

JAMES MCNEILL WHISTLER. DE VALPARAÍSO A VENECIA: UN VIAJE DE IDA Y VUELTA¹

JAMES MCNEILL WHISTLER. FROM VALPARAISO TO VENICE: A ROUND TRIP JOURNEY

Amalia Cross Gantes²
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso, Chile

Julieta Ogaz Sotomayor³
Universidad de Los Andes, Chile
Santiago, Chile

Resumen

Este artículo aborda la experiencia del pintor James McNeill Whistler durante su estadía en Valparaíso en 1866 y las obras que allí realizó, con el objetivo de indagar el efecto que tuvo este viaje en su obra y explorar su posible influencia en el arte chileno. Se trata de un avance de un proyecto de investigación que gira en torno a la pregunta por los viajes en la historia del arte, a través de imágenes, libros y documentos que dan cuenta de relaciones —reversibles, a destiempo o cruzadas; de movilidad, intercambios e influencias— más complejas, con múltiples direcciones y en diversos sentidos.

Palabras clave

historia entrelazada; modernidad; Valparaíso; viajes transoceánicos; Whistler

Abstract

This article deals with the experience and the works made by the painter James McNeill Whistler during his stay in Valparaíso in 1866. The objective is to investigate the effect that this trip had on his work and to explore its potential influence on Chilean art. It is also a progress of a broader research project that revolves around the question of travel in the history of art, through images, books and documents that account for more complex relationships of mobility—exchange and influence; reversibles, crossed or untimely—, with multiple directions and in different routes.

Keywords

crossing borders; modernism; transoceanic journeys; Valparaíso; Whistler

AMALIA CROSS GANTES · JULIETA OGAZ SOTOMAYOR

Cómo citar este artículo: Cross, A. y Ogaz, J. (2019) James McNeill Whistler. De Valparaíso a Venecia: Un viaje de ida y vuelta. *Revista 180*, 44, (29-38). [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-44.\(2019\).art-637](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-44.(2019).art-637)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-44.\(2019\).art-637](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-44.(2019).art-637)

“Él condensa en la metáfora de una misma tela blanca
la página de escritura, la superficie del
cuadro y la vela del navío”

Mallarmé. La política de la sirena, Jacques Rancière.

Introducción y metodología

James McNeill Whistler fue un pintor norteamericano que se embarcó desde Europa con destino a América del sur, para llegar a Valparaíso en 1866, donde permaneció por seis meses. Este hecho se inscribe en una historia del arte latinoamericano, de la segunda mitad del siglo XIX, que ha sido —particularmente— susceptible a la llegada, desde el extranjero, de artistas viajeros con formación militar o científica y a las relaciones de subordinación y dependencia que se establecen en una sola dirección: de norte a sur. En efecto, este viaje de Whistler ha sido pensado desde el norte, sin mostrar el revés de una historia entrelazada —que cruza el mar Atlántico, al menos, dos veces, en una ida y en una vuelta— ni tampoco considerando aquello que ha sucedido al margen, en la periferia.

Ese ánimo de aventura y nuevas experiencias de Whistler hizo de su periplo a Chile un viaje de descubrimiento sobre el lenguaje mismo de la pintura, que influenció a su entorno artístico inmediato en Europa, pero también —como se verá— a su entorno menos inmediato a través de las relaciones que establecieron con él y su obra algunos artistas chilenos: un grupo de pintores-diplomáticos, representantes de la aristocracia, que participaban del ambiente cultural en el viejo mundo.

Se trata, entonces, de completar una parte de esa historia desde una perspectiva local y a través de la función de esos artistas que podemos enmarcar en lo que la historiadora del arte Natalia Majluf ha denominado *marginal cosmopolitans*. En sus palabras: “Pronto estos cosmopolitas se dieron cuenta de la naturaleza vertical de su relación con los centros europeos, del desarrollo desigual y de su posición periférica en la comunidad internacional. Se dieron cuenta de su posición paradójica como cosmopolitas marginales” (Majluf, 1997, p. 869).

Estos cosmopolitas marginales o periféricos, a pesar de sus contradicciones internas, operan como intermediarios entre el centro y la periferia, encargándose de introducir en los países latinoamericanos el canon europeo y de incidir en la formación del campo cultural en sus respectivos países. La particularidad de estos agentes es que, a partir de sus experiencias en Europa, regresaban a sus países cargados de ideas y nociones

que —en términos prácticos— guiaron el desarrollo del arte y las instituciones artísticas; adoptando el modelo eurocéntrico, se encargaron de “modernizar” sus países, desde un “modernismo hegemónico”. Pero fueron *los primeros modernos*, como los denomina Laura Malosetti para el caso argentino, quienes defendieron el desarrollo de las bellas artes y “su importancia estratégica para el destino de la nación” (Malosetti, 2001, p. 15), durante la segunda mitad del siglo XIX. En este contexto de desarrollo y optimismo uno de los tantos cosmopolitas periféricos señaló, en 1892 y refiriéndose los países de América, que: “No está lejos el día en que allí, donde todo prospera de un modo fenomenal, el arte moderno se mejore y crezca tanto, que los países de Europa comiencen a ver aparecer un formidable competidor donde nadie temía aún encontrarlo” (Subercaseaux, 1892, p. 24).

Lo anterior —entre otras cosas— lleva a considerar, al menos, dos formas simultáneas de viaje o dos movimientos distintos en un viaje de ida y vuelta, del centro a la periferia y viceversa. Mientras el viaje del europeo a América puede ser pensado como una aventura hacia lo desconocido y el descubrimiento intrínseco de lo nuevo con una mirada moderna, el viaje del latinoamericano a Europa aparece como un viaje al conocimiento, un viaje ilustrado donde prima la función formativa del *gran tour* como una puesta al día. Sin embargo, y a pesar de las desigualdades y de las distancias, es en esta experiencia de viajar donde se encuentran, se reconocen y se diferencian.

Estas experiencias conforman una cartografía de viajes en la que se dibuja el desconocido impacto de Whistler, a partir de múltiples relaciones, en la pintura chilena. Para definir los intercambios y determinar las influencias artísticas que se produjeron, la metodología del trabajo de investigación consistió, primero, en estudiar cómo esta relación con Whistler y su episodio en Valparaíso, ha sido consignada, tanto en las historias del arte chileno como en los trabajos monográficos acerca del pintor. Un estudio crítico y una discusión bibliográfica que requirió revisar las fuentes mencionadas por diversos autores y, a su vez, complementarlas con otros documentos, cartas, memorias o libros que hayan sido generados por los sujetos históricos involucrados. Una vez que se logró generar una cronología en común y establecer sobre el mapa sus desplazamientos, se decidió buscar en sus obras la representación de esos intercambios mediante un análisis de las pinturas de estos artistas, y sus ideas en torno al arte, que permitiera interpretar esas posibles similitudes —y diferencias— como puntos

de contacto o zonas de encuentro, a partir de la figura de Whistler y de Valparaíso a Venecia.

I. Ida

En 1865 guiado, en sus palabras, por un “impulso romántico” (Pennell & Pennell, 1908), Whistler decidió viajar a Chile. Llegó en 1866 y se instaló por seis meses en Valparaíso, donde produjo una serie de anotaciones, reflexiones y obras que cambiarían radicalmente su forma de pintar y, con ello, la idea de modernidad en el arte. Este episodio supuso una experiencia excepcional que ha llamado la atención de diversos autores, quienes han intentado establecer las verdaderas razones que motivaron su viaje y dimensionar sus consecuencias en la historia del arte moderno.

Ya a inicios de la década de 1860, en Londres, Whistler había empezado a experimentar con nuevas ideas, a partir de la influencia del imaginario japonés proveniente de las estampas y por medio de sus contactos con Édouard Manet y otros impresionistas en París, que habían permeado en su modo de concebir el arte.

Pero Whistler estaba inquieto, no solo artística, sino que también financieramente, ya que su fama no se traducía en ventas. A esto se sumó el hecho de que su madre se mudó con él, huyendo de la Guerra Civil norteamericana, lo mismo que su hermano William, cirujano confederado (Getscher, 2004). Fue en este contexto de necesidad económica y agobio familiar que Whistler se entusiasmó con la idea de fugarse por un tiempo a otro lugar. En efecto, Chile le ofrecía circunstancias perfectas para su ideal romántico: era un país lejano, “exótico”, donde tenía la oportunidad de intervenir, como Lord Byron, en una guerra, defendiendo la libertad de los nuevos países independientes del continente americano, en contra del imperio colonial español⁴.

Sin embargo, este hecho ha sido ampliamente documentado por su más reciente y exhaustivo biógrafo, Daniel E. Sutherland (2008), quien plantea que el objetivo inicial del viaje fue en realidad económico-militar y no artístico-político, ya que había sido contratado por el capitán de marina Horace Doty como espía para intentar vender una nueva clase de torpedo a la armada chilena.

Como sea, Whistler se embarcó desde Southampton a Panamá y de ahí a Valparaíso, en el navío *The Solent*, para pisar tierra pocos días antes de uno de los acontecimientos más importantes en la guerra de Chile contra España⁵. El bombardeo de Valparaíso ocurrió el 31 de marzo de 1866 y el pintor lo presenció desde los

cerros donde había escapado para refugiarse (Pennell & Pennell, 1908). La mayoría de las crónicas sobre este episodio bélico hacen hincapié en su descripción visual y en los efectos que produjo sobre el paisaje⁶. El bombardeo se presentó como un “espectáculo estético”, las personas se instalaron en los cerros como si fueran las gradas de un teatro, mientras observaban desde la altura un panorama tan imponente como trágico en la bahía de Valparaíso.

Así, mientras amanecía, las fragatas españolas abrieron fuego sobre el abandonado puerto, cañoneo que se mantuvo hasta el mediodía. La humareda, mezclada con la niebla marina, cubría la bahía mientras el sol trataba de colarse por la cortina de humo. Desde lo alto, el pintor pudo contemplar todo el espectáculo, la atmósfera, la luz y las siluetas de los barcos que, en la lejanía, se disolvían en la bruma. Se armaba así una imagen compacta del paisaje, sin mayor profundidad, sin sujeto, con barcos anónimos flotando sobre el mar como formas fantasmagóricas diluidas en tonos de azules y verdes. Esta imagen impactó a Whistler de tal manera que terminó por modificar su manera de pintar, haciendo de este episodio un punto de inflexión que lo motivó a introducir ciertos principios (formales) claves para el desarrollo de la autonomía del arte, y lo hizo en forma de reflexiones plásticas que materializó en las obras que comenzó a realizar —precisamente— en Valparaíso.

Sobre este punto hay concordancia en la mayoría de los textos que tratan sobre la estadía del pintor en Chile. Ya en 1867, a su regreso, sus contemporáneos notaron sorprendidos una mutación en su estilo y una contravención a la forma tradicional de componer marinas. Por ejemplo, cuando *Crepuscle in Flesh Colour and Green: Valparaiso* (Figura 1) fue exhibido en Londres, el artista Edwin Evans lo describió —en una carta a su amigo Fantin-Latour— como:

excesivamente original, de increíble novedad, imposible de explicar (...) algunos barcos aquí y allá apretados en una especie de círculo y sus mástiles medio perdidos en la bruma y sus cascos en el agua —y todo ello sin primer plano o sin fondo o ambos— sin claroscuro (...) (citado por Spencer, 1987, p. 55).

Esta idea se va afirmando a través de diversos estudios posteriores que consideraron y analizaron la importancia del viaje a Valparaíso en su obra. Entre ellos, la historiadora del arte Katherine Manthorne menciona que el particular ambiente porteño actuó como “catalizador” en el desarrollo de un nuevo tratamiento del color y la pintura en las marinas de Whistler. En sus palabras la



Figura 1. James McNeill Whistler, *Crepuscle in Flesh Colour and Green: Valparaíso*.

Óleo sobre tela, 58,6 x 75,9 cm.

Fuente: Londres, ©TATE.

superficie del cuadro se vuelve “más rica, armoniosa, reproduciendo la luz y la atmósfera más sutilmente que en sus trabajos previos” (Manthorne, 1989, p. 193). En efecto, en estos seis meses el pintor se dedicó a estudiar las ligeras modulaciones tonales que se producen desde mar al cielo y, en segundo lugar, se desafió a sí mismo a indicar cada objeto con el mínimo de pinceladas posible, en pos de un reduccionismo formal.

Por su parte, el historiador del arte Robert H. Getscher señala que este puñado de obras “dio a luz a dos de sus contribuciones más originales como pintor: el *Nocturno* y una comprensión de la composición japonesa” (Getscher, 2004, p. 12). En esta línea, Sutherland (2014) también plantea que su estadía en Valparaíso lo llevó a configurar su primer “Nocturno”. Fue en *Nocturne in Blue and Gold: Valparaíso Bay* (Figura 2), donde Whistler transfigura por primera vez una escena o paisaje en una visión nocturna, con un reduccionismo formal y material, en una obra que es precedente de su más famoso y polémico nocturno; *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1875)⁷. Por otra parte, en *Nocturne in Blue and Gold* y en sus otras vistas de Valparaíso, Whistler incorpora plenamente las ideas del arte oriental (*Ukiyo-e*), es decir, el formato vertical alargado, el horizonte alto, la imagen plana, la asimetría y la composición recortada.

Cabe mencionar que alguno de estos “japonismos” fueron agregados mucho después, probablemente en la década de 1870, como evidencia una fotografía de *Symphony in Grey and Green: The Ocean* conservada en el Museo de Baltimore (Figuras 3 y 4). Allí aún no han sido introducidos los decorativos brotes de bambú ni la firma de mariposa estilizada en el costado inferior derecho del

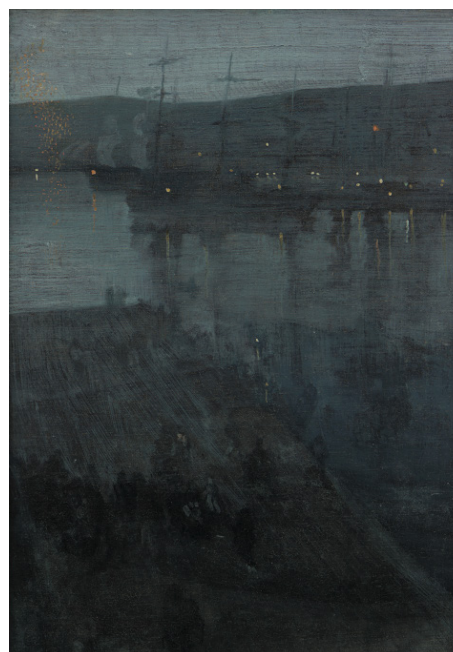


Figura 2. James McNeill Whistler, *Nocturne in Blue and Gold, Valparaíso Bay* (1866-1874).

Óleo sobre tela, 50,2 x 75,6 cm.

Fuente: Washington D.C., ©Freer Gallery of Art, Smithsonian Museums.

cuadro. Lo que nos indica que Whistler no solo trabajaba de memoria, sino que solía modificar posteriormente sus imágenes, una vez instalado en su taller de Londres.

Durante los años que siguieron a su paso por Chile, Whistler perfeccionó su método para adelgazar el óleo —o su “salsa”, como le decía él— lo que le permitía crear veladuras de delicadas armonías de color y obtener una mayor rapidez en el secado, para que sus pinturas parecieran tan etéreas como “el aliento sobre la superficie de un vidrio”. Asimismo, Whistler —a partir de su estadía en Valparaíso— se divorcia del tradicional género de las marinas, donde lo prioritario es la identificación de los barcos y la narración de acontecimientos históricos de carácter marítimo. En el Whistler que pinta en Valparaíso no logramos identificar los barcos y tampoco nos entrega mayor información sobre el episodio histórico. En estas obras se licua el elemento narrativo para dar paso a una mayor experimentación formal.

A partir de este punto, su programa pictórico fue incorporando cada vez más, y de manera más radical, el principio de autonomía en pintura, recalcando la disociación en su arte “de cualquier anecdótico interés externo que de otra forma pudiera unirse a la pintura”. “Un nocturno —decía— es ante todo un arreglo de línea, forma y color. Un cuadro es en todo un problema que intento resolver. Me sirvo de cualquier



Figura 3. Autor desconocido, fotografía de Whistler, *Symphony in Grey and Green: The Ocean*, (sin fecha). Cópia a la albúmina, 30,5 x 38 cm.

Fuente: Baltimore, ©George Lucas Collection, Baltimore Museum of Art.



Figura 4. James McNeill Whistler, *Symphony in Grey and Green: The Ocean*, (c.1866). Óleo sobre tela, 80.6 x 101.9 cm.

Fuente: Nueva York, ©Frick collection.



Figura 5. James McNeill Whistler (1866), *The morning after the Revolution: Valparaíso*. Óleo sobre tela, 76,5 x 63,9cm. Fuente: Glasgow, ©The Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow.

medio, incidente u objeto que encuentro en la naturaleza que produzca este resultado simétrico” (citado por Dorment y MacDonald, 1995, p. 122).

De las obras que Whistler pintó sobre Valparaíso se conocen seis, hasta el momento, y corresponden a dos vistas a la bahía, un crepúsculo, dos nocturnos y un amanecer *titulado The Morning After the Revolution: Valparaíso* (Figura 5)⁸. Este último nos devuelve a la frase donde el artista señala que en su pintura aborda un problema plástico que sea simétrico o equivalente a un incidente u objeto que encuentra en la realidad. El incidente, en este caso histórico, fue su viaje a Valparaíso y el bombardeo que detonó una serie de consideraciones y reformulaciones en su pintura, producto de las consecuencias visuales que tuvo sobre el paisaje y en la retina del pintor. Una revolución en el arte detonada por un bombardeo, un incidente que destruyó el tema en la pintura, un estrellarse contra la superficie del cuadro, que exigió, en definitiva, un reordenamiento artístico sobre el plano y una nueva forma de composición.

II. Vuelta

En la historiografía local son pocas las menciones a Whistler y su relación con Chile. Sin embargo, una de ellas resulta reveladora. El historiador del arte Eugenio Pereira Salas escribió un capítulo —en su libro *Estudios sobre la Historia del arte en Chile republicano* publicado de manera póstuma en 1992— titulado “La aventura del pintor norteamericano James N. Whistler en Chile”. Lo interesante de esta referencia es que Pereira Salas señala la importancia de las obras que Whistler realizó en Valparaíso y enumera cinco de ellas, pero lo más notable es que menciona la existencia de un cuadro descatalogado que habría pertenecido a una mujer, de la aristocracia chilena, llamada Eugenia Huici.

Eugenia Huici (1860-1951) vivió gran parte de su vida en Europa, donde fue una importante figura dentro del mundo del arte, un referente y un ícono de la moda. Ejerció un particular influjo entre los artistas que la retrataron⁹, conformó una interesante colección de arte moderno y ocupó gran parte de su fortuna en el mecenazgo de artistas y escritores europeos de avanzada, como John Singer Sargent, Pablo Picasso, Igor Stravinsky, entre otros. Y dentro de esta colección habría figurado una obra de Whistler. Al respecto Pereira Salas señala que en agradecimiento a las atenciones prestadas por Huici y su familia, Whistler les había obsequiado uno de los lienzos que pintó en Valparaíso.

La existencia nominal de este cuadro significó ampliar la investigación desde la historiografía a una larga y enrevesada genealogía de la aristocracia chilena desde el siglo XIX, que acusó —desde una dimensión artística— la existencia de relaciones entre Whistler y algunos agentes de la historia del arte chileno que acusaron recibo de su obra. Una repercusión o impacto que Pereira Salas determinó como una repercusión tardía, pero que no fue tal si se considera que se trataba de un momento donde la noción de tiempo era otro, las noticias tardaban más en llegar y la duración del viaje, entre el centro y la periferia, era de varios meses en barco.

Eugenia Huici contrajo matrimonio con el diplomático chileno y pintor aficionado José Tomás Errázuriz. En 1880 la pareja viajó a Europa de luna de miel, siendo Venecia uno de sus destinos. Allí seguramente visitaron a la hermana de José Tomás, Amalia, y a su marido, Ramón Subercaseaux quien se estaba dedicando a la pintura. Este último compartía un estudio arrendado en el Palazzo Rezzonico con su amigo John Singer Sargent, un joven artista norteamericano a quien había conocido a principios de ese año en el Salón de París¹⁰.

Fue en esta estadía donde probablemente se produjo el primer encuentro. Whistler se había quedado en ban-carrota debido al juicio que mantuvo con el crítico John Ruskin y como una forma de exorcizar sus males decidió emigrar a la ciudad italiana, instalándose en Venecia entre septiembre de 1879 y noviembre de 1880. Allí alquiló un estudio en el mismo Palazzo, siendo lo más probable que fueran presentados a través de Sargent —quien era su compatriota y admirador— en alguna instancia social y discutieran, cómo no, de arte y de la aventura de Whistler en Valparaíso¹¹.

Por esta razón, no sería equívoco pensar que los Errázuriz mantuvieran vínculos con Whistler una vez que se establecieron en Europa, y que a través de esa relación se haya concretado el traspaso de la obra. De hecho, cuando en 1900 los Errázuriz-Huici se mudaron definitivamente a Londres, se instalaron en Cheyne Walk, la misma calle donde vivió Whistler a partir de 1902 hasta su muerte en 1903¹². En su casa dieron una comida en honor a Whistler y “como muestra de gratitud, el artista se presentó con una pintura (no especificada) de su época en Valparaíso” (Pierotti, 2018, p. 43).

Ya fuera regalado por Whistler o comprado por Eugenia Huici, lo interesante es que el cuadro en cuestión en algún momento habría sido cedido por ella a los parientes argentinos de la familia Errázuriz, encabezada por Matías Errázuriz Ortúzar, quien fuera embajador de Chile en Argentina y dueño del Palacio “Errázuriz Alvear”,

actualmente el Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires. Matías y Eugenia, compartían la misma pasión por el coleccionismo de obras de arte. En París coincidieron varios años, desde 1907 hasta el fin de la Primera Guerra Mundial cuando él volvió a Argentina. Mientras vivían en la capital francesa, la pequeña hija de Matías, Josefina, solía pasar los días con su tía Eugenia, quien la introdujo en el mundo del arte. Fue ella, Josefina Errázuriz de Gómez quien le mostró a Pereira Salas una fotografía de la pintura de Whistler¹³. Esta representaría una vista de la bahía de Valparaíso que, en palabras del historiador, “transmite ese mismo sentimiento misterioso y envolvente que fuera uno de los atractivos novedosos de la pintura paisajística del pintor norteamericano” (Pereira Salas, 1992, p. 184).

A pesar de los esfuerzos, hasta la fecha, no se ha logrado encontrar ninguna otra referencia del cuadro en cuestión, este se habría dispersado junto con los bienes de la familia mediante la división de herencias. Lo único que existe es su inscripción en la historia del arte chileno a través de la breve mención de Pereira Salas. Sin ninguna imagen de la obra, sí se logró saber que esta pintura no correspondía a ninguno de los seis lienzos que se encuentran en diferentes museos de Inglaterra y EE.UU., ya que todos ellos tienen una clara trayectoria de proveniencia desde sus actuales propietarios hasta el mismo Whistler¹⁴.

Sin embargo, la búsqueda del cuadro desconocido, o descatálogo, no fue del todo infructuosa y terminó



Figura 6. Alberto Orrego Luco (sin fecha), *Nocturno veneciano*, óleo sobre tela, 24 x 49 cm.

Fuente: Santiago, ©Colección MNBA.

estableciendo puntos de encuentro entre Whistler y el arte chileno. Ya que no solo Ramón Subercaseaux y José Tomás Errázuriz establecieron vínculos con él en Europa y con sus ideas sobre arte, sino que este último se encargó de presentar la obra de Whistler a los artistas chilenos que viajaban al viejo continente, como fue el caso de su amigo Alberto Orrego Luco¹⁵. De hecho, entre 1879 y 1880, el pintor Alberto Orrego Luco se desempeñó como cónsul en Venecia, y esa ciudad fue el lugar donde formó su sensibilidad como artista siendo reconocido, primero, por sus vistas y paisajes de esta ciudad italiana. Una de ellas, pintada a finales del siglo XIX, se titula —al igual que las obras de Whistler— *Nocturno veneciano* (Figura 6).

Reflexiones finales

En sus viajes por Europa estos artistas adquirían conocimientos no solo en academias y museos, sino también a través de las relaciones personales que establecían con otros artistas contemporáneos, aprovechando su condición social privilegiada (de posibles compradores o mecenas). En este sentido, la estadía de estos artistas en Venecia —“la reina de la luz, del colorido y de las formas ricas y raras”— resulta determinante para la formulación de su propuesta plástica a partir de la formación de un círculo de artistas e intelectuales con los cuales intercambiaron ideas artísticas. Al respecto, Subercaseaux señala que: “Había todavía en nuestro círculo otros artistas que, como Sargent, han alcanzado reputación europea. Me invitaban a trabajar con ellos, y más de una vez se nos vio pintando juntos en un estudio o en sitios al aire libre” (Subercaseaux, 1936, p. 389).

La figura de estos artistas y sus experiencias en Europa son —de algún modo— comparables con la experiencia de otros artistas latinoamericanos que también acusaron recibo de las nuevas formas de concebir la pintura, su enseñanza y su práctica. En esta línea, Laura Malosetti aborda la figura del artista argentino Eduardo Schiaffino quien, en su viaje a Venecia en 1884, observó a los artistas “pleinairistas” y su forma “moderna” de trabajo: al aire libre, con modelos móviles, usando la memoria y evitando —a toda costa— encerrarse en el taller a copiar modelos inertes. Este método (antiacadémico) proviene del francés Horace Lecoq de Boisbaudran e influyó fuertemente a Whistler y a otros artistas que lo aplicaron “a lo largo de su trayectoria” (Malosetti, 2001, p. 194), llegando de esta forma a los artistas chilenos, ya que Whistler, señala más adelante la autora, por sobre otros, era uno de esos artistas que frecuentaba “el ambiente y los placeres de las elites adineradas urbanas” (Malosetti, 2001, pp. 281-282), un ambiente donde se producían los

encuentros y los desencuentros; el intercambio de conocimientos, las discusiones y desacuerdos.

Lo interesante es que estos artistas, que asimilaron ciertos elementos activos de la obra de Whistler, introducen en el arte chileno principios de modernidad artística, antes y de otra manera, a lo que la historiografía local ha determinado como la llegada “oficial” de la modernidad con las vanguardias a principios del siglo XX. De alguna manera, en sus obras ellos traen de vuelta aquello que Whistler se llevó desde acá. Se trata de una pintura más suelta que no se concentra en los detalles, sino en el tratamiento general de la atmósfera a través de un interés particular por el color en la construcción del cuadro. Y comparten con Whistler el interés por aquellos elementos, como el aire y el agua, que les permiten desarrollar una composición mediante el color y las formas que encuentran en los paisajes de las principales ciudades donde se da la vida urbana y moderna. En esta línea fue quizá José Tomás Errázuriz quien mejor asimiló la composición de un cuadro por medio del color, la asimetría y el horizonte alto como podemos ver en la composición de su pintura *Gaviotas en el Támesis* (Figura 7). Mientras que es en la pintura de Ramón Subercaseaux, por ejemplo en una titulada *Diques de Valparaíso* (Figura 8), donde mejor queda registro del impacto visual que generaron los procesos de modernización y urbanización en el paisaje de las principales ciudades de Chile, desde finales del siglo XIX a principios del XX.



Figura 7. José Tomás Errázuriz (sin fecha), *Gaviotas en el Támesis*, óleo sobre tela, 60 x 70 cm.
Fuente: Santiago, ©Colección MNBA.



Figura 8. Ramón Subercaseaux (1884), *Diques de Valparaíso*, óleo sobre tela, 60 x 78 cm.

Fuente: Santiago, ©Colección MNBA.

Pero no se trató solo de modernizar el lenguaje pictórico o actualizar los temas de la pintura para ser moderna, sino que estos artistas-diplomáticos se encargaron — desde la política y el espacio público— de reformular la educación artística, modernizar la idea de arte y sus instituciones en Chile, como lo propuso Ramón Subercaseaux en su informe, presentado al Gobierno en 1892, bajo el título *La enseñanza de las Bellas Artes y de las artes industriales*.

Para terminar, se debe señalar que el impacto de la estada de Whistler en Valparaíso es doble. Primero impacta en su pintura por medio del concepto de pirotecnia, en la luz y en el color, a través de obras inspiradas en “incidentes estéticos”, como bombardeos, incendios y fuegos artificiales, cuyo inicio nos remonta al bombardeo de Valparaíso. Y, en segundo lugar, estos elementos pictóricos dan pie a una noción plástica de carácter moderno y a una reformulación de la pintura, que repercutió en el arte chileno a través de la recepción de la obra de Whistler por los artistas que coincidieron con él en Venecia y en otras ciudades de Europa, como París y Londres. En este sentido, y después de todo, no fue pura casualidad o un simple fracaso, como creyeron algunos, que Whistler tratara de introducir en Chile una “nueva clase de torpedo”.

Referencias bibliográficas

- Canseco Jerez, A. (2008). *La mecène de Picasso: Eugenia Huici Errázuriz*. París: Artextos.
- Dorment, R. & MacDonald, M. (1995). *Whistler*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Edwards Bello, J. (1965). *El bombardeo de Valparaíso y su época*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Errázuriz, J.T. (sin fecha), *Gaviotas en el Tamesis* [pintura]. Santiago de Chile, colección MNBA.
- Getscher, R. H. (2004). Whistler's paintings in Valparaíso: Carpe Diem. En L. Felleman Fattal y C. Salus (Eds.), *Out of context: American artists abroad* (pp. 11-22). Wesport: Praeger Publishers.
- Majluf, N. (1997). 'Ce n'est pas le Pérou' or, the Failure of Authenticity: Marginal cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855. *Critical Inquiry*, 23(4), 868-893. <https://doi.org/10.1086/448857>
- Malosetti, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Manthorne, K. E. (1989), *Tropical Renaissance. North American artists exploring Latin America 1839-1879*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Orrego Luco, A. (sin fecha), *Nocturno veneciano* [pintura]. Santiago de Chile, colección MNBA.
- Pennell, E. & Pennell J. (1908). *The Life of James McNeill Whistler*. Volumen I. Londres: William Heinemann.
- Pereira Salas, E. (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Pierotti, J. (2018). *The real beauty: The artistic world of Eugenia Errázuriz*. Memphis: Dixon Gallery and Gardens.
- Spencer, R. (1987). Whistler, Manet, and the tradition of the avant-garde. En R. E. Fine (Ed.), *James McNeill Whistler: A reexamination* (pp. 47-64). Washington: National Gallery of Art.
- Subercaseaux, R. (1884), *Diques de Valparaíso* [pintura]. Santiago de Chile, colección MNBA.
- Subercaseaux, R. (1892). *La enseñanza de las Bellas Artes y de las artes industriales*. Niza: Imprenta del Patronato de S. Pedro.
- Subercaseaux, R. (1936). *Memorias de ochenta años: recuerdos personales, críticas, reminiscencias históricas, viajes, anécdotas*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Sutherland, D. (2008). James Whistler in Chile: Portrait of the artist as arms dealer. *American Nineteenth Century History*, 9(1), 61-73. <https://doi.org/10.1080/14664650701800575>
- Sutherland, D. (2014). *Whistler. A Life for Art's Sake*. Yale: Yale University Press.
- Symphony in Grey and Green: The Ocean* [fotografía] (sin fecha). Baltimore, George Lucas Collection, Baltimore Museum of Art.
- Whistler, J. (1866). *Crepuscle in Flesh Colour and Green: Valparaíso* [pintura]. Londres, TATE.

Whistler, J. (1866). *Symphony in Grey and Green: The Ocean* [pintura]. Nueva York, Frick collection.

Whistler, J. (1866). *The morning after the Revolution: Valparaiso* [pintura]. Glasgow, The Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow.

Whistler, J. (1866-1874). *Nocturne in Blue and Gold, Valparaiso Bay* [pintura]. Washington D.C., Freer Gallery of Art, Smithsonian Museums.

Whistler, J. (1967). *The gentle art of making enemies*. Nueva York: Dover Publications

Yáñez Silva, N. (25 de marzo 1916). Visitando a don Ramón Subercaseaux. *Revista Zig-Zag*, pp. 39-40.

Notas

1 Recibido: 25 de marzo de 2019. Aprobado: 2 de octubre de 2019.

2 Profesora e investigadora del Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Contacto: amalia.cross@pucv.cl

3 Profesora e investigadora del Instituto de Historia, Universidad de los Andes, Chile. Contacto: jdogaz@miuandes.cl

4 Al respecto, Whistler escribió: "...apenas entiendo cómo la cuestión se resolvió en una expedición para ir y ayudar a los chilenos (...) Algunos de ellos (sudamericanos) acudieron a mí —como cadete de *Westpoint*— y me pidieron unirme, y todo fue resuelto en una sola tarde. Así sin más me encontraba navegando en un vapor desde Southampton a Panamá".

5 Se trató de uno de los últimos intentos de España por evitar la independencia de los países americanos. Un barco español en "expedición científica" decidió tomarse las islas guaneras de Chíncha a modo de reparación por una supuesta ofensa cometida por un hacendado peruano contra algunos ciudadanos españoles. Chile decidió abastecer con carbón solo a la flota peruana, a lo que España respondió con un ultimátum. Fue así como se desató la guerra en septiembre de 1865 y, pocos meses después, la ciudad de Valparaíso fue bombardeada por la flota española, seguida por la destrucción del puerto de Callao. En 1871 se firmó un armisticio entre España, Bolivia, Chile, Ecuador y Perú.

6 En palabras del escritor chileno Joaquín Edwards Bello: "La niebla, enamorada de los cerros de las costas, no permitía ver la graciosa línea que limita el cielo con la tierra. (...) la pólvora y la metralla ensombrecieron esa mañana, que empezó con neblina y se cambió en despejada". Y continúa: "A los pocos minutos de empezar el bombardeo, podría decirse que no quedó un solo habitante en la ciudad, pero los cerros se coronaron de curiosos. ¡Qué espectáculo tan imponente!" (1965, p. 147).

7 Cuando en 1877 el famoso crítico de arte inglés John Ruskin escribió en la prensa que su pintura *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* era como "tirar un bote de pintura a la cara del público", Whistler presentó una demanda en su contra por difamación y perjuicio. Luego de un juicio que tuvo gran difusión pública, la corte condenó a Ruskin a pagar una indemnización simbólica de un penique. Sin embargo, Whistler debió solventar los altos gastos del libelo, lo que terminó por

arruinarlo. El pleito fue relatado por el artista en su libro *The Gentle Art of Making Enemies* publicado en 1890 (Whistler, 1967).

8 *The morning after the Revolution: Valparaiso* (1866). Óleo sobre tela, 76,5 x 63,9 cm, Glasgow, The Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow. *Valparaiso Harbour* (1866). Óleo sobre tela 76,6 x 51,1 cm, Washington D.C., Smithsonian American Art Museum. *Crepuscle in Flesh Colour and Green: Valparaiso* (1866). Óleo sobre tela, 58,6 x 75,9 cm, Londres, TATE. *Symphony in Grey and Green: The Ocean* (1866). Óleo sobre tela, 80,6 x 101,9 cm, Nueva York, Frick Collection. *Nocturne in Blue and Gold, Valparaiso Bay* (1866-1874). Óleo sobre tela, 50,2 x 75,6 cm, Washington D.C., Freer Gallery of Art, Smithsonian Museums. *Nocturne: The Solent* (1866). Óleo sobre tela, 76,8 x 118,1 x 11,4 cm, Tulsa, Gilcrease Museum.

9 Entre ellos, John Singer Sargent, Giovanni Boldini, Jacques Emile Blanche, Auguste Rodin y, más tarde, Pablo Picasso.

10 "Hemos sido íntimos amigos en Europa. Pintábamos juntos en Venecia, al aire libre, en paseos que hacíamos por los canales. Tengo un recuerdo de ese entonces, un apunte que me hizo Sargent durante uno de esos paseos artísticos", Ramón Subercaseaux en entrevista con Nathaniel Yáñez Silva (1916, pp. 39-40).

11 "Lo que Whistler más extrañaba [de la escena londinense] era tener público (...). Llenó ese vacío haciéndose encantador para varias ricas parejas inglesas y americanas que vivían o pasaban el invierno en Venecia" (Sutherland, 2014, p. 168).

12 Eugenia Huici se introdujo con habilidad en los círculos artísticos de la capital inglesa y como escribe su biógrafo Alejandro Canseco-Jerez: "El célebre pintor inglés James McNeill Whistler frecuentó a la pareja Errázuriz, sobre todo en Londres" (Canseco-Jerez, 2008, p. 40).

13 En la nota 11 del capítulo XV, Pereira Salas señala: "Conservamos una reproducción fotográfica de esa notable pieza pictórica gracias a la cortesía de la Sra. Josefina Errázuriz de Gómez, quien gentilmente nos permitió obtenerla a mí y a nuestro distinguido amigo Dr. Armando Braun Menéndez" (Pereira Salas, 1992, p. 328).

14 Al respecto, la responsable del catálogo razonado del pintor y su mayor experta, Margaret MacDonald, dijo a las autoras de este artículo: "No tengo ningún registro de un Whistler de Valparaíso u otra pintura que haya sido propiedad de una familia sudamericana". Véase el nuevo catálogo razonado, lanzado en línea recientemente: <http://whistlerpaintings.gla.ac.uk>

15 Podemos agregar al artista Alfredo Helsby, quien alrededor de 1907 "conoce en Londres por consejo de José Tomás Errázuriz la obra de Whistler".