

caiana

María Isabel Baldasarre
CONICET – Universidad Nacional de San Martín

Josefina de la Maza, *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2014, 256 páginas.

Josefina de la Maza, *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2014, 256 páginas.

María Isabel Baldasarre
CONICET – Universidad Nacional de San Martín

El libro de Josefina de la Maza surge como una bocanada de aire fresco, y necesaria, para el conocimiento de la tan interesante y poco explorada pintura chilena del siglo XIX. Denostada por las historias generales del arte que se ocuparon de pasar breve, y prejuiciosamente, revista al período, no es casualidad que este libro, una versión de la tesis doctoral defendida en la Stony Brook University en 2013, se publique en esta época y contexto. Los últimos tiempos han resultado pródigos para los estudios de las artes decimonónicas en la región. Por un lado, de la mano de la apertura teórica que permitieron perspectivas como las de la cultura visual o los estudios de género, al incorporar todo un rango de miradas, objetos y dispositivos centrales para la visualidad decimonónica pero no catalogados dentro del “gran arte”, así como gracias a la siempre productiva historia social del arte, encuadre fundamental para pensar a las imágenes insertas, no de un modo derivativo ni ilustrativo, dentro de los procesos sociales y políticos implicados en la formación de los estados-nación.

Por otra parte, estudios como este surgen en un medio que llamaremos de “empatía visual” con las imágenes de ese pasado decimonónico. Y aquí ya nos sumergimos en un concepto central del libro de Josefina como es el de los “mamarrachos” y el gusto presente por ellos. En otras palabras, el arte de los últimos tiempos ha

ejercitado una mirada particularmente atento respecto de obras otrora llamadas “menores”, de la pintura “relamida”, de los artistas *freaks* u olvidados y de todas aquellas fórmulas que juegan de modo libre y, a veces a contrapelo, con la tradición académica. Las imágenes y la visualidad presentes han abierto la percepción para volver, con ojos renovados, a prestar atención a las bituminosas obras decimonónicas tan denostadas por las vanguardias de comienzos del siglo XX.

De la Maza encuentra en los “mamarrachos”, palabra empleada con frecuencia por la crítica artística al menos desde mediados del siglo XIX, una categoría productiva para pensar los procesos de valoración del arte y las consecuentes “depuraciones” de obras y colecciones que se produjeron durante el período en Chile. Como bien afirma la autora, el mamarracho era un mote necesario y continuamente utilizado; la vara con la cual la pintura contemporánea chilena podía medir sus logros. Esta mirada condenatoria sobre la producción de los tempranos años republicanos se fue radicalizando a medida que avanzaba el ochocientos. Así, me interesa vincular la idea del mamarracho con un inmenso proyecto reciente, comandado por Natalia Majluf, del que también participó la autora de este libro. Me refiero a la recuperación y análisis crítico de los retratos realizados por el mulato José Gil de Castro en distintas sedes sudamericanas durante el tránsito de la Monarquía a la República.¹ Es precisamente esta mirada negativa y depuradora, tan bien reconstruida por De la Maza, la que explica el soslayo que la pintura de Gil sufrió desde mediados del XIX, aquella que la relegó al olvido y la redujo a un carácter de reliquia histórica.

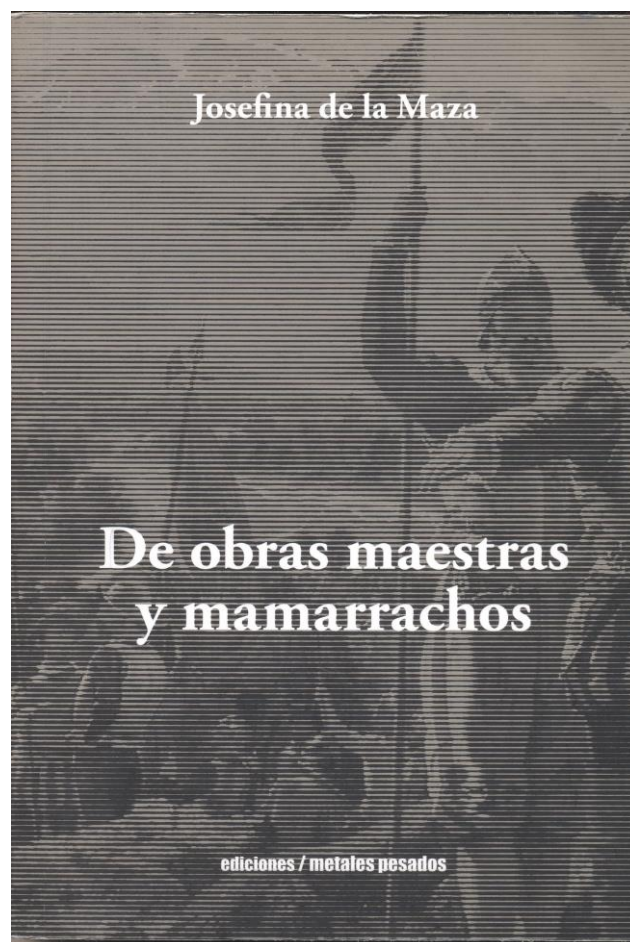
Con lucidez, Josefina señala cómo los mamarrachos constituyen obras que minan el sistema artístico del siglo XIX, porque precisamente cuestionan los campos de poder sobre los que se ha sustentado el canon rector de la tradición europea, aquel al que las artes producidas en las periferias no se terminaban de adecuar y que provocó que una historia del arte reduccionista las interpretase como “malas copias” o versiones menores de un gran arte lejano. Los mamarrachos “son obras que se mueven de manera histórica entre los géneros de la pintura” y al moverse entre géneros cuestionan las jerarquías. El canon no es olvidado, sino que

pasa a ser subvertido. La intención es realizar una gran pintura de historia pero, al no lograrse, sus fallidos resultados se transforman en “residuos”.

El libro no se propone una reconstrucción cronológica y exhaustiva de la historia del arte del período sino, en palabras de la autora, presenta “constelaciones de textos e imágenes” que permiten iluminar problemas específicos. Pone el eje en la vinculación de las obras con las fuentes de época, una práctica básica para el historiador de arte pero infrecuente en la escena chilena. De este modo, a partir de episodios precisos y obras específicas, se va narrando una historia posible del arte en Chile durante el siglo XIX, que no por asumir su parcialidad renuncia a las evidencias fácticas, a las biografías críticas y a las referencias a la coyuntura política, imprescindibles para el lector lego que se acerca el período. *De obras maestras y mamarrachos* resulta así un texto lleno de claves interpretativas, atento, a la vez, a la reconstrucción puntual de los sucesos y las figuras que van protagonizando el relato. Su objetivo, como la autora ya ha destacado en trabajos previos, es mirar de forma renovada un patrimonio habitualmente simplificado como “ilustración” de la historia nacional.

En el primer capítulo se reconstruye cómo la llegada del francés Raymond Quinsac de Monvoisin en 1843 operó, ya hacia 1870, como un mojón, un hito fundacional para la implantación de la modernidad en el arte chileno. De la Maza analiza el arribo de Monvoisin como síntoma de su posicionamiento en la convulsionada escena artística parisina posrevolucionaria. Así, en una estrategia descentrada y por demás inteligente, el periplo sudamericano del francés le sirve a la autora para meterse en la “gran” historia del arte del siglo XIX y operar allí en sus márgenes, captarla en toda su riqueza y tensionarla más allá de sus “grandes” nombres. De esta manera, nos propone observar, a partir de las selecciones de Monvoisin, el derrotero de aquellos que si bien habían optado por los lenguajes entonces en boga, como el neoclasicismo del taller de su maestro Guérin, no lograron sobresalir en el sobrepoblado mercado parisino, con consecuencias centrales, al menos en el terreno discursivo y simbólico, para el territorio americano. La exposición, al poco tiempo de su arribo a Santiago, de nueve pinturas de

Monvoisin realizadas en Francia representó un hecho inédito tanto en temas de formato como en la apertura del género histórico mediante la representación de episodios dramáticos y el componente orientalista. Ávido de formar clientela entre las elites de la capital del Sur, el francés no acató el plan original de instalar una academia, y relajó su estilo pictórico para cumplir con los numerosos encargos. Su pintura se adocenó y se esquematizó y hacia la década de 1880, la noción de “mamarracho” se amplió para incluir su producción en suelo americano.



El segundo capítulo se ocupa de la gestación del Museo de Bellas Artes, institución inaugurada en 1880, en el contexto de la Guerra del Pacífico, con una colección formada por copias agrupadas por escuelas nacionales. En escasos siete años, el Museo asistiría a un proceso de depuración que De la Maza denomina como la “polémica de los mamarrachos”, término que en este contexto adquiere nuevos sentidos para referirse a lo que no era “nacional”. Este apartado se ocupa entonces de explicar el porqué del dramático cambio de paradigma en un lapso tan breve de tiempo. Como parte central de este proceso, se

crea en 1885 la Unión Artística, emprendimiento privado que tuvo como objetivo la promoción del arte y que se ocupó de impulsar las exposiciones de artistas chilenos en el “ateniense” Partenón recién construido en la Quinta Normal. Transformada en Comisión de Bellas Artes por el Estado, fue la responsable de organizar las exposiciones nacionales de bellas artes y de la consecuente adquisición de obras para la colección pública. Estas iniciativas conducirían a refinar la colección fundacional del Museo, en una suerte de operación homónima a la que se hacía en el parisino Museo del Luxemburgo, para enviar las obras que no se ajustaban a sus “intereses curatoriales”² a la ciudad de Chillán a una futura sede que alojaría las obras “desterradas”. Si bien se suponía que las selecciones apuntaban a favorecer la exhibición de obras nacionales, la purga involucró a las pinturas realizadas por los primeros directores de la Academia y los tempranos envíos de los pensionados chilenos en Europa. Se replicaban así argumentos similares a lo que esta primera generación de artistas republicanos había esgrimido a la hora de deshacerse de los “mamarrachos” coloniales. Este poder fiscalizador, como bien postula la autora, sumado a prerrogativas de clase, pretendió arrogarse la potestad del “gusto moderno” y un criterio exclusivista que resultó triunfante. Si bien la polémica de los mamarrachos culminaría como un episodio más en la historia institucional, las obras serían finalmente diluidas de su patrimonio e historia.

Por el contrario, los otros dos capítulos giran en torno a obras que tuvieron alta “visibilidad” en la escena finisecular chilena como *La lección de geografía* de Alfredo Valenzuela Puelma y *La fundación de Santiago* de Pedro Lira. Con sutileza, Josefina toma estas dos pinturas como nodos a partir de los cuáles desandar problemas capitales del arte chileno finisecular, y del que le seguiría, como su vinculación con la política y el rol de los géneros artísticos (mayores y menores) en este proceso. Propone así leer la escena de género de Valenzuela Puelma como una alegoría de los muertos durante la Guerra del Pacífico, y atribuye su poca consideración por parte de la crítica contemporánea a su inadecuación a los “grandes géneros” (la pintura de historia), excluyentes para el desarrollo de los grandes temas. En coincidencia, a comienzos de la década de 1880 la crítica prefirió ocuparse de la inmensa escena del peruano Luis Montero, *Los funerales*

de Atahualpa, entonces exhibida en Santiago, para interpretarla en clave patriótica y reconocer allí al verdadero artista “nacional y americano”. Para los intelectuales y artistas santiaguinos, como también para los del Buenos Aires de entonces, el arte debía estar al servicio de la construcción del Estado nación. Sin embargo, esto no condujo a la formación inmediata de pintores de historia. Si en Chile esta falta se atribuyó a la limitada formación artística y a razones de corte económico, algo similar ocurrió en Argentina que asistió a un proceso de institucionalización aún más tardío. Las pocas pinturas de gran asunto no encontraron en el Estado a un comprador dispuesto a adquirirlas y a favorecer otros encargos. Al igual que en el caso argentino, la producción de pintura histórica en Chile estaría constituida por excepciones como *La fundación de Santiago* de Pedro Lira, considerada desde su primera exhibición en 1888 como un “símbolo nacional”. Premiada y adquirida por el gobierno, y seleccionada para participar en la Exposición Universal de París de 1889, este lugar se consolidó a lo largo del siglo XX para ocupar un sitio central en el imaginario nacional. Sin embargo, De la Maza encuentra que esta pintura, repetidamente citada y reproducida, no ha sido objeto de un análisis detenido que la confronte con los relatos históricos contemporáneos. De este modo, su propuesta es interpretar al personaje cercano a Pedro de Valdivia, no como un miembro del clero, razonamiento repetido hasta ese momento, sino como su mujer, la conquistadora Inés de Suárez. Es nuevamente la no adaptación de un artista sudamericano a las reglas del gran género lo que lo lleva a plantear este lugar ambivalente para la mujer en aquella escena que se suponía debía ser de lectura clara y verosímil en tanto pintura histórica. Haciendo un uso libre, pero no por eso menos convincente, de trabajos clásicos de historia del arte feminista como Mieke Bal y Griselda Pollock, De la Maza examina la obra como una “sintomatización” de género, que busca reprimir el rol de una mujer activa y por lo tanto poco asimilable a los relatos heroicos decimonónicos. Hacia la conclusión, la autora propone considerar la pintura dentro de las “obras esclavas”, aquellas que pendulaban entre las expectativas de los nuevos estados y su consagración a partir de los parámetros fijados en las metrópolis, a los que finalmente tampoco terminaban de adecuarse.

En síntesis, los problemas que se abren, sin pretender agotarse, en los cuatro capítulos del libro demuestran cómo la época, en palabras de la autora, estuvo lejos de ser orgánica. A todo lo dicho, agregaremos que este texto, además de presentar un acercamiento inteligente y apasionado sobre objetos desplazados o desproblematizados del arte y el sistema artístico chileno, se presenta como un riguroso trabajo de

historia del arte, que tiene la virtud de poner sobre la mesa todo un universo de temas sobre el arte sudamericano decimonónico factibles de seguir siendo pensados.

Notas

¹ Véase Natalia Majluf *et al.* *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*, Lima, Mali, 2014, particularmente el ensayo de Laura Malosetti Costa sobre la fortuna crítica de Gil. Sobre este proyecto y el catálogo resultado del mismo puede consultarse mi reseña en *Caiana* n° 5 <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=books/book.php&obj=166&vol=5>

² Haremos la salvedad que nos resulta algo incómodo el uso del adjetivo “curatorial” para referirse a operaciones de juicio y selección llevadas adelante mucho antes que esta práctica fuera enunciada como tal. No por ello renunciaríamos a su uso, pero sí quizás abogaríamos por problematizar la utilización de una categoría que suena al menos como extemporánea y algo sesgada al ser utilizada para las decisiones pragmáticas de hombres que debieron operar sobre una colección existente y que además se distinguían por los intereses de clase como miembros de la elite política chilena.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Baldasarre, María Isabel; “Josefina de la Maza, *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*”, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2014, 256 páginas.” En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 182-185.