

La Estética y la Academia Chilena de Bellas Artes en sus inicios.

JORGE MONTOYA VELIZ

JORGE MONTOYA VELIZ

Nació en Santiago en 1944. Hizo sus estudios en la Escuela Experimental de Educación Artística, dependiente del Ministerio de Educación, en la que se especializó en Pintura y Artesanía. Ingresó posteriormente a la Universidad Católica de Chile, donde estudió Filosofía. En 1969 trabaja como ayudante en el Instituto de Estética. Desde 1978 es profesor de Teoría de Arte, Axiología Estética, Estética y Filosofía entre otras asignaturas.

Desde 1972 diseña y diagrama *Aisthesis*. Actualmente es candidato a Magister en Letras con mención en Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Católica de Chile.

Publicaciones: "La Verdad como Valor en el Arte y la Filosofía", en *Aisthesis* Nº 7; "La Experiencia Musical como Experiencia Trascendente", en *Aisthesis* Nº 8; "El Pensamiento Estético de Juan Francisco González", en *Aisthesis* Nº 9.

gazón de afectado colorido, digno imitador de esclarecidos maestros, no tememos en asegurar que el pintor llegará prontamente a la gloriosa meta". Este artista se llamaba Alejandro Ciccarelli.

El Emperador le propuso que lo acompañara a Brasil, ofreciéndole el puesto de pintor de cámara y profesor de pintura de la Emperatriz. El artista aceptó y salió de Europa en la nave imperial rumbo a América. Durante su permanencia en Río de Janeiro, concluyó el cuadro sobre la *Revista militar del Rey de Nápoles*. Realizó también una obra de grandes dimensiones encargada por el Emperador: *La Coronación de Don Pedro II*. Asimismo, pintó varios cuadros acerca del enlace de la pareja real, celebrado en la capilla Real del palacio de Nápoles. Como público reconocimiento, el Emperador le nombró *Caballero de la Orden Imperial de Cristo*, "por las obras de merecido mérito artístico presentadas por el señor Ciccarelli en la exposición de Bellas Artes de Río de Janeiro el 12 de marzo de 1844".

En aquellos tiempos nuestro país carecía de un Instituto de Bellas Artes. Por esto el Gobierno de Manuel Bulnes, a través de su ministro de Relaciones Exteriores don Manuel Camilo Vial, encargó al cónsul de Chile en Río de Janeiro, que practicara cuantas diligencias fueran necesarias para traer a Chile a tan esclarecido artista, puesto que Ciccarelli había terminado sus compromisos con el gobierno de Brasil y quería volver a su patria. Después de diversas gestiones y generosos ofrecimientos por parte del encargado de gobierno de Chile, el distinguido napolitano aceptó venir a nuestro país, a hacerse cargo de la dirección de la Academia de Dibujo y Pintura que se iba a crear en Santiago. Es así como el 18 de junio de 1848 Ciccarelli firmaba su nuevo compromiso, esta vez con Chile.

Llegó a Santiago en octubre de 1848. Muy pronto fue recibido por Manuel Bulnes,

En 1843, cuando el Emperador del Brasil Pedro II estuvo en Nápoles, con motivo de sus bodas con la Emperatriz María Teresa de Borbón, le fue presentado un artista de 33 años, que había estudiado pintura desde joven en el Instituto Real de Bellas Artes de esa ciudad, llegando a manifestar talento suficiente para ganar la gran medalla de plata por su cuadro *Arquimides*, presentado a la exposición de Bellas Artes de Nápoles, en 1833. Además había obtenido un segundo premio con medalla de oro, en 1839. Como si esto no fuera suficiente, había ganado el gran premio con medalla de oro de primera clase en la exposición de Nápoles de 1841. Por otra parte, en diversos periódicos y revistas de Roma y Nápoles se hacían elogiosos homenajes y descripciones de los cuadros de este artista tan prometedor. Así, por ejemplo, en *El Tiberino*, periódico oficial de Bellas Artes en Roma, con fecha 13 de agosto de 1836 se lee a propósito de su obra *Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Sena*: "El diseño es severo, las tintas convenientes, sin la car-

quien facilitó un local en el palacio de la Moneda, para habitación del pintor y taller de estudio, mientras se habilitaba un local adecuado para la Academia que se iba a fundar. No mucho tiempo después, el 9 de marzo de 1849, el Presidente de la República, sus ministros, autoridades civiles y una escogida concurrencia, asistían al acto de inauguración de nuestra Academia, en uno de los salones de la Universidad. En aquel acto solemne, Ciccarelli pronunció como su primer director y maestro, un elegante discurso, haciendo el panegírico del arte itálico y helénico y observando, asimismo, la influencia que ha ejercido en todo tiempo en el mundo.

En una parte de su intervención dijo:

Los atenienses consideraron a Prometeo como el primer modelador en el arte de la escultura y la fábula de Galatea a quien él quería dar la vida robando el fuego sagrado del cielo, no es más que el símbolo del bello ideal que un artista siente en sí, que lo arrastra de una obra a otra, sin satisfacer jamás esa ardiente aspiración, ansioso de realizar el tipo de perfección que es parte de la divinidad: tipo cuyos elementos se encuentran derramados en la naturaleza, y en el que todos los esfuerzos de un artista para realizarlos están limitados a reunirlos y a ordenarlos¹.

Ciccarelli hará notar el carácter de la enseñanza del arte entre los griegos, de cómo tenían que aprender anatomía, observando las proporciones de las partes del cuerpo, con sus respectivos nombres. Y desde luego el conocimiento de los arquetipos o cánones, de los cuales no les era posible separarse: las obras de Zeuxis y Apeles para los que seguían pintura; las de Policeto y Lisippo, para los que estudiaban escultura. Se llegó a establecer el otorgamiento de un premio en certamen público a aquel que se acercaba más al canon establecido. Esta gramática del arte tan estricta será esencial en el desenvolvimiento de la actividad artística en la antigüedad. Por

esto el maestro napolitano señaló que "ojalá en nuestro ilustrado siglo los artistas de todas las naciones, asociados consiguiesen el estilo clásico, tomando un canon o modelo, como por ejemplo el de Rafael, que puede ser llamado el Zeuxis de nuestra era cristiana"².

Este habrá de ser el espíritu con que el artista napolitano dirigirá durante veinte años la Academia. Es tiempo suficiente para dejar su impronta en la enseñanza del arte en nuestro país. Acaso no fuera un artista tan notable como era de esperar y quizás tampoco llegó a ser un maestro brillante, pero tuvo la responsabilidad de iniciar en Chile el estudio ordenado y sistemático de la pintura aunque sus métodos fueran netamente europeos y académicos. Era muy severo y demasiado lento, prefiriendo como es lógico el estudio de los clásicos antiguos al de la naturaleza. Sintiendo ya enfermo jubiló en 1869 y lo reemplazó en el cargo Ernesto Kirchbach, un artista no menos académico, que prefería también desarrollar temáticas mitológicas. Cuando el 4 de mayo de 1874, Ciccarelli muere a la edad de 64 años, estaba sucediendo en Europa un acontecimiento muy importante para la historia del arte. Sólo veinte días antes, el 15 de abril, se había inaugurado en los talleres del fotógrafo Nadar, en el bulevar des Capucines, en París, la primera y controvertida exposición de los *impresionistas*, llamados así desde entonces. Sabido es que los artistas franceses habían evolucionado obstinadamente, sobre todo desde los tiempos de Delacroix, y a pesar de ser rechazados una y otra vez en los Salones. Esa exposición, que duraría un mes, constituirá un hito muy significativo en la historia del arte moderno. Podríamos decir que a partir de esa fecha se manifiesta oficialmente, a pesar de la adversidad, el nuevo espíritu estético que habría de adquirir posteriormente insospechadas proyecciones en nuestro tiempo.

El 4 de enero de 1849 aparecerá el primer reglamento de la Academia, suscrito por el Presidente Bulnes y por su ministro de Instrucción Pública, Salvador Sanfuentes. El

¹Ciccarelli, Alejandro, *Discurso de inauguración de la Escuela de Bellas Artes, El Taller Ilustrado*, diciembre 20, de 1885.

²Ibíd.

contenido de este reglamento fue elaborado sin duda sobre la base de las ideas de Ciccarelli, como se puede advertir en sus cinco capítulos de parte a parte. Cuando se hace referencia al objetivo de la Academia, lo primero que se dice es que "se suministrará la enseñanza elemental del dibujo para servir de introducción a todos los ramos de arte que suponen su conocimiento. Mas su principal objetivo es un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la Academia"³. En cuanto al capítulo relativo a la obligación de los alumnos llaman la atención los artículos noveno y décimo. El primero apunta a que "al tiempo del examen para pasar a la clase de modelo, el alumno deberá conocer la Mitología, o al menos los nombres y atributos de las divinidades griegas y de las estatuas que acaba de estudiar". Pero para entrar al curso de composición histórica, las exigencias, desde luego, eran bastante mayores. Era necesario que el alumno siguiera "un curso completo de Literatura o, por lo menos, la Retórica y otro de Filosofía, a fin de entender y hallarse en estado de expresar las pasiones que se desarrollan en la parte de la composición". Y como si esto no bastara, el alumno debía también conocer "las cinco órdenes de la Arquitectura y el dibujo de paisajes para formar los fondos de los cuadros"⁴.

Pero más allá de estas obligaciones y de otras relativas a las horas de estudio y al funcionamiento del establecimiento, se contemplaba el otorgamiento de premios cada seis meses, que recompensaría principalmente a los alumnos que mejor dibujaran. Es notorio en este punto que se considere también la posibilidad de participar en un concurso especial, además de los semestrales, en vista de la obtención del *premio de Roma*, semejante al que se impartía como máximo galardón en la Academia de Bellas Artes francesa. Es probable que esta recompensa estuviera destinada a aquellos que desarrollaran "composiciones o cuadros de invención" presentados en una exposición pública.

Como se podrá observar, todo lo que rodeó la creación de la Academia chilena, estuvo profundamente nutrido de espíritu europeo.

En efecto, ¿no era acaso Ciccarelli un ferviente defensor de los idearios estéticos del Neoclasicismo? En otro lugar de su discurso inaugural, el pintor napolitano deja definitivamente establecido ese punto:

El dibujo está en relación directa con el pensamiento; el colorido, en relación con las sensaciones, y como sabiamente lo ha dicho un autor, el dibujo en lengua de los colores, hace las mismas funciones que las consonantes en la lengua hablada, negativas como ellas, pero medio necesario para determinar los límites exteriores de cada objeto; mientras que el colorido hace el oficio de las vocales sobre las consonantes, las determina y las resuelve. Por consiguiente, el colorido debe estar subordinado al dibujo; de otro modo la sensación prevalecería sobre la inteligencia del pensamiento, y el arte perdería lo que tiene de ciencia para tomar un carácter vago e incierto.

Ciccarelli quiso implantar, en Chile la divisa neoclásica de que el dibujo es la gramática de la pintura.

Acaso sin reparar en ello, o bien con deliberado intento, es obvio que Ciccarelli quiso manifestar estas ideas con rango de *evidencia*. Sin embargo, no constituyen otra cosa que un repertorio de convenciones de estética neoclásica, que por esos mismos días había empezado a caer —por qué no decirlo— en una franca decadencia.

Posteriormente, su pensamiento fue expresado en síntesis en este principio: *el dibujo es la gramática de la pintura*. Muchos años

³Reglamento de la Academia dictado bajo la Administración Bulnes, El Taller Ilustrado, abril 26 de 1886.

⁴Ibíd.

después, en 1904, Paulino Alfonso, en una conferencia en el Ateneo de Santiago, llegará a decir este mismo pensamiento, dándole todavía una proyección más rigurosa: *la prolijidad del dibujo constituye el cuerpo y la honestidad de la pintura*. Pero ya no era tiempo de sostener un planteamiento como ése. Su carácter anacrónico quedó ampliamente manifiesto ante la reacción de quien fuera un pintor por excelencia, y una de las figuras más importantes del arte nacional: Juan Francisco González. El 4 de julio de ese año, en *El Mercurio* de Santiago, nuestro artista interroga en un artículo: “¿Por qué razón el señor Alfonso nos ha de someter al culto de los detalles, bajo pena de incurrir en deshonestidad?”. El dogma neoclásico que durante años cayó como un “anatema aplastador e incontrastable”, debe ser refutado definitivamente:

Desde luego, en la naturaleza no hay líneas ni fórmulas, los rasgos de que nos servimos para representarla son convencionales y mientras menos esta convención se manifieste, hay más sinceridad. En la naturaleza sólo hay organización, es decir,

Francisco González siempre pensó que para acercarse al secreto de la belleza, había que lograr el máximo de efecto con el mínimo de detalle.

vida y en ella carácter o romance. Aquella organización se manifiesta en masas y éstas en proporciones. La arquitectura de las masas y de las proporciones hacen un total armonioso. Apoderarse de ese total armonioso sin convenciones, eso es el verdadero dibujo. En todas las artes la mayor sabiduría es saber hacer los sacrificios en honor de la bella simplicidad. Lo sobrio, lo desprecupado y lo fácil, que es al mismo tiempo lo más difícil, es el ideal en el arte. La

complicación, el empeño y la fatiga serán ciencia, tenacidad y labor; arte, jamás⁵.

Frente a la divisa académica, González había opuesto siempre aquello de que para acercarse al gran secreto de la belleza, es preciso lograr *el máximo de efecto con el mínimo de detalle*⁶. Es decir, hay que buscar siempre la simplicidad. Ya no tiene sentido realizar una pintura concebida en todas sus partes como se pretendió en los inicios de la Academia. Los criterios de Somerscales, de producir una obra al margen absoluto de la luz natural, sin la frescura de nuestro suelo, y sobre todo con una coloración prevista siempre, sólo puede conducir a una total homogeneidad convencional⁷. ¡Con toda razón nuestro artista dirá que “el arte de Velázquez, de Delacroix y del gran paisajista inglés Turner, no habría llegado hasta nosotros si hubieran andado por ese camino”⁸.

Se comprenderá por esto que el pintor inglés no haya dejado una huella muy profunda en nuestro país. “Su mejor discípulo —añadirá—, el acuarelista Helsby, se emancipó muy temprano de sus tendencias y siguió el progreso del realismo. El único que parece seguir las aguas del señor Somerscales es el señor Alvaro Casanova. La pintura misma del taller va en una evolución rápida saliendo al aire libre y el temido impresionismo, que es la manifestación más atrevida del realismo, va abriendo más ancho campo al arte de lo verdadero y de lo nuevo”⁹.

⁵González, Juan Francisco, *A propósito de un discurso de don Paulino Alfonso sobre el pintor inglés Sr. Somerscales*, *El Mercurio*, Santiago, julio 4 de 1904.

⁶González, Juan Francisco, *El impresionismo en la pintura*, *El Heraldo*, Valparaíso, octubre de 1894.

⁷En *El pensamiento estético de Juan Francisco González*, aparecido en *Aisthesis* N° 9, procuramos desarrollar con más amplitud este punto.

⁸González, *A propósito de un discurso de don Paulino Alfonso*... op. cit.

⁹Ibíd. ¿Cómo era la enseñanza del dibujo en la Academia francesa, según el método clásico, a mediados del siglo pasado? John Rewald ha recogido el siguiente testimonio: “Se empieza por presentar a los alumnos una silueta, lo que llaman dibujos a la línea y les obligan a copiarlos mecánicamente. El ojo... comienza primero por adquirir una mala costumbre, que consiste en no darse cuenta de los pla-

De los tres primeros directores de nuestra Academia, el que resulta más interesante es sin duda Juan Mochi, que sucederá a Kirchbach y ocupará el cargo entre 1876 y 1883. Fundará una docencia mucho más abierta y destinada menos a una enseñanza académica que a educar afectivamente las aptitudes creativas de los alumnos. El aprendizaje del dibujo era muy importante para él. Por esta razón, un gran discípulo suyo, como fuera Valenzuela Llanos, se habría de convertir en un gran dibujante. Las enseñanzas del maestro florentino constituirán mucho después la base de su actividad como profesor de la Academia.

La formación de Mochi no sólo fue tradicionalista. Sin duda, debió contactarse con todo el aporte renovador que significó el romanticismo y desde luego el realismo. Quizás por esto pudo convertirse en un buen director, que acepta de buen grado vincularse con el carácter de la realidad chilena. No es casual, por tanto, que de su taller hayan surgido artistas tan importantes como Valenzuela Puelma, Francisco González, y desde luego Valenzuela Llanos, quienes harían de nuestro suelo el centro preferencial de sus adiestradas pupilas.

Cuando Richon-Brunet comenta la gran Exposición Internacional de Bellas Artes, llevada a cabo con ocasión del Centenario en 1910, dice que "verdaderamente, la historia del arte en Chile se puede decir que tuvo su principio a mediados del siglo pasado. Antes,

nos, y en no ver en el objeto que hay que traducir más que una superficie llana bordeada de un contorno... ¿De qué trata después la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes? Se limita a hacer copiar a los jóvenes lo que vulgarmente recibe el nombre de academias, es decir, un hombre desnudo, enfocado por la misma luz, en el mismo local, y sometido a una pose que puede considerarse por lo general como una tortura pagada por horas". Rewald comenta: "Sólo después de varios años de semejantes estudios tenían los alumnos derecho a pintar y los temas históricos que entonces se disponían a tratar no tenían ninguna relación con sus propias experiencias visuales, con la vida que les rodeaba. "Les enseñan lo bello como si les enseñaran álgebra", decía Delacroix con desdén" (Rewald, John, *Historia del impresionismo*, Vol. I, Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 26).

las manifestaciones artísticas eran casi desconocidas"¹⁰. No existía atmósfera ni tradición de un pasado artístico. Pero he aquí que una feliz circunstancia —dice como buen francés— vino a terminar con esto y "a dar una admirable dirección a las aspiraciones artísticas de los chilenos y principiar de la manera más espléndida la historia artística del país: esta circunstancia fue la llegada y la larga permanencia en Chile del pintor francés Monvoisin"¹¹. Esto ocurrió entre los años 1843 y 1857, es decir, por la época en que se funda la Academia. Este artista tenía prestigio en su patria, por tanto, su presencia en nuestro país debió ser considerada de gran importancia. Como sabemos, por ese tiempo diversos artistas extranjeros provenientes de Francia llegaron hasta nosotros. Recordemos que Brunet de Baines, arquitecto, se hizo cargo del Curso de Arquitectura creado en 1850. Cuando murió pocos años después, se contrató a otro francés, M. Luciano Henault, que dirigió la clase de arquitectura durante diez años. En cuanto al Curso de Escultura, fue

De los tres primeros directores de Bellas Artes, Juan Mochi fue el más interesante. Su enseñanza fue mucho más abierta y sin el rigor académico.

creado en 1854, por el escultor Auguste Francois, quien lo tuvo a su cargo una veintena de años, siendo reemplazado posteriormente por Nicanor Plaza.

Como era de esperar, desde que se organizó la vida artística en Chile, se estableció la tradición de que todos los artistas jóvenes, después de sus primeros estudios, se dirigieran

¹⁰Richon-Brunet, *Conversando sobre arte*, Selecta, Santiago, septiembre de 1910.

¹¹Ibíd.

a Europa, especialmente a la capital universal del arte, París. Dice Richon-Brunet:

La falta de ambiente todavía en el país mismo hacía que este viaje fuera casi una obligación: por eso con muy raras excepciones, todos los artistas chilenos pasaron por los talleres de los maestros franceses. La influencia de esta escuela y de la intelectualidad artística de los franceses es indudable, y esta influencia fue tanto más fuerte cuanto que algunos de los artistas chilenos que volvieron después a su patria, la introdujeron y la esparcieron en el país¹³.

Entre las figuras más importantes de esos tiempos se destaca la personalidad de Pedro Lira. Hombre culto, de gran educación, tuvo un papel considerable en el desarrollo artístico chileno. Su formación iniciada aquí y continuada en París, tiene un desenvolvimiento disparejo y ecléctico que oscila entre lo académico y las audacias románticas. Sintió gran admiración por el genio de Delacroix

Pedro Lira decía que Delacroix era uno de los artistas más grandes de la Era Moderna, de la familia de Miguel Angel, de Rembrant y de Rubens.

y es por eso que nos interesa seguir aquí algunas de sus reflexiones estéticas en torno al célebre artista francés. Con una educación que le permitía situarse más allá de los excesos academicistas, Pedro Lira era capaz de comprender el arte de Delacroix. Sin duda era una ventaja que no tenían muchos de los contemporáneos del pintor francés, que, acostumbrados a un arte diametralmente opuesto, "lo condenaban de buena fe porque no

hallaban en sus obras las cualidades que buscaban y eran incapaces de apreciar las que constituyen su personalidad y su gloria"¹³.

Pero Lira, indudablemente, vive una época distinta. Sin embargo, más de treinta años después del inicio de la Academia, confiesa que al comienzo no le fue fácil comprender al autor de *Las mujeres de Argel*, precisamente por la ausencia de todo eclecticismo en su producción. No es lo mismo —dice— estar frente a Murillo que ante Miguel Angel o Delacroix, quienes "por la incomparable grandeza de su emoción atropellan a menudo las estrechas barreras en que se mueven los artistas de un orden menos elevado"¹⁴. De aquí que su más profunda convicción sea de que "Delacroix no sólo es el verdadero jefe de la escuela francesa, sino más aun, uno de los cuatro artistas más grandes de la era moderna, es decir, de la familia de Miguel Angel, de Rembrandt y de Rubens"¹⁵.

Por otra parte, Lira nos advierte que hay una serie de prejuicios estéticos cuyo alcance puede llegar a límites perversos por su razonable apariencia. Hay quienes sostienen —dice— que el arte no es otra cosa que imitación de la naturaleza. Sin embargo, son esos mismos los que pagan mejor una pintura o un dibujo que una fotografía. Hay otros, en cambio, que piensan que el arte es imitación del natural pero de acuerdo a cierto tipo de belleza. "¿Qué sería de Rembrandt, de Velázquez, de Goya, si fuera verdadero ese principio? Las escuelas flamenca, holandesa y española se vendrían forzosamente abajo de una sola pieza"¹⁶. Para salvar estos obstáculos Pedro Lira nos propone esta definición posible: "*La obra de arte es un conjunto armónico creado por el artista sobre los elementos que le suministra la naturaleza para expresar con él un carácter o una acción de una manera peculiar del autor y con mayor elocuencia que la naturaleza misma*"¹⁷. Si aceptamos este criterio, nos dice el artista,

¹³Lira, Pedro, *Eugenio Delacroix*, El Salón, Santiago, diciembre 13 de 1885.

¹⁴Ibíd.

¹⁵Ibíd.

¹⁶Ibíd.

¹⁷Ibíd. El subrayado es suyo.

¹³Ibíd.

podremos comprender sin extravíos el arte de Rubens o de Delacroix.

Ciertamente también los juicios académicos —nos dice Lira—, se vuelven completamente ineficaces por su anacronía para comprender a través de ellos toda la actividad artística desarrollada desde la época romántica, la que, como sabemos, se constituyó en el inicio de la evolución del arte moderno.

Observemos que esos axiomas son los mismos que veíamos en los planteamientos de Ciccarelli y los mismos que, por su aspecto dogmático, tienen carácter de "anatema aplastador e incontrastable", según nos dice Francisco González:

1. No hay más arte verdadero que el que parte de la naturaleza para llegar a lo bello.
2. Sólo la línea habla al espíritu; el color es accesorio y no interesa más que a los sentidos¹⁸.

De acuerdo a estas dos afirmaciones, Pedro Lira concluye que es evidente que Delacroix ha violado constantemente las leyes de la estética. ¿Quién se atrevería, en efecto, a decir que el artista francés ha buscado lo bello de acuerdo a los cánones clásicos? "¿Cuál de todas sus figuras es la que puede sostener la comparación, aun de lejos, con las Vírgenes de Rafael o con las bellas academias de Luis David?"¹⁹. Sin duda se trata de un planteamiento distinto en torno a lo bello. "Las escenas que más le conmueven son las tristes o terribles, bajo condición de que al espanto vaya unida una cierta grandeza. Jamás buscará el horror por el horror mismo (...) La cualidad dominante de Delacroix es una pasión por lo terrible, una especie de insaciable de emociones violentas y tremendas"²⁰.

¹⁸Ibíd. "Gleyre temía siempre que ese condenado color se subiera a la cabeza de los principiantes. Si alguna vez se encolerizaba, era a causa de los estudios en los que se manifestaba una preocupación demasiado grande por el color, a costa del dibujo" (Rewald op. cit., p. 74).

¹⁹Ibíd.

²⁰Ibíd.

Llevado por su carácter deseoso de movimiento desbordante y de intensa vida, Delacroix llegará a concebir de esta manera el sentido que debe tener el estilo: "No consiste absolutamente más que en la expresión libre, original de las cualidades peculiares de cada maestro"²¹. Después de esto se comprende que Pedro Lira diga que si los axiomas citados son verdaderos, no cabe duda que el pintor francés "ha faltado al primero de sus deberes"²².

Richon-Brunet nos dice que a la muerte del pintor chileno se encontró una pequeña obra por la que Lira "sentía un cariño especial". Era una copia que él mismo había hecho de *La entrada de los Cruzados en Constantinopla*. Sugiere que debiera estar en el Museo "para que su nombre sea leído siempre junto con el de su maestro favorito: Delacroix"²³.

Entre las diversas impresiones, comentarios y críticas que nuestro artista realizó, es interesante destacar también su testimonio acerca de la Exposición Internacional del

Delacroix afirmaba que el estilo no consistía en otra cosa que en la libertad de expresión de las cualidades originales de cada artista.

Centenario. Sin duda debió ser muy importante el nivel alcanzado por el acontecimiento, puesto que dice: "Mi espíritu vacila y la mano me tiembla al tomar la pluma para escribir esta sumaria revista de la Exposición de Bellas Artes, la más incomparablemente

²¹Ibíd.

²²Ibíd.

²³Richon-Brunet, *Conversando sobre arte*, Selecta, Santiago, mayo de 1912.

grande, rica y variada que haya podido admirarse en Chile hasta la fecha presente"²⁴.

De acuerdo a sus apreciaciones podemos decir que, en general, es posible encontrar tres tendencias dominantes en esa exposición: "El realismo en la elección e interpretación de los asuntos; el estudio preponderante del color y del medio ambiente; y finalmente el estudio de la técnica pictórica"²⁵. Por otra parte, también sabemos a través de Lira algo que resulta muy decidor: "La pintura literaria y la pintura moralizadora, preconizada por Diderot, han muerto para siempre. Ha desaparecido también la escuela romántica, que tan grandes artistas produjo a mediados del pasado siglo"²⁶.

Sin duda, en 1910, podemos hablar de un triunfo del color, sin precedentes. El impresionismo contribuyó de manera especial a este desenvolvimiento.

Sobre este punto Lira sugiere algo que bien podría ser considerado así. Citando a un crítico francés dice: "El impresionismo no

religiosos ya habían desaparecido totalmente. Se diría que en sesenta años de historia de la Academia chilena, creada a imagen y semejanza de la europea, vive en 1910 un momento culminante. En términos generales ha habido una evolución en las temáticas y en los tratamientos que, pensamos, ha ido de lo eterno a lo fugaz; de lo necesario a lo contingente. A la grandiosidad lejana de los temas antiguos ha sucedido la simplicidad cercana de lo cotidiano. La preferencia por los trajes extravagantes del pasado ha dado lugar a la sencillez del vestuario del obrero y del campesino. A Pedro Lira lo hizo pensar en Millet que "había pintado al campesino y la vida rústica con un sentimiento, una austeridad y una penetración incomparables"²⁸.

Recordemos que la referida exposición fue realizada en el actual edificio del Museo y Escuela de Bellas Artes, que es creación de Emilio Jequier, y que fue inaugurado conjuntamente como parte de las celebraciones patrias del Centenario²⁹. Sin duda el carácter monumental e imponente de esta obra arquitectónica es lo que hizo sentir a Richon-Brunet la sensación de encontrarse en el Salón de París: "...volví a oír este rumor tan peculiar de muchedumbre caminando lentamente en salas de museos, rumor semejante al de la marea..."³⁰

Este crítico y profesor de pintura decorativa observa con toda razón que, en 1910, el tema, con sus resonancias literarias, ya no tiene más valor que el de constituir un *pretexto* para la expresión del sentir en una composición. El atractivo de una obra ya no depende del interés intelectual, sino más bien del cúmulo de sensaciones que procura a quien aprecia.

Es una época en que la pintura se irá caracterizando precisamente por el logro de una total autonomía, en vista de una creación

En 1910, a sesenta años del inicio de la Academia, la pintura ha demostrado no estar sujeta a ninguna gramática.

es una escuela, sino un invento que ha de beneficiar a todos los pintores"²⁷.

Como quiera que hayan sido las tendencias representadas, lo cierto es que los motivos dominantes de esas obras eran el paisaje, las escenas de la vida cotidiana y los retratos. Los viejos motivos mitológicos, históricos o

²⁴Ibíd.

²⁵A propósito de esto véase el artículo *Reseña histórica de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes*, de Lissette Balmaceda, en *Aisthesis* Nº 9.

²⁶Richon-Brunet, *Conversando sobre arte*, Selecta, Santiago, marzo de 1911.

²⁷Lira, Pedro, *La Exposición Internacional de Bellas Artes*, Selecta, Santiago, octubre de 1910.

²⁸Ibíd.

²⁹Ibíd.

³⁰Ibíd.

en toda la línea. Esta autonomía ha significado también que se haya tornado conflictiva su enseñanza en nuestro tiempo, sobre todo cuando ésta tiende a ser estereotipada y automática, todo lo cual va en contra de las aptitudes de quien aprende. ¿Cómo enseñar a un hombre de talento, sin correr el riesgo de fracturar esa fuente vital? Georges Braque decía que "la obra de un pintor debe ser una aventura". Siempre creyó que un artista debe trabajar solo, que el verdadero talento se desarrolla mejor sin control externo: "Lo único que vale --agregaba--, es lo que *nace* sobre la tela"³¹. Discutible esto o no, bien valdría el intento de consignar este pensamiento.

En esos sesenta años de vida de nuestra Academia hubo, sin duda, una evolución esté-

tica que en breve podría expresarse diciendo que partió del prejuicio del dibujo a la liberación del color. Lo importante fue que pudo mostrarse que la pintura tiene su propia elocuencia, independientemente del dibujo. Fueron los artistas los que experimentaron esa evolución, en su propio oficio. Es esa estética vivida en la atmósfera del taller la que les permitió visualizar ese camino. Por otro lado, esa educación artística fue realizada en estrecha vinculación con el quehacer europeo, a tal punto de lograr una resonancia armónica con éste. Es así como nuestra evolución se realizó paralelamente a lo que se hacía en el Viejo Mundo. Sin embargo, a pesar de ese endeudamiento, pudo lograrse en nuestro país un arte nacional. Quizás una de las figuras que más merezca destacarse en este sentido sea la de Francisco González, quien, asumiendo los aportes del realismo y del impresionismo, creó una pintura profundamente personal y chilena, definitivamente con una impronta americana.

³¹Véase la encuesta: *La Academia, ¿mejora o malogra a los alumnos de Bellas Artes?*, Revista de arte, Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, abril-mayo de 1956.