

tránsitos

Colección de Esculturas MNBA



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

tránsitos

Colección de Esculturas MNBA

A decorative, ornate flourish or scrollwork element in a light gray color, positioned to the right of the title and subtitle.

Imagen tapa:
Venus de Arles
Detalle | Desconocido, ca. 1900
Vaciado en yeso
69,5 × 50,5 × 28

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

Presentación

ROBERTO FARRIOL GISPERT
Director Museo Nacional de Bellas Artes



Con la exposición *Tránsitos*, el Museo Nacional de Bellas Artes exhibe una de las muestras más amplias y representativas de su colección de esculturas realizadas desde su creación, como museo de copias, en 1899. Es así como, este conjunto de obras escultóricas donde se mezclan esculturas originales y réplicas o copias, a cargo de Gloria Cortés, curadora del MNBA, se basa fundamentalmente en el resultado del trabajo sostenido desde el año 2014 por el equipo de investigación del área de Colecciones del MNBA, quienes han trabajado en la pesquisa y análisis de información relativa a estas piezas, que durante tantos años, por ser copias, permanecieron en los depósitos de la colección. Por otra parte, el resultado de este proyecto ha permitido poner al acceso del público obras poco conocidas de nuestro acervo, u obras que no se exhibían desde los inicios de la fundación de este museo. En consecuencia, esto ha permitido entregar al público una inédita y amplia información de relevancia histórica sobre nuestro patrimonio artístico.

En esta línea, de recuperación y de permanente revisión de nuestra historia, a través de la puesta en valor de la colección del museo, el MNBA ha realizado exposiciones que ponen en relieve problemáticas contemporáneas al colocar en circulación obras clásicas y contemporáneas de la *Colección (en) Permanente (revisión)* como ha sucedido desde el año 2014 en las exposiciones: *Arte en Chile: 3 Miradas*, *(en)clave Masculino*, *Copias y Citas* y ahora *Tránsitos*. Una labor realizada por profesionales del MNBA e investigadores asociados, cuyo trabajo colaborativo nos ha permitido entregar nuevos contenidos y la publicación sobre el estado de situación en que se encuentra nuestro legado.

Es por eso que esta muestra en particular, *Tránsitos*, viene a cumplir el antiguo anhelo de poner en valor la colección de esculturas del MNBA, renovando la museografía de las esculturas del Hall, disponiendo de las mejores condiciones para la exhibición de obras de gran tamaño distribuidas junto a una variada serie de piezas de pequeño formato. Este desafío obligó a estructurar el conjunto de obras bajo un criterio donde pudieran coexistir piezas escultóricas originales de estudiantes becados con réplicas encargadas al Viejo Continente.

Todo este conjunto de reproducciones, adquiridas por el gobierno chileno en los talleres de los más importantes museos de Europa, representan el legítimo interés de la época de contar con imágenes de obras de los grandes maestros

de la Antigüedad clásica. Desde el plano de la enseñanza, esta exposición refleja el riguroso modelo académico de las bellas artes en Chile, al reunir un conjunto de esculturas de yeso que formaron parte de los modelos utilizados en los talleres en la Academia. De esta manera, *Tránsitos* es una suerte de metáfora que sirve para argumentar el variado flujo de originales basados en modelos académicos como también de réplicas de esculturas enviadas desde Europa al continente americano. Todo esto representó la principal motivación de nuestros países por cumplir con la imperiosa necesidad de sumarse a los cambios de la era industrial en Europa, cuya tendencia expansionista económica no estaba desvinculada de la divulgación y enseñanza de las artes de ese continente, por el contrario, ese fue motivo por el cual en nuestro país se crea el museo de copias, llegando a constituirse en varios centenares de esculturas. No obstante, no pasó medio siglo para que esculturas y pinturas fueran relegadas a un segundo plano, una vez se incorporan colecciones de obras originales. De ahí lo significativo de esta exposición, que nos permite comprender y poner en tensión los cambios sufridos en la primera mitad del siglo XX, cuyas consecuencias, como aconteció en todas las áreas del conocimiento, en la economía y la política, también se vieron claramente reflejadas en el arte. De ahí que esta exhibición es una forma de recuperar y hacernos cargo de nuestra historia, con el propósito de comprender los motivos de estos cambios de paradigma que repercutieron en nuestra principal institución del arte nacional.

Tránsitos

Colección de Esculturas del MNBA

GLORIA CORTÉS ALIAGA
Curadora



Tránsitos, toma como eje principal el movimiento y la circulación que realizan las esculturas, ya sea geográfica o simbólicamente, desde Europa a Chile, desde lo global a lo local y desde la relectura de lo clásico, transitando por la modernidad y la contemporaneidad, a partir de la colección escultórica del Museo Nacional de Bellas Artes.

Mediante una serie de repertorios y obras, estas esculturas ofrecen un panorama de tránsitos y diferencias de y desde el arte académico, al mismo tiempo que plantean una serie de preguntas sobre las categorías artísticas de originalidad y autenticidad; las prácticas del mimetismo en la enseñanza de las artes; el papel de la copia en el coleccionismo privado e institucional; la obra como archivo y documento; la materialidad como recurso de apropiación; así como la persistencia de la influencia clásica occidental en la cultura -que se constituye a partir de su ausencia original y la presencia de su transcripción- entre otras tantas directrices que surgen del estudio de la colección.

Las obras del Museo Nacional de Bellas Artes se disponen en el Hall principal, lugar en el que se exhibieron originalmente desde 1911, y dan cuenta de los criterios que operaron en la conformación de la colección de esculturas en el marco de la constitución del propio Museo y del programa educativo de la Academia. Pero ¿Qué criterios operaron en la selección de las obras que ingresan al museo? ¿Cuál es el marco en el que estos repertorios iconográficos se reproducen y establecen en una movilidad geográfica sostenida? La presente publicación recoge las investigaciones llevadas a cabo por el Departamento de Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes desde el año 2014 y que dan origen a la exposición, las que serán presentadas por Marianne Wacquez.

Como instrumentos pedagógicos, estas obras/archivo circularon en diferentes formatos y materialidades, transformando el repertorio iconográfico americano y construyendo redes transatlánticas para la circulación de obras. Esta ruta de relaciones, aparejaba también una ruta de significaciones que ya operaba desde el espacio virreinal con las imágenes religiosas. Por ello, y en el contexto de la apertura de la muestra, invitamos a Elisabeth Le Breton -curadora de la gypsoteca del Museo del Louvre- a dialogar con veinticuatro curadores, encargados de colecciones, conservadores e historiadores del arte sobre las problemáticas

a las que se enfrentan en la gestión de colecciones e investigaciones sobre esculturas de yeso y reproducciones que conforman el acervo de los museos chilenos. El taller derivó en la posibilidad de un grupo de trabajo permanente que asuma la tarea de actualizar estas cuestiones.

I. EL MUSEO DE COPIAS

El *Museo de Copias* de Alberto Mackenna aparece como proyecto por primera vez en 1899. Se basaba en el arte imitativo que reproduce las grandes obras de la antigüedad clásica, el Renacimiento y e incluso, de los artistas del siglo XIX, conformando el *buen gusto* de la época. La finalidad de estas esculturas -prove-nientes de los talleres de calco y vaciado más importantes de Europa o de museos como el Louvre-, era completar y extender la educación y el sentido estético de los artistas chilenos en la Academia de Pintura y en el Curso de Escultura, acorde al programa modernizador del período y que analizará en profundidad Natalia Keller en esta publicación.

La práctica de la copia se dirigía al intelecto del artista más que a su sensibilidad, ya que pretendía potenciar el estudio acucioso de las formas y las técnicas de la escultura clásica, predominando el interés por la erudición sobre la creatividad. Así, a través de estas esculturas que relataban la historia y evolución de los estilos del arte occidental desde la Antigüedad hasta la época moderna, las academias incitaban a la copia de estos cuerpos clásicos, su anatomía y su volumen, los que a su vez se asociaban a valores e ideales que la sociedad republicana alzaba como moralizantes. Se pretendía, de este modo, educar didácticamente al pueblo sobre la cultura de la humanidad -aunque restringida al mundo occidental europeo- como una estrategia discursiva de la elite. Pero ¿A qué pueblo, a quién se dirigía y cómo pudo acceder la ciudadanía republicana?

De los más de 550 objetos que conformaban el *Museo de Copias* encargados por el gobierno a Alberto Mackenna en 1901, y que ocupaban todo el Hall del Museo, hoy solo quedan alrededor de 40. A las esculturas, se sumaron, sistemáticamente, ornamentaciones, pinturas, litografías, estampas y dibujos

-donados, adquiridos o provenientes de la antigua Academia-, que completaban esta visión estetizante sobre el arte. Hasta entrado el siglo XX, la copia circuló sin distinciones incrementando las colecciones, configurando una cartografía de imágenes que resignificaron los espacios públicos y privados de nuestro país, especialmente en la sociedad burguesa que buscaba en estas obras una forma de cultivar el gusto por la belleza.

Entre las obras que llegaron al Museo, se encuentran el **Apolo Belvedere** (desconocido, siglo XIX), una reproducción de la copia romana hacia el 130 d.C., a partir del bronce original perdido del siglo IV a.C. atribuido al escultor griego **Leocares**¹. La copia romana, localizada en el Museo Pío-Clementino del Vaticano, carece de la mano izquierda -se cree que en ella portaba el arco con el que acababa de dar muerte a la serpiente Pitón- aunque es interpretada en la versión perteneciente a nuestra colección. De los talleres del Museo del Louvre proviene el llamado **Ángel de las sandalias**, catalogado así desde 1911 en los archivos del Museo, y que corresponde a **Niké desatándose la sandalia** (ca. 1900), un vaciado en yeso, reproducción del original Niké representada como la Victoria, atribuida al taller de Fidias (427 a.C.). Originalmente, se localizaba en la balaustrada del Templo de Atenea-Niké, destinado a las representaciones de la Victoria -sola o acompañada de Atenea- vestida de “paños mojados” que realzaban su sensualidad, pero también prueba del alto desarrollo de sus artistas. Actualmente se encuentra en el Museo de la Acrópolis de Atenas. El taller de moldes de los Museos Estatales de Berlín obtuvo derechos exclusivos de reproducción de las esculturas y hallazgos de zonas arqueológicas. El busto de **Nefertiti** (siglo XIX-XX) proviene, precisamente, del taller de moldes mencionado, cuyo original actualmente se encuentra en el Neues Museum de Berlín.

La Manufactura de Signa, por otra parte, una casa de moldes de reconocido prestigio en Florencia especializada en copias de las esculturas de la Antigüedad y del Renacimiento, proveyó de piezas como la **Cabeza de David** (ca. 1900) de Miguel Ángel realizada en terracota; **Helena de Troya** (ca. 1900), reproducción del original en mármol de Antonio Canova hacia 1816; o el conjunto de bustos

policromados de **Ippolita Maria Sforza** (según Francesco Laurana), **Marietta Strozzi** (según Desiderio da Settignano) y **Niccolò da Uzzano** (según Donatello), todas reproducciones realizadas alrededor de 1900. Estas obras se presentan en diálogo con producciones nacionales de principios del siglo XX, como **Matilde Sotomayor** de Laura Rodig (1928) que resignifica el modelo renacentista de los bustos femeninos de Signa en la representación idealizada de la joven actriz chilena. Lo mismo ocurre con **Cabeza de María Fuentealba** (1954) que encuentra en Nefertiti un vínculo directo en el hieratismo del que se nutren las vanguardias modernas, negando a través del mármol negro la blanquitud occidentalizada como rasgo identitario-civilizatorio, toda vez que las mujeres apenas habían logrado el derecho a voto una década antes.

Así, la copia trasciende y tensiona las prácticas artísticas sobre los límites entre la veracidad, el original y su reproducción múltiple, así como la función en el proceso de aprehensión de las obras y las imágenes colectivas. Cómo influyeron estas obras en la formación y en la construcción visual de los artistas chilenos, qué transferencias iconográficas operaron en los talleres de los artistas y cómo ello incide en la construcción de un repertorio museal liderado por los agentes e intermediarios que posibilitaron las adquisiciones de estas obras, son las nuevas preguntas que surgen luego de la primera etapa de investigación de la colección.

II. LOS ENVÍOS

Otro importante *corpus* de obras del Museo lo conforman los envíos de pensionistas del siglo XIX que, como retribución a las becas otorgadas por el Estado para perfeccionar sus estudios en Europa, debían consignar los avances de su formación académica. También está formado por los envíos de artistas a los salones nacionales mientras residían en el extranjero, especialmente en Francia e Italia. El tema de los envíos será abordado por Eva Cancino en esta publicación.

Especialidad artística de alto costo, las esculturas chilenas se presentaron siempre en desventaja frente a la pintura. Los grandes formatos, el precio y/o escasez de los materiales, el transporte de las obras, el costo de los modelos y el tiempo

¹ La copia del Museo Nacional de Bellas Artes fue donada por Agustín Edwards Mc Clure, importante empresario y político cuya familia es fundadora de la prensa a gran escala en Chile, con los periódicos *El Mercurio de Valparaíso*, *Antofagasta* y *Santiago*.

de ejecución o la fragilidad de los yesos, impedían, muchas veces, que los(as) escultor(as) pudieran enviar sus obras a Chile o participar de los grandes salones parisinos. A lo anterior se sumaba la inequidad e irregularidad de las pensiones otorgadas, componente esencial de las disputas entre artistas y autoridades.



1. ERNESTO CONCHA
La Miseria, 1908
Museo Nacional de Bellas Artes.



2. LORENZO GONZÁLEZ
La Tempestad, 1914
Galería de Arte Nacional, Venezuela.

Diversas temáticas se abordan en estas obras, predominando las de tipo mitológicas y simbólicas acordes a la idea de la racionalidad y civilidad de la nación, pero que tras esa aparente ficción normativa guardan significados más profundos sobre el abandono y el despojo o la guerra y la raza que la patria blanca deseaba ocultar. De ello dan cuenta una serie de obras realizadas por los artistas chilenos en el extranjero, especialmente en París. **El Jugador de chueca** o **Jugador de palín** de Nicanor Plaza obtuvo Mención Honrosa en la Exposición Universal de París en 1867 y responde a la idealización de la imagen indígena como modo de preservar la identidad nacional de la nueva nación, en manos de la joven oleada de intelectuales progresistas. El palimpsesto bélico de la conquista y, por ende,

el sometimiento indígena, fue apropiado en un nuevo discurso que enfrentaba visiones divergentes sobre la historización republicana. El *buen salvaje* reaparecía luego de tres siglos.

La convergencia en la escena francesa entre los artistas chilenos, latinoamericanos y europeos, permiten inferir las transferencias iconográficas que operan en los talleres y fuera de las academias. **Caín** o **El remordimiento de Caín** de Simón González (1891) está en directa relación con las obras del **Pensador** de August Rodin (1880) y **La Miseria** de Jules Desbois (1884 y 1894), ejecutadas ambas mientras este último trabaja en el taller del primero. Todas ellas tienen como referente el antiguo **Torso Belvedere** (siglo II a.C.). Aunque la *Miseria* es una representación femenina de las antiguas *vanitas* medievales, comparte con la obra de González la preocupación por el estilo, la posición de los cuerpos y la reflexión sobre la fugacidad de la vida, propias del fin del siglo. También **Dafnis y Cloe**, del escultor chileno Virginio Arias (ca. 1884) es particularmente similar a la versión del escultor francés Jean Pierre Cortot (1824-27), aunque esta última presenta a los personajes invertidos. Es decir, ella aparece sentada mientras Dafnis -de pie- la abraza tiernamente. Estas obras dejan entrever las relaciones establecidas en la capital francesa y las motivaciones de los jóvenes artistas por incorporar en sus repertorios los temas de interés del circuito europeo. Esta era, tal vez, una de las formas más eficaces de insertarse.

Los estados voluntariosos del ser humano y el abandono de las clases proletarias como resultado del progreso es otro de los temas que aparecen hacia fines del siglo XIX. Así, **La Miseria** aparece también como tema principal en la obra de Ernesto Concha, una escultura de mármol cuya versión original en yeso obtuvo una Mención Honrosa en el Salón de París de 1908 y que tiene por protagonistas a una niña y su madre. En 1914, Lorenzo González (Venezuela) presenta en el Salón de Artistas Franceses su obra **La Tempestad**, y que comparte con la escultura de Concha no solo la iconografía femenina de la desgracia y la catástrofe, sino también la figura de la pequeña niña cuyas semejanzas son indiscutibles. Ambos artistas se encuentran en París en 1904 y, probablemente, coinciden en los mismos talleres en los barrios de Montparnasse.

La mujer, que aparece recurrentemente más como objeto de la obra que como sujeto productor, es escasamente representada en la colección a pesar de la existencia de figuras de renombre que fueron acreedoras de premios, medallas y reconocimientos internacionales. Una de ellas es la escultora Rebeca Matte, quien envía desde Europa -donde reside- su obra **Horacio** (1899) que tiene como protagonista al personaje de Livio en el momento que le preguntan -ante la huida de uno de los hijos en batalla-: “¿*Qué debía hacer él solo contra tres?*” y Horacio responde, “*Morir*” (*Qu’il mourut*), frase que se inscribe en la base de la escultura. Un año después envía a **L’Enchantement** (1900) o Eco, la ninfa que enloquece de amor al ser rechazada por el joven Narciso. En ambos casos Matte indaga sobre ciertos estados de demencia enmarcados en experiencias de delirio, parálisis y abandono de la razón, temas retomados por artistas como Camille Claudel o Franz Xaver Messerschmidt, un escultor alemán del siglo XVIII. De rasgos psicóticos y esquizofrénicos, Messerschmidt realizó una serie de bustos que relacionaban las emociones con las expresiones humanas de forma exagerada. Algo similar encontramos en la pequeña **Cabeza del gordo** de Carlos Morel (1923), un bronce que revela particularmente las intenciones sarcásticas del autor a través del gesto grotesco, muy lejos de despertar la emoción estética intencionada en el medio decimonónico. Así, las becas se extendieron hasta entrado el siglo XX, pero las inquietudes ahora se orientaban hacia la incorporación y experimentación sobre nuevos materiales y formatos, así como de nuevos sujetos sociales, acordes a la modernización de los Estados latinoamericanos.

III. LAS NINFAS

Durante las celebraciones del Centenario, la realización de la Exposición Internacional de Bellas Artes y Arte Aplicado a la Industria (1910) cumplió con dos cometidos: por una parte, inaugurar el actual edificio del Museo Nacional de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes; mientras que por otra, además de asegurar las relaciones diplomáticas y la modernidad de la nación, permitía reafirmar la oficialidad respecto del *buen gusto*. Esta vez fijado por el Consejo de Bellas Artes, quien se encargó de regular el quehacer artístico, marcando pautas sobre su desarrollo y actuando como la voz del gobierno en materia cultural.

En ese contexto, cerca de 200 esculturas se exhibieron en el Museo (en contraposición a las aproximadamente 1.500 pinturas) provenientes de más de quince países, compartiendo todas ellas una fuerte relación con el academicismo. *Las Ninfas* acaparan gran parte de esa producción, como soporte de ideas y símbolos del deseo sexual dominante sobre la supuesta esencia de lo femenino. Dionisiacas o apolíneas, diosas de la naturaleza o monstruos-mujer, las ninfas se metamorfosean con los elementos de la naturaleza -el viento y el agua-, el eros y el sexo como en **Náyade** de Miguel Blay Fábregas (ca. 1908). Una versión de esta obra realizada entre 1896 y 1902 por el autor, se encuentra en el Museo de Garrocha, España, con el título **Ondina**, ninfa acuática de especial belleza. **La rocher et la mousse** de Horace Daillion (1900), correspondiente al envío de Francia para la Exposición del Centenario, tiene como motivo a una ninfa convertida en espuma, sometida al placer de la roca configurada como un poder masculino que la envuelve y somete.

La musa de André Chénier de Denys Puech (1907) es una pequeña escultura de mármol, cuya versión original fue realizada en Roma en 1887 y está basada en la vida del poeta André Chénier, ejecutado en la Revolución Francesa. Según la historia, luego de ser decapitado, una misteriosa mujer sostuvo la cabeza de Chénier declamando: “*duerme en paz, poeta, la musa velará por tu memoria!*”. Las ninfas encarnan el éxtasis, la orgía, la locura y los desenfrenos, así como el engaño y la mentira. De características duales -celestial o impuro- el modelo ninfa condensaba la *fealdad moral* de la mujer difundida en el siglo XIX y que se extiende por gran parte del siglo XX. Su belleza e idealización, así como su oprobio licencioso, estaban destinados al placer del hombre burgués.

Muchas de estas obras, tanto las copias europeas como las obras de los artistas chilenos pertenecientes a la colección, sufrieron un nuevo proceso de reproducción sistemática en los talleres de moldes del propio Museo y que, a diferencia de sus antecesoras, fueron destinadas en su amplia mayoría a ocupar espacios públicos, operando una nueva resignificación respecto de sus modelos. El devenir de estas nuevas copias es abordado por Nicole González Herrera en esta publicación. Con todo, *Tránsitos. Colección de Esculturas MNBA*, invita a la reflexión sobre las tensiones de la escena artística del siglo XIX y principios del XX, entre la tradición y la innovación, la estética y los gustos de las elites y, finalmente, la producción nacional y su circulación de la mano de la institucionalidad del arte.

Procesos de Investigación

Colección de Esculturas del MNBA

MARIANNE WÁCQUEZ WÁCQUEZ

EVA CANCINO FUENTES

NICOLE GONZÁLEZ HERRERA

NATALIA KELLER

Departamento de Colecciones MNBA



HISTORIA, OPORTUNIDADES Y LOGROS

Marianne Wácquez Wácquez

Encargada de Colecciones MNBA

Desde el año 2008 se ha trabajado en la reconstrucción de la colección patrimonial de escultura del MNBA. Se contaba con datos en inventarios antiguos y las piezas se encontraban dispersas por los diferentes depósitos y sectores del museo, muchas de ellas sin identificación clara, ni tampoco fotografías que las relacionasen.

Una vez sistematizada la información inicial, se comenzó el levantamiento de la colección en base a catálogos históricos, fichas antiguas de la Oficina de Inventario del Patrimonio Cultural (actual CDBP), fotografías en papel e inventarios antiguos. Se recopiló información documental interna proveniente de listados de ubicaciones en depósitos, resoluciones de obras dadas de baja, en préstamo, actas de la Comisión de Bellas Artes, archivos de prensa de nuestra biblioteca especializada, archivo Fondo Histórico Dibam, archivo del Ministerio de Educación, documentación de Aduanas, del Ministerio de Relaciones Exteriores por delegaciones extranjeras fundamentalmente destacadas en Francia.

Para la investigación, el catálogo MNBA de 1911 fue un elemento clave en la comprensión de las obras, sus antecedentes de llegada al Museo y algunas particularidades como materialidades o referencias respecto a su original. Describe el denominado *Museo de Copias y Modelos*, que es el conjunto de obras que compró en el extranjero Alberto Mackenna, por encargo del Estado chileno en 1900. En el texto, se indica los números exactos de inventarios correspondientes a los números correlativos listados en dicho catálogo. Por otra parte, el diseño del texto y diagramación, lleva a una lectura errónea de atribuciones, lo que se perpetuó en los inventarios oficiales por algún tiempo.

Esta voluminosa compra por parte del Estado, evidenció la necesidad de contar con un nuevo espacio para alojar la colección artística nacional, la que no podía continuar en el Partenón de la Quinta Normal, permaneciendo los modelos en cajones dispersos por los pasillos de la Escuela de Bellas Artes

(en la Calle Maturana #750), desde su llegada en 1902 hasta 1911, con alto riesgo de deterioro, tal como señala el Rector de la Universidad de Chile don Manuel Barros Borgoño en carta dirigida al Ministro de Instrucción Pública.

En 1911, se inauguró finalmente el *Museo de Copias y Modelos* de Mackenna en el Hall Central del actual edificio del MNBA, registrándose especialmente en el catálogo del mismo año, dichas obras, las piezas antiguas existentes ya en el Museo y las recientemente adquiridas en la Exposición Internacional del Centenario de 1910. Cabe destacar que se realizó un trabajo de reconocimiento de piezas de este *corpus* a través del trabajo de revisión de piezas registradas en la actualidad perdidas a través de fotografías antiguas de las salas y Hall principalmente. Para ello se recurrió a organismos externos como fuentes de las imágenes como el Archivo de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, Museo Histórico Nacional, MAC, Archivo Central Universidad de Chile, entre otros.

El catálogo MNBA de 1922 de Cousiño Talavera, no hace sino reforzar el listado de obras, todas expuestas, con información más detallada y certera, eso sí lamentando la pérdida del listado del *Museo de Copias y Modelos* y los centros de procedencias de las piezas, aun cuando la Comisión trató de conseguir los datos sin mayores resultados en años posteriores.



1. Depósito de esculturas MNBA, previo a los trabajos de limpieza y catalogación de la colección.

El *Museo de Copias* se formó principalmente de modelos de piezas famosas en Europa que se encontraban mayoritariamente en museos franceses e italianos. Por otra parte, se adquiere un volumen considerable de piezas en la Manufactura de Signa cercana a Florencia, Escuela de Bellas Artes de París, les Moulages del Louvre y fundiciones en Roma.

A partir de 2013, y luego del hallazgo de más de 40 esculturas en bodegas y pasillos del MNBA, principalmente de terracota y yesos, junto con iniciar los trámites de recuperación de otro conjunto que se encontraban en préstamo en dependencias de la Dibam, y con ayuda del laboratorio de monumentos del CNCR, se inicia la etapa de recuperación y rehabilitación de piezas. Es clave señalar que la Dirección del MNBA, una vez puesto al corriente de estos hallazgos y de las necesidades que se avizoraban, en 2014 entregó un espacio destinado exclusivamente para el resguardo de dicha colección, antes inexistente. Durante el 2014 y 2015 las piezas rescatadas sumadas a las que se encontraban diseminadas en los otros depósitos de colecciones principalmente de pintura, se trasladaron al nuevo espacio y comenzando la catalogación completa de la colección. Se limpiaron, fotografiaron, y registraron técnicamente para posteriormente embalsarse con materiales de conservación y se pusieron en estanterías, según su peso y tamaño.

A finales de 2015 y gracias a las fuentes estudiadas, se consiguió hacer la reconstrucción completa del inventario de piezas de escultura, de aquellas existentes o inexistentes a la fecha. Se logró esta tan anhelada reconstrucción virtual de la Colección de Escultura arrojando un catálogo de 584 piezas. De ellas 276 permanecen dentro del edificio del MNBA, en depósito y en exhibición permanente principalmente en el Hall y salas de exhibición. 243 fueron dadas de baja en los años 1977 y 1979 y otras traspasadas a colecciones e instituciones del Servicio, tal como al Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT) y al Museo de Arte y Artesanía de Linares (MULIN), ambos pertenecientes a la Subdirección de Museos de la Dibam. 28 piezas permanecen sin ubicación en la actualidad y 37 se actualizan en otras dependencias en calidad de préstamo temporal, como en la Biblioteca Nacional, Escuela Militar y la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile. Esta información puede ser consultada a través de la página web www.surdoc.cl

Luego del trabajo realizado por cinco años con la colección de escultura, las obras han podido ser incluidas en la plataforma Surdoc con la base documental necesaria, se ha generado expedientes por obra. Las esculturas se han fotografiado con estándares de alta calidad. Están guardadas en un depósito específico desde 2014. Gracias a la labor que permitió completar su información documental se han gestionado préstamos a otras instituciones o espacios. Han sido acogidas en el Centro Nacional de Conservación y Restauración Dibam con el fin de recibir tratamientos de conservación y restauración. Ha sido posible incluirlas en curatorias, publicaciones e incluso algunas piezas cuentan ya con fichas de catálogo razonado. Han podido ser presentadas como estudio de casos en ponencias internacionales de la disciplina.



1. Depósito de esculturas MNBA, después de los trabajos de limpieza y acondicionamiento.

Finalmente el rescate, la catalogación, conservación y/o restauración y puesta en valor de la colección de esculturas del MNBA, la transforma en un corpus organizado, acotado, definido, visible y manejable. Es una colección útil y dinámica, siendo capaz de responder a requerimientos de investigación, publicación y difusión. Es una colección.

“UN SENCILLO PROYECTO”¹

Colección de copias de escultura europea en Santiago

Natalia Keller

Investigadora

La propuesta de crear una colección de copias de las obras famosas de los museos europeos se hizo realidad a principios del siglo XX gracias a la gestión y compromiso de Alberto Mackenna Subercaseaux. Alberto Mackenna provenía de una privilegiada familia de origen francés, siendo todavía muy joven visitó Europa para estudiar y examinar los sistemas educativos de las academias artísticas, especialmente las francesas e italianas. Tras su regreso y en 1899, Alberto presentó a la elite intelectual chilena y a las autoridades políticas la idea de un *Museo de Copias* –que consistía en una colección de reproducciones escultóricas, un sustituto de los museos y una representación del desarrollo de arte europeo– convenciendo al Estado a dedicar un monto de 30.000 pesos para comprar reproducciones escultóricas en los ateliers más reputados de los museos europeos². Junto con la organización de la Exposición Internacional del Centenario y construcción del Palacio de Bellas Artes en 1910, la inauguración del *Museo de Copias* en agosto de 1911, fue un elemento de un complejo programa con intenciones de mejoramiento y desarrollo de la institucionalidad artística en Chile entre los siglos XIX y XX³. Los propósitos que justificaron la adquisición de la colección del *Museo de Copias* fueron: provocar el progreso artístico del país obtenido con la formación de artistas, la creación de buen

gusto en la sociedad y la enseñanza sobre la historia de los países más desarrollados percibidos como modelos para seguir⁴.

La colección en sí misma era variada en el sentido de estilos, técnicas y categorías artísticas. Se conocen varios documentos que demuestran los distintos orígenes de las reproducciones como el amplio alcance de la colección. En octubre de 1901 el embalador francés A. Fraix confirmó el embalaje de 445 piezas pertenecientes al *Museo de Copias*, lo que se puede revisar en el contrato que Fraix firmó con Mackenna⁵. Por el otro lado el Cónsul General de Chile en Italia, Luis Santos Rodríguez, creó un listado de obras llamado el *Proyecto para la formación de un Museo de Modelos en Santiago*⁶ y en los anexos a este informa sobre la salida en agosto de 1901 de 60 cajones que contenían en total 109 reproducciones escultóricas⁷. La llegada de las obras a Chile se extendió hasta el año 1902 como lo leemos en una nota del 10 de junio de ese año en la cual se señala que llegaron a Valparaíso 14 cajas con figuras para el *Museo de Copias*⁸. De esta gran colección que llegó a Santiago constituida por más de 550 piezas, hoy en día se conservan solamente unos 40 objetos en el Museo –el resto se dispersó en otras instituciones, se destruyó en los terremotos o por negligencia, se robó, o se perdió de diversas maneras durante el siglo pasado⁹.

1 Alberto Mackenna Subercaseaux (1915). *Luchas por el Arte*. Santiago: Impr. Barcelona, p. 3.

2 Alberto Mackenna Subercaseaux. Op. cit., pp. 3-14; véase también: Ley 1412: “...Autorízase al Presidente de la República para invertir hasta la suma de treinta mil pesos en adquirir en Europa copia de las mejores obras de escultura i arquitectura, las cuales servirán de modelo en la Escuela de Bellas Artes. Se destinarán de esta cantidad quince mil pesos a la de escultura”.

3 Otras propuestas parecidas para un programa de enseñanza artística se publicaron en: Daniel Barros Grez (1869). “De la formación de galerías de Bellas Artes y de un Museo de Industrias y Costumbres Nacionales.”. *Las Bellas Artes* 1, pp. 111-112 (reimpreso y comentado en Ximena Gallardo Saint-Jean (2015). *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 54-59) o, el primo mayor de Alberto Mackenna, Ramón Subercaseaux Vicuña (1892). *La Enseñanza de la Bellas Artes y de las Artes Industriales. Informe elevado al Gobierno de Chile en cumplimiento del Decreto de 8 de Enero de 1892*. Niza: Imprenta del Patronato de S. Pedro. La propuesta de Subercaseaux incluía entre otros: una reforma de la Escuela de Bellas Artes, desarrollo del sistema de pensiones para estudios artísticos en Europa, una modernización del Museo Nacional, una creación del museo y escuela de artes aplicadas.

4 Mackenna y sus contemporáneos creían en el concepto idealista que ve el arte con capacidades de cambiar el hombre y su sociedad mientras el desarrollo artístico trae el desarrollo de la cultura y la civilización. Encontramos esta convicción en Alberto Mackenna Subercaseaux. Op. cit., p. 12: “Cuando haya entre nosotros más elevación en los ideales, cuando se cultive el arte en todas sus manifestaciones y se comprenda la influencia y los fines que él tiene en la vida de los pueblos, nuestra civilización será más perfecta y seremos más cultos y más felices.”

5 Archivo Nacional de la Administración, Fondo Ministerio de RR.EE., vol. 1048, fol. 141. Además en vol. 1037, fol. 188 se menciona que se había firmado el segundo contrato con el señor Fraix (probablemente en vol. 1048, fol. 144). Existe también un listado de las obras embaladas en este primer lote por A. Fraix, véase: vol. 1048, fol. 142-143.

6 Archivo Nacional de la Administración, Fondo Ministerio de Educación, vol. 1487, Anexo N° 1 a la carta de Luis Santos Rodríguez del 11 de julio de 1901 (publicado con comentario en Ximena Gallardo. Op. cit., pp. 89-101). Otra versión corregida de este listado se encuentra en el Archivo personal de la familia de Alberto Mackenna. Nos referiremos a este documento a lo largo del texto como *Proyecto*.

7 Archivo Nacional de la Administración, Fondo Ministerio de Educación, vol. 1487, Anexo N° 3 a la carta de Luis Santos Rodríguez del 11 de julio de 1901 y su carta del 9 de agosto de 1901.

8 Archivo personal de la familia de Alberto Mackenna.

9 Se refiere a los préstamos o traslados a los museos en Valparaíso, Talca, Linares y otras instituciones en el país, y bajas de obras en mal estado de conservación que se efectuaron principalmente, primero en los años treinta y de nuevo en los años setenta del siglo pasado. Véase investigación inédita Natalia Keller, “The Rise and Fall of the *Museo de Copias*. On the History of the Plaster Cast Collection in the National Museum of Fine Arts in

Resumen	
Resumen de:	
61 moldes en yeso	
8 3 en material	
4 12 en bronce	
24 2 en laminado de plomo	
4 2 en bronce	
Valores del embalaje de los moldes en yeso	27750
en	2800
Total	30550

1. Resumen del Proyecto para la formación de un Museo de Modelos en Santiago, Luis Santos Rodríguez, 1901. Archivo personal de Alberto Mackenna Subercaseaux.

2. Carta sobre la llegada de jvas con esculturas para el Museo de Copias, 10 de junio de 1902. Archivo personal de Alberto Mackenna Subercaseaux.

Javas con cajones, conteniendo estatuas para el Museo de Copias, recibidas de Valparaíso en 10 de Junio de 1902

Java n° 128 contenia 5 cajones
 " " 129 " " 4 " "
 " " 130 " " 5 " "

Total 3 jvas con 14 cajones
 Santiago, 10 de Junio de 1902

Santiago" en el volumen de la conferencia "Destroy the Copy!" (Berlín, Octubre 2015; a publicarse por Editorial De Gruyter en 2017).

El proceso de investigación que se llevó a cabo en el Departamento de Colecciones en los años recientes permitió elaboración de una reconstrucción virtual de esta colección. Este trabajo se realizó gracias a un análisis detallado de fuentes archivísticas: los antiguos catálogos e inventarios del Museo; catálogos de la época de fábricas y manufacturas de reproducciones escultóricas de Europa; documentación encontrada en los archivos de Santiago, antiguas fotografías del Museo y revisión de las piezas que todavía se encuentran en la colección del Museo. La mayor parte de la colección corresponde a reproducciones de yeso provenientes de los más importantes talleres de moldes de París—el *Atelier de Moulage du Louvre* y el taller de la Escuela de Bellas Artes—lo que se puede visualizar en el listado de piezas embaladas enviado por el señor Fraix. Aquí se mencionan entre otras, reproducciones de obras antiguas, tales como *Venus de Milo*¹⁰, *Diana cazadora*¹¹ o *Polimnia*¹², copias de los dos *Esclavos* de Miguel Ángel¹³, y obras de artistas franceses de los siglos XVIII y XIX, por ejemplo *La Toilette d'Atalante* de James Pradier¹⁴, *Voltaire sentado* de Jean-Antoine Houdon¹⁵, *Eve après le péché* de Eugène Delaplanche¹⁶ o *El mártir cristiano* (Tarcino) de Jean Alexandre Joseph Falguière¹⁷, sumado a tres terracotas de Jean-Baptiste Carpeaux¹⁸. Además, algunos de los números mencionados en el listado de Fraix se han relacionado con números de repro-

10 En caja n° 36; Museo Nacional de Bellas Artes (1911). *Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo*, Santiago: Imp. y encuadernación Chile, p. 12, n° 9 (llamado *Catálogo MNBA 1911*); Luis Cousiño Talavera (1922). *Museo de Bellas Artes. Catálogo general de las Obras de Pintura, Escultura, Etc.*, Santiago: Soc. Imprenta y Litografía Universo, p. 181, n° 11 (llamado *Catálogo MNBA 1922*).

11 En caja n° 59; *Catálogo MNBA 1911*, p. 18, n° 55. Desde el año 1971 esta pieza se encuentra en préstamo a la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile.

12 En caja n° 53; *Catálogo MNBA 1911*, p. 17, n° 69; *Catálogo MNBA 1922*, p. 208, n° 86. Desde el año 1971 esta pieza se encuentra en préstamo a la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile.

13 En cajas n° 54-55; *Catálogo MNBA 1911*, p. 16, n° 53-54; *Catálogo MNBA 1922*, p. 203, n° 58-59. Una de las obras, llamada *Esclavo rebelde*, es parte de la muestra *Tránsitos* y se encuentra en el Hall del Museo.

14 En caja n° 39; *Catálogo MNBA 1911*, p. 12, n° 6; *Catálogo MNBA 1922*, p. 81, n° 8 (en los antiguos catálogos del Museo aparece como *Venus Psiquis*). Obra dada de baja en 1979.

15 En caja n° 52; *Catálogo MNBA 1911*, p. 15, n° 56; *Catálogo MNBA 1922*, p. 202, n° 51.

16 En caja n° 62; *Catálogo MNBA 1911*, p. 15, n° 39; *Catálogo MNBA 1922*, p. 180, n° 3. Desde el año 1971 esta pieza se encuentra en préstamo a la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile.

17 En caja n° 19; *Catálogo MNBA 1911*, p. 16, n° 60; *Catálogo MNBA 1922*, p. 203, n° 60. Obra dada de baja en 1977.

18 A la colección del Museo pertenecen reproducciones: *Pescadora* (*Jeune fille à la coquille*), *Primavera* (*Bacante con rosas*) y *Detalle del grupo la Danza*; las dos primeras se encuentran en la exposición *Tránsitos*. Todas tres son versiones autorizadas, firmadas y numeradas ejecutadas en el atelier del artista.

ducciones del catálogo del *Atelier de Moulage du Louvre* del año 1900¹⁹. Otro grupo de calcos de yeso fueron comprados en los talleres en Italia, como lo relaciona Luis Santos Rodríguez. Algunas de estas obras hoy se encuentran en la exposición en el Hall del Museo; como *Sófocles*²⁰, *San Jorge* de Donatello²¹ y *Lorenzo de Medici* de Miguel Ángel²². Otra gran parte de las obras son de terracota y se compraron en la *Manifattura di Signa* cerca de Florencia. Esta fábrica, fundada en 1895 por Camilo Bondi operaba hasta mediados del siglo XX, especializándose en reproducciones de obras del Renacimiento y Barroco italiano. La ambición de sus dueños era imitar perfectamente la materialidad y los detalles de las obras originales, para ello trabajaron con los mejores artesanos; en la *Manifattura di Signa* además desarrollaron nuevas técnicas de reproducción y mezclas de los materiales²³. Efectivamente, las reproducciones de Signa se caracterizan por su maestría de ejecución, belleza del material y finura de formas, algunas de ellas poseen hermosas policromías.

Mackenna conoció el trabajo realizado por la *Manifattura* debido al reconocimiento que esta obtuvo en la Exposición Universal de 1900 en París²⁴. La procedencia de las reproducciones de Signa en Santiago se pudo concluir gracias al análisis de material y presencia de sellos y marcas en terracota. Casi todas las piezas tienen el sello de la manufactura y/o el número que corresponde al

19 *Catalogue des Moulages en vente au Palais du Louvre. Moyen âge, Renaissance et temps modernes* par M. Paul Vitry (1900), Paris: Imprimerie Nationale. Por ejemplo, de este catálogo, los números 156-160 (los cinco relieves *Nymphes de la fontaine des Innocents* de Jean Goujon), 350 (*Baigneuse* de Etienne-Maurice), 365 (*Buste de Madame Dubarry* de Augustin Pajou), 368 (*Buste de Marie-Antoinette* de Félix Lecomte), 453 (*Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue* de François Rude), 520 (*Jeanne d'Arc à Domrémy* de Henri Michel Antoine Chapu) se relacionan con obras que según los inventarios antiguos pertenecían a la colección del Museo. La mayoría de estas reproducciones se dio de baja o trasladó a otras instituciones y en actualidad no pertenece al MNBA.

20 N° 26 en el Proyecto; *Catálogo MNBA 1911*, p. 66, n° 568; *Catálogo MNBA 1922*, p. 215, n° 159.

21 N° 82 en el Proyecto, *Catálogo MNBA 1911*, p. 11, n° 1; *Catálogo MNBA 1922*, p. 179, n° 1.

22 N° 117 en el Proyecto, llamado *Penseroso* (en oposición al mencionado *Vittorioso*, es decir a la figura del hermano de Lorenzo, Giugliano Medici); *Catálogo MNBA 1911*, p. 66, n° 569; *Catálogo MNBA 1922*, p. 215, n° 160.

23 Claudio Paolinelli (2007). "Regesto delle principali manifatture ceramiche italiane dell'Ottocento/Register of the Principle Italian Ceramic Factories in the 19th Century". *DecArt. Revista di arti decorative* 7, p. 75.

24 Mackenna describe esta fábrica sin mencionar su nombre en *Luchas por el Arte*, p. 20: "Hay en Florencia una casa de trabajos de terracota, bronce, yeso y diversos otros procedimientos mecánicos, que tiene reproducidas todas las obras maestras del arte florentino. Esta casa goza hoy de nombradía universal después del premio de honor que obtuvo por sus trabajos en la Exposición de Paris. (...) La factura material de éstas es perfecta y de gran solidez: su aspecto es el mismo del material antiguo que representan."

3.



3. Sello y número de *Manifattura di Signa* en el reverso de una obra de la Colección MNBA (*Ménsula*, Surdoc 2-5319). Departamento de Colecciones MNBA.

catálogo de la fábrica, publicado alrededor del año 1900²⁵. En la exposición *Tránsitos* se presentan cinco reproducciones de Signa: *Cabeza de David*²⁶ y *Cabeza de Virgen*²⁷ de Miguel Ángel, *Helena de Troya* de Antonio Canova²⁸, además de las policromadas *Ippolita Maria Sforza* de Francesco Laurana²⁹ y *Marietta Strozzi* de Desiderio da Settignano³⁰. Además, unas reproducciones

25 *Manifattura di Signa* (ca. 1900). *Manifattura di Signa. Terre cotte artistiche e decorative* [Florencia] (llamado *Catálogo Signa*).

26 *Catálogo Signa* n° 644; *Catálogo MNBA 1922*, p. 222, n° 19.

27 *Catálogo Signa* n° 560; n° 119 en el Proyecto; *Catálogo MNBA 1911*, p. 19, n° 98; *Catálogo MNBA 1922*, p. 211, n° 108.

28 *Catálogo Signa* n° 416; n° 128 en el Proyecto; *Catálogo MNBA 1911*, p. 55 n° 455; *Catálogo MNBA 1922*, p. 217, n° 181.

29 *Catálogo Signa* n° 29; n° 116 en el Proyecto; *Catálogo MNBA 1911*, p. 63, n° 532; *Catálogo MNBA 1922*, p. 218, n° 190.

30 *Catálogo Signa* n° 31; n° 98 en el Proyecto; *Catálogo MNBA 1911*, p. 63, n. 533; *Catálogo MNBA 1922*, p. 218, n. 191.

de obras en el estilo de la familia Della Robbia provenían de otra fábrica florentina –*Manifattura Cantagalli* fundada por el artista Ulisse Cantagalli³¹–; todas esas se reconocen por la marca de la manufactura en la forma de un gallo dibujado en el reverso de los relieves³². Finalmente, la colección del *Museo de Copias* incluía también algunas reproducciones en bronce³³ y copias en mármol³⁴.

Cuando la colección se inauguró en 1911 en el Palacio de Bellas Artes, gran parte se exhibía en el Hall del Museo y algunas de las piezas más pequeñas en galerías. Sin embargo, además de las reproducciones de esculturas famosas, la colección que llegó de Europa incluía también un gran número de motivos de arquitectura clásica, piezas de artes decorativas y relieves ornamentales. Estas piezas compradas con la intención de servir en el proceso de enseñanza de artesanos se exhibían en las salas de la Escuela de Bellas Artes junto con una porción de las reproducciones de esculturas antiguas, las que permanecieron en el Hall de la institución para propósitos educativos hasta el incendio de 1969.

Contrariamente a la mayoría de las colecciones de reproducciones de la época, el *Museo de Copias* en Santiago incluía no solo reproducciones de esculturas antiguas, pero también obras maestras de los artistas del Renacimiento y el Barroco, y de los artistas franceses de los siglos XVIII y XIX. En la gestión de Mackenna se nota especialmente la influencia del arte y enseñanza artística francesa: la mayoría de los objetos provenían de los talleres de Francia, mientras que entre las reproducciones de los siglos XVIII y XIX dominaron obras de artistas franceses. Sumado a ello, el Palacio de Bellas Artes fue diseñado por el arquitecto chileno de origen francés, estudiante en la capital francesa, Emilio Jequier quien se inspiró en el recién inaugurado *Petit Palais* en París. Incluso la distribución de las obras en el Hall del Museo recuerda la exposición en la Escuela de Bellas Artes parisina de este periodo.

Mientras la exposición en la Escuela se enfocaba en presentar modelos para copiar según el sistema tradicional de enseñanza artística académica, las esculturas en el Hall del Museo tenían el propósito de crear y fomentar el *buen gusto* en la sociedad. El Museo, contrario a la Escuela, estuvo abierto al público y presentaba las copias de famosas figuras antiguas mezcladas con reproducciones de obras modernas, así como también esculturas originales de artistas chilenos y extranjeros. Además, a diferencia de los famosas colecciones de calcos de la época, del Museo de Escultura Comparativa en París o el Museo de South Kensington (hoy el Victoria & Albert Museum en Londres), la exposición en Santiago no mantenía el orden cronológico asociado con la enseñanza de las épocas históricas y el desarrollo de arte. En lugar de eso, todas las piezas estaban ubicadas simétricamente, su centro ocupado por la gran escultura original **El Descendimiento de Cristo** del chileno Virginio Arias rodeada por otras obras originales. El resto de las esculturas se encontraban en los muros, con las obras más grandes acentuando las esquinas, los ejes y entradas al Hall en dos filas a lo ancho del espacio. Tal distribución, estética en vez de cronológica, cumplía con los objetivos del programa de Mackenna: bellos ejemplos de distintas épocas sirvieron no para la representación del desarrollo de la historia del arte, sino más bien formaron un sustituto de las maravillas de los museos europeos y podrían concebir el *buen gusto* en la nación chilena. Además, el carácter de la colección se acentuaba con la disposición del Hall en la forma de un jardín de esculturas, con plantas, césped y bancos para descansar. Era un espacio de reflexión, de estudio y contemplación estética. De ese modo, la museografía imitaba los interiores de los pabellones de Exposiciones Universales, las más importantes ferias de arte e industria mundial de la época.

31 Claudio Paolinelli. Op. cit., p. 70.

32 N° 86-89 en el *Proyecto*; *Catálogo MNBA 1911*, p. 21, n° 135; *Catálogo MNBA 1922*, p. 214, n° 141.

33 N° 38-41 en el *Proyecto*. Una de estas obras, n° 38 *Niño de la espina* está presente en la exposición *Tránsitos* mientras los n° 39 *Sátiro que baila* y 41 *Narciso* se encuentran en la exposición *(en)clave Masculino*. Colección MNBA.

34 Entre otras los *Boxeadores Damoxenos* y *Creugas* de Antonio Canova; n° 130-131 en el *Proyecto*. Desde el año 1973 estas piezas se encuentran en préstamo a la Escuela Militar en Santiago.

DE ROMA A PARÍS, ARTISTAS CHILENOS EN EL CENTRO DEL ARTE OCCIDENTAL

Eva Cancino Fuentes

Investigadora

Un importante corpus de las obras que se encuentran expuestas en *Tránsitos* corresponde a los *Envíos* de artistas cuya producción fue realizada, aproximadamente, en el último cuarto del siglo XIX y comienzos del XX -con excepción de la escultura *Dafne* de Lily Garafulic¹. Buena parte de la colección de escultura del Museo Nacional de Bellas Artes proviene de las obras enviadas por los artistas chilenos en formación en Europa, principalmente en París y Roma. Algunas de estas esculturas fueron enviadas al país como retribución al Estado por sus becas y otras para participar en el Salón de Arte que se organizaba anualmente.

Las becas de estadía en Europa para los artistas nacionales se proyectaron desde los inicios de la Academia de Pintura de Santiago, en 1849, y fueron conocidas en la época como pensiones, no obstante en el Reglamento de la Academia aparecía mencionado como *concurso de Roma*. En Chile, el *Premio Roma* consistía en enviar a los alumnos más aventajados del curso de pintura histórica a perfeccionar sus estudios en unas de las cunas del arte clásico. El primer Director de la institución, el italiano Alejandro Ciccarelli, planeó instaurar en el país un símil de lo que realizaba la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* de Francia que otorgaba un premio del mismo nombre, que consistió en enviar a los estudiantes franceses a realizar una estadía por cuatro años en la Villa Medicis, en Roma.

El *Premio Roma* de la Academia de Pintura chilena pretendía que los alumnos contemplaran a los maestros del arte del Renacimiento italiano para que siguieran su modelo y enviaran copias de las obras maestras del arte

occidental al país. Considerando lo anterior y sumado a las metodologías de enseñanza que se impartían en la Academia, que iban de la mano con el ejercicio del dibujo a partir de la copia, dan cuenta que la enseñanza del arte estaba ligada al seguimiento de modelos clásicos. En este sentido uno de los resultados esperados al enviar a los artistas a Europa era que estos proveyeran al Estado de “buenas copias” de las *obras maestras* observadas durante la estadía de los artistas fuera del país.

Esto, sin duda estaba ligado al modelo europeo de institucionalidad artística y, por consecuencia, al de enseñanza de la pintura y la escultura. Ejemplo de ello fue la reiterada política de traer al país directores europeos: Monvoisin de origen francés en el primer intento fallido de formar una Academia; Ciccarelli, italiano, encargado de la instalación de la institución a mediados del siglo XIX; sucedido por Kirchbach de nacionalidad alemana; Giovanni Mochi, también italiano; sin dejar de mencionar al español Fernando Álvarez de Sotomayor, a comienzos del siglo XX. Todos ellos con algunas lagunas temporales fueron los primeros encargados de guiar la Academia de Pintura, Sección y Escuela de Bellas Artes.

El envío de los artistas nacionales a estudiar a Europa respondió a los intereses de la institución de modernizar la enseñanza de las artes y, a su vez, con las políticas de formación del gusto de la época que se encontraba ligado al clasicismo impuesto por la élite. Esto se relaciona con el paradigma de la Ilustración que se instaló en el país a principios del siglo XIX, donde es posible observar un gusto por el clasicismo; en Europa este gusto tuvo que ver con el rescate de la Antigüedad grecorromana pues se le atribuían valores como la racionalidad, la armonía y, por lo tanto la belleza, por lo que el clasicismo adquirió un valor moral y político convirtiéndose en parte fundamental para la generación del nuevo imaginario de la República, primero en Francia y después en Latinoamérica². Esto se puede observar, con algunas modulaciones, durante todo el proceso de instalación de la institucionalidad artística chilena, incluso durante las celebraciones del Centenario de la Nación en 1910, la filiación francesa de la institucionalidad artística es insoslayable. Incluso teniendo en consideración que algunos miembros de la in-

¹ La única obra que está incluida en la sección *Envíos* y escapa al período -fines del siglo XIX y comienzos del XX, es *Dafne* de Lily Garafulic (1997-1998), escultura que a pesar de la contemporaneidad en sus formas representa una temática clásica. *Dafne* en su forma abstracta, una hoja de laurel. Esta temática también fue trabajada por Virgilio Arias en la escultura del mismo nombre.

² Berrios et. al. (2009). *Del Taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile*. Santiago: Facultad de Artes, p. 49

telectualidad chilena en los albores del Centenario ya enunciaban una crisis en torno al modelo de construcción del imaginario nacional, distante de la realidad de la mayoría de los sectores sociales.

LOS ENVÍOS

Las becas a los artistas chilenos se dividían en dos modalidades: la primera correspondía a auxilios pecuniarios que los estudiantes obtenían tras ser premiados en los certámenes anuales y, la segunda correspondía a la adjudicación del *Premio Roma* entregado a los estudiantes que eran galardonados en tres ocasiones en los certámenes anuales o por ganar un concurso específico, que en algunas instancias, se creó con esa finalidad. Ambas becas si bien estaban mencionadas en la reglamentación de la Academia de Pintura desde sus inicios, no fueron entregadas con regularidad. En una primera etapa, el *Premio Roma* fue pensado solo para los alumnos de pintura pues esta era la única disciplina artística impartida por la institución.

Tras la reforma que vivió la Academia de Pintura en 1858, la escultura recién comenzó a ser considerada como una disciplina en sí misma. Esto implicó que se la dotara de un profesor especializado —el escultor francés Auguste François—. El desfase temporal con que se creó la cátedra de escultura en la institución da cuenta, en parte, de la jerarquía que tenía la pintura en las concepciones artísticas de la época, la escultura se situaba en un lugar de *pérdida* si se considera que los primeros alumnos de la disciplina que viajaron a Europa estuvieron subsumidos a la “buena voluntad” de los profesores que impartían la clase. Los primeros estudiantes de la disciplina que tuvieron la posibilidad de viajar lo hicieron acompañados y/o patrocinados por sus tutores³.

En primera instancia, los envíos de los artistas nacionales tenían como destino Roma, tal como lo indica el nombre del Premio, no obstante durante el siglo XIX el centro del arte mundial fue desplazado a la capital francesa, París, ciudad a la que llegaron la mayoría de los artistas nacionales. En mu-

chas ocasiones los artistas que viajaron no llegaban a Europa con un destino claro ni a instalarse en una academia específica. Teniendo en consideración la idea que había en la época sobre los viajes a Europa, en muchas ocasiones se pensaba que solo la estadía en Roma o en París, era parte del aprendizaje de los estudiantes.

Fueron numerosos los escultores y pintores que, con relativa regularidad, cruzaron el Atlántico durante la segunda mitad del siglo XIX. Recién en 1881, gracias a las gestiones de Giovanni Mochi, se instauró un reglamento para las pensiones a Europa recibidas por los estudiantes, la que estableció las obligaciones y los derechos de los becarios; no obstante este fue realizado en específico para los pintores y no contemplaba disposiciones pertinentes para los escultores. Virginio Arias, fue el primer escultor en someterse a la reglamentación redactada por Mochi, sin embargo esta tuvo modificaciones específicas para él y la disciplina que desarrollaba.

Si bien hubo voluntad de parte de la institucionalidad para entregar las becas de estadía en Europa, estas también fueron lugar de disputas entre los artistas de la época. La idoneidad de los premiados así como también los escasos recursos que se destinaban para la mantención de los artistas, aparecieron constantemente en la prensa. En relación con lo anterior, hay registros de las desavenencias económicas que vivieron algunos de los artistas que transitaban en Europa, lo que imposibilitó los envíos de sus obras hacia Chile; muchos escultores también tuvieron problemas por lo efímero de los materiales en los que realizaron sus esculturas, el yeso. Algunas de las obras nunca se enviaron, se perdieron por las malas condiciones de envío o fueron dadas de baja por el Museo por las malas condiciones de conservación en las que se encontraban. Otra problemática que enfrentaron los artistas para cumplir con la reglamentación que le imponía el sistema de pensiones del Estado era el altísimo costo que significaba para los estudiantes remitir las obras a Chile considerando el desaduanaje de las obras. Pedro Lira ya daba cuenta de esa situación en su reseña al Salón de 1889 en la *Revista Artes y Letras* indicando que “los artistas chilenos que trabajan en Europa no nos envían sus obras a causa de los ridículos derechos de aduana que los oprimen.”⁴.

³ Ejemplo de ello fueron los viajes de Nicanor Plaza y José Miguel Blanco que lo hicieron el patrocinio y auspicio de Auguste François y, posteriormente, Virginio Arias quien viajó bajo el alero de Nicanor Plaza, su profesor.

⁴ *Revista de Bellas Artes*, Año I, N° 2 (1889): diciembre.

La mayoría de las esculturas realizadas por artistas nacionales que integran *Tránsitos* fueron enviadas a Chile con la finalidad de participar en el Salón Oficial no sin antes participar en los certámenes europeos. Esto traía múltiples beneficios para los artistas. En primer lugar, podían exhibir la misma obra tanto en Chile como en Europa; en segundo lugar, cumplían con el encargo gubernamental de mostrar el progreso en sus estudios; en tercer lugar, les permitía no desaparecer completamente de la escena nacional y, en cuarto lugar, los galardones en los Salones fueron una manera de obtener recursos extras, si es que la obra era premiada o adquirida por el Estado para integrar la incipiente colección nacional.

Las obras que exhibe *Envíos* en la presente exposición corresponden a esculturas laureadas tanto en Chile como en Francia y, a su vez, son referentes insoslayables al hablar del patrimonio escultórico nacional; en parte por dar cuenta de una época específica en la que se construyó el imaginario artístico de la nación, que ha sido profusamente difundido por el Museo Nacional de Bellas Artes. Las obras de *Tránsitos* deben su conservación, en parte, gracias a su materialidad: muchas de ellas fueron realizadas/traspasadas al mármol o al bronce logrando sobrevivir alrededor de un siglo. La disputa de las materialidades se hace patente aquí, pues las esculturas que conserva en la actualidad el Museo lograron formar parte de la Colección gracias a que no se malograron en el envío a Chile y a los recursos con los que contaba el artista para el uso de materiales específicos; el ejercicio escultórico, disciplina de altísimo costo, no necesariamente eran costeados por las pensiones entregadas por el Estado.

En 1921, Miguel Luis Rocuant publicó el libro *Las Blancuras sagradas* que reunía artículos publicados con anterioridad en la Revista Selecta, donde se refiriere a las principales obras de mármol hasta la fecha, muchas de ellas integrantes de la Colección del MNBA. *Las blancuras sagradas*⁵ fue una de las primeras publicaciones referidas exclusivamente a la escultura en el país y puso su énfasis en los valores grecorromanos que se pueden desprender de varias de ellas. En la época la noción de que los artistas viajasen a estudiar fuera de

Chile era sinónimo de que su arte mejoraría por el contacto con la escena europea de la cultura y gracias a la observación de las obras que se exhibían en los museos locales. Como ya lo señalamos el destino más frecuente era París, conocida como la *ciudad luz*, que a fines del siglo XIX se planteaba como el centro mundial del arte representando los ideales de modernidad y civilidad que buscaban las naciones americanas. París sirvió de refugio para todos los artistas que se encuentran en esta exposición. No obstante se pueden mencionar dos excepciones a esta regla: las artistas que participan de la muestra, Rebeca Matte y Lily Garafulic, quienes se distancian de la filiación francesa. La primera, Rebeca Matte, cursó parte de sus estudios en Francia en la Academia Julian, no obstante realizó la mayor parte de su trabajo en la ciudad de Florencia en Italia. Lily Garafulic por su parte, realizó parte de sus estudios en Francia, sin embargo según sus relatos una etapa clave de su instrucción la recibió en Nueva York de la mano de William Hayter, cuando Nueva York, a mediados del siglo XX, se alzaba como el nuevo centro del arte mundial.

El intercambio y la circulación de las obras de artistas chilenos en Francia era de particular relevancia para situar a los artistas nacionales en un campo internacional, el francés y durante el siglo XX, el norteamericano. La aceptación o no de las obras de los artistas en las exposiciones internacionales implicaba, a su vez, una forma de demostrar que la Escuela comenzaba a rendir sus frutos al insertarse en los circuitos mundiales del arte. También era una forma de medir si el arte chileno era o no *cosmopolita* y por lo tanto digno de valoración⁶.

La idea que gracias a los viajes los artistas *adquirían modernidad* tuvo que ver con lo que en la época se consideraba el paradigma de la instalación de un sistema artístico de carácter moderno, que fuera en consonancia con la construcción del imaginario nacional según el modelo que estableció la élite durante el siglo XIX; esto sin duda se inserta en una discusión más amplia: la de apropiación de los modelos estilísticos europeos y la administración de estos por parte de una nación que debía demostrar en el *centro* su proceso de dejar de ser *periferia*. Considerando que este abandono de la *barbarie*, por decirlo en términos de Sarmiento, tenía que ver necesariamente con la adqui-

⁵ Miguel Luis Rocuant reseña en *Las blancuras sagradas a: L'Enchantement* (1900, SURDOC 2-1267) de Rebeca Matte, *La Quimera* (1897, SURDOC 2-1412) de Nicanor Plaza, *El Descendimiento de la Cruz* de Virginio Arias (1887, SURDOC 2-717), *La Miseria* (1910, SURDOC 2-843) de Ernesto Concha, *Dafnis y Cloe* (ca. 1884, SURDOC 2-718) también de Virginio Arias.

⁶ Esta discusión puede proyectarse hasta el día de hoy, teniendo en cuenta los modos de circulación de obras de arte y su inserción en espacios como Bienales y sus símiles, Documentas y Ferias de Artes que no distan mucho de las Exposiciones Internacionales o Universales que se desarrollaron durante el siglo XIX.

sición de la *lingua franca* en términos estilísticos y también con los proyectos de *construcción del imaginario de la nación*⁷. Siguiendo con el argumento, la construcción de “lo nacional”, en las palabras la historiadora del arte Josefina de la Maza solo tenía sentido si se la consideraba en un contexto más amplio, el internacional, cuyos códigos y requerimientos no sólo apuntaban a la identificación de lo particular de cada pueblo, sino también de los elementos que reflejaban su cosmopolitismo⁸.

El *tránsito* de los escultores nacionales no solo se relacionó con el viaje, también tuvo que ver con transferencias artísticas y culturales desde y hacia Europa, en un período en que la modernización del campo artístico tenía que ver, necesariamente, con la circulación de las obras en los *centros* exhibitivos. Ese proceso de intercambio era crucial para demostrar la adquisición de un lenguaje *occidental* de producción artística y del gusto nacional. La producción nacional no fue necesariamente un remedo o una copia atrasada del canon europeo, como muchas veces lo ha esbozado la historiografía del arte nacional; muchas de las esculturas que se exhiben ahora en el Hall del Museo son parte de reflexiones que trabajan a sujetos sociales precarizados; el despojo, material o simbólico, a través del lenguaje validado del período que, en clave europea, cuestionaron el paradigma de la élite dando cuenta de un incipiente cambio social.

MODELOS DE IDENTIDAD. UNA REPRESENTACIÓN CULTURAL LIMITADA

El taller de moldes y copias

Nicole González Herrera

Investigadora

Entorno a la Escuela de Bellas Artes se han consolidado los procesos de formación y profesionalización de la carrera artística en Chile e incluso destaca en la actualidad, cuando existe una superabundancia de instituciones académicas formando a las nuevas generaciones de artistas visuales. Quienes, por su parte, lanzan a la comunidad un sinfín de representaciones culturales por resolver; imágenes, obras, problemas, ideas, emergen constantemente, sin poder alcanzar el justo lugar con que fueron concebidas todas ellas.

Sin embargo, ¿Qué queda en las escuelas?, ¿Qué olvidamos dentro de ellas?

En efecto, se percibe su gestión como una etapa más dentro del acto evolutivo, como un proceso dentro de otros de mayor importancia, en el que compete la producción de las escuelas para los espacios de exhibición ya institucionalizados; Salones, Concursos, Museos, Galerías, espacios públicos, el mercado nacional y el mercado internacional serían etapas del exitismo artístico, mal asociado a la calidad de las y los artistas. En este sentido, aquello que varones y mujeres crean al interior de las escuelas se impregna de un cariz experimental, que convierte su producción; bosquejo, croquis, ensayo y error, sin llegar a alcanzar la madurez o la maestría que se exige para en estos espacios. Revisitar esos sitios históricos bajo una mirada consciente y crítica de la deambulación artística, de la construcción etaria-identitaria (paso de la juventud a la adultez, exploración de la sexualidad, los afectos, entre otros) y de la domesticación de las academias, como instituciones administradoras del saber artístico y del poder de la representación, nos obliga acudir a ellas, no mirando ya las obras de arte, piezas valorizadas (en lo económico y en lo social) por la misma superestructura dominante, sino buscar lazos de afectividad, espacios de transversalidad, donde alumnas y alumnos, bajo condiciones materiales específicas, buscan donar a la comunidad una representación, incluso, sin esperar que esta sea receptora del aquel gesto de donar. Justamente, en esa entrega desvalorizada, es que quedan los vestigios

⁷ Esta discusión se puede revisar en la Introducción del libro *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2001) de la historiadora del arte argentina Laura Malosetti Costa.

⁸ Josefina de la Maza Chevesich (2010). “Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno”.

En: *Ciencia-Mundo: Orden republicano, arte y nación en América*, Santiago: Editorial Universitaria, p. 281.

de un espacio en común que fuimos, que habitamos, que nos constituyó y construyó. Aquella sensibilidad renace rasgando en el tono de Virginio Arias quien en 1908, cuando estaba al mando de la Escuela, pronunció: *“En estas circunstancias, nuestro vehementes deseos son que acaben algún día esos males, i que reine la justicia i la imparcialidad: que haya mas cordura, mas seriedad i honradez en todo lo que atañe a la organización de nuestras instituciones artísticas, sea Salon, Academia o Escuela...”*. Lanza, Virginio Arias, un *mea culpa* en el acontecer interno de las instituciones culturales de la época, evidencia con sus palabras, una disputa moral, una fisura al interior de la gran hegemonía que Chile empezaba a construir y a representar a inicios del siglo XX y su paradójica modernidad.

En esta búsqueda por rescatar de la Escuela de Bellas Artes aquellos valores² que no emanan de la obra de arte propiamente tal, considerando que esta nace de un discurso visual de legitimación en espacios donde se disputan los grupos de poder hegemónicos, pareciera que nacen estas obras (y la conciencia con que ahora accedemos a ellas) desde factores personales, desde la complejidad cósmica que existe -y se interpone- entre la interpretación individual de las sujetas y los sujetos frente a las inmediatas jerarquías culturales con que hemos sintetizado y simbolizado todo el campo del arte. Nuevamente debemos leer a Linda Nochlin para re-apreciar la fuerza política que se pierde en sus palabras, cuando creíamos que las teníamos aprehendidas, debemos enfrentarlas al problema de las obras, de nuestras obras. Hacer el trabajo, con cuerpo/a y con mente, que implica re-mirar nuestras obras en nuestros propios contextos de producción. Sincerando que; *“la situación total de la creación artística, tanto en términos de desarrollo del creador artístico como en la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean éstas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino,*

1 Virginio Arias (1908). *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Impr. Cervantes.

2 En un sentido ampliado que trascienda la pre-concepción del valor económico, pues justamente las instituciones culturales serían nichos de significancia que escapan de la circulación del capital en el sistema económico neoliberal que las mantiene. Se apela a «valores» en su pluralidad y heterogeneidad.



1. Esculturas ubicadas en un pasillo conector entre la Escuela de Bellas Artes (Museo de Arte Contemporáneo) y el Museo Nacional de Bellas Artes.

Fuente: Biblioteca MNBA.

el artista como el hombre o proscrito social”³. Así, las escuelas naturalizadas como parte del proceso creativo no hacen más que ceñir la creación cultural al dispositivo del canon, cerrando tras de sí todo aquello que planteara fugas no controlables por las autoridades. La historia del arte, tal como lo señala Mariairis Flores Leiva, como disciplina y como problema, funciona reconduciendo las fugas a *“los rangos habituales para la historia del arte chileno, donde la repetición de nombres impera y las obras en su contexto de producción son un detalle”*⁴. Si planteamos que nuestro objetivo de investigación busca conocer las condiciones materiales de producción al interior de la Escuela de Bellas Artes, en el marco de los talleres de Escultura, no podemos obnubilar que existe, siempre en torno a la representación volumétrica, un estado de *diferencia* respecto de la pintura, un estado que, desde la jerarquía del arte, comienza siendo pérdida.

3 Karen Cordero compiladora, *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, p. 28.

4 Mariairis Flores Leiva. Disponible en línea:

<http://artishockrevista.com/2016/07/26/cuerpo-deen-obra-reconstituyendo-leppe/> (consultado 2016/08/24)

El lunes 18 de junio de 1888 en *El Taller Ilustrado*, veinte años antes de las labores emprendidas por Virginio Arias, una voz anónima⁵ publicó: “Si hai algun ramo cuya enseñanza esté en completo abandono, es sin duda el de la escultura en nuestra Universidad”, en el transcurso del breve texto, se hace una crítica detenida a las clases impartidas por Nicanor Plaza develando su salario y las condiciones de trabajo, llegando a la retórica de preguntarse; “¿Cómo es posible que el señor Plaza, antiguo alumno de la clase que hoy rejeta como profesor, tenga tan poco interés i la olvide hasta el extremo de no recordarla sino el primer día de cada mes?”. Finaliza el texto haciendo un llamado afectivo a la conciencia del profesor, al plantear y exigir para otras/os los beneficios educacionales que alcanzó a ostentar él y que se verían reflejados en sus obras. En efecto, aquel espacio educacional requería de una mirada más allá de la personal, tanto de parte de educadores como de sus estudiantes, para que los procesos de avance fueran aprehendidos y transversales en toda la Escuela. Desde este lugar, los talleres de Escultura, en particular aquel de moldes y reproducciones, permitiría concebir a la institución desde un adentro, donde todo es aprendizaje, repetición y reflexión sobre la misma, agotando y adscribiendo el discurso a un marco muy reducido, pero muy necesario. En definitiva porque este espacio acotado, esencialista, de la repetición y reiteración fue el que salió al espacio público para adornar parques, avenidas y plazas de Chile entero, abandonando el reducto artístico para volverse componente del paisaje, del territorio, de la identidad y sensibilidad de sus transeúntes.

En una reciente publicación Pedro Zamorano Pérez y Patricia Herrera Styles señalan con extrema certeza que: “La pérdida de una copia de una obra clásica europea realizada en yeso es grave, aun cuando la obra puede ser sustituida; la pérdida de un original en yeso, como fue el caso de innumerables obras de artistas nacionales, puede ser considerado como una desgracia”⁶. Sin embargo, ¿Qué hacemos con esa desgracia?, ¿Cómo la administramos?, ¿Cómo resanamos aquellas pérdidas acontecidas en las instituciones que hemos llamado protectoras de nuestro patrimonio y, sin embargo, muchas veces son producidas u ocultadas por ellas?.

⁵ Podría ser mujer siguiendo la lógica del feminismo norteamericano de los años 70.

⁶ Pedro Zamorano Pérez y Patricia Herrera Styles (2015). *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su patrimonio escultórico*. Santiago: MNBA. p. 25.



2. Taller de Escultura en la Escuela de Bellas Artes ca. 1965. Fuente: Lilian Mora Campos. (1965). Tesis para optar al Grado de Profesora de Artes Plásticas. Escuela de Bellas Artes. Universidad de Chile.

Creemos justamente que eso que queda en las Escuelas, eso que olvidamos dentro de ellas, esas desgracias y esas pérdidas son las más decidoras de la práctica artística institucional, pues señalan, no sus éxitos, sino sus fracasos y sus caídas, que aunque negadas y opacadas bajo la pomposidad y monumentalidad alarmante de sus edificios y años de historia, refuljan en los documentos, en las historias y en los relatos de quienes dejaron su corazón en esos espacios interiores de lo público. Lorenzo Domínguez en un ensayo reflexivo que denomina “Algo acerca de nuestra cultura actual”, como escultor/profesor remarca: “Y esto es lo que queremos subrayar hoy, renunciando deliberadamente a un estudio crítico, que acaso realizaremos en otra oportunidad. Sólo queremos dejar constancia de que en el seno de la Universidad existe un grupo de escultores que está efectuando una labor colectiva intensa y tenaz, y que el calor de esta obra se está formando también un núcleo joven y más numeroso de artistas”⁷.

⁷ *Revista de Arte*. Vol. 1, No. 3 (1934): octubre – noviembre.

(Para quienes les urja la repetición de nombres; estos son los del propio Lorenzo Domínguez, Julio Antonio Vásquez (Santiago, 1897-1976), Ana Lagarrigue (ca. 1899-1960), Samuel Román (Rancagua, 1907-1990), José Perotti (Santiago, 1898-1956), María Bellet (1910-1932), entre otros/as).

Una figura que nos permite rastrear las redes afectivas, históricas y espaciales que existen en este grupo de escultores anunciado por Domínguez, quienes con trabajo colectivo estaban dando que hablar en los años treinta, es Marta Colvin. No porque fuera ella miembro de ese grupo, sino una continuadora de esa genealogía, como alumna de Lorenzo Domínguez, Julio Antonio Vásquez y habiendo logrado el éxito máximo de la producción artística nacional en los años 70, la escultora en su momento de mayor visibilización pública, vuelve atrás, vuelve al espacio interior de la Escuela y señala:

“En Santiago volví a la casa de mi padres, y a los 20 años entré a la Escuela de Bellas Artes. Aquí, Julio Antonio Vásquez fue mi profesor. Por lo mucho que le debo, voy a compartir con él este premio que acabo de recibir. Hoy Julio Antonio Vásquez está alejado del arte, y deprimido, ya que perdió todo cuanto tenía en el incendio del Palacio de Bellas Artes. Si yo hubiese sido jurado le hubiese dado este premio a él, por ser uno de los principales formadores de una generación de escultores”⁸.

Sin duda el incendio del día viernes 10 de julio de 1969 afectó tremendamente a la Escuela y las labores que ahí se estaban desarrollando, pero según Marta, a Julio Antonio Vásquez (quien fuera profesor de escultura desde 1932 hasta 1966) le afectó mucho más. En definitiva, para entender más de la escultura chilena y de los efectos culturales de la Escuela de Bellas Artes nos faltaría dimensionar simbólicamente ese incendio. Nos faltaría volver al espacio interno de la Escuela y preguntarnos quién fue David Soto Herrera, qué fue del Centro de Bellas Artes, de la generación conocida como *olla de grillos*, quienes fueron María Bellet, Hansi Müller, Raúl Vargas Madariaga, Manuel Pereira E., por qué sabemos tan poco de ellos/as, por qué escasamente están en las colecciones de nuestros museos. Por ahora nos basta saber que son quienes quedaron fuera del relato grandilocuente de la historiografía del

arte, pero quedaron particularmente en los registros y testimonios de la Escuela de Bellas Artes, destacando de ella un proceso solidario donde todos/as eran productores de obras cuyas materialidades económicas y frágiles solo circulaban en los espacios comprimidos del aula. En la lógica Escuela/Museo resalta la conciencia de los bienes materiales usados para la creación, menciona Domínguez que *“Es lamentable, por ejemplo, que poseyendo nuestro país materiales nobles, de inapreciable valor para la escultura no sean, por diferentes circunstancias, utilizados por el artista. Son éstos las llamadas materias definitivas: maderas, piedras, mármoles, etc., que existen en Chile en gran cantidad y con valor característico, y cuyo conocimiento y empleo imprimiría sello a nuestro cultura”⁹*. El mármol de Carrara pareciera no tener competencia en la disputa por los espacios de exhibición.

A modo de concluir, quisiera apelar nuevamente a explicitar las condiciones y los espacios de (re)producción pues *“el arte y las prácticas simbólicas tienen la valiosa potencialidad de poner en cuestión imaginarios socialmente asentados, aunque no debe olvidarse que también pueden ser vehículos de reificaciones y cerramientos estetizantes”¹⁰*. Con ello hacemos un llamado a apreciar las representaciones culturales como efectos de un denso entramado social, complejo y multidimensional, que enmarca tanto la producción de significados como las posiciones o disposiciones desde donde deben ser consumidos por las espectadoras y los espectadores.

8 Marta Colvin, Premio Nacional de Arte 1970. Artículo disponible en Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0015815.pdf> (consultado 2016/08/24)

9 *Revista de Arte*. Vol. 1, No. 3 (1934): octubre – noviembre

10 Karina Bidaseca (2016). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Buenos Aires: CLACSO. p. 323.

Catálogo Tránsitos

COLECCIÓN ESCULTURAS
MNBA





Apolo Belvedere

Desconocido, siglo XIX

Labrado en mármol

Reproducción de la copia romana hacia el 130 d.C., a partir del bronce original perdido del siglo IV a.C. atribuido al escultor griego Leocares. La copia romana, localizada en el Museo Pio-Clementino del Vaticano. Surdoc 2-34



San Jorge

Desconocido (según Donatello), ca. 1900

Vaciado en yeso

Reproducción de la obra original de Donatello (ca. 1386-1466) de los años 1416-17. En la actualidad se conserva en el Museo Nacional del Bargello de la ciudad italiana.

Surdoc 2-13

Lorenzo de Médici

Desconocido (según Miguel Ángel), ca. 1900

Vaciado en yeso

Reproducción de la obra original de Miguel Ángel (1475-1564) realizada entre 1520-34 y localizada en la capilla de los Médici en la Sacristía Nueva de San Lorenzo en Florencia. La actitud meditativa de la escultura le otorgó el apelativo de Il pensieroso, modelo de vida virtuosa y contemplativa.

Surdoc 2-124



Sófocles

Desconocido, ca. 1900

Vaciado en yeso

Reproducción de la obra original que se encuentra en Roma, en el Museo Lateranense. En esta representación, Sófocles es evocado como un hombre afortunadísimo y un poeta perfecto, universal en su grandeza.

Surdoc 2-126





El esclavo rebelde

Desconocido (según Miguel Ángel),
ca. 1900

Vaciado en yeso

Reproducción de la obra original de Miguel
Ángel (1475-1564) que se encuentra en las
salas del Museo del Louvre en París, Francia.
Surdoc 2-132

El niño de la espina

Desconocido, siglo XIX

Vaciado en bronce y patinado

Reproducción del original griego de la época helenística
(330 a.C. - 30 a.C.)

y que se conserva en los Museos Capitolinos de Roma.

Surdoc 2-71



Niké desatándose la sandalia

Desconocido (según Miguel Ángel), ca. 1900

Vaciado en yeso

Reproducción del original Niké -representada como la Victoria- desatándose la sandalia (427 a.C.), atribuida al taller de Fidias. Se encuentra en el Museo de la Acrópolis de Atenas. Originalmente, se localizaba en la balaustrada del Templo de Atenea-Niké, destinado a las representaciones de la Victoria.

Surdoc 2-5197



Venus arrodillada

Ernesto Gazzeri, ca. 1900

Labrado en mármol

Reproducción de la obra original griega del siglo III a.C.

En la actualidad se conserva una copia romana en el Museo del Vaticano. La posición de la escultura refiere al baño de la diosa, modelo que gozó de gran éxito en su época, dando lugar a diversas variaciones del tema que se reprodujeron hasta la época contemporánea.

Surdoc 2-1853





Pescadora

Jean-Baptiste Carpeaux, ca. 1900
Terracota

Versión del taller del artista según original de mármol conocida como Jeune Fille à la Coquille (Joven con una concha) y que forma parte de un conjunto con la obra Pêcheur Coquille (Pescador de conchas). El yeso original de Carpeaux (1827-1875) se expuso en el Salón de 1864 y el mármol será adquirido por la emperatriz Eugenia en 1867.

Surdoc 2-5031

Horacio

Rebeca Matte, 1899
Labrado en mármol

La obra fue presentada en el Salón Oficial de 1901 y representa al viejo Horacio de la antigüedad grecolatina, en el momento de sentencia al hijo. Surdoc 2-1266





L'Enchantement
Rebeca Matte, 1900
Labrado en mármol

Al igual que el *Horacio*, esta obra fue enviada al Salón Oficial de 1901. Fue también expuesta en la Exposición Panamericana de Buffalo (Estados Unidos) en el mismo año.

Surdoc 2-1267



La Quimera
Nicanor Plaza, 1897
Labrado en mármol

El modelo en yeso de *La Quimera* fue presentado por primera vez en el Salón Oficial de 1889, mientras que en 1897 se presenta el mármol terminado. En 1937 se confecciona un molde para reproducciones en el taller del propio Museo. La obra tuvo como modelo a Adela, una joven mujer que viajó a Europa con el artista, donde falleció, probablemente, de tisis. Surdoc 2-1412

El descendimiento

Virginio Arias, 1887

Labrado en mármol



La obra fue presentada en el Salón de Artistas Franceses en 1887, recibiendo medalla de 3º Clase y medalla de oro de 1º Clase en la Exposición Universal de París de 1889. También obtuvo 1º Medalla en la Exposición de Buffalo de 1901.

El boceto en yeso de la obra aparece en el retrato del escultor realizado por el pintor venezolano Arturo Michelena.

Surdoc 2-717

Dafnis y Cloe

Virginio Arias, ca. 1884

Labrado en mármol

La obra participó en el Salón de Artistas Franceses en 1885 donde obtuvo una Mención Honrosa. La historia de Dafnis y Cloe se centra en el descubrimiento de la sexualidad por parte de dos pastores adolescentes, siendo motivo central de varias obras durante el siglo XIX. La versión de Jean Pierre Cortot (1824-27) es particularmente similar a la versión de Arias, pero presenta a los personajes invertidos. Es decir, ella aparece sentada mientras Dafnis -de pie- la abraza tiernamente.

Surdoc 2-718





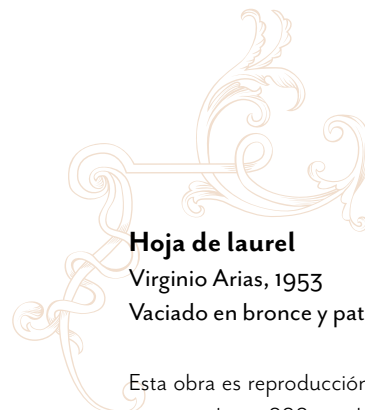
Dafne

Lily Garafulic, 1997-98

Labrado en mármol

Basada en el mito de Apolo y Dafne, la obra toma la forma abstracta de una hoja de laurel.

Surdoc 2-2746



Hoja de laurel

Virginio Arias, 1953

Vaciado en bronce y patinado

Esta obra es reproducción del original en yeso creado en 1888 y recibido en el MNBA en 1889 como envío de pensionista.

En 1952 el Consejo de Bellas Artes decide realizar el bronce a partir del original, fundición realizada en 1953 en la Escuela de Artes Aplicadas. El yeso es dado de baja en 1979.

La obra refiere al mito de Apolo y Dafne en el que esta última se ve forzada a sacrificar su cuerpo y convertirse en árbol de laurel.

Surdoc 2-721



El mendigo

Simón González, 1891

Vaciado en bronce



La obra fue presentada en el Salón de París en 1892 y en la Exposición Universal de París de 1900, obteniendo Medalla de oro. *El mendigo* fue adquirido por el MNBA en 1906 a través de la Comisión Nacional de Bellas Artes, luego de haber sido presentada en el Salón de Santiago.

Surdoc 2-1121

La Miseria

Ernesto Concha, 1910

Labrado en mármol



La Miseria, primera versión en yeso, obtuvo una Mención Honrosa en el Salón de París de 1908, una medalla de 2° Clase en las Exposiciones Internacionales de Quito en 1909. En Santiago en 1910, ya en mármol, ganó el Premio de Honor del Salón y fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes.

Surdoc 2-843

Caín o El remordimiento de Caín

Simón González, 1891

Vaciado en yeso

Caín o El remordimiento de Caín fue realizada por Simón González (1859-1919) en París en 1891 y presentada en el Salón de Artistas Franceses el mismo año.

La obra fue enviada a Chile como muestra obligada de los progresos estudiantiles del escultor en los talleres franceses. Representa, probablemente, el malestar del escultor frente a los acontecimientos de la Guerra Civil de 1891, siendo él mismo un defensor del derrocado presidente Balmaceda.

Surdoc 2-4513



Giotto

Carlos Lagarrigue, ca. 1888

Labrado en mármol

Realizada por Carlos Lagarrigue (1858-1928) mientras estudiaba en la Escuela de Artes Decorativas de París. En la misma ciudad, obtuvo Mención Honrosa en 1888 y Segunda Medalla un año después. En Chile recibe Primera Medalla en el Salón Oficial de Santiago de 1890, siendo adquirida en 1891 por la Comisión Nacional de Bellas Artes.

La obra se basa en la narración de Giorgio Vasari sobre la infancia de Giotto di Bondone, artista florentino de gran relevancia en el Renacimiento.

Surdoc 1173



Niño taimado

Simón González, 1893
Labrado en mármol

Realizada en Francia y presentada al Salón de París de 1893, donde aparece bajo el título de *Un petit boudeur* (Un niño enojado). Recibe también Medalla de bronce en Barcelona en 1898 y en la Exposición Universal de 1900, junto a *El mendigo*, es premiada con medalla de oro. La imagen del niño enojado fue también tema principal de autores como Jean-Baptiste Carpeaux o Alfred Boucher y que permiten el estudio de los estados voluntariosos del ser humano.

Surdoc 2-1119



El tambor en descanso

José Miguel Blanco, 1884
Vaciado en bronce

La obra obtuvo Medalla de oro en la Exposición Nacional de 1884. Se trata del retrato del hijo del escultor con el uniforme militar en homenaje a los niños de la Guerra del Pacífico, entre ellos Gaspar Cabrales de 13 años, tambor de la Esmeralda hundida el 21 de mayo de 1879.

El tambor fue la primera obra de un artista chileno adquirida por el Estado, convirtiéndose así en uno de los principales hitos de la historia de nuestro Museo

Surdoc 2-761



Jugador de chueca

Nicanor Plaza, 1880

Fundido en bronce y patinado

Reproducción en bronce realizada por el propio artista de la obra original en yeso de 1863. La escultura obtuvo Mención Honrosa en la Exposición Universal de París en 1867 y medalla de 1º Clase en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876.

La imagen del indígena es retomada por Plaza en Caupolicán y en Toqui en donde esta idealización responde a una forma de preservar la identidad nacional en manos de una nueva oleada de intelectuales progresistas.

Surdoc 2-1413

El niño del mascarón

Jean Antoine Injalbert, 1897

Labrado en mármol

Envío de Francia para la Exposición del Centenario de 1910.

Injalbert (1835-1933) fue miembro del Instituto de Francia y profesor de la Academia Colarossi, entidad alternativa a la escuela oficial, la École des Beaux Arts, donde también fue jefe instructor.

Surdoc 2-2685



La Risa

Jean Antoine Injalbert, 1887

Terracota



Envío de Francia para la Exposición del Centenario de 1910. Injalbert fue maestro del escultor chileno Simón González, con quien comparte el interés por el estudio de los estados del ser humano.

Surdoc 2-1887

Náyade

Miguel Blay Fàbregas, ca. 1908

Labrado en piedra



Esta obra fue exhibida durante la Exposición del Centenario de 1910, junto a otras dos obras de su autor Miguel Blay Fàbregas (1866-1936). Una versión de esta obra realizada entre 1896 y 1902 por el autor, se encuentra en el Museo de Garrocha, España, con el título Ondina, ninfa acuática de especial belleza.

Surdoc 2-1694

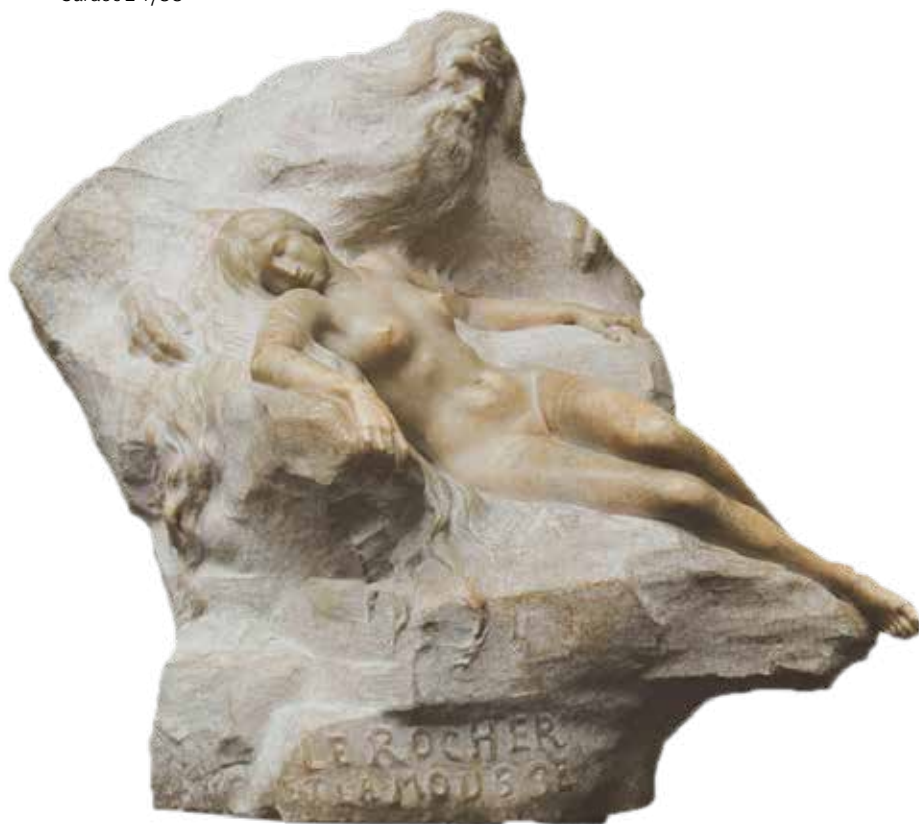
La rocher et la mousse

Horace Daillion, 1900
Labrado en mármol

Envío de Francia para la Exposición del Centenario de 1910.

El motivo de la ninfa convertida en espuma, refiere a la vinculación de lo femenino con la naturaleza. Un modelo burgués de mujer desnuda, oculta tras mito.

Surdoc 2-1788



Niña peinándose

Albert Bartholomé, 1909
Vaciado en bronce y patinado

Envío de Francia para la Exposición del Centenario de 1910.

La joven trenzando su pelo o la bañista son variantes del modelo que realiza el autor, al mismo tiempo que esculpe mujeres que secan sus lágrimas con sus largos cabellos.

Surdoc 2-1663



El Crepúsculo

Josep Clará, ca. 1900
Labrado en mármol



Obra adquirida en la Exposición del Centenario de 1910 por recomendación de Alberto Mackenna Subercaseaux. Presentada en diversos certámenes, como el Salón de París de 1915, una reducción de Crepúsculo del escultor catalán fue comprada por el gobierno de Francia para el Museo de Luxemburgo.

Surdoc 2-1763

La musa de André Chénier

Denys Puech, 1907
Labrado en mármol

Una versión original de la obra fue realizada en Roma en 1887 y está basada en la vida del poeta André Chénier, ejecutado en la Revolución Francesa. Según la historia, luego de ser decapitado, una misteriosa mujer sostuvo la cabeza de Chénier declamando: “duerme en paz, poeta, la musa velará por tu memoria!”.

Surdoc 2-2056



Cabeza de David

Manufactura de Signa (según Miguel Ángel), ca. 1900
Terracota

Reproducción (fragmento) del original de Miguel Ángel (1475-1564) entre 1501 y 1504. Actualmente es expuesta en la Galería de la Academia de Florencia.

Surdoc 2-4961



Cabeza de Virgen

Manufactura de Signa (según Miguel Ángel), ca. 1900
Terracota

Reproducción de terracota del busto de la llamada *Madonna de Brujas*, realizada por Miguel Ángel (1475-1564) en 1504 y que se encuentra en la iglesia Nuestra Señora de Brujas, Bélgica.

Surdoc 2-5044



Venus de Arles

Desconocido, ca. 1900
Vaciado en yeso

Reproducción (fragmento) de un original romano de la época del emperador Augusto que se encuentra en el Museo del Louvre. Se ha relacionado esta obra con Praxíteles, escultor clásico griego.

Surdoc 2-5035



Lucio Cesare

Desconocido, siglo XIX
Labrado en mármol

Reproducción del original que se encuentra en Museo Pío-Clementino.

Tradicionalmente se le ha identificado con Augusto niño, aunque es probable que se trate de Lucio Cesare (17 a.C.-2 d.C.), nieto del emperador Augusto.

Surdoc 2-5034





Helena de Troya

Manufactura de Signa (según Antonio Canova), ca. 1900
Terracota

Reproducción del original en mármol de Antonio Canova (1757-1822) hacia 1816. Versiones de la misma se localizaban en el Museo Victoria & Albert, Londres y en el Museo del Hermitage, San Petersburgo.
Surdoc 2-5198



Cabeza

María Fuentealba, 1954
Labrado en mármol
Surdoc 2-1066



Nefertiti

Taller de moldeado Museos Estatales de Berlín), siglo XIX-XX
Vaciado en yeso y policromado

Reproducción del busto de Neferu Atón Nefertiti, reina de la Dinastía XVIII de Egipto y esposa de Akenatón. El original tiene más de 3.300 años y actualmente se encuentra en el Neues Museum de Berlín.

Surdoc 2-4521

Matilde Sotomayor

Laura Rodig, 1928
Vaciado en bronce
Surdoc 2-1447



Ippolita Maria Sforza

Manufactura de Signa (según
Francesco Laurana), ca. 1900
Terracota policromada

Reproducción del original perdido de
Francesco Laurana (ca. 1420-1502) hacia
1473. La modelo ha sido identificada
como Ippolita Maria Sforza, la esposa del
rey Alfonso II de Nápoles.
Surdoc 2-5199



Marietta Strozzi

Manufactura de Signa (según
Desiderio da Settignano), ca. 1900
Terracota policromada

Reproducción del original en mármol de
Desiderio da Settignano (ca. 1430-1464)
realizado en 1455, actualmente localiza-
do en el Bode-Museum de Berlín.
Surdoc 2-5200



Henriette Petit

Emile-Antoine Bourdelle, 1921

Vaciado en bronce

Surdoc 2-1705



Bacante con rosas

Jean-Baptiste Carpeaux, ca. 1900
Terracota

Versión numerada y firmada del autor
realizada en el taller del artista.
Representa a una bacante o ninfa de Baco.
Surdoc 2-5202

**Goya**

Mariano Benlliure, 1904
Labrado en mármol
Surdoc 2-1675

**La cabeza del gordo**

Carlos Morel, 1923
Fundido en bronce
Surdoc 2-1315



Juventud

Virginio Arias, 1884

Labrado en mármol

Surdoc 2-719

**Romain Rolland**

Laura Rodig, 1940

Labrado en granito

Surdoc 2-1448

**Mister John Davis**

José Perotti, 1920

Fundido en bronce

Surdoc 2-1400



MUSEO NACIONAL de BELLAS ARTES

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Ángel Cabeza Monteiro

Director Museo Nacional de Bellas Artes
Roberto Farriol Gispert

Secretaría dirección
Verónica Muñoz Mora

Exhibiciones temporales
María José Riveros Valle
Juan Carlos Gutiérrez Mansilla

Curadoras
Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

Asistente de museografía
Marisel Thumala Bufadel

Comunicaciones, Relaciones Públicas y Marketing
Paulina Andrade Schnettler
María Arévalo Guggisberg
Cecilia Chellew Cros

Diseño
Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Nicole García Acevedo

Mediación y Educación
Natalia Portugueseis Coronel
María José Cuello González
Raúl Figueroa Urria
Valentina Verdugo Toledo
Graciela Echiburú Belletti
Paula Fiamma Terrazas
Yocelyn Valdebenito Carrasco
Constanza Nilo Ruiz

Departamento de Colecciones y Conservación
Marianne Wacquez Wacquez
Nicole González Herrera
Natalia Keller
María José Escudero Maturana
Camila Sánchez Leiva
Eva Cancino Fuentes
Eloísa Ide Pizarro
Gabriela Reveco Alvear
Andrea Casanueva Allendes

Asistente de investigación y administración de sitio web
Cecilia Polo Mera

Administración y finanzas
Rodrigo Fuenzalida Pereira
Mónica Vicencio Vargas
Marcela Krumm Gili
Hugo Sepúlveda Cabas

Oficina de partes y archivos
Elizabeth Ronda Valdés
Juan Pacheco Pacheco

Autorización de salida e internación de obras de arte
Marta Agusti Orellana

Museografía
Ximena Frías Pinaud
Marcelo Céspedes Márquez
Gonzalo Espinoza Leiva
José Espinoza Sandoval
Mario Silva Urrutia
Luis Vilches Chelffi
Jonathan Echegaray Olivos

Museo Sin Muros
Patricio M. Zárate

Biblioteca y Centro de documentación
Doralisa Duarte Pinto
Nelthy Carrión Meza
Juan Pablo Muñoz Rojas
Segundo Coliqueo Millapan
Soledad Jaime Marín
Katia Venegas Foncea

Área Digital
Erika Castillo Sáez
Natalia Jara Parra
Mónica Isla Donoso
Ximena Gallardo Saint-Jean

Audiovisual
Francisco Leal Lepe

Custodia
Carlos Alarcón Cárdenas

Seguridad
Gustavo Mena Mena

Hernán Muñoz Sepúlveda
Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz
José Tralma Nahuelhuen
Alejandro Contreras Gutiérrez
Guillermo Mendoza Moreno
Luis Solís Quezada
Maximiliano Villela Herrera
Warner Morales Coronado
Luis Serrano Sepúlveda
Vicente Lizana Matamala

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Curaduría
Gloria Cortés Aliaga

Investigación
Marianne Wacquez
Eva Cancino
Nicole González
Natalia Keller
Miléncka Vidal

Restauración
Andrea Casanueva
María José Escudero
Gabriela Reveco
Eloísa Ide Pizarro
Laboratorio de Monumentos,
Centro Nacional de Conservación y
Restauración (CNCR)

Diseño gráfico
Lorena Musa
Wladimir Marinkovic
Nicol García

Museografía
Cristóbal Artigas

Iluminación
Juan Carlos Gutiérrez

Producción y montaje
Jorge Velásquez

CRÉDITOS DEL CATÁLOGO

Compilación
Eva Cancino Fuentes

Texto Presentación
Roberto Farriol Gispert

©Textos
Gloria Cortés Aliaga
Marianne Wacquez
Natalia Keller
Eva Cancino Fuentes
Nicole González Herrera

@Fotografías
Juan Carlos Gutiérrez Mansilla
Museo Nacional de Bellas Artes (Dibam)
Museo Histórico Nacional (Dibam)
Galería de Arte Nacional, Venezuela

Diseño
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Lorena Musa Castillo

Impresión
Andros Impresores

Agradecimientos
Anthony Cussen

invita:

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

UNDURRAGA
Sparkling People



ISMAEL 312

media partner MNBA

radio
Uchile

LITORALPRESS
ANALISTAS DE MEDIOS

Qué

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *Tránsitos*, *Colección de esculturas MNBA*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 7 de julio de 2016.

Impreso en agosto de 2016, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel Couché de 130 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición © Museo Nacional de Bellas Artes.

