuadros acabados.

Es increíble la rapidez con que se hace cargo de su asunto y la audacia, la brillantez y, por oposición, la exquisita suavidad de sus toques. Se ve en sus impresiones de paisajes y de flores el alma entusiasmada y conmovida del artista que, en su éxtasis, delante de su modelo, ya se siente enternecido hasta las

lágrimas, ya se enfurece y se subleva contra el obstáculo: el obstáculo es el rayo de sol que se escapa, la nube que se transforma, la ola que choca y que se rompe. Usted, amigo mío, gozaría especialmente con las obras de González y, como yo, le perdonaría y aún le estimularía a no pintar otra cosa que impresiones.” (Díaz, 2004: 157)

La carta –que repara en la discusión que se menciona anteriormente– resulta un tanto ambivalente, ya que si bien por un lado critica la obra de González, la que califica como una “avalancha de impresiones”, por otro lado dice que le perdonaría este hecho, porque se ve el “alma entusiasmada y conmovida del artista”, y afirma que incluso estimularía a que continuara en esta línea puesto que, como también menciona son verdaderas obras maestras en su género. Estas ideas se tensan con el hecho de que sea una impresión (su género), es decir, una obra “demasiado fugitiva” y que reflejaría una “educación artística incompleta”. Esta afirmación, que Lira emite, a los 41 años de González, da cuenta de la diferencia entre ambos, diferencia que no sólo tiene que ver con lo pictórico sino que es también de clase. Lira, fiel representante de lo académico, afirma que la educación de González es incompleta por lo que ve en su trabajo y por el hecho de que este artista nunca haya sido becado para ir a Estudiar a Europa, condición que como ya se revisó anteriormente era constitutiva de lo que se consideraba la enseñanza clásica. Luego en la carta hace el alcance de que él (González) va a matarlo por estas ideas, lo que nos demuestra que ellos mantenían una relación cercana. Esta relación se puede rastrear en la correspondencia que mantenían, donde primaba el trato cordial, acompañado de referirse al otro como amigo o maestro. Finalmente Lira, revela un dato no menor sobre la participación de González en el Salón de 1894: “La comisión de Bellas Artes lo ha puesto en lista en los primeros lugares para sus adquisiciones de este año” A pesar del juicio negativo que había sobre su figura por el hecho de pintar “impresiones”, es decir, por realizar una pintura rápida distinta de la pintura académica que se caracterizaba entre otras

cosas por no dar cuenta de la materialidad, ni de la mano del artista, que mantenía siempre el dominio del dibujo por sobre el color. Según los registros, en el año 1894 González tampoco fue destacado con algún premio de la Academia, a través del Salón, aun así sus pinturas suscitaron interés y, como constatamos en las palabras de Pedro Lira, hubo intención de comprarlas para la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, lo que nos habla del valor que su trabajo reviste, a pesar de no cumplir con lo establecido como canon artístico, puede reconocerse al menos un potencial.

Al 1900, habían transcurrido seis años de la carta escrita por Pedro Lira. Juan Francisco González continúa cargando con el mismo juicio, que podríamos calificar como prejuicio, por el cariz negativo que contenía ser llamado impresionista y González siempre tuvo claro lo que significaba ser llamado de esa manera. “En el tiempo en que volví a mi tierra, allá por 1890, nadie tomaba en serio a los famosos impresionistas”. (Zegers, 1953; 45).

El Salón de 1900, despertó una gran cantidad de reacciones en la prensa, las que traspasaron incluso al primer semestre del año 1901. En enero de ese año, Nicolás Peña publicó en la “Revista Nueva”, “Ecos del Salón de 1900” y caracterizó el evento de la siguiente manera:

“¡Quién le hubiera dicho al Salón de Bellas Artes –el más historiado y discutido de los habidos hasta la fecha– que se extinguiría (sic) sin estrépito y en completa soledad, después de haber armado un bullicio de los demonios, inusitado en esta ciudad tan fértil en crisis y componendas políticas y tan ayuna de acontecimientos artísticos!”. (Peña en “Revista Nueva”, 1901:135-136).

Juan Francisco González fue parte de este Salón que suscitó tanto debate, como se estableció en el extracto recién citado.

La revisión de las críticas al Salón deja al descubierto qué sucedía con la escena artística en las distintas aristas que la componen. Aparecen, por ejemplo, cuestionamiento al sistema de premios, análisis de cómo operaba la crítica, a la que tildaban de muy adulatora hasta demasiado dura. Es posible encontrar opiniones sobre déficit en la formación de los artistas, sobre el compromiso que tiene con el arte una vez que son consolidados, entre otros asuntos. Si bien todos esos elementos son interesantes de examinar se alejan del trabajo de Juan Francisco González, objetivo de esta investigación, por lo que se irán incorporando, mas no serán lo central a revisar. En el ya mencionado “Ecos del Salón de 1900”, Nicolás Peña esgrime que:

“En cuanto al paisaje, ¿qué es lo que debe hacer el artista? Revelarnos su alma en contacto con la naturaleza, no la copia servil de ésta. [...]Se refugian en el temperamento, en el modo de ver especialísimo, en la convencionalidad de la pintura, palabras relativamente verdaderas, ¿qué sabemos al fin de cuentas? [...] Sin embargo, Juan F. González y Alfredo Helsby son pródigos, pero jamás desentonan. Es que tienen el fuego sacro”. (Peña en “Revista Nueva”, 1901:139-140)

El comentario hacia González es positivo y de cierta manera el trabajo de este artista, se relaciona con lo que Peña plantea que debe hacerse frente a la naturaleza. Siguiendo una vertiente romántica, Peña dice que el artista tiene que ocuparse de trabajar el sentimiento de la naturaleza, es decir aquello que le produce el paisaje. González no copia puesto que en su trabajo lo que hace es ofrecer una representación mediada por su sentir, es decir por la subjetividad. “Asimismo, el pintor no está obligado a dar una reproducción fotográfica o mecánica de todo cuanto tenga adelante, sino que descuidando detalles inconducentes, pintará solo lo que allí siente.” Así es como González se refiere, en “El impresionismo en

la pintura” artículo publicado por “El Heraldo”, a la manera en que el pintor debe trabajar, o sea como se refiere a su propia forma de pintar.

En la “Revista Nueva” se publicó también “En el Salón de 1900” de Daniel Tobar, crítico de la época. En su texto, Tobar realizó una crítica general respecto a la idea que se tiene del arte:

“Si no es criterio científico aquilatar los méritos de un cuadro por su tamaño, es criterio muy errado y que denota decaimiento y vulgaridad, el que estima obra de arte todo objeto bien pintado.

Entre nosotros se ha difundido el error de creer que basta ejecutar bien para ser artista [...] Hay que traducir nuestros sentimientos, más que pintar una roca o una manzana con mucho color y relieve.” (Tobar en “Revista Nueva”, 1901:48)

Pareciera hasta este punto que el trabajo de González calza con las ideas que Tobar define respecto al arte, no obstante plantea:

Juan Francisco González, con talento sin igual para ver la luz y el color y las armoniosas y atrevidas vibraciones de aquella y de éste, no ha podido completar sus obras con un cuadro. Es el poeta de magníficos y delicados sonetos: jamás parece, llegará a producir el poema que fija la gloria del verdadero y completo genio, ¡Ojalá que Juan Francisco González demostrara que estoy en un error al asegurar que no puede hacer obras completas como las de Harpignies, o Corot que tenemos en el Museo!” (Tobar en “Revista Nueva”, 1901:50)

Para Tobar, González no hace obras completas, ¿en qué se fundamenta esta afirmación?

Una respuesta posible es que se fundamente en el predominio de la mancha característica de su obra, en una pincelada pastosa y evidente, que llevaba a los críticos a considerar que estaban frente a la ausencia de dibujo y siendo víctimas de una improvisación del artista con el óleo y el soporte. Los cuadros de González no se preocupaban de generar una cuidada ilusión, puesto que se presentaba como algo totalmente material, que no ocultaba

el trabajo del artista. Si pensamos en una obra de Corot y en “Puesta de sol” (figura 3), obra presentada al Salón de 1900, el predominio de la pincelada a partir de la cual el cuadro fue construido es la principal diferencia. El paisaje lejos de encontrarse delimitado por el dibujo, está levantado a partir de este y resuelto mediante pinceladas rápidas similares a las olas que recrean. El agua, lejos de dar esa sensación de fluidez o de intentar traducir su liquidez, se ve pesada, porque es óleo, dispuesto de manera armónica en cuanto a su colorido. Esto consigue además dar cuenta del momento del día que está pintado.

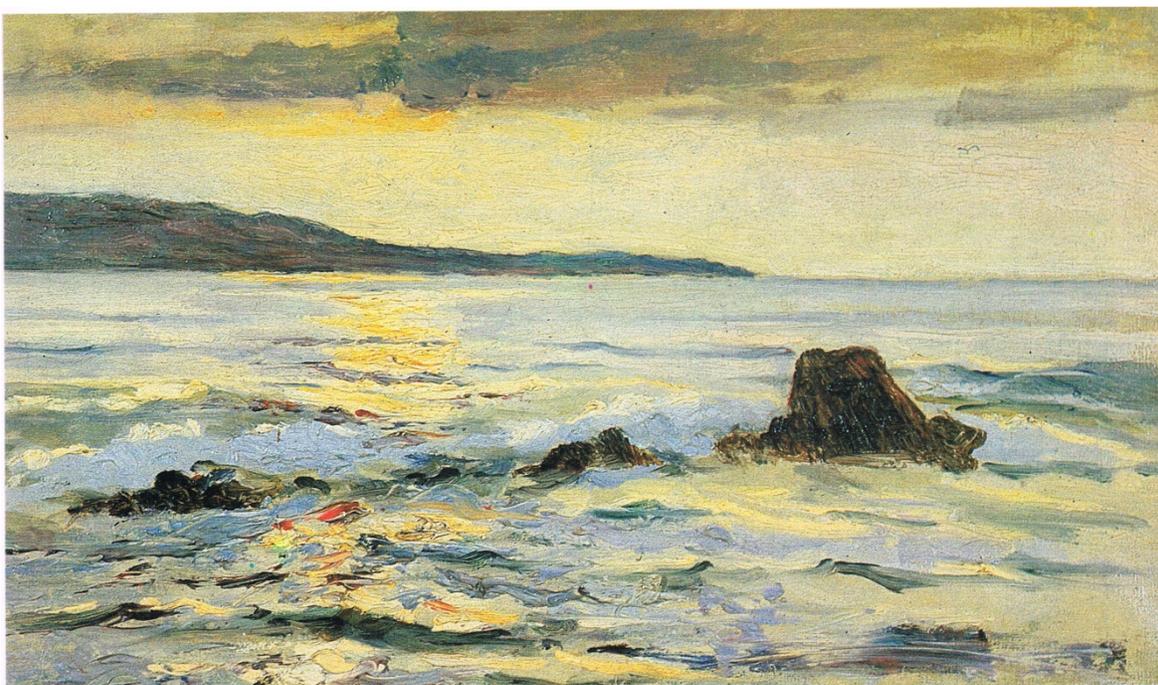


Figura 3: “Puesta de sol”, óleo sobre tela, 26 x 45 cms. Propiedad de Fernando Retuert.

Augusto Thomson, conocido luego como Augusto D’Halmar, fue un reconocido crítico y escritor de la primera mitad del siglo XX. Publicó regularmente en la revista “Instantáneas de luz y sombra”, medio que se generó de la fusión de las revistas “Instantáneas” y “Luz y Sombra” y que desde su primer número se encargó de dar cuenta de la escena cultural.

Desde el nº 46 asumió D'Halmar la redacción. En 1900 y 1901 publicó una serie de textos vinculados con el Salón Oficial. En sus textos se refirió al trabajo de González “La borrachera de colores que mareaba a Juan Francisco González ha degenerado en *delirium tremens*; el pintor de todo eso es un desequilibrado que da pinceladas locas, sin acordarse de que hay que se llama dibujo, y otro algo que se llama naturaleza, y, todavía otro algo que la gente denomina sentido común”. (D'Halmar en “Instantáneas de luz y sombra”, 1900) Los párrafos dedicados a él son extensos, por lo que citaré las afirmaciones que resultan más relevantes: “Hasta aquí González ha tenido fama por sus manchas.” Y termina su crítica diciendo:

“No se ciegue González por las alabanzas de muchos; aquí los críticos, es decir, los que imponen al público su personal opinión, cifran su snobismo en aplaudir lo que nadie entiende; lo bueno, lo que no es falso; lo que es naturaleza se impone el vulgo. Se me creerá a mi exagerado; sitúese cerca de sus lienzos y seguramente oirá decir a cualquier persona sencilla que sin muchos conocimientos se abandona a la impresión del instante: – ¡Qué barbaridad!”. (D'Halmar en “Instantáneas de luz y sombra”, 1900)

Para D'Halmar el trabajo de González se presenta como inentendible. Primero caracteriza su obra como mancha, donde no habría presencia de dibujo, ni de la naturaleza y menos de sentido común y luego señala que quienes lo alaban lo hacen precisamente porque sus cuadros son poco claros y finalmente apela nuevamente al sentido común, cualquier persona es capaz de reconocer que eso es una barbaridad. Cabe preguntarnos ¿En base a qué emite un juicio tan taxativo como éste? Lo más probable es que se base en la idea canónica que existe del arte, es decir en una concepción clásica, donde lo que prima es la ilusión del cuadro ventana. En una segunda publicación sobre el Salón de 1900, D'Halmar afirma que la obra de González es falsa, en el sentido que intenta engañar con impresiones.

“Copie el artista a la naturaleza y déjese de relumbrones impresionistas para el vulgo, pero que, a la larga, harían desmerecer su floreciente talento ante los espíritus equilibrados y cultos” (D’Halmar en “Instantáneas de luz y sombra”, 1900) Ocupa la idea que son sólo impresiones que, valga la redundancia, buscan impresionar al espectador mediante esta nueva manera de ejecutar, donde lo que prima es el color para dar forma las representaciones. Es fácil detectar que los argumentos de Augusto D’Halmar son conservadores en términos pictóricos, pero no es suficientemente explícito en decir cuál sería el problema, de hecho los dos argumentos pueden ser un poco contradictorios, ya que por una parte dice que cualquier persona con sentido común se da cuenta que sus pinturas son una barbaridad y por otro lado afirma que sus trabajos impresionan al vulgo.

En la misma revista, D’Halmar inaugura “Los 21”, sección dedicada a escribir pequeños estudios sobre artistas. Al poco tiempo después de las publicaciones del salón, en junio de 1901, cuando todavía no se inauguraba otro Salón, el escogido para el VIII estudio es Juan Francisco González. Esto hecho no deja de ser significativo, ya que, el tono de Augusto D’Halmar para referirse a González cambia considerablemente.

“He aquí una mancha de Juan Francisco González, tal como la he apuntado mientras él la copiaba de la naturaleza.

En el oído os ha quedado runroneando esta frasecilla que acabo de decir: «copia de la naturaleza» ¿Verdad que, ante esa orgia imposible que emborracha cada año un muro del SALÓN, teníais en idea que aquello lo creaba la imaginativa del autor y que su retina sufría de irritación hasta ver los colores simples?

No lo neguéis, yo mismo lo he pensado con vosotros y talmente lo he dicho, he aquí el embrujamiento con que González inicia a sus privilegiados, sigo creyendo que la retina del pintor está enferma de luz, dilatada en pleno sol hasta el encandilamiento, pero reconozco que, aquel embrionista es, a pesar de sus exageraciones uno de los que, en el paisaje; más se acercan a la naturaleza: de atrevidos tonos, de colores ardientes, viendo solo la mancha de las cosas, peca

menos tal vez que los detallistas que precisan la minucia fría y padecen de clorosis de luz y de aire ¡oh, no hay cuidado! González podrá sufrir de apoplejía (sic) pero de anemia! ...” (D’Halmar en “Instantáneas de luz y sombra”, 1901)

Reconoce y se hace cargo de lo que afirmó anteriormente, si bien antes lo mandó a mirar la naturaleza, ahora reconoce que es desde ella que trabaja, no obstante mantiene la idea de que hay algo en el ojo del artista, como si este pintara diferente, porque ve diferente. Parece ser que D’Halmar no se encontraba familiarizado con lo que la obra de González proponía como representación y que el reconocimiento que encontramos en “Los 21”, dependiera de que se ha enterado que la pintura de González se basa en la observación del natural y no en su imaginación como antes sostuvo y criticó.

¡Es tan hondamente poeta ese diantre de hombre! ¡Tan artista! ¡Adora tan reverentemente la madre naturaleza con sus combinaciones múltiples y sus notas resaltantes, y su armonía total! El canto de los pidenes llama el un crepúsculo en Limache, en una alameda de álamos, y os juro que sentís cantar los pájaros tristemente, de esa hora en que descende la noche. (D’Halmar en “Instantáneas de luz y sombra”, 1901¹⁶)

Después de esta afirmación, es como si D’Halmar concediera más atribuciones al arte, como si por el hecho de ser artista le diera autonomía, pareciera que ser artista se transforma en argumento suficiente para entender lo que González hace. Luego, afirma que estar frente a una obra de González, es estar frente a la naturaleza, es decir, la materialidad de la obra pasa a un segundo plano, lo que permite revivir la experiencia de estar en un atardecer. A pesar de lo planteado por el crítico, no encontramos en el trabajo de Juan Francisco González un afán ilusionista, él no plantea en ningún momento que su obra es un extracto o una perfeccionamiento de la naturaleza, sino que en una idea más romántica, que

¹⁶ D’Halmar se refiere a cuadros como los de la figura 1 y 2.

impresionista del paisaje, sostiene que esta sería la excusa para pintar lo que se siente frente a ella. Para el impresionismo, la naturaleza era el objeto a representar y a indagar, no teniendo que ver con la subjetividad del pintor, sino que más bien con una investigación en términos formales.

Finalmente D'Halmar plantea:

“Largo tiempo transcurrirá antes que la pintura de Juan Francisco González sea comprendida y sea estimada entre nosotros. Las innovaciones padecen una difícil gestación en sociedades retrógradas y rutinarias. Aún no apreciamos a Tolstoy y a Zola o a Baudelaire y a Verlaine; además, González, habiendo iluminado la pintura nacional, habiendo sembrado la simiente buena, no es tal vez el llamado de cosechar el laurel del triunfo: los descubridores y los iniciadores jamás gozan de sus afanes, ellos es para que los que vengan más tarde, para los que encuentren el rumbo ya trazado.” (D'Halmar en “Instantáneas de luz y sombra”, 1901)

En estas palabras podemos leer una valoración al trabajo de González, tanto así que lo alaba y plantea que ha abierto una nueva senda en el arte nacional, la que ha generado una innovación tal que tardará en ser reconocida. Finalmente D'Halmar se refiere a él como un atrevido impresionista y dentro de todo estas palabras de elogio comienza a asomarse otra idea, la noción de maestro.

1.4.3 El maestro impresionista

Continuando la revisión de prensa relativa al salón de 1900, nos encontramos con un texto publicado en mayo de 1901, en la revista “Pluma y Lápiz” firmado por Barbouilleur, pseudónimo utilizado por Manuel Magallanes Moure¹⁷, destacado intelectual de la época,

¹⁷ Junto con Juan Francisco González, Augusto D'Halmar, Pedro Prado (pintor), Julio Bertrand Vidal (arquitecto, pintor), Acario Cotapos (músico), Alfonso Leng (músico, compositor), Armando Donoso (crítico literario, periodista), Julio Ortiz de Zárate (pintor), Alberto Ried Silva (escritor y escultor), Ernesto Guzmán (poeta), Alberto García Guerrero (músico) y Eduardo Barrios (escritor) conformaron en el año 1914 el grupo de Los Diez. Esta agrupación fue un hito en la escena cultural durante la década de su duración y tuvo como fin generar un encuentro interdisciplinar entre las artes. Por lo que su influencia estuvo presente en la literatura, pintura, música, arquitectura y la política.

quién se desempeñó como crítico, poeta y periodista. El texto se titula: “Juan Francisco González” y lo define como “El más artista de nuestros pintores y se podría completar la frase diciendo: el más pintor de nuestros artistas”. Luego afirma que: “Le debemos la introducción del impresionismo en pintura, que ha venido a ser para nuestro enrarecido ambiente artístico lo que una potente inyección de vida para el cuerpo de un debilitado”. Al igual que D’Halmar, afirma que es un inyección de energía nueva para el campo artístico nacional y continúa describiendo como es la participación de González en los Salones: “nadie quería acercar sus telas a los cartones de González y se buscó la manera de aislarlos... Aquellas inofensivas manchitas [...] tuvieron la extraña virtud de hacer huir a los graves y bien pensados lienzos del academismo...; por qué huir ¿no es declararse en plena derrota?” En esta frase reconoce que la obra de González ha triunfado, puesto que habría logrado imponerse en los Salones. Luego y nuevamente en coincidencia con D’Halmar sostuvo: “pocas personalidades más mal comprendidas y peor tratadas que la de Juan Francisco González. Amanerado, falso, exagerado, loco, son epítetos que le cuelgan al cuello cuantos no alcanzan a comprender su intención artística. A esos hay que recordarles o advertirles, por si no lo saben que la pintura no es arte de imitación, sino de interpretación y, como tal, abierto a todos los temperamentos, a todas las escuelas, a todos los gustos.” Al igual que González, critica la pintura imitativa y destaca la cuestión del temperamento en la pintura.

“Asombrosa es la producción artística de Juan Francisco González, por lo fecunda y elevada.

Su fuente de inspiración es la Naturaleza misma, que él observa y estudia sin descanso.

Pinta rápidamente, nerviosamente, con la seguridad de quien no yerra.

¿Qué no yerra?

También, el suele errar, a veces...

Dice él:

–De veinte golpes, quisiera dar uno en la herradura...

Y yo, para su consuelo:

–Maestro, muchos hay que de veinte golpes dan veintiuno en la herradura...

¿Quién es aquel que nunca erró?

La cuestión es: errar menos... o más..." (Magallanes Moure en "Pluma y Lápiz", 1901)

Es significativo que Magallanes Moure destaque el estudio y la observación que González hace de la naturaleza de su trabajo, puesto que esta es una de las características fundamentales que lo constituye. Luego en esta anécdota relatada lo llama maestro y si bien este término puede ser usado como sinónimo de amigo o colega, con lo que plantea anteriormente sobre su trabajo parece que lo está reconociendo como tal. La idea de maestro que Barbouillier instala genera molestia entre otros artistas de la época, esto se confirma en la carta que escriben los pintores Marcial Plaza y Pedro Reszka al poeta en el año 1903. En ella le cuestionan los juicios críticos a la "obra impresionista" de González que lo terminan proclamando como maestro.

"Lo que hace González no es más que juegos de paleta, muy hermosos, sin duda pero sin dibujo ni construcción alguna, no nos da la sensación de la forma, ni mucho menos! El impresionismo, en razón misma que prescinde de todo detalle superfluo, requiere justamente gran construcción y saber en el dibujo. Y es así como se entiende aquí¹⁸ al impresionismo. El maestro en esta escuela obtiene resultados admirables, logra producirnos la visión completa de la vida. ¡Y qué factura! ¡Cuesta trabajo darse cuenta de su manejo, tan es espontáneo, tan es

¹⁸ Marcial Plaza se encontraba becado en París, lugar desde el cual escribe la misiva.

sentida, tan es sabia! En tanto que las manchas de González, cualquiera descubre finalmente el truc. Y es que González no ha cultivado su temperamento, que es grande, ha empequeñecido su talento dándole tan pocos alcances. Y esto es en él imperdonable porque es capaz de ir muy lejos con las brillantes dotes de colorista que posee. Así también es imperdonable que no se le exija más y que lo señalen como un maestro en el que deben inspirarse los jóvenes.” (Díaz, 2004; 158)

En la misiva de Plaza emergen cuestiones fundamentales tanto para la revisión del trabajo de González como para la continuidad de este estudio. Plaza, afirmó que en la obra de González no habría ni construcción ni dibujo y dice que, justamente, la manera en que se entiende el impresionismo tiene que ver con una comprensión cabal de este último. Es pertinente preguntarse entonces ¿trabajó González a partir del dibujo? La respuesta es sí, y podemos afirmarlo entre otras razones, porque dedicó su vida a la enseñanza del mismo y dejó constancia de ello en la conferencia que dictó en el salón de honor de la Universidad de Chile en el 1906: “La enseñanza del dibujo”. Es a la luz de este documento que analizaremos la noción de maestro, válida para pensar a los artistas independiente de su época. Estableceremos también los límites e implicancias de dicho título y ver en qué medida fue “un maestro en el que deben inspirarse los jóvenes”.

1.5 González como maestro, una percepción desde sus ideas sobre arte.

Para finalizar con la búsqueda en su época de aquellas ideas que trascienden hasta hoy, revisaremos la noción de “Maestro”, que si bien se consolidó con los libros de historia del arte, es posible encontrar su origen tanto en la obra de González como en sus escritos, y en la valoración de sus contemporáneos. La historiografía del arte nacional ha asignado el calificativo de maestro a diversos artistas, lo más común es que aparezcan cuatro nombres:

Pedro Lira, Juan Francisco González, Alfredo Valenzuela Puelma y Alberto Valenzuela Llanos. Quien los agrupo, por primera vez, bajo el título de “Grandes maestros de la pintura chilena” fue Antonio Romera –crítico e investigador en artes visuales– en su libro “Historia del Arte Chilena” publicado en 1951. Se han realizado también una serie de exposiciones bajo esta idea¹⁹, aunque a veces es posible encontrar pequeñas variaciones en los cuatro maestros. En ocasiones encontramos el nombre de Pablo Burchard en reemplazo de Valenzuela Puelma o Valenzuela Llanos, por ejemplo. Mientras que la historia de la pintura escrita por Milán Ivelic y Gaspar Galaz, reemplaza a Lira por Alfredo Helsby, debido al enfoque que le dan al término de maestro vinculado a la renovación de la pintura. Aun así podemos reconocer que González y Lira se mantienen inmutables para la mayoría de la historia o muestras retrospectivas, esta permanencia la podríamos atribuir a lo importante que fue el trabajo de ambos tanto para sus contemporáneos, como para la escena artística.

Pedro Lira fue un agente en el campo del arte, que operó como una especie de catalizador para una serie de procesos, tales como la sistematización de los salones, la compra del Partenón de la Quinta Normal, la publicación de prensa especializada, entre otros. Mientras que el valor que González tuvo en el escenario artístico chileno se vinculó con su producción y concepción acerca del arte, la cual reflejó tanto en su obra como docencia. Luis Álvarez de Urquieta en su libro *La pintura en Chile*, nos entrega otra perspectiva respecto a la noción de maestro al referirse a Lira:

“Al hablar del maestro Lira, le decimos maestro, porque creemos que es el título que le corresponde por antonomasia, no por los innumerables discípulos que ha

¹⁹ Tanto la historiografía a cargo de Romera y otros autores, como las exposiciones serán asunto a tratar en el próximo capítulo.

formado, sino por el amor con que cultivó su arte y la abnegación y patriotismo con que procuró que él, se entendiese en nuestro país, porque Lira, aunque fue abogado, poeta, crítico de arte, literato y periodista, más que todo fue artista pintor, y pintor de gran temperamento y que tuvo el desinterés de sacrificar en aras de dicho arte, sus otras aficiones.” (Álvarez de Urquieta, L. 1924:28)

Traer este fragmento tiene especial utilidad si consideramos que esta definición es contemporánea tanto a Lira, como a González. Álvarez de Urquieta señala que el título de maestro se vincula con la cantidad de artistas que el artista formó, pero que en el caso de Lira y tal como reconocimos con anterioridad está relacionado con su labor en el desarrollo del arte. Si nos encontramos con diferentes definiciones de maestros y con formas distintas de influir en la escena nacional, cabe entonces preguntarnos: ¿Qué implica ser un maestro? La hipótesis, para efectos de esta investigación y a la luz de Juan Francisco González, se vincula con una manera de pintar y las repercusiones de esta misma en el arte nacional, además con las concepciones que se tienen respecto al arte. La revisión de este asunto ocupará los párrafos siguientes y sus consecuencias –que trascienden hasta la actualidad– los próximos capítulos.

En noviembre del año 1906, Juan Francisco González dio una conferencia en el Salón de Honor de la Universidad de Chile llamada “La enseñanza del dibujo”. Este documento fue publicado íntegramente en los Anales de dicha universidad y ha sido re-publicado en diversos libros, encontrándose disponible incluso online. El interés por reproducir la conferencia está en el hecho de que este texto, entre otras cosas, puso al arte como un elemento crucial para el proceso de modernización que vivía el país, ya que su valor se encontraba tanto en la enseñanza, como en el conocimiento que se tenía del mismo. La revisión de este texto, que fue relevante respecto a la configuración de una enseñanza

centrada en el dibujo y el papel que cumplía el arte a nivel país, es determinante para entender la obra de este artista. Como hemos visto la obra de González fue acusada de incompleta por supuestamente prescindir del dibujo, cuestión que no tiene asidero si nos centramos en la conferencia, donde la importancia de este trascendía a lo artístico y donde González planteó que un correcto conocimiento del mismo posibilitaría un mejor desempeño en todos los ámbitos de la vida. Una revisión detallada del discurso pondrá de relevancia lo ya mencionado.

La conferencia se inicia hablando de la importancia que tiene la educación para los “amantes del progreso, dentro de la evolución de las tendencias modernas” (González, 1906:103). Luego plantea que la enseñanza del dibujo trasciende a lo artístico, ya que sirve como base a todas las disciplinas, según González, esto ha sido reconocido por estadistas y pedagogos, y puntualiza que no basta con implementar un ramo, hay que hacerse cargo de ello, por ejemplo, mediante la contratación de especialistas y concluye que en este caso la enseñanza del dibujo ha quedado desplazada y hace una afirmación clave para entender tanto al dibujo como su obra: “Hay pues entre nosotros un concepto muy erróneo del arte del dibujo y hasta de todo lo que con él se relaciona. Se cree que el dibujo es algo así como una labor de prolijidad que se alcanza a fuerza de tiempo y de paciencia” (González, 1906:105) González es conciso al decir que la concepción que se tiene del dibujo es equivocada porque se tiende a asociar esta técnica con un ejercicio lento y minucioso. Si bien González no explicita cuál sería la concepción correcta, en el avance de su exposición, advertiremos cómo ésta se relaciona con un aprender a ver que posibilita otro tipo de representaciones. Continuando con el texto “el diletantismo dirigente y el desdén general por las artes, han contribuido a falsear esta como muchas otras nociones, en daño de la

verdad y de la importancia que deben tener como elementos de cultura.”(González, 1906:105) Es decir, acusa a los especialistas que dirigen la academia y al desinterés del resto de la sociedad de perpetuar esta idea, porque no estarían cuestionando las concepciones que se imponen. Para finalizar su introducción, apela a la universidad, como institución que “contempla los problemas de la educación nacional” y que podrá conformar los elementos para ayudar en la instrucción. Dentro de ese propósito, la conferencia tiene por objetivo “exponer algunas ideas sobre las artes del dibujo, su influencia en la cultura humana, la necesidad de su difusión y su método de enseñanza”. (González, 1906:105)

Luego el texto presenta un apartado titulado “Las artes del dibujo”. Éste comienza haciendo un recuento histórico de las grandes civilizaciones y la importancia del arte en ellas, para introducir la relación que se da entre arte e industria, condición que sabemos es de suma relevancia para una nación que se encuentra pronta a cumplir cien años de independencia y que debe ser desarrollada. “La educación moderna reconoce además en esta enseñanza, el medio más poderoso y eficaz de desarrollar en el niño el espíritu de observación, y la acentuación del carácter individual: ideales que procuran con afán los nuevos educacionistas”. (González, 1906:108) Posterior a este planteamiento, que continúa en la línea general del texto, se adentra en lo propiamente artístico.

Para profundizar en lo anterior, define la forma en que opera el arte: “Contrariamente a los métodos científicos que proceden por análisis, en arte se procede por síntesis”. Esta es una de las ideas que con mayor fuerza se repite a lo largo de la conferencia: “insistimos en esta circunstancia, por creer que la enseñanza del dibujo debe fundarse en un método que la sostenga, como la condición más indispensable a los resultados que se persigue.” (González, 1906:110) Según González, el método que sustenta al dibujo es la síntesis y por

ello plantea que aprender a dibujar permitirá crear una facultad que facilite la percepción, disponiendo a los sujetos a ser sensibles al reconocimiento de la belleza, sin nada que intervenga el modo de apreciarla y sin la necesidad de componer o corregir lo que se considere un defecto en la naturaleza, caer en esto es, según González, un clasicismo.

Podemos identificar en este punto dos cuestiones fundamentales que se encuentran también en la obra de González. Analicemos “Panorama de Santiago” (figura 12) a la luz de lo ya establecido. El cuadro representa un panorama general, a partir de una vista de la ciudad. En él, es posible reconocer la catedral, sin embargo la “sintetización” construye la imagen sin mayores detalles, y aun así observamos una representación de Santiago. El dibujo construye, es decir sienta las bases sobre las que se pinta y es así como la línea se pierde tras la pincelada pastosa, gruesa, que permite la ejecución rápida del cuadro.

Continuando con el análisis de la conferencia, define la manera en que se debe ejecutar frente al modelo “El 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.” (González, 1906:110-111) Un cuadro como “Panorama de Santiago” (figura 12), da esa sensación de ejercicio rápido y acorde al modelo al cual González se enfrenta, y luego afirma: “La gracia no está toda en la verdad misma, sino en el modo personal de expresarla. Dibujar es expresar. Se debe dibujar como se escribe, así como se debe escribir como se piensa, puesto que el dibujo es también un modo y quizás el más completo de expresar nuestro pensamiento. La impresión que recibe nuestro cerebro debe ejecutarla nuestra mano, en tanto que la función nerviosa sostenga aquel empeño.” (González, 1906:111) Es decir, lo esencial en el arte está en la representación que varía

dependiendo de cada artista. Es pertinente señalar que González hace uso de la palabra impresión y el modo en que se entiende este concepto es sencillo. La impresión se origina por el acto de ver y es aquello que vemos, es decir, la impresión, lo que debe ser representado, tal como se vio y se sintió. Por esta misma razón es que la realización debe ser rápida, para mantenerse lo más fiel posible, al hecho de ser una impresión. Una de las acepciones que la RAE entrega es adecuada a lo que González concibe: “Efecto o sensación que algo o alguien causa en el ánimo”. Y esa impresión que se ve y se siente es la que se representa a partir de la base del dibujo y son los conceptos que aparecieron en la definición, ya revisada, que hace González del impresionismo en pintura en el año 1894.

Volviendo a “La enseñanza del dibujo”, González establece un contrapunto con la fotografía, de lo que podemos inferir que el dibujo es una interpretación inteligente, versus la de la foto que sería mecánica. Y sostiene también que el mejor modelo para aprender a dibujar es la naturaleza. Luego, cita a Leonardo Da Vinci y su concepto de “La divina proporción”, toma esta idea y la modifica, hablando de la “justa proporción”, para afirmar que “la justa proporción es la belleza misma”. Con el concepto de proporción aparece otra arista de la forma de representar que caracterizó a González, la proporción es el método mediante el cual un cuadro está bien construido, es decir, es bello. Solo el aprendizaje del dibujo permitirá reconocer la proporción del modelo y esta proporción se consigue a través de pinceladas de color. Si bien esto no se afirma, del análisis de la conferencia y por la forma en que ha ido encadenando los conceptos en la misma, esto adquiere sentido.

Acercándonos al término de la exposición González vuelve a hablar de la enseñanza y del rol que tiene el arte, en términos generales. Destaco lo siguiente: “La creación del buen

gusto en un pueblo como el nuestro, extraño al contacto de las artes, debe ser laboriosa y emprenderse con gran perseverancia y cabal conocimiento del arte. [...] Toda enseñanza debe tener por divisa hacernos aptos no solo para desempeñar nuestras funciones sino para colaborar a un progreso ilimitado; y la iniciación en las artes del dibujo corresponde directamente a este propósito.” (González, 1906:114) Luego el artista menciona lo que sucede en Europa con la enseñanza del arte y la importancia que tiene el arte japonés para ellos. Finalmente establece a Francia como el paradigma y da cuenta del valor que el arte reviste a nivel de ese país. A través del panorama que construye en relación a otros países, González establece un contrapunto con nuestra cultura. Donde, según él, por una falta de educación es común que haya un desconocimiento y con ello un alejamiento de la cultura, lo que se traduce también en una incapacidad para reconocer “hasta las bellezas naturales del privilegiado suelo que habitamos”. Posterior a esto González desarrolla una de las principales ideas que vinculan de modo concreto al arte con la enseñanza, puesto que según lo que él ha planteado, la educación en el arte y la apreciación de este, permitirá a las personas acercarse a la naturaleza, ya que tendrán una sensibilidad frente a sus atractivos y podrán apreciar lo que les rodea.

Para finalizar el discurso vuelve al rol que tiene la Universidad y define que es el lugar indicado para valorar la enseñanza del dibujo y al arte como parte de la cultura. Un nivel de desarrollo cultural es a lo que se aspira y por lo que se debe trabajar desde la educación. Esto se traduce en ser una mejor sociedad, por lo que podríamos plantear que González cree en el arte y en la capacidad de éste para generar cambios positivos. A modo de cierre, del texto podríamos concluir en palabras simples, que el dibujo significó para González algo dinámico, puesto que no era un asunto que atañía exclusivamente al arte. Además era

fundamental para el desarrollo de este, puesto que sentaba las bases para la construcción de las obras, en especial sus obras, puesto que era un conocimiento riguroso del dibujo lo que le permitía pintar del modo en que lo hacía.

1.6 González y su relación con la pintura.

“¿cómo puede usted pedir tanto dinero por un cuadro que ha pintado en una hora?’. A lo cual González respondió ‘se equivoca usted, para pintar esto he tardado cuarenta años’”

Juan Francisco González dedicó su vida al arte, es por ello que podemos encontrar sus principales ideas estéticas plasmadas en diversos escritos. Mediante la revisión de sus textos es posible determinar que siempre mantuvo una coherencia en su trabajo, además de estar siempre consciente de cómo éste estaba siendo percibido. El miércoles 10 de abril de 1929 dio una entrevista, la que ocupó la portada del diario “La Nación” bajo el título: “Una visita al maestro don Juan Francisco González”. La palabra maestro ya se encuentra instalada para referirse al artista. En esta entrevista González repasa parte de lo que fue su vida y obra, por lo que atenderemos a los asuntos más relevantes que surgen en su lectura. González atiende a la mayoría de los temas tratados a lo largo de este capítulo, así que nos detendremos en los más importantes anteriormente mencionados, acorde a esta investigación. Ejemplo de ello, es la opinión que el pintor tiene respecto a las polémicas originadas por considerárselo impresionista:

“En arte solo vale la intención, el impulso, lo por hacer; siempre es mejor el boceto que el cuadro terminado; en el bosquejo está todo el ardor, la pasión, la volcadura íntima del individuo; en el cuadro concluido está la academia, la

retórica, lo que está amasado. ¡Uf! Por eso me acusan de “manchista”, de impresionista, de no terminar mis cosas. [...] ¡Valiente cargo! No concluyo las cosas y ¿qué? ¿Hay tanto arte en retocar, en acaramelar, en amanerar lo que ha salido, como un chiquillo, de uno mismo, envuelto en sangre, en ardor, en impulso? ¿Hay tanto arte? Y, si lo hay, me río de ese arte” (González, J. 1929 entrevista en “La Nación”)

Esta forma de entender el arte representa una concepción totalmente distinta a la imperante, la académica y por lo demás muy propia del artista, prima lo íntimo del individuo y asume que eso de inacabado tiene que ver con pensar al cuadro como algo inconcluso y por ende potencialmente modificable. González no podría considerarse impresionista, porque el impresionismo es un movimiento puntual perteneciente a Francia, aunque si lo pensáramos sólo como un modo

de pintar y relacionarse con el objeto representado, es decir en una clave formal, es posible entender el empeño por establecer el nexo, ya que la pintura de González es rápida y se vincula directamente con la naturaleza. Del extracto podemos ver también como el artista tiene una opinión frente al arte de la academia, puesto que lo tilda de amanerado y acaramelado, no cree que en eso haya arte y de haberlo él se ríe. Si bien sus sentencias habrían



Figura 4: “Arturo Prat”, óleo sobre tela, 53x64 cms. Colección particular.

generado polémica tiempo atrás, la experiencia y el reconocimiento de sus pares le permiten expresar lo que piensa en estos términos. Según él mismo relata en otro momento de la entrevista, desde que ingresó a la escuela

supo cuál sería su manera de pintar. Este saber a futuro que González manifestó, pudo haber sido una intuición, puesto que el desarrollo de su técnica tiene que ver con las investigaciones propias de su pintura.

La pintura de González no fue siempre igual, en sus inicios pintó de forma académica. Uno de los cuadros más conocidos de esta etapa es el “Retrato de Arturo Prat” (figura 4). Y uno de los más significativos de este periodo, a juicio de esta investigación, es “La clase de dibujo de Juan Francisco González en el liceo de Valparaíso” (figura 5). Este cuadro no fue enviado al Salón, según el libro de Roberto Zegers, tampoco se encuentra fechado, por lo que éste mismo autor calcula que fue pintado un poco antes de que realizara su primer viaje a Europa, entre finales de 1886 y principios de 1887. Es interesante detenerse en esta obra porque resume lo que fue el trabajo de González por varios años y lo que lo ocupó toda su vida: La enseñanza del dibujo. El cuadro se mantiene muy apegado a los cánones clásicos y opera también como un compendio de los años posteriores a su retiro de la Academia. Los cuadros que decoran la sala pintada son sus obras y se encuentran ubicadas para dar cuenta de lo que ha sido su obra hasta aquel entonces. Una vez realizado el viaje a Europa su pintura comienza una transformación que libera a la mancha y que genera a la vez una apertura.

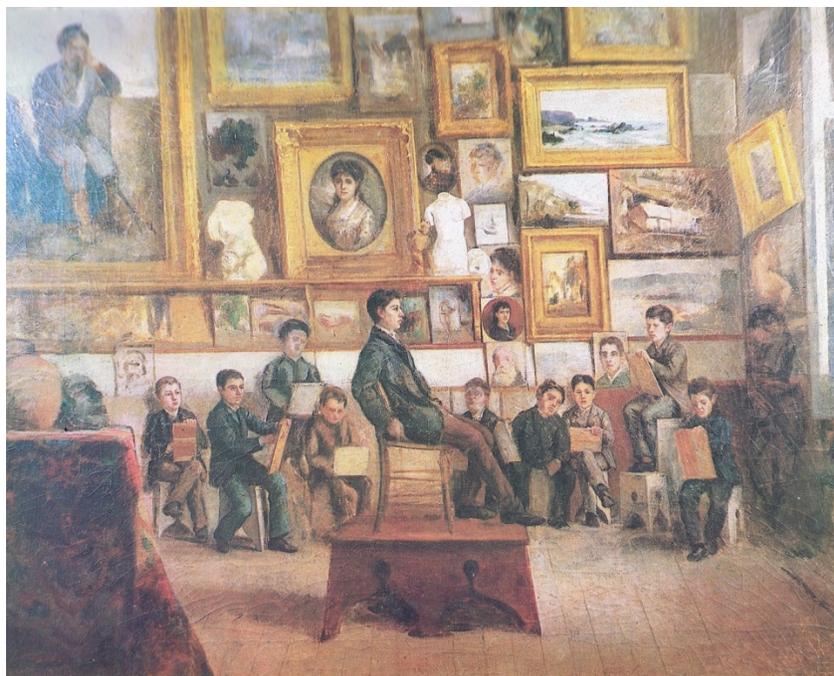


Figura 5: “La clase de dibujo de Juan Francisco González en el Liceo de Valparaíso”, óleo sobre tela, 72x58 cms. Colección particular.

En la entrevista, se refiere también a su rol como docente, es decir como maestro:

“¡Y después de años de haber enseñado, veintiocho años! ¡Y no pedagógicamente, caramba, con sangre, con nervio, con pedazos de mí! Bastaría una encuesta entre los artistas para verificar que yo fui el único que enseñé intensamente, dándome todo [...] ¿Saben ustedes cuál es mi método? —enseñar al individuo— a ver, a ver y ejecutar rápidamente; a poner el corazón en la cosa, a dar un golpe, acostumbrarse a ver simple; a tener retentiva visual; a ser capaz de hacer un croquis en tres segundos; a poder atisbar una cosa en la calle y hacerla, de memoria, al llegar a casa. ¡Sorprender el movimiento! ¡Ir a la masa! ¡Ver las grandes masas y nunca los detalles! Ir, desde el primero momento, al fondo de la cosa. [...] El arte no es cuestión de acercamientos, es cuestión de producir, de ser, de tener sangre en las venas. (González, J. 1929 entrevista en “La Nación”)

De su respuesta podemos extraer varios puntos significativos. Primero el modo en que define su labor, estableciendo una distancia con lo pedagógico, asunto que definirá más adelante como “estrecho y ajustado a teoremas”. La definición que da su método es

enseñar a ver, para él lo esencial está en dicha acción y en la capacidad de retener la imagen que se quiere representar. La estrategia para ello, sigue siendo la que definió en los artículos de 1894 ya revisados, ver la masa y no detenerse en detalles, es en este tipo de afirmaciones que se sustenta pensarlo como cercano al impresionismo. Luego dice que el arte es cuestión de producir, de tener sangre en la venas, es decir de sentir pasión por lo que se hace y entregarse a ello.

Estas “impresiones” fueron traducidas por Juan Francisco González a través de ciertas estrategias de producción, las que encontramos en la respuesta que le da al periodista, cuando éste le pregunta si ha pintado mucho: “Mucho, tal vez como nadie, sí, seguramente como nadie en Chile. Sólo ahora ha venido a decaer la producción. He vendido tanto. Creo que se podrían empapelar ciudades enteras con cosas mías. ¡Pero si hubo años enteros que me pintaba tres cosas al día! ¡Y pasaban los años y la producción no decaía! Eran otros tiempos ¡Qué hacerle! Ya estoy viejo.” (González, J. 1929 entrevista en “La Nación”) El arte es cuestión de producir, nos dice el pintor y él siempre siguió esta premisa²⁰. Experimentar a través de la realización de obras es lo que permite la evolución propia que su trabajo tuvo. Para adentrarnos un poco más en la pintura del artista, identificamos una constante en su variada producción. Es posible encontrar muchísimos cuadros de flores (figura 6), por lo que es fructífero preguntarnos ¿por qué las flores suscitaron tanto interés? A la luz de lo expuesto, el motivo, es decir la naturaleza era el modelo ideal, porque

²⁰ Si bien desconozco las cifras exactas, es posible encontrar en la actualidad una gran cantidad de pinturas de González, que se dividen entre colecciones públicas, pero por sobre todo privadas. Es por eso que la venta de sus obras es una de las que mantiene hasta hoy el reducido mercado del arte chileno y como un dato adicional destaco que su producción es la que ha sido más falsificada. Me aventuro en afirmar que la falsificación de su obra en particular, se da por el mismo hecho de que sea tanta en cantidad y porque muchas veces no haya sido firmada por el artista. Y también por la valorización que su producción ha tenido con los años. El desarrollo de estas cuestiones ocupará los capítulos siguientes.

permitía, a criterio del pintor, representar el temperamento del artista, es decir, lo que la naturaleza generaba en él. Las flores con sus diversas formas y tonalidades son la excusa perfecta para soltar la pincelada y jugar con la paleta de colores. Continuando con un acercamiento a sus motivos, vemos que las pinturas de frutas, se diferenciaron de las flores porque mantienen siempre una mayor estructura, aparece el dibujo que da forma a redondas manzanas (figura 7), por ejemplo, mientras que los pétalos se construyen con sueltas pinceladas. Ambos motivos son distintos a lo que la observación del paisaje posibilita, frutas y flores son detalles dentro de los términos con los que González define la pintura, ya que no exigen una mirada general, ni panorámica, sino que una mirada minuciosa y a pesar de ello deben ser pintadas con la misma ligereza.



Figura 6: “Rosas al sol”, óleo sobre Tela, 48.5 x 52.5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figura 7: “Manzanas”, óleo sobre Tela 34 x 43 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Para finalizar, analizaré una declaración, que fue plasmada al principio de este texto y en relación al espíritu moderno que se encuentra en González:

“La escuela debería ser una fiera palestra de dibujo. (Y de composición, naturalmente). No debería haber profesor de pintura en ella, el profesor aplasta a los alumnos, tuerce sus temperamentos, trae un yunque de experiencia y en el forja todos esos temperamentos que no deben pertenecer sino a sus dueños. Cada uno, debe pintar como quiere, como se le mande su impulso, su visión del mundo, su ebullición íntima. No hay peor disparate que constreñir las individualidades, eso significa anular a los muchachos. Todo profesor de pintura, por talento que tenga y personal que sea, los aplasta sin remedio.” (González, J. 1929 entrevista en La Nación)

Dicho funcionamiento implicaría dar las herramientas básicas, es decir enseñar a dibujar y componer, pero no a pintar, porque esto depende de la individualidad de cada sujeto.

Enseñar una forma de pintar es limitar las individualidades y hacer desaparecer las habilidades de cada aprendiz que dependen de los temperamentos. Una vez que se tiene la base es posible “ver poderosamente, rápidamente; ser diestros, muy diestros; ver con los ojos del espíritu y del corazón. ¡Este es arte, arte noble, arte grande! ¿Bustitos?, ¿yesitos?, zarandajas.” (González, J. 1929 entrevista en “La Nación”) Esa base es el dibujo y el modelo es el natural, pintar de pequeños modelos de yeso es, según su opinión, algo sin trascendencia. El arte se encuentra para él en la ejecución rápida, en relación a esto se cuenta una interesante anécdota, desconozco cuán verídica será, no obstante presenta coherencia con relación a la obra de González. Ésta cuenta que estaba González trabajando en su taller y un sujeto que lo observaba, al ver lo rápido que ejecutaba, le pregunta: “¿cómo puede usted pedir tanto dinero por un cuadro que ha pintado en una hora?”. A lo cual González respondió ‘se equivoca usted, para pintar esto he tardado cuarenta años’” (Catálogo retrospectiva Juan Francisco González, Corporación Cultural de Vitacura, 2005: 5). González demoró años en liberarse del esquema académico y encontrarse con una manera de pintar que se ajustara a sus necesidades, a lo que él consideraba lo correcto en el arte y que respondiera a sus investigaciones en torno a lo formal, ya que son éstas las que culminan en una forma de pintar característica y diferente.

La obra de González representó un punto de inflexión en el modo de producción que imperaba en su tiempo. La maestría, tantas veces mencionada y que aparecerá con más fuerza en el capítulo siguiente, es posible encontrarla tanto en su obra como en su vocación docente. Se encargó de enseñar a muchos, mientras generaba una apertura para la producción nacional, en la que persistía la repetición de patrones tanto de ejecución como temáticos. González no innovó sólo en la manera de pintar, sino que también en los

asuntos que ocuparon a la pintura, se vuelca hacia el paisaje de las callejuelas de Chile, mientras que mira el mar, los campos y representa la ciudad, lo que incluye la vida burguesa. Tanto la Generación del 13 como el Grupo Montparnasse sintieron su influencia, no obstante mientras ellos se encontraban vigentes, en Europa ya estaban activas las vanguardias, expandiendo aún más los límites del arte. Nos encontramos con un desfase en relación al canon, pero que es a la vez un desarrollo propio, vinculado con un tiempo y un territorio. Es común pensar a González como quien posibilitó un cambio, sin embargo es posible detectar que existe un corte dentro del trazado que la historia ha construido. ¿Cómo erigimos una historiografía que encadene el arte producido en Chile, si no se reconoce el origen del mismo en un modelo implantado? Tanto las innovaciones, como las crisis son leídas al alero de lo que está sucediendo a nivel europeo, dejando de lado las características propias, es pertinente preguntarnos ¿De qué manera repercute esto al momento de articular un relato histórico?, ¿Qué sucede con el arte chileno en las década siguiente a la muerte de Juan Francisco González? La historiografía chilena presentó sus propuestas. Éstas, junto a la construcción que se haga de la obra de González, ocuparán el siguiente capítulo.

Capítulo 2: La historia del arte chileno y Juan Francisco González.

2.1 La muerte de González: una perspectiva del arte en las primeras décadas del XX.

Juan Francisco González falleció a los 80 años, el 4 de marzo de 1933. La prensa cubrió la noticia y entre los numerosos titulares destaca el del diario “El Mercurio” del 5 de marzo de 1933, que tituló “Falleció el decano de los pintores chilenos. El maestro don Juan Francisco González”. A su muerte, la escena artística había presentado cambios significativos. Diez años antes de su fallecimiento, el grupo Montparnasse²¹ ahondó la crisis que González había asentado con la introducción de una representación distante de los ideales académicos. El campo artístico se encontraba dividido y, tal como constatamos en el capítulo anterior, era la prensa la plataforma escogida para difundir ideas y perfilar posturas. Es por esto que la aparición de Jean Emar²² como columnista de “La Nación”, fue trascendental. Éste se propuso la difusión del arte moderno y de vanguardia europeo, que hasta entonces era muy poco conocido en el país. Al mismo tiempo que abogaba por una renovación en el arte chileno y ponía en circulación las nuevas propuestas artísticas, dando sustento teórico al grupo Montparnasse. En la vereda contraria encontramos, entre otros, a Nathanael Yáñez, quien reemplazó a Pedro Lira como crítico de arte en “El diario ilustrado”. Su labor y escritura, al igual que la de su predecesor, fue conservadora y estuvo en directo vínculo con la oficialidad. Encontramos también en una línea academicista y

²¹ Montparnasse fue un grupo de artistas, liderado por el pintor Luis Vargas Rosas y conformado por Henriette Petit, Julio Ortiz de Zárate, Manuel Ortiz de Zárate y José Perotti, su primera exposición fue realizada en 1923 en la casa de remates Rivas y Calvo. Los artistas, quienes habían pasado al menos una temporada en Europa llegan a Chile, decididos a exponer una pintura personal y que no respondiese a cánones impuestos. Jean Emar, principal difusor del grupo, publicó posterior a la exposición, lo siguiente: “La Europa del arte rompió en ellos la unidad de principios limitados y establecidos de antemano, para empezar a marcar en cada uno una lenta y segura evolución hacia el hallazgo de sí mismo. Es el único lazo común.” Afirmando que no perseguían imitar alguna tendencia o canon, sino que más bien desde la apertura en términos de representación, encontrar un arte propio, representativo de cada artista como individuo.

²² Seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi, escritor, crítico de arte y pintor. Su aporte más destacado se encuentra en sus “Notas de arte”, columna publicada en el diario La Nación, que divulgaba el arte moderno.

conservadora a La Sociedad Nacional de Bellas Artes, que mediante publicaciones en la “Revista Ilustrada”, se encargó de atacar al arte moderno y sus principales exponentes. Oponiéndose a cualquier intento transformador del gusto oficial y los cánones establecidos.

La discrepancia entre lo académico y lo innovador, se encontró instalada tanto en el campo del arte como al interior de la Academia por más de una década, y dividió principalmente a las generaciones jóvenes de quienes mantenían una idea más tradicional de lo que debía ser el arte. La situación, que se tornaba insostenible, llevó a que en el año 1927 se implementase una reforma de la educación artística. Ésta estuvo a cargo Carlos Isamitt, director de la Academia de entonces, y contó con el apoyo de Alberto Mackenna, director general de Educación Artística. Fue éste último quién, a través de una publicación en el diario “El Mercurio” expuso las motivaciones de la reforma, entre las que se contaban: “ampliar la base cultural de los estudios artísticos, modernizar la enseñanza exaltando la personalidad del alumno, evitar la copia de modelos y estilos históricos, formar el sentimiento nacional y desarrollar las innumerables aplicaciones del arte a la industria y la decoración.” (Berríos et al., 2012:149) Si leemos con atención, notamos que lo perseguido por la reforma coincide tanto con las ideas de Juan Francisco González como con lo planteado por Montparnasse. En la entrevista revisada en el capítulo anterior, González se refiere a la enseñanza y es enfático al plantear que los alumnos deben pintar según su personalidad, es por eso que manifestó una opinión negativa cuando habló de los maestros de pintura, ya que estos, según sus palabras, lo que hacían era coartar lo propio de cada artista en formación. La personalidad, entendido esto como lo característico de cada individuo-artista era uno de los ejes para modernizar la enseñanza, según lo expuesto por

Mackenna en relación con lo que la reforma se busca exaltar. Se desprende que representar según la individualidad y lo propio del sujeto, es un asunto moderno.

En la entrevista de 1929, González se refiere también a la formación de un sentimiento nacional, cuestión que aparece mencionada como uno de los tópicos que persigue la reforma y que es un asunto que ocupa al arte chileno desde incluso antes de la fundación de la Academia. El artista lo plantea de la siguiente manera: “También sería para mí, parte de la enseñanza, hacer viajar a los alumnos. Pero no por Europa, nada de eso. Por el país. Sí señores, por este Chile único para un pintor. Que se empapen en esa ensalada de verdura que es el sur. Que lleguen hasta el norte y vean lo grande, que aprendan lo grande, no en tamaño, sino la manera grande, noble, simple, única” (González, J. 1929 entrevista en “La Nación”). González, manifiesta en la entrevista que es necesario para los jóvenes conocer el territorio –además del gran arte– y así empaparse de lo que hay en éste, es decir, conocer para poder formar un sentimiento nacional. Lo anterior podría presentarse como paradójico, pero es coherente con un espíritu de época. Es posible detectar que los efectos de la obra e ideas de González resuenan en la renovación que la Escuela de Bellas Artes propugnaba a finales de la segunda década del XX. Si esta concordancia es coincidencia o fue premeditada, no lo sabemos con exactitud, no obstante los ánimos de cambios por él integrados trascienden y tienen consecuencias, ya sean directas o indirectas.

Las reestructuraciones que poco a poco se fueron implementando, exigían una renovación que el área más conservadora no estuvo dispuesta a asumir, ya que eso significaba ceder el dominio. En el año 1928, como todos los años, se realizó el Salón Nacional, no obstante el de dicho año representó un punto álgido dentro de las disputas que se dieron en pos de una innovación y su exposición al público tuvo importantes consecuencias. En esta ocasión,

expusieron bajo la curaduría de Camilo Mori, un grupo de jóvenes pintores estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, entre ellos se encontraba: Marco Bontá, María Tupper, Tótila Albert, Isaías Cabezón, Inés Puyó, entre otros. La tónica de las pinturas allí presentadas fue la independencia que mostraron de la pintura oficial, con obras que se caracterizaron por la autonomía del cuadro y reflexiones en torno a su estatuto y la materialidad; la reforma había dado frutos. Este salón representó una ofensa para el gusto oficial, que se constituyó casi como una ofensa a la moral. La prensa fue nuevamente el escenario donde se desataron los comentarios más críticos. Se generó tal revuelo que finalmente intervino el estado, tomando la decisión de cerrar la sección de Arte Puro y enviar becados a Europa tanto a alumnos como profesores.

Luego del cierre, la Academia cambió para siempre su estatuto, puesto que pasó a formar parte de la Universidad de Chile. A finales de 1929 se fundó por decreto la Facultad de Bellas Artes, que estuvo conformada por la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes Aplicadas, el Conservatorio Nacional de Música, el Instituto de Cinematografía educativa y el Departamento de Extensión Artística.

Al morir Juan Francisco González en 1933, fue la Facultad de Artes de la Universidad de Chile encargada de organizar la primera gran muestra retrospectiva del artista y el lugar escogido para la exposición fue el Museo Nacional de Bellas Artes. Además la Universidad de Chile publicó un folleto con 40 reproducciones fotográficas de su obra y un ensayo titulado simplemente Juan Francisco González, en homenaje al artista. El cual estuvo a cargo de Alfonso Bulnes, historiador y académico de dicha Facultad. La Universidad reconoció el valor de la obra de González y el papel que jugó, asignándole mediante las palabras de Bulnes, el haber sido “el porta-estandarte de la revolución”.

Posterior a la muerte de González se sucedieron las exposiciones retrospectivas y conmemorativas de su fallecimiento. En el 1953, a los 20 años de su muerte y en el centenario de su nacimiento, la importancia del trabajo de González continúa plenamente vigente, de esto da cuenta una serie de actividades que se realizaron en su memoria. El Museo Nacional de Bellas Artes en conjunto con la Facultad de ciencias y Artes Plásticas y el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, realizó una gran retrospectiva del artista. Mientras que en paralelo, la misma universidad, se encargó de publicar “El hombre y el artista”, monografía escrita por el abogado Roberto Zegers y dedicada a dar cuenta tanto de la obra como de la vida de González. Este libro posee una particularidad ya que es el primer estudio enfocado a reconstruir la vida de un artista y tramarla con la obra. Si bien el escrito tiene un tinte novelesco y no se puede entender como un libro de historia del arte propiamente tal, es único en su categoría e inédito en el país.

Ese mismo año la “Revista Atenea”²³, destinó un número extraordinario a homenajear a Juan Francisco González, para ello hicieron especial énfasis en el centenario de su nacimiento²⁴. Esta edición tuvo como eje a González. Fue el tema de “Puntos de vista”, editorial a cargo del director de la revista Luis Durand y junto con ello, se publicaron cinco artículos dedicados a él, escritos por Victor Carvacho, Luis Oyarzún, Luis Vargas Rozas, Victoriano Lillo y Antonio Romera, quien escribió el artículo de mayor extensión llamado “¿Fue Juan Francisco González un pintor impresionista?”²⁵. Este texto es atinente a lo que esta investigación persigue. La cuestión del impresionismo en relación a González, es

²³ Revista fundada en el año 1924 por la Universidad de Concepción y dedicada a la publicación especializada en artes, humanidades y ciencias.

²⁴ Cabe mencionar se cumplían 20 años desde su muerte, cuestión que también pudo ser conmemorada.

²⁵ Revista Atenea n° 339-340, pp. 14-54, Ed. Universidad de Concepción, 1953.

un asunto del que se dio cuenta en el primer capítulo de esta investigación. Por otro lado, el autor de la publicación, Antonio Romera, es una figura clave para lo que sigue en esta tesis, que revisará la historiografía nacional en relación a la utilización de aspectos de la vida y obra de Juan Francisco González. Puesto que él, no sólo se ocupó del trabajo de González, sino que también de la construcción de una historia del arte chileno. Dos años antes, en el 1951, publicó “Historia de la Pintura Chilena”. Libro que es considerado, desde su aparición hasta la actualidad, como fundacional, ya que se lo señala como el primer relato historiográfico unificado y consistente. Ejemplo de esto es el artículo llamado “El español Antonio Romera y la historiografía artística chilena: una propuesta de organización fundacional”²⁶ publicado en el año 2005, por Pedro Zamorano, Claudio Cortés y Patricio Muñoz. En él reconocen su trabajo como fundador y afirman que “en Chile ha sido considerado como un pionero en el estudio de la pintura nacional. Antes de su libro “Historia de la Pintura Chilena”, existían sólo artículos sueltos en diversas revistas.” (Cortés et al., 2005: 136) No obstante esos más que artículos sueltos, podemos encontrar intentos por trazar la historia del arte chileno que conforman y dan espacio a discusiones pertinentes más allá del arte y que revisaremos a continuación.

2.2 La escritura sobre artes visuales y la conformación de una historia del arte.

Como ya he afirmado anteriormente en esta investigación, la prensa y las publicaciones sobre arte jugaron un rol fundamental en la conformación del campo de finales del XIX y principios del XX. Desde la fundación de la Academia, vemos como empiezan a circular tanto publicaciones especializadas, como espacios dedicados al arte en diarios y revistas de edición periódica. Entre los ejemplos más característicos, está la “Revista Atenea” o La

²⁶Artículo publicado en 2005 y disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1202175>

“Revista de Arte”, publicada en el 1934 por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile. Este tipo de publicaciones, dedicaban sus páginas, generalmente al estudio de algún artista o publicar sobre el salón anual, este tipo de escritura podía tener el carácter de una crítica o en otros casos de crónica. Por esta razón podemos afirmar que la mayoría de estas publicaciones, carecía de una rigurosidad historiográfica, es decir, no contaban con un método. Aparece entonces la necesidad de revisar las “historia del arte” que en nuestro país tienen un surgimiento ligado con la producción y con la intención que hay tras ésta.

El valor de una revisión historiográfica –que representa tanto un tipo de escritura como un oficio particular– radica en la posibilidad de escudriñar la historia, permitiéndonos descubrir, por ejemplo qué decisiones hay detrás del orden e importancia que se le da a los hechos y cómo estas construcciones se instituyen como un modo de conocimiento y aprehensión del pasado. Si hablamos de historia del arte es pertinente establecer como ha sido comprendida en nuestro territorio²⁷, “Tradicionalmente la historia del arte se nos ha presentado como una sucesión de comienzos y de fines, una serie de trazos fragmentarios y dispersos que, para su comprensión en el tiempo reciben un orden inteligible. Un orden traducible en términos de sucesión temporal y, según se ha sugerido recién, con una coherencia interna cuya mecánica es en general la contraposición entre pasado y presente.” (Arqueros, 2009:320). Es común encontrarnos con que las historias del arte chileno, sigan una estricta sucesión temporal y se entiendan como un desarrollo continuo. Para esto, los autores, establecen un punto de partida, el que puede variar según la formación e intención

²⁷ Existe una conocida discusión en el campo actual que pone en duda la existencia de una historia del arte chileno. Este asunto es recogido por las ponencias de la mesa “Historia y geografía” de los coloquios organizados en el contexto de la Trienal de Chile 2009. Para los efectos de esta investigación, damos cuenta de que el concepto de historia del arte chileno se encuentra en entredicho, no obstante tomamos postura, asumimos su existencia y analizamos las historias del arte producidas desde el siglo XIX.

que tiene cada cual tiene en la construcción de su historia. Cabe destacar que cada autor que se proponga escribir una historia del arte chileno, puede establecer distintos inicios para dar forma al relato. Algunos comienzan por hacerse cargo de la producción pre-hispánica, como otras que parten por el arte colonial o por los “artistas viajeros²⁸”, por mencionar algunos ejemplos. La decisión de fijar un inicio tiene que ver con una estrategia discursiva y se justifica en lo que el autor entiende por arte y lo que persigue con su construcción de la historia. Es común también que las historias del arte abarquen hasta la contemporaneidad de quién se encuentra a cargo de escribirla.

2.2.1 La búsqueda de lo nacional a través de la escritura.

Para hablar de historia del arte en Chile es importante considerar el vínculo que tuvo la producción artística con la formación de una identidad nacional. La configuración de una historia del arte “compromete una dimensión ontológica y política, en los términos que se revela como imperativo de inscripción, emplazamiento, articulación territorial y comunitaria.” (Arqueros, 2009:329) por esto es necesario remitirnos tanto al proceso de independencia, como al valor que tenían las Bellas Artes en la conformación de una cultura y en el anhelo de civilización.

Una vez alcanzada la independencia en 1810, nuestro país como nación en pañales, necesitó configurar una identidad y alcanzar un desarrollo acorde a los parámetros que fueron impuestos desde la colonización. No se buscó identidad en aquello que reconocemos como originario, es decir, en lo indígena, porque la idea de identidad que imperaba debía estar en sintonía con las ideas europeizantes que predominaban en la

²⁸ Denominación con la que usualmente se les conoce a aquellos artistas que llegaron a Chile a principios del XIX, hablamos de José Gil de Castro, Mauricio Rugendas o Raymond Monvoisan.

época. La independencia de España se dió en términos políticos, económicos y materiales; no obstante se continuó dependiendo ideológicamente. Europa era y en cierto modo sigue siendo el parámetro y es a partir de sus modelos que se construye la nación. Esta dependencia es posible detectarla de distintas maneras, a lo largo de todos los escritos que buscan ordenar la producción artística.

Pedro Lira planteó en relación al proceso independentista lo siguiente: “Una vez emancipados de la España, nuestra constitución como estado independiente era sin duda la necesidad más premiosa. Mas por el curso natural de los acontecimientos, a medida que avanzábamos en nuestra vida política, debíamos igualmente ir sintiendo otras nuevas necesidades” (Lira en Pizarro L. 2003:277) y esas nuevas necesidades están referidas a lo artístico “El arte es la última palabra en la civilización de los pueblos; completa por lo tanto, el progreso de las naciones” (Schiaffino, citado por Malosetti:16) De la cita a Eduardo Schiaffino, historiador del arte y fundador del Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, confirmamos el rol fundamental que el arte tenía en las nuevas naciones de América Latina que buscaban su consolidación. A partir de lo anterior y lo concebido en aquella época, podríamos afirmar que una nación que tiene arte ha alcanzado el máximo nivel de desarrollo. En este sentido es pertinente recordar lo escrito por Pedro Lira en la dedicatoria que escribe en la primera parte de la traducción que hace de la “Filosofía del arte” de Hipólito Taine: “A los que creen en la influencia civilizadora de las bellas artes y, en especial, a los que trabajan por su difusión en nuestra patria”.

Como se planteó en el capítulo anterior, los impulsores que buscaron la conformación de una Academia en Chile fueron la élite ilustrada, republicana y liberal, quienes veían en el desarrollo del arte, la concreción de un estado de civilización y progreso. A través del

gobierno se consiguió llevar a cabo su fundación, puesto que los gobernantes comprenden el papel del arte en la construcción de una imagen país, como nación ilustrada. Esta idea no es exclusivamente chilena, ya que en una situación similar se encontraban la mayoría de los países vecinos. El desarrollo de las Bellas Artes en territorio nacional cumplió un doble rol, puesto que por un lado servía para dar cuenta del nivel de avance cultural y por el otro permitía, mediante una pintura nacional, la construcción y representación de hechos históricos y de todo aquello que fuese identitario (paisajes, personajes, costumbres, etc.), es decir hubo una búsqueda por conformar lo nacional. No obstante, es importante destacar que la producción artística no fue la única responsable de aportar en la construcción de una identidad, Tal como sostiene el historiador del arte Gonzalo Arqueros: “no sólo el imperativo de nación y la tarea de lograrlo estuvo cifrado simbólicamente en la producción artística, sino que también esta debe complementarse con la producción del discurso que la vuelva legible y con el relato que la ordena y pone en circulación.” (Arqueros, 2009: 330) Es decir, es necesaria también una historia del arte, que de forma a la idea de lo nacional. En esa línea, encontramos una serie de publicaciones que buscan dar cuenta de lo sucedido a través de los años con el arte, mientras que se relacionan con el debate en torno a lo nacional. Textos con un perfil historiográfico comenzaron a publicarse de forma sistemática el mismo año de fundación de la Academia. La consideración de la Academia como punto de partida para pensar en un historia del arte nacional, será un rasgo distintivo y específico, ya que esta se erige como el telón de fondo sobre el cual se desarrolla la vida artística, “su creación permitirá que la actividad artística sea sistemática e ininterrumpida, provocando una complejidad mayor en el estudio y en el conocimiento de la pintura nacional, tanto por el número creciente de sus cultores como por las reacciones y antagonismos que generó.” (Ivelic y Galaz, 1981:71) Es a partir de su fundación que el

campo artístico empezó su conformación, ya que es un aporte y soporte para las relaciones de aprendizaje, intercambio y diálogo disciplinar.

Del Taller a las Aulas, libro que se encarga de investigar este hecho fundacional explica que:

“La instalación de la Academia de Pintura, en 1849, ha llegado a ser un acontecimiento fundacional; y esto no sólo para una historia de la educación artística, sino también para la historia general del arte en Chile. Por una parte, esto se lo debemos a la importancia y pompa que le dieron sus contemporáneos. Pero no es menos cierto que la valoración de este evento viene dada, en buena medida, por el particular desarrollo posterior de la institución —o la institucionalidad— que desde ahí se activaría.” (Berríos et al., 2009:127)

La importancia de la Academia es innegable, no obstante, se debe tener en consideración que no es el único camino a través del cual trazar una historia para el arte chileno. La búsqueda por lo nacional es otra vía. Si bien esta investigación no se ocupará de explicarla en profundidad revisaremos algunos textos con el fin de identificar como se perfila ésta idea, puesto que en este ejercicio, se develan otros asuntos con relación al arte y su historia.

2.2.2 Siglo XIX

En el año 1849 y motivado justamente por la ya mencionada fundación de la Academia, un joven Miguel Luis Amunátegui publicó en la “Revista de Santiago”: “Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile”, en este texto hace un balance positivo de lo que fue el pasado colonial, y se ocupó de destacar que no todas las obras²⁹ fueron traídas desde

²⁹ El uso de este término en el caso de Amunátegui dista de lo que hoy entendemos, ya que con obra se refiere a diversos objetos religiosos, altares, escudos, adornos, etc. La distinción entre Bellas Artes y Artes aplicadas no se encuentra determinada.

Europa, ya que según afirma, muchas fueron hechas por chilenos. Esto es relevante, puesto que demuestra la importancia que tiene para él lo que está sucediendo en Chile:

“observación importante, hoy día que se ha establecido una escuela de pintura y que va a abrirse otra de artes y oficios; porque si, como dijo Horacio, nascuntur poetæ, los artistas y los artesanos también nacen, y por las noticias que voy a dar de algunos que han florecido en nuestro país, recibiendo datos de una persona muy competente y conocedora en la materia, el señor don José Gandarillas, se vendrá (sic) en conocimiento de que el cielo de Chile y el carácter de sus naturales los predispone para el cultivo de las artes” (Página 58, revista de Santiago n° 21 de abril de 1849 en Tesis de Laura Pizarro)

En el extracto se constata que el territorio nacional parece ser determinante en la producción de los artistas. Otro que se detuvo en la importancia del territorio fue Pedro Lira, quien en el año 1866 publicó un estudio hecho a principios de 1865, llamado “Las Bellas Artes en Chile” que da cuenta del asunto ya planteado.

“Las Bellas Artes en Chile” es el estudio, que según las propias palabras de Lira, busca trazar su historia. Para esto, comienza hablando del atraso que, a su juicio, caracteriza a las Bellas Artes en nuestro país y para ello, establece una serie de puntos que explican ésta situación. Además, identifica a los españoles como los culpables de la situación desventajada en la que el país se encontraba, por dos razones, la primera porque no permitían el ingreso de extranjeros en sus colonias. Esto nos habla de un menosprecio por lo español puntualmente, puesto que sabemos que el paradigma para Lira se encontraba tanto en Italia como en Francia; y la segunda por dedicarse a cultivar el arte religioso. La pequeña historia del arte que escribe y que está cargada de juicios, dialoga en varios momentos con lo escrito por Amunátegui. Al igual que él, divide su texto temporalmente, en apartados que reconstruyen momentos. Destaca la llegada de Monvoisan y luego escribe

sobre la conformación de la Academia y Cicarelli. Posteriormente comienza a desmenuzar el funcionamiento de la sección de Bellas Artes, para lo que dedica un apartado a cada clase que la conforma (pintura, escultura y arquitectura). Parte con la pintura, ya que la considera más importante, y lo hace a través de la revisión detallada del reglamento de ésta clase. Avala lo que en él se plantea, mas es crítico de lo que, según él, no se ha realizado. Su artículo, termina exigiendo una mayor participación y compromiso por parte del estado en lo referido al desarrollo de las Bellas Artes.

Éste mismo reclamo será el que cierre en 1884: “El arte nacional” texto de Benjamín Vicuña Mackenna publicado en la “Revista de Artes y Letras”. El texto se plantea como una retrospectiva y en este sentido es entendido por el autor como una historia del arte. Señala que su artículo “pertenece más que a la actualidad a la historia del arte en un año ya pasado, que nosotros hacemos en estas páginas estadística, pero no hacemos crítica.” (Vicuña Mackenna en “Revista de Artes y Letras”, 1884) El concepto de historia del arte es entendido por Vicuña Mackenna como una narración objetiva del pasado, para ello usa el término estadística y lo diferencia de la crítica donde se ejercería una opinión y por ende, asumimos que es subjetivo. A pesar de su acotación es posible encontrar juicios sobre obra y críticas al gobierno. “El arte nacional” abarca desde el 1858 hasta 1884³⁰, el año que inicia su escrito es el que se registra la primera exposición, que según lo que él ha explicitado, “no fue en verdad una exposición chilena ni siquiera fue una exposición santiaguina” de estas palabras y de la lectura de su texto en general podemos concluir que la cuestión de lo nacional está resuelta por la idea de territorio, si fue hecho en Chile, es

³⁰ Juan Francisco González participó de este salón como representante de Valparaíso, según lo ya expuesto en el capítulo anterior, no obstante Benjamín Vicuña Mackenna no hizo ningún comentario respecto a su participación.

chileno. Es probable que Vicuña Mackenna considerara que Chile ya era una nación conformada como tal, por lo que su producción artística sería el punto culmine que lo reafirmase. Esta idea es respaldada al menos en otros dos momentos del texto, cuando se refiere a la obra de Antonio Smith y Manuel Antonio Caro, quienes son representantes de “lo más chileno”, “lo más nacional”. Esta aseveración de Mackenna es escrita a partir de la temática de sus obras, que son tanto la representación de escenas costumbristas como de los paisajes nacionales. Continuando con el desarrollo de su texto y el modelo más tradicional de hacer historia del arte, habla de Pedro Lira, a quién menciona como discípulo de los pintores ya señalados y luego habla del salón de 1883, en el cual exponen otros pintores como Ramón Subercaseaux y Enrique Swimburn y afirma que ha florecido el arte verdadero y que al fin ha nacido en Chile. La inquietud por lo nacional para él estaba resuelta. La historia que construye Vicuña Mackenna, a diferencia de las dos que hemos revisado tiene como eje las exposiciones realizadas y los artistas que en ella han aparecido, por lo que deja a la academia en segundo plano. Cabe mencionar que en algunas de estas exposiciones podían participar tanto aficionados al arte, como artistas consolidados, cuestión que contribuiría a sustentar la idea de que la Academia si bien es importante dentro de los hitos del campo, no es condicional de la existencia de un arte nacional, ni de que se deba articular un relato historiográfico a partir exclusivamente de ella. Vicuña Mackenna fue crítico de la exposición de 1884, ya que, según él, acusaba una falta de carácter nacional imperdonable si se compara con exhibiciones anteriores y con lo que el arte debía representar.

Si bien un intelectual como Benjamín Vicuña Mackenna parecía tener resuelto el asunto sobre la existencia de un arte chileno –pregunta que se encuentra vigente incluso en

nuestros días— el debate estaba en pleno desarrollo³¹. A raíz de eso y rescatando las discusiones dadas en el seminario organizado por el Centro de Artes y Letras³² que tenía como objetivo debatir acerca de la existencia de un arte nacional, es que Enrique Cueto y Guzmán publica: “¿Existe el arte nacional en Chile?” si bien este texto no corresponde a lo que podríamos llamar una historia del arte, es trascendental para comprender las inquietudes que rodaban en las últimas décadas del siglo XIX. Su escrito coincide con las críticas al gobierno, realizadas por otros agentes del campo cultural como Lira como o Vicuña Mackenna, puesto que eludieron su responsabilidad con el fomento del arte. Si bien hubo gobiernos que se hicieron responsables en un comienzo, con el paso del tiempo y los cambios de administración poco a poco dejaron de lado las obligaciones con las artes.

El texto de Cueto y Guzmán tiene especial valor, porque reconoce que la pregunta por lo nacional traspasa lo puramente artístico, puesto que ésta, según él, tiene que ver más bien con la identidad que se ha forjado como nación y esto no dependería de los artistas y su capacidad de conformar un imaginario, sino que es la responsabilidad de todos quienes habitan este país. Cueto y Guzmán se ocupa también de lo que era América antes de la conquista, asunto no presentado con anterioridad y que según veremos no ocupará tampoco las historias del arte posteriores. “En cuanto a la América, no debemos olvidar que los conquistadores se encontraron, así el imperio de los aztecas como en la monarquía incásica y en Centro-América, con los restos de un arte y de una civilización adelantada cuyos remotos orígenes han hecho decir a un historiador respetable que debería hacer llamar al nuevo mundo el viejo continente” (Cueto y Guzmán, 1889:281). Si bien no resuelve, ni

³¹ Para más información acerca del debate por lo nacional vigente en esta época, se sugiere revisar “*Por un arte nacional, debate y esfera pública en el siglo XIX chileno*” de Josefina de la Maza.

³² Asociación de intelectuales

propone alguna hipótesis sobre esta situación, al menos deja constancia. Anteriormente había afirmado que “Las naciones antes de darse cuenta que poseen el sentimiento del arte y de preocuparse de su desarrollo y caracterización, necesitan ser pueblos organizados” (Cueto y Guzmán, 1889:278) idea que está en la misma línea de lo planteado por Lira o Schiaffino, respecto al rol y momento de las artes. En el relato de Cueto y Guzmán vemos como américa fue un pueblo organizado por la mención que hace a las civilizaciones acá existentes, aunque según su diagnóstico en el proceso de conquista eso se pierde y es necesario comenzar de cero. No obstante reconocemos que este proceso no se resuelve de manera sencilla y es por eso que la búsqueda de una identidad, de lo nacional, se vuelve confusa y presenta aristas diversas que es necesario revisar.

En una línea argumental muy distinta a la presentada por Cueto y Guzmán, está Vicente Grez. En el texto curatorial escrito para la exposición internacional de París en el año 1889 vemos un análisis muy diferente, principalmente porque se trata de un encargo oficial en el que se debe dar cuenta en París, –país representa el paradigma para las bellas artes– de lo que sucede en Chile mediante el envío de obras y un texto. Este debe dar coherencia y volver legible el corpus de obras y lo acontecido con las bellas artes en nuestro país. En la introducción se destaca el rol que el estado ha tomado para la promoción y el desarrollo de la producción artística. Dentro del envío se encuentran obras de un aún joven, Juan Francisco González y respecto a él se destaca su habilidad como paisajista y el colorido que presenta. En general lo que Grez hace en su texto es recopilar artistas, en una especie de balance de lo que han sido las bellas artes. Para ello centra su interés en cómo éstas se han desarrollado y progresado en nuestro país y no somete a crítica el estado actual de las

artes. Vemos como estos textos establecen un recorrido para el arte del siglo XIX y veremos que sucede en el siglo XX.

2.2.3 Siglo XX

En el año 1902, Pedro Lira publicó el “Diccionario biográfico de pintores”, que si bien no es una historia del arte propiamente tal, replica el modelo biográfico generacional propio de éstas. Su asunto principal es el arte europeo, por lo que el espacio para los pintores nacionales es reducido y el contenido muy preliminar. Según lo que establece Pedro Lira en su introducción esta publicación surge de una necesidad, detectada por él cuando era estudiante, nos referimos a la falta de manuales a través de los cuales se pudiera tener una referencia rápida y directa de “los pintores más distinguidos”, es decir una recopilación que ponga a quienes lo consulten en conocimiento del canon. Sobre el poco espacio e investigación asignada a lo americano se refiere de la siguiente manera:

“En cuanto, a la pintura americana que, nacida apenas ayer, comienza solo a salir de los pañales de la infancia, ella no ha merecido ni la más ligera mirada los escritores europeos. Pero es natural que no nos pase lo mismo a los americanos, y conviene ir allegando materiales para el edificio que ha de levantarse más tarde. Por este motivo, he debido incluir en el Diccionario Biográfico un cierto número de pintores de nuestro joven continente, sintiendo no haber conseguido hasta la fecha datos más completos, para que esta parte de la obra no sea tan deficiente como forzosamente y muy a pesar mío va a presentarse al público.” (Lira, 1902:8)

De la cita es posible vislumbrar varios asuntos que nos revelan lo que sucedía en la época con las artes y lo americano. Lira parte caricaturizando a la pintura americana como que es demasiado joven, si bien esto es cierto, llama la atención la figura utilizada ya que recalca demasiado el asunto de la juventud, quizá porque en esto consigue justificar que no haya suscitado la atención de los europeos. Que repare en esto nos habla de lo importante que es

para los intelectuales el vínculo con “el viejo continente”. Luego dice que, a pesar de que a Europa no le preocupe, es natural que a los americanos sí, lo que nos habla de que reconoce el territorio desde el cual escribe y muestra confianza respecto al futuro desarrollo de las artes. Plantea que para eso es necesario dedicar un espacio, ya que eso significa sentar las bases, continuando con la analogía que ocupa cuando habla del edificio que habrá de levantarse. Por eso es que dedicó un espacio a hablar de lo americano, aunque reconoce que es deficiente. Basta con hojear el diccionario para notar que la relación con los pintores americanos es sólo enunciativa.

Siguiendo con una revisión de las historias del arte, encontramos en el 1919 con “Desarrollo de la pintura en Chile”. Se trata de un libro de pequeño formato, escrito por Andrés Bahamondes y publicado por la imprenta nacional. Lo primero que nos encontramos al abrirlo es con una bibliografía. Esto significa una diferencia fundamental con el otro tipo de textos que hemos revisado. Ahora se trata de un libro, que cuenta con otras fuentes a partir de las cuales fue escrito y se da cuenta de ello. Sobre este libro no existe mayor información, ni repercusión, al menos en las historias del arte posteriores. El tono general de su texto es positivo y no hay críticas de ningún tipo. Respecto a las características de su estudio lo define como un “esquema del desarrollo del arte pictórico en Chile” es por este argumento que explica haber dejado fuera la tradición europea y los triunfos de artistas tanto chilenos como extranjeros, dentro y fuera de nuestro país. El libro está compuesto por once capítulos. Estos parten con las primeras estampas españolas y quiteñas. En el siguiente revisa la producción realizada por los jesuitas en La Calera.

El tercer capítulo se llama: “Época de la independencia”. En su introducción aparece reafirmada la idea de que he planteado a comienzos de este capítulo, de que la

independencia es en términos políticos, pero no ideológicos: “Con la independencia, en medio de las aspiraciones y deseos que sintieron los criollos por entrar a la vida libre y empaparse en las ideas reinantes de la libertad, proclamadas por la revolución francesa, surgieron espontáneos pintores laicos como el mulato José Gil, que retrató a la mayoría de los padres de la patria, ajustándose a la escuela quiteña” (Bahamondes, 1919:8) Las ideas de libertad provenían de Francia y seguramente se complementaron con el anhelo independentista de las autoridades quienes sentían el peso que significaba depender de otro país. Cabe también destacar del extracto que la pintura de los héroes se ajustó a la escuela quiteña y que por tanto no representaría lo nacional. Esta apreciación se desprende del debate que ya hemos mencionado y analizado, pero que no es un asunto que ocupe a Bahamondes, como tampoco ocupó a Lira o a Vicuña Mackenna.

El cuarto capítulo es “Intermedio” y habla de Mauricio Rugendas y Carlos Wood, luego dedica todo un capítulo a Monvoisin y en los capítulos siguientes la Academia es el foco. El primero de ellos es “Preliminares de la academia de pintura” y constituye el sexto capítulo del libro, sus páginas están dedicadas a Francisco Gana y Francisco Mandiola. El otro es “Fundación de la academia” dedicado a Cicarelli y sus primeros alumnos y en los capítulos siguientes se refiere a pintores destacados de la academia. Pasando por alto a Juan Francisco González, el principal objeto de estudio de esta tesis. Finalmente concluye destacando el alto grado de nuestra “cultura artística”, en los cien años de vida independiente. Destaca además, el buen gusto que estaría trascendiendo a todas las clases sociales. Todo lo anterior, según este autor, se debería a que la pintura producida hasta el año 1919, consigue representar “tendencias de todas las escuelas”, cuestión que se habría conseguido con posterioridad al hito que significó la exposición internacional del

Centenario. Bahamondes hace hincapié en que gracias a su carácter internacional confluyeron distintas naciones, aportando al museo una variada colección. Vemos que este texto al igual que el de Grez, no presenta cuestionamiento ni al estado, ni al carácter nacional, podríamos calificar su conclusión como un balance positivo de lo que sucede en Chile con las artes visuales.

Casi una década después, en el 1928 se publicó “La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta”, escrito por Luis Álvarez de Urquieta. Este libro, que sigue en gran medida el modelo biográfico-generacional da cuenta en breves capítulos de lo que ha sucedido con la historia del arte en Chile. Al principio de cada uno se señalan los artistas y sus discípulos o los temas que el capítulo abarcará, un ejemplo de los temas abordados es la explicación que se da al paso de Academia de Pintura a Escuela de Bellas Artes. En el contenido de los capítulos podemos encontrar cierta similitud entre los capítulos del libro de Andrés Bahamondes. El capítulo V de “La pintura en Chile”, está dedicado a la academia y el VI presenta un cambio, se llama “Norma que seguiremos en este trabajo” y está enfocado en especificar los contenidos del capítulo. Ahí encontramos la siguiente información: “sin abandonar el orden cronológico se toma como norma la Academia de Bellas Artes”. La Academia como norma es el relato que toman las historias del arte y tal como planteó De la Maza –en la cita revisada en el primer capítulo– esto limita otro tipo de investigaciones y el acercamiento que se tiene al siglo XIX. El orden temporal es lo que guía la historia del arte ahora analizada, es por esto que, cuando se analizan las exposiciones en un capítulo dedicado para ello se postula como un paréntesis. El relato no presenta una continuidad tan resuelta, ya que avanzado el siglo XX no basta con hablar solo de la producción, aparecen otros asuntos que deben ser atendidos, como las

exposiciones según hemos evidenciado, pero es debido al modo estático en que se concibe a la historia del arte que se puede integrar.

El libro contiene una introducción y una Carta de Onofre Jarpa. La introducción al libro se titula “Apuntes para la Historia del Arte Pictórico en Chile” y estuvo a cargo de Onofre Jarpa. Para él, lo más valioso de la colección es que contiene “la historia de la pintura nacional”. Richon Brunet, quien escribe una carta publicada luego de la introducción es mucho más enfático para referirse a los aportes de esta colección:

“En distintas ocasiones tuve que estudiar para varios diarios y revistas, la historia del arte nacional y siempre, al procurar hacerlo lo más concienzudamente posible, tropecé con grandes dificultades, en primer lugar por la falta de documentos auténticos y metódicamente catalogados sobre todas las personas que en Chile han cultivado el arte como profesionales o como aficionados sobresalientes y también por no haber donde encontrar y conocer obras de muchos de estos artistas chilenos” (Richon-Brunet, 1928:8).

En el fragmento observamos como se reconoce la necesidad de un método en la historia del arte y que el asunto de lo chileno está resuelto, por lo mismo es que no habría problema en identificar a esta como la primera historia del arte completa.

Para finalizar con el análisis del libro de Luis Álvarez de Uquieta y como es el tema de la investigación, nos referiremos a la inclusión que hace de Juan Francisco González, quien aparece dentro del capítulo dedicado a Kirchbach y sus discípulos. A González se le asigna “el honor de haber introducido el impresionismo en Chile y de aprisionar con sus manchas de color, la luz de nuestro sol”. Pero luego precisa que no continuará y se limitará a biografiar a los otros pintores discípulos de Kirchbach. La valoración del trabajo de González es positiva, se le reconoce y deja la sensación de que podría haber escrito más,

pero que por la estructura que organiza el texto no se puede. Quizá se le debió asignar un espacio mayor, puesto que introducirlo en la historia sólo como alumno de Kirchbach es una limitante, sobre todo si consideramos que González ya poseía una obra lo suficientemente basta como para ser analizada e instalada. De hecho esa misma introducción que se hace a su trabajo, no tiene que ver con el hecho de que haya alumno del pintor alemán, sino que más bien con las características propias de su pintura. La introducción del impresionismo es un asunto complejo –tratado en el capítulo anterior– puesto que el impresionismo no es sólo un estilo, que podría ser transferible, bajo la idea de “pintar a la manera de...”, es más bien un movimiento integrado por un número puntual de artistas, que se vinculan con un contexto social, cultural e histórico, con un lugar determinado y esto es lo que posibilita su surgimiento en la segunda mitad del siglo XIX. Este deseo por transferir no sólo una manera de pintar, sino que también un movimiento, nos presenta dos cuestiones. La primera podría ser el desconocimiento de las variables que influyen en el impresionismo o el constante ímpetu por trasladar a la producción de arte chilena lo que está sucediendo en Europa. Es interesante también que se destaque que con sus manchas captura “nuestro sol” puesto que hablaría de que se reconoce en González una representación de lo propio. Asunto que ocupa a los relatos de principios de siglo.

2.3 Tras las Historias del arte

En el año 1947 Marco Bontá, pintor, alumno de Juan Francisco González y director del recientemente inaugurado Museo de Arte Contemporáneo, publicó en la Revista Atenea “Cien años de pintura chilena”, texto que posteriormente, pero el mismo año, fue editado como libro por la editorial Nascimento. Doce años después y en formato grande se publicó una reedición. Ésta se imprimió como un trabajo experimental del taller de Artes Gráficas

de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile dirigido por el mismo Bontá, con un tiraje de 130 ejemplares del libro, el que incluyó en esta ocasión 62 ilustraciones de obras. En cuanto al contenido, hay pequeñas variaciones que podrían considerarse como edición formal, mientras que un gran cambio se presenta al momento de concluir, como veremos en el análisis próximo. La reedición cuenta además con una pequeña nota del autor en la cual define el carácter de su libro. Para él se trata de un panorama objetivo y breve de nuestra realidad artística y tiene un fin informativo. Advierte también que puede ser considerado incompleto por algunos (los no incluidos), ya que sólo se concentrará en quiénes han sido relevantes para “la formación de la vida artística chile con su acción creadora y educativa”. Es decir, establece un límite, necesario al momento de escribir su historia del arte. Respecto al alcance que hace sobre ser considerado incompleto, a diferencia de Bontá, creo que esto no pasa sólo por no contemplar a todos quienes hayan pintado dentro de Chile y generar una selección que se centró exclusivamente en los más relevantes, sino que, pasa más bien por la repetición de ideas, la ausencia de un juicio crítico y la falta de documentos que aporten nuevos datos. Sostengo esto pensando también en el corpus de textos que serán revisados a continuación.

En términos generales la historia del arte de Bontá ofrece un relato unificado. Recorre las obras y los aportes de pintores que ya han sido identificados por historias del arte anteriores. Para esto, trama lo que sucede a nivel nacional con lo que está sucediendo en Europa. Si bien la absoluta dependencia de las artes de dicho continente, queda de manifiesto en el siglo XIX, con hechos puntuales como la contratación de Alejandro Cicarelli para dirigir la Academia y el sistema con becas para perfeccionar los estudios en el Europa, no deja de ser significativo que cien años después estos hechos no sean puesto

en crisis al momento de configurar un discurso historiográfico. El texto de Bontá parte por exponer el hecho de que Chile haya desarrollado tardíamente el arte,³³ en comparación a los lugares que cuentan contaron con pintura colonial y sostiene lo siguiente: “Las corrientes culturales europeas encontraron en estos centros un ambiente más propicio”. (Bontá, 1947:3) Da la impresión de que la cultura fuese un asunto transferible y que basta con que se den las condiciones para que esta emerja. En nuestro país esas condiciones no se habrían encontrado, según este autor, hasta la independencia. Momento en que la joven república sería atractiva para artistas europeos de espíritu aventurero, según sus caracterizaciones. Luego continúa con su relato, el cual incluye la formación de la Academia, los primeros pintores ahí formados y sus directores. Interesa para la idea de lo nacional que hemos identificado en los otros textos aparece desde lo escrito sobre Mochi:

“despierta en sus alumnos la necesidad de buscar en Europa, en París principalmente, el complemento final de su perfeccionamiento. Es en estas circunstancias cuando surge para el arte nacional un grupo de pintores de alta calidad y preparación, que dan comienzo a un movimiento serio, y con ellos, sin duda, se establece la base de lo que puede empezar a llamarse la pintura chilena: Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Juan Francisco González y Alberto Valenzuela Llanos.”³⁴ (Bontá, 1947:8).

Del fragmento podemos deducir que el arte nacional surge desde el contacto con Francia.

A partir de este tipo de afirmaciones, las que se repiten y reaparecen en los textos por más de cien años, si consideramos desde Amunátegui hasta Bontá y que veremos incluso en libros posteriores a esta fecha, es ir más allá de lo puramente artístico y revisar el contexto bajo el cual se conforman este tipo de ideas. El asunto se vincula con la colonización y posterior independencia.

³³ Esto podría ser cuestionado si pensamos que la academia chilena es la primera de Latinoamérica. El retraso está, pero podría pensarse que la puesta al día, mediante la fundación de una Academia, compensa los hechos. El discurso de Bontá tiene algo de culposos con relación al canon europeo.

³⁴ Los mismos cuatro maestros de Antonio Romera.

2.3.1 Dislocación y territorio: una lectura crítica a la escritura sobre historia del arte

A partir de los textos analizados, podríamos afirmar que el proceso de colonización y la posterior independencia trajo consigo una paradoja de la que no se tuvo consciencia, ya que se intentó conformar una identidad, sin hacerse cargo de las condiciones que nos tenían en esa búsqueda. Es decir, no hubo una crítica frente a los procesos vividos, ingresando rápidamente en un orden universal. Es importante señalar que las ideas a través de las cuales se construiría lo chileno y el imaginario nacional, estuvieron en manos de las artes visuales. Las que a su vez dependían plenamente de Europa y el modelo artístico que llevaba siglos de vigencia, pero que se acercaba a su crisis radical. No solo nuestro país pasó por este proceso, puesto que la relación con el viejo continente y la necesidad de generar una identidad, eran cuestiones que incumbían a todas las patrias nacientes y que se resolvían en importante medida por las Bellas Artes. Es adecuado considerar que debido a que el proceso histórico que funda y configura un país no estuvo encuentra resuelto del todo, aparecieron discontinuidades, que son posibles de rastrear en la esfera del arte.

Antonio Romera afirma que la pintura chilena presenta cierto retraso a causa de su “situación periférica”. Es importante reparar que ésta situación trasciende al arte y es un rasgo distintivo de toda la América descubierta en 1492 y posteriormente colonizada. Latinoamérica en general está determinada por un proceso de formación que podríamos llamar como dislocado. Este concepto es propuesto por Gabriel Peluffo en su presentación para la Trienal de Chile 2009 y si bien su uso en este trabajo tiene ciertas coincidencias, por lo pertinente de su propuesta, ha sido redefinido a partir de las lecturas realizadas a lo largo de este capítulo. Cabe destacar que el análisis de Peluffo es crítico y contemporáneo, abarcando temas como la globalización, por ello es que consideramos que una carencia de

las historias del arte revisadas está en no reparar en las discontinuidades que presenta América Latina en relación a su historia y política. La decisión de retomar la palabra dislocación se justifica en que ésta presenta un potencial para pensar el asunto desde dos perspectivas³⁵, primero porque nos habla en términos físicos. Dislocar es sacar un hueso de su lugar, es una representación que nos remite al dolor. Mientras que en paralelo nos habla de torcer un argumento o razonamiento, manipulándolo y sacándolo de su contexto para dar sentido a otro asunto. La dislocación en América Latina se origina con el proceso de conquista, que implantó un modelo completamente distinto al existente usando como base la imposición por la fuerza. Por este nacimiento convulso, quien intente articular un relato histórico, que dé cuenta de lo sucedido siempre presentará incongruencias o argumentos forzados, ya que son los procesos fundacionales e independentistas los que no cuajan del todo. Por un lado hay un pasado que fue violentamente borrado y por otro hay que hacerse cargo de todo lo que ha sido impuesto (lengua, religión, costumbres, formas de organización social). Este asunto, que hemos llamado como dislocación se extiende a todas las esferas que conforman la sociedad americana desde la independencia hasta nuestros días. Ya que como Peluffo identifica:

“Hay una Latinoamérica de cartografía cultural imprecisa, dibujada por la traza de comunidades migrantes establecidas fuera de sus sitios originales, por la convivencia espacial de prácticas culturales diferentes, por el cruce de memorias provenientes de varios continentes; pero también hay como contrapartida, una Latinoamérica territorializada que, en medio de permanentes cambios, pretende solventar sus procesos de inclusión internos y su participación en las transformaciones de un mundo global. Esto supone la necesidad de revisar a fondo las relaciones actuales entre arte y territorio.” (Peluffo, 2009:33).

En la “Latinoamérica territorializada”, que en el caso chileno sería una nación que se supone territorializada, es donde podemos encontrar una producción artística que intenta

³⁵ Según las acepciones de la Real Academia Española RAE.

vincularse con su territorio, movilizada por una búsqueda identitaria, a la vez que debe responder a un modelo importado desde Europa y que es tomado como guía para cualquier incursión en el campo del arte.

Milán Ivelic y Gaspar Galaz son asertivos al momento de determinar las implicancias que tiene la implantación de un modelo. “Al adaptarse la Academia chilena al modelo francés no se limitó a sólo a copiar su estructura organizativa, sus planes y sus programas, sino que implícitamente importó una manera de pintar, de ver y entender del arte y, correlativamente, un determinado gusto malogrando una dinámica creativa propia” (Ivelic y Galaz 1981:73) La constante búsqueda por lo identitario filtrado por el canon europeo, tuvo significativas consecuencias, no obstante pensar que pudo jugar en contra de la dinámica creativa propia es un poco apresurado, de hecho ellos mismo contradecirán esta idea más adelante en su texto, ya que se encargan de demostrar que la pintura nacional es reacia al sometimiento de preceptos formales. Las consecuencias están más bien vinculadas con los discursos que articulan al arte.

Tanto la producción de obras de arte en el siglo XIX, como la historia que la reconstruye a través del tiempo, poseen una característica que es común al encontrarse ambas lejos de lo que establecen como canon y con la necesidad de trasplantar modos de hacer. Por una parte el arte intenta implementar modelos, no considerando que éstos coartan la búsqueda autoimpuesta por lo nacional y por otro lado la historia intenta articular un relato cohesionado que no se reconoce dislocado e intenta leer en la producción lo que ya se ha escrito acerca de Europa. Esto podría explicar la necesidad que hay en establecer si González es o no impresionista y al mismo tiempo situarlo como el responsable de la

modernización en la pintura, mientras que alcanzaría la tan anhelada representación de lo nacional.

La opción de tomar a Juan Francisco González para revisar lo que ha acontecido con su figura y obra desde que aparece en el campo chileno, nos permite poner atención a los discursos que se han establecido como canónicos y que elementos se encuentran en juego tras dicho establecimiento. Esto a su vez devela otros problemas que tanto la producción artística como el campo del arte ha debido resolver, aparecen por ejemplo la búsqueda por la identidad o la necesidad de una filiación extranjera. Es así como los deseos de modernización y de realizar una pintura que sea chilena al mismo tiempo que significativa más allá de nuestras fronteras, han puesto a González como un pintor ineludible, “el pintor de Chile”, como lo señala la editorial de la “Revista Atenea”³⁶. Cómo se ha elaborado esta construcción que logra resolver y dar sentido a nuestra historia son asuntos que pueden ser expuestos desde una lectura atenta y crítica a nuestras historias del arte. Para esto hemos determinado una serie de libros que dan corpus a la historia del arte chileno difundida. El orden a seguir será temporal, puesto que nos ceñiremos a la forma más tradicional de organizar la historia. Para ello se tramarán las fechas de publicación con las muestras más importantes de González, las que mayoritariamente son retrospectivas. Partiremos con la revisión de “Cien años de pintura chilena” de Marco Bontá, seguiremos con “Historia de la pintura chilena” de Antonio Romera. La revisión a Romera hará reaparecer el asunto del impresionismo con relación a González que ya vimos con relación a sus contemporáneos. Con el recorrido temporal por las publicaciones, obviamente avanzaremos a lo largo de los

³⁶ Luego de esta afirmación señalan que ésta apunta a la encarnación que consigue de su tiempo y de su raza y no sólo en términos temáticos, no se habla de criollismo.

años, por esto será pertinente ir contextualizando. Se incluirán dos apartados dedicados a dar cuenta de lo que va sucediendo tanto en el campo del arte como con Juan Francisco González en cuanto a exposiciones y otras publicaciones que no son historias del arte. En este contexto, los cuarenta años de la muerte del artista serán un momento significativo que también será desarrollado. Luego se continuará con las historias del arte. Se analizarán “Los pintores de medio siglo en Chile” de Ana Helfant, “Los grandes maestros de la pintura nacional” libro que pertenece a la serie “La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días” de Ricardo Bindis, “La Pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981” y “Chile arte actual” de Milan Ivelic y Gaspar Galaz e “Historia de la Pintura y la Escultura en Chile desde la colonia al siglo XX” de Isabel Cruz.

2.4 Juan Francisco González y las historias del arte.

2.4.1 “Cien años de Pintura”

Marco Bontá, asigna en su historia del arte un rol destacado a Juan Francisco González al relevarlo como el responsable de una revitalización en la vida artística nacional. Prontamente el relato se funde con la experiencia personal de quien lo escribe. “A su muerte, organizamos una exposición retrospectiva de toda su obra, como un homenaje póstumo al maestro. En esa ocasión escribí las siguientes palabras que deseo repetir aquí, porque nunca será suficiente el recuerdo que de él hagamos. La maravillosa lección que se desprende de tan acendradas convicciones y de sus fines, serán todavía, por mucho tiempo, el fuego sagrado de una bien entendida chilenidad.” (Bontá, 1947:11) En sus palabras aparece la idea de chilenidad, por lo que nuevamente encontramos a González asociado a

una representación de lo nacional. Éste asunto será reiterado al momento de inscribir su obra por otras historias del arte.

Por otro lado y teniendo como eje la apreciación de Bontá, no es posible encontrar la rigurosidad propia de una investigación historiográfica, ya que sus palabras son un recuerdo, un testimonio. Ivelic y Galaz, en la introducción de “La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981” hacen la siguiente advertencia sobre su trabajo, que es pertinente para pensar también el trabajo de Bontá: “corremos un riesgo debido a la falta de distancia histórica para decantar el fenómeno artístico de las contaminaciones subjetivas de quienes lo interpretan.” (Ivelic y Galaz, 1981:8) La poca distancia histórica y las contaminaciones subjetivas son dos de las características que podrían leerse como negativas en “Cien años de pintura Chilena”, sobre todo si consideramos que se trata de un panorama histórico de la pintura, mas con el paso del tiempo son estas características las que dan un potencial a su publicación, ya que como hemos expuesto, se constituye en una fuente primaria para determinados estudios. La importancia de estas palabras se encuentra también en la relación que tuvo Bontá con González, ya que son un testimonio para quienes estudien una época determinada o el trabajo de González como maestro.

A pesar la cercanía ya descrita, la valoración que Marco Bontá hace de González se extiende en el tiempo y es posible encontrar argumentos similares cuando se trata a este artista: “Juan Francisco González marca una etapa justa y precisa de transición, de gran trascendencia para el desarrollo de nuestro arte; pues, en ella se detiene lo superficial y desarraigado, para hacer surgir el espíritu curioso e investigador, encaminado hacia la conquista del ideal que tiene derecho a forjarse cada generación.” (Bontá, 1947:14). Pensar a González como una transición y como quien posibilita un cambio respecto al ideal

artístico, será algo propio de la generación en la que Bontá se inserta, puesto que por una parte son herederos de su enseñanza y por otra consolidarían un nuevo ideal para la pintura chilena. Este argumento vinculado con la transición reaparecerá en otras lecturas generales del desarrollo de las artes visuales, donde la obra de González asoma como una de las primeras en disentir con los ideales plásticos impuestos en el país y por tanto posibilitaría una innovación leída bajo el concepto de modernidad. Por otro lado es fundamental tener en consideración el rol que Bontá tuvo en el fomento y desarrollo de la institucionalidad artística, tanto desde su trabajo como director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, mismo cargo que desempeñó en el Museo de Arte Contemporáneo hasta 1962. Sus juicios son precedidos por su autoridad, por lo que no es excesivo afirmar que influyó en el posicionamiento que tuvo por estos años la figura y obra de González.

En términos generales, del breve panorama elaborado por Bontá es posible destacar dos estrategias discursivas que fueron retomadas por las historias del arte que serán analizadas en este trabajo. La primera es el ensalzamiento de pintores específicos, es decir, levantar figuras que por su vida y obra cumplen una función específica dentro de la historia del arte, para construir un argumento. La principal diferencia con los textos revisados anteriormente en relación a la búsqueda por lo nacional, está en que los pintores no son destacados en solitario, sino que, agrupado bajo el rótulo de maestros que vehiculizan sucesos importantes dentro del desarrollo general del arte y del campo. Esto es factible aunque los artistas no compartan las mismas ideas en relación a la pintura. En el caso de “Cien años de pintura chilena”, Bontá hace mención especial a Lira, Valenzuela Puelma, González y Valenzuela Llanos, por considerar que es a partir de ellos que puede hablarse de pintura chilena. Estos mismos autores serán sindicados por Romera como los cuatro maestros en

su libro de historia del arte. El segundo recurso discursivo, tiene que ver con configurar el relato sobre la historia del arte chileno tejido con los nombres y movimientos que surgen en el arte europeo. Esta modalidad, la de pensar lo que sucede en Europa y relacionarlo con nuestro país, cobra más aceptación y relevancia al momento organizar la producción nacional, por lo que es utilizada en la elaboración de la mayoría de las historia del arte.

2.4.2 “Historia de la pintura chilena”

Continuando con la progresión temporal, en el año 1951 se publicó “Historia de la pintura chilena” de Antonio Romera. Este trabajo ha sido señalado por distintos autores vinculados con las artes visuales, como fundacional e ineludible. Hernán Rodríguez³⁷ señala en el prólogo de “Historia de la Pintura y la Escultura en Chile desde la colonia al siglo XX” de Isabel Cruz que “sin duda se debió al español Romera el planteamiento más válido y riguroso respecto a nuestra plástica. Su “Historia de la pintura chilena” de 1951 propuso un ordenamiento cronológico que sigue vigente, avalado con la primera bibliografía documentada del arte nacional” (Rodríguez en Cruz, 1981). Así mismo en el año 2005, en el estudio ya referido de Muñoz, Cortés y Zamorano que propone a la historiografía de Romera como fundacional se advierte lo siguiente: “Su análisis es independiente de todo prejuicio y dogmatismo. La particularidad es que mira al arte nacional bajo los parámetros del arte europeo, haciendo permanentes extrapolaciones entre nuestra plástica y las escuelas del Viejo Mundo: la francesa, la española y la italiana, principalmente. Tal situación no resulta extraña en un país, como el nuestro, permeado fuertemente en sus manifestaciones culturales por modelos foráneos.” (Zamorano, Cortés, Muñoz, 2005:137) La particularidad, es un rasgo que define también a la escritura de Bontá y que se podrá

³⁷ Conservador del Museo Histórico Nacional

observar en Isabel Cruz o Eugenio Pereira Salas, por mencionar algunos ejemplos. La diferencia está en que Romera es español y por tanto tiene otra aproximación con la historia europea. Según lo que hemos planteado con anterioridad es esta necesidad de vinculación la que desatiende lecturas críticas y que pongan atención a los fenómenos acordes a su contexto.

La historia escrita por Romera es introducida recordando la problemática expuesta por Cueto y Guzmán en su texto “¿Existe el arte nacional?” Él retoma esta interpelación, propia de un debate del siglo XIX y da una respuesta rápida y concisa: “Existe una pintura chilena. Es decir, el fruto de la actividad nacional con unas características determinadas, con unos rasgos concretos, con un perfil peculiar. Lo que queda por determinar es su naturaleza” (Romera, 1951:11) y es la determinación de su naturaleza la que Romera comienza a trazar. Para ello establece conceptos que aglutinan a diversos artistas, los que organizan temporalmente de manera diacrónica y sincrónica y que se podrían separar en dos categorías, ya que unos se refieren a cuestiones estilísticas y otros a divisiones generacionales. Los precursores y seguidores, el romanticismo, la Academia de Pintura y la generación de medio siglo, tres maestros solitarios, los cuatro maestros y sus seguidores, la generación de 1913, persistencia del naturalismo, los independientes y grupo de Montparnasse, seguidores y movimientos a fines, son los capítulos que dan estructura general a su historia del arte. Cada capítulo presenta subdivisiones que corresponden a los artistas que lo integran. Es por esto que podríamos decir que la historia de cada pintor se elabora de manera aislada, estableciendo a partir de cada particularidad, vínculos con los maestros y la pintura europea. Para hablar de un pintor, Romera parte por determinar los años de nacimiento y muerte, luego reconstruye sus primeros pasos vinculados al arte y se

adentra en un análisis de su obra. Su método es un claro ejemplo del modelo biográfico generacional. Podría definirse como una historia de los pintores chilenos, más que de la pintura.

Entre “Los cuatro maestros y sus seguidores” capítulo que es un poco confuso en cuanto a su organización, encontramos a Juan Francisco González. Más de veinte años después, Romera en una crítica de arte titulada “Diálogo con una exposición de Juan Francisco González”³⁸ responde por qué organizó a Lira, Valenzuela Puelma, Valenzuela Llanos y González. Sabemos que las diferencias entre estos cuatro artistas son significativas y el mismo Romera lo reconoce, por ello explica:

“el agrupamiento tiene, en primer lugar, una razón temporal. Nacen los cuatro en torno a los años medios del siglo pasado con diferencias en la fecha de su venida al mundo, inferiores a un espacio de quince años. Pertenecen estrictamente a la misma generación, salvo Valenzuela, un poco más joven. Pero esta razón no sería suficiente. Tampoco lo es el que hagan una pintura derivada del naturalismo. Son imitativos –con alguna salvedad– y los cuatro en alguna etapa muy determinada, realistas.” (Romera en “El Mercurio”, 1973)

De sus palabras podemos notar que no es un argumento demasiado estructurado, ya que el mismo instala algunos reparos, no obstante es funcional y sirve para la estructura de las historias del arte en Chile que se destacan por seguir un orden cronológico.

Para referirse a Juan Francisco González, comienza a escribir su historia a través de los años, parte por su ingreso a la Academia y destaca una serie de fechas que fueron relevantes. Luego lo compara con Lira, estrategia que se repite en más de algún momento. También analiza sus obras, recrea algunas de sus discusiones, se refiere a la monografía escrita por Roberto Zegers, habla de su relación con el dibujo, explicar porque se equivocan quienes lo acusan de carecer de éste y finalmente se pregunta si fue

³⁸ 18 de noviembre de 1973. Diario “El Mercurio”, Santiago.

impresionista. Lógicamente para responder a esto trae a los pintores más representativos del impresionismo y afirma: “Es impresionista por el espíritu y la sensibilidad. Su actitud frente a la naturaleza es la de un hombre que se empapa de su luz, de su lirismo de su gracia.” (Romera 1951:141) En general no se podría decir que Romera haga grandes elogios respecto a la pintura de González, ni que la ponga por sobre otras. No obstante llama la atención que al compararlo con Lira, declare que su pintura tiene “mayor trascendencia”. Define a González como un espíritu rebelde e independiente, quizá esto era lo que podía considerar que Lira estaba faltó. La lectura que hace de la obra de González se mantiene más bien aislada y no propone un vínculo entre su pintura y el desarrollo integral de la misma. No obstante Romera pone en la palestra otro tema que será relevante al momento de revisar la obra de Juan Francisco González: su filiación con el impresionismo.

La constante necesidad por tramar la historia del arte chileno, con la historia del arte europeo, es una exigencia que no se inicia exclusivamente con Marco Bontá, ni se arraiga con Romera. Podemos detectarla incluso en el “Diccionario de pintores” de Pedro Lira. De hecho una consecuencia de este rasgo característico para escribir la historia, está en la instalación de un debate en torno a si Juan Francisco González era impresionista o no. En el primer capítulo de esta investigación pudimos constatar que es en la crítica contemporánea a su obra donde surge esta denominación, la que fue utilizada en la mayoría de los casos de modo despectivo. Para estudios posteriores este tema se vuelve fundamental y es precisamente Antonio Romera, quién da cuenta de este asunto primero en su historia del arte y luego en profundidad en “¿Fue Juan Francisco González un pintor impresionista?” Estudio ya mencionado en este trabajo y que responde con detalle a esta interrogante.

2.4.3 El impresionista: la persistencia a través de la historia.

El artículo fue publicado en el año 1953 con motivo del homenaje dedicado por la Revista Atenea a González y es reeditado 18 años más tarde en su libro “Asedio a la Pintura Chilena”, bajo el título: “Sobre el supuesto impresionismo de Juan Francisco González”. Las variaciones entre este texto y el original son mínimas. Corresponden a edición formal principalmente, puesto que el corpus general se mantiene. Para efectos prácticos, esta investigación trabajará sobre la publicación de 1953. En ella, Romera parte dando cuenta que la filiación estilística de González, preocupa a los críticos y comentaristas de su obra. Luego plantea la necesidad de “asediar” al pintor, es decir, entrar de lleno en lo que será su investigación y para ello establece cuatro puntos: “Primero: lo que el pintor expresó sobre su arte. Segundo: lo que fue el impresionismo. Tercero: características de la obra de Juan Francisco González en un cotejo minucioso con las teorías del *plein-air*, y cuarto: opinión de la crítica” (Atenea 1953:16) De los cuatro puntos erigidos nos interesa detenernos el último de ellos, puesto que da cuenta de diversas investigaciones u opiniones críticas que se ocupan del asunto del impresionismo en relación a González, demostrando que era un verdadero debate con relación a su obra y que la manera de utilizar la palabra ha variado desde la crítica contemporánea a él –revisada en el primer capítulo– a los veinte años de su fallecimiento.

Antes de revisar el cuarto paso, es preciso exponer las hipótesis principales de Romera en relación al impresionismo de González, las cuales se configuran en el desarrollo de los tres primeros puntos y se reafirman en el último de ellos. Romera sostiene que González es impresionista. No obstante plantea algunas lecturas de su obra que resultan confusas considerando lo taxativo que es en su afirmación “De manera que viene a ser el arte del

pintor de Quillotana en términos generales un arte indeciso, a horcajadas sobre dos conceptos antagónicos, más inclinado a las innovaciones impresionistas, pero sin perder del todo los resabios de la pasada, de la cercana y todavía gravitante objetividad.” (“Revista Atenea”, 1953:27) continuando con la revisión de su texto, llama la atención argumentos como el siguiente “El hecho de que no esté sujeto Juan Francisco González en su pintura de una forma rigurosa a las teorías del impresionismo, no es motivo suficiente para considerarlo ajeno a tal escuela” (“Revista Atenea”1953:34) Es como si Romera intuyera que el vínculo es un poco forzado, pero aun así se empeña en reafirmarlo. Finalmente es oportuno citar las últimas ideas que cierran su artículo: “En resumen, Juan Francisco González pertenece a la generación de los impresionistas. [...] Siendo el impresionismo tanto una técnica, como una actitud espiritual” (“Revista Atenea”, 1953:53) Expuesta la idea principal que concluye el texto de Antonio Romera analizaremos el punto cuatro, aquel que recoge la opinión de la crítica.

Romera inicia este punto de la siguiente manera: “Lo habitual en la crítica ha sido la imprecisión de conceptos cuando no la repetición del tópico” (“Revista Atenea”, 1953:44) La repetición de tópicos es un asunto que motiva esta tesis y que vemos que es una constante en las investigaciones sobre arte chileno. A pesar de ser Romera quien declara esa acertada afirmación, él no es la excepción a esa regla. El interés por el punto cuatro – último de los establecidos– se encuentra en la discusión bibliográfica que Romera realiza. Ésta contempla diez textos, que van desde el 1909 al 1953, concentrándose principalmente en la década del cuarenta. Todos ellos se dedican a analizar a González y, a su vez, utilizan la noción de impresionismo, algunos con más profundidad que otros. Romera los organiza según las necesidades de su argumentación y con cada una de las ideas expuestas discute,

contra argumenta o simplemente las reafirma. De los estudios por él citados sólo uno asevera que González no es impresionista. Romera parte con este argumento que fue publicado en “Los tiempos” el mismo año del artículo de Romera en Atenea. Este artículo sostiene que González se alejó del impresionismo, para cultivar un estilo propio, realista y criollo. Frente a esto Romera refuta y en sus palabras deja al descubierto una idea trascendental que explica su relación con el arte: “Ya hemos visto que lo sucedido es lo contrario. Y no por caprichoso azar o porque nosotros lo queramos así, sino porque es lo que se produce en evolución de la pintura de la segunda mitad del siglo pasado.” (“Revista Atenea” 1953:44) La estructura de análisis de Romera piensa al arte en términos evolutivos y eso se justifica desde una lectura formalista. En términos del crítico español, el impresionismo sería el estado siguiente que el arte debe alcanzar, una vez superado el academicismo y por tanto Chile no sería la excepción. Resulta lógico pensar que dentro de una forma de entender el arte, surja la necesidad de encontrar paralelos, es decir, cómo esa evolución se da en nuestro país. Podríamos pensar que, como el modelo artístico fue trasladado e implantado, para quienes continúan creyendo en la dependencia de Europa, es coherente que el devenir del arte sea similar. En este sentido las palabras de Ivelic y Galaz escritas con relación al texto escrito por Ricardo Richon Brunet para el catálogo de la Exposición Internacional del Centenario, son pertinentes. Richon Brunet realiza una alabanza a la capacidad que tiene nuestra raza para cultivar otras características propias de culturas europeas, cuestión que hemos revisado es la constante al momento de pensar el arte chileno. La dislocación se evidencia, pero no de manera crítica, sino que como un rasgo positivo y frente a esto se manifiestan: “Contra las predicciones de tan entusiasta apologista del arte académico europeo, la pintura se resistiría a la asimilación pasiva de las pautas impuestas, que se prolongaban más de lo conveniente respecto de una actividad

reacia a dejarse avasallar por preceptos formales” (Ivelic y Galaz, 1981:195) No obstante esa resistencia a la asimilación pasiva que plantean no se da en términos de los discursos que ordenan la producción, de ahí que tengamos entonces tantos textos que se preguntan por el impresionismo de González e intentan dar respuestas afirmativas.

Es importante establecer otros asuntos relativos al contacto con Europa, puesto que esto posibilitaría la apertura hacia nuevas posibilidades para la representación artística –alejadas de lo académico–, además de la acogida e interpretación para éste tipo de obras. El panorama descrito al comienzo de este segundo capítulo, donde aparecen posturas opuestas y se promueve la difusión del arte moderno abre nuevas posibilidades también para la escritura sobre arte, ahora no solo se escribe de los salones, puesto que cada vez hay más espacios disponibles para la exposición y divulgación del arte. Las retrospectivas de artistas que dan cuenta de lo que han sido las artes visuales se suceden y la escritura en catálogos son nuevos focos en los cuales encontrar trazos para la configuración de lo que ha sido nuestra historia del arte. De hecho el mismo 1953 el Museo Nacional de Bellas Artes publicó un catálogo: “II retrospectiva del pintor Juan Francisco González 1853-1933”. En el se instala un vínculo con la primera retrospectiva realizada en el 1933. No obstante el interés del MNBA por evocar al artista mediante este tipo de muestras no será un asunto que trascienda con igual importancia a nuestros días.

2.5 A décadas de su muerte, el panorama del arte.

Como vimos al inicio del presente capítulo, apenas cuatro años antes de la muerte de González y posterior al cierre de la Academia, se inauguró la Facultad de Bellas Artes de

la Universidad de Chile. Su irrupción en la escena artística por medio de este hecho, traerá consecuencias para el campo del arte, puesto que lo impulsó y dinamizó con sus políticas. El año 1946 la Universidad fundó el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP), cuyo objetivo fue “estudiar, difundir y estimular las artes plásticas nacionales”³⁹ por medio de exposiciones, conferencias, publicaciones, concursos públicos, becas de estudio, etc. Uno de los logros más significativos de sus políticas para fomentar a las artes, fue la fundación del Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Éste se inauguró en el “El Partenón” de Quinta Normal, el 15 de agosto de 1947, con la presencia de las máximas autoridades gubernamentales y de la universidad. Su primer director, como ya vimos, fue Marco Bontá, quien también dirigía el IEAP. El objetivo principal del museo fue promover la obra de los artistas de la época, a nivel tanto nacional, como internacional.

Adicionalmente queremos agregar algunos datos respecto a las muestras que se realizaron desde la década del 50 y que esbozan como era la actividad artística en aquellos años. El ámbito público ya no es el único encargado, veremos que también hay instituciones a cargo de privados, las que demuestran cómo se ampliaba y diversificaba el campo artístico. En todas las exposiciones que mencionaremos se contó con obras de Juan Francisco González. En el año 1951 se realizó “Cincuenta Años de la Pintura Chilena” en la Sala del MINEDUC y Sala del Pacífico. En el 1954 el Museo Nacional de Bellas Artes montó “Escenas de Chile”, muestra que recopiló a obras de diversos pintores nacionales, para dar cuenta de distintos momentos del desarrollo plástico. En el 1955 se mostró “Cien Años de la Pintura Chilena” en la Sala del Círculo de Periodistas. Lo que nos da cuenta de un perfil histórico que tenían las exposiciones. En el 1960 en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura

³⁹ Reglamento del Instituto de Extensión de Artes Plásticas publicado en el “Boletín Informativo Universitario” n°8 de la Universidad de Chile, Pp. 79, 1946.

“Maestros de la Pintura Chilena en Homenaje el sesquicentenario de la Independencia”. Es relevante destacar que el término de “maestro” estaba instalado para referirse a la pintura nacional. Este concepto tenía definiciones diversas, ya que podía referirse tanto a la relevancia de un artista en términos pictóricos, de su influencia en nuevas generaciones o de su influencia en la escena artístico-cultural. Su uso se potenció y difundió, puesto que sirvió como un concepto aglutinador para organizar a diversos pintores en exposiciones.

Siguiendo con la recopilación de algunas exposiciones en las que se exhibieron obras de González está “Valparaíso en la Pintura” del año 1963 en el Museo Nacional de Bellas Artes⁴⁰. Este mismo año se organizó la segunda Jornada Cultural Chilena-Latinoamericana, y para ello se escogió hacer una muestra con Juan Francisco González como único artista y consideró los 30 años de su fallecimiento. La muestra se tituló “Visión de la Obra del Maestro de la Pintura Chilena Juan Francisco González” y su principal organizador fue el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, en conjunto con la Universidad de Chile. La muestra contó con un catálogo, cuyo texto principal fue escrito por Luis Oyarzún y se tituló “El maestro Juan Francisco González”. Tal como el título lo indica se dedicó a hablar sobre la faceta de maestro de González y expresó que escribió sobre su pintura al margen de toda escuela, es decir, no le interesa vincularse con la polémicas sobre el supuesto impresionismo, mas hace la aclaración para dejar en claro que se encuentra al tanto de ellas. Todo el texto tiene algo de novelesco, no entrega datos objetivos, sino que opiniones y figuras retóricas para definir su esencia como artista, que según Oyarzún, lograba transmitir en su enseñanza.

⁴⁰ Estos datos fueron extraídos de: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=323>

En el año 1964 se publicó en los Anales de la Universidad de Chile, un texto de Enrique Lihn llamado “Palabras para la inauguración de una pequeña muestra retrospectiva de pintura chilena”. Sobre la muestra no hay mayores referencias, no obstante en ella se refiere a Juan Francisco González, uno de los artistas cuya obra estaba expuesta. Es fructífero traer la cita y examinar una lectura distinta a las que hemos revisado sobre González.

“Juan Francisco González, casi de la misma promoción de Pedro Lira, es una figura solitaria; el único pintor que adelantó, en su tiempo, algo o mucho del espíritu del arte modernos, en el orbe del impresionismo o de un preexpresionismo impresionista, aunque estas clasificaciones no sean totalmente efectivas para registrar un fenómeno artístico euroamericano, y aún nacional, chileno si cabe. En cualquier caso coincide J.F. González con el gusto de la época heroica del arte europeo en el abandono del tema espectacular, en la reflexión de la pintura sobre sus propios medios creativos; en la expresión libre y suelta de la personalidad; en un realismo que comportaba la democratización genuina del fenómeno estético, símbolo de la promoción de nuevos valores sociales. La descendencia del pintor – en el espíritu, que no en las formas de su obra– es numerosa. Basta citar aquí el caso de Israel Roa, discípulo de Juan Francisco, cuya pintura conforma, sin duda uno de los esfuerzos más felices de chilenidad artística” (Lihn, 2008:232).

En el breve texto Lihn decide referirse en particular sólo a dos maestros: Pablo Burchard y Juan Francisco González, por considerar que cambiar el rumbo que había seguido el arte hasta su aparición. De lo expuesto sobre González decide compararlo con Lira, que parece ser una figura que le equipara en peso por la importancia que ambos tienen. Luego habla de su inserción en el arte moderno y sin establecer un vínculo lo indica en el orbe del impresionismo. Aparece una reflexión acerca de la aparición de la materialidad y lo relaciona con Roa, para introducir el término de chilenidad. Cabe señalar que estas ideas portan algo de inédito, ya que por primera vez se está hablando de González como pintor moderno. La modernidad que se posibilitaría con la figura de González es un asunto nuevo para la época, que cobrará vital importancia en lecturas posteriores que se hagan del artista,

según lo que atenderemos y que conformará otra de las aproximaciones más comunes que se hagan a González.

Con el paso del tiempo las exposiciones artísticas se hicieron más frecuentes y muchas de ellas cuentan con obras de Juan Francisco González. Una recopilación de ellas es lo que se ofrece a continuación. En el 1965 se realizó en la Sala de la Universidad de Chile “Cuatro Maestros del Paisaje Chileno”, idea que es plasmada en la historiografía y al mismo tiempo sirve para organizar exposiciones. En el 1968 se inauguró en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura “Exposición de Juan Francisco González a Matta” la cual también tiene un carácter histórico en su curatoría. En el 1969 el Museo Nacional de Bellas Artes mostró “Panorama de la Pintura Chilena, Colección. Fernando Lobo Parga”. El 1971 fue expuesta “Pintura Chilena”, organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad Chile. Ese mismo año se exhibió “El paisaje en la Pintura Chilena” en el Instituto Cultural de Las Condes. Un año después, en el mismo lugar se mostró “Las Flores y las Frutas en la Pintura Chilena” y en el 1972, Juan Francisco fue parte de la muestra colectiva permanente Especial UNCTAD III, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. Cabe mencionar que así como González tiene un espacio determinado para las exposiciones que abarquen cualquier perspectiva para el arte chileno, lo tenían también en la prensa. Los espacios de arte publicaban reflexiones o comentarios en torno al trabajo de Juan Francisco González aunque este no se encontrará en exhibición, apropiándonos de un término de Romera, podríamos decir que es una constante al momento de pensar el arte chileno.

2.6 Los cuarenta años

Los 40 años de la muerte de Juan Francisco González coinciden con el golpe militar: 1973. Por este hecho el Museo Nacional de Bellas Artes, al igual que muchas otras instituciones, cerró sus puertas. Las que reabrieron en octubre, pasado apenas un mes del hecho con una retrospectiva que daba cuenta de los 40 años de la muerte del artista. Si la exposición era parte de la programación del Museo considerando que se cumplían 40 años o si el calendario fue rápidamente reprogramado, no tiene mayor trascendencia, puesto que lo que sí está claro es que la promoción y difusión de la obra de los pintores del siglo XIX fue funcional al programa cultural de la dictadura y la retrospectiva fue instrumentalizada con esos fines. El 25 de septiembre, se publicó en el diario Crónica “Desafío para el Arte y la Cultura Chilena”. Este documento expone una opinión oficial respecto al estado del arte y tal como su nombre lo indica, los desafíos que el régimen enfrenta. Sobre la labor del MNBA señala lo siguiente:

“En el Museo Nacional de Bellas Artes se exhibieron con renovada frecuencia los productos del arte socialista, estando sus salones siempre abiertos para recibir exposiciones ambulantes de Europa Oriental o Cuba, no obstante la dudosa calidad artística de muchas de ellas. Sin embargo, existía un objetivo trazado. Se era consecuente con él. Ignoramos si el Director del Museo estuvo siempre de acuerdo con semejante uso.” (“El Mercurio”, 25 de septiembre de 1973)

Y se define su misión:

“Al Museo de Bellas Artes corresponde seguir adelante en el redescubrimiento de los pintores y escultores chilenos, que ha permitidos volver a considerar con orgullo a grandes maestros, rescatándoles para la admiración de las nuevas generaciones. Se imponen exhibiciones reiteradas y a lo largo del país de las obras de Monvoisin, Rugendas, Pedro Lira, Valenzuela Puelma, Valenzuela Llanos, Sommerscales, Juan Francisco González y tantos otros en el arte de la pintura.” (“El Mercurio”, 25 de septiembre de 1973).

La retrospectiva de Juan Francisco González fue la primera gran muestra de una serie de iniciativas que buscan promover el arte chileno y la utilización de su obra por su relación con el paisaje lo tendrá como una de las figuras más importantes.

Sobre la escena oficial durante el Régimen Militar encontramos un reciente y valioso estudio escrito por Lucy Quezada y Katherine Ávalos y publicado en el tercer volumen del “Ensayos sobre artes visuales”. “Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar” entrega importante datos respecto al papel que tuvieron las artes visuales en dictadura. “El pilar fundacional del ideario del régimen militar se basó en el restablecimiento de los valores cívicos, morales y culturales del ser chileno. La necesidad de traer al presente la decencia de esa patria que alguna vez fundó la constitución portaliana se transmitió mediante dispositivos educativos en el campo institucional de las artes plásticas” (Ávalos y Quezada, 2014:26) Esos dispositivos educativos estuvieron relacionados principalmente con la publicación de libros y la organización de muestras retrospectivas de pintura chilena –que también itineraron por el país– ya que mediante estas podía educársele a la población y restituir “la chilenidad” perdida. Reapareció nuevamente la función que el arte tuvo en sus orígenes con la Academia, la responsabilidad de aportar en la construcción de un imaginario.

La muestra retrospectiva de Juan Francisco González en el MNBA tuvo significativa repercusión en prensa. Estas publicaciones permiten perfilar la importancia que conllevó González para el programa cultura del régimen. Ana Helfant, crítica de arte y profesora de historia del arte, quien sería parte del programa de publicaciones sobre arte promovido en dictadura, escribió en octubre de 1973, en la “Revista Ercilla” “El genio de suelto pincel”,

artículo dedicado a comentar la retrospectiva. En él aparece un subtítulo, ya conocido por nosotros: “El impresionista” y encontrándonos nuevas precisiones respecto a este antiguo debate. “Cuando se trata de clasificar a los pintores chilenos por escuelas o estilos, siempre se habla del impresionismo de Juan Francisco González. Pero en honor a la verdad, él nunca se definió como tal, más bien se defendió de semejante clasificación” (Helfant en “Revista Ercilla”, 1973). La opinión de González respecto a su obra ya la conocemos, esta resulta como un argumento eficaz al momento de apartar a González de dicho estilo. Pero lo más sustancial en la lectura de la obra aparece al momento de definir su “impresionismo”: “Fue genuino, interpretando los temas que le sugerían esta tierra y por ello, también se le puede considerar como uno de los pintores más auténticamente nacionales. Mientras durante mucho tiempo se ha venido repitiendo con una insistencia majadera que el arte chileno del pasado tuvo una característica europeizante, allí está Juan Francisco González para desmentirlo.” (Helfant en “Revista Ercilla”, 1973). La definición de lo nacional ha tomado fuerza nuevamente y González, a juicio de Helfant –que representa el sentir oficial– sería el más fiel representante, puesto que logra alejar incluso las ideas europeizantes.

Las políticas de la dictadura con relación a las artes visuales se materializaron en una pintura que se mantuviese ajena al contexto social, es por eso que la revisión de los “antiguos maestros” era funcional por dos razones. La primera porque el tema nunca sería político o crítico y la segunda porque se encontraba ligado además con el paisaje, considerado como lo más característico de lo chileno. La dictadura fue promotora de la pintura, incluso para su escena contemporánea, puesto que veían en la conservación del soporte una independencia respecto a lo foráneo y así mismo se continúa una línea

tradicional de entender el arte. “El acto de preferir el soporte pictórico, anclado a la pintura de caballete, los materiales tradicionales y las temáticas mencionadas, son factores que actúan como paradigmas de una escena institucional del arte” (Ávalos y Quezada, 2014:26). La construcción de una escena oficial tuvo un gran apoyo en las publicaciones, las cuales estuvieron a cargo del Ministerio de Educación. En el año 1978, gracias a su departamento de extensión se lanzó una colección de libros llamada “Historia del Arte Chileno”. Esta contó con cuatro libros que ofrecen una perspectiva de lo que ha sido la historia de la pintura chilena, con un especial enfoque y énfasis en lo nacional. “Arte colonial en Chile”, “Precursores de la Pintura chilena”, “Los pintores de medio siglo en Chile” y “Veinte pintores contemporáneo en Chile” son los cuatro títulos que conforman la colección. El tercero de ellos, “Los pintores de medio siglo en Chile” escrito por Ana Helfant es el volumen que incluye a Juan Francisco González.

2.7 “Los pintores de medio siglo en Chile”

Si bien ya hemos esbozado el rol que tuvo González para la escena del arte en dictadura, la escritura de una historia del arte pone en circulación otros aspectos, puesto que no vemos la obra de González de forma aislada, sino que en relación con su contexto. De hecho en la introducción de este libro y en su primer apartado llamado “Los pintores chilenos” vemos como se integran problemas en torno a la producción artística, los que son subsanados desde la conformación de discursos. La introducción parte hablando de las escuelas y estilos consolidados en la historia del arte y como la construcción de estos ha presentado dificultades y contrariedades, no es un discurso que avanza linealmente y sin inconvenientes como se suele pensar cuando se habla desde nuestro lugar. Es por eso que Helfant afirma que “Cada país tiene su verdad, que de alguna manera encuentra y la hace

vislumbrar. Pero es posible que esa verdad no esté clara, por lo menos para los contemporáneos, cosa que ha ocurrido con frecuencia.” (Helfant, 1978:5). A partir de este tipo de afirmaciones, en las que introduce el concepto de verdad como lo esencial de cada país, se quiere perfilar la historia del arte chileno, y establece una distancia con las imitaciones de estilos, que se pueden leer en el arte chileno con relación a lo europeo. Si bien esto no es claramente expuesto, porque nunca habla del caso chileno, es el subtexto que ocupa y motiva su escritura ¿cómo hablar de lo nacional, cuando siempre se ha escrito mirando hacia Europa? Y de cierta manera la forma de justificarlo es que no sólo es algo que pase en Chile, sino que pasa incluso dentro de los estilos europeos ya consolidados. Esto se leerá con mayor claridad en su siguiente texto. Para Helfant al pensar que el arte chileno imita, la verdad propia –que sería algo así como la autenticidad– se perdería, por lo tanto es pertinente hablar de influencias y concluye, con un cierto tono de resignación, “Aceptamos pues como una realidad irreversible que todos los países han pasado por una época de influencias extranjeras, modalidad de evoluciones culturales de los países”. (Helfant, 1978:5).

Luego de esto, parte el siguiente capítulo exponiendo lo común que se ha vuelto pensar que la pintura chilena opera bajo la influencia europea. Resulta interesante el tono que le da a este asunto, puesto que habla de que la pintura chilena ha sido acusada –considerando la connotación negativa que esta palabra conlleva– de copiar lo europeo. Cuando más bien, este tipo de escritura, siempre ha tenido un carácter positivo hacia las influencias que puedan detectarse. Como hemos visto, entender la pintura nacional bajo los cánones europeos permitía, según las necesidades de quienes escriben esos discursos, de darle una importancia y consistencia que iría más allá de nuestras fronteras, puesto que se acabaría la

distancia y el retraso, propias del funcionamiento por un modelo implantado. Pareciera ser que Helfant es consciente de la dislocación en su crítica, no obstante sus intenciones apuntan a otro aspecto, ya que persigue configurar una identidad vinculada con el territorio, la configuración de lo propiamente chileno es imperante. Sobre lo anterior dice: “en cuanto a nuestra pintura parece que los acusadores no se han detenido a mirar y a pensar sobre la verdad de Chile, que encontrándose en el continente americano, no es igual ni geográfica, ni humanamente a otros países del continente” (Helfant, 1978:7). Aparece nuevamente el concepto de verdad y de paso se genera una distancia con los discursos latinoamericanistas muy en boga en la época de los sesenta y con los que se identificaba a la Unidad Popular. A partir de sus palabras, podríamos distinguir que Chile es un territorio único y poseedor de una verdad que mediante el arte busca ponerse al descubierto. Es por esto que culpa a los fundadores de la Academia de intentar europeizar nuestra pintura. Posteriormente define que en ella es posible identificar dos vertientes, una académica cuyo máximo exponente sería Valenzuela Puelma y otra que es romántico naturalista que desemboca en el impresionismo, esta estaría iniciada por Antonio Smith y entre sus herederos estaría Helsby, Valenzuela Llanos y González. El principal tema es el paisaje y sería en este que “el pintor chileno ha encontrado la verdad de Chile” y dejaría en evidencia la independencia de nuestro país en términos pictóricos.

En este escenario recientemente descrito y bajo el título de “El triunfo del paisaje” se inserta “Un pintor dionisiaco: Juan Francisco González”. Se parte definiendo a González como uno de los más fecundos pintores nacionales y tal vez del mundo. Al igual que la historia del arte de Romera, se dedica a escribir la biografía del artista y de destacar momentos relevantes. Cita a Zegers y define las épocas basándose en el modelo por él

establecido. El rol que desempeñó González en el desarrollo de la pintura ya había sido descrito en la introducción. Una nueva orientación hacia lo nacional es lo que se pone de manifiesto durante la dictadura. Reactualizando en cierto sentido el debate levantado en el siglo XIX desde la conformación de la Academia.

En complemento a lo ya revisado, cabe destacar que el periodo de la dictadura significó un cambio en las artes visuales y éste se reflejó en su escritura. “Las itinerancias de pintura Chilena y el boom de publicaciones de historia del arte durante la dictadura materializan un mismo modelo historiográfico cargado hacia la exaltación de una pintura completamente autónoma respecto a contenidos político-sociales, soportada sobre lecturas de tipo biográfico y anecdótico al poner en relación al artista y su obra.” (Ávalos y Quezada, 2013:46) En esta misma línea es que en el 1976 se organizó, en el mes de septiembre, una segunda gran retrospectiva sobre Juan Francisco González en el Museo Nacional de Bellas Artes. El hecho fue caracterizado en El Mercurio, a través de la escritura de Waldemar Sommer. “Junto con las fiestas patrias se conmemoró un nuevo aniversario del más importante centro vital artístico de la nación: el Museo Nacional de Bellas Artes. E imposible encontrar un modo más adecuado de celebrarlo que una muestra proveniente de sus propias colecciones dedicada al mejor pintor de Chile.⁴¹” (Sommer en “El Mercurio”, 1976) La cita habla por sí sola si se trata de conocer la valoración que el trabajo de González tenía. Por otro lado y reflejo del modelo historiográfico característico de la dictadura es el libro de Ana Helfant ya analizado y otra serie de publicaciones como el calendario colección de Phillips, empresa privada que difunde las artes visuales en una

⁴¹ “El Mercurio”, “Huellas Europeas en J.F. González”, 3 de octubre de 1976.

línea similar a la impulsada por el régimen o “La historia de la Pintura y la Escultura en Chile” escrito por Isabel Cruz y que revisaremos más adelante.

2.8 “Los grandes maestros de la pintura nacional”

“La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días” fue el nombre de la colección Phillips, cuyos textos estuvieron a cargo de Ricardo Bindis, profesor de Historia del Arte y crítico. La edición de los libros comenzó en el año 1979 y contó con seis volúmenes que se editaron a lo largo de los años, el último se editó en 1994 y sus textos fueron elaborados por Enrique Solanich. Los volúmenes se publicaron durante varios años y de acuerdo a la temporalidad de la historia del arte. En orden cronológico el corpus estuvo compuesto por “El despertar de la pintura chilena”, “Los grandes maestros de la pintura nacional”, “La generación del trece y pintores afines”, “La renovación en la pintura chilena”, “La vanguardia en la pintura chilena” y el último de ellos “1984-1994: 10 años de artes visuales en Chile”. El segundo volumen incluyó a González.

En la presentación del primer volumen se manifiesta el objetivo general de la publicación. "El calendario colección 1980, destinado a la divulgación masiva del patrimonio pictórico nacional. Este esfuerzo está principalmente dirigido a quienes no tienen la oportunidad fácil del museo, la exposición o el libro, procurándoles así un contacto permanente con las obras más representativas de nuestra plástica." (“Los grandes maestros de la pintura nacional”, 1981) Es así como el segundo capítulo estuvo destinado entre otros a Juan Francisco González. Este texto es pertinente puesto que expone cuales eran las ideas de difusión masiva en los años 80 con relación al arte y expone una postura vinculada con la

oficial, pero diferente por su enfoque. La estrategia discursiva va mezclando el modelo biográfico, definido por él como semblanza, con otros aspectos de la historia del arte relacionados con la Escuela de Bellas Artes y su posterior fundación como Facultad, este cambio, según el autor, estuvo vinculado con González y posibilitó que se impusiera “lo nuevo, la modernidad auténtica”. ¿A qué se referirá con esta afirmación?, una posible respuesta la encontraremos en el análisis que ofrece del trabajo de González. Posterior a esta introducción comienza a hablar de él y al igual que otros textos ya revisados, destaca su labor como maestro, la que, según sus planteamientos, ha legado a muchos jóvenes artistas, algunos de los cuales son citados para puntualizarlo. Para hablar de su obra recurre a la división por etapas que diseña Zegers y que trama la vida del artista con su obra. También recurre a sus pinturas y las analiza. Aun así su trabajo tiene un carácter novelesco y lo que más se destaca es su personalidad.

La década de los ochenta comienza activa en relación a González, aparte de la publicación del catálogo ya revisado, en el 1980 también se lanzó el segundo libro escrito por Roberto Zegers y dedicado a reconstruir la vida y obra del artista. “Juan Francisco González, Maestro de la Pintura Chilena” fue publicado por Ediciones Ayer. Y es una reedición del libro lanzado en 1953. Entre las variaciones se destaca la inclusión de documentos del artista, como su discurso de 1906.

En el año 1981 ocurren varios hechos que es interesante resaltar, algunos vinculados a la figura de González y otros a la historiografía del arte. Ese año se realiza en la Sala del Banco BHC una gran exposición llamada: Juan Francisco González 100 obras. Esta muestra era la más grande realizada hasta entonces y contó con la participación tanto de privados como de las colecciones públicas, sólo así se pudo exhibir tal número de obras.

La cual contó con una amplia cobertura por la prensa nacional. Además, a partir de ella, José Román, destacado documentalista, realizó un documental llamado “Juan Francisco González” que fue lanzado un año más tarde. Además contó con un catálogo que recopiló gran cantidad de información sobre el artista, la cual está dividida en una introducción sobre la muestra, una “Documentación sobre el artista” que da cuenta de los hitos en la vida de González a través de los años y que es como una especie de línea de tiempo que se ha difundido hasta nuestros días, escrita por Isaías Cabezón, pintor. Y otro texto llamado como el artista, el que lo define tanto como maestro, como pintor. Éste fue escrito por Luis Lobo, artista y director del departamento de artes plásticas de la Universidad de Chile en el momento de la exposición. Del catálogo me interesa destacar algunas ideas planteadas en la introducción. La primera de ellas tiene relación con pensar a González como un pintor moderno. “Las creaciones gonzalianas se abren como un inmenso abanico que perfila toda la evolución de la pintura moderna chilena” y luego se refieren a él como “el último de los clásicos y el primero de los modernos”. La segunda tiene relación con un vínculo que se traza entre la muestra que motiva el catálogo y la última gran muestra de González, que según el escrito fue la de 1953 organizada por el MNBA con motivo del centenario del artista y que coincidió con el lanzamiento del primer libro de Zegers, “Quiso la historia que la historia se repitiera: por estos días ha comenzado a circular otro voluminoso estudio del distinguido abogado porteño, sobre el pintor”. (Catálogo “González hoy”, 1981) Es interesante el nexo histórico que busca erigirse entre ambos momentos. Ese mismo año la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso publicó “La Pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981” de Milán Ivelic y Gaspar Galaz. Este libro es un nuevo y completo estudio sobre el desarrollo de la pintura chilena que se encarga de aristas que no habían ocupado a otras historias del arte.

2.9 “La Pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981”

En el prólogo de este libro se introducen una serie de preguntas relativas tanto al desarrollo de las artes, como a las respuestas de las interrogantes más comunes vinculadas con ello. La más importante de esas interrogantes es la que se pregunta por la existencia del arte chileno. Ivelic y Galaz dan una respuesta, sin embargo en su construcción sacan a relucir otra serie de cuestiones relativas al arte.

“El arte es inconcebible sin intercambios, pero entendiendo bien que no se trata de imitar servilmente la influencia que se reciba, sino de asimilarla con conciencia crítica, conservando un modo de ser que, al desplegarse en el quehacer artístico no lo traicione, enmascare u oculte. Mantenerse en un modo de vida específico no significa tampoco que haya que buscar ciertas constantes, ya sea de predisposiciones de raza, en determinaciones impuestas por el medio o en esquemas sociológicos o psicológicos permanentes.” (Ivelic y Galaz, 1981:8)

En este párrafo resuelve el asunto de las influencias versus lo propiamente nacional que fue uno de los asuntos planteados por la historia del arte escrita por Ana Helfant, donde intentó negar cualquier influencia extranjera, y en caso de haberla y no poder negarla, justificarla como que era algo que se daba incluso dentro de Europa. En la cita también se refieren a las problemáticas que hablaban de un arte que es chileno por cuestiones raciales (justificación muy común durante el siglo XIX), a juicio de estos autores el asunto no se resolvía por ese camino. Se puede establecer a partir de la lectura del prólogo que los autores poseen una fuerte conciencia del momento en que se encuentran las artes visuales, ya que su escritura está tramada por los debates que competen al arte en su actualidad, es decir a la época en la que escriben. Por ello es que explicitan que carecen de la distancia necesaria para escribir algunos de los pasajes de la historia más cercanos a ellos, pero que

lo harán con el fin de contribuir a las discusiones que se están dando en la década de los 80.

Un poco antes de concluir, determinan lo que a su juicio da coherencia a la producción artística, esto sería una pregunta que los artistas tratan de responder a través de las distintas formas de representación. Esta inquietud habría sido legada por quienes preceden a los artistas en cada época. “Hemos tratado de descubrir al interior del proceso histórico-artístico, la pregunta fundamental a la que tratan de responder los artistas, en especial los actuales. Creemos que éstos están confrontados al problema de la naturaleza del arte, legado que recibieron desde el momento mismo en que se puso en tela de juicio la tradición de la pintura de caballete, tal como el Renacimiento la había establecido.” (Ivelic y Galaz, 1981:9) Lo que articula su historia de la pintura sería esta pregunta, lo que nos demuestra un desarrollo más teórico en la propuesta historiográfica.

El libro se encuentra dividido en dos partes, la primera de ella abarca desde la colonia hasta Juan Francisco González y la segunda parte con dos hechos históricos, la Exposición Internacional de 1910 y la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes en su nuevo edificio. Esto nos demuestra que se están tomando en consideración otras aristas al momento de escribir la historia, ya no basta con la biografía de artistas y la relación que se da entre ellos. El libro termina con lo que está ocurriendo en el campo pictórico en la década de los 70 y 80. Esta decisión de hablar de la pintura, tiene como consecuencia dejar de lado a otros artistas que estaban experimentando en diversas temáticas y materialidades, principalmente a la actualmente muy reconocida “escena de avanzada”. Esta determinación es similar a la que se establece por parte de la escena oficial en dictadura, puesto que permite desconocer cualquier práctica crítica tanto del soporte tradicional como de la

compleja situación política que vivía el país. Es por eso que la posterior publicación de “Chile Arte Actual”—el que también será revisado en este trabajo— buscó subsanar esta carencia.

Juan Francisco González es quién cierra la primera parte de este libro y se encuentra inscrito en el capítulo quinto llamado: “Una experiencia artística renovadora”. Para introducir el capítulo final de la primera parte comienza especificando la existencia de “Cuatro Maestros” esta idea que ya la habíamos visto en otras historias del arte presenta una modificación, en lugar de Pedro Lira aparece Alfredo Helsby y se mantienen a Valenzuela Puelma, a Valenzuela Llanos y a Juan Francisco González, esta modificación al canon se debe principalmente al enfoque que tiene para los autores la noción de maestro bajo el título de una experiencia artística renovadora, según sus palabras “Los cuatro maestros radicalizan su percepción visual y, por consecuencia, su trabajo con los medios plásticos. Esta constante es la que otorga un carácter de continuidad a sus creaciones.” (Ivelic y Galaz, 1981:129). Por su impronta conservadora, Lira queda rápidamente excluido de esta caracterización y su relato resulta más unificado al darle este perfil, donde los cuatro maestros responden a la idea de renovación.

Luego encontramos otro subtítulo general para leer la importancia de González y los otros cuatro maestros: “La gravitación de la academia de pintura”. De esta lectura se destaca la total independencia de González respecto a la Academia, puesto que, según lo establecido por los autores, González no aceptaba sujeciones académicas, ni a las normas tradicionales. Posteriormente y sin explicitarlo se habla de la polémica por el impresionismo, debate ya instalado al momento de hablar de la obra de González. Citamos acá el párrafo donde se esboza y resuelve el asunto: “Si se preguntara, ¿a la manera de quién pintó Juan Francisco

González? Habría que decir que la pregunta ni siquiera debe plantearse; en primer lugar porque revela el prejuicio de una mentalidad académica, que supone valorar al artista por los nexos que pudiera tener con un maestro conocido y consagrado; en segundo lugar, dicha pregunta supone una mentalidad que no desea que el artista transgreda las concepciones estéticas y visuales establecidas” (Ivelic y Galaz, 1981:129) A partir de este extracto podemos afirmar que para los autores González representa a un artista que es individual y capaz de levantar una manera de representar que es propia y que se nutre tanto del pasado como de las influencias extranjeras, pero que es capaz de asimilarlas con conciencia crítica.

Finalmente encontramos el apartado: “La obra de los maestros” y la última de esas obras que se analiza es la de González. En ella se elaboraron interpretaciones generales de su trabajo y específicas a partir de la lectura de obras. Se refiere también a su teoría, la que se vio reflejada por ejemplo en el discurso sobre la enseñanza del dibujo, que llevó el mismo nombre. De las diversas propuestas que hacen Ivelic y Galaz a partir de su obra, nos interesa destacar las que condensan lo que fue el trabajo de González y lo insertan en un desarrollo global de la pintura. Ejemplo de esto es la siguiente afirmación: “A pesar de que su vida transcurrió en el siglo XIX, junto a un ambiente que giraba en torno a la Academia, avizoró con clarividencia los signos de los nuevos tiempos. En cierto modo, dio vuelta la espalda a la tradición nacional y abrió la primera puerta a la modernidad: a una pintura renovada y rejuvenecida que mostraba su parentesco con las inquietudes del acontecer histórico” (Ivelic y Galaz, 1981:165). Aparece una de las ideas más importantes que circulan en torno a González: Su obra fue la que catalizó la modernidad en el campo artístico nacional. Esta idea se reafirma con una de las aseveraciones que concluyen el

capítulo y el fragmento dedicado a González. “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 del artístico nacional. Las generaciones posteriores no desconocieron ni olvidaron su labor y ninguno de los discípulos que contribuyó a formar ha desmentido la influencia que dejó entre ellos el maestro.” (Ivelic y Galaz, 1981:179) Adicionalmente se enfatizó el carácter de maestro que tuvo el artista para una serie de pintores chilenos. En términos generales, es posible sostener que Ivelic y Galaz posicionan a González como una figura clave para el desarrollo de la pintura nacional, esto se ratificará en su libro posterior “Chile arte actual”. Asunto que examinaremos más adelante.

En el año 1983 se realizó en el Instituto Cultural de Providencia, una muestra conmemorativa a Juan Francisco González titulada “Homenaje a 50 años de su muerte”. La que estuvo a cargo de la corporación “Amigos del arte” y del Departamento de estudios humanísticos de la Universidad Técnica Federico Santa María (UTFSM). Como hemos visto, las fechas relativas tanto al nacimiento como a la muerte del artista, representan un motivo y a la vez un argumento para realizar exposiciones. Es posible detectar también un incremento en las investigaciones o textos relativos al artista y es mediante estas fechas conmemorativas que la obra de González reaparece y vuelve a ser leída o pensada, ejemplo de ello es la cantidad de actividades que se organizaron como extensión de la muestra. Hubo cuatro conferencias realizadas por distintas personalidades del arte, obviamente, todas dedicadas a González, además se exhibieron dos videos, uno de ellos llamado “Testimonios” y realizado por el departamento de estudios humanísticos de la UFSTM y el otro el realizado por José Román un año antes con motivo de la exposición de la Sala BHC y se realizó un concurso de ensayos que debía responder a la siguiente pregunta: “¿Qué

representa Juan Francisco González para un joven estudiante universitario en 1983?”, esta pregunta que puede parecer un poco ingenua, nos refleja como intenta rastrearse hasta la actualidad de aquel entonces la influencia que el artista tenía. Otra activación en torno a la vida y obra del pintor sucede cuando aparece una nueva historia del arte, puesto que su figura es enmarcada dentro de una nueva estructura histórica. Un año después de la retrospectiva nos encontramos con una nueva historia de la pintura, nos referimos al libro “Historia de la Pintura y la Escultura en Chile desde la colonia al siglo XX” escrito por la historiadora del arte Isabel Cruz de Amenábar, quien se desempeñó como colaboradora en los diarios “El Mercurio” y “La segunda” y en el revista “Qué Pasa” por lo que sus escritos sobre arte han tenido gran difusión en la escena nacional.

2.10 “Historia de la Pintura y la Escultura en Chile desde la colonia al siglo XX”

El libro de Isabel Cruz es presentado por un texto de Hernán Rodríguez Villegas, el cual tiene como objetivo insertar esta publicación en una suerte de desarrollo que presentan los textos dedicados a la escritura sobre arte. Dentro de este el primer hito lo marcaría Romera con su Historia de la pintura y luego encontraríamos el libro de Isabel Cruz, el cual se destacaría según Rodríguez en metodología e investigación. Sobre la historia de la pintura lanzada dos años antes por Ivelic y Galaz, no hay ninguna referencia. No obstante, podemos establecer que presentan diferencias, principalmente por la perspectiva crítica presente en el texto de Ivelic y Galaz que en el caso de la Historia de Cruz pareciese ser innecesaria, ya que se nos presenta como un relato consistente y sin mayores sobresaltos. El libro se encuentra dividido en tres partes: Arte colonial, siglo XIX y siglo XX. El texto tiene como estructura macro la historia del arte europeo y a partir de lo que en esta sucede se va dando cuenta del panorama nacional. Es de nuestro interés revisar el capítulo

dedicado al siglo XIX, este presenta a su vez lo que la historiadora define como “cuatro grandes momentos o etapas en el arte nacional”, los que están organizados cronológicamente. Estos son: “El Romanticismo”, que correspondería a la presencia de los llamados también artistas viajeros. “El Academismo”, el cual se encarga de dar cuenta de la oficialización de la enseñanza, a través, de la fundación de la academia y lo que sucede con la pintura en aquel entonces. “El Realismo”: que según Cruz, “marca el florecimiento de la plástica chilena guiada por modelos europeos” (Cruz, 1984:113) este apartado está enfocado en los artistas que viajaron a Europa y que poco a poco, según se consigna, comenzaron a alejarse del estilo académico. “La renovación y búsqueda de un arte personal y chileno” es el último de los apartados, está situado temporalmente como un tránsito en los siglos XIX y XX y bajo los estímulos del impresionismo. En este apartado encontramos inserto a González, que sabemos en quien ocupa nuestra investigación.

La renovación a través de la pintura de paisaje es protagonizada según Cruz por Alberto Valenzuela Llanos, Alfredo Helsby y Juan Francisco González. De los tres mencionados es este último el de mayor relevancia puesto que “marca para la pintura chilena un hito decisivo. Es el primer pintor plena y auténticamente nacional, porque cala como ningún artista de su tiempo en la esencia de lo popular chileno estampándolo en la tela con su intacta frescura.” (Cruz, 1984:253). Sobre el ya recurrente tema del impresionismo también tiene una hipótesis clara, “A pesar de sus obstinadas negaciones con respecto de las influencias impresionistas en su pintura, este estilo constituye un punto de arranque”. (Cruz, 1984:253) Esta apreciación resulta un poco menos arriesgada que aquellas que se encargan de establecer la filiación entre ambos movimientos. En el caso de Cruz mantener la distancia sería una estrategia que le permite determinar a González como el pintor

plenamente nacional, de cierto modo esta afirmación está en concordancia con lo planteado por Ana Helfant en el libro que revisamos, puesto que la lectura determinada por un movimiento europeo, estaría limitando lo chileno. Isabel Cruz vuelve al asunto de lo originalmente nacional que ha ocupado los discursos historiográficos y que parece ser un tema que no se agota, ya que se reactiva de manera distinta a lo que vimos con relación al siglo XIX y los principios del XX.

Continuando con lo escrito por Cruz sobre González es posible determinar que existe un predominio de lo biográfico y en este sentido el libro de Zegers parece ser el soporte. Las hipótesis más fuertes sostenidas en torno a González son las que se exponen al principio del texto, luego se hace análisis de obras, las cuales responden al orden cronológico de acontecimientos en la vida de González. Sobre lo último que se enfatiza es en el legado que dejó en otra serie de pintores, haciendo mención de ellos.

2.11 “Chile arte actual”

El año 1988 fue publicado “Chile arte actual” libro de Milán Ivelic y Gaspar Galaz que se vincula con su primera publicación sobre la historia de la pintura chilena, que ya fue considerado en este capítulo. Si bien este libro tiene un perfil distinto, González sigue presente lo que nos habla de su posicionamiento en otro tipo de lectura, que abarca el desarrollo del arte y no sólo de la pintura, como lo hace la mayoría de los textos que hemos analizado. Según lo que el mismo nombre nos indica, “La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981”, estuvo enfocada al análisis de este soporte representacional-artístico. Esto generó reacciones adversas por parte de quienes abogaban por un arte de carácter experimental. Las críticas apuntaban a qué este tipo de discurso historiográfico sería

superficial y no presentaría mayores modificaciones al modelo metodológico hegemónico, por lo tanto contribuiría a la consolidación del relato canónico de la plástica chilena. Según lo ya visto, en la escena artística oficial de dictadura existió una preferencia por la pintura, las razones de esta elección se vinculan con una supuesta identidad local y la independencia respecto de lo extranjero. No obstante esto tenía otro trasfondo, según la investigación ya citada de Ávalos y Quezada. “Esta «independencia» de la pintura chilena era un herramienta clasificatoria que dejaba fuera las tendencias experimentales que desde la escena de avanzada y por fuera de ella se producían. El acto de preferir el soporte pictórico, anclado en la pintura de caballete, los materiales tradicionales y las temáticas mencionadas, son factores que actúan como paradigmas de una escena institucional del arte” (Ávalos y Quezada, 2014:43) Es por esto que las críticas al primer libro de Ivelic y Galaz no se hacen esperar, puesto que debieron responder a las otras manifestaciones que se encontraban en el arte.

“Chile arte actual” revisa lo que han sido las artes visuales desde 1957 hasta el 1988, mismo año de su publicación. El libro cuenta con una presentación en la cual los autores articulan argumentos que podríamos calificar como respuesta a la problemática recientemente expuesta. El modelo escogido para construir este relato no sólo está atento al artista y su obra, sino que también al contexto histórico en el cual se encuentran insertos. Según sus propias palabras se trata de un “modelo socio-semiótico”, el cual permite “ampliar los límites habituales del conocimiento del arte”. El libro se encuentra dividido en seis capítulos, y a eso se suma un anexo de documentos. El primer capítulo llamado “El arte y sus fuentes temáticas” se inicia bajo el subtítulo de “El mundo visible como tema único” y el modelo socio-semiótico predomina desde el primer momento. La estrategia

discursiva consiste en mirar al pasado artístico e identificar una característica esencial de la pintura chilena, esta es su “estrecha vinculación con el mundo visible”. El contacto con la naturaleza es, a juicio de los autores, particularmente relevante en la historia de la pintura. Esto lo determinan a partir del establecimiento de un marco temporal de aproximadamente cien años que va desde los inicios de la pintura de paisaje, identificado en el 1860, hasta lo que denominan como “el despertar de una conciencia de autonomía del arte” a mediados de 1950. Este asunto es interesante puesto que nos permite establecer un contrapunto con lo que sucede con su escritura. Mientras que el arte, según lo identificado por los autores, se volvió autónomo al perder el contacto con el mundo sensible a través de una representación centrada en aspectos propios del cuadro, es posible identificar el discurso historiográfico elaborado por Ivelic y Galaz pierde autonomía, en la medida que busca hacerse cargo del contexto social en el cual el arte se origina. El tipo de relato que Chile arte actual ofrece, sigue siendo de divulgación al igual que su publicación anterior, sólo que ahora existe un mayor interés por el contexto social en el cual el arte es producido, dejando de ser un relato puramente formalista.



Figura 8: “Carretelas en la Vega” ca. 1933. Óleo sobre tela. 32x 41cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes

Retomando el análisis del libro, es posible detectar un tono peyorativo al momento de referirse a la trascendencia que ha tenido la representación del paisaje. Esto se justifica en una lectura semiótica que examina a la obra como si fuera un mensaje y que por tanto, debe transmitir una información. Según los autores, el carácter ilustrativo que las obras poseen da cuenta de una redundancia al momento de la entrega de la información, ya que la carga icónica es excesiva y su significado es considerado como unívoco. Este panorama se identifica con una arte académico y es lógico si pensamos en el afán naturalista que lo motiva. Como opuesto a esto aparece Juan Francisco González quien, paulatinamente comienza a desintegrar el modelo. El Ejemplo que se da para apoyar lo anterior es la obra “Carretelas en la vega” (figura 8). Luego se sigue con el análisis del tránsito entre una obra icónica a una autónoma. Para que esto ocurra, según lo presente en “Chile arte actual”,

comienza a verse un desplazamiento en el centro de observación del pintor que pasa de ocuparse de la realidad sensible a la obra misma. El artista se entraría en el soporte, ya que sería este el lugar propicio para la investigación plástica. Para Ivelic y Galaz, el mejor representante de esto sería Juan Francisco González, puesto que paulatinamente comienza a alejarse del mundo visible en sus obras. En esta instancia es pertinente citar lo sostenido por los autores:

“El desplazamiento de la naturaleza como tema único caracterizó la orientación y el trabajo de muchos artistas a comienzos del siglo XX. El ejemplo de Juan Francisco González y sus enseñanzas a numerosos discípulos contribuyeron, en gran medida, a fortalecer esta nueva actitud que se contraponía a las normas dogmáticas, a una manera de hacer monopólica, a una concepción unilateral del arte. Se abrieron nuevos derroteros transitados por un contingente importante de artistas nacionales: la Generación del Trece, y el Grupo Montparnasse prolongaron el gesto liberador del maestro.” (Ivelic y Galaz 1988:33)

Es posible ver que González se considera como una especie de puente entre dos momentos que caracterizaron la representación, aunque no sería el único artista en esa vía según lo que ellos mismo establecen. Es oportuno preguntarnos entonces ¿en qué radica la importancia de destacarlo por sobre otros?, la respuesta está en el mismo extracto, puesto que sus enseñanzas habrían educado a muchos. De hecho se habla de que las nuevas generaciones prolongan lo que se define como “el gesto liberador del maestro”. Según lo propuesto por “Chile arte actual” González posibilitó una apertura en el desarrollo que el arte había seguido de forma sostenida con la representación naturalista y académica del paisaje, es a partir de él, que se abren nuevas posibilidades para el arte y no para la pintura exclusivamente. La obra de González, según Ivelic y Galaz, puede estar inmersa en los inicios del desarrollo de un arte contemporáneo a ellos. La importancia de González ya

descrita en la revisión de su primer libro es ahora reafirmada y posibilita la construcción de otro tipo de discurso, asociado a una modernidad crítica.

2.12 Conclusión

Desde el 1950 hasta la década de los 90 existe un interés por escribir la historia de lo que ha sido el arte en Chile, principalmente asociado a la pintura, de manera más rigurosa y sistemática. Si bien con posterioridad a esta fecha es posible encontrar otras publicaciones, podríamos considerar que el grueso a través del cual se consolida un discurso canónico fue trazado en esos años. Es en este momento cuando se levantan y rigidizan ideas en torno a la obra de Juan Francisco González, las que finalmente se posicionan como el lugar común y colonizan los discursos posteriores. Estas ideas son: 1.- Juan Francisco González como el primer pintor verdaderamente chileno, 2.- González como pintor impresionista, hay una tercera idea que aparece de manera incipiente, esta es pensar a González como el primer pintor moderno, si bien esta hipótesis aún es tenue, en el próximo capítulo veremos como termina por asentarse. Como vimos desde el primer capítulo, suele llamarse a González como maestro del arte chileno, esta denominación varía dependiendo de quién la esté utilizando, no obstante suele ser una mezcla entre la primera idea y la tercera mencionadas, aunque tampoco es excluyente de la segunda. Para Romera por ejemplo, la maestría estaba precisamente en su impresionismo y la importancia de la representación del movimiento europeo en la pintura chilena.

En el año 1992 se publicó una de las últimas historias del arte como tal y que se estudia desde esta perspectiva, por la distancia temporal que hay con ella. Nos referimos a “Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano” de Eugenio Pereira Salas. Esta

obra presenta varias particularidades con relación a las otras historias ya revisadas. En primer lugar, Pereira Salas es historiador y su obra está vinculada con un concepto más amplio de arte, puesto que también se encarga, por ejemplo, de escribir una historia de la música. Es en realidad un historiador de la cultura. En segundo lugar la publicación del libro es póstuma y por tanto no abarcó lo que habría sido la idea inicial del libro. La estructura de este reconstruye pequeñas historias del arte, puesto que presenta trozos que podrían configurar una gran historia. En este sentido la palabra estudios cobra sentido, puesto que solo se hace cargo de asuntos específicos. Dentro de los diversos puntos trabajados en su libro, aparece González en más de una oportunidad, no obstante no hay un estudio dedicado a él. Considerando la importancia que tiene es entendible que aparezca en más de una ocasión como maestro de algunos pintores a los cuales se han dedicado estudios. Posterior a esta publicación y principalmente a comienzos del siglo XXI, las investigaciones que ocupan al arte cambian. Surge una mayor especificidad con el fin de dar rigurosidad a los temas tratados, es por esto que la vida y obra de Juan Francisco González se mantienen dentro de las publicaciones dedicadas al arte, pero con un enfoque diferente. Estos textos ocuparán el capítulo siguiente y permitirán reconocer cuál es la influencia de González tanto para el arte como para la historiografía en nuestros días.

Capítulo 3: Juan Francisco González en nuestros días.

En la década de los 90 observamos la consolidación de una escena artística que comienza a forjarse en los 80. Con la llegada de la democracia vemos entre otras cosas que las exposiciones de arte proliferan, tanto en espacios oficiales e como en independientes y los catálogos de las exposiciones siguen siendo una importante fuente para la escritura sobre artes visuales. Los Centro Culturales por su parte, presentan especial interés por la pintura chilena de principios de siglo y es mediante ella que se mantienen activos. Organizan muestras cuyo eje está basado en motivos iconográficos, criterio que les permiten aunar diferentes obras pertenecientes principalmente a colecciones privadas y abarcar temporalmente desde principios del siglo hasta la fecha. Algunos ejemplos de ellos son “La Fruta en el Arte” del Instituto Cultural de Las Condes, “El Otoño en la Pintura Chilena” realizada en el Centro Cultural Alameda –ambas expuestas en el 1993– o “Retratos en la Pintura Chilena” del Instituto Cultural de Providencia del año 1995. Fue en estas instancias donde la obra de Juan Francisco González encontró una circulación constante. A través de éstas muestras podemos ver también cómo se instalan y consolidan los discursos con afán historiográfico levantados en los ochenta, los que cuentan con la herencia clara de Antonio Romera. Criterios como el de los cuatro maestros también encontrarán resonancia en este tipo de exposiciones.

Adicionalmente aparecen dos nuevos factores, vigentes hasta nuestros días, que dinamizan el campo. Me refiero a la creación del Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes (FONDART) y al surgimiento de numerosas escuelas de arte en las nacientes universidades privadas, las cuales también refuerzan y mantienen esta manera de enseñar guiadas por las historias canónicas, revisadas en el capítulo anterior. Es preciso señalar con relación a la

escritura de historias del arte, que el único intento –posterior a los libros de historia del arte ya examinados– por desarrollar un nuevo panorama, es el llevado a cabo por Ricardo Bindis, quién publicó en el año 2006 “Pintura Chilena: 200 años”. Este libro tiene como objetivo la difusión de contenidos y se presenta en el formato de un *coffee table book*⁴². Así podemos afirmar que el corpus de libros que ocuparon el capítulo anterior, poseen una hegemonía indiscutible al momento de pensar cualquier historia del arte, puesto que toda escritura posterior, aunque sea crítica, necesita tenerlos presentes.

Según lo visto y en función de nuestro asunto, Juan Francisco González, es importante recordar que en la década de los 80 su obra y figura se instauran como ineludibles al momento de pensar el arte chileno no tan sólo desde una perspectiva histórica, sino que también por la consideración que lo establece como el primer artista verdaderamente chileno. La pregunta por lo nacional, que ha ocupado siempre a quienes participan del campo artístico, ha sido respondida a través de algunas lecturas de la obra de González. Esta trascendental afirmación tiene eco incluso hasta hoy y en ello se justifica el trabajo con documentos actuales. No obstante, ésta no es la única importancia que Juan Francisco González reviste actualmente, pues como detallaremos su figura y su obra se han abierto a diversas lecturas, en distintos soportes.

Los documentos y hechos que ocuparán este último capítulo provienen desde lugares variados y la relevancia que tiene dar cabida a su análisis radica en que son los primeros con los que me relaciono, por su cercanía temporal, al estudiar a González. Es a partir de ellos que se articula la necesidad de generar una investigación que analice esta serie de

⁴² Este concepto se ha vuelto muy popular en el último tiempo y se refiere a los libros de gran formato y tapa dura, donde lo que priman son las imágenes de gran calidad. Son libros destinados a ser hojeados, más que leídos.

lugares comunes que se presentan sin mucha variación, ni explicación. Mi foco serán los 2000, ya que en esta década se encuentran una serie de instancias donde se trabajan la vida y obra de González, abordando nuevas aristas o reafirmando las ya revisadas. La historiografía seguirá ocupando este apartado y además, aparecerá el paisaje como un asunto autónomo que debe ser observado.

3.1 Chile 100 años: Artes Visuales.

Uno de los primeros hitos a revisar con relación a Juan Francisco González es la exposición “Chile, 100 años: Artes Visuales”, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes durante el año 2000. Las exposiciones constituyeron un ciclo de tres muestras, determinadas por períodos. Cada instancia contó con un curador distinto. El primero periodo se denominó “Modelo y representación” y abarcó desde el 1900 al 1950; la muestra se encontró expuesta al público entre el 8 de abril y 18 de junio y la curatoría estuvo a cargo de Ramón Castillo. El Segundo período comprendió del año 1950 al 1973 y se denominó: “Entre la modernidad y utopía”, su exposición duró desde 12 de julio al 24 de septiembre y la curatoría fue de Gaspar Galaz. Entre el 19 de octubre y el 31 de diciembre se realizó la exhibición del tercero y último período que fue “Transferencia y densidad” e incluyó desde el 1973 al 2000. El curador a cargo de esta última instancia fue Justo Pastor Mellado. Este ciclo expositivo tuvo como resultado tres libros, que serán objeto de estudio, ya que permiten precisar la importancia que González tuvo, tanto para la construcción de la muestra como en los cien años de artes visuales.

Antes de comenzar el análisis, es necesario dar algunas características generales de los libros. En los tres el curador operó como un compilador y editor general, puesto que ellos

están compuestos por diversos textos escritos por diferentes autores, los cuales provienen de distintos campos disciplinares. Los textos son generales, ya que abarcan muchos asuntos en poco espacio y son escritos basados en otras investigaciones de los mismos autores. Cada texto se encarga de algún asunto particular y la manera de abordarlo varía. Podemos notar por ejemplo que algunos tienen un enfoque crítico, mientras que otros son más bien biográficos y narrativos. El primer libro cuenta con una presentación del director del museo en aquel entonces, Milán Ivelic, que opera como presentación de la muestra en general. En ella se plantean una serie de preguntas que invitan a pensar la historia del arte nacional y las condiciones desde las cuales surgen el arte y la historia. Desde la solución que estos libros ofrecen –una serie de textos diversos que a su vez abordan diversos asuntos, a veces puntuales, a veces generales– pareciera ser que el relato histórico es fragmentado y ofrece múltiples entradas.

Lo anterior se reafirma en el prefacio escrito por Ramón Castillo y que se titula: La Historia del Arte como problema. En este texto se realiza –a mi juicio y según lo planteado por este trabajo– una acertada descripción de lo que la historia del arte chileno ha sido: “Nuestra historiografía artística se acerca más a una novela o a una ficción literaria que a un relato regular y sistemático” (Castillo et al., 2000:15). Luego plantea una serie de preguntas que se vinculan con esta tesina, cito lo que resulta más pertinente: “¿Cuánto de lo que hoy sabemos del arte chileno no es más que una forma obligatoria y mecánica de nombrar, calificar y repetir los hechos de acuerdo a esquemas conceptuales nunca antes revisados?” (Castillo et al., 2000:15). En el texto se refiere a los vacíos y omisiones que la historia del arte chileno posee. No obstante, sabemos que estos son inevitables, puesto que ésta es una construcción que se escribe a partir del establecimiento de límites por parte del

historiador. El problema no está entonces en que no se haya escrito sobre todo, sino que en la repetición y falta de cuestionamiento al relato hegemónico. Cuestión a la que Castillo alude más adelante en su texto:

“Habitualmente, las tramas de nuestra historiografía se construyen a partir de argumentos autosuficientes, que suelen justificar a ultranza opciones estéticas subentendidas o inconfesas, des/calificando o des/conociendo aquellas exploraciones que le resulten más ajenas (...) En el transcurso de los últimos cien años de producción artística –considerando en especial los primeros 50 años del siglo XX–, reconocemos el predominio de una historia que insiste en el genio romántico del artista, exaltando heroica y literariamente las notas biográficas alusivas “al maestro” por sobre el análisis plástico de sus realizaciones.” (Castillo et al., 2000:16)

Aparece también en esta cita el concepto de “maestro” entrecomillado, este fue uno de los conceptos que nos interesó revisar con relación a González. A partir de ello y a la luz de estas palabras, podemos afirmar que la denominación de maestro en el campo nacional se ha vuelto totalizante, llegando a operar como un argumento en sí mismo, puesto que cuando se ocupa el término pareciera que se activa un acuerdo tácito en el cual todos reconocemos que es un maestro y no hay más que discutir. Esto genera además una suerte de aislamiento del artista al cual se le asigna esta categoría, ya que resulta casi irresponsable cuestionar su obra o someter a juicio su trabajo.

A Castillo le interesa destacar el rol que han cumplido las exposiciones como complemento a la historia del arte. Al respecto señala:

“Nos parece pertinente recordar los esfuerzos expositivos desplegados por el Museo Nacional de Bellas Artes durante los años 90 en orden a investigar y difundir autores, tendencias y periodos que con anterioridad no habían sido suficientemente estudiados, ni reconocidos. En esta misma dirección son dignas de destacar las iniciativas de difusión patrimonial del ciclo Reactivando la memoria; las exposiciones retrospectivas y temáticas organizadas desde los '80 por la Corporación Cultural de las Condes, además de las exposiciones a cargo de la desaparecida Sala del Banco BHC y otras instituciones municipales universitarias y

privadas. Todas estas iniciativas han resultado fundamentales para favorecer una actitud de revisión sobre nuestro imaginario visual” (Castillo et al., 2000:15)

La importancia de este fragmento radica en el cambio que se observa en la actualidad, ya que veremos que al 2014 los intereses del MNBA son otros y cómo las corporaciones culturales, especialmente la de Las Condes, son las que tienen el dominio en cuanto a exposiciones de arte chileno se refiere.

Para finalizar es pertinente señalar que Castillo también plantea los objetivos que tanto la exposición como la publicación persiguieron. No es nuestro asunto, ni interés saber si estos se cumplen o no, pero aun así es importante señalarlos “el desafío de la presente publicación es ensayar una escritura que active la mayor cantidad de fuentes documentales y orales posibles.” (Castillo et al., 2000:16). Lo que sí podemos afirmar con certeza es que esta muestra es una de las de mayor envergadura, realizadas hasta la actualidad en el Museo Nacional de Bellas Artes y una de las pocas que tuvo como objetivo la revisión de toda la historia del arte nacional.

Luego del prefacio se da paso a cuatro capítulos que son también las secciones que organizan la muestra. En el segundo de ellos, llamado “Invención de la identidad: el gesto y el motivo” encontramos un texto general escrito por Castillo también, titulado “Ventana al paisaje” hay además dos textos: “Juan Francisco González, pintor” escrito por Jorge Montoya Veliz y “Los biografemas de Pablo Burchard: elucidación y demarcación pictórica” escrito por Francisco González-Vera. Jorge Montoya Veliz, profesor de filosofía y magíster en Letras, ya había escrito sobre González en la *Aisthesis*⁴³ n° 9 correspondiente al 1975-1976 en un texto llamado “El pensamiento estético de Juan Francisco González” el cual revisa parte de lo escrito por el artista sobre su trabajo y sus

⁴³ Revista de investigación perteneciente al Instituto de Estética de la Pontificia Univesidad Católica.

polémicas. El texto del catálogo, que podría considerarse una versión resumida del anteriormente publicado, sigue la biografía de la artista mientras que intercala sus ideas estéticas. Finaliza con su muerte y para hablar de ello cita las palabras y poemas que escribieron quienes lo conocieron y estimaron. Este texto no aporta datos distintos a los que ya conocemos y hemos revisado anteriormente, es más bien de difusión, ya que ofrece una idea general de la vida de González, la cual determinaría lo que va pasando con su obra.

En “Ventana al paisaje”, cuyo objetivo es subrayar la importancia del paisaje como género, nos encontramos con una serie de datos respecto a González que resultan interesantes para esta investigación. En un recuadro denominado “El tema efímero” se aborda el asunto de la pintura al aire libre desde dos pintores, Pablo Burchard y Juan Francisco González, dándole especial importancia a éste último. “A partir de los ’80 la figura y obra de Juan Francisco González adquiere un amplio reconocimiento por parte de la crítica y del mercado, lo que lo sitúa entre uno de “los grandes maestros de la pintura chilena”. Sin embargo llama la atención que pese al reconocimiento de su obra, ésta no ha sido recuperada a través de una revisión teórica contemporánea” (Castillo et al., 2000:46) Tal como constatamos en el capítulo anterior es en la década de los ’80 cuando comienzan a realizarse una serie de muestras que tienen a González como exponente. De la misma manera la venta de obras y las casas de remates lo tienen como protagonista. Y es esa falta de revisión teórica una de las empresas de este trabajo. Es necesario conocer los aspectos del pasado para entender la construcción actual en relación a la obra y vida del artista. Luego en el recuadro se habla de una exposición llamada “Juan Francisco González” realizada por el MNBA en una sala de exposiciones externa conocida como “Espacio

Abierto”. Para ello se cita el catálogo-afiche producido para la exposición, escrito por Eduardo Correa, poeta y profesor de estética y teoría del arte⁴⁴. El primer punto que suscita nuestro interés plantea lo siguiente⁴⁵: “Juan Francisco González radicaliza su percepción visual. Le interesa el instante como una fugacidad, no a la manera de los impresionistas, sino a su propia manera, de un modo que hemos denominado tema efímero para contrastarlo con la noción de tema mínimo –de Pablo Burchard–, que apunta más bien a una valoración dimensional de lo tratado.” (Castillo et al., 2000:46) Reaparece el tema del impresionismo en González, pero ya no sumándose a un debate, sino que descartando su relación con este estilo y se crea este concepto de lo efímero, como una construcción que permite articularlo con un artista como Burchard (esto es parte de una estrategia curatorial, que busca vincular a ambos artistas). Es significativo que se subraye que González produjo desde su “propia manera”, ya que se está valorando su trabajo en particular y no a la luz de otras concepciones artísticas. Este modo de presentar la pintura de González, no se encuentra entre los más difundidos, cuestión que lo reviste de un especial interés para la investigación. Así es como también Correa, redefine la figura del *flaneur* a través de González, generando una propuesta teórica distinta y que resulta coherente con lo que fue su trabajo. Castillo finaliza el recuadro haciendo alusión a González como maestro pero sin mencionarlo. Lo hace refiriéndose a su enseñanza y da cuenta de todos los alumnos que el artista tuvo y que también son reconocidos por la historia del arte. Así vemos como se

⁴⁴ Ésta será la última muestra retrospectiva dedicada a González y realizada por el MNBA hasta nuestros días, ya que con fecha 10 de septiembre del 2014 se inauguró la muestra “¿Qué es de ti, mi buen Juan? El camino del pintor Juan Francisco González”. La cual al momento de desarrollo de este trabajo se encuentra en pleno desarrollo.

⁴⁵ Diecisiete años pasaron antes de que el Museo Nacional de Bellas Artes se ocupara en profundidad y con una investigación de este pintor nacional. Hubo una imposibilidad de encontrar el catálogo afiche que se produjo para la muestra, este aparece citado en el recuadro dedicado al “tema efímero”, por lo que será analizado desde las citas que fueron consideradas por este texto.

reafirman las ideas que más circulan respecto al artista pero de modo más mesurado, pues se parte desde argumentos puntuales y se prescinde de afirmaciones grandilocuentes.

Retomando “Ventana al paisaje”, texto que alberga el tema efímero, nos encontramos con que en la construcción general de lo ocurrido a comienzos del S.XX González aparece como aquel que rechazó lo académico, lo que le valió ser marginado de la Exposición Internacional del Centenario (1910). Esto le permite a Castillo referirse al impresionismo en González, un asunto que a éstas alturas se vuelve ineludible. Para hablar de ello cita a Antonio Romera en un párrafo donde el crítico español señala que González tuvo un doble apartamiento de la escuela impresionista, ya que no se habría interesado, ni los habría conocido. Es necesario identificar de dónde es obtenida esta cita o cómo continúa, ya que como hemos visto en la revisión de los escritos de Romera, éste siempre se empeñó en establecer un vínculo entre su pintura y el impresionismo francés. No obstante, nos encontramos con un inconveniente, ya que todas las notas al pie de este texto no fueron incluidas en la edición del libro, lo que nos impide determinar en qué texto Romera habría confirmado el apartamiento. Esta cita a Romera concluye la referencia a González en este marco general que el texto plantea. Este asunto no resuelto nos deja una sensación de inquietud, puesto que se está haciendo una afirmación basada en una fuente reconocida, pero que es necesario visitar y someter a una perspectiva crítica. Esto es un ejemplo concreto de cómo los discursos contemporáneos toman autores ya validados para difundir y construir ideas en pos de sus argumentaciones.

A partir de lo escrito, podríamos concluir que la forma en qué se incluye a González en esta construcción histórico-expositiva de los 100 años de artes visuales es ambigua, puesto que por una parte se recuperan ideas más críticas de su trabajo y por otra el texto principal

dedicado al artista mantiene una línea suficientemente conocida y trabajada desde los ochenta, la cual se ha constituido en el discurso dominante que no permite otras entradas a su obra.

En el segundo libro “Segundo Período. 1950-1973”. “Entre modernidad y utopía”, Juan Francisco González aparece mencionado en dos ocasiones. Hacer visible cuales fueron esas ocasiones da cuenta de la relevancia que González tiene en una construcción historiográfica de mayor envergadura. Al hablar de la segunda mitad del siglo XX el artista continúa apareciendo, puesto que su obra permite comprender procesos posteriores, lo que posibilita una encadenación lógica de un relato estructurado y coherente. Federico Schopf, poeta y ensayista, en su texto “Los sesenta: memoria incompleta” plantea que los referentes para los artistas de los ‘60 no se encontraban en “la pintura producida en Chile” con excepción de González y Burchard. Esta afirmación que es sólo mencionada nos indica que es posible encontrar a González como antecedente en un relato más actual sobre la pintura.

Asimismo, Guillermo Machuca, teórico y académico, quien también escribe sobre los ’60 en “Realismo y crisis de la representación pictórica” recurre a los orígenes de la pintura nacional con el fin de comprender lo que sucede con el arte abstracto y las tendencias objetuales de aquella época. Esta revisión, desde la pintura académica y su posterior desarrollo, instala a González de la siguiente manera:

“Es un hecho que con la irrupción de los primeros movimientos modernistas en Chile, se puso término a los temas de inspiración literarios (históricos, religiosos, clásicos) y, desde el punto de vista iconográfico, a la subordinación de la pintura al modelo natural. Este cambio comienza, en rigor, con J. F. González. La desintegración del modelo en su pintura tardía es un claro ejemplo de la aparición de un concepto pictórico concentrado a nivel de significante plástico puro, libre

tanto de las fábulas, como de la tradición mimética exigida por el arte oficial.”
(Machuca, 2000:136)

Según lo expresado por el teórico, González sería un artista plenamente moderno, puesto que lo que le importaría sería la pintura en cuanto lenguaje y no como una realidad que apunte más allá del óleo sobre la tela. No obstante, se debe tener en cuenta que independiente de la lectura que se pueda hacer de la pintura tardía de González, para él, el modelo siempre tuvo especial importancia, tanto como la independencia de la pintura respecto de los cánones académicos. Recuerdo en este sentido la entrevista realizada al pintor en el año 1929 y analizada en el primer capítulo de este trabajo. Me refiero al momento en que le muestra al entrevistador las flores que estaba pintando. “–Venga a ver estas rositas!– dice el maestro, extrayendo cuatro telas pequeñas y saliendo con ella al patiecillo. Es lo último que he hecho. Estoy contento de ellas. Son puras, alcanzadas, frescas. Son cándidas: tienen la esencia misma de los modelos, así había querido yo siempre llegar a pintar. Así. Hoy lo he alcanzado. Y no estoy contento, sin embargo...” (González, J. 1929 entrevista en “La Nación”). Según vemos, para González era importante capturar la esencia del modelo y eso fue algo que siempre le ocupó en su forma de pintar. Señala que lo consiguió a los 76 años, no obstante, indica también no sentirse conforme, lo que pone al descubierto como su pintura fue siempre una búsqueda constante e incansable, que hasta el final presentó modificaciones. Volviendo a lo planteado por Machuca, encontramos que realiza una construcción teórica interesante que devela varios aspectos de la pintura nacional. Por el tipo de relato que el teórico elabora no es necesario exigir rigurosidad historiográfica, ya que se trata de una propuesta centrada en establecer una teoría respecto al desarrollo de la pintura.

3.2 “Recibí hojas secas, llegaron cantando...”

El año 2004 se publicó “Juan Francisco González. Cartas y otros documentos de su época” este libro es el resultado de una investigación realizada por Wenceslao Díaz es una fuente ineludible al momento de estudiar al artista. En el prólogo escrito por Díaz expone como surge el interés por hacer un libro respecto a Juan Francisco González y relata una reunión que tuvo con una hija de él: “Entonces escuché de sus labios muchos recuerdos de la vida de su padre y su familia, como también su queja dolorida por la avalancha de superficialidades y anécdotas, algunas exageradas y otras derechamente falsas que comenzaron con su muerte” (Díaz et al., 2004:11). La introducción fue escrita por Isabel Cruz quien destaca el valor historiográfico del libro y lo compara con las cartas de Van Gogh a su hermano Theo. A través de ella se recorren los momentos de la vida de González, que se reconstruyen con ayuda de las cartas, y concluye con un planteamiento digno de revisar:

“Esta valiosa investigación invita a conocer y a comprender a uno de nuestros pintores más singulares. Juan Francisco González, el pintor dionisiaco de la historiografía tradicional, encarnación chilena del arquetipo nietzscheano, no tiene fundamento en estas cartas. El arquetipo siempre permanece en un plano conceptual, en el que ninguna vida personal puede ser aprisionada, y este es, como elaboración mítica, un efecto posterior, resultado de esta propia historiografía. Como artista, como hombre, Juan Francisco González emerge de estas páginas menos heroico y mítico, más humano y real” (Cruz, 2004:18)

La identificación que Cruz establece con González y lo dionisiaco, está referida a un asunto externo a la historia del arte, ya que el interés por recuperar la correspondencia de González y acabar con su supuesta figura dionisiaca apunta a un asunto de la vida privada

del artista. Esas anécdotas y superficialidades a las que se refiere Díaz son la motivación al menos para la familia de abrir el archivo personal del artista.

Lo anteriormente planteado se reafirma en unas notas de prensa realizadas en el año 2001 a Díaz, cuando la investigación aún estaba en curso. Una, con fecha 9 de julio, corresponde a “El Mercurio” y en ella se hace un llamado explícito a colaborar a los descendientes de los involucrados en las cartas. La otra fue publicada por “Las Últimas Noticias” (LUN) el 24 de julio y está enfocada plenamente en la vida privada del artista:

“Aunque Juan Francisco González ocupa un lugar de privilegio en la historia de la pintura chilena, sus descendientes lamentan el hecho de que el innovador artista sea también asociado con una leyenda que lo sindicada como incorregible mujeriego, y por ello tratan de mantenerse alejados de cualquiera que intente indagar la faceta bohemia del hombre [...] Díaz está convencido de que la único forma de contrarrestar los nocivos efectos del pelambre es recuperar y hacer pública –en formato de libro idealmente– la abundante correspondencia que el pintor mantuvo con familiares y amigos” (“LUN”24 de julio, 2001).

La noticia comienza con los lugares comunes sobre la figura de González, su lugar privilegiado en la historia y su afán innovador, pero ¿qué sucede con esto cuando la motivación del libro pone de manifiesto un asunto que escapa a la historiografía del arte y que según Cruz habría sido reafirmado a través de ésta? Que la historiografía lo haya reafirmado no me consta, pues dentro de todo el material recopilado no ha aparecido algo similar antes. Por lo mismo desconocía la cantidad de rumores que supuestamente circulan en torno al pintor y que no hacen más que privilegiar la vida privada por sobre la obra. El libro de Roberto Zegers, que es una biografía del autor, no aborda estos asuntos privados e intrascendentes en relación a su obra, por lo que resulta al menos sospechoso que desde la recopilación de su correspondencia intenten hacerse cargo de la fama de mujeriego. La recopilación de las cartas es sin duda una fuente primordial para acercarse a González, no

obstante este tipo de enfoque es un desacierto que no potencia lo importante de su vida y trabajo, del cual podríamos pensar que se ha escrito todo. Ahondar en la publicación del libro nos permite ver que tan diversos han sido los enfoques que Juan Francisco González ha suscitado y que ayudan a construir el mito del gran artista aislado de su obra y su lugar en el arte chileno.

3.3 A 80 años de su muerte.

El año recién pasado se cumplieron 80 años de la muerte de Juan Francisco González. Para conmemorar la fecha, la Corporación Cultural de Las Condes organizó una gran muestra retrospectiva del artista, en la cual se expusieron 80 de sus obras. Éstas fueron escogidas de un total de 500 pinturas⁴⁶, pertenecientes a colecciones públicas y principalmente privadas. El criterio para la selección es detallado en la página web la Corporación Cultural: “se escogieron 80 piezas, que marcan un hito en la producción del artista y representan cabalmente sus ideales plásticos y los diferentes periodos por los que atravesó su pintura” (bit.ly/1tsnJta). Esta muestra fue de gran envergadura y es la más actual realizada⁴⁷. Si bien el año 2005 la Corporación Cultural de Vitacura expuso una retrospectiva que contó con alrededor de 100 obras, ésta no tuvo el mismo impacto y difusión que la organizada por la Corporación Cultural de Las Condes. Además, cabe mencionar, que no se relaciona de igual modo con ésta investigación, puesto que la de los 80 años tendrá una rol fundamental, como será explicitado más adelante.

⁴⁶ “Un grupo de 16 coleccionistas chilenos, junto a Origo Ediciones, decidieron poner en escena un ejercicio novedoso en nuestro ambiente: someter a votación 500 obras del maestro Juan Francisco González -previamente fotografiadas- para elegir sólo 80 de ellas. Participaron los mismos coleccionistas gestores de la idea (quienes piden mantener anónimas sus identidades) e invitaron además a la historiadora del arte Isabel Cruz de Amenábar y al restaurador Alejandro Rogazy.” El Mercurio, Domingo 4 de Agosto de 2013.

⁴⁷ Al momento de escribir este trabajo, sabemos que está próxima a inaugurarse: “¿Qué es de ti, mi buen Juan? El camino del pintor Juan Francisco González”.

Recordando el desarrollo que han seguido las retrospectivas, es pertinente mencionar que estas dos exposiciones sólo fueron superadas por “González hoy” (1981) que contó con 100 obras, sin embargo han pasado 32 años desde que ésta se realizó. En el año 1983 se realizó la última gran retrospectiva, que tuvo como motivo su fecha de muerte y al igual que en el 2013 el número de obras coincidió con el aniversario, pues en dicha ocasión fueron exhibidas 50 obras. Si bien se realizaron exposiciones de González, como la de 1997 en el Espacio Abierto del MNBA y la ya mencionada retrospectiva en la Corporación Cultural de Vitacura, no es hasta el año pasado que González vuelve a suscitar –en términos expositivos– la atención que tuvo con regularidad desde su muerte al 1983.

Antes de adentrarnos en lo que fue la muestra propiamente tal, me referiré al vínculo que esta investigación tiene con la retrospectiva recién pasada. El estar en contacto con las obras y poder recorrer la exhibición, además del modo en que ésta se estructuró y fue abordada su temática, sirvió como puntapié inicial para la estructura y los asuntos que esta tesina trataría. Primero porque encontramos una división temporal, que es utilizada como recurso; la conmemoración de la muerte de González parece ser un momento obligado para volver al artista. Segundo porque confirmó una serie de ideas que rondaban en torno a la figura y obra del mismo y que fueron utilizadas como base para organizar en la exposición.

Para conocer más exactamente cómo se planteó esta muestra, es pertinente citar la información que la Corporación da en su página:

“Este año se cumplen 80 años de la muerte de Juan Francisco González, posiblemente el pintor más importante y paradigmático de nuestra corta historia plástica, uno los primeros pintores modernos del país, que marca el quiebre con la academia y el inicio de una manera local de hacer pintura. Autor prolífico y maestro de generaciones completas, su obra es enorme (cerca de 4.000 pinturas), y como sucede con todo gran pintor, ha sido reproducido e imitado hasta el infinito.

Por ello, las retrospectivas en su honor han sido esquivas, impidiendo que las nuevas generaciones conozcan la maestría de su pintura.” (Página web de la Corporación)

Si nos detenemos en el extracto, veremos que aparecen cuatro ideas dominantes. Las cuales pueden ser enumeradas y jerarquizadas de la siguiente manera:

1. Juan Francisco González es *posiblemente*⁴⁸ el pintor más importante de nuestra historia.
2. Es uno de los primeros pintores modernos.
3. Es el pintor que inicia la manera local de hacer pintura.
4. Es el maestro de generaciones completas.

Hemos visto como estos cuatro puntos se han consolidado a lo largo de los años. Podríamos decir que dos de estas ideas se originan desde la época en que Juan Francisco González se encontraba activo y las otras dos con los discursos historiográficos de los ochenta. Estas afirmaciones son recurrentes desde que se comienza a estudiar el arte chileno y es partir de ellas que se pueden elaborar diversas preguntas, por ejemplo: ¿cómo se consolidan estas ideas?, ¿de dónde surgen?, ¿encarna la obra de González la respuesta a la pregunta por lo nacional que tanto ocupó a sus contemporáneos? Si consideramos una respuesta afirmativa a lo anterior y observamos que pintó mayoritariamente paisajes, podríamos preguntar: ¿es el paisaje la manera más precisa de representar lo chileno? Nos inquieta saber ¿qué implica ser un maestro? Éstas y otras interrogantes me llevaron a realizar un recorrido por la escritura, es decir, por los discursos y también a mirar su obra, intentando alejarla de etiquetas y catalogaciones. Estas ideas que son establecidas de un

⁴⁸ Esta palabra sirve como atenuante, puesto que hacer una afirmación como esta puede responder a un asunto impulsivo, vinculado con la efervescencia de celebrar los 80 años de la muerte y dar un reconocimiento justo, a un pintor que tiene un lugar más que consolidado en la pintura chilena.

modo tan elocuente en una exposición que tiene como fin difundir el trabajo de González representan los lugares comunes, aquellos que la historia chilena con tintes novelescos repite y que son repensados, retomados y cuestionados por una serie de textos que llamaré contemporáneos, puesto que datan desde el 2003 hasta nuestros días.

Los textos que serán revisados a continuación abordan la vida y obra de Juan Francisco González desde una diversidad de enfoques. Desde el 2000, como ya fue bosquejado, no encontramos más intentos por escribir una historia de la pintura chilena y menos del arte. Los textos que surgen tratan de dar la mayor información respecto a un suceso acotado, en este caso la pintura de Juan Francisco González y su rol en momentos del arte chileno. El orden que seguiremos será temporal, no obstante podremos ver como los textos se cruzan y generan lazos muchas veces inesperados.

3.4 “I, 4. La historiografía chilena y el deseo de vanguardia.”

El año 2003 el teórico del arte Justo Pastor Mellado publicó en su blog una entrada titulada: “I, 4. La historiografía chilena y el deseo de vanguardia.” El objeto de estudio es la historiografía chilena la que según el autor está representada por Isabel Cruz y la dupla Ivelic/Galaz. No obstante termina dedicándose exclusivamente a estos últimos y en el afán de generar una crítica y de develar su método, aparece Juan Francisco González, ya que como hemos visto, el pintor es clave para la elaboración de las dos historias del arte elaboradas por la dupla (“La pintura en Chile hasta 1981” y “Chile Arte actual”). Al respecto Mellado señala: “De todos modos, había que producir la idea según la cual, el acceso a la abstracción debía poseer un "padre fundador". Por lo menos, mis colegas y amigos Gaspar Galaz y Milan Ivelic localizan el inicio de este proceso en la pintura de

Juan Francisco González. Desde allí se asistirá a un proceso de "constitución larga de modernidad" (Mellado, 2003) Esta apreciación que el teórico hace es coincidente con el modo en que Ivelic y Galaz articulan su historia, sin embargo, en otras apreciaciones encontramos disonancias. No es nuestro afán someter a juicio lo planteado por este autor, sin embargo no se puede desconocer que en sus afirmaciones críticas incurre en un error metodológico al sostener hipótesis, que pareciera, deben sustentarse por sí solas, sin más respaldo que el simple hecho de escribirlas: "Juan Francisco González resulta ser el primer pintor plebeyo que tiene la osadía de disputar un lugar autónomo, sin la garantización del Orden de las Familias, sino gracias a la sola legitimidad que le otorga el Estado. Nuestros historiadores se imponen la tarea de "tener que encontrar" al artista que satisfaga la fábula de "tener que contar" con un impresionista originario". (Mellado, 2003) La primera afirmación es confusa puesto que si bien González no es un pintor aristócrata tampoco es el Estado quien lo legitima, como vimos en extenso en el primer capítulo. No obstante estas ideas circulan y es común encontrarse con ellas. Luego se refiere a la fábula de tener que contar con el impresionista originario y si bien muchos lo hicieron como vimos en nuestro segundo capítulo, sabemos que para Ivelic y Galaz esa era una discusión impropia, refiriéndose a ella casi de modo indirecto. En general, podríamos sostener que la idea con la que Mellado se relaciona, de las cuatro postuladas por la retrospectiva y que hemos identificado como las principales que construyen un canon, es la de González como el pintor más importante de la historia, mas el vínculo teórico con esta noción está solo sostenido por la pretensión crítica. El trato a González es tangencial y por eso mismo es que lo que se menciona de su vida y obra responde a necesidades argumentativas más que al conocimiento del artista.

Para continuar con el desarrollo que propone Mellado es interesante analizar uno de los últimos párrafos de este breve ensayo.

Juan Francisco González jamás llegará a ocupar cargo alguno en la Academia de Pintura, impedido por la influencia de Pedro Lira en ese medio. Sus viajes a España y Francia serán realizados en el marco de una cierta penuria, muy diferente a la abundancia en que puede viajar Pedro Lira. Galaz/Ivelic sostienen más de lo que dicen, sobrevalorando a Juan Francisco González para afirmar, sin ostentaciones, su condición plebeya. Apenas mencionan a Pedro Lira, porque les basta con sostener la frase "desintegración del modelo", que en su "lengua" quiere decir, "desintegración del modelo de Pedro Lira"; vale decir, disolución del mimetismo natural de la reproducción social. Ese es el problema básico de la escritura de una historia como la que han puesto en circulación Gaspar Galaz y Milan Ivelic. (Mellado, 2003)

Con estas afirmaciones Mellado desconoce que González ocupó el cargo de profesor de croquis y dibujo al natural en la Academia. Además lo que aquí se plantea como una pugna entre los dos artistas puede verse que no eran así en la revisión de la correspondencia que mantenían. Si bien, representaban dos concepciones en relación al hacer arte, muy disímiles, para Lira González no representaba una preocupación. Más que una sobrevaloración, hay una utilización de la figura de González, puesto que ésta es funcional al discurso que Galaz e Ivelic quieren construir, en la que González podría considerarse como el primer informalista chileno. Para finalizar, Mellado hace explícito el problema que antes señaló como básico. Según él, este reside "en la reconstrucción del pasado en virtud de los acomodados discursivos y políticos del presente". Supongo que este juicio acarrea una crítica de corte personal, que va más allá de la obra escrita por ambos autores. Independiente de ello considero que el acomodo discursivo tiene que ver con la necesidad formalista que la escritura de la dupla tiene. Además, y a pesar de sus reparos, vemos como Mellado también acomoda lo acontecido con González a su discurso para generar una

crítica que parece residir en argumentos históricos, pero que está basada principalmente en suposiciones.

3.5 “Juan Francisco González Escobar (1853-1933): Propuesta de catalogación de su obra”

Otro texto importante de revisar es “Juan Francisco González Escobar (1853-1933): Propuesta de catalogación de su obra⁴⁹” que fue publicado en la “Revista de história da arte e arqueologia” el año 2009 y escrito por Samuel Quiroga, magíster en Historia del Arte de la U. Adolfo Ibañez y sindicado por la Corporación Cultural de Las Condes en el texto de “Juan Francisco González, 80 obras escogidas” como un estudioso del artista, cabe mencionar que Quiroga participó en la investigación detrás de dicha muestra. La propuesta de catalogación por él presentada, no dista mucho del trabajo realizado por Zegers, quien establece períodos en la pintura del artista que se rigen principalmente por el lugar en que éste se encontraba viviendo. Esa misma estructura es recogida por Isabel Cruz –otra de las investigadoras que trabajan en la retrospectiva de los 80 años– en su historia del arte y es ahora retomada por Quiroga.

De su catalogación, que no es una investigación nueva y que por tanto no aporta datos desconocidos, me interesa revisar la conclusión. En ella Quiroga propone que:

Para poder entender la obra de un artista, es necesario contar con herramientas básicas como, por ejemplo, la catalogación. Pero para esto son necesarias algunas condiciones mínimas, como saber a qué periodo de la vida del artista corresponde tal o cual obra. Dicha información es fundamental, dada la importancia que tienen los vínculos entre la obra y, por ejemplo, la edad del artista, su estado de ánimo, el medio en el que se desenvuelve, sus intereses sociales o políticos, etc. Conocer cuáles son los factores que afectan al artista, y, por ende, a su obra, en un momento determinado, mejora las posibilidades de entender su creación y facilita el trabajo

⁴⁹ <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2012%20-%20artigo%203.pdf> “Revista de história da arte e arqueologia” N° 12 Julio-Diciembre 2009. De la Universidade estadual de Campinas. Brasil

en posteriores investigaciones. En términos concretos, se vuelve extremadamente útil a la hora de montar una exposición o elaborar un catálogo que permitan al público una mayor empatía con la obra. (Quiroga, 2009:81)

La metodología que el autor propone y que está contenida en la cita, es quizá una idealización del método investigativo, ya que conocer esos factores, tan específicos como diversos (la edad del artista, su estado de ánimo, el medio en el que se desenvuelve, sus intereses sociales o políticos), requiere de una investigación que quizá no sea realizable, ¿cómo determinar un estado anímico al momento de pintar? Por otro lado conocer todo con tal certeza y detalle, puede ser un aporte pero al mismo tiempo coartaría elaboraciones teóricas, las cuales también son necesarias y que surgen de hechos puntuales, pero que no tienen por qué ser comprobables, ya que funcionan como propuestas. Cabe destacar también que en el caso de González, este tipo de información –que se establece como requisito para una catalogación– siempre será esquiva, ya que en contadas ocasiones el artista fechó y/o firmó sus trabajos. Quizá por eso los periodos se definen principalmente por los lugares en lo que habitaba, puesto que los paisajes son identificables con algún lugar determinado de los muchos en los que el artista habitó a lo largo de su vida.

Como el tema principal de la catalogación es la obra de Juan Francisco González, la hipótesis más importante que Samuel Quiroga trabaja busca definir de manera general, pero a la vez representativa su pintura. Al respecto sostiene que: “González manifiesta un marcado interés por la luz, pinta al aire libre, en contacto con la naturaleza y prefiere los formatos pequeños, características que comparte con el Impresionismo, pero se diferencia radicalmente de él en que no descomponía los colores ni los mezclaba, prefería utilizar colores puros, y en que jamás utilizó la técnica del puntillismo, su relación con la representación del paisaje es más bien expresionista.” (Quiroga, 2009:69) Por esta misma

definición acerca de la obra de González es citado en la página web de la Corporación Cultural de Las Condes anteriormente mencionada. Retomando el extracto vemos como se retoma y describe un tema bastante señalado en este trabajo, el impresionismo en González. Esta vez el modo de usar los argumentos es distinto a lo que vimos por ejemplo en Romera, quien señaló una serie de pasos para establecer el vínculo con esta corriente, aun sabiendo que el propio González lo negaba. Para Quiroga entre el artista y los impresionistas hay puntos comunes, pero los presenta excesivamente sintetizados y por ende, limitados. Luego establece las diferencias, que también son mucho más amplias y complejas, definiendo finalmente la relación de González con el paisaje como expresionista, a pesar de que toda la catalogación está tramada por la frase “a la manera del impresionismo”. No deja de ser llamativo que este juicio forzoso sobre el artista se siga sosteniendo un poco a la ligera. Así estas ideas que son elaboradas en un contexto de difusión terminan constituyéndose como una afirmación vacía, que opera más por la repetición de discursos probados que por el vínculo directo con la obra.

3.6 Tres miradas contemporáneas sobre Juan Francisco González

Los últimos textos que revisaremos son cuatro y tienen en común tanto a Juan Francisco González como compartir un enfoque académico. Si bien todos los escritos tienen perfiles diferentes y surgen desde distintos lugares, todos ellos tratan la modernidad que el artista encarnaría. El primero de ellos es “Modernidades en el arte de Chile: Juan Francisco González hacia el Centenario”, escrito por Paula Honorato, académica del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica. El ensayo fue publicado en “Trayectoria americanas” (1810-1910), libro que compila las ponencias del tercer simposio internacional que lleva el mismo nombre. El segundo de los textos es “Paisaje Chileno”

escrito por el teórico y crítico de arte Guillermo Machuca y publicado en dos ocasiones. La primera con motivo del coloquio organizado en el marco de la “Trienal de Chile” (2009) y la segunda vez en su libro “El traje del emperador: Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas” (2011). Y los dos últimos textos que revisaremos son parte del libro “Atisbos de una experiencia: Pintura chilena y vida moderna, 1880-1930”, recientemente lanzado y escrito por la historiadora del arte María Elena Muñoz.

3.6.1 “Modernidades en el arte de Chile: Juan Francisco González hacia el Centenario”

Sólo por el título de este texto sabemos que el trabajo con la figura y obra de Juan Francisco González es fundamental. Paula Honorato comienza explicitando su hipótesis. Esta es: “Las condiciones de modernidad en la pintura fueron habilitadas en Chile principalmente por la obra de Juan Francisco González, situación que ocurre a fines del siglo XIX y comienzos del XX.”(Honorato et al., 2012:91). La autora reconoce que esta idea ha sido trabajada por otros dos autores, Patricio Lizama y Bernardo Subercaseaux, quienes lo habrían hecho en 1993 y 1998 respectivamente. No obstante, también es posible encontrarla en el año 1968, desarrollada por Enrique Linh y consolidada por los libros de Ivelic y Galaz⁵⁰. Para comenzar el desarrollo de su texto, Honorato se plantea dos preguntas a partir de un interés en la obra de González, éstas son: “¿Por qué su pintura irrita a quienes detentan el poder político-cultural? ¿Por qué su obra fue excluida de la escena de progreso cultural que ostentosamente se montó para las fiestas de los 100 años?” (Honorato et al., 2012:92). Sobre las preguntas citadas, podemos decir que: la primera de ellas resulta un poco grandilocuente y desconocemos a partir de qué fue formulada. La

⁵⁰ Ver capítulo dos.

segunda no puede ser respondida en base a construcciones puramente teóricas, ya que depende de hechos puntuales como revisaremos más adelante. En un sentido formal, estas dos preguntas abren y dirigen el texto, ya que permiten a su autora analizar el contexto de la modernización de la ciudad y la pintura de González desde una matriz *rancièriana*. Al mismo tiempo puede atender asuntos como el supuesto impresionismo de González, sus polémicas y su rol en la enseñanza. Para Honorato, González tiene algo de héroe, puesto que sería él quien nos rescató del retraso que significa la Academia porque también –según su supuesto– molestó al poder político-cultural con su pintura. Honorato ofrece dos nociones de modernidad, una asociada a la mirada moderna del pintor, que es capaz de representar con un lenguaje pictórico moderno y la otra asociada al progreso de la ciudad y el paisaje. Dicho esto, en la época de González la autora encontraría un descalce entre motivo y mirada (refiriéndose al artista):

“Como hemos visto, en este desfase entre mirada y motivo, o bien entre experiencias culturales desde las cuales se produce una determinada visualidad, se desliza la mejor imagen de la incipiente modernidad chilena de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Mirada y motivo resultan anclados en situaciones opuestas. No ocurría lo mismo con los impresionistas franceses que proporcionaban una imagen de París fascinada por los adelantos técnicos y en el refinamiento de la vida pública. Las categorías del arte europeo, en su pureza para dar cuenta de la experiencia moderna, no nos sirven para descubrir la conmoción de una pintura como la de González” (Honorato et al., 2012:96)

Para su construcción argumentativa la autora toma únicamente una de las características del impresionismo, su representación de la ciudad, ignorando los otros asuntos que ocuparon a los impresionistas. Con esta afirmación se excluye el motivo de la naturaleza como parte de la modernidad. Pero este puede ser leído como moderno en la medida en que le permite al artista desarrollar un lenguaje pictórico autónomo. Aun así pensar a

González como moderno también se ha instituido y resulta cada vez más complejo alejarse de esa idea para mirarla de modo crítico, sobre todo porque permite dar un relato coherente a nuestra historia, al mismo tiempo que permite potenciar su trabajo como único. Esta calificación da paso a otro tipo de afirmaciones que revisaremos en detalle al analizar el siguiente texto.

3.6.2 “Paisaje Chileno”

Guillermo Machuca construye un texto amplio que abarca diversas aristas desde una matriz teórica en la que la pintura de Juan Francisco González cumple un rol fundamental. Éste texto implica conocer más de la historia del arte chileno, puesto que no se dedica ni a describir, ni a informar, sino que más bien se enfoca en plantear una hipótesis interesante que involucra también a la historiografía y la pregunta por lo nacional. Machuca inicia su texto hablando de la pintura de González, “Carretela en la Vega” (figura 8), luego pasa a las celebraciones del Centenario y retoma la pintura para afirmar una hipótesis potente:

“Pero volvamos a la pintura de Juan Francisco González. Su importancia radica en haber sido la primera traducción localista del paisaje chileno. Con esto se quiere enfatizar lo siguiente: que antes de su pintura, la captación del paisaje fue realizada –por la mayoría de los artistas internacionales y locales existentes a lo largo del siglo ante pasado– de manera más documentalista o naturalista que representativa o traducida del mismo. De manera general, la pintura de González reflejó la primera traducción climática y atmosférica, propia de las condiciones proyectadas por el entorno local, tanto a nivel perceptivo como luego social. En términos históricos supuso una renovación estética encaminada a contrariar ciertas condiciones miméticas que habían caracterizado la tradición del género pictórico durante los sucesivos momentos que trazaron el devenir de la república a lo largo del siglo XIX.” (Machuca, 2011: 177-178).

Si bien presentar a González como la primera traducción de la pintura nacional no es algo nuevo, lo sustancial está en los otros vínculos que serán planteados a continuación, cuando se refiere a la construcción de una historia de las imágenes:

“En el caso específico del arte chileno (o el desarrollado en Chile para no seguir ofendiendo a aquellos sujetos aquejados de “autocrítica intensificada”), la consolidación de esta clase de relato o narración de inspiración histórica puede ser identificada –como lo ha hecho [Roberto] Amigo en su curaduría del museo– con el género del paisaje. Incluso se podría hablar en este caso de la presencia de un género fuerte, constante (sobre todo si lo expandimos al paisaje urbano, social o mental) que nos distingue en términos identitarios.” (Machuca, 2011:181).

Machuca reconoce un cuestionamiento que ha atravesado a la historiografía del arte nacional, nos referimos a la pregunta por lo identitario. Él identifica al paisaje como la constante, tal como lo anunció Romera en el 1969 en su “Asedio a la pintura chilena”: la diferencia es que ahora el paisaje chileno está actualizado y expandido a otros soportes. Esta afirmación respecto al paisaje coincide con la reciente muestra “Puro Chile: Paisaje y territorio”, del Centro Cultural La Moneda (CCLM) que se encontró abierta al público por cinco meses (desde abril a agosto del 2014).

Dicha exposición propuso un recorrido por el arte chileno que va desde los primeros mapas y dibujos naturalistas del siglo XVII hasta el arte actual. La muestra en su parte contemporánea, presenta una apertura en torno al significado del paisaje haciéndose cargo de diversas obras donde esta noción ya no es literal. De toda la exposición hubo un hecho que llamó poderosamente mi atención y tiene que ver con la reducida presencia de obras de Juan Francisco González. Para ser exactos, sólo había dos y eran utilizadas para representar paisajes muy distintos. La primera “Portón de La Serena” (figura 9), se encontraba en el espacio denominado “Gabinete”, que pertenecía a “La invención del paisaje” que correspondía a la Sala Andes y la otra pintura “Monumento a O’Higgins” (figura 10) se encontraba en la sección “El discurso del poder” de la Sala Pacífico denominada como “Paisajes humanos”. Ante esta falta de obras –que en base a todo lo expuesto a lo largo de este trabajo parece ser una carencia inexcusable– cabe preguntarnos

¿es responsabilidad de los curadores de la muestra, que son quienes la organizaron o la culpa es del predominio del coleccionismo privado y de las trabas institucionales al momento de querer trabajar con obras? La misma duda surgió cuando me encontré con que en tantos años el MNBA –institución responsable de la tradición pictórica nacional– no se encargara de dar cuenta a través de una investigación de lo que ha sido Juan Francisco González y al parecer ellos también son conscientes de esta falencia, ya que como mencionamos anteriormente está pronta a inaugurarse una gran retrospectiva del artista, que en número de obras, no supera las realizadas en los '80 y en la actualidad por las Corporaciones Culturales con el respaldo de privados.

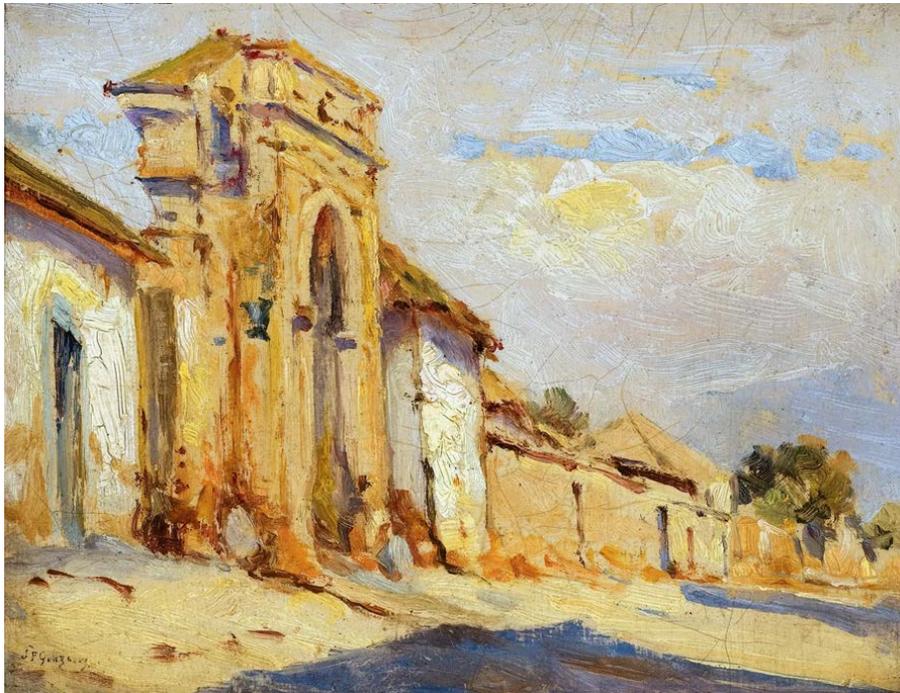


Figura 9: “Portón de La Serena”, óleo sobre cartón, 19 x 25 cms. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



Figura 10: “Monumento a O’Higgins”, óleo sobre cartón, 23.5 x 28 cms. Colección Particular.

Volviendo a “Paisaje Chileno” y retomando la propuesta respecto al paisaje que acá se articula, Machuca identifica otro asunto que posicionaría a este género como el privilegiado para hablar de un arte nacional.

“Una cosa es segura: la formación de un paisaje no puede ser producto de una asimilación instantánea de cierto géneros extraídos del Viejo Continente (como el paisajismo importado de Alemania, Francia, Holanda o Inglaterra); requiere de un proceso de conquista formal, del auxilio de la experiencia, de la vivencia del viaje; en fin, de la conquista y ulterior consolidación de un imaginario específico, resuelto en lo singular y lo local (el tono local en el vocabulario pictórico), y que, tal vez, solo haya sido resuelto en las obras ulteriores de Juan Francisco González.” (Machuca, 2011: 182).

Como ahí se explica, el paisaje no puede ser simplemente asimilado y trasladado como lo hacía el modelo académico, puesto que éste se relaciona con la experiencia, con el conocer

e interiorizarse del motivo, con la naturaleza, con el pintar al aire libre. A partir de esta determinación recuerdo las palabras que González emitió con relación a la enseñanza, en la entrevista de 1929 ya citada. “También sería para mí, parte de la enseñanza, hacer viajar a los alumnos. Pero no por Europa, nada de eso. Por el país. Sí señores, por este Chile único para un pintor. Que se empapen en esa ensalada de verdura que es el sur. Que lleguen hasta el norte y vean lo grande, que aprendan lo grande, no en tamaño, sino la manera grande, noble, simple, única” (González, J. entrevista en “La Nación”) es decir conquistar y consolidar un imaginario específico resuelto en lo singular y lo local.

Machuca quien en su texto también ha propuesto y trabajado vínculos entre la pintura y la fotografía a partir de Antonio Romera y Ronald Kay concluye dando el favor a la pintura:

“El medio pictórico, en cambio, en lugar de recortar y amputar, procede por enmarcamiento, encuadramiento, unificación de la mirada. Los espectros en su caso son las viejas representaciones; aquellas representaciones que la pintura de González puso en crisis a comienzos del siglo XX, justo en momentos en que se conmemoraba el primer Centenario de la República y se comenzaba a sentir los iniciales movimientos convulsivos (o sea, sísmicos) de las vanguardias históricas internacionales y su progresivo programa de destrucción, tanto territorial como imaginal, de la pintura a caballete y la representación mimética de lo real.” (Machuca, 2011:189)

Al igual que Ivelic y Galaz, Machuca posiciona a González en el principio de un arte moderno nacional, mientras que en Europa se activaban las vanguardias. Si bien González se mantiene en la pintura de caballete, es desde ahí que se aleja de la representación mimética de lo real, cabe mencionar que no deja nunca de observar el modelo, es decir la naturaleza.

3.6.3 “Atisbos de una experiencia”: “La ciudad de Juan Francisco González: Santiago, modernidad y pintura” / “El lugar de los límites: Plaza Italia en las pinturas de Juan Francisco González y Ramón Subercaseaux”

María Elena Muñoz, en su libro *Atisbos de una experiencia*, propone una metodología distinta a todos los textos que hemos revisado, puesto que su lectura se inicia desde las obras. El tema central, que articula el texto, no es ni la categorización general de la obra de un artista, ni la vida de éste, sino que una pintura. Es decir, la pintura se nos presenta como un documento, sin perder su autonomía como obra que responde a ciertos estatutos propios del campo artístico. A partir de esta dualidad se elabora una lectura que además de referirnos a lo pictórico, llega a otros asuntos, como por ejemplo, aspectos de la vida de un artista. Las obras de Juan Francisco González analizadas son tres en total.

“La ciudad de Juan Francisco González: Santiago, modernidad y pintura” tiene como objeto de estudio dos pinturas de González. La primera es “Alameda” (figura 11) y la segunda es “Panorama de Santiago” (figura 12). Lo interesante de analizar estas dos obras, está en la modernidad que ambas presentan. Tal como la autora lo explicita “Alameda” es representativa de la modernidad desde una perspectiva iconográfica, mientras que “Panorama de Santiago” lo es por su técnica. La lectura que se ofrece pone atención a cada detalle de las obras y permite a la vez generar una idea panorámica de la pintura de González en general. La segunda obra mencionada es más característica de lo que fue su pintura y por lo mismo es más reconocida por el público en general. Para Muñoz, tal como hemos visto antes, González encarna una modernidad, que no tiene por qué ser la única, ni la primera. Sólo es establecida como dual y diversa:

“Se podría decir que estas dos pinturas, Alameda y Panorama de Santiago, representan respectivamente la transparencia y la opacidad: la primera transparente los avatares de la vida moderna, muestra un lugar, una situación: es un a través que nos induce a relacionar la imagen con un devenir histórico y cultural y nos hace reparar en las decisiones que el pintor tomó para lograr su efecto. La segunda rebota ante nosotros; hace valer su condición de superficie: nos obliga a detenernos en el examen de su pastosidad, en las condiciones de su producción material.” (Muñoz 2014:48).

Así nos encontramos con una nueva forma de mirar a González, hay modernidad más allá de “Carretela en La Vega” (figura 8). En la mayoría de los textos sobre el artista pareciera no ser necesario detenerse en las obras, pues ya es sabido que en ella se encontrará soltura, mancha, materia, costra. No obstante en la elección de obras y en una lectura acotada y dirigida aguarda un potencial para acercarnos más a este artista.



Figura 11: “Alameda”, Ca. 1890, óleo sobre tela, 25x45 cms. Colección Museo Histórico Nacional. Ca. 1890



Figura 12: “Panorama de Santiago” ca. 1910, óleo sobre tela, 32x50 cms. Colección Museo Nacional de Bellas.

El segundo ensayo dedicado a González y que comparte espacio con Ramón Subercaseux, pero el primero tiene mayor protagonismo. A partir de la obra “Plaza Italia” (figura 12), Muñoz nos acerca a características de la vida de González. Habla acerca de su condición social, lo que significa ser un pintor de “medio pelo” y situarse en los márgenes, tanto de la ciudad como de la oficialidad. Respecto a su pintura Muñoz plantea lo siguiente:

“En general, ha existido una suerte de acuerdo tácito respecto a que la pintura de González marca un antes y un después en el devenir local. [...] esta percepción extendida respecto de la obra de González encuentra explicación en la medida en que sus telas, o tablas, o cartones según sea el caso, se presentan como juegos de manchas y pastosidades sin una evidente intención descriptiva.” (Muñoz 2014:129)”.

Hay un reconocimiento de un canon a la vez que se justifica el origen de éste. La propuesta de la autora es más consistente al momento de contraponer dos pinturas de un mismo lugar, en un tiempo similar. Para finalizar es relevante hacer mención al corpus general del libro. “Atisbos de una experiencia” está abocado a las representaciones de la ciudad moderna, donde lo que se tensiona son las distintas concepciones en torno a la idea de modernidad.

González es uno de los más precisos para hablar del tema, puesto que como vimos los aspectos modernos en su pintura no se limitan a la cuestión formal, posibilitando una reflexión crítica al respecto.



Figura 13: “Plaza Italia” ca. 1925, óleo sobre tela, 36x27 cms. Colección del Banco Central

3.7 Reflexiones finales a partir de un ejemplo puntual: Juan Francisco González y la Exposición internacional del Centenario.

Finalmente me interesa dar cuenta de un hecho que aportó a la construcción de este trabajo, ya que se relaciona directamente con aquella información más difundida –tanto en textos de información masiva como en la escritura especializada– sobre González y que es poco concisa. La pertinencia de revisar un ejemplo concreto en este punto del trabajo radica en que permite articular una conclusión que sólo puede darse con posterioridad a la

exposición y revisión de los textos que ocuparon este último capítulo. Es en ellos donde aparecen distintos argumentos que se pueden contrastar para referir la falta de rigurosidad que se ha señalado en variadas ocasiones y que motiva esta revisión.

Guillermo Machuca a lo largo de “Paisaje Chileno” pone especial énfasis en el hecho de que la pintura de González estuviera vigente “justo en momentos en que se conmemoraba el primer Centenario de la República”. En la conmemoración de los cien años de independencia, las Bellas Artes tuvieron un rol fundamental a través de la gran Exposición Internacional del Centenario y la inauguración del Palacio de Bellas Artes. Estos eventos son hitos de nuestra historia del arte, principalmente por la importancia que ambos tuvieron en la época⁵¹. No obstante y según lo que se ha constatado en la revisión de diversos documentos, estas celebraciones tuvieron un gran ausente: Juan Francisco González. Si bien Machuca no da cuenta de esto, los textos contemporáneos ya revisados intentan explicar la ausencia de González basados mayoritariamente en especulaciones.

Expondremos a continuación los distintos razonamientos que dan cuenta de una historia en la que prima lo novelado por sobre lo tangible. El primero se encuentra en el texto de Paula Honorato, quien postula la exclusión de González como una pregunta a responder en su trabajo. Si bien no da una respuesta concreta, de la lectura de su ensayo podemos suponer que para la autora, la pintura de González tenía un potencial político y esa sería la razón de la exclusión. Según Honorato, el pintor a través de sus paisajes estaría denunciando que Chile es mayoritariamente agrario y no moderno, desconociendo los avances del progreso que eran perseguidos por la clase política en aquella época.

⁵¹ Hay diversa bibliografía que se ha encargado de escribir, documentar y caracterizar las implicancias que los eventos tuvieron, encontrándonos en la prensa de la época el especial relieve que tuvo para la clase dominante.

“He aquí el por qué «un pelotón de pintura arrojado sobre una tela» (Montoya, 84) resultó, a fin de cuentas, la más efectiva toma de posición política en el arte, ante la ilusión de un progreso que hacia 1910 sólo alcanzaba para unas cuantas cuadras y que, por sobre todas las cosas, se regocijaba con la promesa que ofrecía la apertura en septiembre de 1910 de Gath & Chaves, la primera multitienda de Santiago, con la que también se celebró la República de Chile.” (Honorato, 2012:99)

La propuesta elaborada por Honorato, puede ser contrastada con la que ofrece Samuel Quiroga respecto a la omisión. La razón de que González no participara de la Exposición Internacional del Centenario tenía que ver con conflictos personales e internos.

“En 1908, Fernando Álvarez de Sotomayor lo nombra Profesor de Croquis y Dibujo del Natural, de la Escuela de Bellas Artes. En 1910, participa en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, celebrada en Buenos Aires, donde logra obtener la segunda medalla. Sin embargo, decide, al igual que Pedro Lira, amigo muy cercano, no participar en el Gran Salón del Centenario, que se organizó en Santiago. En parte, como una muestra de rechazo a Virginio Arias (1855-1941), vinculado a la dirección de la Escuela de Bellas Artes, por aquella misma época.” (Quiroga 2009:72)

Antes de referirnos a lo relativo a la exposición, volveré a un asunto que corresponde al primer capítulo y que ahí fue señalado, pero que reaparece en los textos actuales, me refiero a la fecha de incorporación de González como profesor de la Academia. Existe una incongruencia en la data que aparece señalada en los textos y Quiroga da cuenta de esto mediante una nota al pie de página: “1908 es señalado como el año de ingreso como profesor en la Academia por Romera, Galaz e Ivelic, coinciden en la fecha, pero Cruz de Amenábar y Bindis señalan como año de ingreso a esta 1910”, sostiene el autor. No obstante, 1908 es el año de ingreso como profesor de Fernando Álvarez de Sotomayor, por lo que no tendría las atribuciones para contratar nuevos profesores, así que González no podría haber ingresado ese año. Por lo demás tampoco hay mucha información respecto al momento en que Fernando Álvarez de Sotomayor reemplaza a Virginio Arias en el cargo de director. Según el libro “La construcción de lo contemporáneo”, que recoge una serie de

documentos para dar cuenta de lo que sucede con la Escuela de Bellas Artes, “en 1911 asumía como Rector de la Universidad de Chile el historiador Domingo Amunátegui Solar y, después de más de diez años en el cargo, Virginio Arias dejaba el puesto de director de la Escuela siendo reemplazado por Fernando Álvarez de Sotomayor, quien desde 1908 desempeñaba las funciones de profesor de la cátedra de dibujo natural, pintura y composición en el mismo establecimiento.” (Pablo Berríos et al., 2012:29) Esto nos sirve para tener una idea del momento en que se realizó el cambio, mas no se da una fecha precisa. Según el propio Juan Francisco González en la entrevista de 1929, su ingreso no se concretó hasta el año 1914: “Álvarez de Sotomayor, en 1910, me hizo nombrar profesor. Dijo que yo iba a ser una inyección para la escuela, no se engañaba. Tanto no se engañaba que otros vieron los mismo y por eso el nombramiento no lo vine a tener hasta el año 1914.” (González, J. 1929 entrevista en “La Nación”) La afirmación de González nos hace dudar respecto a la fecha en que Álvarez de Sotomayor asume, puesto que menciona el 1910, no obstante da un dato clave y es que su incorporación no se concretó hasta 1914. Este es otro de los asuntos que no ha sido investigado a cabalidad y que eventualmente podría modificar parte de la vida profesional de González, ya que no es lo mismo que no haya participado siendo un pintor corriente versus que no lo haya hecho siendo un miembro de la Academia.

Retomando lo planteado por Quiroga con relación a la exclusión de la Exposición del Centenario, él destaca la participación de González en la Exposición Internacional del Centenario celebrada en Buenos Aires y argumenta que al igual que Pedro Lira se abstuvo de participar por rechazo a la gestión de Virginio Arias, director de la escuela en aquel entonces. Este juicio parece no tener respaldo. Llama la atención que se refiera a la

Exposición como el “Gran Salón del Centenario”, quizá era como se conocía popularmente en la época, pero no es el nombre oficial. Este detalle permite determinar que Quiroga obtiene esta información del libro de Roberto Zegers “Juan Francisco González: Maestro de la pintura chilena”. Es este autor quien afirma lo que Quiroga parafrasea. Zegers tampoco revela la fuente a partir de la cual sostiene que el no participar fue decisión de Lira y González para oponerse a Arias. Sin embargo es erróneo plantearlo, ya que Pedro Lira sí participó de la Exposición del Centenario, información que está disponible en el catálogo de la muestra⁵². Este tipo de afirmaciones y repeticiones suelen ser muy comunes y encontramos la historia del arte en general, no sólo en lo relativo a González, llena de imprecisiones. Esta misma información respecto al alejamiento del artista, se encontraba en los textos de muro de la exposición “Juan Francisco González, 80 obras”.

Este asunto también aparece tratado en el catálogo de Chile 100 años: Artes Visuales.

“Otro comentario que llama la atención es el que aparece en el texto de presentación del catálogo de la Exposición del Centenario, que inauguraba el actual edificio del MNBA. El pintor y crítico Ricardo Richon Brunet –en esos momentos vicedecano de la Escuela de Bellas Artes–, manifiesta su desconfianza en torno a la obra de Juan Francisco González en los siguientes términos: ‘Juan Francisco González no ha podido tener la misma influencia que Pedro Lira porque no tenía la misma autoridad, y porque si bien sus intenciones y aspiraciones hacia la luz y el ensanchamiento de la visión eran excelentes, sus modos expresión y su método eran demasiado someros’. El pintor fue excluido de la Exposición del Centenario; el comentario aludido, puede leerse –con la perspectiva del tiempo– como un discurso justificatorio, pues ofrece someros argumentos para dar cuenta de una exclusión no claramente asumida. Llama la atención que hacia 1910 Juan Francisco González tenía 55 años de edad y disponía de una obra ya bastante reconocida.” (Castillo et al., 2000:48)

⁵² Disponible en www.dibam.cl/Recursos/Publicaciones/Museo%20Nacional%20de%20Bellas%20Artes/archivos/Catálogo.pdf

Castillo cita el catálogo de dicha exposición, por lo que su argumento es construido desde uno de los pocos documentos que circulan del evento. Ciertamente y tal como el curador lo indica, el discurso de Richon Brunet puede parecernos como una justificación, sin embargo y a diferencia de lo que Castillo sostiene, no porque los argumentos sean superficiales, sino que por la necesidad de explicar una omisión. Richon Brunet acusa la falta para evitar cuestionamientos posteriores. Esto cobra más sentido si nos detenemos en lo que continúa al extracto ya examinado. “Pero con todo es muy natural, y ha sido muy benéfico que sus ideas hayan entusiasmado a muchos jóvenes y hayan dado una nota muy vibrante y despertadora en un medio que se estaba adormeciendo en un ambiente muy monótono y frío. Su papel en el desarrollo artístico de Chile habrá sido, pues, muy importante” (Richon Brunet, 1910: 29-30). Se sabe que González es un maestro y como tal, muchos jóvenes se sentían representados por su trabajo y es a ellos mismos que se dirige Richon Brunet con esta justificación. En general el comentario –como muchos de los que emitieron los contemporáneos a González sobre su pintura– deja una sensación de ambivalencia, ya que si bien es preciso para catalogar a González como somero y vacilante, de todos modos le concede que su pintura ha revitalizado el ambiente artístico, destacando su papel en el desarrollo del arte. Este comentario también nos podría llevar a pensar que fue González quien se excluyó y que por eso mismo se debe explicar el motivo.

Como vemos las razones de la ausencia de González en esta importante exposición del arte chileno seguirán –por el momento– sin establecerse. Lo que sí está claro es que para aproximarnos a ellas, las respuestas deben surgir desde fuentes documentales. Por ello es que se analizarán algunas de las partes del catálogo de la Exposición Internacional del

Centenario, que pueden ofrecernos un acercamiento a los motivos. En el “Reglamento de la Sección Nacional” se especifica lo siguiente:

“Del jurado— El jurado se compondrá de tres miembros del Consejo de Bellas Artes y de cuatro personas elegidas por los exponentes que hubieran obtenido, por lo menos, medalla de segunda clase o hubieren sido recompensado en exposiciones extranjeras de reconocida importancia.

Correrá a cargo del jurado la admisión y colocación de las obras y la adjudicación de las recompensas.

De la elección del jurado— la votación para elegir los miembros del jurado que corresponde designar a los exponentes, será pública y el acto dirigido por el Presidente del Consejo de Bellas Artes.

Esta votación será nominativa y deberá tener lugar al día siguiente de expirado el plazo para la recepción de obras.

El voto deberá ser suscrito en un boletín especial, que cada votante recibirá oportunamente.”

De la cita podemos deducir que las obras que conformaron la Sección Nacional fueron escogidas por un jurado y que la convocatoria era abierta, por lo que eran los artistas quienes debían presentar sus obras. Podríamos afirmar entonces, que la participación era voluntaria. A partir de este dato seguimos sin poder determinar con precisión si González presentó obras y no fueron escogidas o si simplemente no participó.

En el catálogo se estipula otro punto asociado a las Bases Generales que es importante destacar. “**VIII** El gobierno previo acuerdo con el Consejo, adquirirá las obras que estime convenientes para el Museo Nacional de Bellas Artes”. Por lo que surge la siguiente pregunta: ¿Puede ser que se comprasen obras que hayan sido enviadas, pero no escogidas para ser expuestas? Esto se complementa con el hecho de que un número importante de las obras de Juan Francisco González que componen la colección del MNBA, fueron

adquiridas por la Comisión Nacional de Bellas Artes⁵³ en 1910. Si bien fue el Consejo de Bellas Artes, el encargado de adquirir las obras con motivo del Centenario, podríamos encontrarnos frente a un error nominal, ya que según el libro de Pablo Vidor, dedicado al Museo Nacional de Bellas Artes y publicado en 1930, la figura del consejo habría surgido con posterioridad a la Comisión. Por lo demás tiene sentido pensar que el museo sólo adquirió obras en esta importante instancia, ya que como sabemos la disposición de recursos económicos era limitada. Esto último constituye una suposición, que sólo aporta en el sentido de demostrar que continúan apareciendo pequeños asuntos, necesarios de resolver para llegar a los motivos que excluyeron a González de este importante evento.

Lo recientemente expuesto tiene como fin poner al descubierto alguna de las implicancias que una investigación rigurosa requiere. Las razones de la notoria ausencia de González continuarán indeterminadas, aunque podamos sospechar con que se vinculan. Presentar lo anterior busca dar cuenta de los asuntos que motivan esta investigación y son elaborados en un momento final, puesto que solo pueden construirse a partir del recorrido establecido desde el primer capítulo, como se mencionó al comienzo del apartado. A pesar de que pareciera que sobre González está todo escrito y dicho, es eso mismo lo que nos permite encontrar este tipo de intersticios que abren nuevas posibilidades para la investigación. Encontramos en la actualidad una gran cantidad de textos que se centran en González, y que lo abordan de maneras diversas. Esta pluralidad mantiene vigente su obra y a la vez posibilita nuevas lecturas. Ejemplo de ello es la actual muestra del Bellas Artes sobre el artista, que exhibe la colección de sus obras que el museo posee. Éstas están organizadas

⁵³ La Comisión Nacional de Bellas Artes fue creada El 30 de abril de 1902, con el fin de regular las bases del concurso para la construcción del actual Museo Nacional de Bellas Artes y una Escuela de Bellas Artes en el mismo sector. La comisión estableció que el edificio que debía acoger tanto al Museo como a la Escuela para así unir la enseñanza con la exhibición de las colecciones. Esto se consideraba fundamental para la formación de los futuros artistas.

curatorialmente bajo la fórmula literaria del “viaje del héroe”, lo que reafirma una imagen mítica e idealizada quizá más enfática en generar un mito que las que hemos revisado. Así también nos encontramos con que el asunto de la participación, que continúa siendo abordado por los investigadores. Como hemos expuesto, se trata de un asunto inconcluso y que reviste importancia al momento de atender al rol que tuvo González en el escenario artístico de principios de siglo. En las próximas Jornadas de historia del arte, que se realizarán entre el 1 y el 3 de octubre del 2014 y que son organizadas por el Museo Histórico Nacional, la Universidad Adolfo Ibáñez, el Centro de Restauración y Estudios Artísticos - CREA y la Universidade Federal de São Paulo, se presentará en la mesa “exhibición, discurso y prácticas culturales” la ponencia “El Consejo Nacional de Bellas Artes y la ausencia de Juan Francisco González en la Exposición del Centenario”. Todo lo anterior reafirma la vigencia de González y la importancia que su figura mantiene a nuestros días.

Conclusiones

I

Todo el recorrido acá trazado busca exponer y develar los modos de operar al momento de generar discursos, en este caso con respecto a Juan Francisco González, pero que es perfectamente extrapolable a una manera de hacer historia y de entender el arte en Chile. La instalación de lugares comunes se relaciona con la consolidación de un tipo de escritura en la que prima lo narrativo por sobre el análisis de fuentes documentales.

Esta investigación tuvo dos ejes transversales, Juan Francisco González y la escritura sobre artes visuales. Ambos se mezclan y por ello, sus límites permanecen difusos, ya que a través de González se buscó identificar los discursos dedicados a las artes visuales que han consolidado relatos canónicos que en la actualidad se repiten sin mayores constataciones o cuestionamientos. En este sentido, el primer capítulo se dedicó a conocer al artista alejado de los discursos temporalmente posteriores y que ofrecen una construcción discursiva. Identificar la opinión de la crítica y la del propio artista respecto a su trabajo permitió reconocer el origen de algunas ideas que perduran incluso hasta nuestros días. Tras esto no hubo ni un afán acusatorio, ni la intención de desmentirlas. El objetivo era documentar para comprender y observar de modo crítico lo que se presentó. En este sentido se pudo establecer cuestiones sumamente específicas, pero no por ello menos importantes, como por ejemplo la obtención por parte de González de una Medalla de 1º clase en el Salón de 1892 y no en 1900, como ha aparecido en un sinfín de ocasiones a lo largo de la historiografía nacional y que se difunde incluso en la actualidad⁵⁴. Asimismo, mediante la

⁵⁴ Por ejemplo en la exposición del MNBA “¿Qué es de ti mi buen Juan?”.

revisión del trabajo de González pudimos identificar una de las maneras en que el campo artístico operaba durante el siglo XIX. La academia no era el único lugar a través del cual se podía estar vigente, ya que la participación en el Salón y la repercusión de éste en la prensa aseguraba un debate, una aproximación al público y una difusión de las obras allí presentadas.

El segundo capítulo, que contempló una ampliación del tipo de discursos analizados por la cantidad de material que surgió, nos permitió aproximarnos al problema de lo nacional en las artes visuales y a la escritura de su historia. En esa medida varios autores sitúan a González como la encarnación de lo nacional, permitiéndoles la elaboración de relatos sólidos. En el vínculo persistente con el contexto desde el cual surgen las historias o muestras, es que tratamos el golpe militar y la adaptación que entonces se hizo de la figura de González. Así se le podía leer tanto como la representación del patriotismo, como por ser el primer pintor que no se encontraba desfasado atendiendo al canon europeo. Estas paradojas responden principalmente a la intención que se anida detrás de la escritura de cada discurso.

En el último capítulo, centrado en los 2000, vemos como la estructura que se había elaborado para los capítulos anteriores se pierde. Ya no hay contemporáneos, ni historias del arte que orienten nuestra revisión. Pero encontramos una suerte de apertura, González es abordado a través de exposiciones organizadas por instituciones con características muy diferentes (como lo es el Museo Nacional de Bellas Artes en relación a la Corporación Cultura de alguna municipalidad influyente.), por medio de libros que van desde un perfil teórico hasta uno historiográfico, mediante catalogaciones, libros de cartas y publicaciones ligadas a lo ensayístico. El valor de este último capítulo está en aproximarnos a lo que

sucede hoy y por ello es que se tomó como decisión final exponer los “lugares comunes”, ya que su persistencia y difusión continúan siendo una falencia en nuestra historiografía.

Vale la pena aclarar que el afán crítico por cuestionar los lugares comunes y los discursos ya consolidados no significa necesariamente afirmar que algunos de ellos no tengan validez. De hecho, con el análisis algunos se han constatado. Por ello, es preciso enfatizar que no se busca remover a González del sitio que le ha sido asignado. La propuesta es más bien atender a todas aquellas ideas que circulan y sobre las cuales, se tienen pocos antecedentes acerca de su fundación. Por eso, el análisis de los procedimientos de la historiografía se vuelve un punto clave y fundamental al momento de cualquier revisión. Una conclusión vinculada a ella es uno de los principales aportes que este estudio persigue.

II

La historia del arte se construye a partir de “límites”, según lo planteado por Gonzalo Arqueros o de “vacíos y omisiones” según lo que estableció Ramón Castillo. Hablar de “vacíos y omisiones”, tiene implícito una connotación negativa, que es innecesaria considerando que escribir una historia implica trazar los límites para estructurar y dar sentido. Los vacíos y omisiones son entendidos como olvidos y desconsideraciones intencionadas que hablan de una negligencia más que de una decisión tomada pensando en establecer un discurso crítico al mismo tiempo que histórico. La lectura de las historias en este trabajo identificó esos límites, aunque no siempre se pudo determinar los criterios bajo los cuales se establecieron. De cierto modo, en los autores opera una imposición por escribir un relato que sea cohesionado y coherente, y es esto mismo lo que impide reconocer cuáles son sus límites. Es decir, los motivos que los llevan a tomar las decisiones

que les permiten configurar sus discursos. Por eso, cuando se identifica un cabo suelto, se hace más fácil calificarlo con un vacío, que como una decisión pensada para fortalecer la argumentación. Como consecuencia, surgen argumentos que repiten las nociones ampliamente difundidas y que se adaptan a una idea preconcebida de lo que fue Juan Francisco González. Uno de los ejemplos más claros para demostrar este tipo de argumentación se encuentra en la participación del artista en la Exposición Internacional del Centenario, explicado con detalle al final de este trabajo.

Fue primordial para el desarrollo de esta investigación tratar de comprender los criterios y los motivos de los autores –a diferencia de lo que se hace en la mayoría de los textos revisados– puesto que son un elemento constitutivo y necesario al momento de escribir y plantear una perspectiva histórica con rigurosidad. No hacerlo supone un descuido para un lector crítico y tampoco propicia a que un lector externo cuestione las fuentes y la veracidad de lo que lee.

Es el documento –la fuente primaria– lo que delimita los alcances de la historia. Estos límites no son propuestos por el autor, sino que están dados a partir de lo que estas fuentes ofrecen. La decisión de generar un trabajo con documentos está justificada en dos razones. La primera se fundamenta en lo recién planteado, ya que éstos son límites tangibles al mismo tiempo que veraces. La segunda en la necesidad de descubrir el modo en que opera la historia, ya sea con o sin un imperativo historiográfico. En los textos sobre artes visuales analizados, pareciera primar la idea de que si se escribe de historia, la historiografía viniera por añadidura. No obstante, esto no es así, de modo que la mayoría de los textos se quedan en lo narrativo (que se centra en asuntos anecdóticos, por sobre la revisión de las obras) o en la mera difusión de ideas de rápida asimilación. Pese a estas debilidades, el concepto de

historia aparece con fuerza en ellos. Por ejemplo en el texto del catálogo correspondiente a la Exposición Internacional del Centenario, titulado “El arte en Chile” Richon Brunet comienza planteando lo siguiente: “La historia del arte en Chile, se puede decir que tuvo su principio a mediados del siglo pasado, es decir, hace poco más de cincuenta años. Antes, las manifestaciones artísticas eran casi desconocidas” (Richon Brunet, 1910:25). En este extracto vemos como el autor no establece una distinción entre producción, es decir, el elaborar obras de arte, versus la disciplina de escribir la historia. Si bien esto último no está siendo considerada por Richon Brunet, está presente en su trabajo por la perspectiva histórica que le asigna. Entonces podríamos afirmar que para este tipo de textos la historia es algo que se inicia desde que están los primeros artistas produciendo y no desde la construcción de relatos que establecen criterios, para determinar por el ejemplo, el inicio del desarrollo artístico. La historia se concibe como si fuese algo objetivo, algo dado, y no como una construcción subjetiva elaborada por los autores a través de su escritura.

Desde esta indeterminación se escriben varias de las historias del arte revisadas, lo que evidencia una falta de rigurosidad disciplinar. La preocupación por la fuente y el trabajo con archivo es un asunto actual, que fundamenta la historiografía y aporta a las discusiones que enriquecen la disciplina. Optar por negar la existencia del arte chileno o de la historia del arte chileno, no resuelve los problemas que su construcción acarrea, como tampoco lo hace una sobre teorización de esta. En este sentido, esta investigación formula una manera de aproximarse a los problemas que presenta la escritura de la historia, puesto que es una propuesta concreta y directa que se basa en una estrategia analítica y revisionista.

Fuentes documentales analizadas

Libros:

- Álvarez Urquieta, Luis. “La Pintura en Chile: Colección Luis Álvarez Urquieta”. Santiago, Imprenta La Ilustración, 1928.
- Arqueros, Gonzalo. “La historia del Arte como experiencia de los límites” en “Trienal de Chile 2009. Coloquios”. Santiago, 2009.
- Bahamondes, Andrés. “Desarrollo del arte chileno” Santiago, Imprenta Nacional, 1919.
- Bindis, Ricardo. “Los grandes maestros de la pintura nacional”. Santiago, Philips Chilena, 1981.
- Bonta, Marco. “Cien años de pintura chilena” Santiago, Arte, 1959.
- Castillo et al., “Chile. 100 años de artes visuales. Primer período 1900-1950. Modelo y representación”. Santiago, MNBA, 2000.
- Cruz, Isabel. “Arte. Lo Mejor en la Historia de la Pintura y Escultura en Chile”. Santiago, Editorial Antártica, 1980.
- Díaz, Wenceslao. “Juan Francisco González. Cartas y otros documentos de su época”. Santiago, Ril Editores, 2004.
- Galaz, et al., “Chile. 100 años de artes visuales. Segundo período 1950-1973. Entre la modernidad y utopía”. Santiago, MNBA, 2000.
- Galaz, Gaspar e Ivelic, Milan. “Chile arte actual”. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.
- Galaz, Gaspar e Ivelic, Milan. “La Pintura en Chile”. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.
- González, Juan Francisco. “La enseñanza del dibujo”. Anales de la Universidad de Chile, Pág. 103-118. 1906.
- Helfant, Ana. “Los pintores del medio siglo en Chile” Santiago, Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1978.

- Honorato, Paula. “Modernidades en el Arte de Chile: Juan Francisco González hacia el Centenario” en “Trayectorias Americanas”. Santiago, Ril editores, 2012.
- Lihn, Enrique. “Textos sobre arte”, Santiago, Universidad Diego Portales, 2008.
- Lira, Pedro. “Diccionario biográfico de pintores”. Santiago, Imprenta Esmeralda, 1902.
- Machuca, Guillermo. “Paisaje Chileno” en “El traje del emperador”. Santiago, Metales pesados, 2011.
- Montoya, Jorge. “El pensamiento estético de Juan Francisco González” Aisthesis n° 9. Santiago, 1975-1976.
- Muñoz, María Elena. “Atisbos de una experiencia” Santiago, Ediciones Metales pesados, 2014.
- Peluffo, Gabriel. “Notas sobre Arte, Historia y Política en América Latina” en “Trienal de Chile 2009. Coloquios”. Santiago, 2009.
- Pereira Salas, Eugenio. “Estudios sobre la Historia del Arte del Chile Republicano”. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.
- Pizarro, Laura “La construcción de lo nacional en las historias de la pintura en Chile (desde la República Autoritaria a la República Parlamentaria)”. Tesina para optar a la licenciatura en Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2003.
- Romera, Antonio. “Asedio a la Pintura Chilena”, Santiago, Editorial Nacimiento, 1969.
- Romera, Antonio. “Historia de la Pintura Chilena”. Santiago, Del Pacífico, 1951.
- Zegers, Roberto. “Juan Francisco González, Maestro de la Pintura Chilena”. Santiago, Ediciones Ayer, 1980.
- Zegers, Roberto. “Juan Francisco González: El Hombre y el Artista, 1853-1933”. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, S.A.1953

Recursos digitales:

- Catálogo de la Exposición Nacional de 1884. Valparaíso, Imprenta del nuevo mercurio, 1984. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0007058.pdf>

- Catálogos de los Salones Oficiales de 1899 al 1906 disponibles en:
http://www.mnba.cl/Vistas_Publicas/publicPublicaciones/publicacionesPublic.aspx?idInstitucion=70
- Información de la retrospectiva de los 80 años
www.culturallascondes.cl/home/juan-francisco-gonzalez.html
- Mellado, Justo. Sobre la Ausencia de una corriente Analítica debidamente asentada en la Escena Chilena.
http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2003/05_mayo/20030409.html
- Montoya, Jorge. El pensamiento estético de Juan Francisco González en Aisthesis n° 9. 1975-1976.
http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis9/el%20pensamiento%20estico%20de%20juan%20francisco%20gonzalez_jorge%20montoya%20veliz.pdf
- Quiroga, Samuel. Juan Francisco González (1853-1933): propuesta de catalogación de su obra. <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2012%20-%20artigo%203.pdf>

Catálogos:

- “González hoy”, Sala BHC, Santiago, 1981.
- “Homenaje a Juan Francisco González”, Instituto Cultural de Providencia”, Santiago, 1983.
- Bindis, Ricardo. Banco Central de Chile. Santiago, 1977.
- Bulnes, Alfonso. “Juan Francisco González, Homenaje de la Facultad de Bellas Artes”. Santiago, Universidad de Chile, 1933.
- Catálogo de la Retrospectiva “Juan Francisco González”, Corporación Cultural de Vitacura, Santiago, 2005.
- Ministerio de relaciones exteriores de Chile. “II Jornada Cultural Chilena-Latinoamericana, Visión de la Obra del Maestro de la Pintura Chilena Juan Francisco González. Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil”, 1963.
- Richon Brunet, Ricardo. “Exposición Internacional de Bellas Artes”. Catálogo Oficial Ilustrado. Santiago, Imprenta Barcelona, 1910.

Diarios y revistas:

- “Revista de Artes y Letras”, “¿Existe el arte nacional en Chile?”, tomo XV, 1889, Santiago.
- “Revista de Artes y Letras”, “El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884”, año1, tomo II, N° 9, Santiago 15 de noviembre de 1884.
- “Revista Ercilla”, “El genio de suelto pincel”, 24 de octubre de 1973, Santiago.
- “Revista Nueva”, “Ecos del Salón de 1900”, Enero de 1901, Santiago.
- “Revista Nueva”, “Salón del 1900”, Marzo de 1901, Santiago.
- Diario “El Mercurio”, “Desafío para el Arte y la Cultura Chilena”, 25 de septiembre de 1973, Santiago.
- Diario “El Mercurio”, “Diálogo con una exposición de Juan Francisco González”, 18 de noviembre de 1973. Santiago.
- Diario “El Mercurio”, “Exposición de Juan Francisco González”, 14 de octubre de 1973, Santiago.
- Diario “El Mercurio”, “Falleció el decano de los pintores chilenos. El maestro don Juan Francisco González”. 5 de marzo de 1933, Santiago.
- Diario “El Mercurio”, “Huellas Europeas en J.F. González”, 3 de octubre de 1976, Santiago.
- Diario “El Mercurio”, “Juan Francisco González y la recuperación de lo táctil en la pintura” 4 de agosto de 2013, Santiago.
- Diario “El Mercurio”, “Tras la huella del maestro”, 9 de julio de 2001, Santiago.
- Diario “La Nación”, “Una visita al maestro don Juan Francisco González” 10 de abril de 1929, Santiago.
- Diario “La tercera”, “El maestro transgresor: Juan Francisco González vuelve al museo”, 7 de septiembre de 2014, Santiago.
- Diario “Las Últimas Noticias”, “Esto no es lo que parece”, 24 de julio, 2001, Santiago.

- Revista “Atenea”, “Número extraordinario en homenaje a Juan Francisco González”, año XXX, tomo CXII, n° 339-340. Editorial Nascimento, 1953, Santiago.
- Revista “Pluma y Lápiz”, “Juan Francisco González” mayo de 1901, Santiago.
- Revista “Selecta, Conversaciones sobre arte”. “Dos hermanos artistas. Simón y Juan Francisco González”, año I, n° 7, octubre de 1909, Santiago.
- Revista “Selecta, Conversaciones sobre arte”. “El arte en Chile”, año II, n° 6, septiembre de 1910, Santiago.
- Semanario “El Taller Ilustrado”, 14 de noviembre de 1887, Santiago.
- Semanario “Instantáneas de luz y sombra”, “Arte en el Salón de 1900”, 18 de noviembre de 1900, Santiago.
- Semanario “Instantáneas de luz y sombra”, “Los 21. Estudios sobre artistas”, 23 de junio de 1901, Santiago.

Bibliografía

- Ávalos, Katherinne. Quezada, Lucy “Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura” en “Ensayos sobre artes visuales.” Volumen III, Santiago, Lom ediciones, 2014.
- Baudelaire, “Charles. Arte y Modernidad, Buenos Aires”, Ed. Prometeo, 2009.
- Berríos et al., “Del taller a las aulas”. Santiago, 2009.
- Berríos et al., “La construcción de lo contemporáneo” Santiago, 2012.
- Bindis, Ricardo. “Pintura Chilena, Doscientos Años”. Santiago, Origo Ediciones, 2006.
- De la Maza, Josefina. “La inauguración de la Academia”. Santiago, Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Eisenmann, Stephen et al., “Historia crítica del arte del siglo XIX”, Madrid, Akal, 2001.

- Greenberg, Clement. “La pintura moderna y otros ensayos”. Madrid, Ed. Siruela, 2006.
- Mora, Maira. “Juan Francisco González: Síntoma y Exposición Internacional de 1910”. Tesina de pregrado. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2009.
- Reyes del Villar, Soledad. “Chile en 1910. Una mirada cultural en su Centenario”. Santiago, Ed. Sudamericana, 2004.
- Subercaseaux, Bernardo. “Historia de las ideas y la cultura en Chile”. Tomo II. Santiago, Editorial universitaria, 2004.

Recursos digitales:

- Álvarez Pastene, Manuel. “Centenario de Chile: Una época escrita desde la modernidad” en Rev. Sociedad & Equidad, N° 2, Julio de 2011.
<http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/15283/15695>
- Cortes et al., “El español Antonio Romera y la historiografía artística chilena: una propuesta de organización fundacional”:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1202175>
- De la Maza, Josefina. Por un arte nacional pintura y esfera pública en siglo XIX chileno. http://www.documentosartechile.cl/documentos/textosinvestigadores/dela_maza2.pdf
- Radio Universidad de Chile, “Juan Francisco González, el pintor que no puede faltar”: <http://radio.uchile.cl/2013/08/08/juan-francisco-gonzalez-el-pintor-que-no-puede-faltar>
- Zamorano, Pedro. “Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos” en Revista Atenea, 2007. <http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n495/art11.pdf>