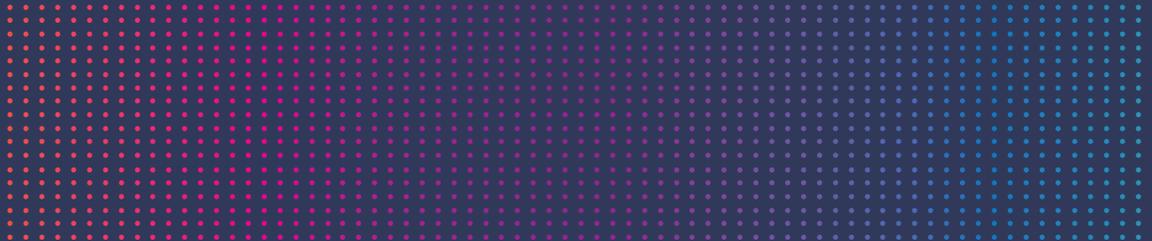




Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile





RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA  
EN TIEMPOS DE CAMBIOS EN CHILE:  
EL CASO DEL PINTOR Y RETRATISTA  
CHILENO OSCAR LUCARES

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2018  
CATEGORÍA POSGRADO

Carlos Cristián Oschilewski Lucares  
Magíster en Historia del Arte,  
Universidad Adolfo Ibáñez

## RESUMEN

La lectura de este trabajo permite entender la evolución del campo artístico chileno a partir de la experiencia biográfica de un artista, que al igual que muchos otros, no ha sido abordado por la historiografía del arte nacional. Para ello se empleó el enfoque *derridiano* a partir del concepto de *huella* a fin de identificar aquellos restos que nos hablan de una totalidad pre-existente.

La relevancia de este estudio está puesta en que se trata de un esfuerzo de rescate de la memoria patrimonial de nuestro país en tiempos de grandes cambios políticos, sociales y plásticos en el Chile de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Fue un período en el cual el pintor y retratista chileno Oscar Lucares (1875-1943/43?) adquirió su formación académica y ejerció su praxis artística en un entorno cultural caracterizado por la incorporación de cánones externos y la naciente experimentación local. Se trató de un artista producto del cambio de siglo en Chile que, por un lado, se formó bajo el academicismo neoclásico de figuras como Pedro Lira, pasando por el costumbrismo español de Álvarez de Sotomayor, pero que, por otro, conoció a la naciente vanguardia chilena y parisina junto a las pugnas que se desarrollaron en el mundo del arte.

También se analizó el contexto político y social que fueron determinando la enseñanza artística en el país y la formación del gusto estético. A su vez, este estudio realiza una reflexión sobre el contexto de formación y el trabajo de los artistas chilenos en la primera mitad del siglo XX, tanto en Chile como en Europa, a partir de la recuperación y puesta en valor de la obra del pintor Oscar Lucares. Para ello, se efectuó una labor de identificación de obras de su autoría disponibles en colecciones públicas chilenas a fin de estudiar las características más determinantes de su visualidad.

En este sentido, el retrato como género tradicional de la pintura es sometido a un escrutinio teórico a fin de acercarnos no solo al fenómeno iconográfico sino también a la propia construcción de identidad en un contexto de naciente modernidad. Las colecciones del Museo Histórico Nacional (MHN) y del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) fueron elementos fundamentales para conocer las pocas obras de Lucares disponibles, así como la revisión de la variada documentación epistolar que arrojaron interesantes, desconocidos y controversiales facetas de muchos de los artistas chilenos que debieron enfrentarse a una institucionalidad artística local caracterizada por su precariedad y los protagonismos. Finalmente, se trata de un pequeño homenaje a todos aquellos artistas chilenos olvidados por el tiempo y las instituciones.

**Palabras clave:** arte, pintura, memoria, patrimonio, Lucares

# ENSAYO<sup>1</sup>

## Introducción

“La lógica de la huella es la de la desaparición y de la borradura”.

Jacques Derrida (1930-2004)

El presente trabajo de investigación se ha propuesto la compleja misión de reconstruir un pedazo de la memoria patrimonial y artística chilena a partir de la noción de *huella* desarrollada por el filósofo francés Jacques Derrida. En ella, mediante el uso de la deconstrucción como modelo de pensamiento, se arriba al concepto de huella en oposición al de totalidad. La huella pasa a no ser la sobra de una totalidad preexistente y primera, sino aquello que desde el comienzo viene a significar la propia finitud. La huella es la condición de posibilidad del acontecimiento y como afirmaba Derrida “hay que pensar la vida como huella antes de determinar el ser como presencia”.<sup>2</sup>

Este postulado de Derrida plantea la incapacidad de la filosofía de establecer un piso estable y por lo tanto inaugura a mediados del siglo XX un tipo de pensamiento que critica, analiza y revisa fuertemente las palabras y los conceptos. Por ello, la deconstrucción *derridiana* propone que los mismos textos se deconstruyen. Se trata de una deconstrucción que está inscrita en la textualidad como su ruina y al mismo tiempo como su principio (sin olvidar la tradición). Por ello, y pensando en las características metodológicas de esta tesis, se ha acudido a la propia deconstrucción como enfoque destinado a trastornar la dialéctica, el discurso y la lectura que desean el dominio sin reservas del sentido y de la significación.

Y es en este proceso que al analizarse textos, documentos y archivos chilenos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se desprendería que, conforme este análisis, se pone de manifiesto que en todo texto hay un desplazamiento de los elementos semánticos en los que se funda la propuesta de sentido que se hace. Esa organización privilegia un elemento central y deja al margen otros. Bajo esta visión, en la construcción del sentido, opera el desplazamiento de determinadas realidades y se establecen otros centros. Y en esta operación intelectual, se produce un ejercicio de poder donde ocurren procesos de supremacía en los que determinados símbolos y cánones son impuestos social y políticamente.

---

<sup>1</sup> Ensayo realizado a partir de la tesis de posgrado para obtener el Magíster en Historia del Arte de la Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, 2018.

<sup>2</sup> Derrida, Jacques. *La Escritura y la Diferencia*. Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1989, p. 280.

En el caso del arte nacional de fines del siglo XIX y comienzos del XX, claramente se dio un discurso patriarcal y homogeneizante, elaborado por hombres y para hombres, donde el enfoque *derridiano*, a través de su análisis deconstruccionista, nos permite identificar la relación existente entre los conceptos de *centro* y *periferia*. Esta misma relación, puede ser invertida a fin de buscar nuevas posibilidades de sentido, dado que el primer orden se trataría apenas de un simulacro. El interés está puesto en este punto teórico: arribar al desplazamiento entre la *presencia* y la *ausencia*, operación que permite superar el círculo hermenéutico. Llevada esta cuestión al terreno de la historia del arte, las posibilidades son aún mayores dada la naturaleza subjetiva de la creación artística y las concepciones asociadas a los contextos culturales y sociales de cada época y la formación de nuestros primeros artistas nacionales.

De ello, surgen algunas interrogantes que parecen pertinentes. ¿Por qué en la historiografía de nuestro arte nacional determinados artistas se levantan desde la *presencia* y otros simplemente permanecen aún hoy en la *ausencia*? ¿Existe un *centro* claramente identificable en la historia del arte chileno y una *periferia* que no ha podido ser revertida, pese a los esfuerzos de los estudios en arte efectuados en los últimos años? ¿Está asociada la historia oficial del arte chileno a una historia del ejercicio del poder en la construcción de un *centro* en desmedro de una *periferia* carente de autoridad e interlocución? Tales preguntas se fueron haciendo más presentes a medida que fueron encontradas pequeñas *huellas* dejadas por el pintor y retratista chileno Oscar Lucares Espinoza (1875-1943/44?) en su transitar vital, desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Diversas complejidades también aparecieron en la presente investigación, dada las escasas referencias bibliográficas y documentales en Chile. Sin embargo, tales *huellas* arrojaban claras señales de una historia olvidada (así como la de muchos otros artistas) de un personaje marcado por la transición del arte nacional de un siglo a otro, que echan luces sobre las complejidades de ser artista en un ambiente marcado por la precariedad y los protagonismos.

Por ello, este trabajo tiene como propósito intentar una aproximación al fenómeno biográfico de un artista que tuvo un relativo reconocimiento en su época, un ser anónimo, y tal vez oculto, no abordado por la historiografía del arte chileno, pero, que al mismo tiempo, asistió de manera privilegiada en Santiago y en París, a los cambios plásticos fundamentales que fueron planteándose en el arte académico decimonónico, pasando por el costumbrismo español de los años diez hasta aventurarse en la ejecución de las primeras obras modernistas del grupo *Montparnasse*. El hallazgo de un conjunto de obras producidas por Oscar Lucares, consistentes en una serie de siete retratos que forman parte de la Colección de Fotografía Patrimonial del Museo Histórico Nacional de Santiago, gatillaron aún más la curiosidad por conocer la historia y las circunstancias que rodearon a este artista. Tales dibujos fueron elaborados

probablemente entre los años de 1892 a 1900 (no se registra la fecha de creación), época en la que Lucares cursó estudios de dibujo y pintura en la Academia de Bellas Artes de Santiago, primeramente, con el maestro y pintor chileno Pedro Lira (1845-1912),<sup>3</sup> y luego, con el pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960).<sup>4</sup>

El presente ensayo ha sido estructurado en base a tres apartados destinados a abordar diferentes aristas de la problemática identificada, a saber, la vida y obra del pintor chileno Oscar Lucares y su vinculación con el contexto histórico y artístico que le rodeó. La primera parte está dedicada a reconstruir la formación inicial de Lucares en la Academia de Bellas Artes de Santiago y conocer algunas de las características de la enseñanza artística en Chile de dicho período vinculando a su vez, la praxis de los artistas con los Salones, espacio principal donde ocurría el proceso de recepción crítica para los artistas de la época.

Asimismo, se abordan las complejidades al interior de la Escuela de Bellas Artes y el medio artístico nacional, lugar donde Lucares una vez egresado debió ejercer docencia y su cargo como Inspector General, en un período que asistió a varios cambios de carácter académico, pero principalmente, políticos y culturales, no ajenos a la realidad del país.

Una segunda sección está dedicada a abordar la temática de los pensionados en Francia, país al cual Lucares partió becado por el Estado chileno y donde entabló contacto directo con la apabullante producción parisina de los años veinte. También se aborda el retorno y la subsecuente crisis institucional que se instala al interior de la Escuela de Bellas Artes que termina con su desvinculación del Ministerio de Instrucción Pública y su traspaso definitivo a la Universidad de Chile.

Un tercer y último título está destinado a hacer una reflexión sobre los cambios políticos, económicos, sociales y culturales acaecidos en el país en la primera mitad del siglo XX y sus consecuencias directas sobre la producción de nuestros artistas nacionales y los grados de ruptura ocurridos en algunos de ellos, que como Oscar Lucares, *optaron* por abandonar el país y desarrollar su praxis en otros centros culturales, como París. Se acompaña asimismo una breve presentación sobre distintos elementos vinculados a la visualidad del artista.

---

<sup>3</sup> Al respecto, en el Catálogo del Salón y Exposición Anual de Bellas Artes de 1905, Oscar Lucares aparece señalado como artista participante en dicho certamen en su página 26, *Sección de Dibujo i Pintura*, de la siguiente manera: *Lucares (Oscar), nacido en Chile, Nataniel 380, discípulo del Sr. Pedro Lira. 127. Retrato del Sr. O.L. y 128. Rosas*. Otra referencia a su condición de discípulo del maestro Pedro Lira, puede ser encontrada en la página 49 de la obra, *La Pintura en Chile, Colección Luis Álvarez Urquieta, Santiago de Chile, julio de 1928*.

<sup>4</sup> *Catálogo de la Exposición Extraordinaria. Museo Nacional de Bellas Artes, Cincuentenario de su Fundación (1880-1930)*, Imprenta Siglo XX, Santiago, 1930, p. 34.

A su vez, la metodología propuesta y utilizada en el presente estudio ha tomado en consideración las siguientes acciones: revisión de archivos, catálogos y artículos (críticas de arte y crónica); lectura de cartas biográficas; análisis de contenidos; análisis de contexto; análisis comparativo; entrevistas; revisión de bibliografía, estudios y tesis universitarias; y finalmente la más compleja: búsqueda y revisión de obras de su autoría.

De esta forma, en base a un limitado grupo de evidencias encontradas en documentos seleccionados se ha tratado de reconstruir de manera preliminar la vida y obra de Oscar Lucares, contribuyendo a la recuperación de un pedazo de la memoria nacional que arroja luces sobre las vicisitudes y fortunas de ser artista en medio a un contexto-país que experimentaba profundos cambios políticos, económicos y sociales.

## **1. INICIOS, SALONES Y LA ESCUELA DE BELLAS ARTES**

Nacido alrededor de 1875<sup>5</sup> en el seno de una familia de oficios y artistas de la capital chilena (su padre Fidel fue tipógrafo, fotógrafo y dibujante; sus primos Griseldo y Federico Lucares, destacados flautistas y profesores de instrumentos de viento en el Conservatorio Nacional), Oscar Lucares Espinoza comenzó sus cursos de dibujo y pintura bajo las directrices establecidas por el abogado y pintor chileno Pedro Lira (1846-1912), artista ya consagrado quien abordó géneros como la pintura de historia, la pintura de género o costumbres, el paisaje y el retrato. Lira, por ejemplo, era un profundo admirador de los franceses Delacroix y Meissonier. En este sentido se hace necesario abordar el contexto y el ambiente en el cual Oscar Lucares cursó sus primeros estudios y la figura de su primer maestro, Pedro Lira, resulta fundamental, quien por aquellos años había logrado consolidar un sistema de exposiciones periódicas y de salones permanentes, idea trasladada a Santiago luego de la estimulante experiencia parisina de este último.

---

<sup>5</sup> Sobre la fecha de nacimiento de Oscar Lucares, al no encontrar un certificado de nacimiento de la época, las referencias disponibles remiten al trabajo de los investigadores Nena Ossa y Pedro Labowitz, quienes mencionan la condición de cultor del retrato de Lucares en: Ossa, Nena y Labowitz, Pedro, *Plástica chilena. Colección Museo Nacional de Bellas Artes*, Ministerio de Educación Pública, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Valdivia, 1986. Otra referencia encontrada sobre la fecha de nacimiento de Lucares se encuentra en la página 34 del Catálogo de Obras presentadas en la Exposición Extraordinaria del Museo Nacional de Bellas Artes de 1930, con motivo del cincuentenario de su fundación (1880-1930).



Oscar Lucares

Fotografía: Revista Zig-Zag N° 291, 17 de septiembre de 1910.

Pedro Lira se encuentra asociado en la historiografía del arte nacional a la tradicional y fundadora figura de los maestros en pintura. Distintas obras publicadas a lo largo del siglo XX, tales como *La Pintura en Chile* (Álvarez Urquieta, 1928); *Historia de la Pintura Chilena* (Antonio Romera, 1951); *El Hombre y el Artista, Pedro Lira* (Nathanael Yáñez, 1933); *La pintura en Chile, desde la colonia hasta 1981* (Galaz e Ivelic, 1981) y *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano* (Eugenio Pereira Salas, 1992) lo sitúan en el paradigma del academicismo decimonónico en términos de estilo, escuela, formación y legado. En todos estos trabajos consultados, corre una interpretación común que lo describe como un hombre de gran cultura y que realizó importantes aportes al incipiente ambiente artístico local (responsable, por ejemplo, de la construcción e inauguración en 1885 junto a José Miguel Blanco y la Sociedad Unión Artística del Museo de Bellas Artes de la Quinta Normal, también conocido como *Partenón*).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Cabe señalar que el Museo de Bellas Artes había sido creado previamente el 31 de julio de 1880 bajo el nombre de *Museo Nacional de Pintura* y que funcionó hasta 1887 en los altos del ex Congreso Nacional, ubicado en calle Catedral.



Edificio del Partenón de la Quinta Normal (hoy Museo de Ciencia y Tecnología).

Los jóvenes alumnos que acudían a las clases de la Escuela de Bellas Artes —institución donde Lira fue nombrado profesor de pintura y dibujo el 6 de octubre de 1892— eran sometidos, de acuerdo a referencias de la época, a una fuerte influencia espiritual y técnica generando un ambiente de “camaradería, amistad y condiscípulos”.<sup>7</sup> Allí ejerció como profesor hasta su fallecimiento en 1912. Según apunta Romera, Pedro Lira:

(...) no dejaba margen a las innovaciones, ni permitía que los que seguían sus enseñanzas rompieran las normas o las fórmulas que prendían su docencia (...) el maestro es en ese tiempo la primera figura artística, un pintor maduro, dueño de su arte, dominador de los secretos que plantea la técnica (...) por todo ello, desde 1884 hasta 1912, se fue transformando en un ser casi apostólico. Durante cerca de 30 años la rectoría del maestro se ejerce en forma casi absoluta, sin admitir interferencias. Aplica la enseñanza directa, pero quiere también controlar los espíritus e insuflar a las gentes sus propias ideas y teorías sobre el arte, sus manías, sus preferencias.<sup>8</sup>

Convertido en maestro y también en crítico de arte,<sup>9</sup> luego de su experiencia como alumno del italiano Alejandro Ciccarelli en la Academia de Pintura y su paso por Europa

---

<sup>7</sup> Romera, Antonio, *Historia de la Pintura Chilena*. Editorial del Pacífico S.A., Santiago de Chile, 1951, p. 73.

<sup>8</sup> *Ibidem* pp. 73-74.

<sup>9</sup> Un notable trabajo en esta línea lo constituye la obra de su autoría *Diccionario Biográfico de Pintores*, Encuadernación y Litografía Esmeralda, Santiago, 1902.

entre 1873 y 1884, Pedro Lira adquirió un gran protagonismo en la escena artística e institucional a fines del siglo XIX. Siendo profesor del curso superior de pintura en la Escuela de Bellas Artes —una vez trasladada e instalada en la calle Maturana 750, en 1891, desde los salones ubicados en los altos del Congreso Nacional— su llegada no estuvo exenta de polémica debido a sus convicciones políticas contrarias al presidente Balmaceda. Luego de la guerra civil de 1891 y tras desplazar a Alfredo Valenzuela Puelma (conocido *Balmacedista*) como postulante a profesor de la cátedra de pintura de la Escuela y apoyado éste último por los alumnos, Pedro Lira se impone y se instala de lleno en el ambiente de formación para muchos jóvenes que tendrán un destacado rol en las discusiones del arte del siglo XX.<sup>10</sup> La influencia de Lira fue determinante en términos de la técnica, composición y rigurosidad en torno al dibujo y la pintura para sus discípulos, entre los cuales se encontraba el joven Oscar Lucares.

Es bajo tales preceptos, carácter y estilo figurativo que se dio la formación primera de Lucares en torno al arte. A su vez, sus habilidades en el género del retrato también resultan evidentes donde se observa claramente la estricta formación recibida. Es por ello que, pese a no estar fechados, el conjunto de siete retratos de su autoría cuyos negativos fotográficos fueron localizados por este estudio en el Museo Histórico Nacional de Santiago (ver anexo 1), corresponderían a esta época de formación temprana en el arte del dibujo y de la representación histórica. Se trata de imágenes de destacados políticos nacionales como José Miguel Carrera, Manuel Bulnes, Antonio Varas, Miguel Luis Amunátegui, Domingo Santa María, Aníbal Pinto y Domingo Faustino Sarmiento, político argentino quien vivió exiliado en Chile. Con la excepción de los dos primeros (Carrera y Bulnes), todos los demás trabajos corresponden a representaciones iconográficas de importantes políticos asociados a la denominada *República Liberal (1861-1891)*. Y en este punto es importante resaltar que se tratan de figuras fuertemente vinculadas a la recepción en el país de un nuevo paradigma: el positivismo.

En el documentado trabajo de investigación de Berríos y otros, titulado *Del Taller a las Aulas, La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, se aborda este punto con particular atención a fin de entender de mejor manera el paradigma ideológico que también influyó sobre la enseñanza artística de fines del siglo XIX (época de los primeros estudios de Lucares).<sup>11</sup> La premisa teórica, en este caso, se centraba en el énfasis que el positivismo otorgaba a la metodología, con un total protagonismo del razonamiento humano.<sup>12</sup> El intelectual y político chileno José Victorino Lastarria, por

---

<sup>10</sup> Berríos, Pablo; Cancino, Eva; Guerrero, Claudio; Parra, Isidora; Santibáñez, Kaliuska y Vargas, Natalia, *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte, LOM Ediciones Ltda., Santiago, 2009, pp. 372-373.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>12</sup> *Ídem*.

ejemplo, traducía localmente la filosofía positivista desde un punto de vista liberal y en su visión sobre las bellas artes, éste sostenía:

El arte en general, i especialmente las bellas artes, i de conseguimiento la literatura que es una de ellas, son el medio más eficaz de comunicación social, que intima entre sí a los hombres i los liga por juicios comunes en la idea de lo bello i de lo útil, manteniendo sus tradiciones i modificándolas por ideas nuevas a medida que las ciencias adelantan. Por consiguiente, el interés de la sociedad respecto del arte es el mismo que tiene respecto de la ciencia, i se funda en la completa independencia del espíritu.<sup>13</sup>

En este sentido, la figura de Pedro Lira como profesor de Oscar Lucares vuelve a cobrar relevancia debido a su rol en la introducción del ideario positivista también en el arte. Conocida fue la contribución de Lira al incipiente sistema artístico nacional gracias a la traducción de la obra *La Filosofía del Arte*, de Hipólito Taine, en la que el concepto de *medio* fue fundamental.<sup>14</sup> Por ello, los retratos de Lucares de esa época también pueden leerse como exponentes del pensamiento intelectual de una época, principalmente en el caso de Domingo Faustino Sarmiento y Miguel Luis Amunátegui, figuras gravitantes de los círculos ilustrados de la segunda mitad del siglo XIX. Y en el plano político liberal a través de las figuras de Antonio Varas, Domingo Santa María y Aníbal Pinto.

Sin embargo, a la época del ingreso de Oscar Lucares a la Escuela de Bellas Artes (en una fecha probablemente situada entre 1891 y 1900) se dio en un momento crucial en el que Chile vivió de lleno las consecuencias políticas y sociales de la Guerra Civil de 1891. Bajo este contexto, se debe entender no solo las atenciones sino también las dificultades que debieron enfrentar los pupilos de Pedro Lira en la Escuela de Bellas Artes. Fue un período de gran inestabilidad política, económica y social en el país que ciertamente gravitó en el desarrollo de la enseñanza del arte.<sup>15</sup> El precario y limitado medio artístico chileno de fines del siglo XIX no debió permanecer ajeno a estos avatares de la política. Tal como lo consigna el trabajo consultado *Del Taller a las Aulas*, la Escuela sufrió “la disminución de sus profesores, el cambio de edificio a Maturana 750, una merma en la asistencia de los alumnos, la carencia de pensionados y una baja de presupuesto”.<sup>16</sup>

La Guerra Civil de 1891 fue un conflicto moderno que había involucrado a toda la sociedad y el gran número de víctimas impactó no solo a los círculos militares y políticos, sino también, a la intelectualidad y a la población en su conjunto. A su vez,

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 271-272.

<sup>14</sup> *Ídem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 375.

<sup>16</sup> *Ídem*.

planteó —en un escenario de cambio— la llegada de una nueva corriente conservadora al país, producto de la victoria del bando congresista sobre aquellos adherentes al *Balmacedismo*. Este hecho no es menor dado que la Escuela de Bellas Artes debió, en la práctica y bajo el nuevo contexto, atender a los gustos de una oligarquía que había salido fortalecida de un conflicto interno nunca visto en Chile, pero que se veía tensionada por el creciente descontento social de las clases media y obrera.

La Escuela de Bellas Artes —cuyo nombre oficial en ese momento y hasta 1900 fue *Sección Universitaria de Bellas Artes*— a la época del ingreso de Lucares funcionó en calle Maturana 750, entre calles Rosas y San Pablo, en dependencias de una escuela pública cuyo uso inicial había sido desechado.<sup>17</sup> Pese a contar con mayor espacio para el desempeño de los diversos talleres en su seno, la Escuela vivió diversos cambios tales como la incorporación de la enseñanza del grabado en madera.<sup>18</sup> En el presente estudio no se han encontrado documentos relativos a los alumnos de la Sección de Bellas Artes de esos años, que pudiesen fechar el momento exacto del ingreso de Lucares a esta institución, sin embargo, las diversas referencias a su condición de discípulo de Lira y de ex alumno de la Escuela de Bellas Artes en los catálogos de los salones examinados, dan prueba de esta condición.

### 1.1. Salones

A fin de adquirir experiencia, luz pública, recompensas (premios en dinero, medallas y/o menciones honrosas) y en el mejor de los casos, clientes para encargos y ventas, los alumnos de la Academia debían participar en los salones oficiales y exposiciones que comenzaron a organizarse regularmente desde mediados de la década de 1880. En el caso de Oscar Lucares, de acuerdo a los registros levantados, esta actividad se inauguró por primera vez con el Salón Oficial de 1905.<sup>19</sup> Para dicho evento, Lucares apareció admitido con dos obras (*127. Retrato del Sr. O.L.* y *128. Rosas*) en la *Sección de Dibujo i Pintura de la Exposicion Anual* de la siguiente manera: *Lucares (Oscar), nacido en Chile, Nataniel 380, discípulo del Sr. Pedro Lira*. En este salón vendría su primer reconocimiento obteniendo una medalla de tercera clase en la categoría pintura, aunque se desconoce por cuál de las dos obras presentadas.<sup>20</sup>

Al año siguiente, en el Salón Oficial de 1906, volvió a participar siendo nuevamente admitido por el jurado en la *Sección Pintura*, esta vez con una sola obra titulada *Retrato señora A. E. de L.* (un retrato de su madre, la Señora Adela Espinoza de Lucares).<sup>21</sup> Con

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 371.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 372.

<sup>19</sup> *Catálogo del Salón Oficial y Exposición Anual de Bellas Artes de 1905*, p. 26.

<sup>20</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1906*, pp. 12 y 25.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 35.

esta obra obtuvo una medalla de segunda clase en la categoría y el premio de retrato Certamen Edwards.<sup>22</sup> Cabe recordar que este Certamen fue un premio anual en dinero creado el 11 de enero de 1888 por el magnate y filántropo chileno Arturo Maximiano Edwards Ross (1861-1889), dirigido a premiar año a año las mejores obras elegidas en los salones oficiales en cuatro categorías: “paisaje o naturaleza muerta/costumbres, retratos, animales o busto de escultura/pintura histórica nacional, estatua o composición escultural/premio de honor sin distinción de género”.<sup>23</sup> Posteriormente, existe un registro de su participación en el Salón Oficial de 1908, también con un *retrato de la señorita E.C.G.*, con domicilio en calle Nataniel 380, esta vez sin medallas o premio.<sup>24</sup>

Ese mismo año, en el mes de diciembre, se efectuó en Santiago el 4to. Congreso Científico (y 1º. Panamericano) y para la ocasión, la Escuela de Bellas Artes tomó la decisión de organizar una exhibición de trabajos de sus alumnos en un espacio especialmente asignado para tal efecto en la Quinta Normal. Los alumnos, entre los que se encontraban Julio Zúñiga, José Caracci, Carlos Isamitt, Pablo Burchard, Juan Frutos y Adolfo Quinteros, figuraba Oscar Lucares con 4 obras, a saber: 25. “Chirimoyas”, 26. “Retrato del autor”, 27. “Peras” y 28. “Retrato de Señora”.<sup>25</sup> Sin embargo, fue su participación en el Salón Oficial de Bellas Artes de 1915, la que proporcionó a Oscar Lucares un alto nivel de público reconocimiento. En dicha exposición, el artista fue admitido con cuatro obras en la sección *Pintura*, tituladas: 114. *Retrato señorita B.T.*, 115. *Retrato*, 116. *Hirma* y 117. *Cabeza de estudio*, a las que se debe agregar una escultura titulada 10. *Busto Mari*.<sup>26</sup> De todas estas obras (cabe indicar que su escultura obtuvo una tercera medalla en la categoría), *Hirma* fue la que reportó a Lucares los mayores méritos. Esta obra presentada al salón de ese año logró la primera medalla en pintura junto a los premios de retrato Certamen Edwards y el Premio Maturana.<sup>27</sup> Al año siguiente, este retrato participó representando a Chile en la *Panama-Pacific International Exposition* de San Francisco (EE.UU.), entre enero a mayo de 1916.<sup>28</sup> Luego de pertenecer al propio artista, pasó a formar parte de la Colección Luis Álvarez Urquieta y desde 1939, al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.<sup>29</sup>

---

<sup>22</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1908*, p. 13.

<sup>23</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1919*, p. 20.

<sup>24</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1908*, p. 45.

<sup>25</sup> Arias, Virgilio, *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, presentada al Consejo de Instrucción Pública con motivo de la Celebración del Aniversario Secular de la Independencia*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1910, pp. 43-45.

<sup>26</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1915*, pp. 22 y 32.

<sup>27</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1918*, p. 11.

<sup>28</sup> *Catálogo Ilustrado de la Panama-Pacific International Exposition of San Francisco (USA), 1916*, disponible en: <https://archive.org/stream/illustratedcatal00panarich#page/n21/mode/2up>

<sup>29</sup> A la fecha, esta obra se encuentra expuesta en el Ministerio Secretaría General de la Presidencia (Palacio de La Moneda), en calidad de préstamo por el Museo de Bellas Artes.

Oscar Lucares vuelve a aparecer como admitido en el Salón Oficial de Bellas Artes de 1919, esta vez con un *retrato de Don Valentín Letelier*, pero en esta oportunidad figura también como jurado de admisión y colocación junto a Benjamín Errázuriz, Luis Cousiño, Pedro Reszka y Carlos Alegría.<sup>30</sup> De los catálogos de salones revisados en este estudio, se produce un salto cronológico en la participación de Lucares en dichos eventos. Bajo la organización de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, se realiza en 1941 el Salón Nacional en el Partenón de la Quinta Normal, donde Lucares es admitido con cuatro obras: tres retratos y una naturaleza muerta.<sup>31</sup> Una de estas obras recibió el premio Club de la Unión en pintura. Finalmente, se registra una última participación de Lucares en el Salón Nacional de 1942, siendo admitido con un pastel titulado *Autorretrato*, el cual recibió una medalla de plata en su categoría.<sup>32</sup>

## 1.2. Recepción crítica

Un aspecto relevante a considerar es la recepción crítica de la obra de Oscar Lucares en el medio local. Efectuado un primer levantamiento de documentos encontrados en el ámbito de la tímida crítica de arte desarrollada en la época, resulta interesante conocer algunos aspectos vinculados con la apreciación del trabajo de este artista. Una primera referencia a Lucares aparece en 1908, con motivo del salón oficial de ese año. El pintor y crítico francés radicado en Chile, Ricardo Richón-Brunet (1866-1946), tras elogiar las obras presentadas al certamen, escribió:

(...) antes de terminar esta rápida visita, quiero dirigir un afectuoso saludo a los señores Lucares, cuyo retrato de señora confirma las sólidas cualidades del pintor y (...).<sup>33</sup>

En 1910, con ocasión de las festividades del Centenario de la Independencia y de la inauguración del Palacio de Bellas Artes de Santiago, se publicó un *Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición Internacional de Bellas Artes*,<sup>34</sup> en el cual Ricardo Richón-Brunet participó con un ensayo titulado *El Arte en Chile*. En él consignaba lo siguiente:

(...) Pero, otros jóvenes pintores, sin salir de aquí, supieron encontrar también su camino y fórmula personal y a su cabeza hay que poner al señor Benito Rebolledo Correa. Este artista que se ha formado por sí solo, ha revelado en sus últimas obras un temperamento tan vigoroso y tan sano, una

---

<sup>30</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1919*, pp. 54 y 62.

<sup>31</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1941*, pp. 38 y 43.

<sup>32</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1942*, p. 33.

<sup>33</sup> Richón Brunet, Ricardo, "Salón de 1908", *Revista Zig-Zag*, N° 196, 22 de noviembre de 1908.

<sup>34</sup> *Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición Internacional de Bellas Artes*, Imprenta Barcelona, Santiago, 1910.

visión tan clara y un sentimiento tan intenso de la luz, de la atmósfera y de la vida que en él también hay indudablemente, como se dice en francés, *l'etoffe d'un grand peintre*, a su lado los señores Burchard, que presentó el año pasado un paisaje muy notable, Zúñiga, Lucares, Manuel Núñez, cuyos retratos y cuadros de costumbre, son cada vez más interesantes; Gordon, Caracci y Vergara completan la nueva generación que se levanta ahora y que afirma la vitalidad y la robustez de la escuela artística chilena. (...).<sup>35</sup>

Otra referencia más completa es la publicada por el también pintor y crítico chileno José Backhaus (1884-1922), a propósito del Salón Oficial de 1915 en la que señaló:

(...) en otro género, en el retrato, este año nos reserva una sorpresa y esta es los progresos realizados por don Oscar Lucares. Del año pasado a este hay un paso tan decisivo, tan seguro que el señor Lucares ha conseguido esta vez colocarse en primera línea entre los retratistas. Sus retratos de este año están pintados con solidez, son distinguidos y de un color muy agradable. (...).<sup>36</sup>

Breves alusiones a Lucares aparecen en crónicas de arte de 1914, 1915 y en una de 1917 publicada en *Selva Lírica* por Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya, quienes criticando la conformación de los jurados del salón de pinturas hacían un llamado a reaccionar:

Juventud: es necesario reaccionar (...) No nos hemos estremecido de placer frente al arte laureado de Pablo Burchard, Julio Ortiz de Zárate, Almina Moisin, Camilo Mori y Fernando Mesa, en el último Salón Oficial, por un jurado de que eran miembros el admirable retratista Exequiel Plaza y el esforzado y fervoroso Oscar Lucares, ambos representantes de la joven y viril generación?..<sup>37</sup>

Este estudio también localizó una crónica del día 1 de junio de 1922 del diario brasileño "O Jornal", de la ciudad de São Luis de Marañón, en la que menciona a diversos artistas sudamericanos seleccionados por la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Francia para su salón de aquel año, de la siguiente manera:

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>36</sup> Backhaus, José, "El Salón de 1915", *Revista Zig-Zag*, No. 560, 13 de noviembre de 1915.

<sup>37</sup> Molina Núñez, Julio y Araya, Juan Agustín, "Consejo Superior de Letras y Bellas Artes", en *Revista Selva Lírica, Estudios sobre los Poetas Chilenos*, Sociedad Impresión y Litografía Universo, Santiago, 1917, p. 481.

*Os artistas sul-americanos ocupam este ano lugar de destaque no salão da Sociedade Nacional de Belas Artes. Organizado como de costume esse salão no “Grand Palais dos Campos Elíseos”, vê-se ali trabalhos de importantes pintores brasileiros, uruguaios, argentinos e chilenos. (...) O artista argentino Rodolfo Alcorta apresenta dois bons trabalhos: -“Cinio Campos” e “Paisana”- achando-se bem representada a arte uruguaia e chilena como os quadros de Carlos A. Castelanos, de Montevideo e Oscar Lucares, de Santiago.*<sup>38</sup>

Finalmente, una columna de Nathanael Yañez publicada en 1942 sobre el salón de ese año, realizado en el Palacio de La Alhambra señalaba, que “el autorretrato de Oscar Lucares, ya elogiado por mí en un salón de Viña, hace dos o tres años, es magnífico. Su segunda medalla, muy merecida”.<sup>39</sup>

Tal como se desprende, las pocas alusiones al artista que han podido ser identificadas y a cargo de connotadas figuras de la época, nos hablan de la evolución que Lucares fue protagonizando en los distintos eventos y salones que tuvieron lugar en Santiago a comienzos del siglo XX. Cabe indicar que las publicaciones de la capital eran limitadas y la escasa crítica de arte giraba en torno a una prosa en que “se alaba o se niega a los artistas según viejos moldes de transcripción de la realidad, y en donde los autores privilegian imágenes poéticas y repetidas comparaciones y citas a grandes nombres del arte universal”.<sup>40</sup> Por eso, la recepción crítica de las obras del artista debe entenderse en el marco de la falta de profesionalización de los críticos de arte de principios del siglo XX en Chile. Sobre este aspecto los investigadores Pablo Berríos, Eva Cancino y Kalliuska Santibáñez resaltan que “sustentados en los cánones académicos y en las estrategias visuales renacentistas, el ideal de arte de estos críticos estaba dado por el cumplimiento de la promesa del artificio, por la mimesis y, por tanto, abogan por una obra que oculte los mecanismos de su construcción y que al mismo tiempo satisfaga el gusto de instancias oficiales”.<sup>41</sup> La crítica de arte de aquellos años —que operaba básicamente a través de periódicos y revistas— estaba a cargo de figuras vinculadas al campo artístico, sin embargo, se trataba de personas que no poseían una formación teórica e histórica que les posibilitaran analizar una producción visual que no estuviese

---

<sup>38</sup> Diario “O Jornal” de Sao Luis de Marañón, Brasil, edición del 1 de junio de 1922, Pág. 2.

<sup>39</sup> Yañez Silva, Nathanael, *Salón Nacional de 1942*, Las Últimas Noticias, 26 de diciembre de 1942.

<sup>40</sup> Grillo Cuello, Andrés David, *Las Bellas Artes y la Academia en Chile, itinerario de una disidencia (1842-1928)*, Tesis de grado para obtener el grado académico de Licenciado en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte, Escuela de Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006, p. 74.

<sup>41</sup> Álvarez de Araya, Guadalupe, *La recepción de las vanguardias en Chile a través del Grupo Montparnasse: 1923-1935*, Op.cit. en: Berríos, Pablo; Cancino, Eva y Santibáñez, Kalliuska, *La construcción de lo contemporáneo, la institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*, Estudios de Arte, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2010, pp. 131-132.

necesariamente conectada con el gusto personal y de los juicios artísticos de la clase gobernante.<sup>42</sup>

### 1.3. La Escuela de Bellas Artes

Oscar Lucares contaba ya con 35 años en 1910, época en que se inauguró en Santiago y con ocasión de las celebraciones del Centenario, el Palacio del Parque Forestal diseñado por Emile Jéquier (1866-1949), y que pasó a albergar tanto a la Escuela como al Museo de Bellas Artes.



La Escuela de Bellas Artes a la fecha de su inauguración en 1910. Foto: Dibam.

En 1912, Lucares fue nombrado Inspector General de la Escuela de Bellas Artes y en su calidad también de profesor le tocó admitir en su seno y pese a su corta edad, al artista chileno Pedro Luna. Al respecto, en una investigación efectuada por Paz Olea y Lorena Cordero sobre este último pintor, para el Museo de Arte y Artesanía de Linares, se encuentra una particular referencia,

(...) realizó sus primeros estudios en el Liceo Santiago, ya a esta edad Pedro Luna demostraba especial predilección por el dibujo y la pintura. Ingresó al Instituto Nacional en 1910 al primer año de humanidades, pero no le fue bien. Se presentó en 1912 a la Escuela de Bellas Artes, que ya se encontraba

---

<sup>42</sup> *Ídem.*

instalada en el edificio del Parque Forestal. Sus dibujos fueron evaluados por Richón Brunet y Oscar Lucares, quienes lo aceptaron de inmediato como alumno regular (...).<sup>43</sup>

Otras alusiones encontradas han sido revistas de la época como el caso de *Sucesos*, en la que en un reportaje de cuatro páginas se menciona a Oscar Lucares en 1916 —junto a una fotografía suya de pie— en su calidad de Inspector General de la Escuela y acreedor de varias medallas en los salones oficiales.<sup>44</sup>



“El artista pintor D. Oscar Lucares, inspector general de la Escuela. El Sr. Lucares es de los más distinguidos pintores nacionales; se ha ganado ocho medallas en las exposiciones anuales”.

En “Una visita a la Escuela de Bellas Artes por J. E.”,  
*Revista Sucesos*, N° 723, 3 de agosto de 1916.

Esta época en la vida del pintor Oscar Lucares fue particularmente productiva y de activa participación en el ambiente artístico local. Tal como se expuso, el año de 1915 con su correspondiente Salón Anual de Bellas Artes fue de especial relevancia en su carrera como retratista al obtener los dos principales premios (Certamen Edwards y Certamen Maturana) con su obra *Hirma*. A su vez, datos encontrados sobre su condición de alumno de Álvarez Sotomayor y su paso como empleado de la Escuela de Bellas Artes

<sup>43</sup> Olea, Paz. y Cordero, Lorena, *Pedro Luna en la colección del Museo*, Catálogo, Museo de Arte y Artesanía de Linares, 1997. disponible en: [http://www.museodelinares.cl/639/articles-71978\\_archivo\\_01.pdf](http://www.museodelinares.cl/639/articles-71978_archivo_01.pdf)

<sup>44</sup> J.E., “Una visita a la Escuela de Bellas Artes”, *Revista Sucesos*, N° 723, 3 de agosto de 1916.

dan cuenta de un momento de clara madurez de su trabajo y de un reconocimiento entre sus pares en base a la numerosa recepción crítica encontrada (en formato de crónicas, críticas de arte y reportajes).

Lucares debe haber asistido también y de manera privilegiada al surgimiento de los primeros grupos disidentes a la Academia, desde la denominada *Colonia Tolstoyana*, pasando por la *Generación del 13* hasta llegar al *Grupo de los Diez*, sin tomar partido, aparentemente, de ninguno de estos colectivos visuales conforme las fuentes consultadas a la fecha. Probablemente lo anterior se deba al hecho de que, en 1915, Lucares era un hombre de 40 años con toda la herencia académica y el peso generacional de un pintor formado bajo la tradición del modelo neoclásico de fines del siglo XIX. Sin embargo, una particular evidencia encontrada sobre su entorno lo constituye una fotografía proporcionada por el archivo Luis Ladrón de Guevara (publicada por el investigador Wenceslao Díaz en su libro *Bohemios en París*)<sup>45</sup> donde aparecen algunos de los integrantes de la Escuela de Bellas Artes hacia 1916, con motivo de la visita al país de la bailarina española Tórtola Valencia. En ella, aparecen Oscar Lucares junto a los artistas Camilo Mori, Sara Malvar, los hermanos Lobos, Laureano Guevara, José Backhaus, Pedro Luna, Fernando Mesa y el poeta Julio Walton, entre otros.

Muchos de estos artistas tomaron parte activa en diferentes grupos de intelectuales de aquellos años donde se buscaban nuevos lenguajes no solo en la plástica, sino también en áreas de la literatura, como la prosa y especialmente, la poesía. Una experimentación donde se examinaban alternativas a la formación y enseñanza mediante una concepción estética independiente a los postulados de la Escuela.

---

<sup>45</sup> Díaz Navarrete, Wenceslao, *Bohemios en París, epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*, RIL editores, Santiago, 2010.



Fotografía de 1916. Archivo Luis Ladrón de Guevara.  
La bailarina española Tórtola Valencia (1882-1955) en la Escuela de Bellas Artes

Un curioso hallazgo lo constituye también una airada carta del destacado escritor, diplomático y periodista chileno Joaquín Díaz Garcés, en la cual relataba al rector de la Universidad de Chile de ese entonces (ya en abril de 1917), la situación de “indisciplina y desorden” en la que se encontraba, a su juicio, la Escuela de Bellas Artes a su arribo al cargo de director de la misma:

(...) Cuando llegué a esta escuela no se conocía disciplina alguna; la autoridad ministerial y la universitaria, la del director y de los inspectores, la de los profesores y otras más delicadas, debidas al sexo y edad y merecimientos de los alumnos, eran negadas en forma ridícula. El orden se mantenía casi por votación, pues funcionaba en el mismo edificio de la escuela un centro tumultuoso presidido por el profesor Zúñiga (Julio), tolerado por el ex inspector Lucares (Oscar), que adoptaba censuras, aplausos o consejos para la dirección, según la estricta conveniencia del reducido grupo de alumnos que lo formaban. Estimulado por el señor

Ministro del ramo y por US., para proceder con paciencia y constancia a corregir estos defectos, pedí la renuncia al inspector (Lucares), solicité y obtuve del Consejo una autorización discrecional para borrar cerca de doscientos alumnos de la matrícula, apliqué con severidad este año el reglamento para la nueva matrícula, y dejé en su puesto al profesor Zúñiga para observarlo.<sup>46</sup>

Tal como se desprende de esta carta, Lucares y varios alumnos fueron desvinculados de la Escuela de Bellas Artes en 1917. Pese a las aseveraciones efectuadas por Díaz Garcés, es conocido este episodio en la historia de la Escuela el cual desembocaría en acciones concretas por parte de los diferentes actores del campo cultural de ese entonces. En la época —pese a sus reconocidas cualidades como crítico de arte— surgieron fuertes cuestionamientos al hecho de que Díaz Garcés fuera un escritor y no un artista profesional, a cargo de la dirección de una Escuela de Bellas Artes (de 1916 a 1919). Anteriormente, los mismos cuestionamientos habían surgido en contra de su antecesor en el cargo, el también escritor, Luis Orrego Luco (1913-1916). Cabe indicar asimismo que Díaz Garcés se desempeñó luego como director del Museo Nacional de Bellas Artes, desde octubre de 1919 hasta su fallecimiento en 1921.

Dicho periodo de la Escuela de Bellas Artes (1910 a 1920) asistió a un intenso debate y reflexión en torno a la dirección que debían tomar las artes. A su interior se habían producido hechos importantes como la llegada a Chile de Álvarez de Sotomayor a la clase de pintura. Pese a haber vivido solo seis años en Chile, entre 1908 y 1915, el pintor español y futuro director del Museo del Prado (1939-1960), Fernando Álvarez de Sotomayor, favoreció a través de un realismo depurado, la introducción de temas populares y costumbristas en la pintura chilena con una valorización de la huella hispánica en contraposición al avasallador modelo y gusto francés imperante hasta ese momento. Las clases populares y situaciones de la vida cotidiana como el trabajo, las labores del campo y domésticas, entre otros, comenzaron a aparecer en las obras de sus discípulos, y bajo esta huella, Oscar Lucares se incorporó junto a otros alumnos más jóvenes, a esta nueva corriente que introdujo lentamente contenidos vernaculares. Esta nueva manera de pintar y de mirar a la sociedad se tradujo en la práctica en un cuestionamiento de los alumnos a la forma en la que la enseñanza del arte era efectuada en Chile.

Todos estos elementos hallados en esta investigación dan cuenta de un momento muy particular de la Escuela de Bellas Artes. Dicha institución arrastraba desde fines de la década de 1890 una serie de dificultades presupuestarias y académicas que solo serían

---

<sup>46</sup> Díaz Garcés, Joaquín, "Carta al Rector de la U. de Chile, Santiago, 12 de abril de 1917", *Boletín de Instrucción Pública*, Anales de la Universidad de Chile, 1917, pp. 101-104.

abordadas por el escultor y nuevo director Virginio Arias, a partir de 1900.<sup>47</sup> Polémicas aparte, lo cierto es que la Escuela fue un terreno donde las distintas visiones sobre el arte que necesitaba el país y la sociedad fueron originando debates encarnizados sobre las directrices plásticas. A su vez, en ese ambiente de pensamiento crítico comenzó a despuntar una joven generación de artistas influenciados por nuevos géneros, como el modernismo y el naturalismo. Esta situación desembocó en la práctica en un despertar artístico que llevó a la conformación de la *Generación del 13* y, en su caso, fruto de las conexiones con Francia, al futuro surgimiento del *Grupo Montparnasse*.

Se trataba de pintores cuyo origen social estaba vinculado a la baja burguesía (que accedía al sistema universitario chileno) y que fueron desplazando lentamente a la oligarquía intelectual, en la búsqueda de nuevas formas de expresión y sensibilidad. Si bien durante su gestión Díaz Garcés gatilló un quiebre, tanto al interior de la Escuela como en el mismo sistema del arte local, sería injusto atribuirle toda la responsabilidad sobre estos sucesos acaecidos a mediados de 1917, ya que el medio como un todo, vivía momentos cruciales en términos de cuestionamientos no sólo a la institucionalidad del arte.

El país vivía de lleno la instalación política de la denominada *Cuestión Social* bajo la presidencia de Juan Luis Sanfuentes (1915-1920) y en medio a los sucesos de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) en la cual Chile se había declarado neutral. Paralelamente, el abogado y caudillo Arturo Alessandri Palma se perfilaba hacia la presidencia desde su puesto de senador apoyado por las clases populares cansadas de la falta de soluciones a sus problemas por parte del Estado oligárquico. Las desigualdades sociales habían dejado de circunscribirse a la esfera de los problemas derivados del capitalismo industrial y traspasaban dichas fronteras hacia el mundo político, instalándose de lleno en la opinión pública y en los debates de gobierno y parlamento. Entre 1880 y 1920 se asistió al surgimiento de movimientos sociales que denunciaban las malas condiciones en que vivían y laboraban miles de trabajadores a lo largo y ancho de Chile. Figuras como Luis Emilio Recabarren, reflexionaban, denunciaban y demandaban acciones concretas que fueran en beneficio de las clases más desposeídas. En su célebre conferencia “Ricos y Pobres” —proferida en 1910 en Rengo— Recabarren realiza una cruda radiografía de la burguesía, la clase media y el proletariado chilenos de la época, en la que describe las condiciones deplorables en las que vivía un tercio de la población y levantaba un fuerte cuestionamiento a la idea de progreso que se pretendía instalar.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Berríos, Pablo; Cancino, Eva; Guerrero, Claudio; Parra, Isidora; Santibáñez, Kaliuska y Vargas, Natalia, *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte, LOM Ediciones Ltda., Santiago, 2009, p. 377.

<sup>48</sup> Recabarren, Luis Emilio, *Ricos y Pobres*, disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000125.pdf>

En el ámbito artístico y entre las acciones concretas emprendidas por un grupo disidente liderado por el pintor chileno, Juan Francisco González, estuvo la creación en 1918 de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en la que Oscar Lucares junto a otros artistas tomaron parte como miembros fundadores y que comenzaron a organizar su propio salón anual.<sup>49</sup> Precisamente, un factor adicional a las problemáticas que vivió la Escuela en aquellos años lo constituyó la concepción que el pintor José Francisco González introdujo sobre la pintura y la enseñanza. Cabe indicar que González había sido nombrado en 1910 por Álvarez de Sotomayor como profesor de la Escuela, pero su ingreso definitivo se produjo solo en 1914. En la investigación realizada por Andrés Grillo titulada “*Las Bellas Artes y la Academia en Chile, itinerario de una disidencia (1842-1928)*”, plantea que González “frente a los profundos vacíos de la educación académica en artes aportó una visión renovadora sobre el rol del artista y de la misma enseñanza estimulando a sus alumnos en la búsqueda de su propio estilo”.<sup>50</sup>

Juan Francisco González, en su texto *La enseñanza del dibujo* propone una declaración de principios al sostener que “mirar no es sinónimo de ver...contrariamente a los métodos científicos que proceden por análisis, en arte se procede por síntesis”. González llama a ver en grande más allá de los detalles, acercarse al conjunto de aquello que se observa.<sup>51</sup>

Queda claro que tales concepciones artísticas provocarían a la larga un cisma al interior del pequeño y conservador sistema artístico chileno. La Escuela vivió contradicciones y enfrentamientos en la segunda década del siglo XX, cuando las diversas ideas sobre el arte y su enseñanza comienzan a sincerarse en la búsqueda del papel del artista en la sociedad. El contexto político imperante ayudó a agudizar aún más estas cuestiones al poner frente a frente las posiciones conservadoras asociadas a la formación académica neoclásica, repetitiva, mimética y acabada versus aquellas posturas que denunciaban la caducidad de aquel modelo y que clamaban por una libertad creativa y el genio del artista individual. Así, la Escuela de Bellas Artes de los años diez experimentó lo mismo que experimentaba la sociedad chilena. Se llegaba al agotamiento del gusto de la elite dirigente y entraban en escena artistas no aristocráticos que venían con fuerza a cuestionar el *modo* y la *forma*. Surge, en opinión de Grillo, la voluntad de la “expresión libre”.<sup>52</sup> Una especie de *interfase* entre aquel mundo antiguo asociado al viejo orden y el moderno que despuntaba. Una nueva clase social que reclamaba su lugar y deseaba aceptación.

---

<sup>49</sup> La condición de Oscar Lucares como miembro fundador se encuentra en el *Catálogo del Salón Nacional de 1948 de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, XV Exposición Anual de Bellas Artes*, p. 7.

<sup>50</sup> Grillo Cuello, Andrés David, *Las Bellas Artes y la Academia en Chile, itinerario de una disidencia (1842-1928)*, Tesis de grado para obtener el grado académico de Licenciado en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte, Escuela de Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006, p. 51.

<sup>51</sup> *Ídem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 62.

Finalmente se debe apreciar también el sentido generacional que aparece con fuerza en aquellos años mediante la práctica visual de agrupaciones como la *Generación del 13* y el *Grupo de los Diez*, cuyos proyectos artísticos, aunque tímidos, apuestan progresivamente a la renovación con la pretensión, a su vez, de introducir un nuevo sentido del gusto y la apreciación estética, elementos que serán fundamentales para la posterior recepción de las vanguardias en Chile.

## 2. ESTUDIOS EN FRANCIA Y CRISIS DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

Siguiendo las huellas dejadas por Oscar Lucares a comienzos de los años 20, fue posible encontrar diversas referencias en los catálogos de los salones oficiales de 1926, 1927 y 1928, relativas a su partida al extranjero pensionado por el supremo gobierno de la época. Junto a los artistas chilenos Adolfo Quinteros y José Perotti, Oscar Lucares viajó en 1920 becado por el Estado a Europa, específicamente a París, a proseguir sus estudios.<sup>53</sup> Este viaje resultó fundamental no solo para Lucares, sino también para muchas figuras de la plástica chilena de aquellos años, como Luis Vargas Rosas, Álvaro Yáñez (Juan Emar), los hermanos Manuel y Julio Ortiz de Zárata, Henriette Petit, Lidia Campusano y Camilo Mori, entre otros tantos que viajaron pensionados o por sus propios medios a las capitales europeas. Todos ellos coincidieron en el París de comienzos de los años 20, junto a figuras como Vicente Huidobro, donde la efervescencia cultural, una vez terminada la Primera Guerra Mundial (1914-1918), se dejaba sentir de manera apabullante, principalmente en el barrio de *Montparnasse*.

En aquel entonces los artistas solían viajar a Roma, Madrid y París a fin de perfeccionar su arte, pero también esta situación a juicio de la investigadora chilena Guadalupe Álvarez evidenciaba lo siguiente:

(...) la tradición decimonónica de pensiones a intelectuales y funcionarios públicos notables a cuenta del Estado, refleja la precariedad en la que quedaban en su vejez quienes habían dedicado parte de su vida al servicio público y a la intelectualidad (...).<sup>54</sup>

También la misma autora reflexiona,

(...) si hoy no es sencillo ser artista y vivir de ello, en aquella época era aún más difícil. No solo había que enfrentar los temores familiares, sino que

---

<sup>53</sup> *Catálogos de los Salones Oficiales de 1926, 1927 y 1928*, pp. 99, 39 y 48 respectivamente.

<sup>54</sup> Álvarez de Araya Cid., Guadalupe, *Originalidad y vanguardia en la crítica en prensa de los años veinte*, 2005, disponible en: <http://critica.cl/artes-visuales/originalidad-y-vanguardia-en-la-critica-en-prensa-de-los-anos-veinte>

había que haber nacido en el seno de una familia que pudiera darse el lujo de tener un hijo-a artista (...).<sup>55</sup>

Las dificultades que debieron sortear los artistas chilenos en París iban desde atrasos en los pagos de sus becas hasta la imposibilidad de cursar clases en las distintas disciplinas —por motivos económicos— en las dos principales escuelas que recibieron a varios nombres nacionales, como la *Académie de la Grande Chaumière* y la *Académie Colarossi*. En muchas de las cartas revisadas y publicadas en el libro de Wenceslao Díaz, *Bohemios en París*, esta situación de precariedad era relatada por figuras como José Perotti, Adolfo Quinteros y el propio Lucares. Una de ellas, es el caso de una misiva dirigida por Oscar Lucares a José Perotti en 1922,

Moret sur Loing, 25 de agosto de 1922

Sr. José Perotti,

Hoy he recibido la carta en que me anuncia su partida de París para el 5 de septiembre: casualmente ayer le he escrito a Ud. y la carta se la dirigí a la Legación pues ignoraba el número del Hotel donde Ud. habitó. Le agregaré a los encargos que en ella le hago, el de hacer saber que mi situación económica es un tanto difícil, de esto a mis padres nada digo, a fin de evitarles preocupaciones, puede que algo se consiga, para remediarla. Le renuevo mis votos por un viaje feliz, y por el pronto regreso al Centro de incomparable cultura artística, que es París.

Oscar Lucares.<sup>56</sup>

Oscar Lucares habría permanecido alrededor de tres años en París, entre 1920 y 1923, donde ingresó a la mítica y popular *Académie de la Grand Chaumiere*, creada en 1904 y bajo la tutoría de uno de sus fundadores, el pintor y profesor francés Lucien Simon (1861-1945). Al respecto, en una carta de Henriette Petit (1894-1983) a Luis Vargas Rosas (1897-1977) fechada en marzo de 1922, ésta relata,

(...) Le agradezco las tarjetas que me manda. Todas sus descripciones de Alemania y de los Museos me interesan tanto pero no puede imaginarse cómo me alegro que vea la diferencia con Francia. Qué pena que no pueda hablarme ya de París! Volveré?

---

<sup>55</sup> Álvarez de Araya Cid, Guadalupe, *Alegoría y modernización. 1870-1910*, 2012, disponible en: [http://www.mnba.cl/617/articles-8694\\_archivo\\_02.pdf](http://www.mnba.cl/617/articles-8694_archivo_02.pdf)

<sup>56</sup> Díaz Navarrete, Wenceslao, *Bohemios en París, epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*. RIL Editores, Santiago, 2010, p. 241.

Fui a consultar en Viña a Madame Anselme una señora que lee la mano. Es famosa. Es aficionada pero extraordinaria. Me asegura numerosos viajes al extranjero y que ya de edad me quedaré del todo allá. Será cierto? Se va a reír, pero me he tranquilizado con estas leseras y espero muy segura ahora volver pronto.

Veo que mi carta se va alargando lamentablemente para usted. Debe estar cansado de leerme. Ahora voy a escribirle más seguido. Espero no esté tan solo y que sus amigos van aumentando. Ojalá no cuente alemanes entre ellos.

Se me olvidaba decirle que se están publicando artículos elogiando a Lucares *élève distingué de Lucien Simon et reçu au Salon de Paris... etc.* (alumno distinguido de Lucien Simon y recibido en el Salón de Paris)

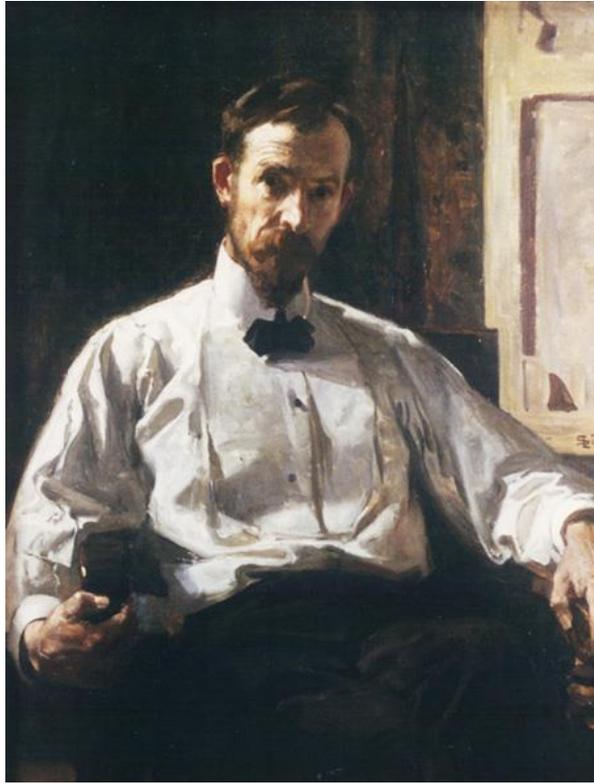
Quinteros también publica... se pone antes que Bourdelle... no exagero. Rodin no vale nada...

Lástima terminar en pelambres yo que me proponía no decir nada desagradable, no se fije, pase por alto.(...).<sup>57</sup>

El profesor al que hacía alusión la pintora chilena Henriette Petit en su misiva, era precisamente el francés Lucien Simon (1861-1945), un pintor y maestro nacido en Paris, quien a su vez había estudiado pintura en el taller del artista académico y litógrafo Jules Didier (1831-1892), desde 1880 a 1883 en la *Académie Julian*. Lucien Simon había cobrado notoriedad tras su contacto en 1895 con pintores como Charles Cottet (1863-1925), André Dauchez (1870-1948), Xavier Prinet (1861-1946), Edmond Aman Jean (1858-1936) y Emile René Ménard (1862-1930). Estos artistas fueron miembros del colectivo *Bande Noire* o *Les Nubiens*, quienes alcanzaron gran éxito en los salones de la capital francesa en los años 1890, mediante el uso de los principios del movimiento impresionista, pero en tonos más oscuros.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 231.



Autorretrato por el pintor francés Lucien Simon (1861-1945).  
Obra en el Museo de Bellas Artes de Lyon, Francia.

Asimismo, Simon fue junto a la pintora suiza Marta Stettler (1870-1945) uno de los profesores fundadores de la *Académie de la Grande-Chaumière* en 1904, profesor en la *Académie Colarossi* y maestro particular. En el caso de la primera Academia, numerosos chilenos pasaron por sus aulas donde artistas franceses como Antoine Bourdelle (1861-1929), Auguste Leroux (1871-1954), Jean Metzinger (1883-1956), André Menard (N/D), René Xavier Prinet (1861-1946), André Lhote (1885-1962), Fernand Léger (1881-1955), Othon Friesz (1879-1949), Maurice Denis (1870-1943), Jacques Émile Blanche (1861-1942) y Emmanuel Auricoste (1908-1995) impartieron docencia. Otras figuras como el español Claudio Castelucho (1870-1927), el ruso Ossip Zadkine (1890-1967), el suizo Eugene Grasset (1845-1917) y la polaca Olga Boznanska (1865-1940) también regentaron clases y talleres.



Académie de la Grande-Chaumière, 14 rue de la Grande-Chaumière, Paris 6.

La *Grand-Chaumière* era un universo creativo, independiente a la estricta formación de la *École-des-Beaux-Arts* y de experimentación visual donde artistas de todo el mundo se dieron cita, atraídos por el sempiterno cosmopolitismo de París, pero también por lo que allí estaba sucediendo en el mundo del arte. Era una escuela privada, barata, “lugar de refugio en invierno junto a un modelo”,<sup>58</sup> como se solía describir popularmente, donde pintores y escultores buscaban “*un lieu de résistance et de création pure*” (un lugar de resistencia y creación pura).<sup>59</sup> Dicha institución recibió a comienzos del siglo XX a estudiantes de diversos orígenes, acentuando aún más la multiculturalidad que sus fundadores habían pensado. Para el caso de Chile, Mori, Lucares, Ortiz de Zárate y muchos otros nombres de la naciente vanguardia chilena se incorporaron gradualmente a este universo.

En algunas de las cartas intercambiadas entre los miembros fundadores del Grupo *Montparnasse*, éstos mencionan a Lucares en diversas oportunidades, como es el caso de una donde Luis Vargas Rosas escribió a Henriette Petit en 1921 desde París,

<sup>58</sup> Sullivan, Michael, *Art and Artists of Twentieth Century China*, Ahmanson-Murphy Fine Arts Book, 1996.

<sup>59</sup> *Académie de la Grande Chaumière*, disponible en: <http://www.grande-chaumiere.fr/fr/un-lieu-mythique.php>.

(...) Ah y se me olvidaba contarle —aunque no tiene ninguna importancia— me presenté con Camilo Mori al Salón y nos admitieron, gracias a nuestra amistad con Mateo Hernández, aquel escultor español que Ud. me presentó. A todos les he contado esto, por honradez. Me avergonzaría quedarme callado. En París se admite así. Colgaron casi solamente a los que tenían amigos en el jurado. Había 10.000 cuadros y no habían más de 2.000 expuestos. De manera que este año rechazaron como nunca, y a todos, hasta van Dongen, rechazado. Todavía en las charlas, en los cafés no se habla otra cosa. Entre los que quedaron afuera está *Lucares*. Pero no lo cuente. A mí me ha dado pena, el pobre *Lucares*, tal vez era él, el que más necesitaba que lo catalogaran, pero se ha consolado al ver la chacota que son las admisiones en París, y sabe por qué? Porque si hace muchos años, que las medallas, no tienen ningún valor, tanto que ni existen, ahora ha perdido su importancia el ser admitido. Lo único que va quedando para hacer algo, es tener talento (...).<sup>60</sup>

De la carta se desprenden dos aspectos que resultaban en acciones fundamentales para los artistas chilenos de aquel entonces. Por un lado, estaba la necesidad de ser aceptados en los salones parisinos dado que dicha condición, de producirse, resultaba en un reconocimiento inestimable de su paso por la capital francesa y sus instituciones de estudio, y, por el otro lado, estaba en asegurarse una posición aventajada para la recepción de su propia obra en Chile. No todos lo lograban. Tal como explica Luis Vargas Rosas, *Lucares* no había conseguido ser aceptado en el salón de aquel año debido a, entre muchos factores, la gran cantidad de obras propuestas a la crítica y a los jurados de colocación, pero también a los necesarios contactos personales y de amistad requeridos a fin de poder garantizar su inclusión en estas muestras altamente competitivas y ajustadas al gusto de la época. Otro elemento que se desprende de esta carta es la aseveración de Vargas Rosas, quien señala “(...) el pobre *Lucares*, talvez era él, el que más necesitaba que lo catalogaran, pero se ha consolado (...)” aludiendo a la necesidad de catalogación para *Lucares*. ¿Y esto por qué? ¿Por qué era él quien más necesitaba ser aceptado y catalogado de aquel grupo de artistas?

*Lucares* era un hombre ya maduro en relación a los jóvenes artistas que habían emprendido el viaje a París en 1920. Formado a la sombra del academicismo chileno de Lira y del español Sotomayor, era un pintor de 45 años que llegaba con dicha carga teórica a la capital francesa, donde las vanguardias eran ya una realidad. A su vez, compartiendo espacio con artistas veinteañeros provenientes de Chile, poseía una

---

<sup>60</sup> “Carta de Luis Vargas Rosas a Henriette Petit, París 08.11.1921”, en Díaz Navarrete, Wenceslao, *Bohemios en París, epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*, RIL editores, Santiago, 2010, p. 201.

tradición disímil, pero al mismo tiempo, abierto a las posibilidades del nuevo arte que despuntaba. Los pocos artistas chilenos solían reunirse en los mismos cafés en que pululaban figuras notables de la Escuela de París. El café *La Rotonde*, aún hoy funcionando en el barrio de *Montparnasse*, era el punto de encuentro de personalidades como Jean Emar (Álvaro Yáñez) y su esposa Mina —también pintora— Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti, los hermanos Ortiz de Zárate, Adolfo Quinteros, entre muchos de los primeros modernistas chilenos que discutían acaloradamente las posibilidades de su arte, tanto en París como en Santiago.

De esta época sea probablemente un óleo de Oscar Lucares —titulado *Dama pensativa*— localizado en el Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca,<sup>61</sup> perteneciente desde 1964 a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y traspasado internamente al primero (ver página 64).<sup>62</sup>

Cuatro publicaciones (de los investigadores Bernardo Subercasseaux,<sup>63</sup> David Grillo,<sup>64</sup> Sergio Montecino<sup>65</sup> y de Flora Voionmaa)<sup>66</sup> aportan documentación sobre la época en que estos artistas arribaron a París, y todos ellos citan un interesante artículo publicado en 1973 por Camilo Mori, en que hace un recuerdo del grupo de artistas que convivió con las vanguardias europeas y en donde alude a Oscar Lucares y a su regreso a Chile, luego de sus estudios en París:<sup>67</sup>

(...) fue necesario que un pequeño grupo de artistas plásticos, terminada la guerra en 1918, fuera a Europa alrededor del año 20 para que a su vuelta se dieran en nuestro país las circunstancias para el conocimiento del arte moderno, "modernista" o "cubista" como despectivamente se le llamó por los fieles de las viejas escuelas. Dicho grupo estaba integrado por los

---

<sup>61</sup> Información de Surdoc, disponible en: <http://www.surdoc.cl/registro/7-159>

<sup>62</sup> Lamentablemente, en este estudio queda pendiente para el futuro la identificación y registro de más obras realizadas por Lucares, las cuales estarían dispersas en colecciones privadas entre Chile y Francia.

<sup>63</sup> Subercasseaux, Bernardo, *Genealogía y apropiación de la vanguardia. Tomo III, Historia de las Ideas y la Cultura en Chile*, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 1998, p. 194.

<sup>64</sup> Grillo Cuello, Andrés David, *Las Bellas Artes y la Academia en Chile, itinerario de una disidencia (1842-1928)*, Tesis de grado para obtener el grado académico de Licenciado en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte, Escuela de Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006, p. 71.

<sup>65</sup> Montecino, Sergio, *Discurso de incorporación: Evocación del pintor Camilo Mori y la Generación del año 40*, Boletín N° 1, Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, Editorial Universitaria, Santiago, 1988, pp. 187-204.

<sup>66</sup> Voionmaa Tanner, Liisa Flora, *Escultura Pública: del Monumento Conmemorativo a la Escultura Urbana, Santiago (1792-2004)*, Ocho Libros Editores Ltda., Santiago, 2005, p. 174.

<sup>67</sup> Sin entrar a analizar la conformación y propuesta visual del denominado *Grupo Montparnasse*, cuya literatura en Chile es bastante extensa y estudiada, existen elementos de su accionar en Francia que se mantienen poco claros debido a la inexistencia de archivos de aquel período. De hecho, en la elaboración de este estudio se efectuó una consulta directa el pasado 23.03.2017 a la *Académie de la Grande Chaumière* (aún hoy en funcionamiento) sobre la existencia de registros del paso de estos artistas por dicha institución a lo que su encargado, el Sr. Emmanuel Frochot, señaló que lamentablemente no poseen ningún archivo relativo a ese período.

pintores Julio Ortiz de Zárate, Isaías Cabezón, *Oscar Lucares*, Luis Vargas Rosas y el suscrito, y por los escultores José Perotti y Adolfo Quinteros. Todos con excepción de Isaías Cabezón que residió en Berlín, nos avocindamos en París. En corto plazo regresaron *Lucares* y Quinteros. En 1923 regresó el resto. Vargas tomó entonces la iniciativa de formar un grupo que denominó 'Montparnasse', lo que hacía suponer que estaría formado justamente por aquellos que habíamos convivido en el famoso barrio parisino (...).<sup>68</sup>

Probablemente *Lucares* debió sortear a su llegada a Santiago, a comienzos de 1923, las fuertes tensiones que existían al interior de la Escuela de Bellas Artes y su modelo de exposiciones anuales. También, dada su salida a fines de 1916 de su cargo de Inspector General, es probable que no quisiera/no pudiera volver a trabajar en dicha institución, sin embargo, no se han encontrado aún evidencias sobre esta etapa. Es de esperar que su trabajo volviera a depender de encargos privados y/o dedicándose a otras actividades dada su notoria ausencia en los salones de bellas artes de 1923 en adelante. Solo volvería a participar en 1941 y 1942, en los salones organizados por la Sociedad Nacional de Bellas Artes en el Partenón de la Quinta Normal y en el Palacio de La Alhambra de Santiago, respectivamente.

En este sentido, existe un interesante registro de octubre de 1926. Ese año, *Oscar Lucares* publicó en Santiago un inflamado folleto de 39 páginas titulado: "*La Escuela de Bellas Artes: su desorganización y ruina, Antecedentes*"<sup>69</sup> en el que levantó duras críticas en contra de la dirección de la Escuela, un fuerte cuestionamiento a la enseñanza de las artes aplicadas en Chile y denuncias concretas a funcionarios de la Escuela sospechosos de la pérdida de patrimonio artístico del Museo Nacional de Bellas Artes. A modo de ejemplo, dicho documento se inicia de la siguiente manera:

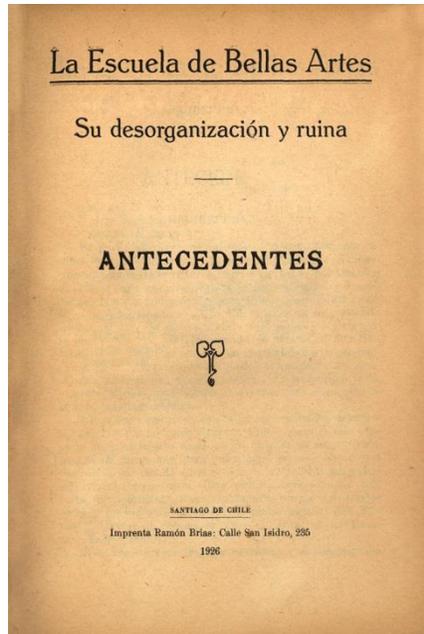
Se puede afirmar categóricamente que actualmente dirigen este Establecimiento, personas sin prestigio ni merecimientos para designarlos a puestos de tal responsabilidad y preparación. Se puede tacharla justamente de incapacidad moral, intelectual y hasta física. Moralmente, por cuanto en ejercicio de sus cargos han demostrado un espíritu mezquino, llegando en ese sentido a extremos completamente impropios de un Establecimiento de Educación Superior. Intelectualmente por cuanto sus mentalidades corresponden a épocas caducas que no pueden responder a

---

<sup>68</sup> Mori, Camilo, "1925-1975. Grupo Montparnasse. El arte es cosa mental", en Subercasseaux, Bernardo, *Genealogía y apropiación de la vanguardia. Tomo III, Historia de las Ideas y la Cultura en Chile*. Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 1998, p. 194.

<sup>69</sup> *Lucares*, Oscar, Folleto: *La Escuela de Bellas Artes: su desorganización y ruina, Antecedentes*, Imprenta Ramón Brías, Fondo Manuscritos, Biblioteca del Congreso Nacional, Santiago, 1926.

las necesidades modernas ni a sus tendencias de renovación. Físicamente, además, por cuanto su avanzadísima edad equivalente a la invalidez absoluta.<sup>70</sup>



*La Escuela de Bellas Artes: su desorganización y ruina, Antecedentes,*  
por Oscar Lucares, Imprenta Ramón Brías, Fondo Manuscritos,  
Biblioteca del Congreso Nacional, Santiago, 1926.

Lucares inicia su presentación resaltando la figura de su mentor, el pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor, quien —a su juicio— imprimió una brillante fase al establecimiento a comienzos de los años diez (1911-1913), logrando formar discípulos de renombre y un real ambiente artístico. Pero luego apunta sus dardos a dos figuras gravitantes de ese entonces, el pintor y crítico francés radicado en Chile, Ricardo Richón Brunet, y el escultor Carlos Lagarrigue Alessandri, a la época Inspector General y Director de la Escuela de Bellas Artes, respectivamente:

(...) en este sentido, es preciso señalar francamente al más culpable de todos, al que merced a la autoridad y a la influencia discrecional que le da su puesto en la dirección de la Escuela, le permite ejercitar impunemente los más torpes manejos, el Ins. General Richon Brunet. A este sujeto se le debe señalar como un peligro constante para el Establecimiento mientras permanezca en ese puesto. Su política oscura, de componendas,

---

<sup>70</sup> Ídem, p. 3.

maquinaciones y dobleces, de favoritismos personales y arbitrariedades, han determinado un sentimiento de viva antipatía y de profunda desconfianza, en tal forma, que ha llegado a trascender a todos los círculos artísticos de la capital (...).<sup>71</sup>

Y agrega:

(...) Esta situación de holgado y discrecional predominio, era una antigua y no disimulada aspiración de su espíritu, tanto es así, que debemos remontarnos a la época en que el maestro Sotomayor ejercía la dirección de la Escuela. Sin reparar en su calidad de extranjero y de simple emigrado en un país excesivamente hospitalario, y aprovechándose de algunas amistades con algunos dirigentes de la prensa de la capital, inició una campaña insidiosa y metódica en contra del Sr. Sotomayor, desde las columnas de “El Mercurio” y del “Pacífico Magazine”. Su tenacidad infatigable, por un lado, y la desgraciada coincidencia de haberse visto obligado el Sr. Sotomayor a alejarse del país, con licencia por motivos de enfermedad, le permitieron ver realizados sus condenables propósitos. Aprovechándose de esta circunstancia, se intrigó tan encarnizadamente y tantas dificultades se derivaron, que se le hizo imposible el regreso al Sr. Sotomayor y hubo de renunciar su puesto. Producida esta situación, y prevalido del puesto que, merced a la generosidad del propio Sr. Sotomayor había logrado ocupar en la Escuela (profesor de yesos-estatuas) inició su maquiavélico plan de entronizamiento, hasta llegar a convertirse en lo que es hoy día: el omnipotente Amo y Señor de los destinos de la Escuela (...).<sup>72</sup>

El documento se extiende en acusaciones de distinta naturaleza hacia Richón Brunet, influyente artista y subdirector de la Escuela entre los años 1913 a 1928. También Lucares se concentra en la supuesta rivalidad de Brunet hacia Sotomayor y presenta, a su vez, una lista de los discípulos más destacados de Sotomayor y los premios alcanzados por éstos en los salones de la capital (entre 1914 a 1925), como claro ejemplo de la ausencia de formación de artistas por parte de Brunet.

Acto seguido, Lucares en su texto efectúa críticas a la calidad técnica del profesorado de la Escuela indicando que “además, moralmente, el hecho de conformarse todos ellos, con las deficiencias materiales e intelectuales allí reinantes, y el hecho de transigir con todas las corruptelas de la Dirección, es ya indicio de su dudosa calidad. Muchos de ellos

---

<sup>71</sup> Ídem, p. 9.

<sup>72</sup> Ídem, pp. 9 y 10.

ejercen allí sus cargos precisamente en virtud de estas corruptelas y favoritismos de la Dirección”.<sup>73</sup> Tampoco ahorra reparos hacia el alumnado en 1926, “en general, esta gente va allí sin más intención que la de pasar un rato de labor liviana y agradable, y por la necesidad de tener una excusa satisfactoria en sus casas para salir de paseo. Porque, en realidad, el espectáculo que ofrece a diario el Establecimiento, no puede ser más edificante y pintoresco”.<sup>74</sup> A ello, realiza una presentación de los problemas existentes en el plan de estudios, las pocas horas dedicadas a las clases, el ambiente general de relajamiento, la falta de concursos para reemplazar profesores y la complicidad de las autoridades universitarias. Palabras fuertes tiene Lucares también hacia el Consejo de Bellas Artes:

Este Consejo ha estado formado siempre generalmente su mayor parte, por personas sin capacidad, sin cultura artística, sin preparación, etc. Le han designado sus Consejeros, con criterio de etiqueta, de figuración social, a comerciantes, agricultores, notarios, o simples caballeros distinguidos. El mismo espíritu de favoritismo, de recomendaciones, de corruptelas, de personalismos, etc. Disponen de su alta influencia de acuerdo con un criterio de beneficencia (...).<sup>75</sup>

Casi al final de su escrito, Lucares realiza un cuestionamiento general a la enseñanza de las artes aplicadas en Chile y sus pobres resultados. A propósito de la ausencia de propuestas nacionales a una invitación hecha por Francia a participar en una Feria Internacional en 1926, Lucares señala, “Gran desengaño. Hemos visitado ese Establecimiento (Escuela de Arte Aplicado) y podemos decir y afirmar que lo que de él existe, lo que pomposamente se llama Sección de Arte Aplicado, es tan sólo una ficción. En efecto, por carecer ella en absoluto de una organización, y del más elemental programa de enseñanza, no desempeña ella rol alguno, y si lo tiene, él es confuso, ineficaz y pernicioso, y la sola y única misión que se le encuentra y cumple es de obligar a dispensar el Estado una suma considerable en su sostenimiento”.<sup>76</sup> Tras este diagnóstico, Lucares efectúa distintas recomendaciones para su mejoramiento a fin de contribuir al desarrollo industrial del país.

Finalmente, el folleto termina con graves acusaciones de corrupción y malos manejos en contra de funcionarios de la propia Escuela, además de indicar la ausencia de un inventario físico de las obras de arte del Museo Nacional de Bellas Artes (por lo menos hasta 1922 fecha en que asumió el pintor Pedro Prado el cargo de director del Museo)

---

<sup>73</sup> Ídem, p. 13.

<sup>74</sup> Ídem, p. 14.

<sup>75</sup> Ídem, p. 23.

<sup>76</sup> Ídem, p. 24.

junto a saqueos de colecciones ocurridos al interior de la Biblioteca de la Escuela. Entre las personas indicadas por Oscar Lucares se encontraban funcionarios de la propia Escuela y del Museo de Bellas Artes:

Al Sr. Director de la Escuela se le puede probar su falta de inteligencia, capacidad para desempeñar su cargo, pero no se le puede negar que posee la astucia y habilidad necesaria para mantenerse en él. Conocedor como es el señor Carlos Lagarrigue de las dificultades económicas en que generalmente se debaten los jóvenes artistas y del empeño que por otra parte gastan por conquistar recompensas, honores, tuvo una idea, y genial. La de sacar partido de tal situación para afianzar la propia. Y para este fin puso sus ojos en el Mayordomo del Museo, Eliseo Montes, quien debido al cargo que ocupa, y por sus vinculaciones con los alumnos de la Escuela era el llamado a servirle en tal emergencia. Con este objeto suprimió el puesto de Inspector Secretario de la Escuela, y dio al mayordomo del Museo, Montes, intromisión amplia, completa en la vida de ella (...) pero nada de esto puede sorprender, por cuanto, tanto el Sr. Lagarrigue como el Sr. Richon Brunet, han abdicado allí de sus funciones y las han depuesto en manos del famoso mayordomo Montes.<sup>77</sup>

La publicación de Lucares, ciertamente, debió haber provocado efectos muy concretos en el pequeño ambiente artístico local. Este hecho, al cual se hará referencia más adelante, podría tratarse de un momento crucial en la vida y destino artístico de Oscar Lucares en Santiago, cuyas circunstancias, lo habrían llevado a una determinación personal del pintor de alejarse de Chile.

### **3. RUPTURAS, DISPUTAS Y CAMBIOS POLITICOS**

La vida de Oscar Lucares está marcada por dos rupturas. La primera, como se vio anteriormente, está vinculada con el campo artístico y visual chileno expresado en su partida a Europa en 1920, pensionado por el Estado chileno, junto a otros artistas nacionales que fueron fundamentales para la historia de las vanguardias en Chile. Es lo que denomina Bernardo Subercaseaux *la experiencia del viaje* en la que “los artistas lo percibían como una instancia de formación, pero también la posibilidad de escapar a la

---

<sup>77</sup> Ídem, pp.31 y 32.

asfixia y al tradicionalismo imperante”.<sup>78</sup> El artista se trasladó al París de los años veinte, periodo de entreguerras donde los cambios plásticos fueron de la mano con los cambios políticos y sociales, donde el arte fue adquiriendo un lenguaje autónomo y el artista, una libertad creativa y expresiva inéditas.

La segunda, y la más compleja, tiene que ver con el campo del poder. Una ruptura vinculada con el sistema institucional artístico chileno, sus virtudes y sus miserias, que se encontraba en pleno cambio de paradigma en 1927, tras la llegada de visiones nacionalistas que traían de la mano un proyecto industrialista desde el centro del poder político. Pero también una ruptura como consecuencia del agotamiento de una determinada forma de entender y aprender el arte en la Escuela de Bellas Artes de Santiago.

Lucares, formado bajo la tradición neoclásica del siglo XIX, se encontró en la etapa madura de su vida frente a la irrupción de las vanguardias que eran tímidamente recepcionadas en el Chile de 1920. Fue un pintor de origen modesto que se vio encumbrado, en un principio, por un modelo academicista de corte francés que vivía sus últimas palpitaciones tras la Exposición del Centenario y que reconocía gentilmente sus dotes de buen retratista. Pero un modelo que pronto no respondería a los cambios políticos, sociales y económicos desatados por el fin del control oligárquico del Estado y de sus medios de producción simbólica y, principalmente, económica. La emergencia de nuevos actores, la irrupción de las clases populares y urbanas que se hacían en la periferia de la capital, y que no hacían más que dejar en evidencia la precariedad con que el Estado y la sociedad burguesa de los años diez-veinte abordaban *lo social*, mientras vivía su propia concepción de progreso material e intelectual alrededor de las icónicas obras dejadas por las celebraciones del Centenario.

Tal como se expuso, Lucares pudo sentir en carne propia la inestabilidad imperante en el sistema artístico chileno al momento de residir como pensionado en París. El literal abandono y las pensiones impagas de muchos artistas chilenos que se trasladaron como él a Europa a proseguir sus estudios en los años veinte, es totalmente palpable en la numerosa correspondencia intercambiada por ellos (Perotti, Mori, Vargas Rosas, Petit, entre otros). Para el caso de estos artistas provenientes de clases populares constituía un drama kafkiano el trasladarse al viejo continente becados por un Estado, el que, a su vez, los dejaba a su suerte. Muchos de ellos tuvieron un triste final, otros simplemente fueron olvidados y el resto logró acudir a benefactores y contactos personales que le permitiesen proseguir medianamente con su trabajo creativo. José Perotti escribía en 1921 a su padre,

---

<sup>78</sup> Subercasseaux, Bernardo, *Genealogía y apropiación de la vanguardia. Tomo III, Historia de las Ideas y la Cultura en Chile*, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 1998, p. 193.

(...) París, 12 de julio de 1921

Hace dos o tres días recibí su carta fechada 7 de este mismo mes. En ella he encontrado una letra por cuatrocientos francos, los que con toda el alma agradezco. Papá, le ruego no se siga sacrificando, comprendo muy bien desde aquí la situación de ese país, si necesito no tema que pediré. De la pensión, ya lo suponía. Hoy he estado donde el Ministro y le hemos pedido entre *Lucares* y Quinteros el envío de un cable preguntando si se nos paga la pensión o manden el pasaje de regreso. Hasta esta fecha si nada me pasa creo me alcanzan los fondos, eso sí que perdiendo mucho tiempo porque por economía de 100 francos mensuales no podré asistir a la clase de escultura. En cambio, voy a pedir permiso en el museo del Louvre y me saldrá más barato y quizás trabaje más, porque estaré solo. Papá, no mande periódicos que aquí se pueden leer en el Banco Anglo Americano, así lo he hecho en este tiempo que no me ha llegado ninguno. Esto de la pensión me ha venido a tan mala hora que no tengo humor para nada. (...).<sup>79</sup>

De su lectura se desprende un elemento muy sintomático de esos años el cual, como lo define la investigadora chilena Guadalupe Álvarez de Araya, fue “la inexistencia de un sistema artístico propiamente tal (...) los esfuerzos de los artistas por construir, consolidar y reglamentar la institucionalidad artística, entre otras cosas, como herramienta de superación de su propia condición social”.<sup>80</sup> Fueron en su mayoría, artistas provenientes de las clases trabajadoras y que por efecto de la urbanización-migración que experimentaron las ciudades latinoamericanas, fueron adquiriendo mayor protagonismo social empujando las acciones de un Estado republicano, construido desde directrices oligárquicas.

El caso del pintor y retratista Oscar Lucares es un simbólico ejemplo de las vicisitudes del arte chileno de comienzos del siglo XX donde la ecuación Arte y Estado resultaba en un ejercicio aventurado para la mayoría de sus protagonistas. En París se buscaba el reconocimiento y la admisión en sus salones, como garantía de éxito y reconocimiento en la periferia. Sin embargo, a la ruptura inicial producida por su distanciamiento de Chile (1920) como resultado de sus estudios, vendría un quiebre mucho más profundo y definitivo a contar de 1928, en medio a las disputas en torno no solo al arte, sino al sistema educacional como un todo.

---

<sup>79</sup> Díaz Navarrete, Wenceslao, *Bohemios en París, epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*, RIL editores, Santiago, 2010, p. 192.

<sup>80</sup> Álvarez de Araya Cid, Guadalupe, *Alegoría y modernización. 1870---1910*. Artículo en Critica.cl, Santiago, 2012, p. 4, disponible en: [http://www.mnba.cl/617/articles-8694\\_archivo\\_02.pdf](http://www.mnba.cl/617/articles-8694_archivo_02.pdf)

Las pistas conducentes a la última etapa en la vida de Lucares nos llevan a la capital francesa. Lucares habría regresado a Chile en torno a 1923 (una vez finalizados sus estudios y dada las dificultades económicas imperantes), y posteriormente, se identificó la publicación en 1926 de un informe de su autoría sobre el mal estado de la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Quizás fruto de estas acusaciones, es que la Sociedad Nacional de Bellas Artes le encargó en octubre de 1927 conformar una comisión, junto a los pintores Pedro Rezka y Manuel Cuevas, que se abocara al estudio de un proyecto de reforma educacional en lo concerniente a la educación artística, introducido por el entrante gobierno de Ibáñez.<sup>81</sup>

Oscar Lucares debió enfrentar serias dificultades con la oficialidad cultural de ese entonces, y su entorno, con motivo de la divulgación de este relato. Tal como se adelantó en el apartado anterior, este hecho mezclado con motivaciones personales, habría gatillado su consecuente regreso a París en 1928. Dicho documento, profuso en acusaciones y críticas al modelo imperante, refuerzan la idea de un desencanto y una profunda frustración en la vida personal de este pintor. Enfrentarse a Richón-Brunet tenía sus consecuencias para cualquier artista en aquellos años en Chile, y de cierta forma, se configura la imagen de un artista desterrado, o al menos, objetado.

Este folleto también es citado en una interesante carta del 30 de enero de 1932 del destacado pintor chileno Julio Fossa Calderón (1874-1946) —quien fue director de la Escuela entre 1930 y 1931— la cual menciona las denuncias de Lucares sobre pérdidas/robos de obras de arte acaecidos al interior de la Escuela y del Museo de Bellas Artes. En esta comunicación de Fossa Calderón dirigida a su amiga Julia Montero —esposa del pintor chileno Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925)— éste adjunta una extensa minuta sin firma, muy descriptiva y escrita en tercera persona, luego de su alejamiento como director a mediados de 1931. Dicho documento, constituye un valioso antecedente sobre el ambiente artístico que se vivía en ese momento,<sup>82</sup>

(...) Santiago, 30 de enero de 1932

Mi distinguida amiga:

Como continuación a nuestra conversación de algunos días, le remito adjunta una breve reseña sobre los acontecimientos de la Escuela de Bellas Artes, relación hecha por los alumnos, testigos oculares y concedores de estos acontecimientos.

---

<sup>81</sup> Diario La Nación, 11 de octubre de 1927, p. 5.

<sup>82</sup> Díaz Navarrete, Wenceslao, *Bohemios en París, epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*. RIL editores, Santiago, 2010, pp. 478-481.

### *Breve reseña de los sucesos acaecidos en la Escuela de Bellas Artes*

Eliseo Montes llegó al Museo de Bellas Artes en 1910, en calidad de peón para abrir los cajones que llegaban del extranjero, conteniendo obras de Arte para la Exposición de ese año (Exposición del Centenario).<sup>83</sup> Abierta ésta logró con maña, el puesto de mozo en el Museo con un sueldo de \$ 100; pasado algún tiempo fue ascendido a guardián primero, con \$ 200, y después a Inspector con \$ 500, hasta el año de 1925, fecha en que pasó a ser Inspector General de la Sección Arte Aplicada de la Escuela de Bellas Artes. Los sueldos que Montes percibió desde 1910 hasta 1925 no podían dar margen para acumular fortuna, sin embargo, posee un fundo en Camarico, otro en Puente Alto, varias propiedades en Santiago, y una fortuna en la Banca... más esto no extrañará, cuando se sepa que hasta el año de 1922 no existía documento ni inventario alguno de las obras del Museo en que Montes era rey y señor... Por lo que toca a la Escuela de Bellas Artes, Montes efectuó en ella toda clase de robos y negociados siendo su conducta administrativa de lo más funesta, odiosa e inmoral.

En resumen, Montes fue hasta mediados de 1930 el verdadero Director. Para más datos puede verse el folleto *“Desorganización y ruina de un Establecimiento Universitario” La Escuela de Bellas Artes, Antecedentes, publicado en 1927 por Oscar Lucares*, y el informe pasado al rector interino de la Universidad de Chile Pedro León Loyola por el entonces Director de la Escuela de Bellas Artes Sr. D. Julio Fossa Calderón.

Carlos Isamitt, maestro de escuela y simple aficionado, fue nombrado de improviso Director de la Escuela de Bellas Artes, en 1927 con un presupuesto de \$ 800.000. Estableció un derroche de clases innecesarias en una Escuela de Bellas Artes, convirtiéndola poco menos que en un Liceo. Introdujo la desorientación y el modernismo; levantó falsos genios y terminó produciendo ruidoso fracaso en el Salón Oficial de 1928; por lo que el Gobierno determinó cerrar la Escuela. Efectuado esto, Pablo Ramírez y Eliseo Montes, escogieron a su antojo más o menos 30 jóvenes y los enviaron a Europa a estudiar por tres años, habiéndoles prometido que, a su vuelta, serían nombrados profesores de la Escuela de Bellas Artes y Artes Decorativas respectivamente. Estos jóvenes quedaban obligados a enviar obras al Salón Oficial. En el Salón de 1929 fueron expuestos, en sala aparte, las obras mandadas por los pensionados, y gustó tan poco su envío, que el

---

<sup>83</sup> Exposición organizada y encargada al periodista chileno Alberto Mackenna Subercaseaux (1874-1952), quien viajó a diferentes países de Europa con la misión de invitar a diferentes artistas del viejo continente a enviar sus obras al recién inaugurado Palacio de Bellas Artes de Santiago, con motivo de las celebraciones por el centenario de la Independencia de Chile (1810-1910).

Gobierno decidió reabrir la Escuela, y, en consecuencia, esos jóvenes que absorbían el presupuesto de ella debían regresar al país. El entonces rector de la Universidad de Chile D. Armando Quezada Acharán ofreció por medio de un cable, con fecha 12 de abril de 1930, la Dirección de la Escuela de Bellas Artes y Decorativas respectivamente, las Cátedras de Pintura y Composición y Anatomía Artística, al eminente pintor chileno residente en París D. Julio Fossa Calderón (...)"

La minuta, redactada de manera apasionada y profusa en juicios de valor, escarba sobre los detalles que rodearon la llegada y la salida de Fossa Calderón de su cargo de director de la Escuela de Bellas Artes. Y llama la atención la referencia efectuada al documento elaborado por Lucares, el cual ilustra algunos hechos acaecidos al interior de la Escuela. Aborda asimismo aspectos controvertidos sobre el choque de visiones plásticas entre alumnos y las autoridades de la época, pero también enlazándose con el momento político derivado de la caída de la dictadura del General Carlos Ibáñez del Campo (1877-1960) en julio de 1931.

Cabe indicar que Julio Fossa Calderón era por aquellos años uno de los pintores chilenos más reconocidos en el exterior. Vivía en París desde 1922 donde se estableció tras haber sido becado a Europa en 1906, pasando a estudiar en la *Académie Julian*. Luego, en 1910, ingresó a la prestigiosa y exigente *École des Beaux Arts* de París, destacándose como alumno del pintor histórico Fernand Cormon y en trabajos sobre la anatomía humana. Su destacada trayectoria le hizo merecedor inclusive del premio de la Legión de Honor de Francia, en el rango de Caballero, en 1937, no dejando nunca aquel país, incluso durante la Segunda Guerra Mundial y la consecuente ocupación alemana de París.

Fue en la capital francesa, donde en el verano europeo de 1930, Fossa Calderón aceptó regresar a Chile tras recibir una invitación del Rector de la Universidad de Chile, Armando Quezada Acharán, para asumir la dirección de la Academia de Bellas Artes, la Escuela de Artes Decorativas y las cátedras de Pintura Superior, Composición y Anatomía Artística. Al respecto, el diario francés *Le Figaro* del sábado 5 de julio de 1930, en su página social, destaca a diversos artistas chilenos, quienes reunidos en la Embajada de Chile en París (*Legación* era el término utilizado en ese entonces), despidieron a Fossa Calderón prestes a asumir sus nuevas responsabilidades en Santiago,

*(...) S. Exc. le ministre du Chili et Mme Alemparte ont offert un déjeuner en l'honneur du directeur de l'Ecole des beaux-arts de Santiago, M. Fossa-Calderon, et de Mme Fossa-Calderon, à l'occasion de leur départ pour le Chili, ou le directeur rejoint son poste à l'Ecole des beaux-arts de son pays, et pour*

*fêter les artistes chiliens qui ont obtenu des Prix à l'exposition de Séville. Parmi les autres invités à cette manifestation: M. Tapia, Mlles Merino, Aranis, Puyo et Rodig; M. Thompson, Mori, Dominicci, Bonta, Raul Vargas, Donoso, Larraín et Lucares, le secrétaire commercial de la legation du Chili, M. del Campo, et le second secrétaire, M. Vega. (...).*<sup>84</sup>

Tal como se desprende, Oscar Lucares figuraba de vuelta en París en 1930. Las evidencias encontradas hasta el momento indican que Lucares habría dejado Chile en 1928 para establecerse en el barrio parisino de *Asnières* (una comuna ubicada al norte de la capital francesa y que en 1968 recibió la especificación *sur-Seine*).

Dicho barrio cobra especial importancia ya que en sus límites se desarrolló una parte importante de la historia del impresionismo francés. Artistas como Emille Bernard, Claude Monet, Auguste Renoir, Georges Seurat, Paul Signac y principalmente, Vincent van Gogh plasmaron en sus telas distintos rincones de esta localidad, así como sus ríos. Lucares habría vivido en los años 30 en este barrio, conocido en la ciudad por albergar artistas de las más variadas procedencias. Solo a modo de referencia, también Lucares vivió (durante su época de pensionado, a comienzos de los años veinte) en *Moret sur Loing*, un pueblo ubicado al sudeste de París y conocido por ser el lugar donde el pintor impresionista Alfred Sisley pasó sus últimos años de vida en la más completa pobreza hasta su muerte en 1899.

---

<sup>84</sup> Diario francés *Le Figaro*, edición del sábado 5 de julio de 1930.



Fotografía de Emille Bernard y Vincent van Gogh a orillas del río Sena en Asnières (1886).



Tarjeta postal de la localidad francesa de Moret sur Loing (ubicada al sureste de París), donde vivió Oscar Lucares a su arribo como pensionado a Francia en 1920.

Tal como se expuso, el diario francés *Le Figaro* daba cuenta, en julio de 1930, de una recepción en honor a Fossa Calderón en la Legación de Chile y entre los asistentes,

Lucares despedía a su amigo que partía a Chile a dirigir la Escuela de Bellas Artes, la que había sido reabierto en 1930.<sup>85</sup> Tapia, Merino, Aranís, Puyó, Rodig, Thompson, Mori, Dominicci, Bontá, Vargas, Donoso y Larraín eran algunos de los artistas presentes a esta *soirée*. Algunos de los asistentes a esta recepción pertenecían al mismo grupo de becados que había salido de Chile en 1929 tras el cierre de la Sección de Arte Puro. Otros, venían de participar en la Exposición Internacional de Sevilla del año anterior (1929). Posterior a este hecho, se debe agregar otro vestigio encontrado por este estudio que da cuenta de la presencia de Lucares en Asniéres. En 1933, desde esta comuna, Oscar Lucares escribió a Gabriela Mistral:

(...) Sra. Gabriela Mistral,

Muy distinguida señora. Por *L'Excelsior*<sup>86</sup> me he impuesto aquí de su designación por nuestro Gobierno para desempeñar el cargo de Cónsul General de Chile en Madrid. Yo me felicito bien sinceramente de ese acto inteligente de nuestro Gobierno y que permite a nuestro país de contar allí no solamente con un Cónsul que honra altamente ese puesto, sino además con una representante, una embajadora autorizada de las fuerzas morales e intelectuales de nuestro país y que servirá como un bello broche a anudar más sólidamente aún los lazos de simpatía, amistad e intereses que nos ligan a la madre patria. Quiera Ud. aceptar distinguida señora, el homenaje i el saludo de su muy afto,

S.S. Oscar Lucares (...).<sup>87</sup>

Dicha carta, fechada el 23 de julio de 1933 en la localidad francesa de *Asniéres-sur-Seine*, Lucares felicitaba a Gabriela Mistral por su nombramiento como Cónsul General de Chile en Madrid, confirmando su residencia en ese distrito ubicado al norte de París. Tal documento —identificado en la Biblioteca Nacional de Chile (ver anexo 2)— constituye uno de los últimos rastros encontrados a la fecha sobre este artista, que vinculándolo al concepto de *huella* de Jacques Derrida, nos remite a la noción de que la construcción de la memoria se da a partir del resto. En este punto, este estudio retoma la idea de *huella* planteada por el autor francés cuya argumentación sostiene que la “huella como

---

<sup>85</sup> La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile se fundó por decreto el 31 de diciembre de 1929 e inició sus funciones el 1 de abril de 1930. Pág. 186. Ibid.

<sup>86</sup> El diario *L'Excelsior* fue una publicación ilustrada francesa, creada el 16 de noviembre de 1910 por el periodista Pierre Lafitte, que circuló hasta junio de 1940.

<sup>87</sup> Lucares, Oscar, *Carta a Gabriela Mistral, 23 de julio de 1933, Asniéres, Francia*, Fondo Manuscritos, Correspondencia Gabriela Mistral 1889-1957, Biblioteca Nacional, Santiago.

memoria no es un abrirse-paso puro que siempre podría recuperarse como presencia simple, es la diferencia incapturable e invisible entre los actos de abrirse paso”.<sup>88</sup>

Fue esta pequeña huella-hallazgo que motivó la realización de la presente tesis. A partir de ella —de su *abrirse-paso*— fueron apareciendo distintas evidencias de una totalidad que han permitido ir recuperando la memoria de nuestro protagonista inserto en tiempos de cambios en Chile.

Esta carta de Lucares formaba parte de la documentación personal de Gabriela Mistral, cuyo legajo conteniendo sus manuscritos fue donado al país en 2007 por Doris Atkinson (sobrina de Doris Dana, albacea de Mistral). Por ello, la epístola dirigida a Gabriela Mistral de 1933 y firmada en *Asnières* cobra gran importancia en este trabajo, debido a su calidad de testimonio del paradero de un artista olvidado por la historiografía del arte nacional.

A la fecha, no se han podido encontrar mayores antecedentes y evidencias de sus últimos años en la capital francesa, por lo que el desafío en este punto queda abierto para futuras pesquisas en terreno. Es muy probable que Lucares permaneciera hasta una fecha cercana a 1940 en París. Francia había declarado la guerra a Alemania, tras la invasión de Hitler a Polonia el 1 de septiembre de 1939. La amenaza inminente de una guerra total en el viejo continente habría motivado al artista a regresar prontamente a Chile. Instalado en Santiago en calle Prieto 1547,<sup>89</sup> se ha logrado documentar sus dos últimas participaciones en los Salones Nacionales de 1941 y 1942, organizados por la Sociedad Nacional de Bellas Artes (SNBA), en los cuales obtuvo reconocimientos. Se estima que habría fallecido en 1943 o en 1944, en la capital chilena.

### 3.1. Visualidad

Un menester aspecto a ser abordado, en base al material encontrado, dice relación con la visualidad del trabajo de Oscar Lucares. En sus retratos de hombres públicos, se evidencia la influencia del realismo en el arte chileno de fines del siglo XIX y a fin de comprender mejor estas relaciones se hace necesario revisar algunos conceptos derivados de este movimiento en la historia del arte.

Dicha postura estética surgida en Europa (principalmente en Francia) como reacción a las emociones exaltadas del romanticismo, imprimieron al sujeto de la pintura un acercamiento hacia mayores niveles/preensiones de verdad en la precisión/ejecución plástica. Se trató de una corriente estética que gradualmente fue abandonando el objeto mitológico y alegórico acercándose al reflejo de la realidad histórica y lo cotidiano. En palabras de la historiadora del arte Linda Nochlin el realismo tuvo como propósito

---

<sup>88</sup> Derrida, Jacques. *La Escritura y la Diferencia*. Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1989, p. 277.

<sup>89</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1941*, pp. 38 y 43.

“brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento”.<sup>90</sup>

Desde la ejecución, en 1854 por Gustave Courbet, de la célebre obra *Bonjour, Monsieur Courbet* esta corriente inauguró una forma de pensar la composición con “asombrosa y convincente precisión (...) crear una imagen que parece y se consideró por mucho tiempo un documento objetivo, casi fotográfico, de un acontecimiento real”.<sup>91</sup>



*Bonjour Monsieur Courbet*, obra elaborada en 1854 por Gustave Courbet (1819-1877), Museo Fabre (Montpellier, Francia).

En este sentido, la observación como método en el realismo aparece como un elemento mayor si lo comparamos con el de la convención (aunque ésta siga siempre presente). En nuestro caso, dicha fórmula aplicada al género del retrato del siglo XIX se asocia a lo que afirmara Gombrich “el arma más importante en esta lucha (en el siglo XIX) fue la investigación empírica de la realidad”.<sup>92</sup> Otra fuente consultada es la visión que sostiene el historiador británico Peter Burke, “el retrato es un género pictórico que, como tantos otros, está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo”.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Nochlin, Linda, *El Realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 11.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>93</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 30.

Derivando dichos planteamientos estéticos, los retratos de Lucares aquí descritos, poseen ciertas convenciones (una pretensión de realidad objetiva) que se insertan en esta tradición realista decimonónica mediante la reproducción de retratos-encargos de hombres de Estado chilenos en blanco y negro con semblantes inexpresivos. Burke agrega que “las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En este sentido el retrato es una forma simbólica”.<sup>94</sup> Cabe indicar que según la práctica —durante la época formativa de Lucares— se da un proceso de aprendizaje donde los distintos géneros van siendo abordados consecutivamente. Conforme describe el investigador chileno Bernardo Subercaseaux, “la trayectoria de la mayoría de los pintores nacionales se iniciaba en el dibujo y en el cultivo del retrato, para proseguir con las naturalezas muertas, después con el paisaje, con el cuadro de costumbres y finalmente con la ilustración de un episodio histórico”.<sup>95</sup>

Asimismo, en la producción de Lucares analizada se debe también tomar en cuenta el planteamiento formal. Nuestro país recibió la influencia del denominado realismo pictórico a través del contacto directo que tuvieron algunos maestros nacionales en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX. Sucesivas generaciones de artistas tras su paso por París conocieron este enfoque, entre ellos Pedro Lira, preceptor de Lucares. Desde su etapa formativa en Chile pasando por su participación en los distintos salones, se puede identificar en la obra de Lucares el acatamiento de los postulados realistas tras pasados por Lira a sus discípulos mediante una observación de la sociedad, sus protagonistas, sus costumbres, su paisaje, y en este caso, sus hombres públicos más notables.

También, se debe agregar que a fines del siglo XIX se asistió a la influencia de la filosofía del *positivismo* que proponía como única fuente de conocimiento la observación y la experiencia. En Chile, el Estado va cambiando su rol y su influencia comienza a darse de forma creciente. Subercaseaux advierte en esta etapa “un nuevo escenario social con una oligarquía que se autopercebe en crisis y con la presencia emergente de sectores medios y populares (...) y un proceso de modernización societal en marcha requiere urgentes reformas educativas, administrativas y jurídicas”.<sup>96</sup>

Si entramos a analizar la naturaleza visual de sus retratos vemos que las obras de Lucares se tratarían de encargos teñidos con un determinado discurso liberal propio de fines de siglo. Políticos nacionales de la época como Miguel Luis Amunátegui, Antonio

---

<sup>94</sup> *Ídem*.

<sup>95</sup> Armando Robles Rivera en "La pintura en Chile", Anales de la Universidad de Chile, 147, Santiago, 1920. Citado por Subercaseaux, Bernardo, *Genealogía y apropiación de la vanguardia. Tomo III, Historia de las Ideas y la Cultura en Chile*, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 1998, p. 202.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 26.

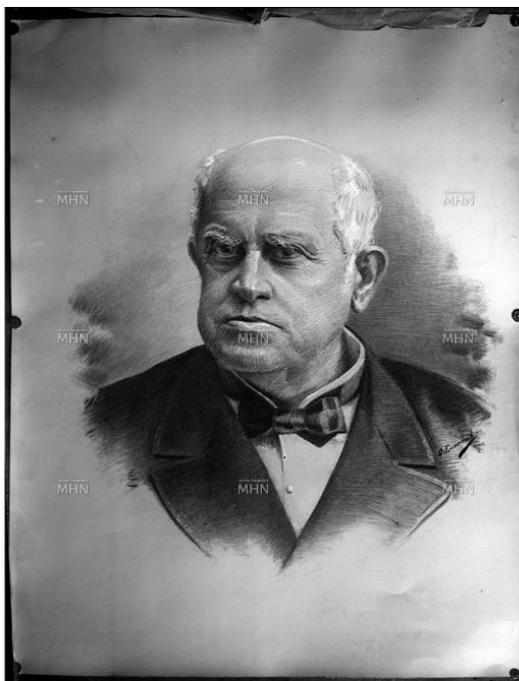
Varas, Aníbal Pinto, Domingo Santa María, Valentín Letelier y el argentino Domingo Faustino Sarmiento, aparecen en su obra a través de retratos ejecutados con motivo de su participación con ellos en los salones de la época, o bien, como meros ejercicios de taller del artista. En el caso del retrato de Valentín Letelier - Lucares participa con esta obra en el Salón Oficial de Bellas Artes de 1919 con ocasión del fallecimiento de este abogado y dirigente masón ese mismo año<sup>97</sup> - tenemos en el ex Rector de la Universidad de Chile (1906-1913) a una de las figuras intelectuales más destacadas del país y un pensador que tradujo las ideas positivistas europeas más singulares a fines del siglo XIX. Lo mismo ocurre con las figuras de Sarmiento y Amunátegui. Lucares realiza retratos de dos de los pensadores más influyentes del Chile de la segunda mitad del XIX. El argentino Domingo Faustino Sarmiento, quien estuvo exiliado en nuestro país (entre 1840 y 1851), y Miguel Luis Amunátegui fueron hombres públicos que tuvieron una opinión muy decidida conducente a la consolidación del paradigma de las bellas artes en el país. Ambos fueron intelectuales que lanzaron las bases de un discurso modernizador en materia educacional ya a mediados del XIX y efectuaron una labor de apropiación de las bases positivistas permitiendo la generación de un positivismo latinoamericano.

Sarmiento, por ejemplo, muy tempranamente en Chile llamó a la implementación de la enseñanza artística formal (1843).<sup>98</sup> Su pensamiento tuvo gran influencia en los círculos intelectuales nacionales ya que con su visión aportó a la discusión en torno a la introducción de la enseñanza técnica y el dibujo, teniendo siempre en vista el ideario positivista del desarrollo material de las naciones.

---

<sup>97</sup> *Catálogo del Salón Oficial de 1919*, pp. 54 y 62.

<sup>98</sup> Berríos, Pablo; Cancino, Eva; Guerrero, Claudio; Parra, Isidora; Santibáñez, Kaliuska y Vargas, Natalia, *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte, LOM Ediciones Ltda., Santiago, 2009, p. 60.



*Retrato de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)*  
por Oscar Lucares – Museo Histórico Nacional.

Eran ideas ilustradas que lentamente comenzaban a introducirse en el Chile post independentista y cuyas consecuencias directas serían pequeños adelantos que posibilitaran en esta latitud la instalación del nuevo concepto de bellas artes. Sarmiento en este sentido se convirtió en un personaje clave dado que logró teorizar en nuestro país “la transición del arte como elemento funcional al progreso material y llevarlo hacia una funcionalidad social, un arte que trabaja temas elevados capaces de expresar ideales y pasiones humanas”.<sup>99</sup>

Los retratos de Lucares, podría decirse, son retratos simbólicos e ideológicos. Burke en este punto sostiene que “lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales”.<sup>100</sup> Representaron para la época la personificación de un determinado ideario a través de sus rostros más visibles y caros. Son personajes laicos, educadores, empiristas, liberales. Cabe recordar que Miguel Luis Amunátegui, cuando Ministro de Educación y a través de un decreto que llevó su nombre en 1877, permitió

---

<sup>99</sup> *Ibíd*em, p. 78.

<sup>100</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 32.

que Eloísa Díaz se convirtiera en la primera mujer en América en ser recibida por una Universidad.<sup>101</sup>



Retrato de Miguel Luis Amunátegui Aldunate  
(1828-1888) por Oscar Lucares



Eloísa Díaz Insunza (1866-1950),  
primera médica de Chile

Ya los retratos de Aníbal Pinto y de Domingo Santa María, nos hablan de dos Jefes de Estado de Chile consecutivos, ambos abogados de la Universidad de Chile, liberales, en cuyas administraciones ocurrieron importantes adelantos como la Ley de Instrucción Secundaria y Superior de 1879, el ya aludido Decreto Amunátegui de 1877, las leyes laicas (cementeros, matrimonio civil y registro civil) y la introducción del alumbrado eléctrico.

El retrato de Lucares del abogado y político conservador Antonio Varas, ya en su edad madura, nos describe la fisionomía y carácter de uno de los políticos más influyentes en el devenir del siglo XIX. Entre sus realizaciones más destacadas se cuentan la fundación de la Caja de Crédito Hipotecario en 1855 y su participación en la redacción de revistas jurídicas y literarias. Pese a su visión republicana del orden, Varas sintetizó tempranamente el rol del Estado a través de sus instituciones.

Como se desprende, la visualidad de Lucares se expresa no sólo en el encargo de hombres de Estado sino también en la ilustración de un determinado ideario político asociado a un concepto de desarrollo nacional. Sus retratos nos hablan de una forma de entender el progreso material por el cual pasaba Chile. Pero se debe tener presente lo

---

<sup>101</sup> El Decreto Amunátegui fue un decreto supremo chileno dictado por el Presidente Aníbal Pinto y firmado por el Ministro Miguel Luis Amunátegui, el 6 de febrero de 1877, por el cual se autorizó a las mujeres a cursar estudios universitarios en Chile.

que señala Peter Burke al mirar los retratos oficiales “no ya como imágenes ilusionistas de un individuo, con el aspecto que tenían en ese momento, sino como mero teatro, como la representación pública de una personalidad idealizada”.<sup>102</sup> Otra idea que se debe incorporar en este análisis es lo que plantea el mismo Burke cuando sostiene que “como en el caso de los retratos de personajes individuales, las representaciones de la sociedad nos dicen muchas cosas acerca de cierto tipo de relaciones, concretamente las que existen entre el autor de la representación y las personas retratadas. Esas relaciones pueden ser de igualdad, pero en el pasado eran a menudo jerárquicas”.<sup>103</sup> En el Chile de cambio de siglo se deben tener en cuenta las relaciones sociales establecidas por las clases oligárquicas detentoras de un sistema político en plena construcción, y en este plano, muchos artistas como Lucares estaban al servicio de la representación de esa misma dirigencia.

Una obra de Lucares que merece un detenida análisis dice relación con su retrato más célebre: *Hirma*. Elaborada en 1915 y premiada en el Salón de Bellas Artes por el Certamen Edwards y el Premio Maturana de ese año, esta composición decora actualmente uno de los salones del primer piso del Palacio de La Moneda de Chile y nos presenta una figura femenina sugerente.

---

<sup>102</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 87.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 152.



*Hirma* de Oscar Lucares (1915)<sup>104</sup>

De igual modo que los retratos en blanco y negro anteriores, su ejecución devela la influencia del realismo. Sin embargo, se perciben leves toques naturalistas en términos de la atmósfera que envuelve a la figura de mujer. Se está en el exterior con el artificio de un pequeño paisaje situado en el margen superior derecho. Un paisaje otoñal de fondo que funciona solamente como un decorado al servicio del carácter de *Hirma* (de quien desconocemos a la fecha de quien se trata). Otros elementos presentes en su composición son el cuello blanco de su blusa interior, un broche adosado a su abrigo negro y una cierta actitud desafiante. Su mirada se dirige hacia afuera del encuadre, lo que constituye tal vez, su sello más distintivo y atrevido. Una mirada atenta observante de algo que ocurre más allá de sí misma y una sonrisa levemente irónica. Al respecto, en la obra del filósofo francés Jean Luc Nancy, *La mirada del retrato*, este elemento (la mirada) constituye la tercera dimensión de la relación que el retrato establece en sus tiempos (junto a la semejanza y la evocación). Nancy en su interesante ensayo nos invita

---

<sup>104</sup> Fuente: <http://www.surdoc.cl/registro/2-234>

a reflexionar sobre este género de la pintura y nos señala que “la identidad del retrato está toda en el retrato mismo”.<sup>105</sup> Y en este sentido la mirada de *Hirma* nos remite invariablemente a su idea de que, “lo que visiblemente desaparece en el retrato, lo que en él se sustrae de nuestros ojos ante nuestros ojos, hundiéndose en ellos como en el infinito, es la mirada del retrato”.<sup>106</sup> Nancy nos dice que el “retrato mira: no hace más que eso, y en eso se concentra, se envía y se pierde”. Sostiene, también, que en la mirada confluyen también múltiples elementos como el rostro entero, la boca y los pómulos, los orificios nasales, las orejas. En esta obra de Lucares vemos el concurso de dichos elementos en torno a la mirada de *Hirma* constituyéndose en uno de sus rasgos más singulares. Se trata de una mirada que “no mira ningún objeto, está siempre vuelta, ya sea hacia el pintor-espectador, ya sea hacia un afuera indeterminado”.<sup>107</sup> Nancy agrega que “su autonomía reúne y aglutina el cuadro, el rostro todo, en la mirada: ella es la meta y el lugar de esa autonomía”.<sup>108</sup>

Luego de ser premiado en el salón de 1915, este retrato fue seleccionado e integró el envío chileno a la exhibición de arte americano de la Exposición Internacional de San Francisco (EE.UU.) de 1916. La participación nacional contempló a distintos artistas como Pablo Burchard, José Francisco González, Carlos Isamitt, los hermanos Lobos, Valenzuela Llanos, entre otros, y permaneció expuesta al público entre el 1 de enero al 1 de mayo de 1916.<sup>109</sup> Esta obra se mantuvo por algunos años bajo propiedad del artista hasta ser adquirida por el abogado, historiador y coleccionista chileno Luis Álvarez Urquieta en los años veinte (ciertamente vendida por Lucares a fines de dicha década para financiar su segundo viaje a Europa, dado que en 1930 este retrato ya figuraba en la colección Álvarez Urquieta).<sup>110</sup> En mayo de 1939 la colección Álvarez Urquieta fue comprada por el Estado de Chile, a través del Museo Nacional de Bellas Artes, e *Hirma* pasó a su vez a pertenecer a dicha colección pública.

Otra obra que nos arroja luces sobre la visualidad de Oscar Lucares es un retrato titulado *Dama Pensativa*, propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes y que se encuentra en los depósitos del Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca.

---

<sup>105</sup> Nancy, Jean Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006, p. 27.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>109</sup> *Catálogo Ilustrado de la Panama-Pacific International Exposition of San Francisco (USA), 1916*, disponible en: <https://archive.org/stream/illustratedcatal00panarich#page/n21/mode/2up>.

<sup>110</sup> Otro interesante hallazgo en este estudio fue una obra de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes: el retrato del político chileno Marcial Martínez realizado por el pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor. Esta obra perteneció a Oscar Lucares quien también la vendió a Luis Álvarez Urquieta con motivo de su segundo viaje a Francia. Fuente: <http://www.surdoc.cl/registro/2-677>



*Dama pensativa* de Oscar Lucares<sup>111</sup>

Pintada probablemente durante su primera estadía en París —no se dispone de su fecha de producción— esta obra fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes en 1964. Se desconoce su procedencia. Aquí volvemos a encontrarnos con un retrato femenino donde su protagonista no enfrenta al artista sino más bien es captada en un momento personal de reflexión. Su vestimenta corresponde a un vestido de verano —sus hombros están descubiertos— característico de los años veinte. Si seguimos la evolución de la retratística de su autor nos encontramos frente a un ejercicio interesante donde se incorpora a una mujer en una acción meditativa, muy propia de la época.

Esta obra emana una observancia hacia un momento personal reflexivo en el cual reiteradamente, al igual que *Hirma*, el personaje dirige su mirada y atenciones hacia fuera del encuadre. Ambas son mujeres de mediana edad y sus gestos parecieran indicarnos algún grado de familiaridad con el autor. Son mujeres del siglo XX que viven en un momento de transición social y cultural en Chile, donde el rol de las mujeres aún era determinado por una sociedad tradicional y conservadora que dictaba las esferas de lo posible en su actuación pública y privada. No obstante, a comienzos del siglo XX en Chile las mujeres se sumaron decididamente a los estudiantes universitarios en sus demandas por mayor participación social y política, pero a diferencia de los segundos,

---

<sup>111</sup> Fuente: <http://www.surdoc.cl/registro/7-159>

las mujeres se encontraban sujetas al contexto de la sociedad patriarcal chilena imperante de los años diez y veinte.

*Dama pensativa* es una obra esencial en la trayectoria artística de Lucares, pero olvidada. Junto a *Hirma* no figuran en ningún trabajo de investigación en arte en Chile, catálogos ni de análisis crítico y apenas como números de inventario de una colección pública. Por ello, su puesta en valor hoy busca aportar a un mayor conocimiento del patrimonio artístico chileno a través de ejemplos testimoniales de su retratística.

Entre los desafíos que quedan pendientes en este trabajo se encuentra la labor de identificación futura de otras obras del artista. De las colecciones públicas, disponibles para consulta en Chile, se han logrado identificar nueve producciones (siete dibujos y dos óleos), sin embargo, dada la evidente actividad artística de Lucares a lo largo de sus años en Santiago y en París es altamente probable la existencia de muchas obras de su autoría en colecciones privadas. Finalmente, queda abierta la intención de continuar indagando sobre aspectos vinculados a la creación de este artista chileno que, por distintas razones, nunca fue abordado por la historiografía del arte nacional permaneciendo su vida y obra a la espera de un estudio sistemático. El presente trabajo se planteó recuperar este espacio de memoria y de esta manera, contribuir a un mayor conocimiento de protagonistas olvidados del arte nacional.

#### 4. CONCLUSIONES

Oscar Lucares fue un artista fundamentalmente producto del cambio de siglo en Chile. Las conocidas categorías fijadas por los historiadores del arte nacional para la primera mitad del siglo XX, tales como la *Generación del 13*, el *Grupo Montparnasse*, la *Generación del 28*, constituyeron grupos con los cuales Lucares interactuó de manera muy cercana pero dada su formación académica neoclásica y su edad madura en ambos contextos plásticos —en el caso de la *Generación del 13* Lucares ya era un hombre de 38 años y en el caso del *Grupo Montparnasse* ya contaba en París con 45 años— resultaron en factores determinantes para ser obviado por los estudios historiográficos que posaron su mirada en dicha época.

La dimensión que adquirió esta investigación resultó sorprendente. Desde pequeñas referencias ubicadas en los catálogos de los salones oficiales, se fueron encontrando distintas huellas en documentos de variado tipo. Pintor, cultor del retrato a todas luces, un hombre joven formado al alero del academicismo de Pedro Lira, luego con Fernando Álvarez de Sotomayor. Siendo un pintor ya maduro conoció las vanguardias en París y convivió junto a sus más jóvenes amigos *montparnassianos*. Fue, en definitiva, un hombre que le tocó vivir entre dos generaciones, entre dos siglos, entre dos paradigmas



del arte. Un artista mencionado, pero no abordado por diferentes autores y estudiosos del arte nacional, sobre quien surgió el desafío por desentrañar aspectos inéditos de su vida y su obra. La contextualización en este sentido fue necesaria en tiempos de profundos cambios políticos y sociales dado que éstos fueron determinando la enseñanza artística en Chile y la configuración del gusto estético.

Pese a haber regresado con los *monparnassianos* a Chile en 1923-24 no toma parte activa de este movimiento por cuestiones principalmente teóricas, de razón plástica y generacional. Al contrario, Lucares se dedicó con vehemencia a documentar y criticar las nuevas directrices que fue tomando la Escuela de Bellas Artes. Se enfrentó al *establishment* artístico de la época, relegado y aislado en el nuevo contexto plástico, pero sobre todo político, lo obligaron a tomar la decisión de volver a París en 1928, para intentar mejor suerte, pero una vez allá vivió sus últimos años sin éxitos ni reconocimientos. En este punto abordamos la ya citada publicación de su informe, el cual le trajo dificultades en Chile. Fue un artista que no supo interpretar los cambios que se avecinaban y no logró adaptarse a los tiempos del *arte nuevo*. No obstante, tenemos en Lucares a un artista que conforme la documentación publicada a comienzos del siglo XX gozó de un notorio reconocimiento entre sus pares. Diversas crónicas y críticos de arte de la época como Richón-Brunet, Magallanes Moure y Juan Agustín Araya lo citaron en sus escritos y le atribuyeron manifiestas cualidades. Al lado de figuras como José Miguel Blanco, Pablo Burchard y Benito Rebolledo, obtuvo premios en salones nacionales y cultivó relaciones de amistad con las figuras más emblemáticas de la pintura chilena.

Se constata en él una personalidad amable, generosa (incorpora al talentoso Pedro Luna, por ejemplo, como alumno en la Escuela de Bellas Artes), apegada a la institución (su ingreso como Inspector General de la Escuela en 1912) pero también crítico de su momento histórico (se une a Francisco González para fundar la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1918 y en 1926 publica un crítico folleto de la Escuela). Logró ser reconocido en la década posterior a la Exposición del Centenario obteniendo una pensión del Estado y parte a Europa en 1920, momento en el que la Escuela de París se encuentra en plena eclosión. Estudió con el maestro francés Lucien Simon pero las dificultades económicas experimentadas durante el primer gobierno de Arturo Alessandri Palma repercuten en los envíos de los recursos necesarios para sobrevivir en el hemisferio norte.

Convivió con algunos de los artistas más importantes y emblemáticos de su generación como Julio Fossa Calderón, José Backaus y Marcial Plaza Ferrand para experimentar luego rupturas personales que lo llevaron a dejar Chile a fines de los años 20 para instalarse en el barrio parisino de Asnières.

Los elementos enunciados aquí son las *huellas* conceptuales definidas por Derrida que permiten visualizar la totalidad de un sujeto histórico, de un actor cultural y el rastro de una memoria preexistente. Es un ejercicio de evocación de aquello que ha quedado bajo el velo del olvido. Este estudio tomó esta premisa como desafío de reconstrucción a partir de la noción de *huella*. A lo largo de la investigación en terreno distintas *huellas-pistas* fueron apareciendo en torno a una trayectoria que apuntaba a una totalidad preexistente. En este sentido, fundamentales resultaron los pocos documentos de las dos primeras décadas del siglo XX que se hacían eco de los hechos históricos, las preferencias estéticas y las disputas del poder y sus protagonistas. *Hay que pensar la vida como huella* como aseveraba Derrida en el sentido del paso secuencial de la experiencia vital, en nuestro caso aplicado al arte.

Asimismo, la identificación de obras de Lucares en colecciones públicas chilenas resultó en un ejercicio necesario y analítico a fin de poder trazar las principales características de la visualidad de un artista producto de su tiempo. Por ello, la conservación de las pocas obras disponibles de su autoría en los Museos Histórico Nacional y Nacional de Bellas Artes permitió un acercamiento concreto para entender, por un lado, el paradigma artístico, y por otro, la dimensión ideológica del ejecutor y su testimonio. El enfoque deconstructivista fue empleado en esta investigación a fin de lograr trazar una línea temporal y enriquecer la consecutiva relación del artista con su medio a través del análisis de contenido aplicado a las referencias documentales encontradas y el contexto en el cual éstas fueron producidas. Y en esta acción se pudo determinar los elementos semánticos que tienen en definitiva un sentido fundado esencialmente en el poder.

Este relato, a modo de conclusión, constituye una narrativa que busca recuperar la memoria de aquellos actores culturales sin poder en Chile. Lucares fue uno de ellos.

## **5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN**

### **Libros**

Berríos, Pablo; Cancino, Eva; Guerrero, Claudio; Parra, Isidora; Santibáñez, Kalliuska y Vargas, Natalia, *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte, LOM Ediciones Ltda., Santiago, 2009.

Berríos, Pablo; Cancino, Eva y Santibáñez, Kalliuska, *La construcción de lo contemporáneo, la institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*, Estudios de Arte, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2010.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005.

Colección Luis Álvarez Urquieta, *La Pintura en Chile*, Imprenta La Ilustración, Santiago, Julio de 1928.

Derrida, Jacques. *La Escritura y la Diferencia*. Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1989.

Díaz Navarrete, Wenceslao, *Bohemios en París, epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*, RIL editores, Santiago, 2010.

Galaz, Gaspar e Ivelic, Milán, *La Pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1981.

Lira, Pedro, *Diccionario Biográfico de Pintores*, Imprenta, Encuadernación y Litografía Esmeralda, Santiago, 1902.

Nancy, Jean Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006.

Nochlin, Linda, *El Realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

Ossa, Nena y Labowitz, Pedro, *Plástica chilena. Colección Museo Nacional de Bellas Artes*, Ministerio de Educación Pública, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Valdivia, 1986.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Pereira Salas, Eugenio, *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile/Fundación Andes, Santiago, 1992.

Romera, Antonio, *Historia de la Pintura Chilena*, Editorial del Pacífico S.A., Santiago, 1951.

Subercasseaux, Bernardo, *Genealogía y apropiación de la vanguardia. Tomo III, Historia de las Ideas y la Cultura en Chile*, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 1998.

Voionmaa Tanner, Liisa Flora, *Escultura Pública: del Monumento Conmemorativo a la Escultura Urbana, Santiago (1792-2004)*, Ocho Libros Editores Ltda., Santiago, 2005.

Wölfflin, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*, Paidós Estética 8, Barcelona, 1986.

Yañez Silva, Nathanael, *El Hombre y el Artista, Pedro Lira*, Cuadernos de Cultura Obrera, Ediciones del Departamento de Extensión Cultural, Ministerio del Trabajo de Chile, Santiago, 1933.

## Artículos

Álvarez de Araya Cid., Guadalupe, *Originalidad y vanguardia en la crítica en prensa de los años veinte*, 2005, disponible en: <http://critica.cl/artes-visuales/originalidad-y-vanguardia-en-la-critica-en-prensa-de-los-anos-veinte>

Álvarez de Araya Cid, Guadalupe, *Alegoría y modernización. 1870-1910*, 2012, disponible en: [http://www.mnba.cl/617/articles-8694\\_archivo\\_02.pdf](http://www.mnba.cl/617/articles-8694_archivo_02.pdf)

Backhaus, José, *El Salón de 1915*, Revista Zig-Zag, No. 560, 13 de noviembre de 1915.

Diario La Nación, 11 de octubre de 1927, p. 5.

El Mercurio, 1 de noviembre de 1915. *Exposición Anual de Bellas Artes*.

J.E., “Una visita a la Escuela de Bellas Artes”, *Revista Sucesos*, N° 723, 3 de agosto de 1916.

Le Figaro, edición del sábado 6 de julio de 1930.

Lizama Améstica, Patricio, *El Cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena*, Revista Aisthesis N° 34, Santiago, 2001.

Molina Núñez, Julio y Araya, Juan Agustín, “Consejo Superior de Letras y Bellas Artes”, en *Revista Selva Lírica, Estudios sobre los Poetas Chilenos*, Sociedad Impresión y Litografía Universo, Santiago, 1917.

Montecino, Sergio, *Discurso de incorporación: Evocación del pintor Camilo Mori y la Generación del año 40*, Boletín N° 1, Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, Editorial Universitaria, Santiago, 1988.

O Jornal de Sao Luis de Marañón, Brasil, edición del 1 de junio de 1922, Pág. 2.

Recabarren, Luis Emilio, *Ricos y Pobres*, disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000125.pdf>

Richón Brunet, Ricardo, *Salón de 1908*, Revista Zig-Zag, N° 196, 22 de noviembre de 1908.

Yañez Silva, Nathanael, *Salón Nacional de 1942*, Las Últimas Noticias, 26 de diciembre de 1942.

## Otras fuentes

Catálogos de los Salones Oficiales y Nacionales de Bellas Artes; Santiago de 1905, 1906, 1908, 1912, 1915, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943 y 1948.

*Catálogo Ilustrado de la Panama-Pacific International Exposition of San Francisco (USA), 1916*, disponible en:

<https://archive.org/stream/illustratedcatal00panarich#page/n21/mode/2up>

Díaz Garcés, Joaquín, “Carta al Rector de la U. de Chile, Santiago, 12 de abril de 1917”, *Boletín de Instrucción Pública*, Anales de la Universidad de Chile, 1917.

Grillo Cuello, Andrés David, *Las Bellas Artes y la Academia en Chile, itinerario de una disidencia (1842-1928)*, Tesis de grado para obtener el grado académico de Licenciado en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte, Escuela de Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006.

Lucares, Oscar, *Carta a Gabriela Mistral, 23 de julio de 1933, Asnieres, Francia*, Fondo Manuscritos, Correspondencia Gabriela Mistral 1889-1957, Biblioteca Nacional, Santiago.

Lucares, Oscar, Folleto: *La Escuela de Bellas Artes, su desorganización y ruina, Antecedentes*, Imprenta Ramón Brías, Fondo Manuscritos, Biblioteca del Congreso Nacional, Santiago, 1926.

Lucares, Oscar. *Dibujos*, Catálogo Fotografía Patrimonial, Museo Histórico Nacional, Santiago, disponible en: <http://www.fotografiapatrimonial.cl/>

Mora C., Lilian, *La Escuela de Bellas Artes*, Memoria para optar al título de Profesora en Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1965.

Olea, Paz. y Cordero, Lorena, *Pedro Luna en la colección del Museo*, Catálogo, Museo de Arte y Artesanía de Linares, 1997, disponible en:

[http://www.museodelinares.cl/639/articles-71978\\_archivo\\_01.pdf](http://www.museodelinares.cl/639/articles-71978_archivo_01.pdf)

SURDOC – *Base de datos de material textual e imagen de los objetos depositados en los museos de Chile*, Sistema Único de Registro y Documentación, disponible en: [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl)

**ANEXO 1. RETRATOS ELABORADOS A LÁPIZ POR OSCAR LUCARES ESPINOZA  
(1875-1943/44?) (Colección Fotografía Patrimonial, Museo Histórico Nacional  
de Santiago de Chile)**

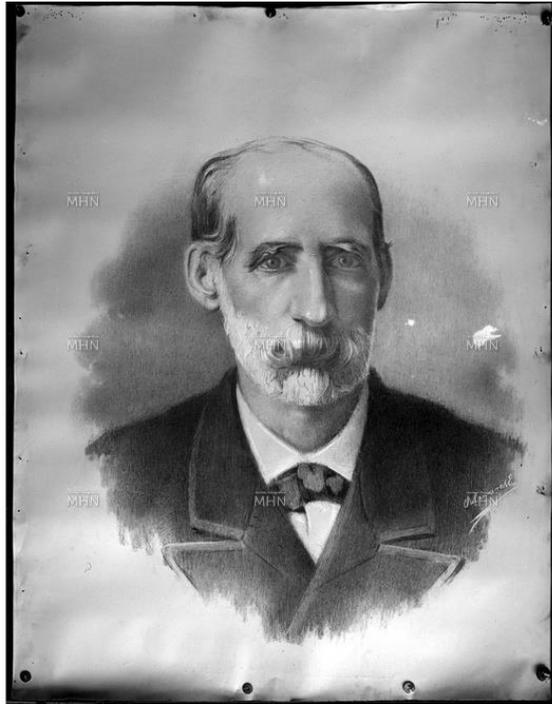
José Miguel de la Carrera y Verdugo (1785-1821)



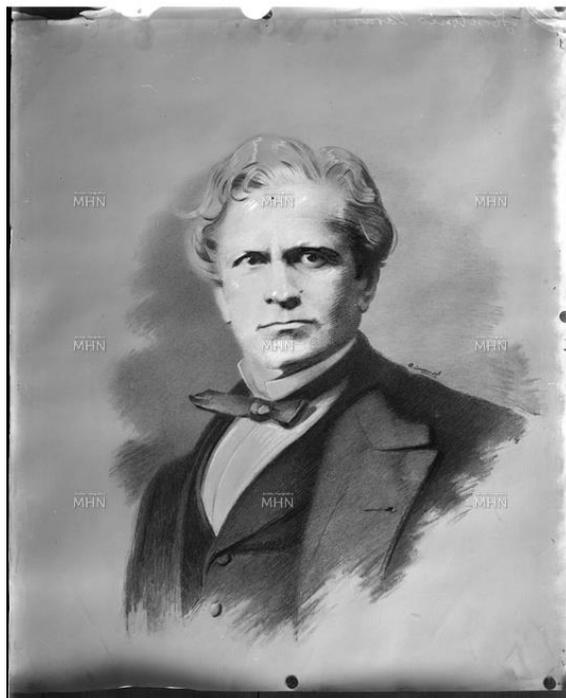
Manuel Bulnes Prieto (1799-1866)



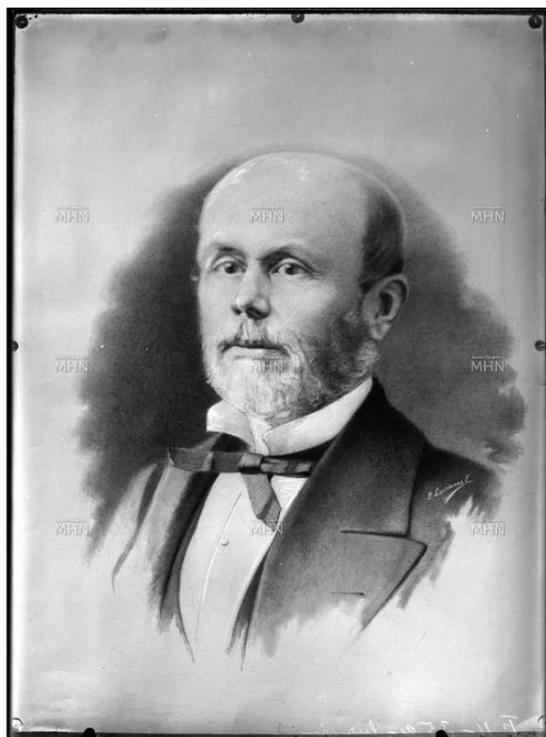
Miguel Luis Amunátegui Aldunate (1828-1888)



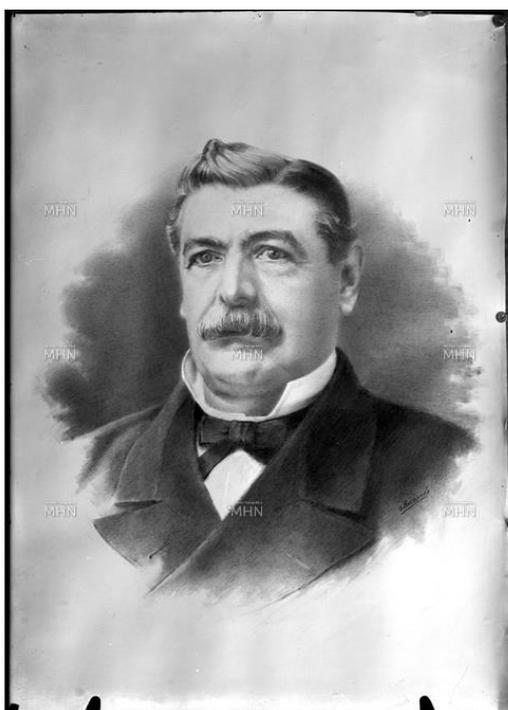
Antonio Varas de la Barra (1817-1886)



Aníbal Pinto Garmendia (1825-1884)



Domingo Santa María González (1825-1889)



Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)



ANEXO 2. CARTA DE OSCAR LUCARES A GABRIELA MISTRAL

ASNIERES, 23 DE JULIO DE 1933

1076

Asnières Julio 23. - 1933

+

Sra Gabriela Mistral

Muy distinguida  
señora: Por el "Caecleon" me  
he impuesto aquí, de su designa-  
cion, por nuestro Gobierno para  
desempeñar el cargo de Cónsul  
Jeneral de Chile en Madrid. Lo  
me felicito bien sinceramente  
de ese acto inteligente de nuestro  
Gobierno, y que permite a nuestro  
país de contar allí, no solamente  
con un Cónsul que honra alta-  
mente ese puesto, sino ademas,  
con una representante, una emba-  
jadora autorizada, de las fuerzas  
morales e intelectuales de nuestro  
país, y que servirá como un bello  
broche, a anudar mas solidamente  
con los lazos de simpatía amistad  
e intereses que nos ligan a la madre  
patria.

Quiera Ud. aceptar distinguida  
señora, el homenaje i el saludo  
de su muy atto, S. S.

Oscar Lucares