

# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## ***Cuadros de Monvoisin (1843): pintura e política no Chile***

Valéria Alves Esteves Lima

Universidade Metodista de Piracicaba

**Resumo:** *Cuadros de Monvoisin* é o título do artigo de Domingo Faustino Sarmiento, publicado no periódico santiaguino *El Progreso* em 3 de março de 1843, dia que antecedeu a abertura da exposição pública de quadros trazidos na bagagem do pintor francês Raymond Quinsac de Monvoisin para a capital chilena. Este trabalho pretende, a partir do artigo de Sarmiento, discutir em particular o papel da iconografia produzida por Monvoisin e as expectativas a esse respeito por parte de uma elite que assumia a condução do projeto de construção de uma “consciência nacional” chilena ou que dela participava, como Sarmiento, de uma maneira relativamente indireta, porém, igualmente diretiva.

**Palavras-chave:** R. Q. Monvoisin (1790-1870). D. F. Sarmiento (1811-1888). Chile, século XIX. Iconografia Política.

**Resumen:** *Cuadros de Monvoisin* es el título del artículo de Domingo Faustino Sarmiento, publicado en el diario santiaguino *El Progreso* el 3 de marzo de 1843, el día

antes de la inauguración de la exposición pública de los cuadros que trajo consigo el pintor francés Raimundo Quinsac de Monvoisin a la capital chilena. Este trabajo intenta, a partir del artículo de Sarmiento, discutir en particular el papel de la iconografía producida por Monvoisin y las expectativas en este sentido por parte de una élite que asumió la conducción del proyecto de construcción de una “conciencia nacional” en Chile o que de ella participó, como Sarmiento, de una manera relativamente indirecta, sino también decisiva.

**Palabras clave:** R. Q. Monvoisin (1790-1870). D. F. Sarmiento (1811-1888). Chile, siglo XIX. Iconografía Política.

## **Introdução: O sentido político da pintura de Monvoisin no Chile**

Assim como a grande maioria dos países latinoamericanos, o Chile possui uma historiografia idiossincrática, que aponta para especificidades de seu próprio desenvolvimento e dos discursos que o acompanharam. Ainda que, desde o período pré-independência, a consciência de uma identidade especificamente chilena já houvesse despontado entre alguns de seus mais destacados intelectuais e políticos, tais ideias alcançaram maior repercussão a

partir do momento em que o país teve que reelaborar seu passado a fim de construir uma nova imagem para a nação independente. São por demais reconhecidas as premissas que apontam para a importância da arte para a construção dos complexos processos de identidade nacional nas ex-colônias americanas e, nesse sentido, a experiência da república chilena permite compreender aspectos específicos de sua história, assim como fornece importantes elementos para os estudos comparativos entre as distintas realidades nacionais na América Oitocentista.

Monvoisin chega ao Chile no ano seguinte ao início do governo de Manuel Bulnes, marcado por iniciativas desenvolvimentistas que incluíam importantes projetos relacionados à educação do povo chileno. Entre os projetos da chamada *Geração de 42* estava a aproximação entre o Chile e a experiente Europa, nomeadamente a França, de onde acorriam ideias, intelectuais e artistas comprometidos com os projetos do governo Bulnes. Apesar do interesse direto de alguns membros da elite de Santiago na vinda de Monvoisin, como se verá mais adiante, o apoio do governo Bulnes a esse projeto deveu-se, sobretudo, à experiência de Monvoisin com o ensino técnico na França, ramo da educação ao qual o novo governo dedicava especial atenção. Tratava-se, portanto, de uma medida pragmática, que visava aproveitar seu talento docente em um campo particularmente caro ao novo governo, qual seja, a capacitação técnica de seus jovens. Ao chegar, porém, Monvoisin logo se desliga desse plano, construindo uma carreira de grande sucesso entre as elites daquele país,

materializando em inúmeros retratos o poder de seus membros na formação nacional chilena.

Sua presença no Chile e, em menor grau, nos demais países americanos pelos quais passou, exemplifica a prática de artistas que, ao chegar aos centros americanos no momento da organização de instituições e equipamentos nacionais, acabam por ter um papel que vai além de suas intenções e expectativas primeiras. A permanência de Monvoisin por tantos anos na capital chilena acabou por estabelecer parte da fortuna crítica da história da arte naquele país. Com seus retratos, cria uma visibilidade inédita para as elites locais. Suas cenas históricas constroem importantes interpretações de aspectos da história local, ainda que não se comparem com a significação de seus retratos. Sua identidade artística, por fim, foi responsável pelo espaço – físico e simbólico - que ocupou e, de certa maneira, ainda ocupa na historiografia da arte latinoamericana. Como veremos, Sarmiento sintetiza em seus artigos a expectativa que os dirigentes e, ainda mais, as elites políticas e intelectuais locais, tinham com relação à sua capacidade de agir em prol da ilustração de uma sociedade que já possuía, fomentada por vários de seus mais destacados políticos, a certeza de uma excepcionalidade no cenário americano. Manuel de Salas, uma das figuras mais importantes da sociedade chilena de finais da época colonial e da época da independência, afirma em um de seus escritos, datado de 1805: “El reino de Chile [es] sin contradicción el más fértil de América y

el más adecuado para la humana felicidad... (...) es un suelo privilegiado, bajo cielo benigno y limpio”.<sup>1</sup> Anos mais tarde, corroborando a excepcionalidade promovida pelas condições naturais do país, alimentada em todo este intervalo de tempo por vozes que acrescentavam à privilegiada situação geográfica do país as características específicas de seu povo, assim surgiu, nas páginas do *Araucano*, a situação do país em 1841:

La excepción honrosa de paz y estabilidad, de orden y libertad, que presenta Chile en medio de los desórdenes de la anarquía y de las demasías del poder arbitrario que afligen a la mayor parte de los estados Hispanoamericanos, ha debido llamar la atención de cuantos se interesan en el bien de la humanidad y los adelantamientos de la civilización (...).<sup>2</sup>

Esperava-se, assim, que o talentoso pintor francês colaborasse com o aperfeiçoamento dessa condição. Sua tarefa, inicialmente tributada ao ensino que ministraria na planejada escola, viu-se ampliada pela função que logo assumiu, de retratista dessa elite. Suas obras passaram a alimentar tal sentimento de excepcionalidade, ao mesmo tempo em que traduzem a maneira de estar no continente de um artista que, como tantos outros, viu-se obrigado a reinventar-se no contexto que o recebeu. Sua proximidade com o poder e o papel que as artes assumem nos projetos dessa elite atribuem o sentido político à sua pintura, que deve ser lida na chave que busca compreender as iniciativas das novas nações americanas em direção à sua maturidade intelectual e cultural.

---

<sup>1</sup> Manuel de Salas, apud KREBS, 2009, p. 5.

<sup>2</sup> *El Araucano*, Santiago, 9 de abril de 1841. Citado por SAN FRANCISCO, 2009, p. 55.

## Monvoisin e os quadros

Ao findar o mês de janeiro de 1843, o pintor francês Raymond Quinsac de Monvoisin chegava à cidade de Santiago do Chile, procedente de Buenos Aires, local onde havia deixado o navio que saíra do porto em Le Havre, na costa francesa, em maio do ano anterior. Tendo na capital portenha restado aproximadamente três meses, juntava-se, ao chegar a Santiago, à sua bagagem, que seguira viagem com o navio e que contava, entre outros pertences, com uma coleção de mais de uma dezena de trabalhos de sua autoria. Pouco mais de um mês depois da chegada do artista ao Chile, nove deles seriam expostos nas antigas dependências da *Universidad de San Felipe*, configurando o momento consagrado pela historiografia e pela crítica chilenas como a primeira exposição de arte realizada no país. Para além do impacto contemporâneo provocado pela mostra, seu lugar na história da arte local parecia ainda assegurado nas palavras do destacado artista chileno Pedro Lira, o qual, em carta escrita no dia 10 de setembro de 1900, insistia na avaliação do evento como “uno de los más sensacionales hechos artísticos de la época”.<sup>3</sup> Segundo Josefina de La Maza, estudiosa da arte chilena e que analisou o material publicado sobre a exposição, ainda hoje é difícil definir com exatidão em que teria consistido tal êxito. Em suas palavras, “¿Fue un triunfo artístico o social? ¿Fue la obra de Monvoisin comprendida desde un punto de vista artístico o las obras presentadas

---

<sup>3</sup> CARTAS de Don Pedro Lira a M. Ernest Labadie. *Revista Chilena de Historia y Geografía*. N. 111. Santiago de Chile: Imprenta Universitária, enero-junio 1948, p.12.



sólo desataron los deseos de autorepresentación de la elite chilena?”<sup>4</sup> Caberia, então, associar o episódio da exposição de quadros de Monvoisin com o contexto sociopolítico chileno, a fim de compreender toda sua significação.

Naquela ocasião foram apresentadas ao reduzido e, segundo os pareceres da época, desinformado público santiaguino, as seguintes obras: *Ali Pachá e Vasiliki*, *Branca de Beaulieu*, *Nove Termidor*, *Heloísa no sepulcro de Abelardo*, *Joana de Arco*, *Mendigo espanhol*, *Menino parisiense pescando*, *Missa católica* (esboço) e *Aristomenes*. As páginas do periódico *El Progreso*, publicado diariamente na capital, noticiaram entusiasmamente a exposição, dando continuidade ao destaque já registrado em edições anteriores, à presença do renomado francês entre o tímido meio social chileno. Destacava-se, então, a reduzida capacidade do público para o exercício da leitura temática e também formal das obras apresentadas, considerando que, como destaca Pedro Lira em documento já citado, “(...) éramos en esa época casi bárbaros, desde el punto de vista artístico”.

A presença de Monvoisin no Chile está relacionada com o projeto oficial de organizar ali uma escola de desenho e pintura, bem como desenvolver o gosto pelas belas-artes entre a sociedade chilena. Ressentiam-se os intelectuais e políticos locais de que, no Chile, não se havia ainda verificado a formação de artistas que pudessem enriquecer os templos e salões chilenos com “produções nacionais”. Em uma das primeiras edições de janeiro de

---

<sup>4</sup> De LA MAZA CHEVESICH, 2012.

1843, *El Progreso* anunciava a chegada de Monvoisin à capital chilena destacando:

O Sr. Monvoisin, um dos primeiros retratistas de Paris e uma das maiores reputações artísticas como pintor de história, está para chegar ao Chile. (...) As artes liberais no Chile farão uma aquisição importantíssima com o Sr. Monvoisin, e seus talentos poderão consagrar-se a ilustrar uma multidão de assuntos nacionais, dignos de exercitar o pincel dos grandes mestres europeus.<sup>5</sup>

No mês seguinte, o mesmo periódico comentaria a expectativa de que a presença de Monvoisin pudesse estimular os meios artísticos locais através da capacitação de “pincéis chilenos”, uma vez que, segundo o articulista, “até agora estamos à mercê de pincéis estrangeiros”.<sup>6</sup> A autoimagem positiva que o Chile possuía de sua evolução política e social<sup>7</sup> alimentava a certeza a respeito das possibilidades artísticas de seus jovens. Uma emancipação artística estava, assim, nos planos dessa elite intelectual e política, que se valeu da presença de artistas estrangeiros para encaminhar seus projetos.

Contrariando as expectativas dos meios oficiais chilenos, Monvoisin abandonou o projeto oficial de uma escola de desenho e pintura, optando por uma carreira de grande sucesso entre as elites daquele país, materializando em inúmeros retratos o poder de seus membros na formação nacional chilena.

O destaque conseguido pela exposição dos trabalhos de Monvoisin, a despeito do despreparo do público, parece

<sup>5</sup> UN GRAN artista en Chile. *El Progreso*, Santiago de Chile, p.1, 15 jan. 1843.

<sup>6</sup> MONVOISIN. *El Progreso*, Santiago de Chile, p.1, 11 fev. 1843.

<sup>7</sup> Sobre este tema, ver: KREBS, 2009, p. 3-22.

ter se originado da própria expectativa que os meios intelectuais e políticos depositavam na presença do artista em terras chilenas. Membros de destacadas famílias de Santiago haviam conhecido o artista durante seus períodos de formação e residência na Europa, hábito comum entre jovens aristocráticos daquele país desde o final da década de 1820.<sup>8</sup> Foi através deles que Monvoisin travou conhecimento com os projetos das elites governantes chilenas e foi por seu intermédio que sua decisão de partir para a América se concretiza. No entanto, não se pode creditar todo o impacto causado pela exposição, e mesmo por sua presença na cidade, ao capital social que então possuía o artista francês quando chega a Santiago. As obras expostas eram exemplares do melhor da produção de Monvoisin, formado entre o neoclassicismo pós-davidiano e o romantismo das primeiras décadas do século XIX. Temas históricos, literários e mitológicos preenchiavam telas de grande formato e encantavam os olhares dos visitantes, a quem ofereciam a possibilidade de uma experiência estética certamente nova. Até então, os grandes formatos estavam reservados na arte local aos temas religiosos e, ainda assim, não costumavam receber a intensidade das cores e a complexidade dos arranjos estilísticos que lhes oferecia o artista francês. É quase certo que não os pudessem compreender: nem os arranjos, nem os temas... Em seu auxílio novamente saíram as páginas de *El Progreso*, onde se podia ler, na edição de 04 de março de 1843, dia da inauguração da mostra, uma descrição das obras expostas

---

<sup>8</sup> Cf. FELIÚ CRUZ, 1955, p. 7-23.

nas salas da *Universidad de San Felipe*, cujos temas eram apresentados ao público curioso e ainda desprovido de tal repertório. Durante todo o restante do mês, foram publicados, na forma de folhetins, textos relacionados às telas de Monvoisin, como o romance *Blanche de Beaulieu* e um longo escrito sobre Ali Pachá.<sup>9</sup> Tais iniciativas, provavelmente ligadas ao nome de Sarmiento, indicam a preocupação dos intelectuais ativos no governo Bulnes no sentido de promover a educação e, no caso específico da exposição das obras artísticas de Monvoisin, a formação do gosto entre a sociedade chilena.

Por fim, entre os fatores que explicariam o sucesso da exposição, resta ainda creditar algum papel ao “capital pessoal” de Monvoisin. Sua trajetória nos meios artísticos parisienses, ainda que encerrada em clima de desacordo e descrédito, permitia-lhe oferecer ao público americano um currículo que incluía premiações acadêmicas, um período de estudos em Roma, a convivência com destacados artistas do cenário francês (Guérin, Ary Scheffer, Delacroix, Géricault, entre outros) e, o que talvez fosse sua moeda de maior valor, as relações com a corte e a realeza francesas. Dando continuidade aos trabalhos realizados para diversos membros da nobreza francesa desde os anos de sua formação acadêmica, sob a Monarquia de Julho Monvoisin participa do grande projeto museológico de Louis Philippe em Versalhes, executando uma série de retratos de reis merovíngios e de marechais franceses. Um

---

<sup>9</sup> O romance, de autoria de Alexandre Dumas (1826), foi publicado nas edições de 10 e 11 de março e o texto sobre Ali Pachá, nas edições entre 21-24 e 27-29 do mesmo mês. É bem provável que a autoria e iniciativa de publicação destes escritos sejam do próprio Sarmiento, considerando que era o redator de arte do jornal.

desentendimento com Alfonse de Cailleux, figura eminente nos meios museológicos franceses, afastou Monvoisin do projeto de Versalhes e impôs a urgência de uma mudança de rumos na vida do artista: *persona non grata* no cenário francês, o artista faria brilhar os olhos de uma elite que investiu em sua vinda, na expectativa da solução de problemas e carências que obstruíam o desenvolvimento da ainda jovem república.

### **Sarmiento e a crítica**

*Cuadros de Monvoisin*<sup>10</sup> é o título do artigo de Domingo Faustino Sarmiento, publicado no periódico santiaguino *El Progreso* em 3 de março de 1843, dia que antecedeu a abertura da exposição pública de quadros trazidos na bagagem do pintor. Como já sugerido, a vinda de Monvoisin, no interior do quadro que a configurou, deve ser entendida como o projeto de uma elite que já vinha há tempos ensaiando uma forma de se autorrepresentar e, em paralelo, reafirmar a especificidade de uma “consciência nacional” chilena. No artigo, ao declarar que o público de Santiago não possuía elementos para admirar “as criações da inteligência do artista”, Sarmiento descortina um cenário no qual estavam em evidência questões como o estatuto dos gêneros artísticos e sua “funcionalidade” nos projetos da elite chilena, aspectos do mecenato no Chile oitocentista e da formação do gosto entre a sociedade local, a incipiente condição da crítica de arte no período e, em especial, o

---

<sup>10</sup> O título do artigo, tal como publicado no periódico, é *Pinturas del Sr. Monvoisin*.

papel da arte para o amadurecimento político da nação chilena.

Sarmiento acompanhara de perto a ascensão de Bulnes ao poder e a implementação de medidas destinadas a elevar o nível intelectual e cultural da sociedade chilena. Exilado no Chile desde 1840, o escritor torna-se uma das personalidades mais destacadas do meio intelectual em Santiago, ainda que lamentando, por um período, a postura altamente preconceituosa da sociedade chilena com relação aos estrangeiros e a ele, em particular. Em *Recuerdos de Provincia*, obra autobiográfica publicada no Chile em 1850, o escritor argentino queixa-se, com frequência, do desprezo com que era tratado e do ódio que lhe era dirigido, ao qual sempre respondia com ressentimento e revolta. Talvez por este motivo, em *Cuadros de Monvoisin* tenha Sarmiento destacado: “vivimos en la época feliz en que todos los hombres se sirven unos a otros, en que un extranjero puede por su mérito ser más acatado que un nacional”.<sup>11</sup> Ao contrário do que acreditava ter sido o seu caso, não consta que Monvoisin houvesse sofrido com a pecha de “estrangeiro”, tendo sido imediatamente acolhido justamente pelo fato de trazer, naquele momento, um pouco da Europa e de seus atributos artísticos para as terras americanas.

A atuação intelectual e política de Sarmiento no Chile valeu-se da imprensa como ferramenta e suporte primordial. Reconhecia a alta reputação da imprensa chilena a partir da década de 1840 e afirmava sua importância para o sucesso

---

<sup>11</sup> SARMIENTO, 1948-, p. 129 (grifos meus).

dos empreendimentos oficiais promovidos pelo novo governo, funcionando como uma força capaz de concretizar os projetos que animavam as mentes de muitos. Em suas palavras, “(...) son raros los casos en que un escritor puede imprimir a una sociedad su pensamiento propio pero es condición de la prensa tomar de la sociedad las ideas que están en gérmen e incubarlas, animarlas y allanarles el camino para que marchen”.<sup>12</sup> Tomando a imprensa como sujeito, parecia que Sarmiento se escondia por trás de uma condição de suposto anonimato para expressar suas ideias e defender suas opiniões, elas próprias já latentes, “em germe”, na sociedade. No que se refere à crítica de arte, é inegável que a imprensa chilena estava, na época de Sarmiento, sinalizando o que Dario Gamboni identifica como a emergência de um “polo jornalístico” no interior de um processo de profissionalização da crítica de arte ao longo do século XIX.<sup>13</sup> Era nas páginas dos principais periódicos da época que se travavam os debates e noticiavam-se as ocorrências relacionadas aos mundos da arte nos contextos das novas repúblicas americanas, bem como no reduto monárquico brasileiro. Artistas, intelectuais e políticos exerciam, a um só tempo, suas funções específicas no mundo cultural latinoamericano e o papel de críticos de arte, perfil apenas tardiamente definido no continente.

Nesse contexto, Sarmiento é considerado o fundador da crítica de arte na Argentina e é como redator de artes de *El Progreso*, em Santiago, que o intelectual argentino vai

<sup>12</sup> SARMIENTO, 2006, p. 199 (grifos meus).

<sup>13</sup> GAMBONI, 1991, p. 10.

noticiar, em uma série de escritos, os fatos relacionados à presença de Monvoisin no Chile e ao episódio da exposição por ele realizada no início de março de 1843.<sup>14</sup> Curiosamente, quando fala de arte, o autor isenta-se da responsabilidade de um crítico, assumindo apenas aquela de um jornalista que, no caso do artigo publicado no dia 03 daquele mês, tinha “el deber indispensable de hablar del señor Monvoisin y de sus obras, que muy pronto verá el público”.<sup>15</sup> Ao longo do artigo, porém, Sarmiento dá provas de um conhecimento muito superior ao que buscava demonstrar, o que, de resto, estaria muito mais de acordo com sua trajetória anterior. Desde 1836, em San Juan, sua província natal, possuía importantes contatos com as artes plásticas, literárias e dramáticas, tendo conhecido e convivido com vários artistas, como Benjamín Franklin Rawson, Gregorio Torres, Ataliva Lima e sua própria irmã, Procesa Sarmiento. Sendo assim, seria no mínimo ingenuidade acreditar em Sarmiento, quando afirma: “no entendemos nada de pintura, ni tenemos más fundamentos para hablar de este arte sublime (...)”.<sup>16</sup>

É possível, portanto, reconhecer nas entrelinhas do citado artigo algumas questões nada superficiais relativas à história da arte e, sobretudo, à teoria da pintura. Logo no início, Sarmiento reconhece o diferencial da formação de um pintor de história, capaz de executar uma pintura que está além da simples cópia de “objetos materiais” e manifesta o verdadeiro “poder criador” do artista: sua

---

<sup>14</sup> Sobre os contatos entre Sarmiento e Monvoisin e os artigos publicados em **El Progreso**, ver: GARCÍA MARTÍNEZ, 1963, p. 45-55.

<sup>15</sup> SARMIENTO, 1948-, p. 126.

<sup>16</sup> Idem, p. 125.



imaginação. Afirma, nesse sentido, que “o senhor Monvoisin é um pintor histórico; **seu talento é, por conseguinte, criador**, e está muito longe de achar-se reduzido àquela simples sagacidade que basta para fazer cópias de objetos materiais”.<sup>17</sup>

Elogia a pintura histórica e destaca seu poder de ser a expressão da “alma social”. Essa capacidade da pintura histórica de condensar, na tela, a essência da “alma social” certamente atendia ao projeto de fazer das artes expressões da política de seu tempo. Assim, afirma que:

Este é um dos esforços mais difíceis da pintura e que, em verdade, possui maior mérito, porque é uma coisa verdadeiramente surpreendente dotar de vida uma tela e eternizar sobre ela aqueles momentos passageiros, porém terríveis, que preenchem a história dos povos, aqueles momentos em que as grandes paixões sacodem e agitam a alma de grandes massas e põem em conflito com elas, a grandes e altas inteligências. Aqui [na pintura histórica], pois, não é a vida nem as paixões de um homem o que se pinta; não é uma fisionomia, não é uma alma, mas a vida, a fisionomia, a alma de todo um povo, essa **alma social**, permita-se-nos a expressão, que abre caminho e se mostra nos grandes acontecimentos.<sup>18</sup>

Sarmiento dirige-se, certamente, à tela 9 *Termidor* (Figura 1), exemplar do mais elevado conceito de pintura histórica que longamente expõe em seu artigo. No entanto, lamenta que

a multidão aplaude muito mais, no entanto, as cópias literais do que essas obras de criação, a que chamaremos ‘interpretações’; mas acreditamos que o julgamento do público não é competente nessa matéria. A multidão pode muito bem julgar o mérito das imitações, mas não o mérito das obras que são criações da inteligência do artista; porque, para isso, é preciso compreender as paixões, saber o que motivou sua emergência, conhecer o modo como atuam [as paixões] sobre a

<sup>17</sup> Idem, p. 124. Grifos meus.

<sup>18</sup> Idem, p. 125. Grifos meus.

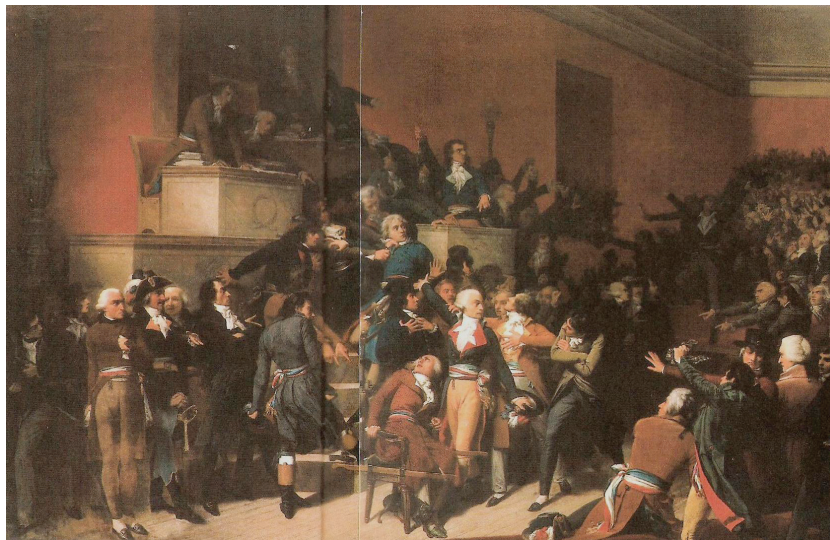


Figura 1 - 9 Termidor, 1835, ost, 166 x 260 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

fisionomia, e nenhuma dessas coisas devem ter sido objetos especiais de estudo da multidão, uma vez que as realidades materiais nada disso exigem e suas cópias podem, por conseguinte, ser facilmente julgadas por todos. (...) O quadro do 'Nueve de Termidor' é, por exemplo, menos elogiado do que o do 'Pescador'.<sup>19</sup>

Atela a que se refere o autor (Figura 2), cuja localização é atualmente desconhecida, oferecia aos olhos do público uma cena de reduzidos apelos narrativos, o que parecia a Sarmiento colocá-la em situação indiscutivelmente inferior à tela histórica dedicada ao episódio revolucionário do 9 Termidor.

Crítico da ideia da “arte pela arte”, Sarmiento via na presença de Monvoisin em Santiago e, sobretudo, nas obras que expunha ao público local uma oportunidade ímpar de despertar na juventude chilena e no público em geral o gosto pelas belas artes. Lamentava, no artigo, que

<sup>19</sup> Idem, p. 126.



Figura 2 - *Menino Pescando* (sem dados; obra desaparecida).

a maior parte do público não pudesse ainda compreender o real valor das imagens que tinham diante de si, prisioneiros de um gosto que esperava da pintura o correto exercício

da imitação do real. Ainda assim, acreditava que o ensino e a presença de obras de qualidade na cidade poderiam criar um “clima artístico” capaz de atualizar e transformar a sociedade local, parte do projeto de uma América civilizada que superaria o passado de barbárie que insistia em atormentá-la.

#### Referências bibliográficas:

DE LA MAZA CHEVESICH, Josefina. Llevando la luz al país de los ciegos. La llegada de Raymond Q. Monvoisin a Chile en 1843 (mimeo, 2010).

FELIÚ CRUZ, Guillermo. La sociedad chilena que conoció Monvoisin. VVAA. Exposición de Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870). Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, abril de 1955, p. 7-23.

GAMBONI, Dario. Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle. *Romantisme*, n. 71 (1991-I), p. 9-17.

GARCÍA MARTÍNEZ, J. A. Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

\_\_\_\_\_. Sarmiento y el arte de su tiempo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.

GONZÁLES, Francisco Colom (ed.). *Relatos de Nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert, 2005.

KREBS, Ricardo. Orígenes de la conciencia nacional chilena. *Nación y Nacionalismo en Chile: Siglo XIX / Gabriel Cid y Alejandro San Francisco* (ed.). Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009, p. 3-22.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Estudios sobre el arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

*Revista Chilena de Historia y Geografía*. N. 111. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, enero-junio 1948.

SANCHEZ DE BUSTAMANTE, Samuel. *Sarmiento y las artes plásticas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo/Dpto. Extensión Universitaria, 1965.

SAN FRANCISCO, Alejandro. “La excepción honrosa de paz y estabilidad, de orden y libertad”. *La autoimagen política de Chile en el siglo XIX. Nación y Nacionalismo en Chile: Siglo XIX / Gabriel Cid y Alejandro San Francisco* (ed.). Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009, p. 55- 84.

SARMIENTO, Domingos Faustino. *Cuadros de Monvoisin. Obras Completas de Sarmiento*, v. 2 – Artículos críticos y literarios (1842-1853). Buenos Aires: Luz del Día, 1948-, p. 124-129.

\_\_\_\_\_. *Recuerdos de Provincia*. Buenos Aires: Agebe, 2006.