

CONSTRUCTORES DEL “BUEN GUSTO”: LA CRÍTICA DE ARTE EN CHILE A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

BUILDERS OF “GOOD TASTE”: ART CRITICISM IN CHILE IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Resumen

Hacia fines del siglo XIX e inicios del XX la escritura de arte fue ejercida en Chile por teóricos que actuaron premunidos de cierta autoridad, suscribiendo *grosso modo* un modelo tradicional y de raigambre europea. Ellos marcaron cierta hegemonía sobre el espacio de la cultura local, situación que se modificará luego con la emergencia de actores críticos provenientes del campo literario. Este trabajo revisa la obra de algunos críticos conservadores, analizando las claves y el contexto de su discurso teórico.

Palabras clave

Chile, Crítica de arte, Inicios siglo XX, Modelos teóricos.

Pedro Zamorano Pérez

Universidad de Talca, Talca, Chile.

Doctor en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid (UCM); Catedrático en la Universidad de Talca, Chile; Autor de numerosas publicaciones relacionadas con pintura, escultura, crítica e institucionalidad artística en Chile, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX. Investigador principal en varios proyectos del Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/I/2020

Fecha de revisión: 10/II/2020

Fecha de aceptación: 13/III/2020

Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

Towards the end of the nineteenth century and the initial of the twentieth, art writing was exercised in Chile by theorists that acted provided of a certain authority adding a roughly traditional and European-rooted model. . They marked a certain hegemony over the space of local culture situation that will be modified later with the emergence of critical actors from the literary field. This paper reviews the work of some traditional critics, analyzing the keys and the context of their theoretical discourse.

Key words

Art criticism, Chile, Early 20th century, Theoretical models.

Alberto Madrid Letelier

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

Doctor en Filología Hispánica, Universidad Complutense de Madrid (UCM); Profesor Titular de la Universidad de Playa Ancha (UPLA), Valparaíso, Región de Valparaíso, Chile. Junto a su labor docente, ha ejercido la crítica de arte y ha sido autor de numerosos proyectos curatoriales. Autor de numerosas publicaciones sobre arte chileno durante el siglo XX.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0010>

CONSTRUCTORES DEL “BUEN GUSTO”: LA CRÍTICA DE ARTE EN CHILE A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX*

ANTECEDENTES

El cuadro social e institucional de la producción cultural en Chile de comienzos del siglo XX puede ser analizado desde la perspectiva de lo que Pierre Bourdieu¹ denomina como “*habitus*”, es decir, la forma de cómo los procesos, en este caso artísticos, se relacionan con el entorno y la posición social de sus protagonistas. A este respecto, hubo en Chile un grupo influyente de la sociedad, una “elite ilustrada” que, según Bernardo Subercaseaux², se reconocía más como europea y que ejerció una clara influencia sobre la cultura local.

De otra parte, los procesos de formación, difusión, circulación de obras, encargos y recompensas, se organizaron, principalmente, desde la institucionalidad académica. Hablamos de un sistema que, en buena parte, hizo eje en torno a las actividades de la Escuela de Bellas Artes, detrás del cual es posible inferir la presencia del Estado que ejerció una clara influencia en el sistema merced su posibilidad de orientación ideológica, como también desde su prerrogativa de financiación del sistema.

Este modelo tradicional empezará, en los inicios del siglo XX, a ser revisado por algunos protagonistas del campo literario. De este modo, el escenario nacional en que se desenvuelven los acontecimientos se abre a dos repertorios culturales, sociales y simbólicos. Sus protagonistas son, de una parte, algunos críticos e intelectuales que adhieren a un modelo estético tradicional; de otra, algunos actores más próximos al espacio literario y grupos emergentes, que también ejercieron la crítica de arte, y que lucharon por renovar los criterios y valoraciones estéticas.

Si comparamos las “posiciones” —siguiendo el concepto de Teoría de los campos, de Bourdieu— entre la pintura y la literatura, constatamos una cierta regularidad temática y estilística en el arte del color, desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario, proceso que concluye ideológicamente en la exposición de 1910³. La literatura, por su parte, tuvo otro dinamismo en su proceso de renovación, con la aparición, a modo de ejemplo, de la colonia Tolstoyana (1904), los primeros manifiestos de Vicente Huidobro (1914), y las acciones del Grupo Los Diez (1916). Como se ve la literatura tuvo dinámicas distintas y, quizá, una mayor

autonomía respecto de la institucionalidad y el Estado.

El escenario conservador en que se desenvuelve la pintura chilena tuvo su primer momento de quiebre con la generación de 1913, grupo inspirado en las enseñanzas del gallego Álvarez de Sotomayor⁴, que plantea una renovación cuyo mayor impacto está en el contexto temático —costumbrismo— y en el origen de sus productores. Una modificación posterior, por cierto más radical, podemos advertir en los planteamientos estéticos del grupo Montparnasse⁵.

LOS VOCEROS DEL “BUEN GUSTO”

La escritura de arte durante las primeras décadas del siglo XX se expresó en distintos diarios y revistas que, en su mayoría, valoraban la tradición académica⁶. Aparecen aquí un conjunto de actores teóricos y personas vinculadas al mundo de la cultura, entre ellos Ricardo Richon Brunet, José Backhaus, Nathanael Yáñez Silva, y Alberto Mackenna Subercaseaux⁷, que actuaron en la escena nacional, “*investidos de gran autoridad*”, como señala Patricio Lizama⁸. La voz de estos actores sintonizaba con la institucionalidad artística del país, que ejercía todavía cierta potestad ideológica sobre los sistemas de formación, difusión y recompensas. Otro criterio que operaba como norma de valor en aquel momento dice relación con lo foráneo. Europa y, fundamentalmente, París —“*la ciudad de las ciudades*”, como diría Benjamín Vicuña Subercaseaux⁹—, constituye por sí sola una cualidad inmanente, un atributo de legitimidad, tanto de la obra como del artista. El crítico español Antonio Romera¹⁰, advierte al influjo francés como un rasgo persistente, una *constante*, en el desarrollo de la pintura chilena; “*Desde Monvoisin en adelante nuestros artistas han seguido la lección francesa*”. Este apego a la tradición europea, particularmente gala, alineó los criterios valorativos de la escritura artística local, haciéndose evidente en la reflexión teórica de los autores que revisaremos en este trabajo.

El comentario de Yáñez Silva¹¹, cuando escribe sobre la exposición del Centenario es, a este respecto, elocuente: “*Jamás en Chile había habido una fiesta de arte como aquella. Se refrescaba el espíritu entrando en esas salas, se sentía uno muy bien, como si visitase Europa, porque Europa había venido a nosotros, con su mejor producción y su mejor cariño por esta tierra*”

EL CRÍTICO OFICIAL

En este contexto se va perfilando la figura del “crítico oficial”, un personaje con más ascendente social que recursos teóricos. Una suerte de censor que se empodera en un escenario caracterizado por una cierta orfandad de actores críticos, por la hegemonía que ejercían ciertos medios en donde difunden sus escritos y por una institucionalidad que regulaba los procesos estéticos. Estos personajes ejercieron una clara influencia sobre el campo cultural merced por sus vínculos de procedencia social, por sus experiencias de viajes y por sus conocimientos relacionados con obras, artistas y museos. Se trata de una especie de *connoisseur*, una persona ilustrada, de amplios conocimientos en distintos temas, que actuaba habitualmente como un juez en materia de gustos artísticos. Más que por su información erudita, se les valoraba por su conocimiento práctico y por la habilidad en la identificación y atribución de obras y artistas. Sus argumentos están elaborados más a nivel de *doxa* que de *episteme*; más de opiniones personales y descripciones de contexto, que exámenes propiamente estéticos. De otra parte, era común que su discurso crítico tuviera una intención hegemónica, intentado asociar sus argumentos a conceptos tales como verdad, sinceridad, belleza, refinamiento, buen gusto, honradez y sanos principios, entre otros.

Uno de los primeros actores que detenta esa categoría en Chile fue el pintor francés Ricardo Richon Brunet (1866-1946). Llegado al país en 1900 bajo la honorífica condición de “Delegado

permanente para Chile de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París”¹², ejerció en el medio local una importante influencia, llegando a desempeñarse como profesor en la Escuela de Bellas Artes, en donde fue subdirector en 1919. Otra de sus actuaciones relevantes fue para la Exposición Internacional realizada en Chile en el Centenario de la Independencia Nacional, oportunidad en que se le encargó escribir el texto principal del Catálogo Oficial Ilustrado¹³, participando además como jurado en algunas categorías del Salón Oficial. Desarrolló, además, una producción escritural en el diario El Mercurio y en la revista Selecta, en la sección “Conversando sobre arte”. Colaboró también como ilustrador en la revista Pacífico Magazine y llegó a ser director artístico de la revista Zigzag. Considerado por algunos como el iniciador de la crítica de arte en el país, levantó un discurso teórico para el consumo de la élite social, irguiéndose en una especie de “árbitro y destinador del gusto nacional”, como apunta Patricio Lizama¹⁴. Quizá el aporte escritural más sustantivo lo realizó en la revista Selecta, una publicación de la editorial Zigzag, muy enfocada a temas europeos, que circuló entre 1909 y 1912, bajo el lema de “Revista mensual, literaria y artística”, abordando temas de pintura, música, teatro y literatura. Su director y editorialista fue el escritor Luis Orrego Luco, quien inauguró cada uno de los números con la sección “Hechos y notas”.

Los artículos de Richon Brunet en este medio —que fueron más bien esporádicos— están más cerca de la crónica que de la crítica, en un mix que cruza noticias, información histórica y biográfica y temas de agenda. Todo, por cierto, desde una pretendida autoridad y ajustando su juicio a un modelo tradicional europeo. En un escrito dedicado de Alfredo Valenzuela Puelma lo define como un pintor de gran escuela, “Dibujante correcto y sabio”¹⁵ y conocedor de todos los secretos del oficio. En el cuarto número de la revista, de julio de 1909, inaugura la sección “Conversaciones sobre arte”¹⁶, quedando bajo

ese rótulo todos sus textos posteriores publicados en la revista. Con una pluma empalagosa y adulatora no escatimó halagos cuando se trataba de hablar sobre algunos artistas de “estirpe social”. “El señor Alberto Orrego Luco ha conocido durante toda su vida de artista el éxito más constante, como correspondía a su talento cuyas características son la distinción y el más delicado refinamiento”¹⁷.

En otro de sus escritos señala lo siguiente: “Recuerdo que un día, apareció en el taller — en París— un caballero muy distinguido, muy correcto y al mismo tiempo muy cortés, que se puso a dibujar con la mayor calma”¹⁸, se trataba por cierto de un artista chileno de abolengo social, don José Tomás Errázuriz. En muchos casos sus consideraciones parecen inferir una homologación entre la dignidad y el abolengo del artista con el mérito de su obra.

Otro crítico que actuó en el medio nacional desde la condición de “voz autorizada” fue Nathanael Yáñez Silva (1884-1965). Más vinculado al mundo de la dramaturgia, también incursiona como crítico de artes plásticas. De hecho, en 1906, *El Diario Ilustrado*¹⁹ lo designó como crítico en reemplazo del pintor Pedro Lira. El discurso crítico de Yáñez Silva fue conservador y, en ese contexto, se auto confería la condición de defensor de la belleza y el “buen gusto”.

Así como fue crítico con las tendencias emergentes, fue bastante condescendiente con las tendencias más conservadoras. En un artículo suyo de El Diario Ilustrado profesa generosos comentarios sobre la pintura “Chilotes” de Ricardo Richon Brunet, exhibida en una exposición, en octubre de 1923. Después de enumerar una cantidad significativa de virtudes de la obra, concluye: “Nos felicitamos que un maestro como el pintor citado dé ejemplos a sus alumnos de trabajo y de disciplina, que es la mejor manera de enseñar a la juventud”²⁰. Su posición conservadora es evidente en la mayor parte de sus

escritos y se manifestó con cierta vehemencia a propósito de un par de sucesos artísticos ocurridos en 1923. Primero, en la conocida exposición del grupo Montparnasse, inaugurada el 22 de octubre de 1923 en la Casa de Remates Rivas y Calvo, de la ciudad de Santiago. La muestra fue objetada por Yáñez Silva en algunos de sus artículos publicados en *El Diario Ilustrado*. “*Parece que la intención de este grupo entraña una idea, aunque vaga, de innovar*”²¹. Se pregunta si hay en este pequeño conjunto de obras “... *pequeño por su esfuerzo y por su resultado*”²², algunas obras que merezcan la pena —además de las obras expuestas por Manuel Ortiz de Zárate, a quien trata elogiosamente— “*Los demás son ensayos, algunos muy plausibles, otros mediocres y otros sencillamente insignificantes que a nuestro juicio no deberían haber salido de la intimidad del taller*”²³.

Meses más tarde, en diciembre de ese mismo año, expuso en la Casa de Remates Eyzaguirre, el escultor Tótila Albert. En un artículo publicado en *El Diario Ilustrado*, Yáñez Silva emite contradictorios juicios sobre la exposición y la obra del escultor. De una parte elogia algunos de los trabajos, especialmente los bustos, “... *tiene un modelado lleno, bien comprendido, una factura blanda, suelta, que a veces raya en lo maestro*”²⁴. De otra, cuando comenta sus cuerpos femeninos, le reprocha el hecho que pasaba a llevar las leyes de armonía, de la proporción y de la belleza, calificando las esculturas como pesadillas. Agregando, “*Esas pesadillas escultóricas caen, las más de las veces, en el mal gusto, y hasta en un mal gusto convulsionado, iracundo, en un mal gusto que parece solazarse al ser mal gusto*”²⁵. Habla también de formas alargadas, blanduchas, esqueléticas, “... *toda la gama, en fin, para ganarse a buen precio aquello que hoy día han dado en llamar arte modernista*”²⁶.

En el artículo en comentario Yáñez Silva se auto percibe como un “defensor” —o un pedagogo— del buen gusto, arrogándose el derecho de

decidir, por propio arbitrio, sobre el mérito y la calidad de una obra o un artista. Desde esta posición descalifica, también, los planteamientos teóricos más alineados con el fenómeno vanguardista.

Frente a la visión conservadora de Yáñez Silva y, especialmente, a la hora de ponderar la obra de los artistas del grupo Montparnasse, aparece la figura de Álvaro Yáñez Bianchi, más conocido como Jean Emar quien, a través del diario *La Nación*, publicó entre el 15 de abril de 1923 y el 11 de junio de 1925, una serie de artículos sobre arte, literatura y cultura en general, alineados con posiciones más vanguardistas y que valoraban las concepciones estéticas del grupo²⁷.

En relación con el escultor Tótila Albert, hubo también algunas plumas que valoraron su audacia creativa. Entre ellos Pablo Neruda: “*Alabo al que buscó y halló, al que hizo trizas la inquietud de la forma en forma victoriosa, y al que empujó su corazón hasta hacerlo sediento y anhelante de su propia inquietud*”²⁸.

Desde un territorio más institucional apoya los preceptos de la estética académica Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952), quien fuera uno de los organizadores ideológicos de la Exposición Internacional del Centenario²⁹. Se trata de uno de los personajes más influyentes de su época y su biografía se asocia tanto con importantes actividades e iniciativas de gestión pública³⁰, como con algunos proyectos artísticos. Para entender su ideología estética, la mejor fuente disponible es el libro *Luchas por el arte*, de su autoría. En párrafos que abren el texto señala “... *estas páginas encierran la historia de una época de mi vida en la que yo luchaba, con juvenil ardor, por un ideal de belleza*”³¹.

Una de estas “luchas” fue la creación de un Museo de copias³², una colección de esculturas clásicas que, a decir de Gloria Cortés³³,

relataba la historia y evolución de los estilos del arte occidental, desde la Antigüedad hasta la época moderna. Se trató de una iniciativa de dulce y agraz, tanto por los inconvenientes que hubo para su materialización, como por el destino que, finalmente, tuvieron las obras. En la conferencia “Origen del Museo de copias”³⁴, Mackenna hace una apología a la cultura greco-romana, cuya coincidencia con el discurso inaugural de la Academia de Pintura, de Alejandro Cicarelli, es bastante manifiesta³⁵.

Esta sensibilidad por la tradición clásica, sin dudas, estuvo presente en la misión de “organización ideológica” que el gobierno le encomendó de cara a la Exposición Internacional del Centenario. En relación a esto, en 1915 Mackenna dictó la conferencia “Una visita a los talleres de los artistas europeos”, en donde comenta su periplo por el Viejo Mundo invitando a distintos artistas, a nombre del gobierno chileno, a participar en la exposición. Comentando su desempeño en Bruselas, en especial respecto de los cuadros que se le mostraban como alternativas para traer a Chile, señaló: “... *créime víctima de alguna pesadilla: tal fue la impresión que me produjo esa colección fantástica y abigarrada de cuadros de simbolistas, cubistas y decadentes*”³⁶.

La nómina seleccionada, por cierto, fue representativa de artistas vinculados a las academias y a los circuitos oficiales europeos. Mackenna no tuvo la capacidad de visualizar las transformaciones que estaban operando, ni visión frente al fenómeno estético emergente.

Para Mackenna las nuevas tendencias eran expresiones de “fealdad” y de desorientación artística³⁷. La posición dogmática que tuvo este influyente representante de la “elite criolla” resulta paradójica, toda vez llegó a ocupar el cargo de Director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1933 y 1939.

Resulta interesante también analizar la obra escritural del pintor y crítico José Backhaus (1884-1922), conocido especialmente por su libro *Orientaciones modernas de arte* (1916). El texto desarrolla sus argumentos en torno a algunos pintores franceses asociados a la escuela simbolista —según Ernesto Muñoz, Backhaus fue en Chile uno de los mayores divulgadores del Simbolismo³⁸—, entre ellos René Menard, Puvis de Chavannes, Charles Cottet y Aman Jean, además del escultor Augusto Rodin, de quienes en general expresa conceptos elogiosos.

Un planteamiento crítico más radical desarrolla respecto de lo que él denominó como “Escuelas Ultra Modernistas”, integradas por el cubismo, el futurismo y el orfeísmo (sic). Allí plantea la idea de una supuesta decadencia de la pintura de comienzo del siglo XX, parafraseando, tanto al inicio como al final del texto, a Plinio el Viejo, a propósito de un comentario de este historiador antiguo sobre la pintura romana: “*Los pintores de nuestro tiempo han dejado de pintar las almas, por eso han olvidado la manera de pintar los cuerpos*”³⁹. Parte aquí del supuesto que la “*degeneración intelectual*” trae por consecuencia lógica la “*degeneración material*”⁴⁰, siendo, de esta forma, sacrificada la verdad y la belleza. Varios son los damnificados por esas tajantes aseveraciones, entre ellos los impresionistas, “*Creyeron que bastaba cambiar su caballete de taller por uno de campaña, y que una vez instalados en un sitio cualquiera del campo con su paleta y pinceles, las obras maestras se harían solas*”⁴¹. De los impresionistas critica más bien la perniciosa influencia que ejercieron sobre algunos grupos de mentalidades “*enfermizas o débiles*”, que trajeron por consecuencia una producción “*... anémica, incoherente, desprovista de razón y de fondo*”⁴². A Paul Cézanne lo califica como “*... pobre pintor ingenuo y medio loco*”⁴³. Respecto del cubismo y el futurismo señala, “*... con todo lo disparatado de sus teorías podrían hacer obras bellas si buscaran en sus cuadros armonías de colores y de formas agradables a la*

*vista*⁴⁴. En otro de sus escritos, aparecido en la revista *Pacífico Magazine* sobre el pintor Alberto Valenzuela Llanos, destaca la “sinceridad” de este artista, “... como único camino seguro que existe para llegar a poseer un arte perfecto”⁴⁵; también “... el estudio en las academias de París y las visitas a los museos del Viejo Mundo”⁴⁶ y la belleza.

CONCLUSIONES

El panorama del arte chileno en los inicios del siglo XX está caracterizado por la tensión entre dos repertorios sociales y simbólicos. Tenemos, de una parte, un modelo que adhiere al arte académico y a la institucionalidad oficial, que la crítica ayudaba a defender y legitimar; de otra, nos encontramos con figuras y grupos emergentes, procedentes del campo literario, que cuestionan el paradigma imperante.

Este trabajo se ha centrado en algunas voces teóricas tradicionales, no lo suficientemente estudiadas, que van a ser claves —en tanto ortodoxia cuestionada— en la transición de la hegemonía del modelo académico en la pintura a la emergencia de las primeras manifestaciones de una posible modernidad, representada en el caso de la pintura por el grupo Montparnasse.

De los críticos considerados en este trabajo, el que tuvo más vigencia en ejercicio de su trabajo escritural fue Nathanael Yáñez Silva, quien ejerció el oficio prácticamente hasta la década de los cincuenta. Luego será el español Antonio Romera (1908-1975) que, desde su emergencia en la década de los cuarenta, aportará otro modelo de recepción de la producción artística⁴⁷.

Como se ve, la escritura artística dio la posibilidad tanto de legitimar y consolidar un paradigma artístico, cuanto de tensionarlo y, finalmente, cambiarlo. Frente a estos constructores del “buen gusto”, que vinculan sus argumentos a la tradición y a ideales de belleza —los incumbentes, según Patricio Lizama⁴⁸—, están aquellas voces contestatarias —contendientes— que se desmarcan no solo del espacio y los arquetipos oficiales sino también de una opinión valorativa mayoritaria.

Desde su constitución con la Academia de Pintura el modelo de referencia fue el francés. La constante del modelo francés es apenas interrumpida por un paréntesis de hispanidad, señalado por los artistas de 1913, formados en la Escuela de Bellas Artes bajo el alero de Fernando Álvarez de Sotomayor.

138

NOTAS

*Este trabajo se inserta en el proyecto “Construcción de archivo de Antonio Romera: revisión del canon historiográfico de la pintura chilena”, del Fondo nacional de Ciencia y Tecnología de Chile, FONDECYT, N° 1170874 (2017-2021), Investigador Responsable, Pedro Emilio Zamorano Pérez.

¹BOURDIEU, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de métodos”, *revista Criterio* (La Habana), 25-28 (enero 1989 – diciembre 1990), pág. 20.

²SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004, pág. 20.

³Esta muestra, que solemnizó las celebraciones del Centenario nacional, fue una de las últimas exposiciones oficiales hegemonizada por un modelo tradicional europeo, que fluctuaba entre el idealismo clásico y el realismo de corte costumbrista. Ello se evidencia, tanto en el texto oficial del catálogo escrito por Ricardo Richon Brunet, como en la mayor parte de las obras expuestas.

⁴ZAMORANO, Pedro. “Itinerario de viaje: Fernando Álvarez de Sotomayor en Chile”, En ZAMORANO, Pedro et al. (Eds.). *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor, fomento y apreciación de las artes*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones Universidad, 2016, págs. 229-246.

⁵Grupo de artistas chilenos, encabezados por Luis Vargas Rosas, que exponen por primera vez en el país en octubre de 1923, en la Casa de Remates Rivas y Calvo, y cuya denominación se asocia al barrio parisino en que se habían formado la mayor parte de sus exponentes. Integran además el grupo Enriqueta Pettit, los hermanos Julio y Manuel Ortiz de Zárate y José Perotti, entre otros.

⁶La crítica oficial circuló, principalmente, en las revistas *Pacífico Magazine y Selecta* y en los periódicos *El Mercurio, El Diario Ilustrado y El Día*.

⁷Además de ellos, en el siglo XIX ejercen la escritura artística con sistematicidad algunos artistas tales como Pedro Lira (que la ejerció hasta la primera década del siglo XX), José Miguel Blanco, Miguel Luis Rocuant, Benjamín Vicuña Subercaseaux y Joaquín Fabres, entre otros. También algunos intelectuales, entre ellos Vicente Grez, Manuel Blanco Cuartín y Pedro Balmaceda Toro.

⁸LIZAMA, Patricio. *Jean Emar: Notas de Arte*, RIL Editores, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, (Santiago de Chile), (2003), Pág. 11.

⁹VICUÑA SUBERCASEAUX, Benjamin, *La ciudad de las ciudades (correspondencia de París)*, Sociedad Imprenta y Litografía Universo (Santiago de Chile), (1905), págs. 190-201.

¹⁰ROMERA, Antonio. *Asedio a la pintura chilena*, Editorial Nascimento (Santiago de Chile), (1969), pág. 8.

¹¹YÁÑEZ SILVA, Nathanael, "Grandes exposiciones de arte", Revista Zig-Zag, *Medio Siglo de Zig-Zag 1905 a 1955*, (Santiago de Chile); impreso en los talleres de la revista (1955), pág. 222.

¹²"Se sabe que el señor Richon Brunet, que reside hace algunos años en Chile, había conquistado, en París, una situación artística espectacular (sic). Desde al año 1894, pertenece como *Sociétaire hors concours*, a la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en la cual fue varias veces miembro del Jurado. Tiene importantes obras en grandes museos de Europa y particularmente en el del Luxemburgo, de París. En fin, últimamente la consideración de que goza, en los medios artísticos parisienses, ha sido consagrada con el nombramiento de Delegado del Comité francés de Exposiciones en el Extranjero y Delegado permanente de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Francia". En *Catálogo Oficial Ilustrado*, Exposición Nacional de Bellas Artes del Centenario. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1910, págs. 36-37.

¹³RICHON BRUNET, Ricardo. *Catálogo oficial ilustrado*, Exposición Internacional de Bellas Artes. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1910, págs. 25-37.

¹⁴LIZAMA, Patricio. *Jean Emar: Notas de Arte...*, Op. cit.; pág. 12.

¹⁵RICHON BRUNET, Ricardo. "Alfredo Valenzuela Puelma", *Selecta* (Santiago de Chile), 3 (junio de 1909), pág. 78.

¹⁶RICHON BRUNET, Ricardo. "El pintor don Alfredo Heselby y sus obras – la montaña en el arte", *Conversaciones sobre arte, Selecta* (Santiago de Chile), 4 (julio de 1909), pág. 108.

¹⁷RICHON BRUNET, Ricardo. "Don Alberto Orrego Luco. – La distinción en el arte. – Los pintores de Venecia", *Conversaciones sobre arte, Selecta* (Santiago de Chile), 6 (septiembre de 1909), pág. 183.

¹⁸RICHON BRUNET, Ricardo. "Recuerdos de taller en París. – Don José Tomás Errázuriz. – Los retratistas en boga y las señoras chilenas. – Artistas y "amateurs". – Una familia privilegiada", *Conversando sobre arte, Selecta* (Santiago de Chile), 7 (octubre de 1910), pág. 261.

¹⁹Fundado en 1902, fue uno de los primeros en integrar la técnica del fotograbado. Su propietario y primer director fue Ricardo Salas Edwards. Después de una larga trayectoria comunicacional, dejó de circular en 1970.

²⁰YÁÑEZ SILVA, Nathanael. "El Salón", *El Diario Ilustrado* (Santiago de Chile), martes 30 de octubre (1923), pág. 1.

²¹YÁÑEZ SILVA, Nathanael. "Exposición del grupo Montparnasse", Sección Bellas Artes, *El Diario Ilustrado*, (Santiago de Chile), 25 de octubre de 1923, pág. 4.

²²Ibidem.

²³Ibidem.

²⁴YÁÑEZ SILVA, Nathanael, "Exposición de escultura y pinturas" (Tótila Albert, Valdés Alfonso y Otros), *El Diario Ilustrado*, 11 de diciembre de 1923, pág. 5.

²⁵Ibidem.

²⁶Ibid.

²⁷En relación a este grupo destacamos las aportaciones teóricas de Alejandro Canseco-Jerez, Patricio Lizama, además de los textos antológicos de Ricardo Bindis, Isabel Cruz, Milan Ivelic y Gaspar Galaz, Pablo Berríos, et. al., entre otros.

²⁸NERUDA, Pablo. "Saludo al escultor Tótila Albert", *Revista Claridad* (Santiago de Chile), 8 de diciembre de 1923, pág. 8.

²⁹MACKENNA SUBERCASEAUX, Alberto. "Una visita a los talleres de los artistas europeos" (conferencia en la Biblioteca Nacional, el 29 de agosto de 1915), en *Luchas por el arte*, (Santiago de Chile), Imprenta Barcelona, (1915), págs. 51-76.

³⁰Mackenna Subercaseaux fue, además, Alcalde de Santiago en 1915 y, entre 1927 y 1929 Intendente de la ciudad. Fue también Director del Museo nacional de Bellas Artes entre 1933 y 1939.

³¹MACKENNA SUBERCASEAUX, Alberto. *Luchas por el arte*, Soc. Imprenta-Litografía "Barcelona", Santiago-Valparaíso, 1915 (en Dedicatoria a su esposa Rita Walker) s.p.

³²Ver CORTÉS, Gloria; VALENZUELA, Cristian, "El Museo de Copias", *Revista Arq* (Santiago de Chile), 95 (abril 2017), reportaje fotográfico. A este respecto, uno de los trabajos más completos es el de GALLARDO SAINT-JEAN, Ximena, *Museo de Copias, El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

³³CORTÉS, Gloria y VALENZUELA, Cristian, "El Museo de Copias", *Revista ARQ*, N° 95, (Santiago de Chile), (2017), s/p.

³⁴Reproducida en el libro *Luchas por el arte*, de Alberto Mackenna Subercaseaux, Op. cit., págs. 3-14.

³⁵"Ah! Cómo podríamos llevar a Chile una muestra siquiera de las maravillas del arte antiguo ¡Cómo dar a conocer, a todos los nuestros, la Venus cincelada de Praxiteles, el Moisés de Miguel Ángel, el Gladiador moribundo, El descendimiento del Bernini, el San Juan del Donatello, el Apolo Citarado y tantas otras obras de suprema belleza que se exhiben en los museos de Roma". Ver "El origen del Museo de Copias", en MACKENNA SUBERCASEAUX, *Luchas por el arte...Op.cit.*, págs. 3-14.

³⁶Ver "Una visita a los talleres de los artistas europeos" (conferencia en la Biblioteca Nacional, el 29 de agosto de 1915), Ibidem, pág. 69.

³⁷MACKENNA SUBERCASEAUX, Alberto. "La desorientación del arte", *El Mercurio* (Santiago de Chile), 7 de noviembre (1928), pág. 9.

³⁸MUÑOZ, Ernesto. *La Modernidad Extraviada*. Santiago de Chile: Ediciones Aica, 2008, pág. 103.

³⁹BACKHAUSMARTIN, José. *Orientaciones modernas de arte*. Santiago de Chile: Editorial España, 1916, págs. 7-134.

⁴⁰Ibidem.

⁴¹Ibid, pág.124.

⁴²Ibid, pág. 85.

⁴³Ibid, pág.125.

⁴⁴Ibid, pág.133.

⁴⁵BACKHAUS MARTÍN, José, "La exposición de Valenzuela Llanos en el Palacio de Bellas Artes", *Pacífico Magazine*, (Santiago de Chile) agosto (1915), pág. 189.

⁴⁶Ibidem, Pág. 191.

⁴⁷Romera, desde su llegada en 1939 en condición de exiliado de la Guerra Civil española, se transformará en figura central de la crítica de arte en el país, desarrollando una vastísima obra escritural expresada tanto en crítica en medios locales, como en libros.

⁴⁸LIZAMA, Patricio. "Jean Emar: la vanguardia en Chile". *Revista Iberoamericana* (Santiago de Chile), 168-169 (1994), pág. 946. Vol. LX, Número 168-169, (Santiago de Chile) julio diciembre (1994), pág. 946.