



Extrait du Arteloge

<http://cral.in2p3.fr/arteloge/spip.php?article129>

Catalina Valdés E.

Comienzo y deriva de un paisaje. Alessandro Ciccarelli, Antonio Smith y los historiadores del arte chileno

- Numéro 3 - Dossier Thématique - Image de la nation : art et nature au Chili -
Date de mise en ligne : samedi 8 septembre 2012

Description :

Antonio Smith - Alessandro Ciccarelli - paisaje - academia - historiografía del arte chileno

Arteloge

El paisaje natural es uno de los motivos más frecuentes de la pintura chilena desde mediados del siglo XIX. La historiografía del arte local ha apuntado la preeminencia del género, subrayando su vínculo con el proceso de formación de un imaginario nacional y ubicando su origen en el primer director de la Academia de Pintura, el napolitano Alessandro Ciccarelli. En este artículo mostramos que ambas hipótesis se han enquistado hasta el punto de dejar oculta la figura de Antonio Smith, pintor de paisajes que poco tuvo que ver con la práctica institucional de la pintura y cuyo imaginario natural estaba lejos de cumplir las expectativas de un arte funcional a un ideario patriótico. El estudio de dos paisajes representando un mismo lugar nos permite comparar estos dos pintores y considerar la fortuna crítica de la que han sido respectivamente depositarios.

El paisaje natural es uno de los temas más recurrentes de la pintura chilena desde sus orígenes republicanos, resaltado ya en los primeros textos sistemáticos de historia del arte local y más recientemente observado como un rasgo característico dentro del contexto latinoamericano [1].

Paisaje y nación son términos relacionados ya a mediados del siglo XIX por el incipiente campo cultural latinoamericano. Algunos políticos, viajeros, intelectuales y artistas, en tanto figuras "puente" con la cultura europea, comprendieron rápidamente que la representación de la naturaleza (incluyendo, claro está, las riquezas que esta contenía) podía servir de carta de presentación para estos países en este momento de estreno en sociedad. Más adelante, a fines del siglo, los debates en torno a cuál imagen expresaba mejor la idea de nación -pregunta que es, en realidad, por la identidad misma de la nación- tuvieron eco también en la producción de este género pictórico, eco que enmudeció durante el siglo XX, cuando la cuestión nacional se hacía manifiesta en otro tipo de figuraciones (o abstracciones). Los historiadores del arte (tanto los locales como los foráneos), en trabajos generalmente de carácter sumario sobre la época, reprodujeron el vínculo sin mayor cuestionamiento al respecto. En estos últimos años, el tema ha sido retomado gracias a la actitud de revisión historiográfica asumida por un importante grupo de historiadores americanos, motivados en buena parte por los festejos de los bicentenarios de las independencias de cada país, pero también por ciertas prácticas de la teoría y del arte contemporáneos que revisitan los estatutos de la imagen, la idea de nación y las tradiciones del campo artístico local. Hoy podemos reconsiderar este vínculo entre paisaje y nación decimonónico y problematizarlo atendiendo a los condicionamientos ideológicos y estéticos que actuaron en su producción, así como a la fortuna crítica de las obras [2].

No obstante la atención puesta en el asunto, la obra de Antonio Smith (1832-1877), pintor chileno pionero en el género, ha sido escasamente considerada por los historiadores del arte local, aun tratándose de un pintor bastante reconocido por sus contemporáneos y muy respetado por sus discípulos [3]. Esta falta de atención podría ser explicada por las supuestas debilidades técnicas de su pintura y por el, también supuesto, reducido número de cuadros que pintó. Pero nos parece más certero asumir que se trata de un caso de desidia histórica. El asentamiento de ciertos mitos en torno a los hechos de su vida, sumado a la dificultad que implica reunir registros de su obra -escasamente expuesta al público y diseminada en colecciones públicas y privadas sin un catastro preciso [4]-, ha relegado al pintor a un lugar más que secundario de la historia del arte en Chile. Esos mitos, lo veremos pronto, han dificultado la revitalización del caso : se repiten de un libro de historia a otro sin pasar por una lectura crítica ni por una escritura que renueve las preguntas comenzando por mirar las obras.

Uno de esos mitos determina que quien inicia la tradición paisajista chilena es Alessandro Ciccarelli (1808-1879), el primer director de la Academia Nacional de Pintura del país. Sin mayor cuestionamiento, la historiografía tradicional ha construido un relato de continuidad neutra y sin fisuras, anclada al peso de dicha institución. Pero una vez que se comienza a analizar el género de paisaje más allá de su condición decorativa o de tono menor, es posible

reconstruir una versión más conflictiva, en la que se actualiza, por ejemplo, la disputa estética entre Clasicismo y Romanticismo en una versión transculturizada. Si bien esta última es una controversia que se desarrolla sobre todo en Francia hacia la mitad del siglo XIX, su difusión es rápida e influyente en las nuevas repúblicas americanas, siempre atentas a lo que ocurriera en la nación de los *valores universales*.

Alessandro Ciccarelli [5] llega a Chile en 1848 para asumir como primer director de la Academia Nacional de Pintura, después de haber servido como pintor de la Corte de don Pedro II. La sociedad chilena, que esperaba la apertura de esta institución después de algunos años ya, tras la frustrada tentativa de Raymond Quinsac de Monvoisin [6], le dio un caluroso recibimiento. A pesar del entusiasmo, su figura no tardó en suscitar críticas y convertirse en objeto de polémica. Más que por su obra, el nombramiento se justificaba por los honores y medallas -así como por la notable capacidad discursiva- que el italiano ostentaba. De hecho, las palabras que pronunció en ocasión de la ceremonia de inauguración de la Academia son un buen ejemplo de confianza en sí mismo y en las posibilidades artísticas del nuevo país.

En marzo de 1849, la alta sociedad de Santiago se reunía en el antiguo edificio de la Universidad de San Felipe para asistir a la apertura de la primera institución profesional dedicada al arte en Chile. El evento fue la oportunidad de Ciccarelli para presentarse y hacer públicas sus altas expectativas como director de la Academia. Cuando examino, señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera, cuando veo tantas analogías con Grecia i con la Italia, me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur (Ciccarelli, 1849 : 16) [7]. Reafirmando su condición de portador de modernidad, Ciccarelli determina que la principal función del arte es la de trazar un vínculo entre ciencia e industria. De esta forma, el maestro hace manifiesta una concepción pragmática del conocimiento, donde cada área -el arte, la ciencia y la industria- cumple una función esencial dentro del conjunto de lo social. Desde esta definición, teñida de los ideales desarrollistas de la época, el arte debe otorgar "variedad, forma, gracia y armonía" a las invenciones de la industria, contribuyendo al proceso de desarrollo del país. Con esta definición utilitarista del arte como un complemento de otras áreas, el programa de la Academia no dará lugar, evidentemente, al movimiento de emancipación artística, que en los centros más dinámicos del arte en Europa se comenzaba ya a denominar del "arte por el arte".

No obstante este primer reconocimiento de una suerte de función social y económica del arte, no hay nada en el resto del discurso que ahonde en esta intención de producir un arte al servicio del progreso. Lo que sí se desprende del discurso del flamante director es una concepción del arte como adenda : aquella decoración que otorgará "gracia y armonía" a los útiles científicos y tecnológicos. En este punto, el discurso de Ciccarelli atinge a una cuestión bien en boga en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de la oposición del arte -y con él, de toda creación humana- a la máquina y al desarrollo tecnológico en general. Esta oposición implicaba una noción de lo *bello* determinada por las normas conservadoras de una antigüedad idealizada, en la que la realidad de la materia, la contingencia del trabajo y las acciones y agentes del mundo del trabajador no debían quedar a la vista. Lo que Ciccarelli promueve entonces, es un arte decorativo que amenice aquello que tiene utilidad pero no belleza [8].

Leyendo el reglamento de la Academia [9] se confirma que el aprendizaje de pintura propuesto corresponde a los códigos de la estética neoclásica, de acuerdo con el gusto conservador -sin excesos ni riesgo- que la sociedad chilena estipulaba como lo conveniente. Era este gusto (la confianza en aquello que se reconoce [10]) el pilar en el que se apoyaba la opción de Ciccarelli como director de la Academia. El italiano encarnaba justamente aquello que se esperaba de un instituto profesional de arte : la capacidad -al menos, la aparente- de producir obras artísticas acordes al progreso político y económico de la nación. La opción por una estética neoclásica -subrayada, ingenuamente, por la nacionalidad del director escogido- representaba una garantía para el patriciado chileno de acceder a una producción artística nacional acorde a sus aspiraciones de sobriedad y, sobre todo, distante de los prototipos exotizantes con que desde tiempos de la Colonia se venía representando a la naturaleza y los habitantes de las tierras americanas. Ella aportaba además un aire de antigüedad a una nación supuestamente carente de historia [11], que traía además la sensación de pertenencia a la tradición europea, tan grata a las aspiraciones de esta clase.

A pesar del entusiasmo oficial, el nombramiento de Ciccarelli fue una mala noticia para el restringido medio artístico de Santiago. Se esperaba que la tarea fuera conferida a Monvoisin, pues era evidente para este grupo que el pintor francés estaba mucho más al corriente de las tendencias postdavidianas y actualizado en relación a la figuración romántica, si bien no era él mismo un asiduo paisajista [12]. La obra de Ciccarelli en cambio, abundaba en representaciones convencionales de escenas históricas, mitológicas y religiosas, donde el paisaje -género que no solo tenía un lugar preferencial en los talleres de artistas independientes sino que comenzaba a ocupar uno de igual importancia en los salones oficiales de Europa- quedaba, como dicta el Decreto ya citado, recluido *al fondo* de la tela.

"Art. 10. Para entrar en la composición histórica, deberá el alumno haber seguido un curso completo de literatura, o por lo menos de retórica, i otro de filosofía a fin de entender i hallarse en estado de expresar las pasiones que se desarrollan en la parte de la composición. Deberá también conocer los cinco órdenes de arquitectura i el dibujo de paisaje, para poder formar los fondos de los cuadros" (UNIVERSIDAD DE CHILE, 1849 : 6).

Sería anacrónico pensar que este grupo de adelantados aspiraba a un artista moderno a la manera de un Friedrich o de un Courbet como director de la Academia, pero no es necesario ir tan lejos para descubrir la figura que en esta historia ocupa el lugar antagónico a Ciccarelli. Antonio Smith, uno de los mejores alumnos de la Academia, encabezaba las críticas contra el director. Fue él, en realidad, y no el italiano, quien inició la pintura de paisaje en la historia del arte nacional -otro tanto haría también con la caricatura política- desprendiéndose de los cánones de la recién fundada academia y convirtiéndose así en el primer rebelde de la historia de la pintura chilena [13].

No es en vano entonces que las crónicas de la época y los libros de historia del arte insistan en la personalidad bohemia y excéntrica del pintor. Hijo de un diplomático escocés y de una chilena de alto linaje, el joven Antonio recibió en el Instituto Nacional la mejor educación a la que se podía aspirar en la época [14]. Sin contar con el consentimiento familiar, Smith pasó a integrar la primera generación de alumnos de la Academia recién fundada. Según se dice, Ciccarelli otorgaba a Antonio una atención especial, pero no por esto el joven dejaba de ser un talento indócil [15].

Rechaza la división entre el dibujo y la pintura como disciplinas separadas y se enfrenta en ruda lucha con el absorbente dibujo de modelado que prescriben los reglamentos (PEREIRA SALAS, 1992 : 158).

Habiendo pasado ya dos años de estudio y considerando que su interés por la pintura de paisaje no tenía lugar alguno en el programa académico, decide dejar la institución y desarrollar su pintura de manera independiente [16]. Es por esto que Smith ha de ser considerado el iniciador (el "padre pródigo" según Pereira Salas [17]) del género, en un país que se considera poseedor de una tradición paisajista, no solo en pintura sino también en poesía, folclor y más recientemente, en las artes visuales.

En 1858 Smith comienza a practicar la caricatura humorística de prensa en *El correo literario*. Se trata de un periódico de oposición al presidente Manuel Montt (1851-61) donde publica retratos burlescos de actores de la vida política y cultural. Si bien el trazo es simple, las figuras translucen la capacidad que tiene para capturar a cada personaje con inteligente sarcasmo. Un manejo que algunos han calificado como insuficiente de la técnica del dibujo -herramienta imprescindible para la pintura de paisaje según el canon académico- se compensa con una imbatible agilidad mental. Se va configurando así un carácter propio del espíritu romántico, que combina emotiva sensibilidad y rechazo a toda institución conservadora con un impulso hacia la autonomía estética, a la naturaleza y al compromiso político.

No es mucho lo que se sabe sobre la participación de Smith en los conflictos políticos de su época, aunque es posible imaginar que no estuviera muy alejado, dado que *El correo literario* era de los principales medios de manifestación pública de oposición. La falta de referencias sobre este asunto da muestras de una escritura histórica

pretendidamente despolitizada : desde su posición conservadora, Eugenio Pereira Salas no ahonda en el aspecto ideológico de la biografía del pintor, al que admira. Por otra parte, Milan Ivelic y Gaspar Galaz (1981) publican su historia en plena dictadura, lo que tiene como consecuencia un libro pulido o neutro en lo que al vínculo entre arte y política se refiere. En cambio Antonio Romera (1951), quien llegó a Chile como refugiado político desde España, es el único en plantear que Smith no salió a Europa solamente para derrochar la beca familiar en una vida bohemia, tal como dice el mito. Su partida habría estado motivada por la fuerte represión del presidente Montt, ya que no es improbable que Smith haya tenido algún grado de participación en la Revolución anticonservadora de 1851, acaecida en el último de sus años de estudiante. No hay fuentes directas que expliquen las circunstancias que llevaron al pintor a seguir la carrera militar, pero si se sigue el razonamiento de Romera, podría especularse también su participación en la Revolución del 59. Considerando sus vinculaciones sociales y el tono de sus caricaturas, se puede dar por sentado que Smith estaba a favor de las reformas promulgadas por los liberales y contra la concentración de poder en la figura del presidente. Su nivel de compromiso político tal vez no determine explícitamente su pintura, pero tener en consideración este aspecto contribuye, por una parte, a desmitificar la leyenda que lo tilda de bohemio soñador -algo que sí ha tenido injerencia en su valoración posterior a nivel histórico- y por otra, a mirar el género paisajístico como una opción que conduce, más allá del placer de pintar la naturaleza, hacia una estética política [18]. En el caso de Smith, la práctica de la caricatura política y de la pintura de paisaje no es simple coincidencia. Si el paisaje le permite expresar, a través de colores, matices de luz y forma, ante el inconformismo que siente frente a una sociedad que le resulta opresiva, la caricatura se convierte en una forma de encarar con sarcasmo a quienes ejercen dicha opresión. Los paisajes de Smith son un registro de emociones más que un trabajo de naturalista ; en sus cuadros se expresa su propio espíritu por medio de imágenes de una naturaleza idealizada. Paralelamente, la caricatura es un lenguaje extremadamente contemporáneo y popular, crecientemente cultivado por artistas que, como en el caso de Daumier en los años de la Comuna de París, buscan provocar a los detentores del poder a la vez que integrar a un público no necesariamente letrado a la crítica contingente que comienza a circular masivamente en los medios de prensa.

Una de las primeras caricaturas que Smith publica es precisamente la de Ciccarelli, acompañada de una despreciativa leyenda :

Llegó a estas bellas rejiones

Un pintor, que era un portento

Mostró placas distinciones,

Y medallas por cajones,

Pero no mostró el talento.





Antonio Smith. Caricatura de Alessandro Ciccarelli. *Correo literario*, 1858, n°8. Antonio Smith. "Un artista 'comme il faut'" (autorretrato). *El Correo literario*, 1858, n°1.

De esta manera hace manifiesta su displicencia por el estatus de pintor académico, para quien la obra es una cuestión secundaria y el reconocimiento público no atiende a aspectos estéticos, sino más bien a cuestiones de gusto, esto es, de la moda que visibiliza a la ideología hegemónica. Smith ha salido de la institución para continuar una formación diferente, casi autodidacta. Tal y como vemos en su propia caricatura, él promueve una imagen de sí mismo que corresponde a la figura romántica del artista informal e independiente que no cede en sus opciones artísticas para obtener éxito en el circuito oficial. Todavía más, como artista eminentemente moderno, encuentra medios alternativos al mecenazgo para sustentar -aunque sea a duras penas- su autonomía. En este caso, ya lo hemos dicho, Smith entra a trabajar en la prensa -un campo también nuevo, donde numerosos artistas y escritores encontraron un medio de supervivencia y de expresión ; pero pasa también por diversos oficios : caballero de la Armada, bombero y vendedor de seguros. Después del peregrinaje obligado para todos los artistas latinoamericanos al Viejo Mundo [19], abre a su regreso un taller donde enseña pintura de paisaje. En él forma algunos de los principales pintores que continuarán esta tradición en Chile. En 1870 abre un estudio fotográfico en compañía del pintor holandés Bernard Janson. Si bien el estudio debió cerrar algunos meses más tarde, dejando a sus dueños agobiados por las deudas contraídas [20], la vinculación con la fotografía debe tenerse en mente a la hora de mirar su obra tardía.

+++

A pesar de lo dicho hasta aquí, la obra de Ciccarelli presenta una excepción digna de ser analizada, puesto que sirve de argumento para aquellos que lo señalan como fundador de la pintura de paisaje en Chile. Se trata del cuadro *Vista de Santiago desde Peñalolén*, pintado por el maestro italiano en 1853 [21].



Alejandro Ciccarelli. *El valle de Santiago visto desde Peñalolén*, 1853. Óleo sobre tela, 85 x 125 cm. Colección Pinacoteca Banco Santander.

Desde Peñalolén, comuna de Santiago situada a los pies de la Cordillera de los Andes, se obtiene una completa vista de la ciudad, con los cerros San Cristóbal y Santa Lucía que demarcaban su límite al oriente. Un poco más al norte se observa la cima del cerro Manquehue y al fondo, la Cordillera de la Costa. El lugar donde se ubica el pintor corresponde a la hacienda que pertenecía por esos años a los herederos del Ministro de Estado Mariano Egaña, cuya casa era punto de reposo y encuentro para los intelectuales locales en la época.

En la pintura de Ciccarelli podemos ver el horizonte abierto y muy amplio, dado que la línea que divide cielo y montañas se sitúa un poco más arriba de la mitad de la tela. El sol se pone en la Cordillera de la Costa y su luz amarilla, naranja y rosa pálido se refleja en los suelos de cultivo del valle, donde la ciudad es prácticamente imperceptible. Todo es un poco difuso y homogéneo a causa de la luz crepuscular, salvo el primer plano, que tiene una mayor precisión gracias al dibujo lineal, especialmente meticuloso en las figuras humana y animal.

El gran árbol situado frente al pintor no es un espinillo o alguna otro tipo de árbol propia de la vegetación precordillerana. Se trata en realidad de un álamo, especie originaria de zonas templadas del hemisferio norte que es representado frecuentemente en las pinturas de paisaje de estilo neoclásico. Su presencia en esta vista se justifica por haber sido introducida muy temprano en América, utilizada como demarcador de zonas de cultivo y caminos (pensemos en la arteria principal de la ciudad, conocida como la Alameda de las Delicias). No obstante, es inevitable no reconocer en ella un valor icónico, que refiere precisamente a una naturaleza idealizada propia del paisaje clásico a la manera, por ejemplo, de Poussin. En el mismo plano a la izquierda vemos algunos arbustos y, justo en el borde de la tela, se alcanza a ver las hojas de una *puya*, único testimonio de la flora endémica del lugar. La pintura que la pintora y naturalista británica Marianne North realizó en 1884 desde otro punto de vista pero de altura similar en relación al Valle de Santiago, puede servir para establecer una comparación, puesto que esta artista presta especial atención a la representación de las especies vegetales en sus paisajes [22].



Marianne North (1884) *Vista general de Santiago, Chile, desde Apoquindo*. Óleo sobre tabla. Colección Kew Garden, Londres.

Al centro del cuadro se sitúa el artista, Alessandro Ciccarelli, sentado sobre un taburete frente a su atril, dando la espalda al espectador. A su lado, su caballo mastica sereno la hierba del suelo. El pintor está vestido de *frac* y sombrero de copa, su postura trasluce distinción y elegancia... Al momento del autorretrato no se lo ve pintando (no se alcanza a ver su mano) sino que con la cabeza en alto, aparece contemplando el paisaje. El cuadro, montado en su atril, reproduce la vista pero con algunos minutos de diferencia, señalada por la parte del cielo que aparece todavía azul en la tela.

Al contrastar esta imagen con la vista que podríamos haber tenido desde la hacienda de Peñalolén a mediados del siglo XIX, se aprecia, además de una diferencia en la vegetación, un desajuste con el perfil de esas montañas. Las formas de las colinas y de la Cordillera de la Costa aparecen bastante difusas pero eso no impide percibir la simplificación de la que son objeto. Por ejemplo, las colinas que mencionamos como hitos característicos de Santiago son apenas distinguibles.

Al mismo tiempo que Ciccarelli pintaba este cuadro, las pinturas de perfiles de montañas constituían un género en sí mismo en Europa, sobre todo aquellas que describían la forma de los Alpes. El historiador francés François Walter se interesa en estos "retratos de territorios" considerándolos una "verdadera semiología mineralógica", un catastro de fuentes de agua, de colores, etc [23]. Estos perfiles geográficos heredan los principios naturalistas de Humboldt y representan lo que el pintor romántico alemán Carl Gustav Carus denominaba *fisiognomía*. Se trata de imágenes que implican una mirada múltiple de la naturaleza, invitando al espectador a entrar en el paisaje, a recorrerlo con su

vista para reconocer su dimensión. Además de transmitir una información concreta sobre las particularidades naturales de un lugar, estas imágenes construyen un punto de referencia cultural [24].

Evidentemente, el cuadro de Ciccarelli no aspira a esto. Al contrario, el autorretrato se superpone a la naturaleza hasta provocar el desplazamiento del sentido del paisaje en tanto género pictórico y discurso cultural. En lugar de una mirada al mundo exterior, el director de la Academia se fija en su auto posicionamiento. Mediante una interesante estrategia de puesta en abismo, pareciera que el artista se representa en tanto pintor europeo en un mundo vacío de referentes, mundo que debe justamente ser llenado con el orden previamente aprobado en el lugar de donde él proviene.

El contraste entre este gesto de autorrepresentación -donde reconocemos el principio eurocéntrico que está en la base del neoclasicismo- y el género que está siendo desarrollado por los pintores románticos y realistas, se hace todavía más evidente al mirar el cuadro de Courbet *El encuentro* o *Buenos días señor Courbet*, pintado justo un año antes que el de Ciccarelli. Esta pintura es una suerte de manifiesto de la nueva aproximación del hombre a la naturaleza.



Gustav Courbet. (1854). *El encuentro* o "*Buenos días, Señor Courbet*". Óleo sobre tela, 128 x 149. Colección Museo Fabre de Montpellier.

Los dos cuadros son autorretratos, los dos son también paisajes ; los dos son, finalmente, dispositivos de posicionamiento en el medio artístico. El de Ciccarelli es una afirmación de su prestigio y profesionalismo. El de Courbet expresa en cambio una posición subversiva ante las normas académicas, tanto a nivel de las formas (la postura asumida en el autorretrato, los códigos distintivos de las vestimentas y la dinámica entre los tres personajes del cuadro en interacción con el medio) como de la materia (el grosor de la pintura, la mancha visible, el privilegio del color por sobre el dibujo lineal y sobre todo, la dimensión de la tela, poco habitual para una escena de asunto tan trivial). Para el primero, el paisaje es una imagen estática que se observa desde lejos ; para el segundo, es un camino a recorrer.

Muy distinta a la obra de su primer maestro, la obra de Smith se compone casi exclusivamente de paisajes. Sabemos que al final de su vida pintó retratos, pero lamentablemente no contamos con noticias de estas obras ni con reproducciones disponibles para su estudio. Lo mismo sucede con los paisajes del primer período : no contamos más que con las descripciones que algunos comentaristas contemporáneos hicieron de ellos. Aquellas descripciones transmiten lo que para entonces se veía en la obra de Smith : una pintura que encuentra en la naturaleza un medio de inspiración, un espacio para divagar y elevar el espíritu, pero no como un objeto de observación que pase a ser objeto de una representación fiel.

Al considerar el desarrollo posterior de su obra se puede ver que este vínculo emocional con la naturaleza se intensifica hacia la última etapa. Las falencias en el dibujo pasan a ser superfluas para las formas que perfila en su madurez, cuando da privilegio a la composición de masas de diversas densidades, desentendiéndose de los elementos que demandan demasiado detalle.

El viaje a Europa de 1859 propicia la continuación de la truncada formación artística de Smith. Tras algunos meses de estadía en París donde se dedicó a hacer copias de paisajistas contemporáneos en el Museo del Louvre, se instala en Florencia y retoma sus estudios de pintura formalmente, esta vez con un pintor de paisajes, Carlo Markó (1822-1891), uno de los hijos del gran pintor húngaro Karoly Markó, tutor de muchos paisajistas de la época. Si el padre era un paisajista muy riguroso en las técnicas de composición ideal y cultor de una pintura neoclásica de tono menor, bucólico, a la manera de Le Lorain y Valenciennes, el hijo avanzaba por la vía romántica hacia un paisaje más realista, practicando la pintura al *plein air*. Este encuentro fue de gran provecho para el chileno, quien maduró su técnica y afirmó sus opciones estéticas. Smith dejó a su maestro después de un año para regresar a Chile. Pereira Salas (valiéndose de una expresión de Grez) imagina este hecho como un quiebre entre discípulo y maestro [25] :

Esta euforia sentimental con el maestro termina. Eran dos temperamentos distintos, el uno, Marko, sentía la realidad cuasi geográfica del paisaje ; Smith, como se ha dicho, 'no estudia, no profundiza la naturaleza, la canta' (PEREIRA SALAS, 1992 : 160).

Los mejores cuadros de Smith son aquellos que pintó en sus últimos ocho años de vida, etapa que tiene como claro inicio la importante participación de él y sus alumnos (especialmente Onofre Jarpa [26]) en la Exposición Internacional de 1875, realizada en la sede del flamante Museo de Historia natural de la Quinta Normal en Santiago. Las telas de este periodo son paisajes ideales, cuyo asunto es la naturaleza como forma visible de estados emocionales, donde se aprovecha la luz del alba y del crepúsculo o la potencia reflectante del agua para cargarlos de expresividad. Al renunciar al dibujo analítico, la perspectiva y las sombras se construyen por medio de masas de volumen de diverso espesor y el trabajo de valor de los colores. Los contornos y detalles se pierden prácticamente por completo. El ojo del pintor no tiene la capacidad descriptiva del científico ni la habilidad narrativa que se espera de la pintura de género histórico, pero sí cuenta con la capacidad de sublimación y síntesis propia de un paisajista moderno. Aún tratándose de paisajes ideales, la experiencia -más que la observación- directa de la naturaleza genera en sus telas una atmósfera reconocible y por tanto, verosímil.

Sus paisajes ilustran el sentimiento de intimidad y extrañeza que experimenta de manera simultánea el hombre moderno puesto en la naturaleza. De esta manera, Smith se aproxima al romanticismo de Friedrich o Courbet y constituye así el puente entre el academicismo idealizante y el romanticismo subjetivo o testimonial.

Sans avoir une grande puissance ni une bien vive originalité de conception, Smith est souvent l'artiste le mieux inspiré que l'on puisse trouver : c'est un improvisateur et toute son oeuvre respire un suave parfum de rêveries mélancoliques que tout le monde comprend pour les avoir ressenties [...] Il n'étudie pas, il n'approfondit pas la nature, il la chante (GREZ, 1889 : 57-59) [27].

Un aspecto muy característico de sus paisajes es la ausencia de figuras humanas. El territorio mostrado por Smith está, en la mayor parte de sus cuadros, vacío. Esto contrasta visiblemente con la versión bucólica del género, en la cual es común encontrar figuras de significación simbólica o narrativa que se superponen a la pura representación de la naturaleza. Esta ausencia marca también una distancia con el paisaje pintoresco, concebido como escenario de tipos y costumbres de los habitantes de un lugar, tan frecuente en los registros de pintores viajeros, como es el caso del prusiano Johann Moritz Rugendas o del francés Jean Léon Pallière, ambos viajeros del Cono Sur americano. Pero lo distingue también de otros pintores latinoamericanos de esta misma época, como el argentino Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) o el uruguayo Manuel Blanes (1830-1901), quienes encuentran en la naturaleza el lugar habitado por figuras típicas que contribuyen a la formación de un imaginario nacional desde el mismo prisma del exotismo del que lo habían mirado los pintores europeos. Un caso excepcional de paisaje habitado es el que Smith pinta del Valle de Santiago desde Peñalolén. Se trata de una vista muy similar a aquella de Ciccarelli puesto que ambas corresponden a la misma hacienda de Peñalolén, que en 1870 había pasado a manos del diplomático uruguayo José Arrieta. No conocemos la fecha exacta de la composición de esta tela ni su ubicación actual, pero por Álvarez Urquieta (1928) sabemos que Smith obtuvo con ella el Primer Premio de Paisaje del Concurso Internacional y 250\$ por el cuadro "Puesta de sol en las Cordilleras de Peñalolén" (según denominación de Ambrosio Letelier) o "Paisaje de Peñalolén" (según el título que menciona Benjamín Vicuña Mackenna en 1884). Para mayor complemento, Arturo Blanco (1954), hijo del escultor y contemporáneo de los hechos, José Miguel Blanco, indica que el cuadro fue comprado por propio José Arrieta, amigo íntimo del pintor.



Antonio Smith. *Santiago desde Peñalolén*, c. 1875. Colección particular.

A pesar de la coincidencia del punto de vista escogido, esta última tela muestra un paisaje bastante diferente de aquel que analizamos anteriormente. Si bien la posición de los diversos hitos no corresponde exactamente al perfil geográfico del lugar, esta representación es comparativamente bastante más expresiva de las particularidades locales que aquella realizada por Ciccarelli. No obstante esta diferencia, hay elementos que están presentes en los dos cuadros, como los álamos, que habían sido mencionados ya en relación a la tela de 1853. En el cuadro de Smith se explicita claramente la utilidad agrícola que dicha especie de árboles cumplía como demarcador de los terrenos de cultivo. Frente a esto, el álamo solitario de Ciccarelli parece más bien un elemento que da estructura a la composición, tal como lo hace el árbol seco a la derecha de la tela. Pero lo que más los acerca a un cuadro de otro -y al mismo tiempo, lo que más los diferencia- es la presencia de la figura humana. El paisaje de Smith cuenta con dos personajes en primer plano que no es posible identificar. Uno de ellos, con sombrero de paja y barba, está sentado sobre una roca, mientras que el otro, con boina, aparece de pie apoyado en un bastón. Por el bigote, se podría pensar que se trata del propio Smith. Los hombres parecen tener la actitud relajada propia de quien da un paseo al aire libre, lo que contrasta fuertemente con la manera casi cortesana en que Ciccarelli se autorretrata. Por

su pose y su indumentaria recuerdan al Courbet de báculo y mochila en plena excursión para pintar al *plein air*.

Antonio Romera estableció un vínculo entre los paisajes de Antonio Smith y los que produjeron el grupo de artistas que conformaban la Escuela del Río Hudson, que se desarrollaba contemporáneamente en Estados Unidos. Si bien es cierto que hay en la pintura de Smith ciertos tonos similares a los de esta escuela y una cercanía con la emotiva luminosidad que los caracteriza, hay que reconocer que los allegados a Thomas Cole y Edwin Church practicaban soluciones dramáticas en el tratamiento de las proporciones sublimes en sus cuadros, algo que nuestro pintor moderaba con una atmósfera que difuminaba las formas. La magnificencia propia de los paisajes norteamericanos tiene un correlato concreto en las dimensiones de las telas, que por lo general son enormes, mucho más que las de Smith [28]. Por otro lado y siguiendo lo postulado por el historiador del arte estadounidense Albert Boime (1991), los pintores románticos norteamericanos transmiten un discurso nacionalista que en nuestra consideración no se transluce en la obra de Smith. Aquellos paisajes reflejan el tono épico de la epopeya del descubrimiento y la colonización de las enormes extensiones de tierra que para ese entonces estaban en proceso de dejar de ser "salvajes" [29]. El chileno en cambio parece expresarse en un tono más reflexivo e íntimo; si se tratara de composiciones musicales, podríamos decir que los pintores del norte componían sinfonías, mientras que Smith, sonatas.

Romera propone una reflexión similar cuando compara *El valle de Santiago* (es de suponer que se trata del mismo cuadro bajo otro título) con una vista del valle de Florencia pintado por Carlo Markó, su maestro.

En ambas se alterna la subjetividad lírica con el rigor de las apariencias tangibles. Hay sin embargo en los dos paisajes diferencias esenciales que nos ayudan a comprender mejor a nuestro artista. En efecto, Markó llega a la exaltación sentimental a través del sintetismo plástico. Antonio Smith es, por el contrario, analítico (ROMERA, 1951 : 58) [30].

Pero este último término no parece muy ajustado a quien no pinta a la manera de un naturalista, retrasándose en los detalles vegetales o geológicos... Smith no hace una recomposición exhaustiva de las formas naturales, aunque tampoco las inventa completamente. En este sentido, su trabajo es una especie de testimonio, en tanto está dando cuenta de su experiencia de un lugar sin intervenirlo, aunque construyéndolo con un mirada subjetiva. En este sentido también, es que se reconoce, de acuerdo con Pereira Salas y Robles (1922) a Smith como un pintor romántico.

La naturaleza en Smith se presenta sin marco, esto es, despojada de elementos agregados, de carácter ornamental o narrativo. No está pintada con precisión, pero tampoco con aquel énfasis y esa fantasía que la hace alcanzar las dimensiones del sublime escenográfico del "destino manifiesto" de la Escuela del Hudson [31]. La temporalidad en los cuadros de Smith no alude a un tiempo histórico sino natural, dado por la luz. Asimismo, los lugares que representa no se identifican claramente con localidades precisas, cuya referencia esté pretendiendo aludir a una dimensión significativa del cuadro que está fuera de él, como sería, por ejemplo, la representación de sitios de valor histórico o simbólico. En una época en que se recurría a la visualidad (a la pintura, la gráfica, emblemas y medallas, escultura y edificación) para formular una batería de símbolos afines a visibilizar la emergente nación, donde la naturaleza idealizada y cartografiada constituía una fuente iconográfica para esta construcción, el primer paisajista chileno pinta escenas que se localizan más bien en un paisaje subjetivo.



Antonio Smith. *Amanecer en cordillera*, c. 1875. Óleo sobre madera. Obra de paradero desconocido.

Más que un determinado punto geográfico, sus obras muestran una mirada, la experiencia de un recorrido ; más que una identidad de lo nacional cifrada en visiones de la naturaleza del territorio chileno, sus cuadros dan cuenta de la autonomía del pintor y de la búsqueda de esa misma autonomía para el lenguaje pictórico.

La vuelta de Europa en 1863 marca el pasaje definitivo de Smith a la pintura como profesión. Por primera vez en su vida se dedica a ella con exclusividad trabajando su obra, exponiendo y dando clases. Se instala con su familia en Chillán, lugar que será una fuente de inspiración para su obra tardía. Al mismo tiempo, abre un taller en la capital y participa muy activamente en las muestras del Salón anual de la Academia, así como de otras exposiciones, obteniendo en ellas importante reconocimiento. Su taller se convierte en una especie de academia alternativa, donde los jóvenes pintores iban a buscar el género pictórico que permanecía excluido de los programas de estudio oficiales. Lo que encontraban era un hombre sensible y, según quienes lo conocieron, temperamental, obsesionado con las sutilezas de la luz y los efectos que ella provocaba en las formas naturales. Esto contribuyó a construir la figura de Antonio Smith como un pintor bohemio que desordenaba un poco la organizada vida pública santiaguina [32]. Esta imagen trascendió, de las crónicas y testimonios de la época [33] a los libros sobre historia del arte donde, hasta ahora, se le sigue adjudicando el rol del *pintor maldito* necesario para justificar la existencia de un romanticismo visual en Chile [34].

Junto a sus alumnos que Smith retoma las salidas a la naturaleza y el hábito de dibujar al aire libre. Las ciudades de Chillán y Valdivia, parajes excepcionales como el Salto del Laja y también el mar de las playas del norte de Santiago se convierten en los escenarios de sus cuadros más bellos e inspirados. Estas salidas no eran excursiones naturalistas sino más bien paseos para la vista, experiencias sensibles de la naturaleza. Smith recomponía estos paisajes subjetivos en su taller, elaboraba pocos bocetos al natural [35] pero, según testimonios de amigos recogidos por Pereira Salas, tomaba notas escritas de ciertos detalles para después componer el cuadro en el taller [36] :

...no buscaba Smith, como pudiera creerse, el contacto objetivo con la materialidad física y geográfica. Le bastaba tomar algunos apuntes taquigráficos para desarrollarlos mas tarde en la tranquilidad del taller. Permaneció siempre fie1 a sus sentimientos, pintaba lo que sentía, y su consigna parece haber sido el aforismo de su amigo Juan Agustín Barriga 'el paisaje es la naturaleza proyectada en la imaginación' (PEREIRA SALAS, 1992 : 160-161) [37].

La confrontación del taller de Smith y de la Academia representa una suerte de bifurcación en la historia del arte chileno. Con ella se manifiesta la división entre una práctica de alcance público, que aspira a la representación de ciertos valores promovidos por las instituciones y el gusto conservador, y una práctica más bien privada, que no busca representarse más que a sí misma. Frente a la dimensión simbólica que aludimos al comienzo en relación al

paisaje, esta confrontación muestra también dos formas de imaginar (en el sentido de poner en imágenes) y visibilizar a la nación. A un lado queda la manera historicista y académica, que responde al programa de desarrollo cultural de un país según un modelo pretendidamente universal, acorde, además a los patrones de gusto y a los intereses del grupo social hegemónico. Este gusto se refleja en una imagen de sobriedad, virilidad y formalidad, que solicita galerías de retratos de hombres ilustres y escenas de batalla, además de pintura religiosa y en menor medida, alegórica y pintoresca, entendiéndolos como aparatos visuales que toda nación moderna que se precie de tal debe ostentar. De esta manera se perfila a una sociedad civilizada, competente y que convive con una naturaleza encuadrada en las dimensiones de lo bello y lo útil. Al otro lado, queda una pintura que se busca a sí misma, sin una idea predeterminada de naturaleza ni de nación. Smith pinta paisajes poéticos conjugando lo que vio y lo que aprendió en su paso por Europa con la percepción subjetiva de la naturaleza. Ella aparece indeterminada -por más que a veces el título señale un lugar preciso- y por lo tanto en su pintura no se reconoce el icono o el emblema patrio. Esto lo llevó a ser objeto de críticas de su amigo y biógrafo Vicente Grez :

I sin embargo, no es la escuela idealista, a pesar de ser sus partidarios y admiradores, la que quisiéramos imitaran nuestros artistas noveles. Antes del ideal está la naturaleza con su verdad, con sus perfumes i también con su poesía propia. [...] I qué naturaleza es la que se puede estudiar entre nosotros ! Los valles espléndidos, las cascadas más caprichosas, los lagos más encantadores. I como si todo esto no fuera suficiente, los Andes por complemento i el Estrecho por término ! (GREZ, 1872 : 667-8).

La pintura de Smith no responde a las necesidades de construcción de un imaginario patrio que urgían en este momento de formación de instituciones y de organización social postcolonial. Por sobre el gusto que aprecia un cierto tipo de pintura (que lleva a Grez a ser "partidario" y "admirador" de la "escuela idealista"), debe ponerse la función social del arte, que en este caso se define como potencial pedagógico y moral. Hay una nueva realidad, metaforizada aquí por los hitos geográficos que determinan un territorio (la Cordillera de los Andes, el Estrecho de Magallanes) y por los jóvenes que en ella se forman, que debe ser representada "con su verdad".

Esto último contribuye a responder a la pregunta por la fortuna crítica de los dos cuadros que hemos estudiado : la vista de Santiago desde Peñalolén de Ciccarelli pasó a ser una de las imágenes más famosas de la pintura decimonónica en Chile, mientras que la obra de Smith ha quedado totalmente perdida para la historia. Ciertamente esto se explica en parte por el grado de accesibilidad que cada una tiene, mientras la de Ciccarelli pertenece a la colección de un banco y ha sido expuesta en diversas oportunidades, la de Smith se esconde en una colección privada sin que tengamos noticias de alguna exposición pública desde la fecha de su primera exhibición en 1875.

Pero más allá de eso, hay en la pintura del maestro napolitano ese tono moralizante, pedagógico, edificante al fin, que Grez no encuentra en la obra de Smith. El director de la academia se muestra a sí mismo pintando y con su pose, dignifica la profesión que hasta el momento de su llegada no era más que un oficio. En cambio, la distensión con la que se muestran los personajes en la pintura de Smith no constituye una actitud ejemplar. Si bien el cuadro de Ciccarelli no representa a la naturaleza "en su verdad", le da un marco, una proporción acorde a su "majestuosidad" [38] pero también a la contención que aporta el dibujo lineal. El pintor chileno, por su parte, hace estallar las formas en masas más o menos etéreas y luminosas y todo en el paisaje se difumina por efecto de la luz. Las figuras humanas parecen diminutas, como en los cuadros de Friedrich, en contraste a la sublime dimensión de lo natural, que no se agota en los marcos del cuadro.

Podemos concluir entonces que la oferta realizada por Alessandro Ciccarelli en su discurso de inauguración de la Academia de Pintura sobre generar las condiciones de producción de un arte acorde a las necesidades -y a las verdades- de un país joven y prometedor como Chile, completaron -si bien no para sus contemporáneos, sí para la posteridad [39]- las expectativas, pasando su obra a trascender en el tiempo. Lo contrario ocurrió con Antonio Smith, quien erigiéndose como el primer pintor por vocación y pintando las verdades que percibía su ojo espiritual antes que su ojo corporal [40], fue reconocido por sus pares como precursor del arte nacional y como iniciador del género de paisaje [41], aquel con que más se identifica la pintura chilena, pasó a ocupar un lugar muy secundario en la

memoria local.

Analizar la escritura de la historia como parte de la vida de las obras nos permite comparar las recepciones que ellas van teniendo desde el minuto de su primera exhibición. En algunos casos, como en este que hemos presentado aquí, el contraste deja al descubierto la ingerencia crítica que la historia, que a veces leemos ingenuamente como un relato neutro de otras épocas, sigue teniendo sobre obras y artistas del pasado.

Referencias bibliográficas :

Álvarez Urquieta, L. (1928). *La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta. Catálogo de la Colección*. Santiago, Imprenta La Ilustración.

Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Gustavo Gili.

Blanco, A. (1954). *Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno*. Anales de la Universidad de Chile, n. 94. Disponible en : www.revistas.uchile.cl/index…

Boime, A. (1991). *The Magisterial Gaze. Manifest destiny and the American Landscape painting, c. 1830-1865*. Brooks, Smithsonian Institution.

Brion, M. (1967). *La peinture Romantique*. París, Albin Michel.

Carus, C. G. y Friedrich, C. D. (1988). *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique. Neuf lettres sur la peinture de paysage et Choix de textes*. Presentación de Marcel Brion ; traducción al francés de E. Dickenherr, A. Pernet et R. Rochlitz. Paris, Ed. Klincksieck.

Chubretovich, C. (1991). *Historia de la Canción Nacional de Chile*, Santiago, Editorial La Noria.

Ciccarelli, A. (1849). *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director D. Alejandro Ciccarelli. Seguido de la contestación en verso leída por Jacinto Chacón*. Santiago, Imprenta Chilena.

Cruz, I. (2004). "'La Atenas del Pacífico'. Alejandro Ciccarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano". *Tiempos de América*, Centro de Investigaciones de América Latina. Universitat Jaume I, Castellón, España, n. 11, 91-104.

de la Maza, J. (2012). "Duelo de pinceles : Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno". En : Guzmán, F. y Martínez, J. M. (Eds). *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*. Santiago, Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA.

de la Maza, J. (2010). "Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno". En : Sagredo, R. (Ed.).

Ciencia - Mundo. Orden republicano, arte y nación en América. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Santiago, Universitaria.

Echenique, A. y Legaza, M. V. (2003). *La flora chilena en la mirada de Marianne North, 1884.* Santiago, Pehuén.

Francastel, P. (1956). *Art et technique aux XIXe et XXe siècles.* Paris, Minuit.

Galaz, G. e Ivelic, M. (1981). *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981.* Valparaíso, UCV. Grez, V. (1889). *Les Beaux Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris. Section Chilienne.* Paris, A. Roger y F. Chernoviz editores.

(1882). *Antonio Smith (Historia del paisaje en Chile).* Santiago, Establecimiento tipográfico de la Época.

(1872). "Antonio Smith". *Revista de Santiago.* Tomo II, p. 666-670.

Gutiérrez, R. y Sola, M (1948). *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América.* Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

Hadjinicolaou, N. (1973). *Historia del arte y lucha de clases.* Madrid, Siglo XXI.

von Humboldt, A. (2000). *Cosmos. Essai d'une description physique du Monde.* Tomo I y II (1845-1847). Prefacio de Juliette Grange. Paris, Ed. Utz. James, D. (1949). *Monvoisin.* Buenos Aires, Emecé.

Lira, P. (1888). "Los precusores. Torres, Mandiola, Smith, Caro y Wood". *El taller ilustrado*, año iv, num. 140, Santiago, 16-07.

(1902). *Diccionario biográfico de pintores.* Santiago, Imprenta, encuadernación y litografía Esmeralda.

Lima Esteves, V. (2010). "Arte y política en el discurso de Alessandro Ciccarelli, 1849". Simposio *El poder : prácticas, representaciones y universos simbólicos en América colonial y republicana.* Santiago, USACH.

Lima, Esteves, V. (2011). "A representacao da natureza e das costumes em Alessandro Ciccarelli e Raymond Quinsac de Monvoisin entre Brasil e Chile". *Seminario Internacional "Arte, ciencia e construção de uma iconografia nacional na América Latina.* São Paulo, FAU USP. Comunicación oral.

López, J. A. (1884). "Ilusiones de artista". *Artículos publicados en La Lectura*, Santiago, Imp. Cervantes, pp. 37-43.

Martínez, J. M. (2012), *El paisaje chileno. Itinerario de una mirada.* Colección de dibujos y estampas del Museo Histórico Nacional. Santiago, DIBAM.

Novak, B. (2007). *Nature and Cultura. American landscape and Painting 1825 - 1875.* 3ª edición revisada. Oxford University Press, New York.

Pereira Salas, Eugenio (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano.* Santiago, Universidad de Chile.

Robles, A. (1922). *La pintura en Chile. Memoria de Prueba para optar al título de profesor de Estado en la asignatura de historia i geografía*. Santiago, Litografía Universo.

Romera, A. (1969). *Asedio a la pintura chilena*. Santiago, Nascimento. Romera, A. (1951). *Historia de la pintura chilena*. Santiago, Editorial del Pacífico.

Subercaseaux, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo I. Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX : J. V. Lastarria*. Santiago, Universitaria.

Valdés, C. (2012). "Un pintor chileno en el café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena". En : Guzmán, F. y Martínez, J. M. (Eds). *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*. Santiago, Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA.

Universidad de Chile (1849). *Anales de la Universidad de Chile, correspondientes al año de 1849. Primera sección. Decretos del Gobierno. 1. Reglamento de la Academia de Pintura*. Santiago, Universidad de Chile.

Walter, F. (2000). *Les figures paysagères de la région. Territoire et paysage en France (XVI°-XX° siècle)*. Paris, EHESS.

Post-scriptum :

Le paysage naturel est l'un des motifs des plus répandus de la peinture chilienne depuis la deuxième moitié du XIXe siècle. L'historiographie de l'art local révèle l'importance de ce genre, en mettant l'accent sur son articulation avec la formation d'un imaginaire national ; elle en situe l'origine avec le premier directeur de l'Académie de peinture, le napolitain Alessandro Ciccarelli. Cet article met en évidence que ces deux interprétations ont été si répandues qu'elles ont occulté la figure d'Antonio Smith, un peintre de paysages éloigné de la pratique institutionnelle de la peinture et dont l'imaginaire naturel ne répondait pas aux attentes d'un art fonctionnelle lié à une idéologie patriotique. L'étude de deux paysages représentant un même endroit permet de comparer ces deux peintres et d'examiner leur fortune critique respective.

Mot clés : Antonio Smith - Alessandro Ciccarelli - paysage - académie - historiographie de l'art chilien

[1] Ejemplo de esto es la exposición *Territorios de estado. Paisaje y cartografía. Chile siglo XIX*, curada por el historiador del arte argentino Roberto Amigo para el Museo Nacional de Bellas Artes en el contexto de la Trienal de Chile de 2009. En dicha oportunidad, Amigo planteó una identificación entre el proceso de conformación de la nación chilena, su geografía y el intenso desarrollo del género de paisaje, llegando a afirmar que "la pintura de paisaje es, finalmente, metáfora del deseo y la violencia encerrados entre la Cordillera y el Pacífico" (extracto del texto curatorial de la exposición).

[2] Principales ejemplos en este sentido son los trabajos de Fausto Ramírez para México, Mary Louis Pratt para una visión continental, aunque principalmente de la región Caribe, Jorge Coli, Elaine Dias y Valeria Lima para Brasil, Natalia Majluf para Perú y Laura Malosetti Costa, Roberto Amigo y Marta Penhos para la región del Río de la Plata.

[3] Durante los dos últimos años se han venido sucediendo experiencias de "rescate" del arte decimonónico en los que la obra de Antonio Smith recupera de a poco su sitio. En recientes exposiciones del Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico Nacional y la Pinacoteca de Concepción se puede reconocer un esfuerzo por exponer aquellas obras que juntan polvo en los depósitos y devolverlas, aunque sea temporalmente- a la vista del público. El presente trabajo, enmarcado en una investigación mayor sobre este asunto, comparte con dichas iniciativas la intención de liberar al género del cliché decorativo, entrar en el paisaje y considerarlo, por fin, como una de las líneas de mayor densidad de la historia del arte del siglo XIX.

[4] Una de las principales dificultades con las que un investigador se encuentra al enfrentar este periodo de la historia del arte en Chile -algo sin

duda extensible a la mayor parte de los países latinoamericanos- es que buena parte de las obras se conservan en colecciones privadas de las cuales no hay catastro ni mucho menos, registro visual. El caso es aun más dramático en las contadas veces que se cuenta con archivos documentales. La consecuencia de esto es la drástica reducción de la obra de un artista al conjunto de piezas que haya quedado disponible en colecciones públicas. Al estudiar a Smith, por ejemplo, se accede a un puñado de pinturas de paisaje pertenecientes al Museo Nacional de Bellas Artes, a la Pinacoteca de Concepción, dos dibujos y pequeñas piezas de asunto diverso en el Museo Histórico ... y no mucho más.

[5] Nacido en 1811, este pintor napolitano fue discípulo tardío del gran maestro del neoclasicismo italiano Vincenzo Camuccini. En 1843 se encontraba en Río de Janeiro presentando su obra en las recientemente abiertas Exposições Gerais de Belas Artes de la Academia Imperial de Brasil. Sin haber obtenido el reconocimiento que al parecer esperaba y respondiendo a la convocatoria de un grupo de diplomáticos chilenos, partió en 1848 para asumir la dirección de la primera institución de educación superior artística, cargo que ostentó hasta 1869. Vivió en Santiago, dedicado a la enseñanza artística y a labores de caridad hasta su muerte, acaecida en 1879.

[6] Nacido en Bordeaux en 1790, Monvoisin es uno de los pintores europeos que mayor huella directa dejó en América del Sur. Tras el inicio de una reconocida carrera académica en París, pero rodeado de conflictos profesionales y amorosos, parte en 1842 rumbo a Valparaíso. Entre 1843 y 1857 vive en Santiago ejerciendo una influencia determinante en la sociedad chilena, inexperta aún en las cosas del arte. Formado en la academia neoclásica de Pierre Narcisse Guérin, pero sensible al romanticismo de su contemporáneo Eugène Delacroix, Monvoisin se convirtió en el modelo de artista moderno para el medio criollo. Al mismo tiempo que su obra constituía un ejemplo para los jóvenes artistas, ella pasó a representar un código de buen gusto para la sociedad. Los numerosos retratos de la elite que pintó durante los diez años de residencia en Chile -algunos de ellos en coautoría con su compañera Clara Filleul- son testimonio de ello. Sobre estos dos artistas, Cfr. LIMA (2011), sobre Monvoisin, cfr. GUTIERREZ (1948) y JAMES (1949).

[7] La historiadora Isabel Cruz de Amenábar (CRUZ, 2004) ha propuesto una lectura a este discurso en la que destaca la retórica y léxico neoclásico del que se vale Ciccarelli para insertar a Chile en la tradición cultural latina al mismo tiempo que potencia su propia imagen de garante de dicha tradición. También cfr. LIMA (2010).

[8] Cfr. FRANCASTEL, 1956. Este sociólogo del arte francés recrea el escenario de esta polémica que encuentra como puntos de máxima inflexión las exposiciones universales de Londres en 1851 y de París en 1889. En este último evento es cuando, para el autor, se produce una mutación en la relación entre arte e industria, ampliándose asimismo la noción de lo bello, de la mano de las creaciones de Eiffel. La relación entre arte e industria pone en juego a su vez la oposición de la decoración al funcionalismo, y cuestiona, en último término, la función social del arte y la acción que le cabe cometer a este en el camino hacia el progreso. Paralelamente, el cuestionamiento al estatuto de lo bello y la representación del trabajo configuran uno de los motivos centrales de la renovación estética impulsada por artistas como Courbet y Baudelaire.

[9] Fue por decreto del Gobierno chileno, bajo la presidencia de Manuel Bulnes, que se promulgó el reglamento de la Academia de pintura. Tanto el discurso inaugural de Ciccarelli como el reglamento fueron publicados algunos días después de la ceremonia en los *Anales de la Universidad de Chile*. En este último documento se establecían las condiciones de aceptación, las obligaciones de los alumnos y los contenidos de cada curso (UNIVERSIDAD DE CHILE, 1849 : 5-6).

[10] Me valgo de la definición aportada por el historiador del arte británico Michael Baxandall (BAXANDALL, 1972), quien entiende el gusto como el resultado de un acuerdo entre el artista y el comitente o público de la obra, acuerdo que cifra códigos y determina valores comprensibles y admisibles para ambas partes.

[11] Esta carencia responde, evidentemente, más a un deseo adánico que caracterizó a buena parte de la idiosincrasia chilena que a la realidad histórica del país. Sin haberse constituido durante la época colonial más que como Capitanía General, la joven república no contaba con huellas contundentes de un pasado colonial o incluso precolombino, como sí ocurría de modo más evidente en Perú o México, por ejemplo. Esto alimentó la promesa de un país nuevo, donde todo está por hacer. La historia del territorio que luego pasa a conformar la nación chilena comenzó a ser recuperada primero por el hombre de letras venezolano Andrés Bello y luego, de manera más sistemática, por los intelectuales liberales de la segunda mitad del siglo XIX. Cfr. SUBERCASEAUX, 1997.

[12] Antes que el italiano llegara a Chile, Monvoisin ya había propuesto un proyecto de escuela de pintura al Gobierno y se desempeñaba desde su llegada como profesor particular de pintura. En un recuento de la breve historia del arte producido con motivo de la Exposición Universal en París, el crítico de arte Vicente Grez comentó este acontecimiento con pasión : « Nous avons peine a comprendre que le gouvernement qui venait de créer l'Academie de peinture, n'en ait pas donné la direction à Monvoisin, et qu'il soit allé chercher à l'étranger une médiocrité comme Ciccarelli » (GREZ, 1889 : 16). "Es difícil comprender que el gobierno que acababa de crear la Academia de pintura no hubiera dado la dirección a Monvoisin, y que haya ido a buscar al extranjero una mediocridad tal como Ciccarelli" (traducción libre).

[13] La historiadora del arte chilena Josefina de la Maza se ha ocupado de otro de los antagonistas de Alessandro Ciccarelli, el francés Ernest Charton (1816-1877). Entre estos dos artistas europeos se levanta un público altercado en la prensa a lo largo del año 1859. Cfr. DE LA MAZA,

2012.

[14] Esta institución fue el nido de toda una generación de intelectuales, artistas y políticos que jugaron un rol principal en la historia chilena de los siglos XIX y XX. Es probable que en sus salas, Smith haya tenido como profesor de dibujo al pintor Giovanni Bianchi, un revolucionario italiano que llegó a Chile en 1848 y tomó a su cargo la cátedra de dibujo en dicho establecimiento. Considerando que Bianchi tenía gran talento como caricaturista, no es improbable que haya ejercido influencia en el futuro paisajista. Años después, en 1867, Bianchi integra el grupo de artistas que funda la Sociedad Artística, una suerte de sindicato y de organismo promotor del arte en Chile. Cfr. DE LA MAZA, 2010.

[15] Sobre esta generación, de la cual el único que pasó a la historia como artista profesional es, precisamente, Antonio Smith, contamos con un hermoso testimonio, a medio camino entre la crónica y la ficción titulada "Ilusiones de artista", publicado en la prensa por José Antonio López en 1884. Su autor, un antiguo alumno libre de la academia, relata una excursión al cerro San Cristóbal, desde el cual el grupo de jóvenes observa la ciudad de Santiago y divaga sobre el auspicioso futuro de artistas que creía tener por delante. Cfr. LOPEZ, 1884.

[16] "Ciccarelli despreciaba el paisaje, estimándolo sólo en muy poco cuando era una copia servil de la naturaleza. Nada de innovaciones y atrevimientos ! I cosa extraña ! Ciccarelli no era realista ; pero tampoco era romántico [...] Smith, viendo desvanecidos sus ideales, convencido de que bajo la dirección de Ciccarelli no podría dar un paso adelante, sí muchos hacia atrás, se retiró de la Academia, se retiró *insalutate hospite*, sin anunciar su partida i dejando por terminar un cuadro principiado que jamás reclamó. Parecía en esos momentos que su desencanto había llegado hasta el punto de hacerle abandonar para siempre sus pinceles [...]" (GREZ (1882 : 45-47). La cita corresponde a la única monografía existente sobre el pintor. Vicente Grez (1847-1909), novelista, periodista y uno de los primeros críticos de arte en Chile, era amigo íntimo de Smith. Entre sus diversas actividades públicas, se destaca su trabajo de curador del envío chileno de la Exposición Universal de París de 1889, donde fueron presentadas varias telas de Smith. Para esta ocasión, Grez escribió el catálogo *Les Beaux Arts au Chili* al que ya hemos hecho referencia.

[17] La escritura de la historia del arte en Chile, a diferencia de la de Argentina o México no ha pasado por el proceso de renovación de las nociones historiográficas propio de las décadas de los sesenta y ochenta. Esta suerte de estancamiento tiene como consecuencia una escritura histórica muy apegada a la anécdota biográfica y a los juicios moralizantes que recién ahora parece estar mutando. Si bien la obra de Pereira Salas manifiesta estas dos características, es una de las historias del arte más completas que podemos consultar para la época en cuestión. El libro es la edición póstuma de diversos artículos escritos entre los años sesenta y setenta. Aunque su escritura esté tamizada por valoraciones pautadas por una ideología católica, nacionalista y conservadora, Pereira Salas fue un autor riguroso, sensible y curioso y, rasgo notable, con excelente sentido del humor.

[18] Seguimos en esto el razonamiento del historiador del arte de origen griego Hadjinicolaou quien reemplaza el término "estilo" por el de "ideología en imágenes", permitiendo con ello comprender la dimensión ideológica que porta una obra sin necesariamente ser "ilustración" de un asunto político determinado. En el caso del paisaje en su primera instancia, se estaría conformando una "ideología crítica en imágenes", en tanto la expectativa de la clase dominante era la de obtener un arte de tono mayor, esto es, de asunto histórico, mitológico o religioso. Cfr. HADJINICOLAOU, 1976.

[19] Nos hemos ocupado en parte del periodo de la vida de Antonio Smith transcurrido en Europa en otro trabajo "Un pintor chileno en el café Michelangelo. Vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena" en VALDES, 2012.

[20] Vid. PEREIRA SALAS, 1992 : 174 y las fuentes de prensa ahí citadas.

[21] En realidad, las excepciones son dos, puesto que el pintor napolitano pintó un hermoso paisaje de la Bahía de Todos los Santos, presentada en la Exposición General de 1848 en Río de Janeiro, que hoy se conserva en la Pinacoteca de São Paulo. La obra de paisaje chileno que nos ocupa, forma parte de la colección del Banco Santander.

[22] Cfr. ECHENIQUE y LEGAZA (2003).

[23] « ...le goût pour les reliefs et les typologies est un moyen d'exprimer une appartenance spatiale mieux de territorialiser des références » (WALTER, 2000 : 82). "... el gusto por los relieves y las tipologías es un medio de expresar una pertenencia espacial más que de ubicar territorialmente los referentes" (traducción propia).

[24] Un género muy cultivado en la época -y al que Walter, entre otros autores, hace extensa referencia- es el de las panorámicas de ciudades. Se trata de litografías que, con precisión geográfica y arquitectónica, representan una vista de 180° de una ciudad o puerto tomada desde algún punto elevado. En los años de Ciccarelli y Smith ya existían al menos tres vistas de Santiago, tomadas desde el cerro Santa Lucía. Se trata de las panorámicas realizadas por James Melville Gillis en 1855, de T. R. Harvey en 1860 y la de Pierre Dejean, en 1867. Las tres imágenes, así como otras vistas de Santiago, se encuentran disponibles en el sitio web www.archivovisual.cl.

[25] Tal como relatamos en el trabajo citado anteriormente sobre el periodo florentino de Smith, este quiebre no fue tal, sino todo lo contrario, la

relación entre Smith y Markó se mantuvo epistolarmente y un hermano del pintor italo-húngaro incluso viajó a Chile para poner a la venta cuadros tanto suyos como de Carlo. Cfr. VALDES, 2012.

[26] Onofre Jarpa (1849-1940) encabeza la tradición paisajista chilena, acompañado por sus contemporáneos Pedro Lira (1845-1912) y Ramón Subercaseaux V. (1854-1937), así como por su discípulo y también alumno de Antonio Smith, Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925). Esta tradición continúa con Juan Francisco González (1853-1933) y Alfredo Helsby (1862-1933) quienes abren definitivamente las formas pictóricas, y ya entrando en el siglo XX, con Pablo Burchard (1875-1964), conocido como "el pintor de la luz".

[27] "Sin contar con un gran vigor ni una potencia original en su concepción, Smith es el artista más inspirado que podemos encontrar : es un improvisador y toda su obra respira un suave perfume de ensoñación melancólica que todo el mundo comprende por haberla sentido [...] En lugar de estudiar y profundizar en la naturaleza, la canta" (traducción propia).

[28] Por no contar con acceso material al cuadro en cuestión, podemos pensar en las dimensiones de obras como *El río Cachapoal* del Museo Nacional de Bellas Artes, que mide 100 x 146, siendo esta una tela grande dentro del conjunto de su obra en exposición.

[29] Frederic Edwin Church (1826-1900) es un buen ejemplo. Su viaje por América del Sur estuvo financiado por un rico empresario que deseaba retratar sus inversiones en dicha región. La inmensa tela *The Heart of The Andes* (167.9 x 302.9 cm) fue expuesta en Nueva York en medio de una compleja puesta en escena que sorprendió al público de la época. Este cuadro no representa ningún lugar determinado sino más bien una síntesis, siguiendo probablemente los preceptos humboldtianos, aunque más imaginativa que real. Además de los elementos naturales agrupados en esta tela hay también en ella una narración de dimensión humana, marcada por la presencia de la cruz y las pequeñas figuras en el costado derecho de la cascada. Cfr. NOVAK, 2007.

[30] No ha sido posible identificar el cuadro al que Romera hace referencia. Grez menciona una tela de características similares, que formaba parte de la colección Cousiño. Sin embargo, sí hemos encontrado una vista de Florencia pintada por Andreas Markó... si contamos con la más que probable confusión al respecto, podría entonces tratarse de esa misma tela.

[31] Cfr. BOIME, 1991.

[32] « Ils vont y chercher cette fantaisie originale et inspirée, piquante, imprévue, poétique, qui rafraîchit l'imagination après une journée fatigante de travail mécanique et sans attrait. Ceux qui s'acharnaient à l'Académie sur une figure sombre, une sorcière, un démon, un bourreau, un homme d'Etat ou un imbécile, se dirigent ensuite vers l'atelier de Smith pour y retrouver et y peindre un ciel, un clair de lune, un rayon de soleil. Le paysage est devenu une mode » (GREZ, 1889 : 58). "Van allí a buscar la fantasía original e inspirada, picante, imprevisible, poética, que refrescaba la imaginación después de una jornada fatigante de trabajo mecánico y sin atractivo. Aquellos que se encarnaban en la Academia en una figura sombría, una bruja, un demonio, un verdugo, un hombre de Estado o un imbécil, se dirigían después al taller de Smith para encontrar y pintar ahí un cielo, un claro de luna, un rayo de sol. El paisaje se convirtió en una moda" (traducción propia).

[33] "Es pues a ese personaje modesto, pero todavía mas perezoso que modesto, que alguien ha calificado de Mefistófeles por su figura i de Fausto por sus ensueños, que se pasea diariamente por nuestras calles, porque solo pinta cuando está de *mui buen humor*, a quien debe Chile la gloria de tener paisajistas", escribía sobre nuestro artista Vicente Grez en la *Revista de Santiago* tras la Exposición del Mercado de 1872 (el destacado es suyo).

[34] La insistencia de este mito en torno a la personalidad de Smith ha tenido como consecuencia el desconocimiento de su obra. Un ejemplo sintomático de esto es que en la muy difundida serie de libros

[35] Dos dibujos de tinta sobre papel, quizá realizados directamente en una de estas salidas, se encuentran en la colección del Museo Histórico Nacional. Cfr. MARTINEZ (2012).

[36] Este era un hábito muy extendido entre los pintores de la época, quienes dibujaban bocetos simples en la naturaleza sobre los que "tomaban nota" de los colores que luego completarían en su taller. Un ejemplo son los dos dibujos del pintor argentino Cándido López (1840-1902) de su serie de batallas de la Guerra del Paraguay que se conservan en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

[37] Juan Agustín BARRIGA (1857-1939) político, abogado, profesor, periodista, crítico de arte y poeta. Es un personaje completamente olvidado de la historia intelectual del país. A pesar de su conservadurismo en política, formaba parte activa del ambiente humanista de la época.

[38] En 1847 se adopta la composición poética del escritor Eusebio Lillo para ser entonada como himno nacional, reemplazando la versión que databa de las guerras de independencia. Esta nueva versión -vigente a nuestros días- está marcada por una lírica paisajística, donde la cordillera se define, precisamente, como "majestuosa" y "blanca montaña". Cfr. CHUBRETOVICH, 1991.

[39] En el mismo texto recién citado, Vicente Grez llama la atención, con una mezcla de desilusión y rebeldía, frente al hecho de que ninguno de

los artistas destacados en la exposición de 1872 fuera egresado de la Academia dirigida por Ciccarelli.

[40] Son palabras tomadas de uno de los raros escritos de Caspar David Friedrich : "La seule vraie source de l'art est notre coeur, le langage d'une âme pure et candide [...] Ferme ton oeil corporel pour regarder d'abord ton image avec ton oeil spirituel. Puis, amène au jour ce que tu as vu dans les ténébres afin que cette image agisse sur qui la regarde de l'extérieur vers l'intérieur… ". Una traducción propia : "La única verdadera fuente del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un alma pura y cándida [...] Cierra tu ojo corporal para observar primero tu imagen con tu ojo espiritual. Luego, lleva al día aquello que has visto en las tinieblas para que esa imagen actúe sobre quien la observa desde el exterior hacia el interior" (BRION, 1967 : 153).

[41] En este mismo texto, Grez señala a Smith como iniciador de la pintura de paisaje en Chile. Más de una década después, Pedro Lira (1888), por entonces, indiscutible líder, juez y parte de las artes chilenas, señala que Smith conformó, junto a otros tres pintores chilenos (Caro, y uno inglés (Charles Wood), el grupo de los "precursores" del arte nacional.