



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES: Historia de su Patrimonio Escultórico

Pedro Emilio Zamorano
Patricia Herrera Styles

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

PRÓLOGO

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada, España

Tallar la historia para modelar una colección

El libro que el lector tiene entre manos, con sus textos, información y el amplio repertorio de imágenes, es producto de una investigación que desemboca en una suerte de “historia del arte chileno” a través de la escultura, fehacientemente documentada e interpretada. Memoria razonada sobre la formación de las colecciones de este género en el seno del Museo Nacional de Bellas Artes y sus entornos, está dispuesta como una amalgama de derroteros institucionales, acciones individuales, circulación y adquisición de obras, y análisis estéticos que se van eslabonando y formando una cadena que se inicia en el siglo XIX y llega hasta nuestros días.

Enmarcado dentro del proyecto “Ausencia de una política o política de la ausencia. Institucionalidad y desarrollo de las artes visuales en Chile 1849-1973” patrocinado por el Fondecyt, los investigadores participantes Pedro Emilio Zamorano, Claudio Cortés, Alberto Madrid y Patricia Herrera Styles han producido en conjunto e individualmente proyectos de investigación y un importante corpus de textos científicos acerca de historia, teoría y crítica de arte, que sirve de antecedente para la elaboración del presente libro. Nombres como los de Nicanor Plaza, José Miguel Blanco, Fernando Álvarez de Sotomayor, Alberto Mackenna Subercaseaux o Antonio Romera, con peso propio en el relato que sustenta el mismo, han sido ya objeto de varios trabajos anteriores por parte de los miembros del equipo.

La que se cuenta aquí es una historia marcada por coyunturas y hechos puntuales, muchos de ellos penosos, que fueron los que definieron ciertas linealidades del relato. Aun con las adversidades y sinsabores, de fondo y en superficie, se advierte una secuencia de decisiones internas y acciones externas, a lo largo de los 135 años de existencia del Museo, que permitieron la concreción de las colecciones escultóricas de este. Durante ese tiempo casi siempre se prestó mayor atención a la colección de pintura que a la de escultura, y la incorporación de piezas al acervo estuvo marcada por la discontinuidad, la heterogeneidad y las circunstancias más que por el ejercicio reflexivo y selectivo que supone la conformación de una colección en el sentido más estricto del término. Están las obras, ahora hay que armar e incrementar calculadamente la colección: esta parece ser una de las premisas que se planea en esta investigación y en la nueva lectura que se ofrece, armada sobre la base de un amplio trabajo documental, que incluyó detalladas revisiones de libros, folletos de época, memorias anuales de los directores, catálogos de exposiciones, actas, correspondencia, además del trabajo en vivo y en directo con las obras.

Se manifiesta a través de la narración una periódica ausencia de políticas específicas y consensuadas de adquisiciones, como asimismo de presupuestos; mandan las coyunturas y, para el caso del acrecentamiento de las colecciones escultóricas, las donaciones. Esto, más allá de que en muchos casos se reciben obras significativas, no deja de actuar como una imposición que deja poco margen de elección a los directores del Museo. Textualmente, los autores hablan de una “lógica de incorporación de obras sin un claro libreto ideológico”.

Bien sabemos que las instituciones están marcadas por quienes las dirigen y toman decisiones en ella, pero también por las circunstancias en las que deben trabajar y la libertad de acción para ejecutar sus ideas. Este relato representa un manual perfecto de ciertos funcionamientos corporativos, donde conviven apoyos y obstáculos, acuerdos y conflictos, transparencias e intrigas. Se erige a la vez en un compendio de necesidades y estrategias de un museo, que deja entrever qué y cómo se deben adquirir y organizar los fondos, resultando de lectura obligada para quienes lleven de ahora en más las riendas de la colección y para entender en qué punto de la cuestión y del devenir se hallan con respecto a ella.

Desde el punto de vista de las obras, no es fácil lidiar, museográficamente, con las esculturas y los problemas tangibles que presentan para un museo: conservación, depósito, exhibición... Nos cuentan los autores del texto principal que muchas obras, a lo largo de los años, quedaron en el yeso, sin pasar al mármol, al bronce o, más adelante, al cemento blanco, y se deterioraron, se destruyeron o desaparecieron. Si esa situación perceptible de fragilidad se le suman la desidia humana, y el abandono, la dispersión y la descatalogación de las obras, además de factores inesperados como el incendio de 1969 o el terremoto de 1985 (que por suerte fueron menos devastadores para la colección de lo que pudieron ser), queda la impresión de que a veces ha sido hasta épica la supervivencia de ciertas piezas. A estas problemáticas los autores añaden otras, inmanentes en la colección: la heterogeneidad iconográfica, la variedad de tipologías escultóricas, de tamaños y materiales, de estados de conservación, la presencia de diversos estilos y momentos históricos.

En los albores del relato, los autores rememoran los difíciles comienzos de la escultura en el ámbito de la Academia Chilena, dentro de la que intenta hacerse con un hueco propio, como lo hará a posteriori en el Museo. El inicio del texto que firman Pedro Emilio Zamorano y Patricia Herrera Styles pone justamente el acento en remarcar cómo la escultura fungió, al principio, de mero apoyo para la formación en dibujo lineal, bajo preceptos clásicos. Dicha tarea se hizo a partir de copias de esculturas de la antigüedad clásica, que comenzaron a

llegar a Chile a partir de 1850 –al año siguiente de la fundación de la Academia de Pinturas que, junto a otras copias de esculturas modernas, conformaron un patrimonio singular que se convirtió en uno de los ejes de la colección. Los alumnos no solamente debían trabajar sobre “lo visual” de esas copias grecorromanas sino conocer la mitología o al menos los nombres y atributos de las divinidades griegas, tal como constaba en el primer reglamento de la Academia.

Hacia 1854 la escultura comienza su emancipación dentro de dicha Institución (el paso de ser medio a ser fin en sí misma) al fundarse la clase de escultura de Auguste François. Esto permitirá la creación de obras originales, dentro de un marco en el que se impartía enseñanza de estatuaria por un lado, y de escultura ornamental por otro, método que llevará en unos años a la autonomía del género, desligado ya de ese papel servil hacia el dibujo e inclusive de subsidiaria de la arquitectura.

En esa primera camada de alumnos, además de Nicanor Plaza, estará José Miguel Blanco, personaje que alcanza en el relato una importancia vital, en tanto será no solamente uno de los pocos escultores chilenos que vive la “experiencia europea” durante el XIX (los otros fueron Plaza, Virginio Arias y Simón González) donde asimila aspectos técnicos de la escultura y se empapa en cuestiones organizativas, institucionales, sino que poco después de su regreso a Chile en 1875 promueve la creación de un Museo, en el que la escultura alcanzaría un peso propio. Como se cuenta en este libro, Blanco convirtió su propio taller en un museo, al exhibir cerca de dos mil objetos, reproducciones en yeso o fotografías de cuadros y esculturas europeos, antiguos y modernos; asimismo inició una labor como escritor de arte, convirtiéndose en referente en dichos menesteres, como conformador del gusto artístico de su época. En 1879 propondrá al gobierno chileno la creación de un Museo de Bellas Artes, iniciativa que si bien tenía algunos antecedentes en los que estuvieron implicados, entre otros, François, Ciccarelli, Grez o Amunátegui, tuvo mayor fortuna que estos, quizá también por su sagacidad al decidir publicar su proyecto en varios medios a la vez. Proponía como labor la de unificar en un espacio cerca de doscientas obras de arte que ya pertenecían al Estado pero que se hallaban dispersas en distintas dependencias.

El 18 de septiembre de 1880, y ocupando cinco amplias salas del segundo piso del Congreso Nacional, se inauguraba el ansiado Museo, en el cual el número inicial de esculturas llegaría a las 45 aproximadamente, con varias ya de producción local. Blanco, el verdadero promotor de la idea, quedaba desplazado del organigrama, designándose como primer director a

Giovanni Mochi. Los enfrentamientos de Blanco con Pedro Lira, más cercano a las esferas de poder, provocaron dicho arribamiento. Nuevas necesidades, en especial la entrada de nuevas obras a la colección, propiciaron el traslado de la sede del Museo, en 1887, a un nuevo recinto construido en la Quinta Normal de Agricultura, conocido como El Partenón.

Cuando en 1897 el pintor Enrique Lynch fue designado director y conservador del Museo, se inició un proceso de modernización al decidir su apertura todos los días, sin excepción, a la vez que facilitar el acceso en horas extraordinarias y la realización de copias de las obras exhibidas. Con Lynch comienza una era de incremento de actividades, especialmente exposiciones temporales, y de las colecciones, lo que derivará en un proceso gradual que desemboca, en los años del Centenario, en la construcción del Palacio de Bellas Artes, la sede actual del Museo, inaugurada en 1910 en el Parque Forestal. Pero todo ello con escaso o a veces nulo presupuesto, conflictos con la Comisión de Bellas Artes que deja sin respuesta sus continuas solicitudes, y que lo sitúa a Lynch, al igual que antes ocurrió con José Miguel Blanco, en la vereda de enfrente con dicha Comisión.

El Palacio de Bellas Artes se convertirá, como afirman los autores, en una suerte de templo de exaltación de la cultura clásica, en el cual emerge la figura del casi desconocido hasta entonces escultor Guillermo Córdova, autor de la *Alegoría de las Bellas Artes* en el frontis del edificio como asimismo del monumento que dona la colectividad francesa en el Centenario, obra ubicada en el parque Forestal, enfrente al Museo. A ello se suma la labor del español Antonio Coll i Pi, autor de las cariátides y de los estucos en el interior del edificio, y a quien le cupo la realización de varias esculturas conmemorativas en esos años, tanto en Santiago como en otras ciudades del país, especialmente en Valparaíso.

Emerge también en esos años la figura de Alberto Mackenna Subercaseaux, personaje rescatado por uno de los miembros del equipo de investigación, Alberto Madrid Letelier, quien gestionó la construcción del Palacio amén de organizar como Comisario General la Exposición Internacional del Centenario, enriquecer la colección del Museo, proyectar un “Museo de Copias” de obras de arte antiguas y modernas, a partir de un amplio acervo adquirido por él mismo desde inicios de la centuria, habiendo sido para ello comisionado por el gobierno chileno. Esta acción, que se dio con muchas similitudes en varios países latinoamericanos, desde México a la Argentina, llevó al acopio de un número considerable de obras, que devino en la inauguración de ese museo en 1911.

La Exposición del Centenario, en la cual tendría también vital importancia la acción del gallego Fernando Álvarez de Sotomayor, resultó decisiva para que la colección de escultura experimentara un nuevo impulso, en especial en lo que atañe a la escultura moderna: entre otras, se adquirieron obras del alemán Richard Aigner, autor de uno de los mausoleos jugendstil más notables de Latinoamérica, el de Rufina Cambaceres en el Cementerio de la Recoleta en Buenos Aires. Obras asimismo de los españoles Mariano Benlliure, Miguel Blay y José Clará, todos figuras principales de la renovación escultórica de su país en ese momento, y, en el caso de los dos primeros, iniciando un contacto con Latinoamérica que se concretaría en el encargo de varios monumentos, franceses como Denys Puech –autor del *Monumento a los Héroes de Iquique* (1886) en Valparaíso, en el que colaboró Virginio Arias– o suizos como la escultora Berthe Girardet. Esto, sin contar muchos nombres que estuvieron presente en la muestra, como los españoles Aniceto Marinas o Julio Antonio, los franceses Henri Allouard (autor del monumento a San Martín en Boulogne-sur-Mer) o Raoul Verlet (autor de varias estatuas en Colombia en esos años de los centenarios), italianos como Ezio Ceccarelli (también con varias obras en América) o los argentinos Víctor Garino y Luis Falcini (nacido en Uruguay pero radicado en Buenos Aires). A ello hay que añadir los monumentos donados por las diferentes colectividades radicadas en el país, y de la que el trabajo da cuenta, destacando especialmente la *Fuente Alemana* de Gustav Heinrich Eberlein, que sigue la tipología “horizontalista” de varios monumentos alemanes, entre ellas otra “Fuente alemana”, la que se dona a Buenos Aires, diseñada por Gustav Adolf Bredow.

En 1911, el Museo se traslada de manera definitiva al Palacio de Bellas Artes, estableciéndose un catálogo entonces de 569 obras, de las cuales 185 eran esculturas, ubicadas mayoritariamente en el hall de entrada, comprendiéndose piezas que ya estaban en la colección, las del Museo de Copias (antiguas y modernas, como se señaló), y las adquiridas en la Exposición del Centenario. Se inició entonces un proceso, como señalan los autores del libro, de “difícil consolidación” del museo en su nueva sede, no solamente por los enfrentamientos que el director Enrique Lynch mantuvo con algunas autoridades políticas, sino también por problemas de infraestructura del propio edificio, que había sido entregado sin estar del todo concluido, cerniendo sobre algunas obras el peligro del deterioro.

A partir de 1918, cuando Lynch deja el cargo, y en las décadas siguientes, se sucederán en la dirección varios directores, cuya filiación con tendencias innovadoras –pensemos por caso en el pintor, escritor y arquitecto Pedro Prado, en Camilo Mori, Pablo Vidor o los montparnassianos Julio Ortiz de Zúrate y Luis Vargas Rosas (este el director más longevo, en

el periodo 1946-1970)– mantendrán un ritmo de innovación estética e institucional, siempre y cuando se dieran circunstancias favorables.

En 1930, al cumplirse medio siglo de la fundación del Museo, este quedará bajo la égida del Estado, pasando a denominarse Museo Nacional de Bellas Artes. En ese año, siendo director Vidor, se lleva a cabo una Exposición Extraordinaria en la que, encuadrada en una lectura vanguardista, se exhiben entre otras obras 19 esculturas africanas que habían sido de Vicente Huidobro, 23 piezas de alfarería y 7 tejidos precolombinos procedentes del Museo de Historia Natural. Esta decisión mostraba una marcada apertura hacia propuestas de modernidad ya entonces habituales en Europa, en Estados Unidos o en otros países americanos, como era la de integrar “lo primitivo” y el arte popular en los discursos de la modernidad. Fue el año también en que se emplazó, por primera vez delante del Museo, la paradigmática obra de Rebeca Matte, *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, también llamada *La Aviación*, o *Ícaro y Dédalo*.

La señalada alteración jurídica no supondrá una solución a problemas que, gradualmente, se iban convirtiendo en crónicos, en especial la falta de presupuesto para adquisición de patrimonio, que permitiera un incremento bajo lineamientos específicos y no teniendo que depender de las donaciones y su carácter arbitrario a la hora de definir las colecciones. Como señalan los autores, las adquisiciones de escultura fueron escasas y dispersas. Uno de los afectados por esta situación fue Alberto Mackenna Subercaseaux, director de la institución entre 1933 y 1939, la que funcionó en esos años en precarias condiciones, pudiendo concretar al menos un mayor número de exposiciones (entre ellas la dedicada a Simón González), un proyecto urbano en Santiago para colocar en la ciudad reproducciones en cemento de algunas obras de la colección, en una acción que lo ubica como precursor en la expansión del Museo más allá de sus muros y que pudo mantener vigente; eso fue en 1937.

Julio Ortiz de Zúrate, su sucesor a partir de 1939 y hasta su fallecimiento en 1946, contó con el escultor Samuel Román como consejero técnico. Su historia en el Museo fue un verdadero recital de frustraciones, de falta de presupuesto y de imposibilidad de llevar a cabo varios planes, entre ellos concretar una sección de reproducciones para atender a la demanda del público de ese tipo de material, publicar monografías, realizar ciclos permanentes de conferencias, concretar un catálogo de la Institución. Por supuesto, se le acumularon otros problemas más tangibles como los desperfectos y deterioros de obras, o las malas condiciones del edificio. La colección de esculturas se estancó, y apenas es destacable la exposición que se realizó en 1944 de José Perotti.

Luis Vargas Rosas heredó las dificultades, aunque logró avances en cuanto a conservación de las obras, renovación de criterios curatoriales, e inclusive la realización de exposiciones temporales (entre ellas una de Virginio Arias en 1955, y otra de José Perotti al año siguiente, poco después de fallecer, momento en que se adquirieron nueve obras suyas). No obstante, no fue un periodo propicio, siempre por falta de fondos, para el incremento de las colecciones de esculturas o para realizar moldes para reproducciones.

En lo que atañe a muestras, la recordada de pintura francesa “De Manet a nuestros días” (1950) sirvió de acicate para afirmar ciertos lenguajes renovadores que se establecían en el país en esos años. Un grupo de escultores trabajaban entonces la “talla directa”, destacando cuatro mujeres, Laura Rodig, Lily Garáfulic, Marta Colvin y María Teresa Pinto, que añadieron a su labor una dimensión continental, americana, basada a veces en una reinterpretación de lo prehispánico, y en otras ocasiones en la monumentalidad del paisaje, emparentándose así a otra notable como la boliviana Marina Núñez del Prado. A ellas podemos sumar a Samuel Román y a Lorenzo Domínguez, quien escribió en esos años un recordado libro sobre Las esculturas de la Isla de Pascua. La fuerza de estas tendencias se cristalizaría también en 1952, al adquirir Vargas Rosas para el Museo un monolito esculpido en piedra de Tiahuanaco: nuevamente la mirada moderna sobre el pasado, la que se extendería en el tiempo, si tenemos en cuenta que en el “Concurso del Centenario” del Museo, realizado en 1980, el primer premio sería para Samuel Román con una escultura tallada en granito, titulada *Ojos del Tupungato*.

Entre 1970 y hasta la dictadura, el director fue Nemesio Antúnez quien dotó a la Institución de nuevas dinámicas, entre ellas un acentuamiento de las exposiciones temporales, y un papel mediático gracias al programa “Ojo con el arte” emitido por televisión en ese periodo, que puso a Antúnez y al Museo en otra dimensión a nivel social. De 1974 a 1978 fue directora Lily Garáfulic, primera mujer y primera escultora en asumir el desafío en tiempos complejos, reemplazada por otra mujer, Nena Ossa, quien ejercería hasta 1990. Diez años antes, en 1980, entre las actividades de celebración del centenario del Museo, se llevó a cabo la exposición “23 escultores chilenos”, momento en que varias esculturas pasaron a formar parte de la colección del Museo, la mayor parte por la vía de donaciones. En 1990, con la democracia, Antúnez regresaría a la dirección de la Entidad y establecería como una estrategia el proyecto expositivo “Museo Abierto”, consistente en la apertura, sin restricciones, de diferentes tendencias artísticas. En 1993, y hasta 2011, fue director Milan Ivelic, en cuyo periodo –según palabras de Ivelic– reinauguró el Museo (1995), y que entonces afirmaría: “Reconozco que mis lamentos se oyeron en todo lugar y a cada momento, pero esa fue la única manera de dar a conocer la crítica situación que vivíamos”.

Recapitulando, este libro, que a través del texto de Pedro Emilio Zamorano y de Patricia Herrera Styles, narra detalladamente una historia de la que hemos extractado y enfatizado aquí algunos hechos significativos, además del disfrute que proporciona en textos e imágenes, representa, como ya dijimos, un documento útil y necesario para pensar en actuaciones presentes y futuras del Museo en cuanto a organización de las colecciones de escultura y al trazado de políticas de adquisición, divulgación y expansión de las mismas. La acción de “tallar la historia” debe servir para “modelar una colección”.

Y enmarcados en esa tarea de labrar el destino, los autores no se quedan solo en el estadio de contar lo que pasó sino que proponen a la vez estrategias en perspectiva, como la de promover, entre otras, la idea de un museo compartido entre las obras escultóricas del MNBA y las situadas en el espacio público, en especial, las del cercano Parque Forestal, para permitir así establecer nuevos criterios curatoriales. En esa línea se nos antoja atractiva la idea de producir una lectura unificadora, aprovechando trabajos de catalogación de escultura pública hechos en Santiago en los últimos años, como el de Liisa Flora Voionmaa Tanner, y pensando en incluir también las del interior del país para fortalecer la dimensión de lo “nacional” como seña del Museo, relevando y valorando también las obras que se hallan en museos regionales, o prestadas a universidades u otras instituciones. Establecer un catálogo-inventario unificado a nivel país, a la vez que plantear exposiciones temporales con el doble criterio de obras dentro del Museo y de otras más allá de sus muros, musealizadas, son maneras plausibles de enriquecer los discursos y fortalecer la presencia del Museo en la sociedad.