

INSTITUCIONALIDAD Y BELLAS ARTES EN CHILE: EL ROL TUTELAR DEL ESTADO EN EL SISTEMA DE GESTIÓN DE LA ENSEÑANZA, LA DIFUSIÓN Y EL PATRIMONIO*

Data recepción: 2015/07/14

Data aceptación: 2016/09/30

Contacto autores: pzamoper@utalca.cl; patyhest@yahoo.com

Pedro Emilio Zamorano

Universidad de Talca

Patricia Herrera

Universidad de Playa Ancha

RESUMEN

Las actividades y procesos artísticos en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX estuvieron direccionadas por el Estado, institución que ejerció, a través de distintas entidades corporativas, un claro rol tutelar sobre este campo. La orientación oficial tomó cuerpo en muchas de las decisiones que se adoptaron, entre ellas las relativas a financiamiento, adquisiciones, becas, contrato de artistas y profesores, y en la integración de las comisiones y jurados de los salones. En todo ello el Estado (Gobierno) expresó una ideología y una sensibilidad coincidente con la oligarquía social que detentaba el poder. Este segmento político y social (Gobierno y elite ilustrada) ejerció voluntarismo y autoridad en este campo. En otras palabras, su percepción del fenómeno estético, en lo que respecta a su concepción ideológica y formas de expresión, estuvo mediatizada por necesidades e intereses funcionales a sus proyectos y visiones de sociedad y Estado.

Palabras clave: Bellas Artes, Chile, siglos XIX e inicios del XX, institucionalidad, modelos

ABSTRACT

Artistic activities and processes in Chile in the second half of the 19th century and the first decades of the 20th were led by the state, which exercised, through a number of corporate entities, a clear, tutelary role in this field. The official line took shape through many of the decisions that were adopted, among them decisions relating to finance, purchases, scholarships, the hiring of artists and teachers, and the composition of the committees and juries of the art salons. In all of this, the state (government) expressed an ideology and sensibility that coincided with the social oligarchy that exercised power. This political and social class (the government and enlightened elite) displayed their voluntarism and authority in this area; in other words, their perception of the aesthetic phenomenon in relation to their ideological concepts and forms of expression was obstructed by functional needs and interests pertaining to their projects and visions of society and state.

Keywords: fine arts, Chile, 19th century and early 20th century, institutional system, models

Introducción

El escenario artístico chileno, desde mediados del siglo XIX a las primeras décadas del XX, se caracterizó por ser un espacio hegemonizado por la institucionalidad académica y por el rol tutelar que el Estado y la sociedad más influyente

ejercieron sobre este contexto. Como señala Patricia Lizama, el campo cultural chileno de ese entonces era estrecho y excluyente y se hallaba "...dominado por un circuito de élites surgido de la clase dirigente o que se refiere a ella, y su acceso está en directa relación con la posición

social de los individuos, pues participan plenamente los que poseen capital económico, social y cultural”¹.

Estas elites ilustradas que, a decir de Bernardo Subercaseaux², se auto percibían como europeas, tuvieron una voz preponderante no solo en la definición ideológica del modelo estético que se adoptó con motivo de la fundación de la Academia de Pintura en 1849 sino que, además, en la conformación de las distintas entidades tutelares (consejos y comisiones) que estuvieron detrás de los procesos relacionados con la enseñanza, la difusión y exhibición del patrimonio artístico nacional.

Las elites ilustradas, que constituyeron lo que Pierre Bourdieu³ señala como el “campo del poder”, ejercieron un papel definitorio en las decisiones que se tomaban en este ámbito. En un escenario como el señalado, desarticulado en su institucionalidad, el Estado delegaba su prerrogativa ideológica al concurso de instituciones asesoras y a algunos artistas e intelectuales que ejercían un claro ascendiente. Entre ellos destacan las figuras de los artistas José Miguel Blanco (1839-1897) y Pedro Lira (1845-1912) y del crítico Vicente Grez (1847-1909), por nombrar solo a algunos. Como señalara Jorge Huneeus Gana, de este “ambiente social favorable”⁴, del aporte y sensibilidad de estos notables, surgen las condiciones necesarias para el desarrollo artístico nacional.

Las características de la institucionalidad del país y de las políticas artísticas y culturales emanadas de ella, fueron sensibles respecto de un paradigma estético eurocentrista. La base de ello está en algunas ideas liberales y positivistas de civilización, progreso y educación, que buscaban transformar a Chile en una civilización moderna y en una de las naciones, como señalara el escultor José Miguel Blanco, “más artísticas del continente”⁵. Las Bellas Artes, pintura, escultura y arquitectura, se entendían como los logros más altos del progreso material e intelectual de la patria, junto a los avances en la industria y las ciencias. El Estado, apoyado por la elite social, debía lograr estos objetivos a través de la creación de una red de instituciones educacionales dentro de las cuales destaca la Academia de Pintura, fundada en 1849. En este mismo orden de ideas

se crearon varias iniciativas para favorecer los procesos artísticos. Entre ellas la instauración de un sistema de becas para enviar a Europa a los alumnos más aventajados; la organización de salones y exposiciones, además de la organización de una galería histórica, en 1875, y un Museo de Bellas Artes a partir de 1880. Paralelamente se crean agrupaciones, sociedades y comisiones, algunas de naturaleza privada y otras estatales, para la administración, vigilancia y supervisión de estas instituciones y sus patrimonios.

Aportaciones historiográficas y contexto

La instauración de un “sistema” de las artes en Chile a partir de la medianía del siglo XIX tuvo un correlato teórico a cargo, en la mayor parte de los casos, de voces que procedían del espacio oligarca local, y que adherían, *grosso modo*, a un modelo tradicional europeo. En este contexto se hace necesario comentar algunos de los textos más conocidos e influyentes. Entre ellos la obra del cronista y político liberal chileno Miguel Luis Amunátegui Aldunate⁶ (1828-1888), “Apuntes de lo que han sido las Bellas Artes en Chile”, publicado en la *Revista de Santiago* en abril de 1849, pocos meses después de la inauguración de la Academia de Pintura. Se trata de un primer escrito que aborda la temática del arte en Chile desde una perspectiva histórica. Plantea la idea de acercar al arte nacional a los conceptos y tradiciones del arte europeo. No resultan extrañas, entonces, algunas de sus alusiones que cuestionan la herencia artística colonial, en especial la imaginería quiteña. “*Nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños, que atraen numerosos compradores*”⁷. Según Fernando Guzmán⁸, el rechazo por el arte quiteño y por la tradición virreinal se sustenta en raíces ideológicas: “*Algunos elementos del pensamiento ilustrado y del liberalismo, inicialmente propugnados por unos pocos, permearon la forma de pensar de toda la clase gobernante chilena. Una de las consecuencias fue, precisamente, la visión de que el pasado virreinal era una rémora para el progreso de la nación*”.

Otro texto interesante de la época, con similares planteamientos respecto de la cultura virreinal, es el del abogado y pintor Pedro Lira. Se trata del artículo “Las Bellas Artes en Chile”⁹.

Al referirse a la abundancia de pintura quiteña en las iglesias y claustros de Santiago de Chile señala: "...la vista cotidiana de tanto cuadro debía hacernos perder todo sentimiento e idea artística, acostumbrando el ojo a ver toda clase de defectos y ninguna belleza".

En 1872 se publicó en Chile el libro *Tesoro de Bellas Artes*, del pedagogo José Bernardo Suárez (1822-1919), bajo la denominación de "Plutarco del joven artista". Se trata de un texto voluminoso en información, en cuya portada se lee: "*Contiene un resumen histórico de las Bellas Artes en los países de Europa i América que más la han cultivado, i apuntes biográficos de los músicos, pintores, escultores grabadores i arquitectos célebres de esos mismos países*"¹⁰. Por la amplitud conceptual y cronológica de la publicación, en donde se abordan además aspectos relacionados con la música y la arquitectura, los tópicos vinculados a la pintura y escultura chilena quedan acotados a antecedentes e información fragmentaria. Con todo, esta publicación de 512 páginas representa, probablemente, el esfuerzo editorial de mayor envergadura realizado en Chile en esa época. Suárez, "*ex-visitador de escuelas*", como se autodenomina en los títulos de la obra, tenía un conocimiento enciclopédico sobre obras y autores europeos y americanos. Sobre el arte nacional aporta importantes antecedentes que han servido, en tanto información proporcionada de fuente directa, para la construcción de textos posteriores.

Otro documento importante para entender el desenvolvimiento artístico del país de ese entonces fue escrito por Pedro Balmaceda Toro (1868-1889) y publicado póstumamente en 1889. Se trata del libro *Estudios y ensayos literarios*, editado bajo el pseudónimo de A. de Gilbert, con un prólogo del periodista Manuel Rodríguez Mendoza. En la parte segunda de la publicación este joven intelectual, hijo del presidente José Manuel Balmaceda, hace quizá la examinación más acuciosa realizada hasta ese momento acerca del desarrollo de las artes visuales en el país. Revisa los salones de 1886 y 1888, habla de pintores y escultores, comenta obras y emite juicios, siempre con fundamentos y con sentido crítico. También, vincula la información con los procesos sociales y culturales que

vive la nación entonces. Se trata de una pluma audaz y bastante menos inclinada a la tendencia que caracterizó a sus congéneres nacionales de esa época; el elogio. En los escritos de Balmaceda Toro encontramos no sólo un conocimiento directo de contextos y autores. Sino, además, citas y referencias de muchos teóricos e intelectuales que dan cierta densidad a su discurso histórico y crítico¹¹.

Varios otros autores escribieron textos que se situaban en la contingencia, entre ellos el catálogo de Vicente Grez "*Las Bellas Artes en Chile*" ("*Les beaux arts au Chili*"), realizado para la presentación de Chile en la Exposición Universal de París de 1889, además de algunos textos publicados por Benjamín Vicuña Mackenna y los hermanos Emilio y Manuel Rodríguez Mendoza, así como los trabajos de Manuel Blanco Cuartín, entre otros.

Pedro Lira publica, en los albores del siglo XX, su libro *Diccionario biográfico de pintores*¹², un texto construido a partir de biografías de artistas nacionales y universales, que recuerda el libro *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*, de Giorgio Vasari (1550).

Las primeras agrupaciones y sociedades artísticas

A diferencia de las cofradías y agrupaciones de artesanos existentes en la Colonia, a partir de la segunda mitad del siglo XIX comienzan a generarse en Chile algunos conglomerados de artistas e intelectuales que actuaron inicialmente desde la esfera privada y que se involucraron en los procesos artísticos relacionados con la educación, la difusión y el patrimonio. Estos grupos no solo buscaban promover el "buen gusto" en la sociedad sino que, además, proteger y fortalecer a los artistas. En este contexto, en 1867, se crea por iniciativa de Pedro Lira la que sería la primera sociedad privada de arte existente en el país, denominada "*Sociedad artística*"¹³. Esta agrupación surgía, en cierta medida, dado que Lira consideraba que la labor del Estado en materia artística había sido deficiente, tal como lo expresara en su ya mencionado artículo "*Las Bellas Artes en Chile*", publicado un año antes en los *Anales de la Universidad de Chile*. En el referido texto, el joven pintor, que para ese entonces

estudiaba derecho, realiza una fuerte crítica a la estructura y funcionamiento de la denominada Sección Universitaria de Bellas Artes, en donde había estudiado desde los catorce años como "alumno libre". Es por ello que, junto a Luis Dávila Larrain, uno de sus compañeros de estudios y el pintor y profesor de dibujo del Instituto Nacional Juan Bianchi (1817-1875), decidieron fundar la entidad; la primera de su tipo en el país. La agrupación, cuyos estatutos redactara el mismo Lira y Bianchi, nació como un conglomerado de artistas, aficionados y coleccionistas, cuyo objetivo consistió en promover la protección mutua entre ellos, la difusión del arte en el país y la realización de exposiciones¹⁴.

Según relatara años más tarde Vicente Grez, esta "Sociedad Artística" tenía una clara ligazón con la elite, pues estaba compuesta por los "compañeros más acaudalados y algunos aficionados"¹⁵. De acuerdo al espíritu de unión que esperaba fomentar entre sus pares, Lira pretendía además que los artistas chilenos residentes en Europa, becados por el gobierno, tales como el pintor Miguel Campos (1844-1889) o el escultor Nicanor Plaza (1841-1918), también formarían parte de la entidad, por lo que los nombró "socios honorarios", según consta en carta que el pintor envió al escultor José Miguel Blanco en 1869. En ella expresaba el deseo de que "cada uno de los pensionistas mandara alguna cosa para las exposiciones anuales que dicha sociedad celebrará durante el mes de Setiembre"¹⁶.

Según Vicente Grez en su texto "Las Bellas Artes en Chile", esta sociedad alcanzó grandes logros para la época, pues organizó tres exposiciones sucesivas, "...sin duda las mejores que se hayan visto en Chile hasta hoy"¹⁷, agregando que con el producto resultante de ellas, se pudo adquirir nuevos lienzos para la Academia y fundar una pequeña biblioteca artística, en la Sección Universitaria de Bellas Artes. Estas exhibiciones, a las que se refiere Grez, fueron, respectivamente, la Exposición de Arte e Industria de 1872¹⁸, la Exposición Internacional de 1875, realizada en la Quinta Normal, y otra especial de arte extranjero llevada a cabo en 1878¹⁹. Según relata Vicuña Mackenna en su memoria *Un año en la Intendencia de Santiago*, de 1873, en la gran exhibición del año anterior se expusieron

"más de 500 valiosos cuadros i muchos millares de objetos sueltos"²⁰, sin que nada se extraviara gracias "al celo con que todos los empleados desempeñaron sus puestos"²¹. Entre estas obras se encontraban, por una parte, varias del mismo Lira, entre pinturas de historia, paisajes y dibujos, además de obras de otros artistas de su colección particular, así como varias pinturas que formaban parte de la colección de Manuel Rengifo Vial, entre ellas cuatro paisajes de Antonio Smith (1832-1877) y otro de Thomas Somerscales (1842-1927)²².

Posteriormente, en 1885, se fundó la "Sociedad Anónima Unión Artística", más conocida como "Unión Artística", nuevamente organizada por Pedro Lira y Luis Dávila Larrain, agrupación que puede considerarse como heredera de la entidad que ellos mismos habían creado dieciocho años antes. En esta sociedad participaban además Manuel Rengifo Vial, Gregorio Mira, Arturo Edwards, Francisco Undurraga y, como señaló la prensa de la época, "varios otros caballeros que se han puesto al lado de los artistas formando con ellos causa común"²³, así como algunos artistas pertenecientes al círculo social de Lira, tales como el diplomático y pintor Ramón Subercaseaux (1854-1937), su discípulo Rafael Correa (1872-1959) y su amigo Onofre Jarpa (1849-1940)²⁴.

Uno de los mayores logros de la Unión Artística sería la construcción en 1885, de un edificio para realizar exposiciones de arte separadas de las de la industria, el que fue conocido como El Partenón de la Quinta Normal de Agricultura²⁵. A decir del connotado arquitecto de la época Fermín Vivaceta, la construcción era "una hermosa miniatura del Partenón Griego, que cierra artísticamente el paisaje de la Quinta Normal por su costado norte"²⁶. El edificio -un relicto ateniense desprendido de los discursos clasicistas que imperaban en el país - fue inaugurado a mediados de noviembre de ese año. Según el diario *La Unión*, en un artículo publicado a propósito de esta inauguración señalaba:

Esta sociedad, que no tiene más fin que dar estímulo a los artistas tantas veces olvidados o desconocidos, ha reunido un capital no despreciable, con el cual ha dado comienzo a su obra por la construcción de un elegante templo griego con grandes salas donde se podrá colocar y mostrar

*muy favorablemente los objetos de arte presentados. Una vez más la iniciativa privada puesta al servicio de una nueva idea está probando que ella puede más que la administración rentada y que la acción empeñosa de los que reúnen sus esfuerzos, consigue lo que no puede esperarse de los gobiernos ni del interés oficial, bastante apartado por lo común, de fines semejantes*²⁷.

La primera exposición en El Partenón, organizada para su inauguración en noviembre de 1885, fue una convocatoria abierta a *"todos los artistas que trabajan en Chile, pintores al óleo, acuarelistas, dibujantes, escultores y arquitectos"*²⁸. En ella expusieron además del mismo Lira, Onofre Jarpa, las hermanas Aurora Mira (1863-1939) y Magdalena Mira (1859-1930) y Celia Castro (1860-1930), entre otros.

De otra parte, según el decreto que cedía los terrenos de la Sociedad Nacional de Agricultura en beneficio de la Unión Artística, el edificio de El Partenón *"no podrá ser destinado a otro fin que a exposiciones (sic) periódicas"*²⁹. Finalmente, y en un ambiente tensionado por polémicas, la Sociedad se disuelve en 1887, vendiendo el edificio al gobierno por un total de 16.000 pesos³⁰. Desde entonces la edificación se convertiría en la sede del Museo de Bellas Artes hasta 1910, año en que la entidad comienza su funcionamiento en un nuevo recinto en el Parque Forestal, construido en el marco del Centenario de la nación.

La regulación desde el Estado: La Comisión Directiva y el Consejo de Bellas Artes

Con ocasión del traslado del Museo de Pinturas –luego Museo de Bellas Artes– al edificio de El Partenón de la Quinta Normal, se crea para su administración, el 11 de abril de 1887³¹, la denominada Comisión Directiva de Bellas Artes, entidad que funcionó hasta 1903. Entre sus integrantes estuvieron personalidades del mundo político y social, aficionados y coleccionistas de arte, casi todos relacionados a lo que había sido la Unión Artística, entre ellos Manuel Rengifo Vial y Luis Dávila Larraín, así como el General Marcos Segundo Maturana y el político y empresario Arturo Edwards Ross, estos últimos, figuras que paralelamente establecieron –como veremos más adelante– certámenes anuales de arte privados, pero estrechamente ligados a la

institucionalidad oficial³². El General Maturana, además de coleccionista de arte, poseía una larga trayectoria como colaborador en el mundo cultural, pues había sido parte de la comisión organizadora de la Exposición del Coloniaje en 1873³³, de la comisión encargada de formar la Galería Histórica de Chile impulsada por Miguel Luis Amunátegui en 1876³⁴ y organizador del Museo de Pinturas junto a José Miguel Blanco en 1880³⁵. Arturo Edwards Ross, por su parte, era un conocido empresario, filántropo y coleccionista de arte. Pedro Lira se integró a la Comisión en 1889, rechazando en varias oportunidades su incorporación, pues consideraba que se contraponía a su participación en las exhibiciones como pintor³⁶. El escritor Vicente Grez, otro importante miembro de la comisión, también poseía una colección pictórica y ejercía como crítico de arte en varias publicaciones nacionales en esos años³⁷.

La Comisión tenía distintas funciones y prerrogativas, entre ellas elaborar los Reglamentos del Museo y de las Exposiciones Nacionales que se realizaban en él. En este orden de ideas existió un Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes, publicado en el *Boletín de las leyes i Decretos del Gobierno* en septiembre de 1887, firmado por el Presidente Balmaceda y el Ministro P.L. Cuadra³⁸. En este documento se establecían las fechas, frecuencia y naturaleza de la denominada Exposición Nacional que se realizaba de manera anual: *"Art. 1. El 15 de noviembre de cada año se abrirá en el salón del Museo de Bellas Artes una Exposición Nacional Artística"*³⁹. Las obras admitidas podían ser exclusivamente esculturas, pinturas y dibujos a lápiz o a la pluma, con la condición de ser ejecutadas en Chile por artistas nacionales o extranjeros y fuera de Chile por artistas chilenos, que no hubieran sido antes exhibidas en otra Exposición Nacional y admitidas por el jurado respectivo. Otra de las funciones de la Comisión era seleccionar el jurado de estos certámenes. Existían dos tipos de jurados, uno denominado de *"admisión i colocación"* y otro de *"recompensas"*, existiendo la posibilidad que los artistas expositores pudieran proponer nombres para estos jurados⁴⁰. Según establece el artículo 11 de este reglamento, el jurado de *"admisión i colocación"*, compuesto por cinco miembros, era nombrado por la Comisión Directiva del Museo el día 8 de noviembre, es decir una semana antes

de la Exposición⁴¹. Dos de estos jurados eran parte de la misma Comisión, mientras que los otros tres eran elegidos entre los propuestos por los artistas expositores. En el caso que los nombres propuestos no fueran aceptados por tener demasiada cercanía con los artistas (pariente, maestro, alumno), la Comisión elegiría entre otros artistas que hubieran obtenido medallas de primera y segunda clase en otras exposiciones.

Este jurado, organizado con un presidente y un secretario, tenía además la facultad de declarar la condición de obras "*indignas de figurar en la Exposición (sic), por su asunto o mala ejecución*"⁴², así como la absoluta potestad sobre la forma como las obras serían exhibidas, ya que "*desde el momento de la entrega de las obras, queda absolutamente prohibida a los esponentes (sic) la entrada al salón hasta el día de la apertura oficial*"⁴³. El jurado de recompensas estaba compuesto por siete miembros nombrados por la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes, siendo tres de ellos elegidos de entre sus miembros y los cuatro restantes de entre los propuestos por los expositores.

Los premios consistían en medallas de oro, plata, cobre o bronce según fueren respectivamente de honor, de primera, de segunda y de tercera clase. También se consideraban diplomas de mención honrosa. En todo esto resultaba fundamental que la obra fuera original y las copias solo podían recibir menciones honrosas. Para la designación de los premios los expositores se dividían en tres categorías, la primera era de "*artistas nacionales o extranjeros (sic) que, residiendo al presente en el país, hubiesen hecho sus estudios en Europa; el segundo, de los artistas chilenos actualmente residentes en Europa; i el tercero de los artistas nacionales o extranjeros (sic) residentes en Chile i que hubieren hecho aquí sus estudios*"⁴⁴. Había un premio de honor que podía asignarse "*a la obra más sobresaliente i de mayor importancia*" de pintura y escultura, que hubiera sido ejecutada en Chile y por artista chileno. Los premios se entregaban el día de la clausura de la Exposición y además eran publicados en el Diario Oficial.

La Comisión de Bellas Artes tenía además la responsabilidad de determinar la duración del certamen, el precio de las entradas y la asignación

de gratuidad para algunas personas, entre ellos los expositores; así como designar los empleados y guardias en ella⁴⁵. Otra de sus funciones relevantes era la adquisición de obras para el Museo.

En 1889 parte de los miembros de esta agrupación participaron además en la comisión encargada de organizar el Pabellón de Chile en la Exposición Universal de París de 1889, organismo que funcionó por mandato del Presidente Balmaceda desde 1887. Entre ellos estaban Vicente Grez, quien –previo concurso– escribió el catálogo para la exposición de París, así como el pintor Pedro Lira.

Consejo Directivo de Enseñanza Artística

En 1888 José Miguel Blanco, en *El Taller Ilustrado*⁴⁶, informa de la presentación a las Cámaras de un proyecto de ley para establecer un Consejo Directivo de Enseñanza Artística, el que tendría a su cargo la "*... supervigilancia de todos los establecimientos públicos destinados a la enseñanza i fomento de las bellas artes*". En su articulado –reproducido íntegramente en el periódico– se definen las orientaciones para la gestión de la Escuelas de Bellas Artes, en lo relativo, entre otros aspectos, a su administración y desarrollo curricular, exigencias de trabajos y pruebas y pensionados al extranjero. También explicita la facultad del Estado para intervenir directamente en la institución, tal como se expresa en el Art. 2º, numerales 2, 3 y 5, a saber:

"Proponer a la autoridad competente la creación y supresión de los establecimientos de bellas artes" (2); "Proponer la creación i supresión de clases de los establecimientos de bellas artes" (3); "Proponer el nombramiento, destitución i suspensión de los empleados en la enseñanza artística, e indicar las condiciones en que deben ser contratados los profesores nacionales o extranjeros" (5).

Este Consejo también tenía algunas atribuciones relativas al patrimonio. Entre ellas proponer la creación de museos y exposiciones, velar por la conservación de los museos artísticos y elegir las obras de adquisición para estas colecciones.

El Consejo de Bellas Artes de 1891

Durante el gobierno de José Manuel Balmaceda y según Decreto Oficial, fue creado este Consejo, el 8 de enero de 1891, con el objeti-

vo de "estimular el fomento de las bellas artes por todos los medios que estén al alcance del Gobierno"⁴⁷, por ello se consideró necesario reorganizar la Dirección de Bellas Artes concentrando en ella diversos servicios. Este decreto derogaba los anteriores existentes sobre la materia.

El organismo, formado por once miembros, era presidido por el Ministro de Instrucción Pública y estaba constituido, además, por un profesor de pintura, uno de escultura, uno de dibujo y uno de grabado en madera de la Universidad, tres personas designadas por el Presidente de la República y siete artistas elegidos por los anteriores miembros. La duración en sus funciones era de dos años para los designados por el Presidente y tres para los designados por el Consejo (Art.2).

Las funciones del Consejo eran, según lo indicado en el artículo tercero, dirigir y conservar el Museo Nacional de Bellas Artes; organizar el Salón Anual; acordar certámenes anuales; informar sobre las adquisiciones de obras de arte nacionales y extranjeras; dirigir la *Revista de Bellas Artes*; dirigir los otros certámenes en que tenga intervención el Supremo Gobierno; proponer los reglamentos necesarios para la organización de los diversos servicios entregados a su dirección y cuidado; expedir los informes que el Supremo Gobierno solicitara concernientes a las Bellas Artes; y presentar los proyectos y reformas conducentes a mejorar el cultivo y la enseñanza de las Bellas Artes nacionales.

Una comisión de tres de sus integrantes estaba a cargo de la revista y la conservación del Museo, debiendo hacer un inventario de todas las obras contenidas en éste, el que debía ser entregado al Ministerio de Instrucción Pública. En este contexto en mayo de 1893, Luis Dávila Larraín como presidente y Vicente Grez como secretario, envían al referido Ministerio un catálogo de los cuadros y esculturas existentes en el Museo para entonces. Bajo esta mismo requerimiento se publica en 1896, un catálogo impreso con la totalidad de las obras pertenecientes a la institución, la que asciende a 158 piezas entre pinturas, esculturas y grabados⁴⁸.

La Comisión Permanente de Bellas Artes (1904-1908)

Creada por Decreto del 20 de noviembre de 1903, a sus sesiones asistía el Ministro de Instrucción Pública, quien la presidía⁴⁹. Durante sus años de vigencia formaron parte de esta comisión figuras del mundo cultural ya conocidas como Luis Dávila Larraín y Vicente Grez, así como otros miembros de la aristocracia local, tales como Alberto Mackenna Subercaseaux, Domingo Amunátegui, Manuel Rodríguez Mendoza, y como representante de los artistas, el pintor Nicanor González Méndez, entre otros, quienes eran nombrados como miembros mediante Decreto Supremo⁵⁰, y se reunían más o menos de manera mensual⁵¹.

Este organismo tenía como funciones evaluar y solicitar al gobierno la adquisición de obras para el Museo, el pago de los premios de los certámenes, y la adquisición de medallas y diplomas, así como la supervisión del mantenimiento del antiguo edificio del Museo situado en la Quinta Normal⁵². Entre sus obligaciones se encontraban, además, la de informar de sus actividades al Ministerio de Instrucción Pública por medio de una memoria anual⁵³. El conservador del Museo se hallaba bajo su tutela y el secretario de la Comisión ejercía el rol de Comisario en las Exposiciones Anuales⁵⁴. La entidad organizó su funcionamiento en sub-comisiones que velaban por los diferentes requerimientos de la institución.

El Consejo Superior de Letras y Bellas Artes de 1909

Ad portas a la celebración del Centenario de la Independencia —a celebrarse en 1910— y con fecha 31 de mayo de 1909 se publicó el Decreto Orgánico de creación de este nuevo Consejo cuyos objetivos, entre otros, consideraban "que la enseñanza artística del país carece en general de una organización sistemática en armonía con el progreso alcanzado por las Letras y las Artes en todas sus manifestaciones"⁵⁵, así como la necesidad de coordinar y promover la actividad artística a través de un cuerpo consultivo, que también regulara la relación entre el Estado y el desarrollo de las artes en el país⁵⁶. Con tal propósito el documento, que reedita en

buena parte los conceptos del Consejo Directivo de Enseñanza Artística, precisaba en su artículo 1° que este Consejo, -que, además, incorporaba las secciones de Bellas Artes, Artes Gráficas, Música y Declamación- tendría a su cargo la "*vigilancia general de todos los establecimientos públicos de Enseñanza Artística, Fomento de las Letras, del Arte nacional y el Arte aplicado a las industrias, y la supervigilancia y dirección de la Escuela de Bellas Artes que corresponde por la ley especialmente al Consejo de Instrucción Pública*"⁵⁷.

En relación con la enseñanza las prerrogativas de la entidad eran casi ilimitadas pudiendo para ejercer sus funciones, como se expresa en Art. 8 en sus diferentes numerales, proponer la creación o supresión de establecimientos, pronunciarse sobre los planes de estudios, proponer el nombramiento o remoción de los directores de los planteles; el nombramiento, promoción o separación de los profesores y demás empleados y, hasta "*determinar las pruebas que deban exigirse á los alumnos de Establecimientos Artísticos que aspiren al título de idoneidad profesional y expedir los mismos títulos*"⁵⁸.

En relación al fomento de las Letras y las Artes el decreto precisaba la realización de certámenes, concursos, museos, exposiciones, bibliotecas, representaciones, etc. La conservación y el "*fomento del buen gusto general en las construcciones y monumentos públicos, y en la disposición y ornamentos de las ciudades*"⁵⁹, fue una de las atribuciones del Consejo que no dejan de llamar la atención. Atendida la composición "oficial" de la entidad⁶⁰, la expresión "buen gusto" se relacionaba indudablemente con la valoración de un modelo estético conservador, vinculado con las academias europeas más tradicionales. Hay varios elementos que fundamentan lo señalado precedentemente. Entre ellos los criterios estéticos y los actores institucionales que estuvieron presentes en la organización de la Exposición del Centenario⁶¹, certamen cuya preparación y gestión fue encomendada expresamente a este Consejo⁶². A decir de Bernardo Subercaseaux⁶³, esta muestra marcó una cierta consolidación del ideal decimonónico y de la pintura académica.

Certámenes; el apoyo de los mecenas locales

A las exposiciones oficiales de Bellas Artes que se realizaban con regularidad en Chile se suman algunos certámenes instituidos por mecenas locales. En primer lugar, el Certamen General Maturana, detrás de cuya realización estuvo la figura del General Marcos Segundo Maturana (1830-1892), un militar que, como ya hemos visto, tuvo un rol significativo en el campo de la cultura local. El Concurso comenzó a realizarse en 1884, gracias al aporte de este uniformado, quien "*donó seis cuadros originales al Fisco para que, con el producto de su venta e intereses, se estableciera una recompensa anual a la mejor obra de pintura y escultura de artistas chilenos que participase en el evento*"⁶⁴. El premio de 500 pesos, era discernido por un Jurado⁶⁵. Este certamen se realizaba todos los años en el mes de septiembre y podían participar obras de pintura y escultura de artistas chilenos realizadas en el país⁶⁶. La contribución de este militar fue reconocida en *El Taller Ilustrado*, en donde se hizo un homenaje a este benefactor con la publicación en portada de un hermoso retrato suyo, realizado por el ilustrador Luis Fernando Rojas, complementado con la siguiente leyenda: "*Jeneral Maturana, Fundador del Primer Certamen Artístico en 1884, Homenaje de El Taller Ilustrado*"⁶⁷.

Otro certamen importante fue creado en 1888, por el empresario Arturo Edwards Ross (1861-1889) quien, como hemos mencionado, fue un filántropo chileno que destacó, además, en temas políticos y que fuera miembro de la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes desde su creación en abril de 1887. El Certamen Artístico anual Edwards⁶⁸, tuvo lugar conjuntamente con la Exposición anual de Bellas Artes, al igual que el Certamen Maturana que, a partir de 1891, también se celebró en el contexto de la gran exposición oficial⁶⁹. Las obras que participaban en el Certamen Edwards podían concursar paralelamente en la Exposición Nacional y optar a los premios de ésta⁷⁰. Con los dineros no entregados en estos dos certámenes, la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes estaba facultada para adquirir pinturas y esculturas para el Museo, tanto nacionales como extranjeras. A este respecto se señala en el Reglamento del

concurso Maturana: Art. 2^a: “*Si ninguna de las obras expuestas fuere considerada de suficiente mérito, la suma de quinientos pesos en qué consiste el premio se destinará a la adquisición de obras para el Museo de Bellas Artes*”⁷¹.

En el Certamen Edwards los artistas debían cumplir las mismas normas del Reglamento de la Exposiciones Nacionales, con el mismo jurado de admisión y colocación⁷², aun cuando el jurado de premios fue en un comienzo designado por el mismo Arturo Edwards y luego, después de su temprano fallecimiento en 1889, por la Comisión Directiva del Museo de Bellas Artes⁷³. En este torneo se entregaban cuatro galardones de acuerdo a la temática de las obras, un Premio único para paisaje o naturaleza muerta con un reconocimiento de 300 pesos; un segundo Premio único a cuadros de costumbres, retratos, animales o un busto de escultura por un valor de 400; un Premio único a una pintura o escultura de historia nacional por la suma de 800 y por último un Premio de Honor al mejor trabajo sin distinción alguna de género por un monto de 1000⁷⁴.

El periódico local *El Taller Ilustrado* prodigó un especial reconocimiento a la labor de este mecenas. Fue así como en la portada del número 111, del 19 de diciembre de 1887, y bajo un dibujo de Luis Fernando Rojas se ponía la siguiente frase: “*El señor don Arturo M. Edwards protector del arte nacional, Homenaje del Taller Ilustrado*”. En la portada del número 181, de 24 de junio de 1889, se tributa un nuevo homenaje al benefactor Edwards, que había fallecido un mes antes. Se publica un bajorrelieve de Blanco con dos figuras femeninas que representa, una, a la pintura y la otra a la escultura, obra que llevará por título *In Memoriam*.

A estos concursos artísticos debemos agregar el certamen literario organizado por el también empresario y político Federico Varela (1826-1908), el que fue destacado también en el *El Taller Ilustrado* (Nº 96): “*La obra del señor Varela merece todo aplauso, i aun sería de desear que otros capitalistas u otras instituciones la imitasen*”⁷⁵. En el número 129, del 30 de abril de 1888 de esta misma publicación, se convoca a un certamen poético cuyo tema fue realizar “*una oda a nuestros mecenas*”, los benefactores

Varela, Maturana y Edwards, por el apoyo que brindaban a la actividad artística y literaria. La recompensa para el ganador sería una reproducción, de un metro de alto, del Moisés de Miguel Ángel. “*El Taller Ilustrado confía en que el amor al arte que desborda en todo corazón chileno, no sólo inspirará a los poetas jóvenes, sino que también hará descolgar más de una abandonada lira para cantar a los Mecenas que proponen hacer de Chile la Atenas del continente americano*”. Fueron jurados de este singular concurso los poetas Jacinto Chacón y Armando Márquez. Se presentaron a concurso siete composiciones, siendo favorecidos los poemas de Ricardo Montaner Bello y Julio Vicuña Cifuentes.

Conclusiones

Como se ve, el Estado y la sociedad oligarca chilena de la época tuvieron una fuerte injerencia en todos los procesos relativos con la enseñanza, la difusión y el patrimonio artístico. Llama la atención tanto la conformación de las entidades tutelares señaladas precedentemente, como las atribuciones y decisiones que ellas ejercieron. La elite dominante, que administraba los contenidos del discurso público, estaba allí representada mayoritariamente por personas influyentes, diletantes y actores del mundo oficial y diplomático. Los artistas, que también figuraban, constituían una minoría. Lo común a todos ellos: su procedencia y abolengo social. Las atribuciones que tenían estas agrupaciones eran de carácter plenipotenciario. Se podían pronunciar, con carácter vinculante, respecto de la casi totalidad de procesos y alcances de la actividad artística nacional, abarcando por cierto aspectos ideológicos, normativos y de administración.

La influencia del sector oficial –por cierto sobre representado en los cuerpos asesores y consultivos antes mencionados– tuvo un elemento de presión todavía más fuerte y definitorio: la facultad privativa del Estado en relación al financiamiento de los planteles de enseñanza, de las colecciones públicas y del sistema de becas. En las asignaciones presupuestarias el Estado estableció sus prelación e hizo explícita una sensibilidad y una política sobre esta materia.

Estos cuerpos se empoderaron en este escenario debido a la ausencia de una política desde

la cual se orientara y regulara la actividad artística en Chile, quedando meridianamente claro que el desarrollo de las distintas instituciones y actividades de la vida nacional en este ámbito carecieron de una normativa regulatoria oficial. Al respecto —y mirado el campo artístico— hubo más convicción que planificación, más voluntad que estrategia, más personalismo que democracia. Frente a la inexistencia de una política, las decisiones quedaron expuestas al voluntarismo y a los personalismos que actuaban tanto al interior como fuera del campo estético y cultural. En un escenario como el comentado, desregulado y expuesto a caudillismos, las desavenencias y los favoritismos no resultaron extraños, exponiéndose, muchas veces, los procesos estéticos a lógicas de confrontación. De este modo el de-

bate y el conflicto fueron frecuente tanto en la institucionalidad académica como en el campo escritural.

En ausencia de un marco ideológico y regulatorio, la política se hizo explícita a partir de acciones formales y administrativas. A modo de ejemplo, en las asignaciones presupuestarias, en las obras que se adquirieron, en las becas que se concedían, en los artistas que se contrataron, en el nombramiento de profesores y directivos, en la integración de las comisiones y jurados de los salones, entre otros aspectos.

Se trató de una política que tomó cuerpo en la praxis, y que operó en un marco ideológico difuso, marcado por criterios y valoraciones exógenas y por demandas coyunturales.

NOTAS

* El presente trabajo forma parte de dos proyectos de investigación. En primer lugar el proyecto "Ausencia de una política o política de la ausencia. Institucionalidad y desarrollo de las artes visuales en Chile 1849-1973", Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile, Fondecyt N° 1140370. Investigador Responsable, Pedro Emilio Zamorano. Coinvestigadores Claudio Cortés y Alberto Madrid, 2014-2016. En segundo lugar, el proyecto "Modelos de fomento y apreciación de las artes. Del reformismo liberal al fin de la autarquía (1925-1957)". Ministerio de Economía

y Competitividad, Gobierno de España. Proyectos de I+D del Subprograma de Generación de Conocimiento (Programa estatal de fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia). Pedro Emilio Zamorano participa como Investigador Asociado en equipo de la Universidad de Granada, España. Proyecto dirigido por Lola Caparrós e Ignacio Henares.

¹ P. Lizama, *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)*, Ed. Universitaria, Santiago, 1992, p. 9.

² B. Subercaseaux, *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile*, Tomo III, "El centenario y las vanguardias", Editorial Universitaria, Santiago, 2004, p. 20.

³ P. Bourdieu. *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 2002, p. 319.

⁴ J. Huneeus Gana, *Cuadro Histórico de la producción intelectual de Chile*, Biblioteca de Escritores de Chile, Tomo I, Santiago, 1910, p. 805.

⁵ J.M. Blanco, "Proyecto de un Museo de Bellas Artes", *Revista Chilena*, Tomo XV, Santiago, 1879, p. 233.

⁶ Miguel Luis Amunátegui Aldunate, quien para ese entonces contaba con la edad de 21 años, era profesor de Humanidades en el Instituto Nacional.

⁷ M.L. Amunátegui. "Apuntes de lo que han sido las Bellas Artes en Chile".

Revista de Santiago, Tomo Tercero, Imprenta Chilena, Santiago, 1849, p. 45.

⁸ F. Guzmán Schiappacasse, *Esculturas y retablos en Chile; la zona central y las regiones extremas 1740-1860*, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2007, p. 392.

⁹ P. Lira, "Las Bellas Artes en Chile", *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo XXVIII, Imprenta Nacional, Santiago, 1866, sin indicación de página.

¹⁰ J.B. Suárez, (Plutarco el Joven), *Tesoro de Bellas Artes*, Imprenta Chilena, Santiago, 1872, texto en portadilla.

¹¹ En un recorrido por su obra se nos aparecen nombres tales como Sully Prudhomme, filósofo francés que llegaría a obtener el Premio Nobel de Literatura, en 1901; literatos como Víctor Hugo; filósofos y teóricos del arte como Hipólito Taine; Johann Winckelmann, figura central para entender la estética clásica, entre muchos otros.

¹² La obra de 1902 fue realizada en los talleres de la Imprenta, Encuadernación y Litografía Esmeralda, bajo la firma de Lira, como "Profesor de Estado en Santiago de Chile".

¹³ La Sociedad abrió sus puertas el 21 de mayo de 1867 y contó con la siguiente Juna Directiva: Manuel Renjifo Vial, Presidente, Eusebio Chelli, Vicepresidente y Luis Dávila Larráin, Secretario – Tesorero.

¹⁴ "Noticias diversas", *Las Bellas Artes*, año 1, N° 8, Santiago, mayo 24 de 1869, p. 67

¹⁵ V. Grez, "Las Bellas Artes en Chile", (Manuscrito), Santiago, 1888, p. 16.

¹⁶ "Cartas de don Pedro Lira al escultor don José Miguel Blanco, en París", *Revista de Bellas Artes*, Año I, Núm. I, octubre de 1928, p. 11.

¹⁷ V. Grez, "Las Bellas Artes en Chile", (Manuscrito), Santiago, 1888, p. 16.

¹⁸ Cuando la Sociedad ya contaba con cinco años de vida, en 1872, el gobierno le encargó la dirección de una de las exposiciones más importantes realizadas en la época, la de "Artes e Industrias", más conocida como la "Exposición del Mercado" que organizó el entonces Intendente Benjamín Vicuña Mackenna y que coincidió con la inauguración del edificio construido para el

Mercado Central de Santiago de Chile.

¹⁹ P. Zamorano et al, "Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XIX: Influjos y tendencias", *Revista Ate-nea*, N° 491, I sem. 2005, p. 163.

²⁰ B. Vicuña Mackenna, *Un año en la Intendencia de Santiago: lo que es la capital i lo que debiera ser*, Imprenta Tornero y Garfias, Santiago, 1873, p. 157.

²¹ *Ibid.*

²² Según el catálogo de la Exposición se exhibieron los óleos *Claro de Luna*, *La Tarde*, *Una cascada del Salto y El lago* de Smith y *Un bosque del Sur* de Sommerscales, pertenecientes a la colección de Rengifo Vial. Ver C. Valdés, *Cuadros de la naturaleza en Chile*, Edic. Universidad Alberto Hurtado, 1° Edic., Santiago, 2014, p. 74, 79.

²³ "Exposición libre de Bellas Artes en Santiago", *Diario La Unión*, Año I, n° 225, Santiago, 16 octubre 1885.

²⁴ P. Schell, "High Art and High Ideals: The Museo Nacional de Pintura and the Development of Art in Chile, 1870-1890", Universidad de Manchester, 2010, p. 6.

²⁵ La Quinta Normal de Agricultura había sido fundada en 1842 teniendo como modelo las escuelas normales de Francia, lugares destinados a la enseñanza, experimentación y estudio de temas agrícolas. Muy en boga en la época, además había sido diseñado como el primer parque público del país. En 1875 se había construido en sus terrenos el Palacio de la Exposición donde había tenido lugar la Exposición Internacional de Santiago y desde 1876 el edificio se convertiría en el Museo Nacional de Historia Natural. Para 1885, cuando se construye El Partenón, contaba además con Jardín Botánico, Invernadero y el Zoológico Nacional. En 1886 se instala también aquí la Escuela de Artes y Oficios. Es por ello que Lira solicita en concesión a la Sociedad Nacional de Agricultura una parte del terreno, según consta en Decreto del Presidente Santa María, publicado el 11 de julio de 1885.

²⁶ R. Bindis, "Historia del Museo Nacional de Bellas Artes", *Calendario Philips*, Santiago, 1998, p. 3.

²⁷ "Exposición libre de Bellas Artes en Santiago", *Diario La Unión*, Año I, n° 225, Santiago, 16 octubre 1885.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ J. M. Blanco, "El Salón de la Unión Artística en la Quinta Normal de Agricultura", *El Taller Ilustrado*, n°73, Santiago, 28 de febrero de 1887.

³⁰ Según consta en Decreto firmado por el Presidente Balmaceda, el 17 de febrero de 1887.

³¹ A. Blanco, "Fundación del Museo de Bellas Artes, el Taller Ilustrado y el escultor Blanco", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, n° 52, Santiago, 1923, p. 141.

³² Entre los primeros miembros de la entidad estuvieron también Manuel Amunátegui, Enrique De Putron, Juan Antonio González y Vicente Grez que ejercía las funciones de secretario. Posteriormente, se integraron personalidades como el ex senador Marcial González, el compositor Eusebio Lillo y el político y escritor Fanor Velasco.

³³ C. Acuña, "La Exposición del Coloniaje. Carta familiar", *Perspectivas sobre el Coloniaje*, Ed. Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2013, p. 36.

³⁴ Según consta en el Decreto dictado por el Presidente Anibal Pinto el 21 de diciembre de 1876.

³⁵ Este Museo se inauguró en el recinto del Congreso Nacional, con un patrimonio de más de 140 obras entre pinturas y esculturas.

³⁶ A este respecto sostiene Lira en una de sus misivas: "Sr. Ministro: Tengo el honor de comunicar a Ud. que me es imposible aceptar el nombramiento de miembro de la Comisión Directiva de Bellas Artes, porque la situación que ese puesto me crearía sería incompatible con mi participación en los concursos que puedan sobrevenir i en que tengo la intención de presentarme como artista". P. Lira, Carta al Ministro de Instrucción Pública, Santiago, 20 abril 1887, Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, vol. 685.

³⁷ Entre ellas la *Revista de Santiago* en 1872, la *Revista El Salón* en 1885, *El Ferrocarril* en 1884 y 1885, *Los debates* en 1886 y *La Época* en 1887.

³⁸ Este reglamento fue aprobado vía decreto el 7 de septiembre de 1887. *Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes*, Imprenta Nacional, Santiago, 1887, p. 1.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Art. 10º, Op.cit, p. 3.

⁴¹ Art. 11º, Ibid.

⁴² Art. 12º, Ibid.

⁴³ Art. 13º, Op. cit, p. 4.

⁴⁴ Art. 19º, Op. cit. p. 5.

⁴⁵ Art. 28º, Op.cit. p. 7.

⁴⁶ J.M. Blanco, "Consejo Directivo de Bellas Artes", *El taller Ilustrado*, Santiago, 12 de noviembre de 1888, p. 3.

⁴⁷ Decreto de fundación del Consejo de Bellas Artes, Santiago, 8 enero 1891, Fondo Ministerio de Educación, Archivo Nacional, vol. 857.

⁴⁸ L. Dávila Larraín y V. Grez, *Catálogo de los cuadros i esculturas adquiridas para el Museo de Bellas Artes, con posterioridad al 16 de setiembre de 1888*, 31 de mayo de 1893, Fondo del Ministerio de Educación, (Ministerio de Instrucción pública), Vol. 857, Archivo Nacional: *Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Imprenta i Librería Ercilla, Santiago, 1896.

⁴⁹ Según consta por ejemplo, en Acta del 8 de abril de 1908, a la que asistió el entonces Ministro Domingo Amunátegui Solar, Archivo Documental Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, vol. 10.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Esto consta en las memorias anuales enviadas al Ministerio, por este Consejo, Fondo Archivo Documental Biblioteca MNBA, vol. 10.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Decreto Orgánico de creación del Consejo Superior de Letras y Bellas Artes, citado por J. Huneeus Gana, *Cuadro Histórico de la producción intelectual de Chile*, Santiago, 1910, p. 810.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid, Art.1º.

⁵⁸ Ibid. Art. 8, numeral 6º.

⁵⁹ Ibid. Art. 7, letra C y Art. 10, 1º y 2º.

⁶⁰ Sus integrantes eran principalmente personalidades de la vida política y la diplomacia y escasamente artistas. Presidía este Consejo en calidad de Presidente honorario el Ministro de Instrucción Pública; el presidente designado por el Consejo fue Francisco Gana Huneeus y el secretario Miguel Luis Rocuant. De la sección Artes Gráficas fue presidente Enrique Cousiño y Hernán Castillo, secretario. Dentro de los miembros estuvieron la escultora Rebeca Matte, Paulino Alfonso, Ernesto Courtois Bonnencontre, Álvaro Casanova Zenteno, Rafael Correa, Luis Dávila Larraín, Joaquín Fabres, el escultor Simón González, el arquitecto Emilio Jecquier, Raimundo Larraín, Alberto Mackenna Subercaseaux, Fernando Álvarez de Sotomayor y Máximo del Campo.

⁶¹ La organización de la exposición fue encomendada al Consejo Superior de Bellas Artes, quien procedió a organizar los servicios internos de la muestra, a través del nombramiento de varias subcomisiones y de un Secretario General, cargo que recayó en el pintor y crítico de arte francés, residente en el país, Ricardo Richon Brunet. Una figura conocida, Alberto Mackenna Subercaseaux, fue el encargado de organizar la exposición en el extranjero. El periplo europeo que hizo en busca de artistas para la exposición está consignado en la conferencia "Una visita a los talleres de artistas europeos".

⁶² Ver las bases generales del certamen, Art. III, IV, V, VIII, IX, documento de fecha 27 de septiembre de 1909, Nº 3786, publicado en el *Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición*, Imprenta Barcelona, Santiago, pp. 9-11.

⁶³ B. Subercaseaux, *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile*, Tomo III, "El centenario y las vanguardias", Editorial Universitaria, Santiago, 2004, p. 13.

⁶⁴ P. Berrios et. al. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Serie Estudios de Arte, Gráfica LOM, Santiago, 2009, p. 355.

⁶⁵ De acuerdo al Art. 5 del Reglamento del Certamen, este jurado estaba compuesto por los directores de las clases de pintura y escultura de la Sección Universitaria de Bellas Artes, por tres académicos nombrados en agosto de cada año por el Consejo de Instrucción Pública y por dos personas relevantes de la esfera social, designados por los artistas participantes (Art. 6 del Reglamento). Desde 1910 se integraban los profesores de pintura de la Escuela de Bellas Artes (De acuerdo al Decreto nº 34 del 5 de enero de 1910).

⁶⁶ Reglamento Certamen General Maturana, art. 2.

⁶⁷ *El Taller Ilustrado*, Nº 112, Santiago, 2 de enero de 1888.

⁶⁸ Decreto del 11 de enero de 1888.

⁶⁹ Reglamento Certamen Edwards, art. 1º. Reglamento Certamen Maturana, reforma del 20 de noviembre de 1891.

⁷⁰ *Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes*, Art. 4º, Imprenta Nacional, Santiago, 1887, p. 2. Reglamento Certamen "Arturo M. Edwards", Art. 5º.

⁷¹ Reglamento Certamen General Maturana. Lo mismo sostiene el Art.10º del Reglamento del Certamen Edwards.

⁷² Reglamento Certamen Edwards, art. 4.

⁷³ Reglamento Certamen Edwards, art. 5. Edwards fallece a la edad de 28 años.

⁷⁴ Reglamento Certamen Edwards, art. 7.

⁷⁵ *El Taller Ilustrado*, nº 96, Santiago, 22 de agosto de 1887.