

Copias & Citas



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE



M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

Copias & Citas

Imagen tapa (izquierda):
GONZÁLO CIENFUEGOS

Cupido sorprende a Venus con danza acuática
(detalle), 1999 y 2016

Colección del artista

Imagen tapa (derecha):

AGNOLO BRONZINO (1503-1572)

Alegoría con Venus y Cupido (detalle), ca. 1545

Original en The National Gallery, Londres

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

Presentación

Roberto Farriol

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

El Museo Nacional de Bellas Artes, en su programación expositiva vinculante con sus colecciones y dentro de su misión de desarrollar nuevos contenidos sobre arte e instalar temas de discusión y debate de actualidad, presenta la exposición **Copias y Citas**, una selección de pinturas a cargo de Paula Honorato, Curadora del MNBA y Ximena Gallardo, curadora invitada.

Abordar estas problemáticas en artes visuales conlleva dar respuesta a la historia y a sus vacíos, misión de alta complejidad interdisciplinaria y densidad epistemológica. En consecuencia, tanto el sentido de la copia como el de la cita, implican la preexistencia de un original, como idea recurrente que se da en torno a los fantasmas que surgen desde la búsqueda de semejanzas, imitaciones o influencias culturales en nuestro continente.

En relación con las copias, desde la segunda mitad del siglo XIX, el Estado chileno concreta su interés por formar artistas de acuerdo a las normas oficiales del arte vigente, para ello beca a jóvenes creadores chilenos para que conozcan las obras de los grandes museos de Europa. Estos estudiantes cumplen con la misión de enviar periódicamente copias de las obras de maestros de la pintura, demostrando el conocimiento y dominio de las técnicas empleadas en estas obras.

De esta manera, el museo inicia su colección con más de un centenar de copias de los grandes maestros. Entre estas se cuentan obras de Juan Francisco González como la copia *Barca de Dante* de Eugène Delacroix, de Camilo Mori la de *El Pífanos* de Edouard Manet y de Nicanor González la de *La Coronación de la Virgen de Filippo Lippi*, entre otras. Un caso muy particular, dentro de la modalidad de la copia es el óleo *Interior de la Galería Pitti*, de Ernesto Molina, pintura que describe este espacio de exhibición, destacándose el original de la *Virgen* de Rafael Sanzio, junto a su copia en proceso. En la pintura de Molina, la representación de la obra original se transforma en una copia. De acuerdo a esta lectura, la pintura de Molina estaría planteando una puesta en abismo de la representación del cuadro original, una suerte de meta-representación del estatuto de la copia.

Estos trabajos y muchos otros ejemplos de copias de los maestros, durante los primeros años de existencia, formarán parte fundamental de las exhibiciones de obras en este museo. Al cabo de un tiempo el museo incrementa la colección con las destacadas piezas de pintura de Don Luis Álvarez Urquieta. Se trata de excelentes obras de autores nacionales, colección que luego se incrementó con importantes donaciones de Santiago Ossa y Carlos Cousiño. Estas nuevas colecciones y un cambio del paradigma sobre el arte iniciado a finales del siglo XIX en Europa, hicieron que las copias fueran gradualmente relegadas a los depósitos de las colecciones del museo o desalojadas definitivamente, llegando en algunos casos a un deterioro extremo, producto del abierto abandono en que se encontraban.

El rechazo por las copias se dio a nivel mundial. Las sociedades, instituciones y artistas, de una u otra forma, dieron una señal de cambio, abandonando o destruyendo obras que representaban la visión conservadora de la academia, apuntando hacia una modernidad que rechaza la doctrina académica como búsqueda de la belleza ideal, reemplazándola por la búsqueda de lo nuevo e instalando así la noción de vanguardia.

Estos cambios de paradigma en el arte, entre los albores y mediados del siglo XX en Chile, también tienen sus efectos en el Museo Nacional de Bellas Artes. Es el caso particular de la *Adoración de los pastores*, copia realizada en el año 1877 por el artista chileno Cosme San Martín (1850-1906), de la conocida pintura del artista español José de Ribera (1591-1652), original que forma parte de la colección de pintura española del Museo del Louvre.

Por una decisión compartida, esta obra se exhibe hoy, dejando en evidencia los efectos del maltrato a las copias académicas. Así, ha permitido abrir un debate interdisciplinario con el Centro Nacional de Conservación y Restauración de la DIBAM y profesionales invitados, para abordar una serie de aristas sobre los criterios de la conservación y restauración de esta obra-escuela. Dejarla de esta manera, ha tenido el propósito de fomentar la conciencia acerca de los cambios que acontecieron en la historia del arte y, al mismo tiempo, de la existencia de similares prejuicios, que pudieran estar sucediendo hoy, sobre prácticas artísticas contemporáneas poco reconocidas.

Por otra parte, el callejón sin salida al que llegó la modernidad trajo como consecuencia un retorno a la historia del arte, un regreso al pasado pero desde una revisión crítica, apropiándose de obras emblemáticas con el propósito de reinterpretarlas desde otros contextos y las nuevas interrogantes de una sociedad postindustrial, como consecuencia de una mirada posmoderna. Considerando lo señalado por Lyotard, con respecto a la posmodernidad: “no es modernismo que se acaba, sino que nace, y ese estado es constante”. De ahí que en esta parte de la exposición, se ha querido plantear el uso de imágenes ya existentes, a la manera de citas, cuya práctica ha sido recurrente en el arte contemporáneo.

Es así como cada uno de los artistas seleccionados en esta muestra han tomado referencias icónicas de la historia de la pintura, fundamentalmente haciendo uso de paráfrasis visuales, para ser re-contextualizadas en una escena, como en el caso de Juan Domingo Dávila, citando la obra *Domestic Scene* de David Hockney, donde alude directamente a la escena y los elementos señalados en esta pintura, incorporando una exacerbada expresión pictórica y cromática en su versión. Es decir, se trata de una cita transmodal que comporta la intensificación de la acción, explotando el color y la gestualidad en la superficie de la tela e hiper-erotizando la situación entre los personajes y centrando la atención el efecto sinestésico del color y la gestualidad.

Por otra parte, el cruce de citas muchas veces descansa sobre una relación común entre estas, con el fin de establecer una metáfora que las refuerzan semánticamente. Es el caso de los artistas Roser Bru, Gonzalo Cienfuegos y Benjamín Lira. En la obra *El retorno de Perón y los mutuos deseos de felicidad*, Roser Bru presenta un conjunto de citas, en un primer plano podemos observar *La Celestina* de Pablo Picasso, y en un segundo plano, de modo esquemático, la pintura de la *La reina doña Mariana de Austria* de Diego Velázquez. Estas reinterpretaciones, están basadas en el uso de la mimesis de la pose. Cienfuegos aplica esta misma fórmula a la obra *Cupido sorprende a Venus con danza acuática* y también lo hace Benjamín Lira con la pintura *Bañista II*.

En general, en estas obras se alude a los contenidos por medio de una retórica icono-plástica, que en el contexto determinado por el artista, produce una transcodificación, es decir, los elementos reproducidos (signo plástico o signo icónico), adquieren una función y un valor nuevo con respecto a la imagen originaria, en la medida que existe una intensión de recontextualizar lo citado. En cada una de estas propuestas pictóricas, los artistas hacen uso de la presencia de la figura estableciendo estas condiciones como parte estructural de dichas citas.

En este sentido, y desde una modalidad paródica, Pablo Ferrer, satirizando la imagen de Napoleón Bonaparte en su pintura *Still Life N° 4*, coloca un símil de la pose de Bonaparte en un escenario de artificios y clichés contemporáneos, abordando la emblemática pintura de Jacques-Louis David *Napoleón en el paso de San Bernardo*, 1801, como una parodia al mismo constructo simbólico que el pintor David despliega en la figura de Napoleón cruzando Los Alpes, y desde el monumental imaginario que éste representa. Por otra parte, la obra de David también es una cita al general Aníbal, militar cartaginés, que al igual que Napoleón, cruzó los Alpes en dirección a Roma con similares intensiones militares.

De este cruce de referencias múltiples, algunas implícitas que requieren de mayor información y otras explícitas que aluden al conocimiento generalizado, es que en toda cita se pueden hacer múltiples relaciones. Al respecto, Ronald Barthes señala que todo texto (imagen) es intertextual y, en este caso, se encuentra bajo una suerte de tejido de imágenes anteriores, algunas reconocibles y otras completamente anónimas.

En este conjunto de obras, se trata de establecer una re-transcripción de códigos en los cuales se mantiene una equivalencia de significados. En consecuencia, la selección de pinturas invoca un segmento ajeno (referente) dentro de la propuesta personal de cada uno de los autores, ya sea implícitamente o explícitamente transcrito. Como es el caso de la obra de Enrique Matthey, Fragmento de la serie *La muerte de Narciso*, díptico donde el artista transcribe una serie de citas de diversas fuentes, como la publicidad y de la historia del arte. Desde la historia del arte, cita en uno de los basti-

dores personajes de la mitología griega con la escultura *Hermes con el niño Dionisio* y en el otro, cita la pintura *Lamentación de Cristo Muerto* de Andrea Mantegna. Desde una perspectiva, Matthey nos propone una analogía entre ambos personajes, recurriendo a la repetición como recurso retórico, en este caso, una imagen está incluida en la otra con el propósito de crear la sintaxis visual y lingüística en relación con la muerte como desenlace, como destino final. Por otro lado, en la escultura, a través de la imagen de *Dionisio* hijo del dios *Zeús*, se establece la analogía con el *Cristo muerto*, que también se representa como hijo de Dios. Estos sistemas simbólicos se producen de una manera única e intransferible, por lo tanto, en cada obra se cita, considerando la presencia y pertinencia como condición básica en la claridad de lo citado.

Finalmente, en el anhelo de promover el diálogo en torno a las variadas visiones sobre el arte, con esta exposición se busca incrementar una reflexión iniciada el año 2014 con *Arte en Chile: 3 miradas*. En la línea expositiva de la *Colección (en) Permanente (revisión) del MNBA*, bajo una mirada abierta a nuevas visiones sobre la historia, ofreciendo a la comunidad otras formas de disfrutar y comprender nuestro Patrimonio, con el objetivo final de propender a la ampliación y profundización de nuestra visión sobre arte y la cultura en general.

Copias & Citas

Paula Honorato

CURADORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Ximena Gallardo

CURADORA INVITADA

Copias y Citas reúne una selección de obras, principalmente de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, que dan cuenta de dos modos de relación de la pintura chilena con la tradición del arte occidental europeo. El primer grupo corresponde a copias académicas de los grandes maestros, realizadas en su mayor parte por becarios chilenos durante sus estancias en Europa -entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX. El segundo, a obras concebidas como cuerpo de citas, donde la práctica de la pintura -a partir de los años 70 en Chile- dispone sin escrúpulos de la historia del arte como fuente de imágenes, altamente socializadas, que se vuelven material de trabajo.

Una mirada conjunta de estos dos momentos del arte chileno, permite reflexionar sobre aquellos modelos extranjeros que han determinado y dominado la visualidad de la producción artística, así como también de la forma en que estos han sido aprehendidos y transformados por los artistas locales. En este sentido, la relación que hemos buscado establecer entre original, copia y cita, permite abordar de mejor manera los procedimientos que han operado en la construcción de estas obras y así comprender el modo en que se ha transmitido la cultura visual en la que nos reconocemos.

Es necesario destacar que una copia artística nunca ha pretendido ser un engaño, a diferencia de la falsificación. La copia se realiza y presenta como tal, al estar motivada por la evidente admiración hacia los más altos logros del arte. De esta manera, al copiar se está buscando reproducir o imitar de manera idéntica una obra, cuestión que implica comprender profundamente al original, tanto en su contenido iconográfico como en sus técnicas y procedimientos. La cita, en cambio, es un procedimiento que consiste en la apropiación de un fragmento, iconográfico o técnico y su posterior elaboración en un nuevo contexto. Para que exista cita se debe apelar a un mundo de imágenes compartidas por una colectividad o cultura. La significación de una cita se genera por las distancias y cercanías entre el original y su interpretación. De alguna manera, ambos contextos, el de origen y el de asimilación, son activos en el procedimiento de la cita pictórica.

Copias y Citas se enmarca en una preocupación del MNBA, que en los últimos años ha dado lugar a la investigación, difusión y puesta en valor de las

copias pictóricas y escultóricas de la colección. Entre las iniciativas, existió un proyecto de exposición que si bien no llegó a concretarse, fue pie para la restauración de algunas de las obras que se presentan en esta muestra. A los mencionados trabajos de restauración, se suman otros realizados antes y durante la preparación de esta exposición. Un ejemplo es el cuadro *Adoración de los pastores* (1877) de Cosme San Martín, copia del original del artista español José de Ribera, que en el año 2010 fue encontrado en deplorable estado, siendo restaurado por el equipo del Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM).

Perspectiva latinoamericana de la muestra

La relación entre lo propio y lo ajeno en la conformación cultural de las colonias americanas, primero y de las naciones, después, resulta ser un asunto que está en el centro del tema de las copias académicas y el uso de las citas pictóricas. Hacer una lectura de copias y citas como parte del mismo fenómeno permite, a través de las imágenes del arte, constatar cómo nos hemos relacionado con la cultura occidental moderna. Las obras de esta muestra dejan apreciar diferentes procesos de asimilación, réplica y contextualización de elementos que alguna vez se tomaron de afuera.

Qué es lo propio y qué es lo ajeno¹, sigue siendo una pregunta vigente en el debate cultural latinoamericano que, en este caso, toca tanto a las copias de ciertas “obras maestras” realizadas como parte del proceso formativo de los artistas, como a las citas que aparecen en la pintura en momentos de un conflicto con los relatos de la historia. Lo que deja al descubierto la experiencia de copiar y citar pinturas de la tradición, es el papel del pintor como agente de mediaciones culturales. Copiar y citar desde un contexto cultural como el chileno o el latinoamericano, lleva a preguntarse en primer lugar ¿Qué se activa de las referencias internacionales en el contexto local? ¿Cuánto hay de mimesis y cuánto de transformación y adaptación?

¹ El debate entre lo propio y lo ajeno ha sido especialmente planteado con estos términos por Mosquera, Gerardo. “Del arte latinoamericano al arte desde América Latina”, en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Exit Publicaciones, Madrid, 2010:123-133.



ATRIBUIDO A ANTONIO GANA
La Bella Jardinera, siglo XIX
 Óleo sobre tela, 132 x 80 cm
 Museo Nacional de Bellas Artes
 Surdoc 2-4117



RAFAEL SANZIO (1483-1520)
La Bella Jardinera, 1508
 Óleo sobre madera, 122 x 80 cm
 Original en Musée du Louvre, París



1.

Bernardo Subercaseaux propone una lectura, a propósito de estas dinámicas culturales, que parte de la distinción entre dos modos de ser para las condiciones de asimetría cultural, propias de las sociedades coloniales y postcoloniales como la nuestra. Una se denomina modelo de reproducción y otro de apropiación. El primero, supone una lógica basada en la réplica mecánica de una cultura periférica, autóctona y atrasada, que se alimenta de una cultura dominante, occidental y moderna. El segundo, en cambio, el de apropiación, supone un proceso de elaboración, mediante el cual los elementos externos de la misma cultura dominante, se hacen propios orgánicamente al ser trasplantados al nuevo contexto. Lo que resulta de éste último proceso puede ser algo completamente genuino².

En ningún caso se está planteando una identificación de la copia académica con la reproducción y de la cita pictórica con la apropiación. Tanto en co-

² Subercaseaux, Bernardo. "Capítulo I. Apropiación cultural", en Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Vol. II, Universitaria, Santiago, 2011: 21-33.



2.

1. GONZÁLO CIENFUEGOS
Cupido sorprende a Venus con danza acuática, 1999 y 2016
Óleo sobre tela,
140 x 160 cm
Colección del artista

2. AGNOLO BRONZINO (1503-1572)
Alegoría con Venus y Cupido, ca. 1545
Óleo sobre madera,
146,1 x 116,2 cm
Original en The National Gallery, Londres

pias como en citas operan ambas relaciones con imágenes y técnicas de la tradición. Incluso podemos afirmar que ambos modelos coexisten desde los comienzos de la colonia. De ello da cuenta Serge Gruzinski, cuando reconoce y estudia el "pensamiento mestizo", como un fenómeno cultural de adaptación, resistencia y subsistencia en toda América Latina³. En este sentido, si nos liberamos de la representación lineal de la historia, podremos reconocer en las pinturas de esta exposición cómo se presentan las fuerzas en conflicto que determinan la cultura desde tiempos de la conquista. Nos referimos al juego de fuerzas, donde las atracciones y los rechazos, las negaciones y la admiración, las resistencias y las adaptaciones, han dado consistencia a los proyectos colectivos, así como también, a las copias académicas y a las citas pictóricas que dialogan en esta muestra.

³ Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Paidós, Barcelona, 2007.

Comentarios comparativos entre copias y citas

Copiar y citar corresponden a dos modos de conciencia con respecto a la injerencia de la tradición en la producción actual. En el caso de las copias, existe un reconocimiento y admiración que se traduce en aprehender cada una de las situaciones por las que pasó el artista cuando dio lugar a la obra. En cambio, en las citas, lo que se da es una dialéctica, entre la devoción artística y la parodia, o bien, entre la admiración y una cierta rivalidad.

Copiar y citar, sin duda, son acciones creativas que de diferente forma, suponen hacer propio lo ajeno desde una dimensión sensorial de la cultura. Reproducir la obra de un gran maestro, no solo es reconstruir una imagen con ciertas técnicas, sino que también es comprender esa obra desde el cuerpo. Citar, en cambio, es crear un nuevo cuerpo a partir de los fragmentos ya existentes y de este modo, hacer que los vestigios históricos cobren vida en el presente.

Mientras que en la copia lo que se enfatiza es la admiración del original como un ejemplo digno de imitar, en la cita esa misma admiración es matizada por las operaciones de recorte que desacralizan el original y en muchos casos lo hacen dialogar a un mismo nivel con imágenes producidas en otros registros, como por ejemplo, el comic, la publicidad, la fotografía, etc.

Mientras que en las copias académicas el papel del contexto resulta más epidérmico en los resultados, en las citas la fuerza del contexto es clave para la nueva significación que adquiere ese fragmento del pasado como parte de una narrativa actual.

La práctica de la copia en Chile

De las más de cinco mil obras que hoy posee el Museo, aproximadamente cuarenta corresponden a copias pictóricas realizadas por artistas chilenos, extranjeros y de autor desconocido. Un número que, aunque importante, no coincide con la cantidad de copias que se encuentran registradas en fuentes documentales y en recientes investigaciones, las cuales dan cuenta de una cifra mucho mayor.

Esta disminución, se debe, en gran parte, a una serie de episodios ocurridos dentro de la institucionalidad artística, donde copias tanto de esculturas como de pinturas fueron desplazadas a instituciones regionales, en otros casos, abandonadas sufriendo los efectos del deterioro o incluso eliminadas del Museo. Ejemplo de esto, es el destierro de más de la mitad de la colección fundacional de copias pictóricas al Museo de Chillán en 1888, el desmantelamiento de la mayoría de las esculturas que conformaron el Museo de Copias en los años 60 y 80, e inclusive la agresión puntual que han experimentado algunas obras, como es el caso de *Los bebedores*, copia de Diego Velázquez, posiblemente del artista italiano Cherubino Kirchmayr, encontrada con rajaduras en su lienzo y la cual incluimos en esta muestra tras su reciente restauración⁴.

Este cambio en la fortuna crítica de las copias, encontró su momento más álgido hacia mediados del siglo XX, con la llegada de nuevas ideas modernas que abogaban por la originalidad y la renovación de los referentes artísticos. Su condición alterna, de un otro, o doble, en contraposición con aquel carácter único y aurático del original, como plantea Walter Benjamin⁵, llevó a que en varias partes del mundo las copias fuesen despreciadas y relegadas a una categoría de escaso valor.

En el contexto local, las copias también representaron las marcas de un menoscabo cultural, siendo identificadas exclusivamente con el acto mecánico de replicar o imitar, atribuido particularmente a la elite dominante. Dejaron de ser vistas como material de enseñanza para los artistas y el gusto público, y se convirtieron en los signos de una pretensión alojada en el origen de los proyectos nacionales americanos, que veían en la cultura europea la proyección de los deseos de progreso.

Ante este pasado reciente, es que presentamos por primera vez al público un conjunto de copias pictóricas. Sin embargo, la obra que abre esta muestra es

⁴ Para mayor información sobre lo acontecido con las copias pictóricas de la colección fundacional y con el Museo de Copias, se recomienda ver respectivamente las investigaciones de: De la Maza, Josefina. *De obras maestras y mamarra-chos*. Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2014; Gallardo, Ximena. *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX. Estudio introductorio, presentaciones y notas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2015.

⁵ Ver Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Editorial Itaca, México, 2003.



ERNESTO MOLINA

Interior de la Galería Pitti, 1895

Óleo sobre tela, 118 x 92 cm

Pinacoteca Universidad de Concepción

Surdoc 100-61

un original. Se trata del cuadro *Interior de la Galería Pitti* (1895) de Ernesto Molina, que permite acercarnos a aquella práctica habitual en los museos europeos durante el siglo XIX, donde artistas de todas partes del mundo copiaban las obras más famosas como parte constitutiva de su proceso formativo.

A diferencia de los relatos de historiadores que describen a los museos del periodo atiborrados de copistas⁶, Molina nos presenta un sector vacío introduciendo al espectador en la intimidad física que implica el acto de copiar, de enfrentarse directa y corporalmente con el original. En la escena, el pintor destaca el cuadro *Madonna de la Silla con San Juan Bautista de Niño* (c. 1514) de Rafael Sanzio, majestuosamente enmarcado y colgado al muro de la galería y a un costado, en un atril, la copia, de colores deslavados y posiblemente aun inacabada. Es por medio de este juego de reproducción y repetición, que el artista inscribe visual e históricamente la práctica de la copia académica, pareciendo así tomar conciencia de su importancia dentro del campo del arte.

La copia académica fue, en efecto, un eje central de la educación artística en Chile, basada en las ideas que se implementaban en las más importantes academias de arte europeas. La mayor parte de estas copias provenían de los envíos realizados por los propios artistas, quienes en su primer año en Europa, debían mandar por lo menos una copia de un buen original, como forma de dar cuenta de los avances de su formación académica. La importancia de estos envíos radicaba, también, en que estos formarían parte de las primeras colecciones del Museo y, por ende, parte fundamental de la cultura visual nacional⁷.

Fue, sin duda alguna, el viaje a Europa el punto decisivo que permitió que los artistas conocieran a aquellas obras maestras que, hasta entonces, solo habían imaginado y estudiado en libros o escuchado de sus profesores. Así lo demuestra la prensa de la época, donde abundan comentarios referentes a la amplia producción de copias realizadas por algunos artistas nacionales en el extranjero. En 1901, por ejemplo, el conocido crítico de arte Augusto G. Thompson, señalaba

⁶ Ver Duro, Paul. "Copyists in the Louvre in the Middle Decades of the Nineteenth Century", en *Gazette des Beaux Arts*, 1988: 249-254.

⁷ El primer reglamento sobre estas pensiones fue redactado por Pedro Lira en 1877 y el segundo, por el tercer director de la Academia de Pintura, el italiano Giovanni Mochi en 1881.



ATRIBUÍDO A CHERUBINO KIRCHMAYR

Los bebedores (antes de su restauración), siglo XIX

Óleo sobre tela, 167 x 225 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Surdoc 2-5103

que Ernesto Molina había realizado en Europa notables copias de cuadros célebres como *Los Mártires de Holanda* (1888), obra que se encuentra actualmente en la colección del MNBA⁸. Cuestión similar se dirá de Alfredo Valenzuela Puelma, de quien el Museo también es acreedor de un ejemplar: *El descendimiento* (1888), que corresponde a un fragmento del cuadro *La deposición de Cristo* de José de Ribera, cuya obra se encuentra en préstamo en el Museo de Rancagua⁹.

Así, dentro del conjunto de copias exhibidas, la muestra se conforma en su mayor parte de envíos realizados por los artistas chilenos durante su pensionado en Europa. Otras corresponden a obras adquiridas por la Comisión de Bellas Artes, realizadas por artistas que viajaron por encargos especiales, con sus pro-

8 Thompson, Augusto G. "Los 21.-V.-Ernesto Molina", en *Revista Instantáneas de Luz y Sombra*, N° 60, año II, 12 de mayo de 1901: 1.

9 Blanco, Arturo. "El pintor Alfredo Valenzuela Puelma", en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N° 77, 1932: 86.

pios medios o el co-financiamiento de algún mecenas. También se incluyen dos copias de autoría desconocida y una de un artista extranjero, donadas al museo por coleccionistas privados.

Copias pictóricas de la exposición

Posiblemente la copia más antigua de la colección y una de las primeras obras que integra el acervo del Museo corresponde al cuadro *La bella jardinera* (ca. 1846), original de Rafael Sanzio, cuya autoría se atribuye a Miguel Antonio Gana -primer pensionista chileno que viaja a Europa a perfeccionar sus estudios- falleciendo tempranamente en su viaje de regreso a Chile, en 1846. Del otro extremo se encuentra *El tocador de flauta*, copia de *El Pífano* de Edouard Manet, la cual fue realizada por Camilo Mori en 1929, siendo la copia más tardía de este conjunto. El horizonte temporal de la exposición, no solo da cuenta de la extensión de esta práctica formativa al interior de la institucionalidad artística en Chile. También nos permite observar, de mejor manera, la cultura visual que conformó este periodo y los cambios que fueron aconteciendo en el gusto artístico, con obras que transitan por el Renacimiento, el Romanticismo a otras de carácter más bien moderno. En general, la elección de las obras y temáticas a copiar por los pensionistas estaban sujetas a exigencias gubernamentales y artísticas que valoraban mayormente el arte neoclásico y la temática histórica que, a su vez, incluía imágenes de contenido religioso y mitológico¹⁰.

Es en este sentido y quizás también debido a la posible permanencia de una impronta colonial, que en la muestra nos encontramos con obras donde predominan escenas religiosas, como *La Virgen con el niño y dos ángeles musicales* (Miguel Campos, copia de van Dyck, 1877), *La coronación de la Virgen* (Nicanor González Méndez, copia de Filippo Lippi, segunda mitad siglo XIX)¹¹, a las

10 Lira, Pedro. "Proyecto de concursos para el nombramiento de pensionistas i régimen del pensionado en Europa", 22 de marzo de 1877, en Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, vol. 318; Mochi, Giovanni. "Proyecto de Reglamento en orden al pensionado de pintores en Europa", 21 de marzo de 1881, en *Anales de la Universidad de Chile*, Sección Boletín de Instrucción Pública, Tomo LX: 85.

11 Lo mismo ocurre con otras copias de la colección, como *La sepultación de Jesús* (sin fecha) de Juan Francisco González y *Mater afflictorum* (sin fecha), copia del original de William Bouguereau por José Mercedes Ortega, ubicadas en la exposición (*en*) clave Masculino.



CAMILO MORI
El tocador de flauta, 1929
 Óleo sobre tela, 162 x 96 cm
 Museo Nacional de Bellas Artes
 Surdoc 2-4201



CAMILO MORI
La Viajera, 1928
 Óleo sobre tela, 100 x 70 cm
 Museo Nacional de Bellas Artes
 Surdoc 2-379

que se suman aquellas obras mencionadas anteriormente. Luego, desde fines del siglo XIX las copias comienzan a distanciarse poco a poco de esta temática. *La barca de Dante*, obra atribuida a Juan Francisco González (copia de Eugène Delacroix, sin fecha), marca el paso a un nuevo periodo, el del romanticismo y además, representa simbólicamente una ampliación de la perspectiva de los artistas a nuevas posibilidades de visualidad, que comienzan a conformar parte de su repertorio.

Las copias de esta muestra también se comprenden como el resultado concreto de una serie de gestos de selección y apropiación que integraron el proceso de reproducción. El uso o no de firma, los cambios en los títulos de las obras en relación con sus originales o incluso la elección o énfasis de uno u otro frag-

mento del original para su réplica, entre otros, revelan distintos modos en que los artistas se relacionaron con el original y, por ende, con las imágenes de la tradición europea.

Si nos detenemos en *El tocador de flauta* (1929) de Camilo Mori, no deja de sorprender la estrecha relación entre la figura “recortada” del joven flautista con algunas de sus obras más emblemáticas, como *El boxeador* (1923), *La Viajera* (1928), o incluso con aquel periodo posterior en que se dedica a realizar una serie de afiches artísticos. La imagen sintética y simplificada, la pincelada limpia y precisa, como la paleta uniforme de esta copia, realizada a partir del original de Manet, es recogida por Mori, quien junto con reconocerse en el original observado, lo hace propio, integrándolo de manera recurrente en sus obras.

Continuando el recorrido nos encontramos con dos copias de la colección del MNBA que reproducen la obra *La Virgen con el niño y dos ángeles musicales* de Anthony van Dyck, una de ellas realizada por el artista chileno Miguel Campos en 1877 y otra, en pequeño formato, de autor y fecha desconocida. Ambas obras hacen evidente distintos modos y técnicas de reproducción, teniendo por resultado una buena y una mala copia, respecto a su fidelidad con el original. También es posible encontrar diferencias respecto a las figuras representadas, puesto que la copia de Campos carece de una franja en el costado izquierdo de uno de sus ángeles. Característica que, no obstante, también presenta el cuadro copiado por el artista en la Accademia di San Luca en Roma. La copia de autor desconocido, en cambio, posiblemente fue realizada a partir de otro cuadro -que también se designa como original-, y cuya imagen “completa” se ubica actualmente en la Yale University Gallery¹². Así, por medio de las imágenes y otros documentos, es posible pensar que Campos ejecuta, sin saberlo, una copia a partir de otra copia o versión de van Dyck, trastocando de este modo el sentido y propósito de la copia académica, aún cuando, paradójicamente, es esta última obra la que permite acercarnos de mejor manera al tan anhelado original.

¹² En la información proporcionada por The British Museum, se señala que la pintura de la Accademia di San Luca en Roma correspondería a una versión de un original perdido. No se menciona la pintura ubicada en la Yale University Gallery. URL: <http://www.britishmuseum.org>



DESCONOCIDO (ámbito flamenco)
La Virgen con el niño y dos ángeles musicales, siglo XVII
 Óleo sobre cobre, 65 x 49 cm
 Museo Nacional de Bellas Artes
 Surdoc 2-4111



ANTHONY VAN DYCK (1599-1641)
La Virgen con el niño y dos ángeles musicales,
 ca. 1630
 Óleo sobre tela, 163,6 x 135,9 cm
 Original en Yale University Gallery, New Haven



MIGUEL CAMPOS
Virgen con el niño y ángeles, 1877
 Óleo sobre tela, 136 x 114 cm
 Museo Nacional de Bellas Artes
 Surdoc 2-4102



ANTHONY VAN DYCK (1599-1641)
La Virgen con el niño y dos ángeles musicales, siglo XVII
 Óleo sobre tela, 135,5 x 112,5 cm
 Original en Accademia Nazionale di San Luca, Florencia

La cita en Chile

Las citas del arte occidental hacen su aparición en el campo del arte chileno en plena década de 1970. Podemos encontrarlas explícitamente en las pinturas de Roser Bru, Gonzalo Cienfuegos, Benjamín Lira, Juan Domingo Dávila y Gonzalo Díaz, así como también, en algunos trabajos que comentan los límites de la pintura desde fuera de su sistema. Nos referimos específicamente a *La muerte de Marat* (1972) de Valentina Cruz, *Goya versus Brueghel, Dibujos* (1974) de Eugenio Dittborn, *la Acción de la estrella* (1979) de Carlos Leppe y *la Revisión crítica de la historia de la pintura chilena* (1979) de Carlos Altamirano. **Copias y Citas** presenta exclusivamente trabajos pictóricos hechos a partir de citas de cuadros emblemáticos de la Historia del Arte con mayúsculas.

En nuestro país, la aparición de la cita es parte de una reflexión sobre la historia y la historia del arte, que responde a circunstancias muy precisas. No es coincidencia que a mediados de los años 70 se iniciaran procesos de revisión crítica que, entre otras cosas, llevaron al desmontaje del sistema de representación en el arte y de la noción de temporalidad en la historia¹³. Sin duda, el fracaso de la Unidad Popular y el golpe militar, por un lado y la crisis de la modernidad con todos sus efectos en el pensamiento, por otro, fueron experiencias determinantes para este momento de conciencia histórica que ha dado lugar a la cita.

Ante estas circunstancias, la pintura tampoco se mantiene al margen de las paradojas que trae consigo la pertenencia a una cultura postcolonial en un mundo globalizado. La cita ha sido una manera de lidiar con el conflicto entre lo propio y lo ajeno, cuando se trata con la tradición del arte. En cierta manera, el recurso de la cita revierte la lógica de la dependencia y la reproducción, al disponer de la pintura occidental, como un gran fondo de materiales que pueden ser recortados, transformados, parodiados, comentados y replicados en una obra actual. Es así como los artistas toman lo que necesitan para construir un nuevo relato, donde una obra producida en una cultura es implantada en otra, para adquirir

¹³ La cita como modo de abordar la condición cultural latinoamericana fue desarrollada por Nelly Richard en el capítulo La problemática latinoamericana en *Margins and Institutions. Arte en Chile desde 1973*. Ed. Poss-Taylor. Art & Text, Melbourne, 1986.

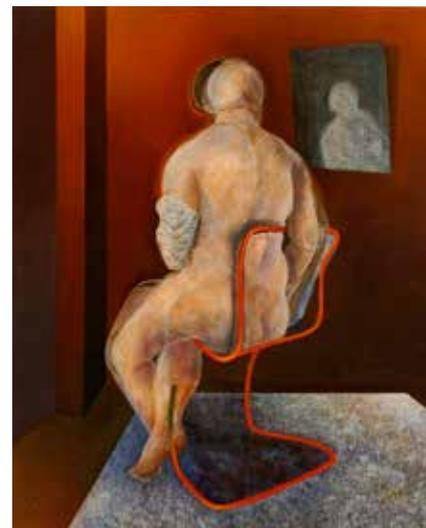
de este modo, un significado distinto que, sin embargo, siempre conserva lo suficiente de su origen como para ser reconocido.

Desde entonces, la cita ha sido el recurso privilegiado para hacer explícitas las filiaciones del artista en el propio ejercicio de la obra, más aún, si tomamos en cuenta que en tiempos de reproducción técnica, las imágenes de la historia del arte más que nunca se han vuelto un bien común a disposición de la mayoría.

Citas pictóricas de la exposición

Entre las pinturas de esta exposición podemos distinguir diferentes estrategias citacionales. Todas dan cuenta de las posibilidades de asimilación que permite la cita, tanto en lo simbólico como en lo técnico. Gonzalo Cienfuegos y Benjamín Lira toman imágenes emblemáticas de la historia del arte, como *La bañista del Valpiçon* (1808) de Ingres y la *Alegoría con Venus y Cupido* de Bronzino, respectivamente, para luego someterlas a un proceso de interpretación, que da como resultado una versión contemporánea, modificada en lo técnico e iconográfico. De este modo, ambos sitúan estas fuentes al servicio de una nueva narrativa alusiva al erotismo en el desnudo femenino, como podemos observar en sus obras *Cupido sorprende a Venus con danza acuática* (1999 y 2016) y *Bañista II* (1977). Ellos recortan un fragmento significativo de la escena original para recrearlo en una nueva superficie donde estos se actualizan en los estilos particulares de los artistas.

Muy distinta resulta la estrategia desarrollada por Juan Domingo Dávila y Enrique Matthey, que en sus pinturas *Domestic Scene* (1986) y *La muerte de Narciso* (1997), respectivamente, muestran como la condición del fragmento recortado se explicita en el nuevo contexto pictórico, construido desde el principio del montaje. El resultado final es un cuadro en el que se superponen y notan los bordes de recortes disímiles, en lo técnico e iconográfico, dando lugar a una superficie discontinua. En el cuadro chocan y dialogan imágenes de la historia del arte como los cuerpos de David Hockney y Allen Jones en Dávila, y los del Cristo de Mantegna y del Hermes de Praxiteles, en Matthey, con elementos citados de otros registros de la imagen como, por ejemplo, la



BENJAMÍN LIRA
Bañista II, 1977
Óleo sobre tela, 180 x 150 cm
Museo de Artes Visuales



JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES
(1780-1867)
La bañista de Valpiçon, 1808
Óleo sobre tela, 146 x 97 cm
Original en Musée du Louvre, París

fotografía, la pornografía y la gráfica industrial, en Dávila, o la ilustración erótica japonesa, el dibujo arquitectónico y el *animal print*, en Matthey.

A diferencia de Cienfuegos y Lira, el modo de actualización de estas citas se basa en el diálogo con fragmentos de otros regímenes de la visualidad, a los que está habituado el ojo de un espectador actual. En el montaje y descarga producida por el choque entre estos recortes disímiles, radica la fuerza que hace contemporáneos los vestigios en las imprevistas asociaciones. Mientras en Cienfuegos y Lira la superficie de la pintura queda restituida por la unidad de la escena, en Dávila y Matthey, esta muestra la discontinuidad entre los elementos de distinto origen que conforman el cuadro.

En el caso de la obra de Roser Bru, *El retorno de Perón y los mutuos deseos de felicidad* (1973), la estrategia de apropiación de las citas de *La celestina* (1904) de Picasso y el retrato de *La reina doña Mariana de Austria* (1652-1653) de Ve-



1.

lázquez, están determinadas por un acontecimiento político, ajeno al campo de la pintura. Se trata de la noticia aparecida en un diario con la fotografía del efusivo abrazo entre Perón y Franco en el momento en que el primero se despidió del segundo para retornar a Argentina, luego de una estadía obligada en España¹⁴. Las citas señaladas han sido activadas desde la historia y la biografía de la artista, como refugiada política en Chile durante la Guerra Civil Española y afectada por otro régimen autoritario en su país de acogida. Las citas de mujeres de la pintura española comparecen para compartir la superficie con la cita de la imagen fotográfica del abrazo. A diferencia de la estrategia de Cienfuegos y Lira, Bru comenta todas sus referencias en el plano de la pintura y no en un espacio virtual del cuadro.

El tratamiento pictórico de Bru une las citas del arte con la cita de prensa sin llegar a construir una escena de contemplación que suponga un punto de vista

14 La referencia al artículo del diario *El Mercurio* y a la fotografía del abrazo entre Perón y Franco fue recogida en entrevistas realizadas en el marco de la investigación de Claudia Campaña para su publicación *El arte de la cita. Velázquez en la obra de Bru y Cienfuegos*, Corporación Patrimonio Cultural de Chile, Santiago, 2008: 51-53.



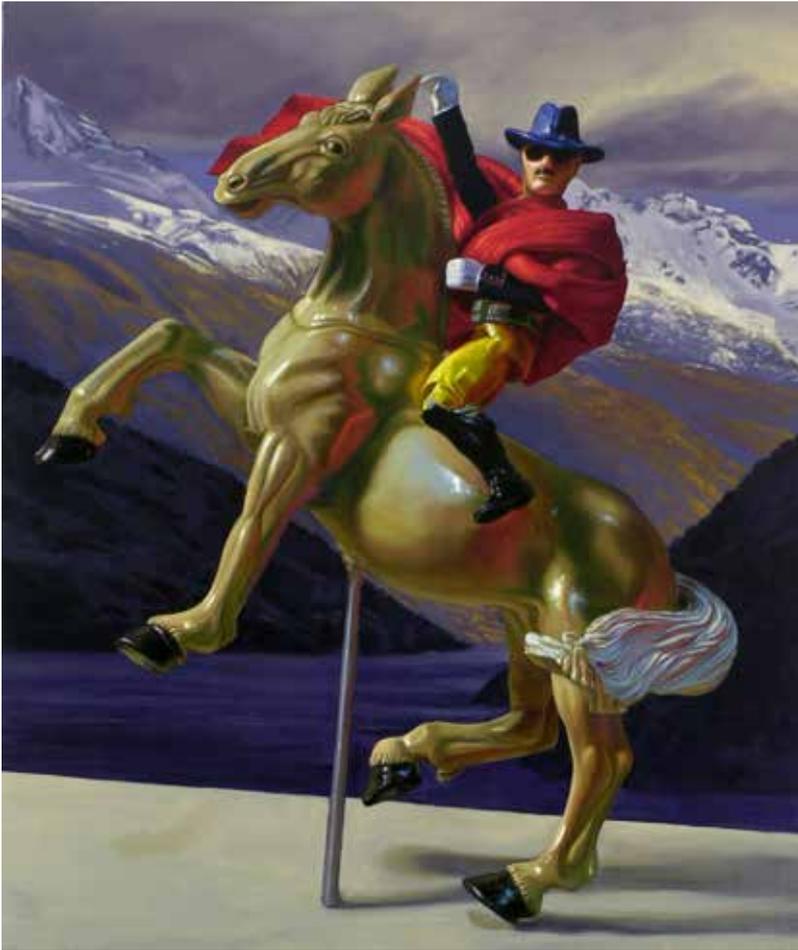
2.

1. ENRIQUE MATTHEY
Fragmento de la serie "**La muerte de Narciso**", 1997
Óleo sobre tela, 175 x 265 cm
Colección del artista

2. ANDREA MANTEGNA (1431-1506)
Lamentación sobre Cristo muerto, 1470-1474
Témpera sobre tela, 68 x 81 cm
Original en Pinacoteca di Brera, Milán

único. Por otro lado, las mujeres de Picasso y Velázquez, con sus miradas y el peso de lo que representan dentro y fuera del arte, interpelan fijamente al espectador. Entonces, sin que en este caso se haga manifiesta la condición del fragmento como en Dávila y Matthey, ella afirma la discontinuidad de la superficie pictórica y se toma las licencias para construir una narrativa visual que entrelaza el arte, la historia y la biografía.

Por último, Pablo Ferrer, el más joven de los artistas, juega con los límites de la cita y su contexto de lectura. En su cuadro *Still life N° 4* (2003) solo ha tomado del *Napoleón en el paso de San Bernardo* (1801) de David, los gestos del hombre y el caballo. La relación entre su cuadro y el original salta a la vista, únicamente, porque la práctica de la cita y la circulación de la imagen de David en tanto emblema de la cultura, hace posible que ambas se lean como parte de una misma familia. Sin duda, el parentesco entre Napoleón y la figura de un personaje como el "llanero solitario", así como el de Los Alpes y la Cordillera de Los Andes, trae consigo una alta cuota de humor e ironía en el trato con lo histórico. La cita, en general, es un recurso que se presta para el juego irónico que tan necesario resulta en tiempos de pérdida de las certezas.



PABLO FERRER
Still Life N° 4, 2003
 Óleo sobre tela, 250 x 210 cm
 Colección particular



JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825)
Napoléon en el paso de San Bernardo, 1801
 Óleo sobre tela, 275 x 232 cm
 Original en Österreichische Galerie
 Belvedere, Vienna

Testimonios de una copia

Es posible afirmar que la copia *Adoración de los pastores*, pintada por Cosme San Martín¹⁵ en 1877, es una sobreviviente. Así ha querido ser presentada en esta exposición. El aspecto actual de esta pintura es el que ha buscado el Museo Nacional de Bellas Artes para conceder a la misma obra la posibilidad de relatar, a través de su imagen y materialidad deteriorada, su propia historia. Una narrativa llena de enigmas que han sido develados durante las investigaciones realizadas en el curso de los procedimientos de conservación y restauración. Una trayectoria de la que se puede aprender, especialmente, sobre la relatividad social de la valoración que circunda a algunas piezas. Como sabemos, el caso aquí presentando nos interpela recordándonos que, a pesar de haber sido reconocido como parte de nuestro patrimonio, ha sufrido un deterioro radical.

En el año 2010, el Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración recibió de parte del Museo una solicitud para la realización de los tratamientos de conservación necesarios, otorgando a la pintura la oportunidad de continuar existiendo. Si bien su preservación constituyó el centro de la labor desarrollada por el laboratorio, en ese entonces la posibilidad de exhibición era incierta. Así, cuando la copia llegó para ser atendida, se encontraba ya en precarias condiciones, reflejando incontables heridas dejadas por el olvido. Inevitablemente surge la pregunta ¿Cómo es que una pintura de la colección del MNBA pudo sufrir la severidad de los deterioros que se constataban a simple vista? Los menoscabos materiales que presentaba daban cuenta de muchos años de falta de uso y olvido, y de una larga condena de alrededor de setenta años en el depósito del museo.

Con todo, las investigaciones y actividades llevadas a cabo durante los últimos seis años entregaron valiosa información sobre las posibles causas por las cuales *Adoración de los pastores* dejó de ser importante, siendo despojada prácticamente de todo su valor. Sin embargo, en la actualidad y luego de su

paso por el Laboratorio de Pintura del CNCR, se presenta como una copia re-significada, aumentando su valoración al punto que como pieza es incorporada en un espacio privilegiado dentro de la presente muestra.

Incontables son las lecturas que podríamos realizar de ella. Desde su propia condición de copia se puede asegurar que hay, al menos, otra pintura igual a esta; una pintura que es a la vez diferente, por ser la original; es decir, existe una imagen referente que es el modelo que se siguió para pintar. Con solo mencionar que la *Adoración de los pastores* de Cosme San Martín se posiciona dentro de las clasificaciones propias a la copia, la conciencia de quien observa o incluso imagina no puede evitar hacer una relación respecto de la existencia de la pintura original.

La pintura modelo es obra de José de Ribera, quien nace en España en 1591 y muere en Nápoles en el año 1652. Ribera pintó la *Adoración de los pastores* en 1650, dos años antes de morir. Conocido también como el “españolito”, tempranamente se trasladó a Nápoles en donde desarrolló la mayoría de su obra pictórica. Su estilo es pleno de sentimientos, naturalismo y religiosidad. Influenciado fuertemente por el tenebrismo de Caravaggio, Ribera deriva al final de su obra al estilo naturalista, con un gusto por la técnica densa y pastosa, que le permitió reflejar las calidades y texturas de las materias. Los personajes de sus obras son gente del pueblo, figuras de gran humanidad, procedentes de la realidad del mundo cotidiano.

José de Ribera pinta dos escenas en *Adoración de los pastores*. En el tercio superior representa el episodio en que el ángel anuncia a los pastores el nacimiento del Niño Jesús. En los dos tercios inferiores, se presenta el momento preciso en el que los pastores se encuentran en la actitud de adoración al Niño que está recostado en el pesebre.

Actualmente, la pintura de Ribera se encuentra expuesta en el Museo del Louvre, en el primer piso del Ala Denon, en la sala 26. Llega a Francia desde Nápoles en 1802. Según los registros del museo, habría sido donada al gobierno francés por el Rey de Nápoles Fernando IV de Borbón, en reemplazo de las pinturas secuestradas por las tropas de Napoleón. La ficha del museo indica que, por su formato, habría

¹⁵ Pintor nacido en Valparaíso, que vivió entre 1849 y 1906. Reconocido por ser el primer director chileno de la Academia de Pintura.



COSME SAN MARTÍN

Adoración de los pastores, 1877

Óleo sobre tela, 239 x 180 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Fotografía: Archivo CNCR (Ormeño, L. Correa, C. 2016)

Surdoc 2-5308



JUSEPE DE RIBERA (1591-1652)

Adoración de los pastores, 1650

Óleo sobre tela, 239 x 181 cm

Original en Musée du Louvre, París

Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/ Franck Raux

sido realizada para decorar una capilla privada en un palacio o una iglesia. Información proveniente del departamento de restauración del Louvre, señala que la pintura fue realizada sobre cuatro trozos de madera unidos en sentido vertical. Los registros mencionan que en 1850 se hizo una transposición de soporte, debido a que la madera estaba debilitada por el ataque de insectos y que además, día a día se estaban cayendo escamas de pintura. La transposición consiste en retirar la totalidad de la madera del soporte y reemplazarla por una tela nueva que se adhiere por el reverso. Posteriormente, en 1938 se realizó una nueva transposición (de tela a tela) y en 1939 una restauración de la capa pictórica. En 1940 se constata que algunas escamas de pintura presentan un leve relieve a causa de que la obra estuvo expuesta a la humedad del depósito, donde fue almacenada durante la Segunda Guerra Mundial.

En el año 1994, una comisión de expertos del Louvre analiza una serie de alteraciones y determina que muchas zonas requieren ser recuperadas, ya que presentan varias capas de barnices que se habían oscurecido y zonas con repintes como en el cuerpo del Niño, las manos de los pastores, el cielo y las nubes, las túnicas rojas de la Virgen y la pastora, y especialmente en el manto azul de la Virgen, que se encontraría repintado en tres cuartos de su superficie.

La transposición realizada en 1850 fue probablemente la causa de la transformación y pérdida parcial en algunas zonas de la capa pictórica. El uso de ácidos y limpiezas excesivas de barniz habrían retirado veladuras originales. En las primeras restauraciones se realizaron repintes que abarcaban grandes superficies tanto de faltantes, como de color original. Los pigmentos de los repintes habrían cambiado de color con el tiempo y los barnices fueron perdiendo transparencia y adquirieron un tono verdoso.

La *Adoración de los pastores* que San Martín copió es una imagen compuesta, en gran parte, por José de Ribera y también por un restaurador. Una imagen que cromáticamente dista muchísimo de la que vemos hoy en la pintura del Louvre. Entre 1996 y 1999, la pintura de Ribera fue sometida a una serie de estudios e intervenciones de restauración, tendientes a eliminar las capas de barniz alteradas y los repintes mal ajustados cromáticamente que tapaban



Estado inicial
Fotógrafa: M. Roubillard

además gran parte de las capas originales. Resulta muy interesante saber que la imagen que copió San Martín no corresponde estéticamente del todo a la imagen que pintó Ribera. Un ejemplo es el brillante azul de lapislázuli del manto de la Virgen que podemos observar en la pintura original, que estuvo oculto a los ojos de San Martín bajo capas de oscuros repintes azules y negros.

Cosme San Martín ingresa a la Academia de Bellas Artes a los 15 años. En 1875 obtiene la beca del Estado de Chile para viajar a París y estudiar en el taller del español Juan Antonio González. Fue uno de los primeros pensionados chilenos junto a Pascual Ortega y Pedro León Carmona. Sus cuadros de composición fueron admitidos y celebrados en el famoso Salón de París donde expuso entre los años 1876 y 1881. Realizó además, a manera de disciplina artística, copias de artistas como Correggio, Rivera y Tex. También algunas obras originales de las cuales la más conocida es *La lectura* (1879). Entre las copias que envía a Chile en 1877, se encuentra la *Adoración de los pastores* del Museo del Louvre.



Proceso de conservación
Fotógrafa: A. Benavente

La copia *Adoración de los pastores* ha hecho un largo recorrido. Desde París viajó a Chile para ser una de las obras fundacionales del Museo Nacional de Bellas Artes. Estuvo expuesta alrededor de 50 años. El último registro que se tiene es el del catálogo del año 1936, publicado para la retrospectiva de Cosme San Martín a los 30 años de su muerte. Posteriormente, se le pierde la pista y no hay más información. Seguramente fue guardada en uno de los depósitos del Museo hasta que en el año 2010 fue rescatada y enviada al CNCR con los severos daños.

El dramático estado de conservación de la copia con faltantes de tela que comprometían alrededor del 30% del soporte y la necesidad de cumplir con los plazos anuales de entrega, nos hizo pensar que sería inabordable la restauración en circunstancias y tiempos normales. Por esta razón decidimos que se trabajaría esta pintura como una “obra escuela”. Una obra que ofreciera un lugar de aprendizaje para practicantes y pasantes que tuvieran

la posibilidad de practicar en forma extensa los tratamientos destinados a la recuperación material. También sería un lugar de estudio e investigación para especialistas de diferentes disciplinas relacionadas con la restauración.

En este escenario, la alternativa más razonable para el Laboratorio de Pintura, dentro del contexto institucional en que se encuentra, con una alta demanda de trabajo y pocos recursos para dar respuesta a las solicitudes, fue realizar solamente los tratamientos necesarios de conservación para, al menos, asegurar la permanencia de la pintura en el futuro. Esto, suponiendo en ese momento que las intervenciones de conservación no serían tan significativas como para contemplar la exhibición en sala. Con lo cual, se asegura a la pintura la posibilidad de permanecer en el depósito.



Inicio de la reintegración cromática
Fotógrafa: C. Ossa

Durante los últimos seis años, el equipo del Laboratorio de Pintura y de otras unidades del CNCR, además de numerosos practicantes y pasantes de diversas disciplinas, trabajamos en esta pintura con mucho entusiasmo. Inicialmente realizamos los tratamientos necesarios para recuperar la estabilidad de los materiales y evitar que se produjeran más deterioros.

Tomamos contacto con el Louvre e hicimos las gestiones necesarias para obtener información de la pintura de Ribera. Los encargados de la colección de pintura española alabaron la iniciativa de este enfoque de “obra escuela” y gentilmente pusieron a nuestra disposición toda la información e imágenes que hemos requerido. También



Jornada de Declaración de Significado
Fotografía: R. Pérez-Aguilera

nos contaron que la obra de Ribera ha sido una de las más copiadas del museo, alcanzando un número superior a las cien copias.

Teniendo en cuenta que estábamos trabajando en una pintura que había sido realizada en el contexto de aprendizaje de San Martín y con una imagen de la obra original en nuestras manos, llegamos a plantearnos la posibilidad de reintegrar cromáticamente las grandes zonas faltantes, repitiendo el gesto de la copia que hizo originalmente Cosme San Martín.

Una vez que la copia estuvo con todos los tratamientos de conservación realizados, es decir, con los procesos de deterioro detenidos, tuvimos la intención de comenzar a trabajar en el rescate de la imagen. Estábamos conscientes de ingresar a un “territorio prohibido” en el cual íbamos a crear un “falso histórico” en las zonas de las lagunas de imagen. Sin embargo, tuvimos la intención de continuar con el aprendizaje técnico, a través de esta obra escuela y también, por qué no decirlo, de desafiar la teoría de la restauración tradicional.

Es por esto que decidimos realizar una Jornada de Declaración de Significado con la copia en el proceso de restauración ya iniciado. Invitamos a un grupo de especialistas de diferentes áreas a reflexionar sobre el significado actual de esta pintura y las posibilidades de insertarla en el contexto presente. La copia fue presentada al lado de una impresión a color del cuadro del Louvre del mismo tamaño que la nuestra. En base a instancias de reflexión en grupo, los asistentes en su calidad de agentes de valoración, manifestaron que la pintura de San Martín es una obra que representa un primer periodo histórico en el que prevalecían los cánones europeos, los que fueron adoptados por la Academia de esa época y con los que fue fundada la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. También, se destacó que la copia es representativa de una mecánica de reproducibilidad que es posible de observar desde la obra de Ribera hasta nuestros días, en este caso, al replicar el gesto de la copia como una posible alternativa de restauración. En este mismo sentido, ambas pinturas han sido reconocidas desde sus orígenes como “obra escuela”, tanto por su valor pedagógico en la enseñanza de la pintura en el siglo XIX, como en la enseñanza de la restauración en el siglo XXI. Finalmente y en relación a los deterioros que muestra la pintura en la actualidad, se la considera un testimonio, un documento del deterioro, que da cuenta de la historia del Museo Nacional de Bellas Artes y del arte chileno, con respecto a los cambios de paradigma que ha experimentado y de las prácticas institucionales en tiempos pasados.

El Museo Nacional de Bellas Artes ha tenido desde hace un tiempo la intención de mostrar su valioso conjunto de copias. Las reflexiones de la Jornada de Declaración de Significado, hicieron pensar que esta en particular, dada la trayectoria de vida que ha tenido, no solo era representativa ni valiosa por tratarse de una copia, sino que además, en el estado en que se encuentra, era más efectiva simbólicamente al mostrar los signos de su deterioro.

Desde esta perspectiva, valoramos la iniciativa del Director del Museo Nacional de Bellas Artes de exhibir esta copia en el estado en que se encuentra y esperamos que como “obra escuela” continúe enseñando al público la necesidad de conservar nuestro patrimonio cultural, sea cual sea su origen.

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 diseño museográfico

Marisel Thumala Bufadel

Comunicaciones, Relaciones Públicas y Marketing

Paulina Andrade Schnettler
María Arévalo Guggisberg
Cecilia Chellev Cros

Diseño

Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Nicole García Acevedo

Mediación y Educación

Natalia Portuguesa Coronel
María José Cuello González
Raúl Figueroa Urra
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
Eva Cancino Fuentes
Andrea Casanueva Allendes
María José Escudero Maturana
Eloisa Ide Pizarro
Gabriela Reveco Alvear
Camila Sánchez Leiva

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 Agustí 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

invita

dibamDIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE

colabora

*Ambasciata d'Italia
Santiago*

Universidad de Concepción

MAVI
MUSEO DE ARTES VISUALES

participa

media partner

UNDURRAGA
Sparkling People**radio
Uchile****LITORALPRESS**
ANÁLISIS DE MEDIOS**Qué**

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *Copias & Citas*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, entre el 11 de agosto y el 2 de octubre de 2016.

Impreso en julio 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.

Imagen contratapa (izquierda):
COSME SAN MARTÍN

Adoración de los pastores (detalle), 1877

Museo Nacional de Bellas Artes

Fotografía: Archivo CNCR (Ormeño, L. Correa, C. 2016)

Imagen contratapa (derecha):

JUSEPE DE RIBERA (1591-1652)

Adoración de los pastores (detalle), 1650

Original en Musée du Louvre, París

Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/ Franck Raux

