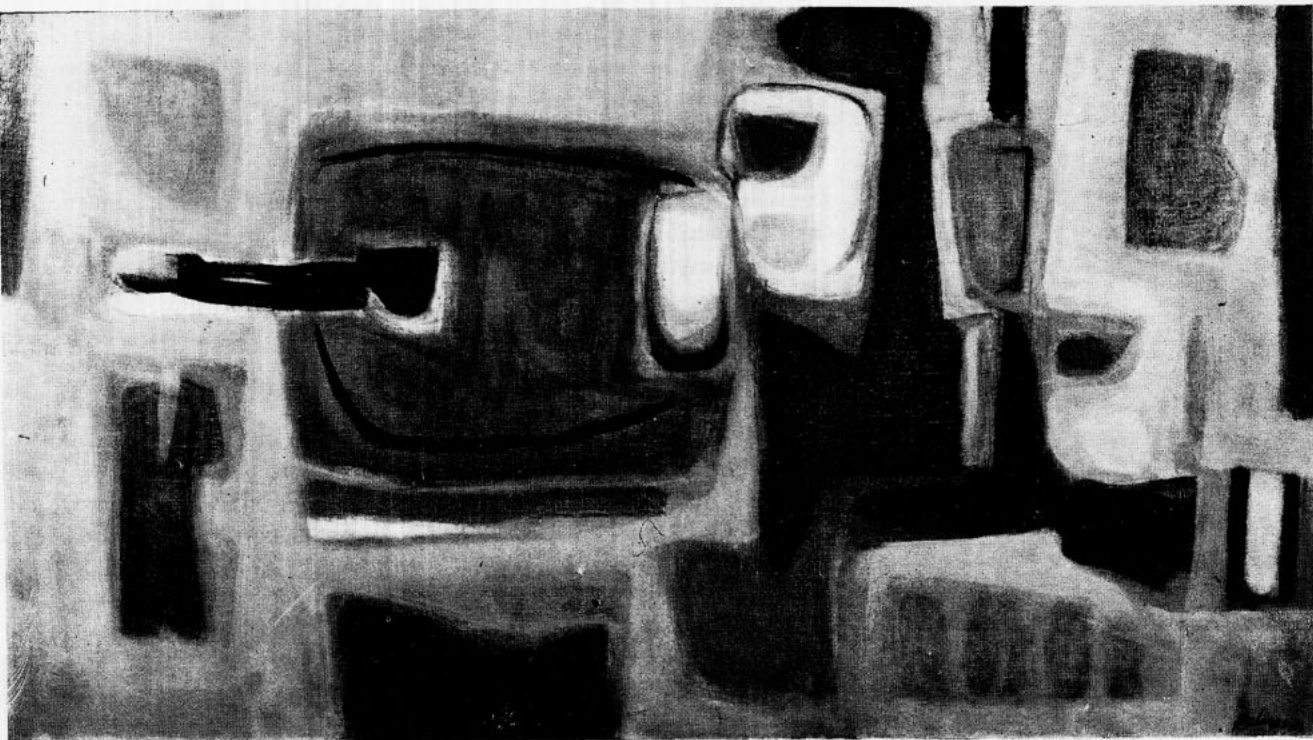




revista de arte

UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE
EXTENSION DE ARTES
PLASTICAS

13 - 14



josé balmes objetos, óleo 1958
premio de honor

LXIX

salón oficial de artes plásticas

josé balmes astillero, óleo 1958
premio de honor

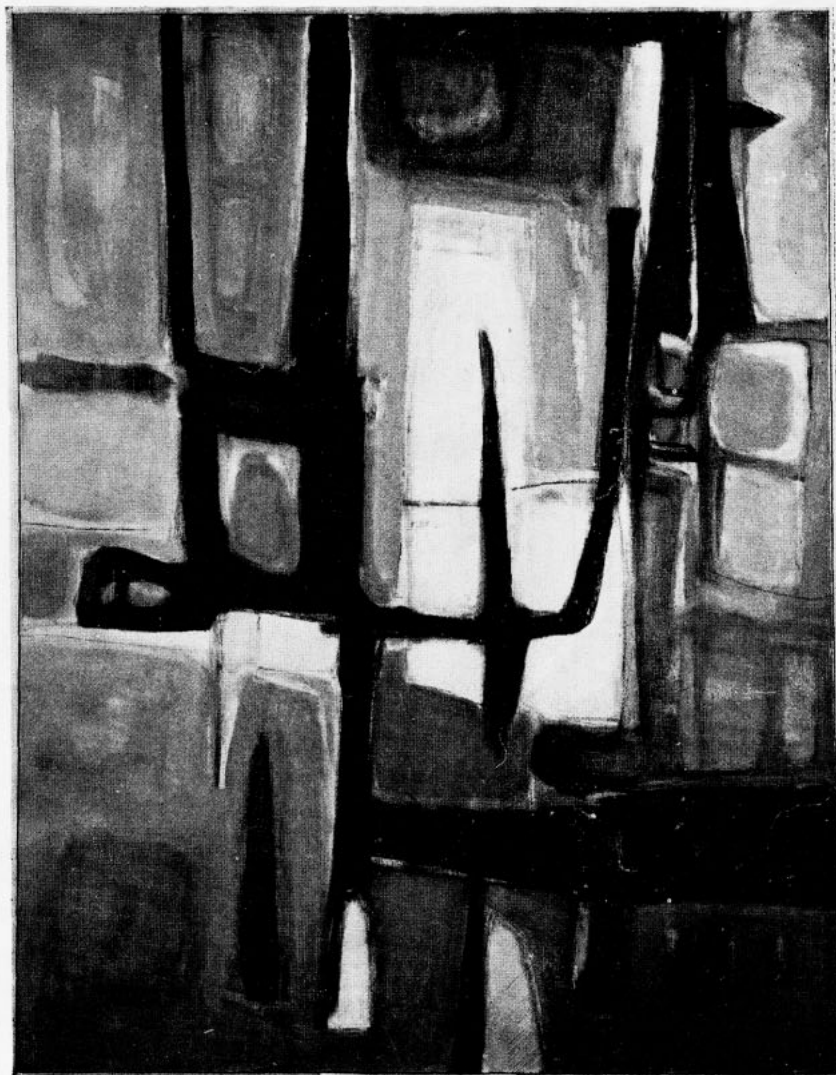
La obra de *Francisco Alvarez*, es la de un joven que se inicia con talento y preocupación por el oficio. Le recomendaríamos precisar sí, su situación frente a toda la pintura para evitarse el trabajo de buscar donde otras han encontrado hasta el límite de lo posible. El imperativo de evolución al que obedece el arte no dispensa a nadie, por más que se le oponga una gran autenticidad, el honrado propósito de mantenerse ajeno al gusto del día. El ideal podría ser crear una obra que sobrepase al tiempo, pero en el espíritu del tiempo en que se la crea.

Francisco Alvarez redescubre en este momento el expresionismo, sin llegar a su clímax. En zonas neutrales como ésta han vegetado muchos pintores nuestros. Su sentido de los valores plástico-pictóricos es grande. Lo realiza a través de una factura personal, enérgica y elocuente. Pero falta aquí el salto de sentimiento a la pasión. En consecuencia, su pintura adolece de cierto pintoresquismo (de buena clase).

No vaticinamos. Nuestro deseo es que *Alvarez* continúe trabajando seriamente, hasta que encuentre inequívocamente la salida que busca.

Martínez Bonatti entra en la escena de la pintura nacional con cierta grandilocuencia. Como ha trabajado seriamente, sus recursos cubren aquí y allá las zonas en que la expresión no alcanza a condensarse del todo. Un cuadro suyo adelanta siempre una idea dominante que lo rescata de sus impresiones —planos y tonalidades dubitativas— arrancando al espectador una respuesta rápida. Si se lo somete a un examen exhaustivo, la fuerza que resume se resiente en algo para reasumir el aspecto que le calza: el de la vivacidad.

Jugamos un poco con las palabras como *Bonatti*, con los colores y las líneas, con éstas de preferencia. Aquí reside todavía en el juego, el valor de un artista joven, capaz de adoptar con flexi-

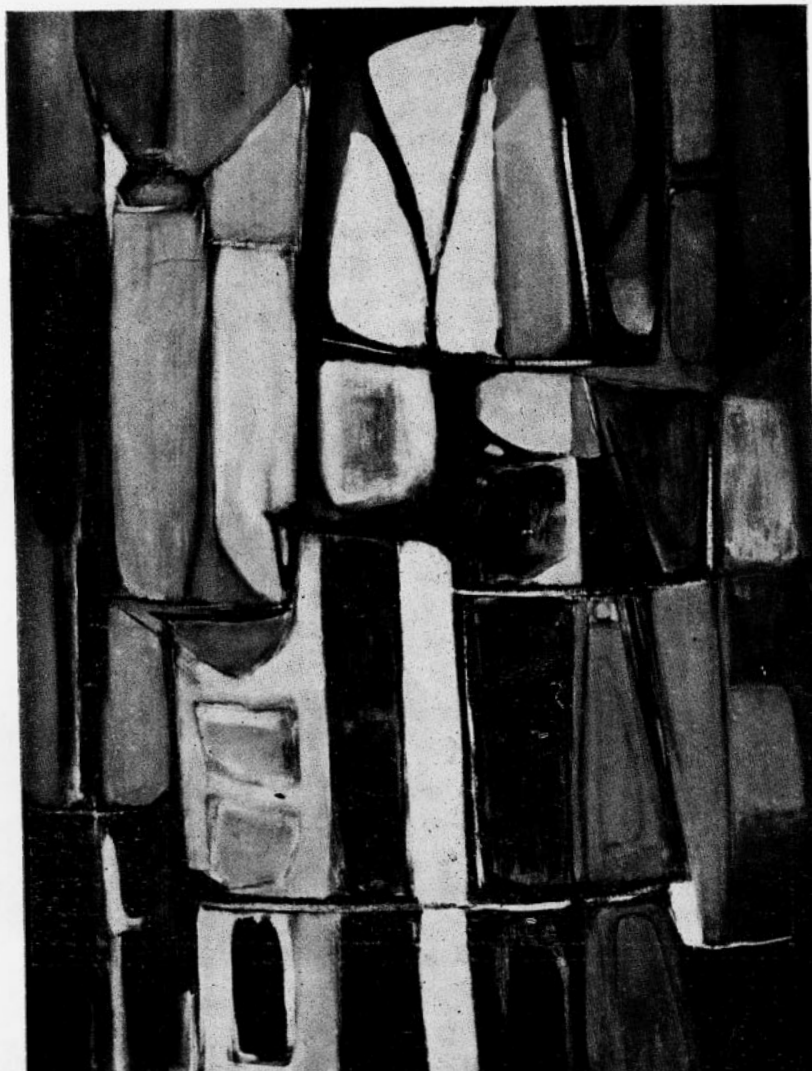




hardy wistuba plaza retiro, acuarela 1958
1.er premio en pintura

gracia barrios verano, óleo 1958
2º premio en pintura

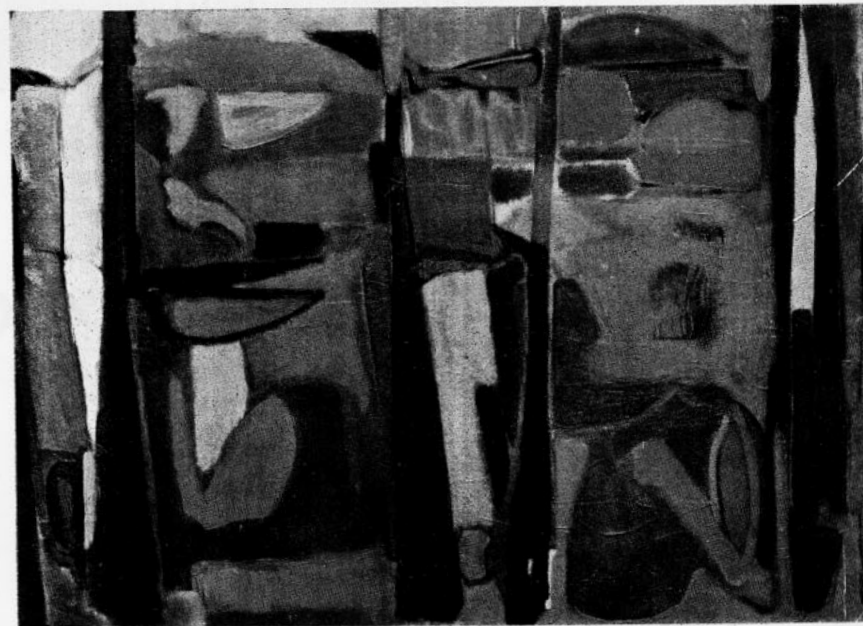
carlos ortúzar galería, óleo 1958
3.er premio en pintura



bilidad distintas maneras, siempre que éstas apunten a la lenta y oscura dilucidación de su estilo. Nos parece que Bonatti está bien encaminado. Su caso podría abreviarse en tres palabras: una brillante promesa.

Sensible descenso en la pintura de *Ximena Cristi*, una de las artistas chilenas más dotadas. Su línea expresiva se debilita, y acusa desorden en la factura, mientras la anécdota se sobrepone al tema encubierto. Esta obra parece aflojarse por dentro, perdiendo su complexión, para adoptar una postura que contradice sus serios comienzos.

"Librería", un óleo de *Luis Diharce*, es un trabajo inconcluso según parece, pues este tipo de visión ordenada, minuciosa y significativa parece exigir, en su objetividad, una factura impersonal. De Diharce se puede decir, con propiedad, que para él la pintura es un medio de expresión, que no encuentra, digámoslo así, finalidad en sí misma, al menos en esta etapa de su obra.



El lugar vacío, superpoblado lejanamente por el hombre, donde sólo reina el orden impecable de los libros en los estantes, de los libros abiertos al vacío aquí y allá, nos parece alusivo en grado extremo. Para este mensaje cifrado se nos ocurren distintas interpretaciones, a las que no quisiéramos echar mano: nunca se sabe a dónde puede llegarse cuando olvidamos que la "pintura es ante todo": definición unilateral, insuficiente, pero imposible de echar en saco roto.

Lo que hay de cierto es que Diharce pretende crear una atmósfera de super realidad, sin transgredir los límites de lo real; hacer una "pintura metafísica desde abajo", sometiendo la imaginación a un control estricto. La angustia psicológica buscaría aquí sublimarse y plasmarse como una situación del espíritu.

El pintor dispone de una técnica apropiada. A la obra, sin embargo, le falta algo imposible de captar en ella misma. Como si no respondiera a una convicción profunda y se la hubiese puesto en pie, con frialdad.

Jorge Elliott presentó al Salón Oficial dos pinturas ejecutadas con soltura y rigor. Merecían, en nuestra opinión, que se las justipreciara. Estamos en presencia de un artista joven, a la manera europea, que ha abrazado tardíamente el oficio de pintor, en la madurez intelectual del hombre. Motivo por el cual la búsqueda, los tanteos, los experimentos, se realizan aquí en una dirección unívoca, sobre la base de planteamientos claros.

Elliott es pintor de realidades magnificadas por una retórica llena de sentido; busca en lo real la otra cara de la realidad, lo invisible en lo plenamente visible. Se sirve del paisaje donde éste

aplasta al individuo, en su monumentalidad y hostilidad, para proyectar en él una apasionada y concreta noción del mundo, de sentido americano. Las suyas son anotaciones sinópticas sometidas al arbitrio de la expresión para obtener una forma significativa.

La visión sinóptica, compulsiva del expresionismo, se acusa con propiedad en la obra de *Uwe Grumann*, esencialmente gráfica. El artista colorea, pinta a medias o dibuja con tintes un poco triviales. El cuadro representativo se ciñe al plano de la tela, fiel a las dos proporciones objetivas de ésta, pero su escritura anota la profundidad con ligeros sectores diagonales o cuando los elementos son proyectados como por una fuerza centrífuga. El "Barrio", el mejor de sus tres cuadros, es la yuxtaposición de la profundidad, la sugieren los elementos figurativos que cabe distinguir: una torre de iglesia al fondo y el lineamiento de una barandilla en el primer plano.



sergio montecino valle del rahue, óleo 1958
premio asoc. chilena de pintores y escultores

ximena cristi la familia, óleo 1958
premio van buren

luis guzmán familia, óleo 1958
premio a del certamen edwards

Dos acuarelas como pintadas por distintas personas, nos han con-graciado hasta cierto punto con esta técnica, en la que ejercitan algunos artistas nuestros su gracia y su habilidad para la improvisación. Las firma *Margot Guerra*, como si una rúbrica no fuera también, y más aún en cuadros de pequeño formato, un elemento que por lo menos debe desaparecer en el conjunto del que forma parte, cuando no se integra a él.

Gruesas y livianas pinceladas horizontales simulan sobre un fondo amarillo las estribaciones oscuras de un montículo rocalloso. Es esta una observación fortuita acaso, pero penetrante: "Ro-querío".

En "Algas", hay en cambio un juego amable de la imaginación, como a ojos cerrados.

Hemos oído celebrar el envío de *Luis Guzmán* por quienes ven en el conocido ceramista a uno de nuestros pintores primitivos. Como por arte primitivo se suele entender el que precede en épocas de gran refinamiento al de otros más refinados aún, preferimos calificar de ingenua una obra que lo es, relativamente. Quien más ha influido en nuestro medio sobre Guzmán bien poco tiene de ingenuo. Se trata de un pintor que se ha dilapidado talentosamente, amanerando y endulzando su estilo de pretensiones vernáculas. Nos referimos a Pedro Lobos. Por otra parte, Guzmán estaría cerca del arte popular si hubiera en Chile una pintura popular y si no abaratáramos nuestro pobre folklore, sofisticándolo.

Resulta imposible comparar a Guzmán con nuestros verdaderos pintores ingenuos, que nada tienen que ver con la utilería folklórica: Luis Herrera Guevara y Juanita Lecaros.





francisco álvarez feria, óleo 1958
premio matte blanco

eduardo ossandon naturaleza muerta, óleo 1958
premio c del certamen edwards

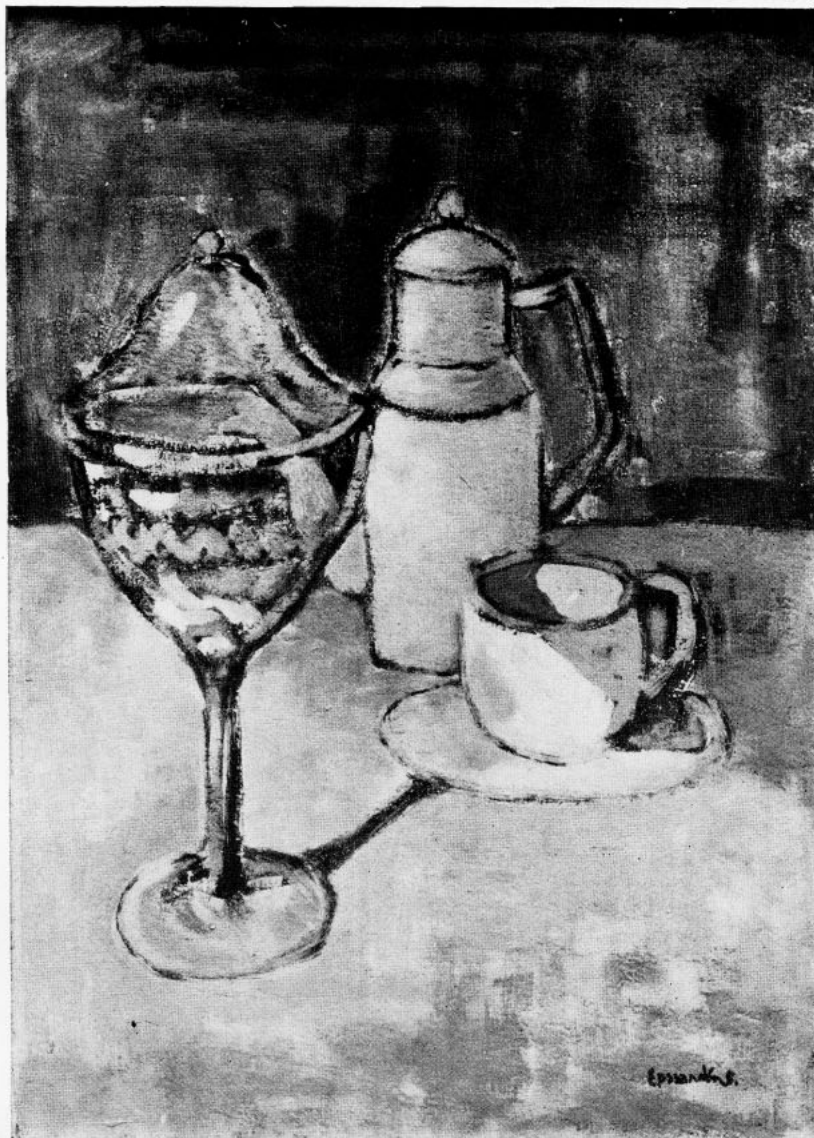
marta carrasco gouache, 1958
premio b certamen edwards

Aída Poblete hizo un envío encantador al Salón. Perdónesenos el uso de una expresión reñida con la seriedad con que afrontamos estos comentarios. Tampoco nos satisface a nosotros; pero como ha perdido con el uso su frescura original, empieza ya a sonar un poco ridículamente.

Queremos significar que la pintura de Aída Poblete se desentien- de graciosamente de todas las exigencias que podríamos hacerle si quisiéramos ponerla en tela de juicio. ¿Dónde está su proble- mática?, ¿en qué sentido recoge ella el espíritu del tiempo y qué formas aporta a la dilucidación del lenguaje en que éste lucha por expresarse? Silencio. Preguntas como estas resultan mucho más pedantes de lo que realmente son, cuando se las formula en el ambiente de un arte que mantiene en vigencia, como por un milagro, la noción de intimidad.

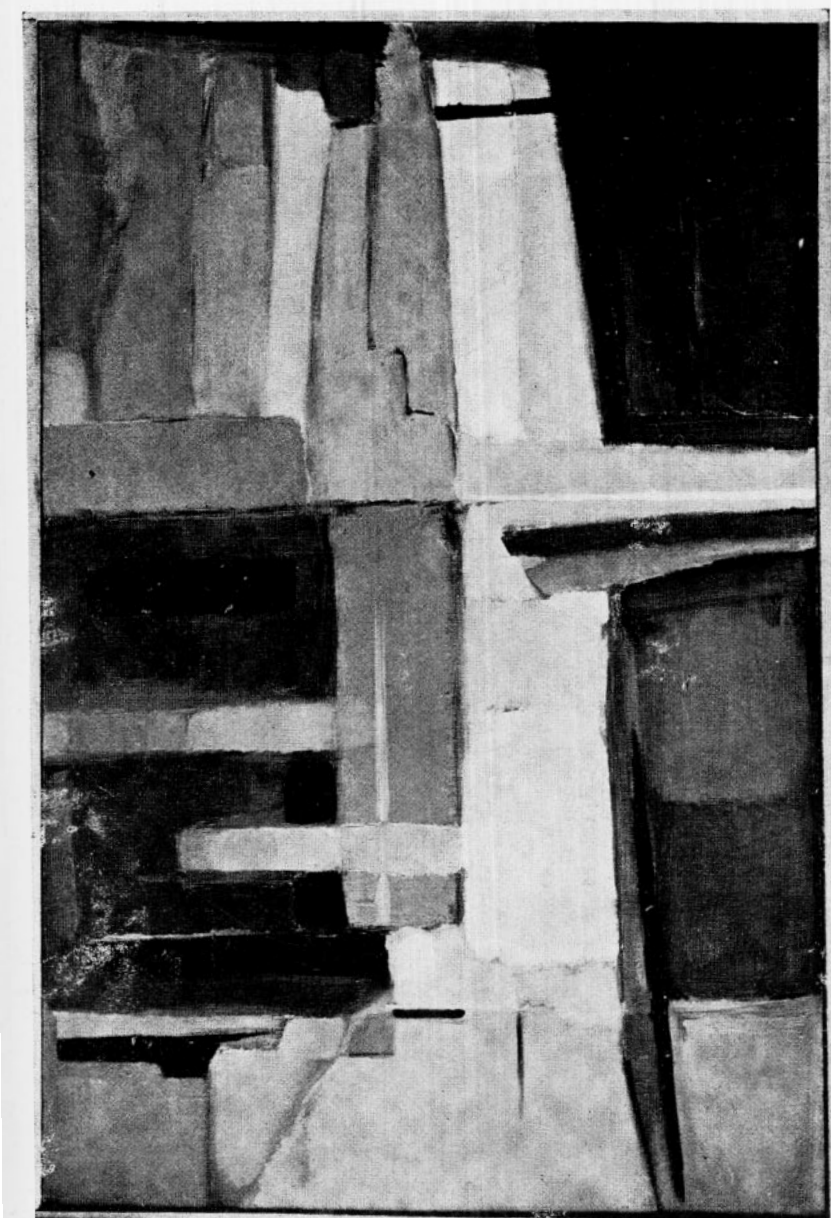
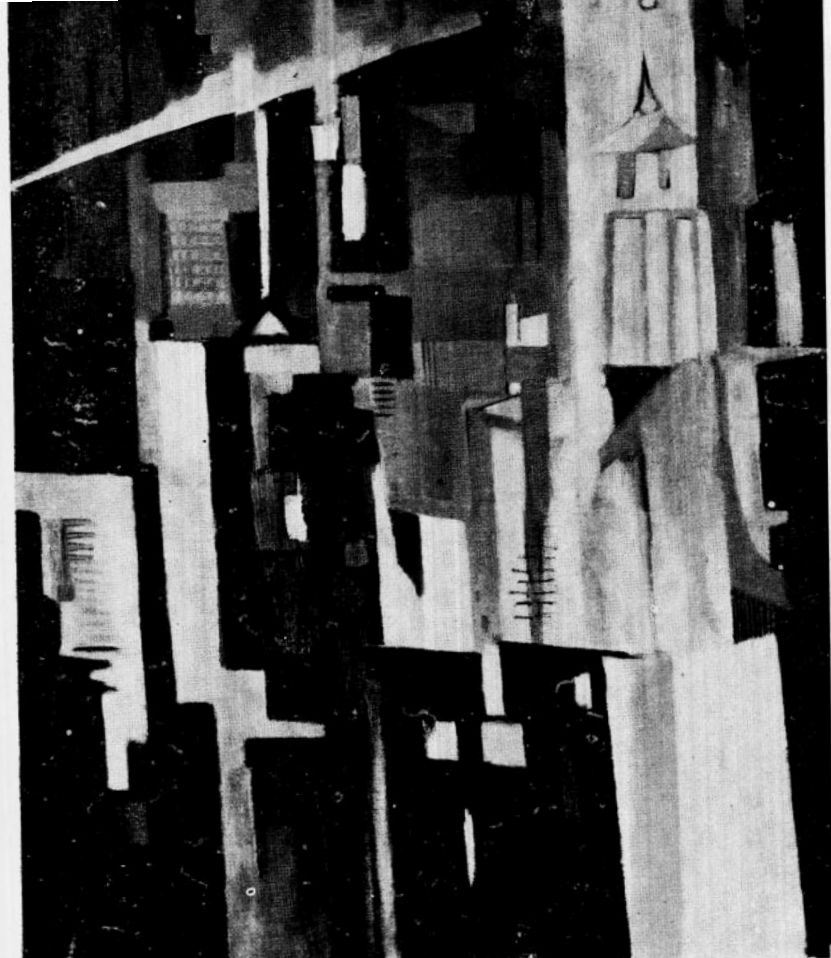
Se hace cuesta arriba tratar el caso de *Ramón Vergara* así, de buenas a primeras. Esas grandes telas que ha terminado por pin- tar, con aplicación y limpieza ejemplares, nos inspiran ante todo respeto. Esperamos compartir este sentimiento con quienes han seguido de buena fe su trayectoria artística de hito en hito y, hasta donde es posible, al paso lento, pesado y cauteloso que el artista nos marca. Ha ido bastante lejos de esa manera, como para partir de premisas establecidas ya en el gran mundo del arte moderno, pero a las que recién ahora se toma conciencia activa entre nosotros.

A diferencia de la gran mayoría de nuestros pintores, que rehu- yen la teoría en el arte, ya sea por ignorancia, escepticismo o adhesión a principios periclitados, Vergara ha dado qué hablar por sus aficiones especulativas. El control de las ideas estéticas, cuando se busca formularlas por partida doble con argumentos y prácticamente, resulta —como sería fácil suponerlo si no abun-



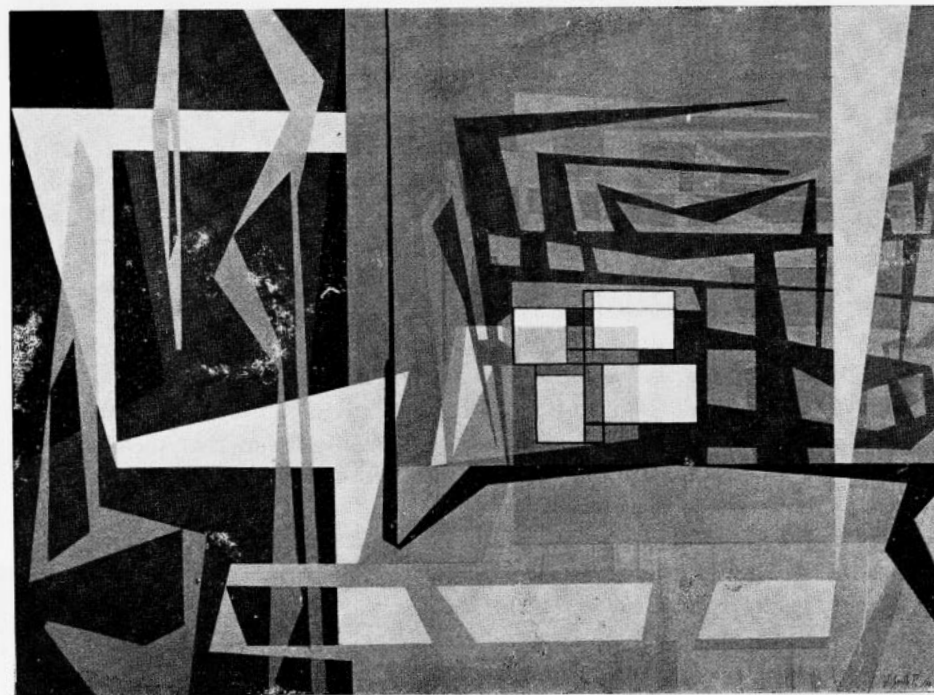
uwe gruman barrio, óleo 1958 ricardo yrrázaval desnudo, óleo 1958
mención honrosa

aída poblete composición, óleo 1958 james smith paisaje mecánico, óleo 1958
mención honrosa



darán casos en la historia de la pintura moderna que lo prueban— difícil de mantener en el plano de la objetividad que les presta validez universal, mejor dicho, cierta independencia con respecto a quien las sostiene. El artista teórico termina generalmente por ceder a la tentación de magnificar su punto de vista, siempre en el fondo apasionado, en lugar de ampliarlo. Este movimiento del espíritu tiende a traducirse en actitudes beligerantes, polémicas y hasta un poco excéntricas. Recordemos a Mondrian, a Albert Gleizes, sin olvidar su aporte extraordinario al sentido del arte actual.

Por su lado Vergara, en un ambiente refractario a los intelectuales de pincel en mano, se engolfó largo tiempo en su “ciclo experimental sobre el huevo” obsesionado por “esa forma sensual, cerrada y muda sin principio ni fin, poseedora de un profundo





ernesto barreda

la callampa, óleo 1958

ana cortés

danza, óleo 1958



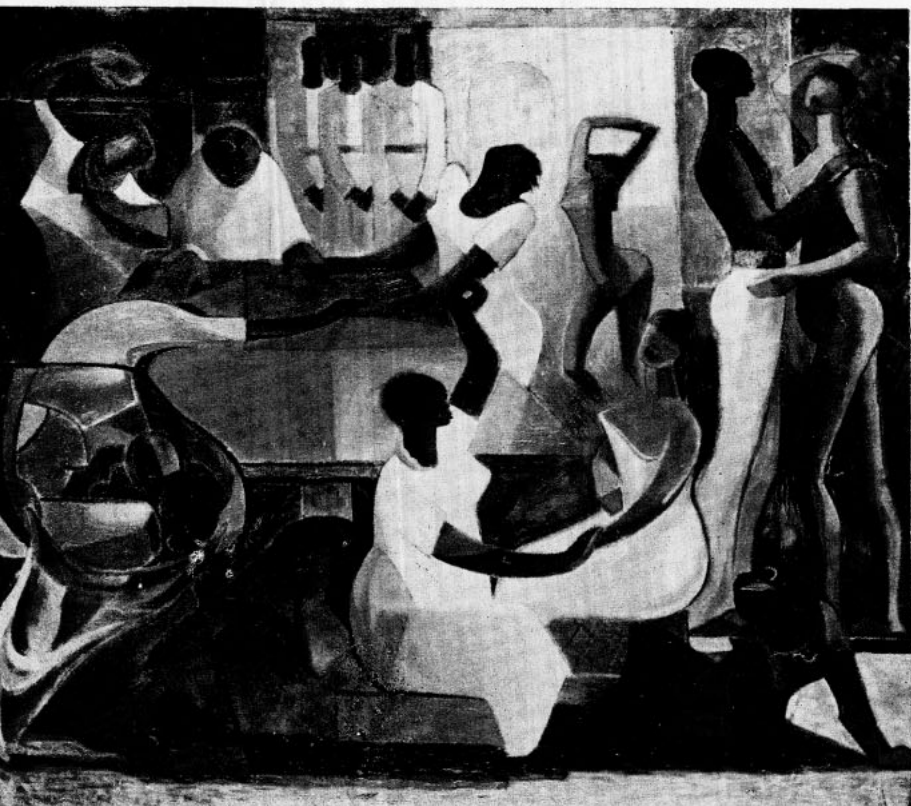
misterio", ciclo que culmina con "el huevo triunfante en un ambiente de luz y fantasía". Su pintura actual, que quiere ser el tema del cuadro, despojándolo de toda referencia al mundo sensible como a su "mundo interior" de expresión alegórica o simbólica, parece dar un mentís al romanticismo de esta primera aventura esotérica. Ella marca, seguramente, una etapa de la mayor importancia en su obra.

En el "ciclo experimental sobre el huevo" se deshace Vergara del post expresionismo o expresionismo incipiente, tipo Escuela de Bellas Artes. Pero tenemos en Vergara a un artista que no acepta los términos medios. Su nueva utopía sería ahora la de crear una verdadera mecánica pictórica, suprimiendo toda arbitrariedad subjetiva, con arreglo a cálculos imponderables.

Hardy Wistuba es un hábil acuarelista que ha abrazado su oficio con el tipo de responsabilidad de una profesión liberal. No ha renunciado sin embargo, a sus gustos artísticos para halagar los del público; ha elevado acaso los de éste porque en el fondo no tiene nada que oponerles.

Hace setenta años Hardy Wistuba habría sorprendido tomando del natural sólo los hitos necesarios para narrar un paisaje en dos palabras. Hace 30 años se lo habría situado en el naturalismo impresionista. Hoy por hoy ilustra, sencillamente, un pasado que no tiene vuelta, pintando con buen gusto y con una técnica impecable las manchas de colores bien entonados que siempre resultan agradables de ver.

Dinora Doudchitzky, es otra artista bien aprovechada: no se le escapan ninguno de los tecnicismos gracias a los cuales empieza a resultar demasiado fácil fabricar un buen grabado. También los usa con moderación y reserva femeninas. Pero hay algo más: Dinora Doudchitzky dibuja bien en el círculo pequeño aunque



gregorio de la fuente

macumba, óleo 1958

trazado limpiamente de sus intereses expresivos. Le hemos visto cabezas de niños que conmueven del modo más legítimo.

Si *José Balmes* no tuviera ningún talento, habría perseverado hasta adquirirlo. En realidad ha disciplinado óptimas condiciones naturales a punto tal que del conflicto entre la concepción y la expresión —el querer y el poder— no hay trazas en su pintura, formulada en términos inequívocos.

El arte de Balmes merece ya que se lo someta al “análisis y a la controversia” en un examen acucioso. Resulta imposible *calcular* en unas cuantas líneas la resultante de las fuerzas que lo dinamizan. Sin ser propiamente un pintor ecléctico ni el epígono de escuela alguna, Balmes parece mantenerse a distancia, como si temiera intervenir en su propio trabajo y desbaratarlo. Pesa demasiado sobre él la responsabilidad de alcanzar a través de un proceso históricamente exacto el punto extremo al que se puede llegar si se recoge la herencia de *todo* el arte moderno.

Enriquecer esa herencia, ¿no será acaso el papel a jugar por caracteres fuertes y apasionados? Bien podría ser también el de temperamentos reflexivos, pero videntes. Entretanto no se le puede reprochar a un hombre joven que arroje luces sobre esa hipotética academia del arte moderno que llegarían a fundar los más capaces.

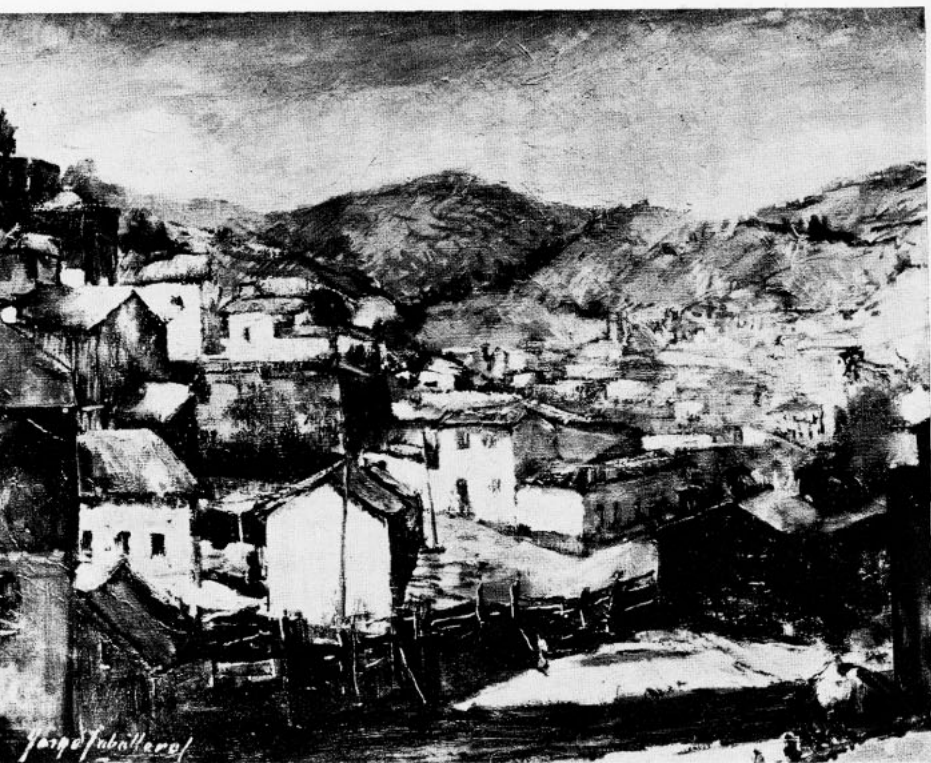
Expresionismo abstracto podría decirse para salir del paso con un rótulo que lo dice todo y naturalmente no dice nada. Así llegan a dominar el lenguaje muchos críticos de arte. Nos referimos a *Ricardo Yrarrázabal*.

¿Expresionismo abstracto? Es posible, si nos atenemos a fórmulas que nacen muertas. Sería de desear que las emociones fueran tan concretas como la carne y el hueso de *este* individuo situado *aquí* y *ahora*. Y que las abstracciones se alzarán por encima de

margot guerra

algas, acuarela 1958

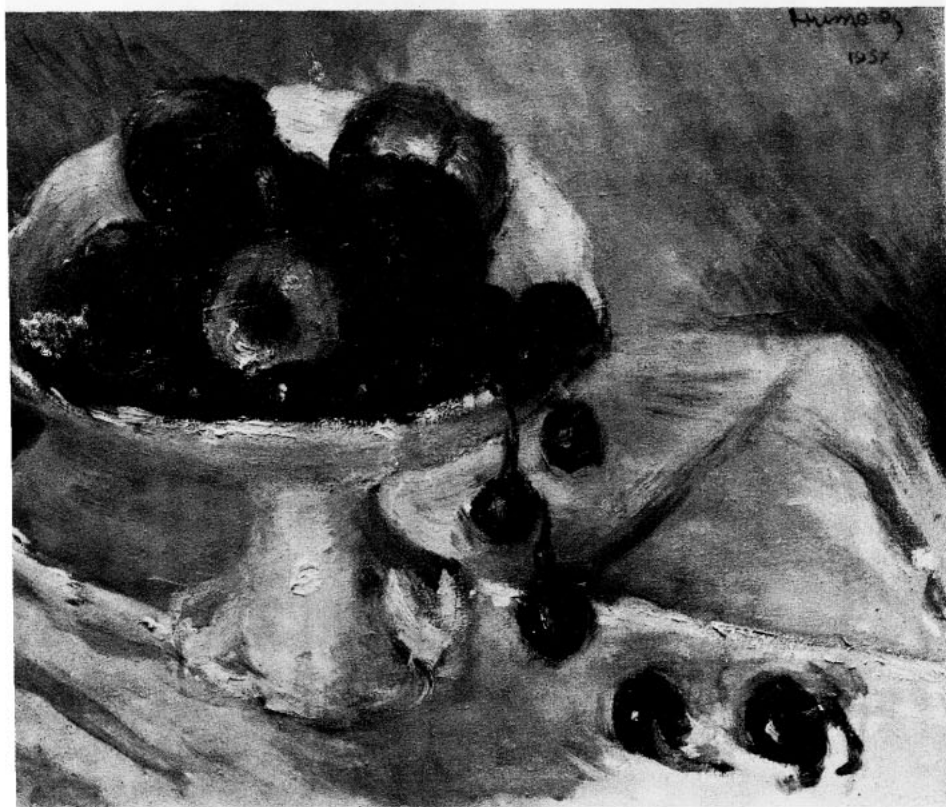




jorge caballero valparaíso, óleo

jorge elliot paisaje del norte, óleo 1957

roberto humeres naturaleza muerta, óleo 1957



la carne y del hueso hasta independizarse de ellos. Una interrelación entre lo abstracto y lo concreto subsistiría, pero lo bastante sutil como para desalentar a quienes pretendieran captarla haciendo chocar tontamente dos palabras.

Ricardo Yrarrázaval merece que se le diga algo a él, relacionado con su pintura.

Ojo con el *buen gusto* que nos impide expresarnos con veracidad. El se apodera de todo, puesto que evoluciona pisándole los talones al hombre del día, de modo que su presencia pareciera ineludible.

Pintar como si se fuera el primer pintor en la tierra. Esa es la gran oportunidad que ofrece el arte moderno.

Emilio Cánepa es un pintor italianizante. Cánepa se ha superado a ritmo lento, pero con paso firme. Su envío lo sitúa en un segundo plano entre nuestros pintores jóvenes más dotados.

No se puede negar que Ernesto Barreda ha progresado puesto que, obediente a un mismo objetivo artístico a partir de su ruptura con un surrealismo mal entendido y con un abstraccionismo menor, empieza a hilar más fino desde el punto de vista, digamos, técnico.

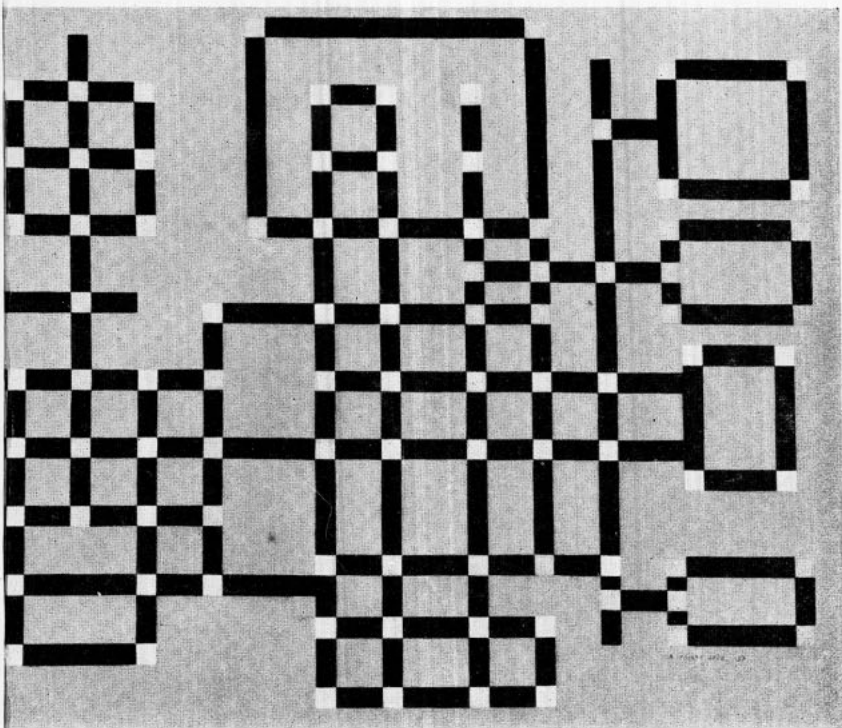


Sus primeros pasos de pintor figurativo los dio según parece a la siga de Carlos Faz, pero tal como éste, aunque de modo más notorio, se habría visto en apuros para recoger las insinuaciones del natural. Su pintura nos pareció entonces ilustrativa: dibujos coloreados en los que la voluntad de estilo cedía al amaneramiento, en los que el tema se sobreponía a los valores plásticos y pictóricos.

Con posterioridad, Barreda encontró en la "factura personal" una suerte de Método para vencer las resistencias que le oponía su manera anterior. Despunta en la tela una suerte de caligrafía pictórica puntillista, pero que no se propone ampliar el registro cromático, sino introducir alguna variedad en los planos de color y sobre todo revelar la huella del artista en la obra. La composición con figuras cede su lugar a motivos simples, menos anecdóticos y más evocadores: una silla junto a una ventana, rincones de pueblos encendidos de sol, etc. Se diría que el autor recuerda a Van Gogh, a su manera.

En las tres pinturas que enviara Barreda al Salón, empieza a plantear con mayor seriedad o más felizmente el problema de su estilo.

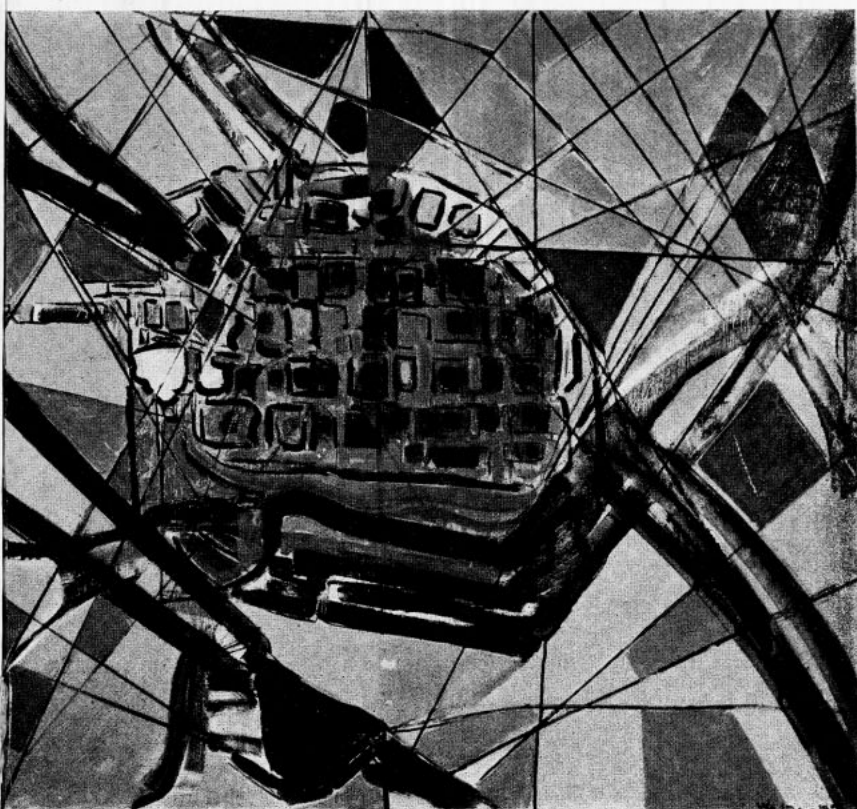
Inútilmente tratamos de decir algo *nuestro* sobre la pintura de Gracia Barrios. Las palabras se nos escapan mientras ella deja



ramón vergara radiografía de la imagen, óleo 1958

pablo burchard composición nº 4, óleo 1958

waldo vila electrotasis, óleo 1958

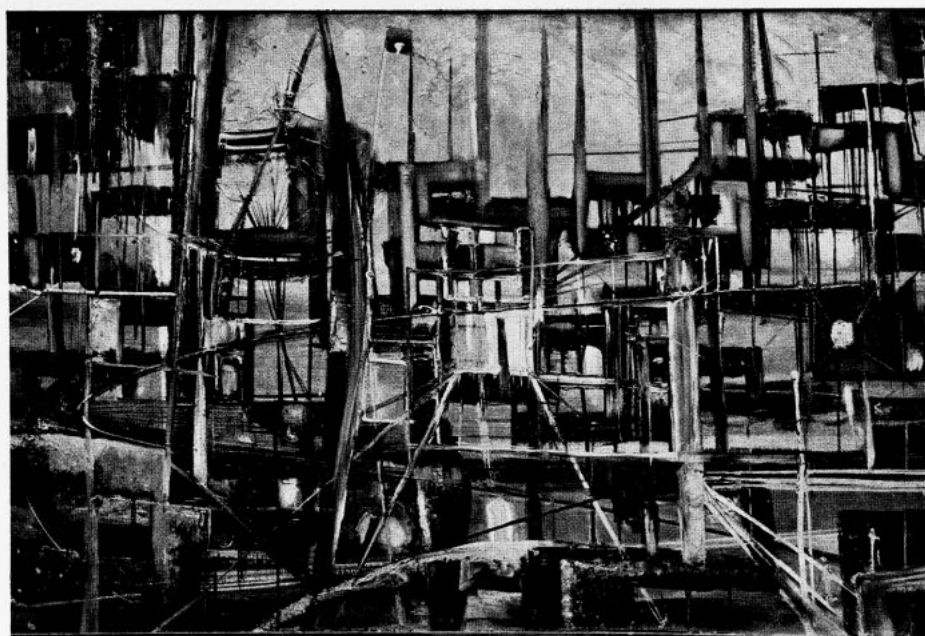


escapar los colores y las formas. La diferencia está en que Gracia Barrios hace a voluntad una pintura inaprehensible, mientras que nosotros diríamos involuntariamente vaguedades sobre esa pintura.

Porque Gracia Barrios podría pintar de cualquier modo. Su formación académica es impecable, sus condiciones naturales —al menos las que permiten formarse rigurosamente— óptimas, su conocimiento en materia artística enriquecido por un viaje de estudio, grande. Sensible a las influencias enriquecedoras, recuerda artistas sobre los que uno se ha formado un juicio o cree habérselo formado, etc. Con todo su pintura. . .

Arriesgamos una opinión; acaso entre el arte figurativo y el abstracto tal como ahora se los entiende no hay pasos que dar. Un salto, o nada: un abismo los separaría. La transición del uno al otro equivaldría a una equivocación. Esta hipótesis nos explica al menos el disgusto que experimentamos cuando en un cuadro de Gracia Barrios empezamos a reconocer, como a través de un vidrio empavonado, el resto de un motivo: cuerpos, árboles, montañas.

Para tales formas no se han buscado abreviaturas, no se han encontrado signos. No están exageradas, disminuidas ni abstraídas. Como pretextos para hacer acopio de valores pictóricos nos parecen débiles. *Existen de cualquier modo*, pero, por así decirlo,

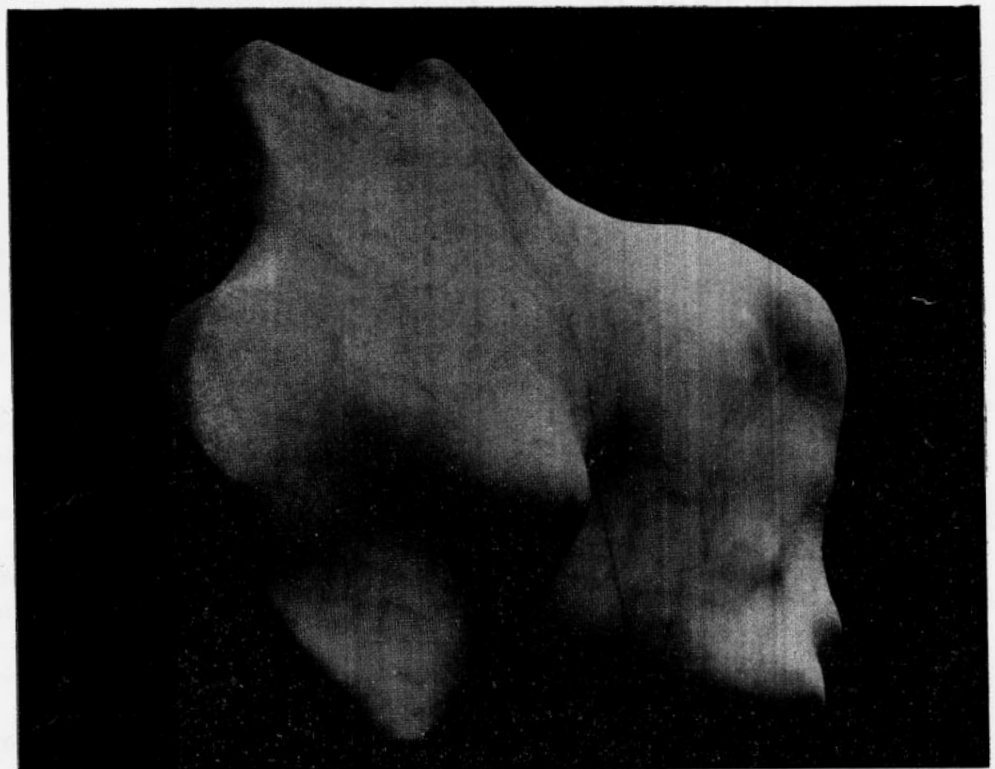
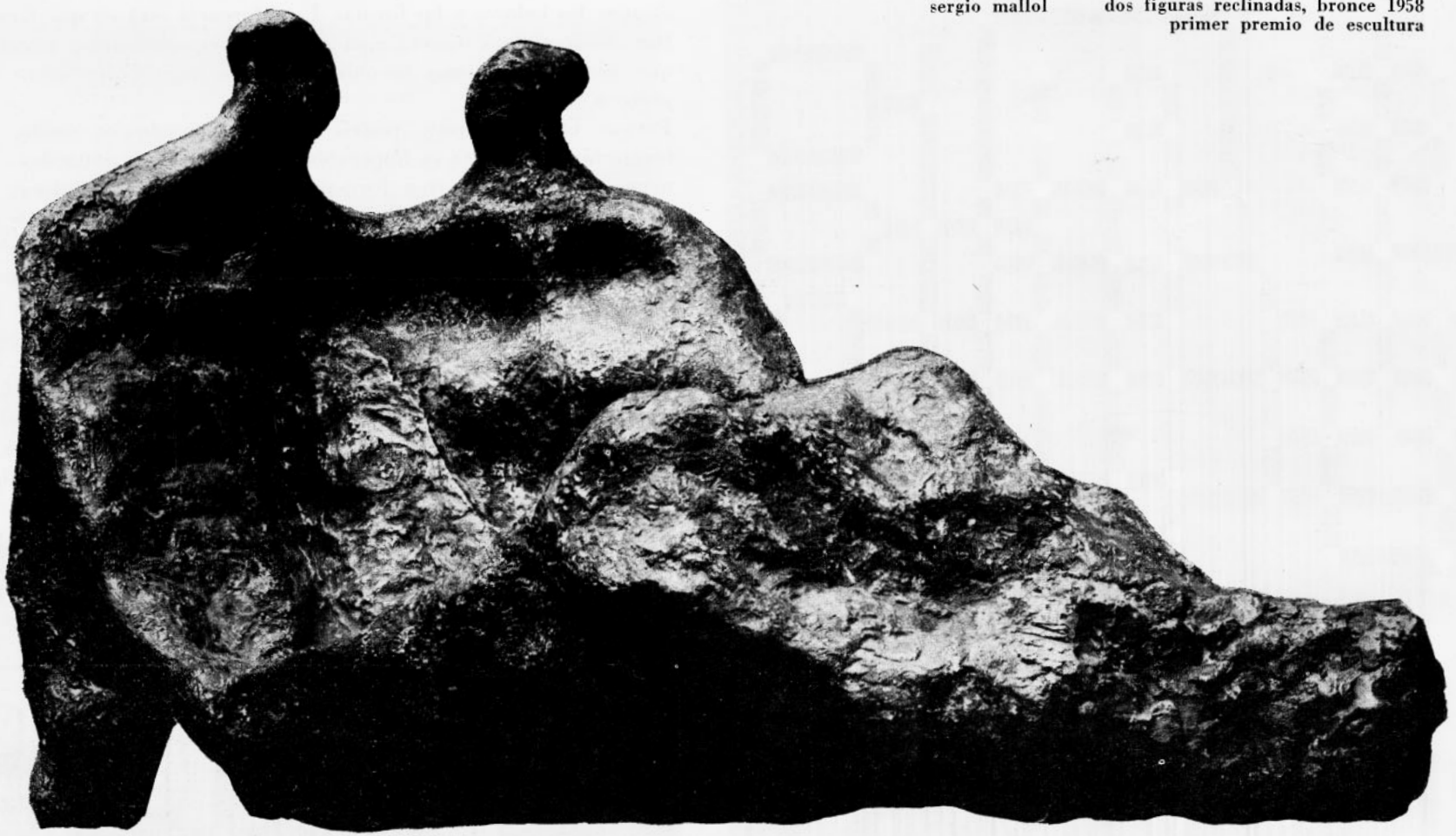


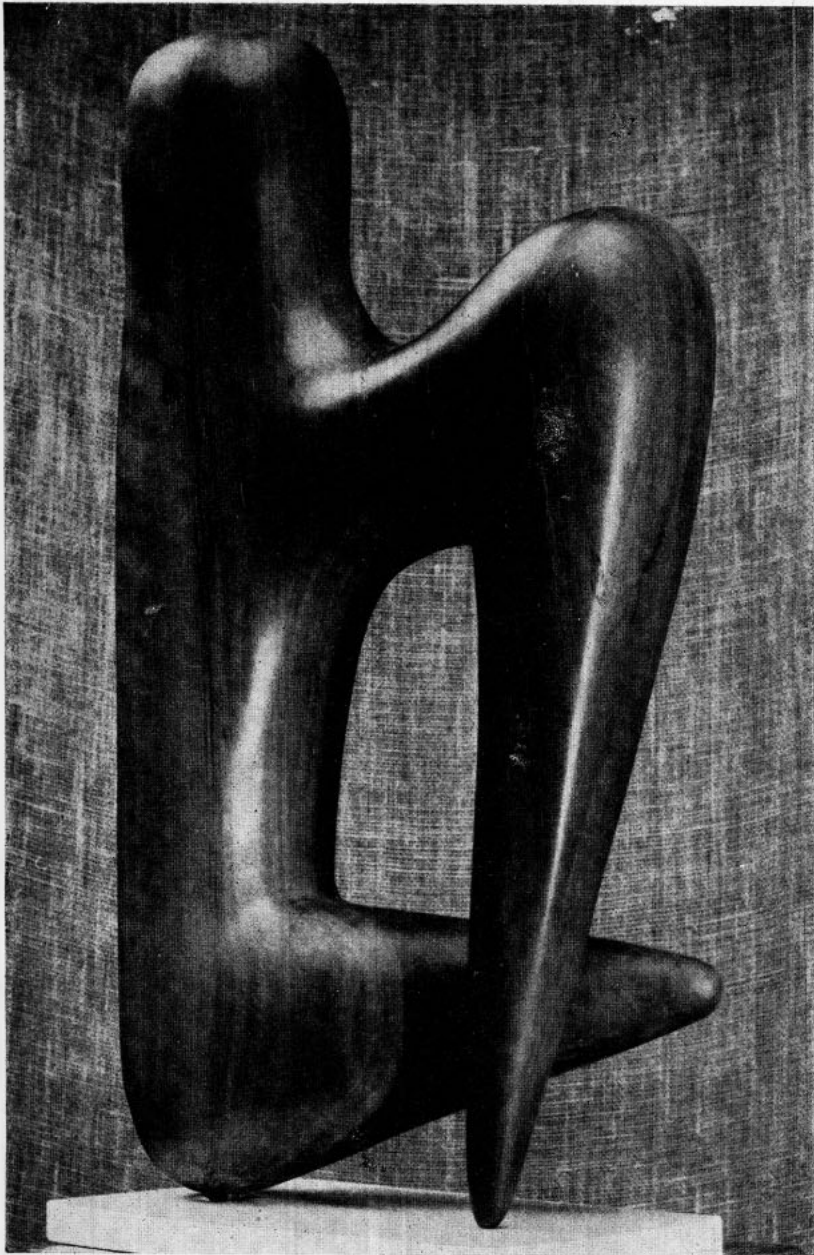
no son. En cuanto a esos valores, pecan quizás de sutileza: "lo invisible se prueba por lo visible". ¿Dónde está, en qué reside realmente la pintura de Gracia Barrios?

Nos parece que su dibujo pierde eficacia en la medida en que *Carmen Silva se renueva* sin saber cómo ni para qué, obedeciendo sencillamente a la orden del día. Eso de obviar el contorno de los objetos para sugerirlo con intersecciones de líneas, con pequeños ángulos opuestos, es de una puerilidad irritante. Hay adivinanzas que se plantean en términos equivalentes. ¿Por qué no, en lugar de ángulos, puntitos?

Carmen Silva *hablaba* hasta ahora en un lenguaje franco y cordial a la vez que llano de un inquietante sentido oculto. Ahora es como si de diez palabras dijera dos. Uno debe creer que así se cambia de lenguaje.

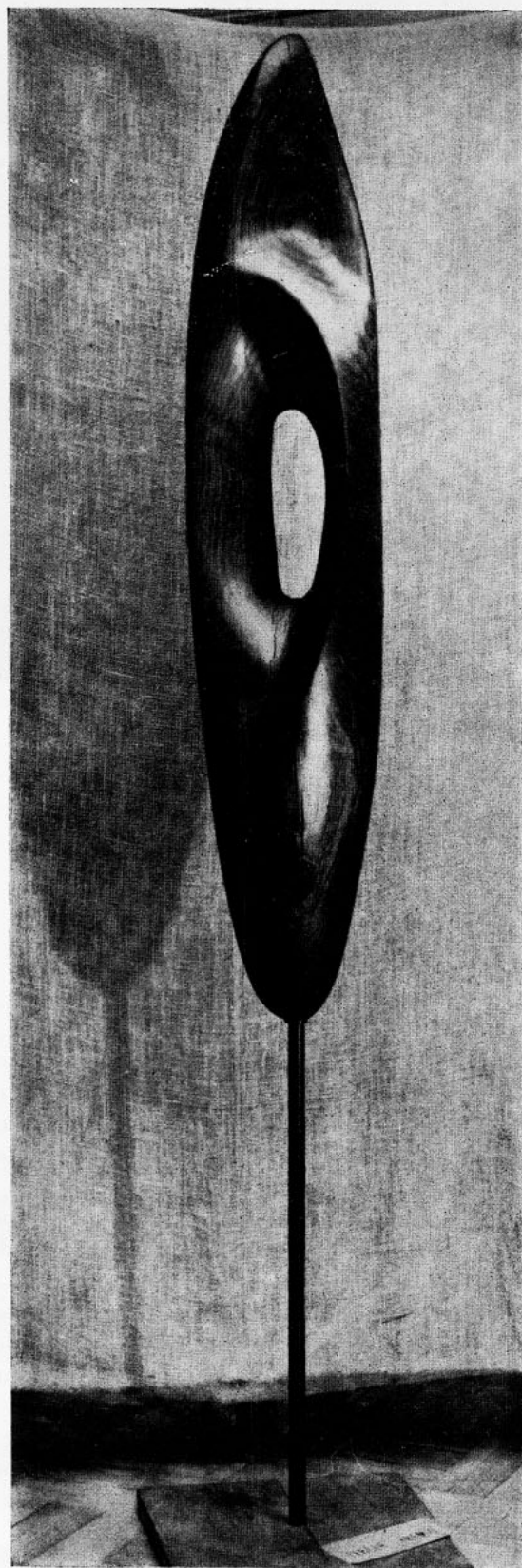
Tres pinturas de *Arnoldo Lihn*, de parejo valor en cuanto al oficio que empieza a ejercer con creciente propiedad, señalan otros tantos puntos de condensación de carácter estilístico insuficientemente integrado hasta ahora. Tras la apariencia unitaria de esta obra, se la siente oscilar bajo control, entre una y otra postulación que romperían esa apariencia si en los experimentos se arriesgara *toda* una fórmula. Pero Arnoldo Lihn, según parece, no va más allá de lo que le permiten sus medios expresivos. O bien, sencillamente sólo se plantea los problemas a resolver en el curso de



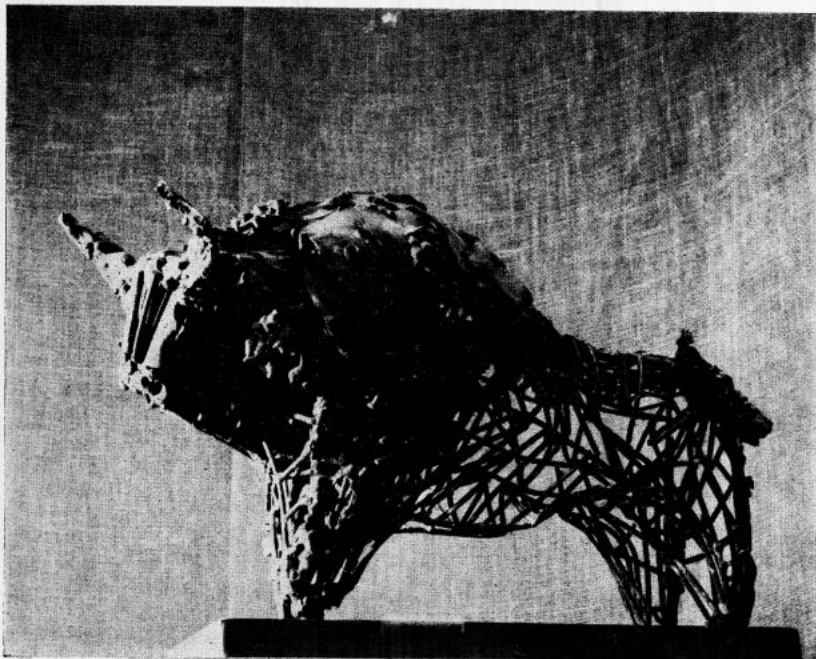


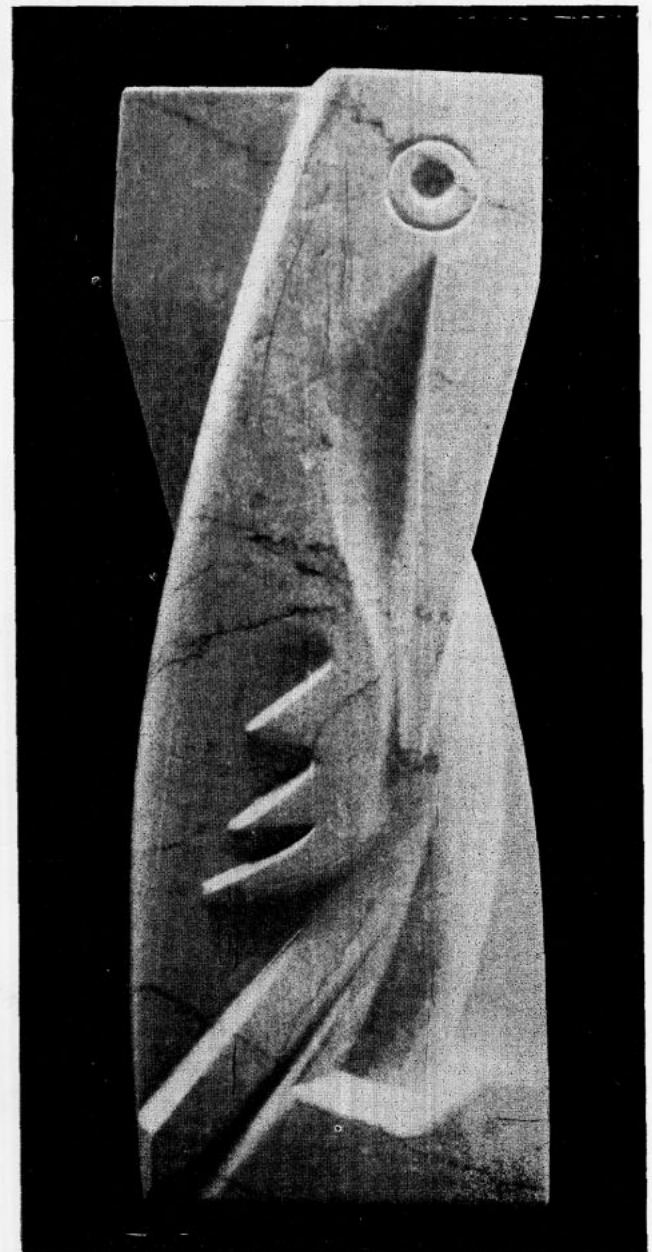
lily garafalic ángel, madera 1958

guillermo franco liberación, madera 1958
3.er premio de escultura



sergio castillo toro, cobre 1958
mención honrosa artes aplicadas



isabel sotomayor pelicanos, mármol 1958
mención honrosa artes aplicadas

su trabajo, sin formulárselos a priori. Se orientaría por las señales de su instinto artístico que enciende en él un gusto refinado.

En "Libros", su trabajo de menor interés, agrada el acorde tonal como en sordina, pero el diseño es monótono y se mantiene el espacio en sus términos convencionales.

Un grupito de cerámicas populares de "Quinchamalí" —motivo que, dicho sea de paso, lo están explotando en exceso nuestros pintores— es el pretexto de que se vale Lihn para someter las formas a un análisis imaginativo que *lógicamente* debiera suprimir hasta el más ligero indicio de modelado y extenderse a toda la tela. Lo limita, no obstante, y hace caer un telón de fondo para neutralizarlo.

"Muelles", su obra más apreciable, difiere por completo de la tentativa que comentábamos. Aquí la *visión real* de las cosas se mantiene, pero en función del sentimiento que la distorsiona y busca objetivarse en ella.

rosa vicuña maternidad, terracotta 1958
premio de honor del certamen edwards

claudio tarragó familia de pescador, terracotta 1958
mención honrosa



Un dibujo de *Roser Brú*, que no bien se insinúa parece esfumarse del papel, no es consistente como una *estilización* bien hecha. Un grabado en el que juegan todos los trucos consabidos, moderadamente: "Juego de niños", encantador en realidad. Otro grabado.

Los dibujos de *Marta Carrasco*, son encantadoras ilustraciones para un texto que ella misma acaso escribirá algún día. Hay aquí la intención de narrar historias cuyas protagonistas, hermosas muchachas siempre en un primer plano tan distanciado de los demás que parecen gigantescas, pasean rodeadas de lejos por un pequeño mundo agreste, montañoso erizado de pequeños, tiernos detalles. Seguramente es en la soledad de estas muchachas donde empieza a anudarse su historia.

En cuanto al arte en sí mismo, puede evolucionar poniendo a su servicio todos los recursos de la línea, asimilando del natural siempre nuevas observaciones que acentúen la veracidad de su poesía.

ENRIQUE LIHN

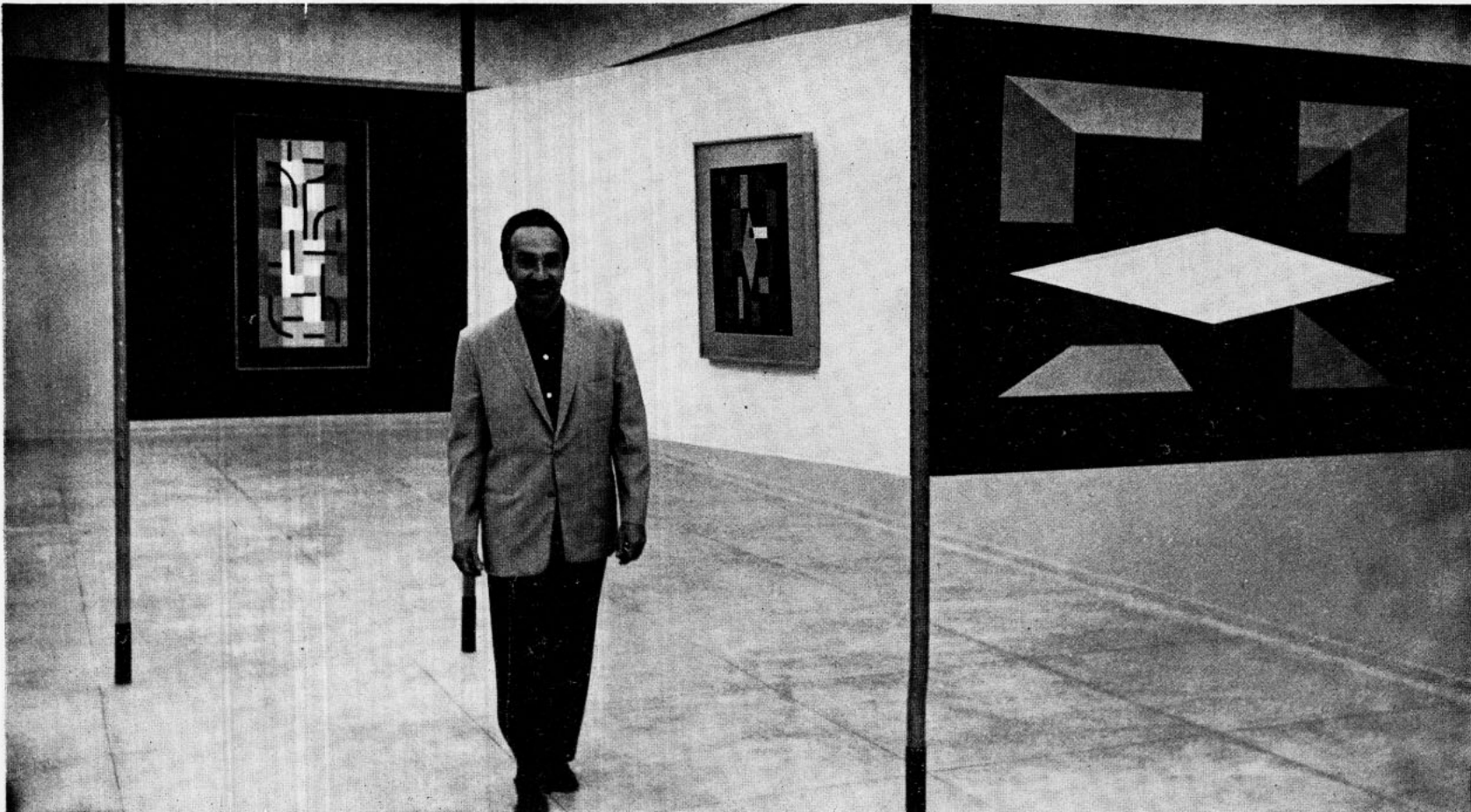
waltraud petersen jinete, cerámica 1958
2º premio de artes aplicadas



marta león figura, mármol 1957
3.er premio de escultura, ex aequo con g. franco



maría luisa burchard sirena, cerámica 1958
3.er premio de artes aplicadas



mario carreño en una de sus exposiciones

algunas consideraciones sobre la pintura abstracta constructivista

por mario carreño

La anarquía y la inestabilidad espiritual de nuestra época, provocan en algunos artistas una reacción contra el caos, realizando una pintura que tiende al equilibrio y ordenamiento de los elementos plásticos: color, forma, espacio.

En la lucha por la búsqueda de valores esenciales con que expresarse, el artista escoge la geometría como una "gramática" para su lenguaje plástico, tratando —idealísticamente— de restablecer el orden perdido.

Desde el punto de vista psicológico, el pintor trata de liberar un deseo de ordenamiento, de estructuración de las formas, de equilibrio cromático. Filosóficamente, el artista se plantea un problema moral, y como todo artista idealista, llega a darle a la obra un carácter dogmático, religioso, casi místico.

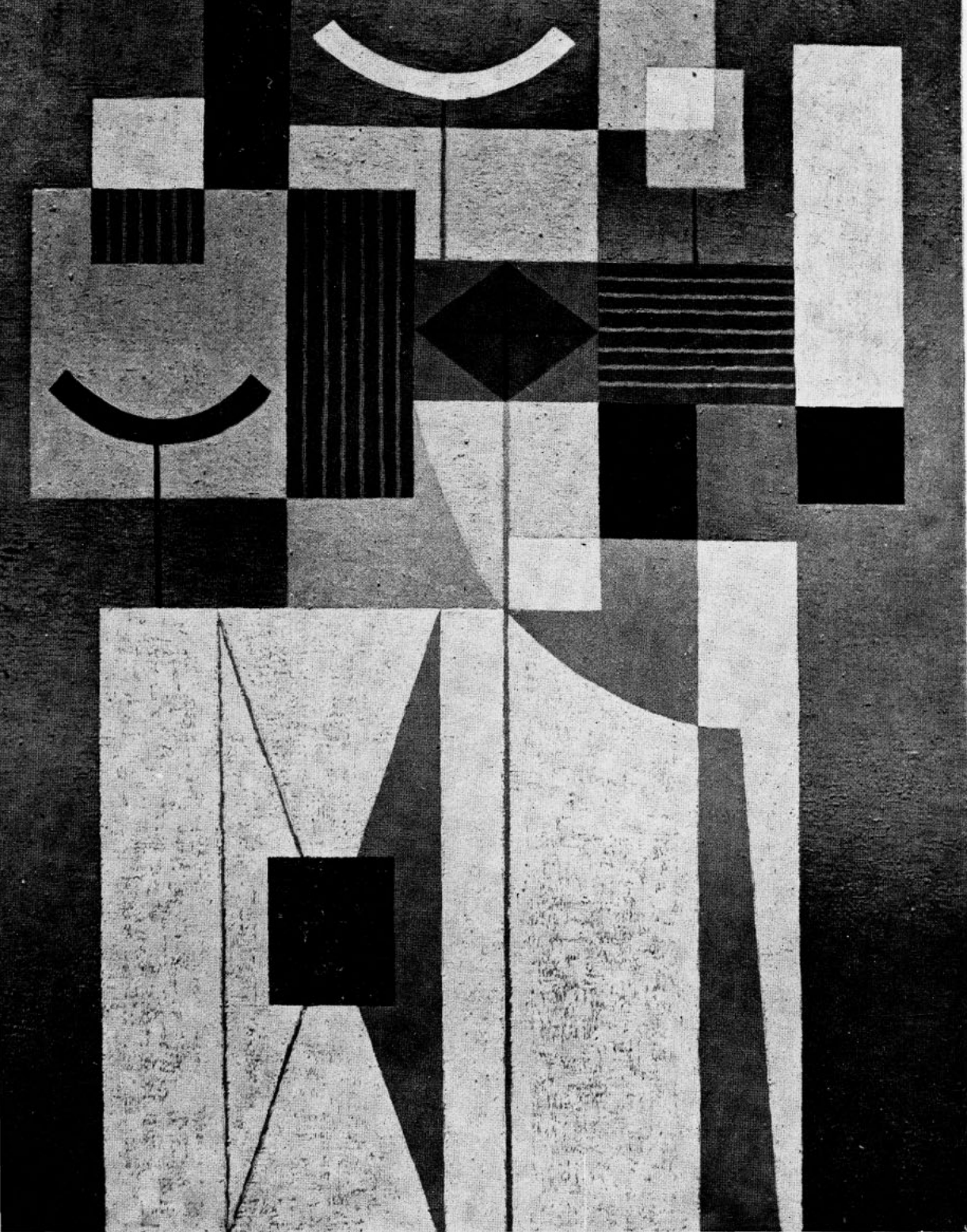
La pintura abstracta constructivista (no-figurativa) se basa en valores puros y esenciales, libre de influencias ajenas a la propia pintura, manifestándose con una independencia comparable a aquella que goza la música. Una armonía de formas, líneas y colores, de la misma manera que la música es una armonía de sonidos, independiente de toda imitación realista.

La invención de la fotografía ha sido factor decisivo en el desarrollo del arte abstracto. Liberó al pintor de la tarea documental, dándole oportunidad al artista de apartarse de la imitación

de la naturaleza, para crear un universo plástico propio, independiente, genuino, despojado de todo mimetismo del mundo que le rodea. Así, un cuadro abstracto no-figurativo es un objeto en sí mismo, una realidad pictórica y no la imitación de otra realidad.

A menudo se acusa al arte abstracto de perder valores localistas o de ser impersonal, pero acontece que nunca el arte ha sido más original que en nuestra época, puesto que el artista ha tenido que crear un nuevo lenguaje pictórico, muy distinto al estilo tradicional. De ahí que muchas veces se convierte para el observador profano en lenguaje críptico.

Hoy el arte tiende hacia la universalización, a la integración de las artes plásticas con la arquitectura, a la concretización y síntesis de un estilo. Los medios poderosos con que cuenta el hombre actual para la comunicación y difusión de las ideas, como por ejemplo, el cine, la fotografía, la televisión, la prensa, la aviación, etc., así como las publicaciones con maravillosas reproducciones de las obras de arte, hacen que los pueblos se influyeran mutuamente con más rapidez que en la antigüedad. No hay que extrañarse, por lo tanto, que la pintura, la música o la arquitectura que se hace hoy en Latinoamérica, tenga puntos de contacto con las expresiones artísticas que se hacen en Europa o en Norteamérica.



mario carreño sonatina, óleo 1956

lo abstracto y lo concreto
foro a través
de la pintura de
mario carreño

El 21 de agosto último se inauguró en la Sala Sol de Bronce, la exposición del pintor cubano Mario Carreño, uno de los artistas de mayor significación continental, quien, de nuevo, se ha quedado a vivir entre nosotros. Tomando en cuenta la trascendencia de la obra de Carreño, el Grupo "Rectángulo" de Arte Moderno, organizó un foro sobre la pintura de Mario Carreño en dicha Sala, que tuvo lugar el 11 de septiembre último. Este foro sobrepasó el tema mismo, al proyectarse —en torno de la pintura del artista cubano— a todo el arte moderno.

La dificultad que existe para diferenciar estrictamente una tendencia de la otra, en el sentido del campo que abarcan, tanto en lo puramente plástico como en sus raíces filosóficas, dio origen a un debate de gran interés, en el que participaron algunos de los hombres más destacados del ambiente artístico nacional. Presidió la reunión, la directora de Sol de Bronce, Delia del Carril, y los debates fueron presididos por el pintor Wáldo Vila.

Damos a continuación la versión taquigráfica que la Revista de Arte hizo tomar del foro, sin cambio alguno en los textos; esto es, en la forma espontánea en que las intervenciones se produjeron.

Ramón Vergara. La posición plástica de Mario Carreño es muy poco conocida en nuestro medio artístico; aventuraría que sólo le ha precedido Mauro Reggiani en la Exposición Diez Años de Pintura Italiana. Desgraciadamente, a juzgar por los comentarios del público, de los críticos y de los propios pintores, Reggiani fue visto muy superficialmente. Antes de entrar a comentar la obra pictórica de Mario Carreño, me parece muy conveniente ubicar su pintura en algunas de las innumerables tendencias que existen en el panorama de la plástica actual.

Para mí, Mario Carreño está situado dentro de la corriente no figurativa de la línea racional, entendiendo por arte no figurativo un arte de invención, un arte que no se refiere a la realidad aparential. Y por línea racional, un arte en que el creador organiza sus sensaciones y practica un control de los elementos plásticos.

Se ha ubicado a Mario Carreño en la corriente más extrema y característica del arte no figurativo de la línea racional, esto es, en la corriente denominada concreta. Sin embargo, creo que es un error, por cuanto Mario, es un pintor ante todo lírico, que siente la materia y el color, que, en la búsqueda de realidades autónomas, crea estructuras sensibles, demostrando y probando que la geometría es susceptible de ser transformada en sentimiento. El arte concreto, en cambio, construye sus imágenes rigurosamente, utiliza la materia y el color en su valor más puro y absoluto, e incluso sus terminaciones son frías. Además, hace uso de una artesanía minuciosa, convirtiendo el cuadro en un producto poco menos que industrial, de uso corriente.

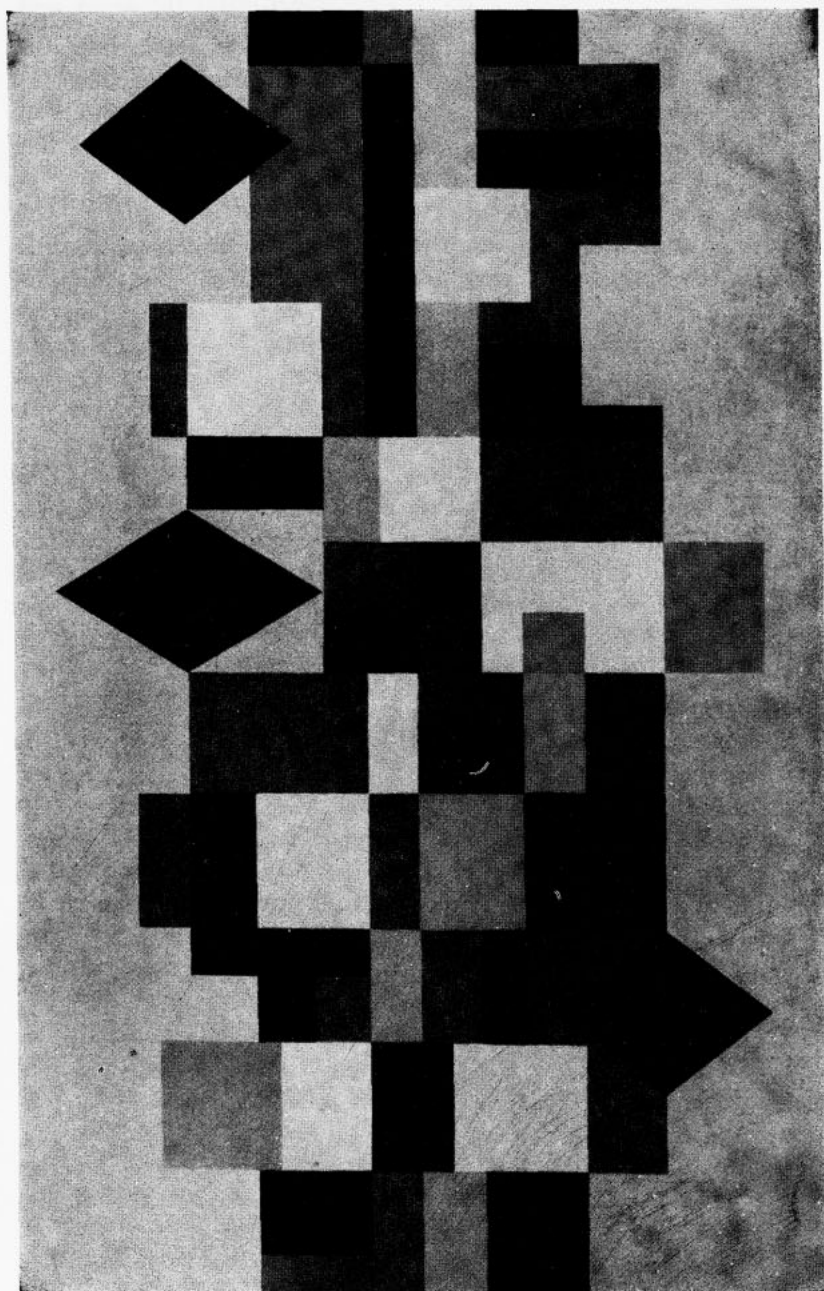
Me parece mucho más lógico situarlo dentro del arte abstracto puro, como se denomina a esta pintura en los talleres italianos representada por Magnelli, Radice, Reggiani, o por, Nicholson, Herbin, todos los cuales en cierto sentido son tradicionalistas, neoclásicos, que ponen el acento en el orden, el equilibrio y la armonía, sin descartar del todo la sensibilidad para obtener resultados distintos.

La posición moral de los abstractos puros corresponde a la del individuo que aspira a una mayor depuración de la obra de arte, a poner orden en el caos que lo circunda y que le ha tocado vivir. Desequilibrio en lo económico, social y moral, una época en que la ciencia y la técnica que le aseguraba una vida mejor y próspera, se vuelve en su contra y presagia la destrucción total del universo. El arte concreto —y no creo que Mario lo sea— rinde culto a la máquina y mata la personalidad humana en su esencia, no refleja la íntima naturaleza del hombre, liquida su capacidad de amar, de dar la vida y de recibirla de sus congéneres. En el arte concreto, en que las imágenes están rigurosamente estructuradas, el hombre desaparece, es un exilado, un desplazado. En Mario Carreño, en cambio, observamos la presencia del hombre con sus esperanzas y decepciones; hay matices de sentimientos y problemas localistas que, sin recurrir a los elementos del folklore con los cuales otros artistas bien dotados sucumben, se expresan a través de la línea, el color y los planos, que son valores universales.

Lily Garafulic. Yo quisiera que Mario Carreño me contestara si existe en su obra un sentimiento americanista.

Mario Carreño. Voy a tratar de complacer a la compañera Lily, refiriéndome a esta expresión de mi pintura que se ha dado en llamar no figurativa, en que no hay un elemento que sugiera la realidad inmediata, por lo cual es muy difícil situarla dentro de localismos, de un país determinado o de un continente. Con todo, algo va por encima de toda esta expresión, que refleja su origen. El artista, por universal, por mucho que se empeñe en serlo, tendrá que reflejar inconscientemente todo su ancestro racial. Yo me siento muy americano y tanto es así, que he decidido radicarme en Chile.

Siempre he tenido viva preocupación por que en mi pintura exista esa gama, esos elementos que se encuentran a veces de manera



abstracta en el arte indígena y en el arte arcaico americano. Y desde este punto de vista mi pintura como lo ha dicho Waldo Vila, ha sido un proceso de lo figurativo a lo no figurativo, es decir, que a partir de elementos sacados de la realidad americana, sea directa o indirectamente, observando las culturas primitivas del arte europeo y africano, he llegado lentamente, por ese camino evolutivo a la pintura actual. Así como el cubismo muestra la influencia del arte negro, así también mi pintura muestra la influencia de elementos primitivos arcaicos, como también geométricos absolutos. Todo esto unido al sentimiento americano, contribuye a organizar mi pintura actual. Pero no es tan sólo esto. También existen en mi pintura influencias negras por cuanto soy cubano y en Cuba existe un gran porcentaje de raza negra.

Por otra parte, siempre he tenido mucho interés por los elementos arcaicos americanos; me ha llamado la atención el arte peruano, el mexicano, las antiguas civilizaciones del continente. Pero, indudablemente, al pasar mi pintura de un plano a otro, de lo figurativo a lo no figurativo, se va perdiendo el cordón

umbilical de este arte americano, sea a través del color y la forma, sea en la manera de tratar los planos. Sin embargo, a pesar de este afán de depuración quedan residuos de esta expresión. Yo confieso esta influencia, pero al mismo tiempo declaro que mi pintura está muy lejos de ser indígena, arcaica o primitiva. Es una pintura racionalista, pensada, en donde todos los elementos están jerarquizados; no existen factores accidentales y si los hay, ellos están en razón de que son residuos que van quedando en la obra, pero que irán desapareciendo a medida que avance en este proceso de depuración.

Yo no estoy de acuerdo con Vergara cuando dice que el arte concreto es deshumanizado. Día llegará en que mi pintura se verá, como cualquiera otra, sin mayor extrañeza. En toda pintura hay elementos, factores humanos que reflejan la época nuestra, que es científica y mecanicista; ella se asoma por todas partes y se hace presente en nuestro cotidiano vivir. Todo lo que hacemos humana y sensiblemente contribuye a ese proceso de depuración a que he hecho referencia. A tal punto es así, que la máquina, que nos parece bella, con el tiempo nos parecerá humana o próxima a lo humano. Esta pintura de depuración formal llegará a expresar un arte cerca de la máquina. Es un arte, por cierto, circunstancial. Pasará el tiempo, como he dicho, y llegaremos a considerarlo tan humano y sensible como nos lo parecen los jardines y las flores.

Emilio Hermansen. Creo que el debate se ha radicado en dos posiciones perfectamente claras. Pero no estoy de acuerdo con lo expresado por Vergara cuando afirma que el arte concreto es deshumanizado. Creo, más bien, que nos falta agudizar nuestra sensibilidad para comprenderlo y quererlo. Todo lo que el hombre hace es humano, toda cosa creada por el hombre toma una parte del ser y por eso es humana. De ahí que sea muy peligroso hablar de humano y deshumanizado en el arte. Si retrocedemos un poco en la historia del arte de todos conocida, nos encontramos con que a un Cézanne y a un Van Gogh le hicieron críticas muy semejantes y, sin embargo, difícilmente hoy día podría decirse que son inhumanos o deshumanizados. En este sentido creo que Vergara ha sido traicionado por sus propias palabras o bien no hemos interpretado fielmente su pensamiento. Por esto solicito que Vergara nos explique qué entiende por humano o inhumano en la obra de arte, porque viendo sus propios cuadros observo la misma tendencia a la cual él considera deshumanizada.

Ramón Vergara. No voy a referirme al arte concreto sino más bien a una experiencia reciente con motivo de la exposición brasileña, donde había un conjunto bastante representativo de lo que es el arte concreto y que, naturalmente, difiere de la muestra de Mario Carreño. Yo trataba solamente de ubicar la obra de Carreño dentro de ese grupo de gente europea encabezada por Magnelli, de esa gente que aún cree que el arte debe ser expresión individual, que no debe tender a la uniformidad hasta el extremo de renunciar a la propia experiencia y a la necesidad de comunicación. Estos, son pues, los términos en que se debate el arte no figurativo de la línea racional y la otra que la niega, el arte concreto. Al defender la primera, estoy tomando una posición. Yo no creo que a fuerza de depurar formas y conceptos se pueda pasar de una posición a otra, de una que afirma la personalidad humana a otra que la niega. Se me ocurre que son dos posiciones bien claras y determinadas. Una, la del arte abstracto puro, que es sensual y emotivo dentro de su posición racional, representada por Magnelli; y otra, concreta, fría y deshumanizada, representada por Max Bill y Theo van Doesburg.

Mario Carreño. Antes que Vergara termine su intervención me agradecería que explicara qué entiende por arte deshumanizado, qué es lo humano y lo no humano en la obra de arte.

Ramón Vergara. Aunque lo haré en forma rudimentaria, trataré de explicar lo que entiendo por arte humanizado. Se me ocurre que es la experiencia diaria y el deseo de comunicarse a través de una forma cualquiera que puede ser la palabra, el color, el sonido. Y por arte deshumanizado, aquel que deja de ser la expresión de la experiencia diaria para convertirse en un juego maravilloso de fundamentación matemática y geométrica, un juego refinadísimo y que se nos presenta como carente de valor expresivo. Con este arte se han hecho cosas hermosas; son hermosas, pero son el resultado de un juego, de un divertimento que en el ajuste de las partes llegan a constituir un problema de inteligencia pura. Creo con esto satisfacer la pregunta.

Mario Carreño. No me satisface. No puedo creer que Mondrian jugara con su pintura, tampoco puedo pensar que cuando la pintura es seria y responsable se trate de simple divertimento como dice Vergara. A la pintura concreta se llega por un proceso de evolución de formas y conceptos, pero en ningún caso se trata de una pintura deshumanizada. Por el contrario, pienso que se trata de una pintura altamente humana: en toda creación, los conceptos vertidos por el artista, la mentalidad del hombre, es precisamente lo más humano que pueda existir, sea para el bien o para el mal. Si el artista trabaja por un arte depurador se orienta hacia el bien. Por lo tanto, es una pintura humana y mucho más que aquella que se contenta con la imitación o reproducción del mundo exterior, pintura que se identifica con lo fácil, cayendo en falsedad, por cuanto es una imitación, una manifestación imitativa. Entretanto, yo encuentro que la pintura concreta se esfuerza por presentar una creación de formas dentro del espacio pictórico. Por lo tanto, es más humana, es más inventiva que la otra pintura de imitación y que Vergara encuentra humana.

Ramón Vergara. En realidad esta discusión se ha desatado a raíz de que yo he tomado como punto referencial el arte abstracto puro de la línea racional, no refiriéndome para nada al arte imitativo ni a la expresión del Renacimiento. He hablado de arte abstracto puro, de aquel que aún conserva la sensibilidad a través del color y la forma, y aún podría agregar que en la pintura de Carreño encuentro cierto sentimentalismo; sobre todo en la búsqueda de soluciones de color, en las gamas que emplea muy cercanas a las melodías de la música tradicional. En este sentido hablé de arte deshumanizado. Los concretos eliminan del cuadro todo sentimentalismo, la materia y las gamas, preocupación que se advierte en Carreño. Los concretos no se limitan a construir imágenes sensibles, son más bien imágenes estructuradas inteligentemente, rígidas y hasta de terminación fría.

Emilio Hermansen. Yo quisiera hacer una pequeña aclaración con respecto al arte abstracto y al arte concreto. En general, llamamos arte abstracto a aquel que abstrae las cosas en cualquiera de sus grados y arte concreto aquel que representa el cuadro, escultura o cualquier otra obra de arte, como una realidad en sí. En otros términos, se puede abstraer una silla hasta no reconocerla, pero siempre será una silla. En el arte concreto, en cambio, tal cosa no ocurre jamás, el cuadro pasa a ser una realidad, un objeto que antes no existía, que no es la representación de algo exterior. En cuanto a que los concretos no utilizan las texturas como lo ha dicho Vergara, tampoco estoy de acuerdo, pues, si nos las utilizan no es por culpa de la posición sino de aquellos que la practican. Pueden usarlas. Al respecto veo en Vergara una cierta confusión si es que se me permite emplear el término.

Ramón Vergara. Parece ser que el primero que utilizó el término de concreto fue Theo van Doesburg.

Ricardo Morales. No, fue Kandisky.

Ramón Vergara. ¿Sí? Curioso. En todo caso leyendo a Max Bill, si mal no recuerdo hace referencia a este concepto y se lo atribuye a este pintor, quien habría dicho que la mujer, el árbol, la nube, son cosas reales en la realidad, pero que en el cuadro son una ficción, una ilusión; en el cuadro es más concreta la línea, el plano, el color. Esta tendencia, pues, tomó los elementos en su valor más puro y trató de eliminar toda vibración sensible, emotiva, y lo que es más importante, eliminó la materia porque su empleo implicaría cierta sensualidad.

Lily Garafulic. También el color importa cierta sensualidad.

Ramón Vergara. Naturalmente, por eso ellos eliminaron la gama y construyeron arquitecturas con el color en su mayor pureza, no lo sometieron al tono general porque habría significado caer en cierto sensualismo, en cierto sentimentalismo que tratan de evitar.

Yo veo en el panorama del arte contemporáneo dentro del arte no figurativo racional dos posiciones bastante definidas y hasta cierto punto en abierta lucha; una, el abstracto puro, en donde el hombre esté presente con su inteligencia, su emotividad, su sensualismo, su fantasía, y la otra, la concreta, que si bien rinde culto a la inteligencia, elimina lo emotivo y sentimental.

Ricardo Morales. Una sola pregunta: la actividad racional ¿es o no humana?

Ramón Vergara. Sí, naturalmente que lo es.

Ricardo Morales. Entonces toda obra concreta será humana.

Ramón Vergara. Sí, pero no nos salgamos de la realidad puramente plástica y de las necesarias convenciones que debemos manejar y respetar para entendernos en pintura.

Ricardo Morales. Es que el término deshumanizado es cómodo, es un lugar común, y viene de un estudio bastante dudoso de Ortega y Gasset. La actividad racional es la más humana, es por excelencia la más humana. De allí que el arte concreto sería la expresión más altamente humana de todas.

Ramón Vergara. Bien, pero en el arte concreto hay ausencia de sensibilidad, de emotividad.*

Antonio Romera. Si el director del debate me lo permite, yo daría lectura a una carta que me ha enviado un lector que me parece de suma importancia, porque en ella se vierten algunos de los conceptos que se han empleado en este foro.

Waldo Vila. Tiene la palabra el señor Romera.

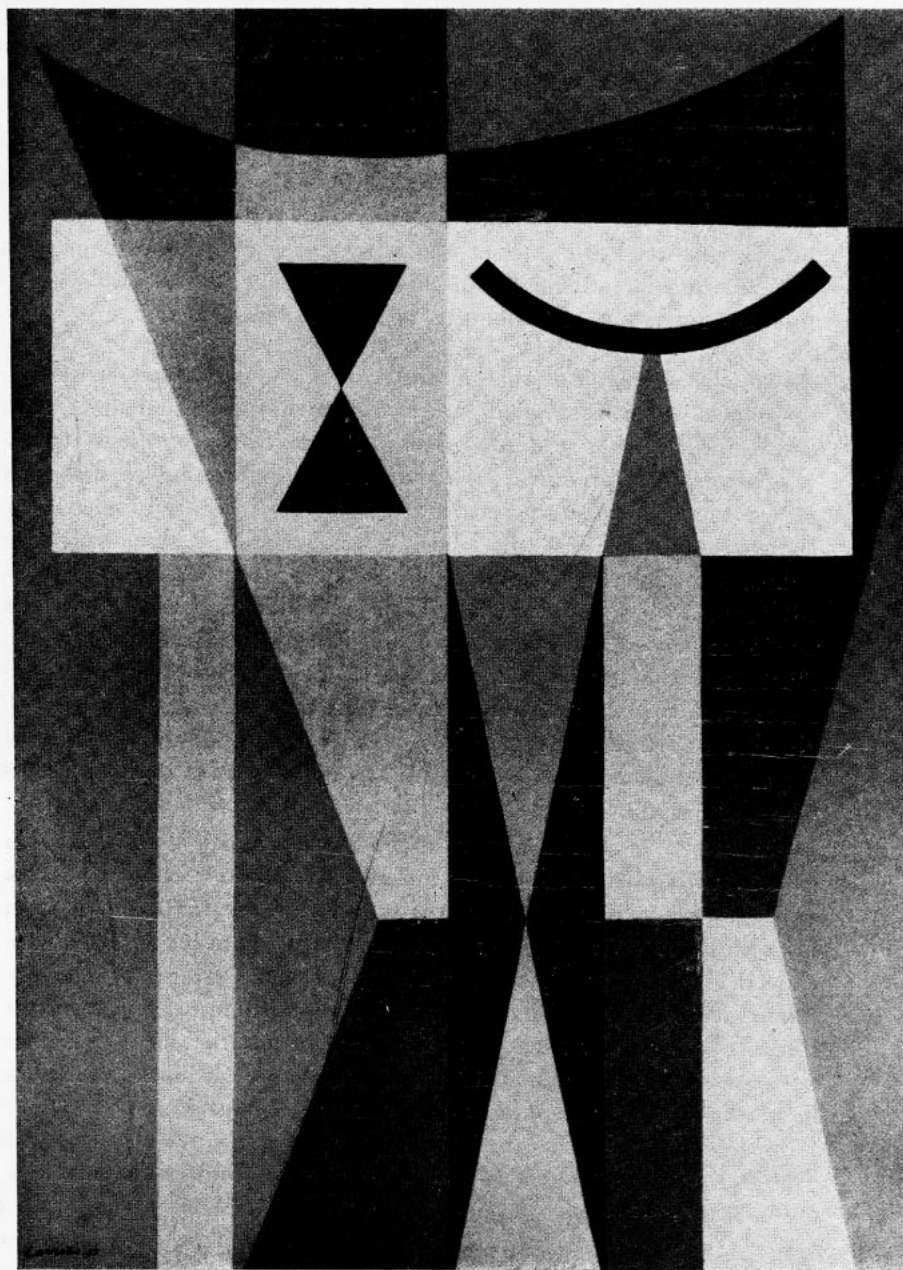
Antonio Romera. Un lector, como decía, me ha enviado una carta a raíz de una crónica que escribí en "El Mercurio" comentando la obra de Mario Carreño. Con su lectura regresamos al comienzo del foro, que me parece desvirtuado por la discusión en torno a dos palabras imaginarias: sobre lo concreto y lo abs-

* Tal vez se haya interpretado mi intervención como que soy contrario al arte concreto. Sería lamentable por cuanto desde hace varios años he sido tenaz partidario de la purificación estética, hasta eliminar de mi propia pintura todo factor de imitación, todo elemento que recuerde la realidad objetiva o naturalista. Para definir mejor las actitudes dentro del arte "no-figurativo" racional, recurrí al recurso de la exageración y tomé una posición para darle un mayor sentido y vigor a la discusión, por un arte de orden y geometría que no excluye el contenido individual, la vibración emocional o sensorial del artista... (Aclaración posterior de Ramón Vergara).

tracto. Creo de mayor importancia dar a conocer lo que el público piensa y siente frente a esta pintura.

Voy, pues, a dar lectura a la carta, so pena de acción de la persona que viene a ver la exposición y reacciona violentamente casi como ofendido. Dice así:

"A pesar de que no soy pintor, no he podido refrenar mis impulsos para hacer algunas preguntas al señor Antonio Romera, a raíz de la crítica que le hiciera al pintor Mario Carreño. Resulta que cuando nuestras impresiones eran imprecisas y esperábamos frente a una pintura de sentimiento, cuyo oficio bien podría lograrse con un soplete sobre un molde ya hecho, se nos dice que la pasión del bien hacer, nimbo de alegría, dotes crea-



mario carreño ocaso, óleo 1955

doras, etc." Como ustedes ven, esta parte toca algunos de los conceptos que se han vertido en este debate como la de encontrar en la obra de Carreño cierto lirismo, emoción y sentimentalismo; él, naturalmente, lo niega. Agrega: "Pertenezco al público y no a los snobs y parecidos. Cuando de una plumada quieren borrar toda la pintura de siglos anteriores, asignándole sólo el remedo del asunto como valor fundamental, pienso que me están embaucando y ganándose la plata diciendo sutilezas". Yo pido excusas a Carreño porque esto implica una crítica. Pero es necesario conocer la reacción del público, lo que dice la gente frente a esta pintura. La pintura de Carreño me gusta particularmente. "Jamás —añade el lector— la buena pintura tomó como

objeto principal lo externo, siempre fue un pretexto para captar lo interior, lo vital, lo peculiarmente divino que vibra en cada cosa, en cada ser, y querer suponer que la imaginación del hombre en la pintura figurativa, abstracta o no, pueda crear algo más vivo y eterno que lo que puede crear, de tomar contacto real con la parte sensible y viviente de todo lo que existe, es suponer el absurdo. Nuestra imaginación, fuente de la pintura abstracta, es la acumulación de imágenes externas de las cosas, entonces hacer pintura abstracta es combinar fotografías externas de las cosas mal tomadas". Firma esta carta el señor Sergio Martínez J. Dice muchas cosas mal redactadas, pero comprendemos su pensamiento. Parece ser que está inspirado en algunas crónicas de don Natanael Yáñez Silva.

Waldo Vila. Me parece muy importante la carta que nos ha leído Romera. Ella no hace otra cosa que reflejar la condición humana. Si hacemos memoria, hubo pintores en el pasado que fueron tratados de manera peor. Un gran crítico francés dijo de Cézanne que era un pintor que tenía las retinas enfermas, que su pintura era degenerada. Esta reacción es natural frente al impacto fuerte de la pintura de Carreño como ya lo expresara anteriormente. Para esto se hacen los foros, para que el público no crea que la pintura es un misterio. Es necesario, pues, que el público entre y se compenetre de esta nueva pintura.

Antonio Romera. Lo que me interesa es pensar que desde que se inventó la pintura, siempre existió un afán de apartarse de la sumisión al tema, y desde mucho tiempo atrás se viene trabajando por la autonomía del cuadro. Incluso los que se sometían al tema buscaban abstraer la realidad. Así, recuerdo al pintor flamenco Van Eyck que en "El matrimonio Arnolfini" se preocupa, al decir de un crítico, de hacer abstracción, de equilibrar la acción y la realidad. Luego tenemos a Ingres, en "El sueño de Ossian", a quien se le tildó de extremadamente academizante, en el cual observamos también un principio de autonomía del modelo y, sin embargo, no carece de valor emocional. Yo creo que Carreño es una voz más que se suma a esa corriente y que nosotros estamos recogiendo los frutos de los grandes maestros del pasado.

En cuanto a la distinción entre pintura abstracta y concreta, no la comparto plenamente. Hoy día aún se discute. Existen revistas europeas especializadas, números completos, en donde se recogen las opiniones de técnicos y entendidos que aún no se ponen de acuerdo. El mismo Kandisky decía: "Yo no quiero que se me llame abstracto porque trate valores espirituales; la pintura es formal, se puede tocar; yo me llamaré concreto". Con todo, yo no veo dónde puede existir la división, porque ¿dónde comienza lo abstracto y dónde termina lo concreto y viceversa?

Waldo Vila. Toda especulación intelectual es abstracta, en cualquier orden de cosas.

Antonio Romera. Sí, pero de cosas concretas.

Ricardo Morales. Abstraer es obtener cualidades esenciales. Podemos abstraer de la mesa el color, la forma, pero siempre será una mesa; mientras que lo concreto es pintura pintura, válida por sí misma. Si el mundo de la naturaleza tiene sus leyes, por las cuales se rige, la pintura también tiene las suyas y a ellas se sujeta; algo similar ocurre en el campo de la música, nada más. Por lo tanto, se puede establecer un límite, un deslinde entre la pintura abstracta y la concreta. Para ello es necesario recurrir a la actitud del pintor frente a la realidad.

Gustavo Poblete. Pero ¿se puede decir que un cuadro es abstracto o concreto por el cuadro mismo? Yo simple espectador ¿puedo darme cuenta de la presencia de una y otra tendencia, sin recurrir a las intenciones del artista?

Ricardo Morales. ¿Es acaso que las intenciones no cuentan en la obra de arte? ¿No existen los propósitos, los manifiestos?

Gustavo Poblete. Pero si desconozco tales propósitos, ¿podría yo clasificar un cuadro de abstracto o concreto?

Ricardo Morales. Si alude a algo exterior, sí. Por otra parte, yo sólo he tratado de establecer un método para diferenciar un cuadro dentro de las tendencias aquí consideradas y de acuerdo con lo que yo pretendo.

Waldo Vila. Oigamos a Mario Carreño.

Mario Carreño. Yo creo que este afán de clasificar las distintas maneras de pintar en abstractos y concretos ya está agotada. Abstraer, como se ha dicho, es reducir una cosa a sus elementos esenciales y concreto es utilizar formas geométricas determinadas y que son de por sí, por su espíritu, concretos, como el círculo, el triángulo y el cuadrado y otras figuras igualmente geométricas. Cuando el pintor pinta un círculo está haciendo pintura concreta. No puede llamarse abstracción a una cosa que existe de por sí. Pero tal afán es un problema de clasificación para poder fijar cierto tipo de pintura o estilo. Pero no creo que tenga mucha importancia dentro del desarrollo del arte actual.

Ricardo Morales. Sí la tiene, porque debemos entendernos de alguna manera y debemos usar términos para significar algo y fijar con rigor los conceptos de cada uno de ellos.

Waldo Vila. Agotado el debate. Ofrezco la palabra sobre otros aspectos de la pintura de Mario Carreño.

Mario Carreño. Sería muy interesante que algún arquitecto usara de la palabra y hablara de la relación que existe entre mi pintura y la arquitectura. Una de las aspiraciones, del concepto que tengo, es de llegar a una síntesis, a una integración de mi pintura con la arquitectura. Me agradaría escuchar la opinión de algún arquitecto porque observo que existen en la sala pintores-arquitectos y arquitectos-pintores.

Pablo Burchard. A pesar de que no practico el oficio me parece que la pintura que nos muestra Carreño se amalgama íntimamente con la arquitectura, con la edificación moderna. Creo que su pintura es un valioso aporte a ese afán de integración de las dos artes. Esto es todo lo que podría decir y estoy perfectamente de acuerdo con la posición de Carreño al desear la integración de la pintura con la arquitectura.

Mario Carreño. Existe otro punto del que se debería hablar. Me refiero a la actitud del público y del mundo que vive en una arquitectura funcional, racionalista. Es frecuente el caso de gente que vive en edificios de departamento modernos, en casas modernas con muebles y útiles igualmente modernos, pero que cuando llega al cuadro, a la escultura o a la cosa artística o estética, reacciona en su contra o no la desea, la rechaza y la niega. Cuando le falta la realidad, rechaza la obra de arte moderna. A mi entender el público está mal informado o insuficientemente informado respecto de esta pintura que tiende a integrarse con la arquitectura. Esta actitud de incompreensión y de rechazo de la pintura moderna es la misma que la de aquel que rechazara o dijera que el chino no es un idioma porque no lo entiende. De aquí que sea necesario informar y explicar el propósito que tienen los artistas modernos. No olvidemos que durante siglos se le ha dicho al público que la buena pintura es la de imitación de la naturaleza. Así, en la Edad Media el artesano, el artista, el arquitecto pensaban y tenían una misma concepción del mundo y de las cosas que le rodeaban, aun cuando trabajaran separa-

dos o en lugares distintos; al llegar a construir una catedral, todo el mundo respondía a ese mismo concepto y había una perfecta unidad de propósitos y de ejecución. Hoy día, tanto los pintores concretos como los abstractos, tienen una concepción más o menos similar y por ello están en condiciones de integrar la pintura con la arquitectura. En los momentos actuales se observa esta tendencia en la que predomina una actitud racionalista, científica, mecanizada, en que las comunicaciones acortan las distancias, etc. Todos estos factores han contribuido a que la mentalidad del presente sea distinta de la del hombre del Renacimiento. A pesar de esto, hay un público que sigue en aquella época, que quiere que el artista viaje en avión con un traje Luis XV. Este es el anacronismo que noto en mucha gente que vive en casas modernas y posee muebles modernos, pero que se pierde al considerar la obra de arte; como no la entiende, dice que es mala.

Ricardo Morales. Creo que la culpa de tal anacronismo la tienen los arquitectos (1)... para empezar, sostuvo que la arquitectura debía sostener, recibir la decoración. Pero a pesar de esto la pintura tiende a integrarse a la arquitectura. A este tipo de pintura se la ha llamado decorativa un tanto despectivamente, peyorativamente. Sin embargo, en toda época la pintura fue decorativa. La pintura del Renacimiento decoraba los interiores requeridos por los arquitectos. La del Barroco rompía ilusionísticamente los techos, etc., a la manera que lo deseaban los arquitectos. De este modo si la pintura es plana, es porque se atiene a las exigencias del muro.

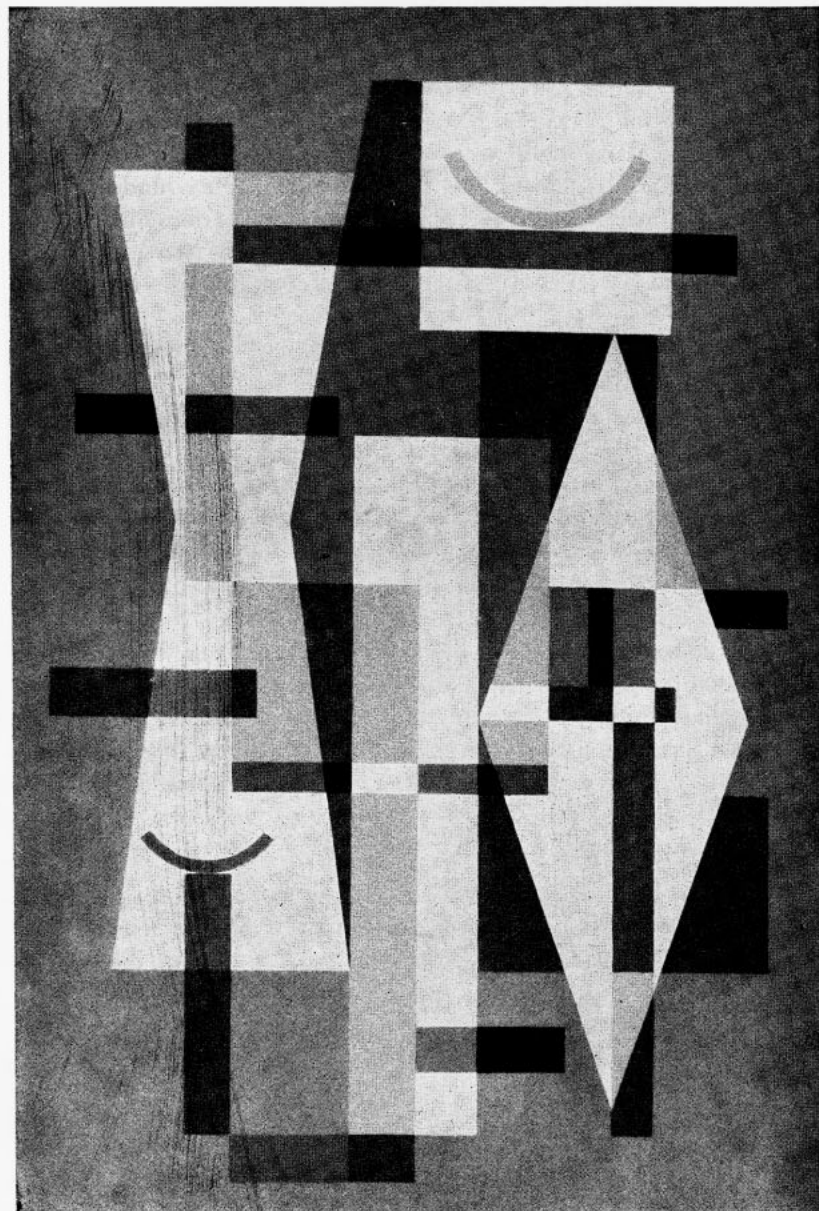
En cuanto al anacronismo que advierte Carreño en el público, podríamos proponer a estos señores que cuando fueran al dentista a sacarse una muela lo hicieran a la manera del siglo XVII.

Javier Pérez. Yo quisiera intervenir para hacer una defensa de la mentalidad del hombre actual. La época a la cual se refirió Carreño fue la más integrada, tanto en el aspecto filosófico, artístico y científico. La nuestra es desintegrada y la prueba de ello es que hoy día se trata de integrar las artes en un gran todo. Aun hoy día la arquitectura es caótica, porque no sabemos si es moderna, modernísima o modernosa. Ahora nos salen a nuestro encuentro una serie de corrientes en todo orden de cosas y disciplinas y se hace muy difícil su comprensión, demanda un gran esfuerzo compenetrarse de su significado. Por esto no creo que se trate de explicaciones o de informaciones. Son las cosas de por sí las que tienen que salir al encuentro del público e imponerse y no contentarnos con quedarnos en círculos o grupos críticos. Todo se debe hacer mucho más visible y más público.

Mario Carreño. Más foros. Yo estoy en general de acuerdo con el señor que me ha precedido, pero no comparto su punto de vista en relación con la época citada. Durante el Renacimiento Rafael o Miguel Angel no copiaban una época del Medievo, sino que interpretaban su propio tiempo y nadie los criticaba como ocurre ahora. La basílica de San Pedro no la criticaban porque no fuera una imitación de las catedrales góticas.

Carlos Martner. No estoy de acuerdo con aquello de que para integrarse la pintura a la arquitectura deba necesariamente ser pintura abstracta o concreta. Puede ser figurativa. Tampoco creo que la pintura abstracta sea un paso más, una superación de la pintura de imitación. La abstracción puede ser un camino para lo figurativo.

Mario Carreño. En este sentido cabe hablar de la posición moral del artista, como decía Vergara. Es él quien debe elegir entre lo imitativo y la creación, de acuerdo con las posibilidades intrín-



mario carreño equinoccio, óleo 1956

secas de la pintura. La pintura es bidimensional porque se pinta en una tela que es plana, y toda imitación espacial o volumétrica es una cosa falsa, una imitación. Estamos hablando en un tono, si se quiere, filosófico, y del por qué la pintura abstracta o concreta tiene mejores posibilidades de integrarse a la arquitectura moderna. Si observamos la arquitectura actual, vemos que ha seguido un proceso muy similar al que ha experimentado la pintura; en otras palabras, han surgido nuevos planteamientos, nuevos materiales. El problema del pintor actual es el de respetar el material con que trabaja. No estoy de acuerdo con Morales cuando afirma que si se pinta plano es porque la arquitectura lo requería así. Creo que pintaban plano porque respetaban el material.

Ricardo Morales. Pero no olvidemos que los primeros pintores que trabajaron así son los del neoplasticismo que justamente son pintores arquitectos.

Mario Carreño. Pero eso nada tiene que ver, porque de lo que se trata es de respetar el material.

Ricardo Morales. En arquitectura hay dos cosas bien claras: un punto de vista nuevo frente a la realidad y un lenguaje nuevo.

(1) Omitido en la versión taquigráfica.

El punto de vista es el planteamiento. Los neoclásicos toman solamente el lenguaje y hacen de los nuevos elementos su expresión. Parece ser que este proceso formativo influyó en la pintura. Hay un respeto al plano que antes no existía. La arquitectura actual está prescindiendo de esto. Candella está trabajando... (2) hiperbólicas, está creando una arquitectura con cavidades y curvas; es una arquitectura de planta libre con paramentos curvos y espacios fluidos, con techos igualmente libres. Nos está dando una arquitectura distinta al momento formativo de la pintura plana.

Mario Carreño. Pero eso me está dando la razón, el pintor pinta de manera plana no por respetar el muro sino porque respeta el concepto pictórico y el material con que trabaja. Si la arquitectura tiende a un barroquismo, a superficies curvas, eso existe, no es imitación; si se hace una pintura para esas paredes curvas no deberá ser de imitación sino que tendrá que adaptarse a esa arquitectura.

Ricardo Morales. Pero no olvidemos que existe un tipo de abstracción dinámica y un tipo de abstracción muy reciente en boga en Estados Unidos y Europa que está, precisamente, buscando calidades que son barrocas; esto es, la mancha, la impresión instantánea, etc. Parece que existe una cierta correspondencia entre un arte y otro.

Mario Carreño. Siempre ha habido esta correspondencia entre el clásico y el barroco: del individuo que trata de hacerse eco del caos que le rodea y de aquellos que reaccionan contra ese caos y tratan de ordenarlo.

Gustavo Poblete. En realidad, yo creo que la arquitectura actual trabaja con elementos puros, con estructuras. La estructura del edificio forma la arquitectura. En pintura la estructura del cuadro viene a corresponder a esta nueva forma y manera de ver la arquitectura. Yo no soy arquitecto, pero me imagino que la pintura no depende de la arquitectura sino que mantiene un concepto que va mucho más allá, que es más general y que responde a un sentido de vida. Hay una imprescindible necesidad, en la actualidad, de ir hacia el orden en todos los aspectos de la vida misma.

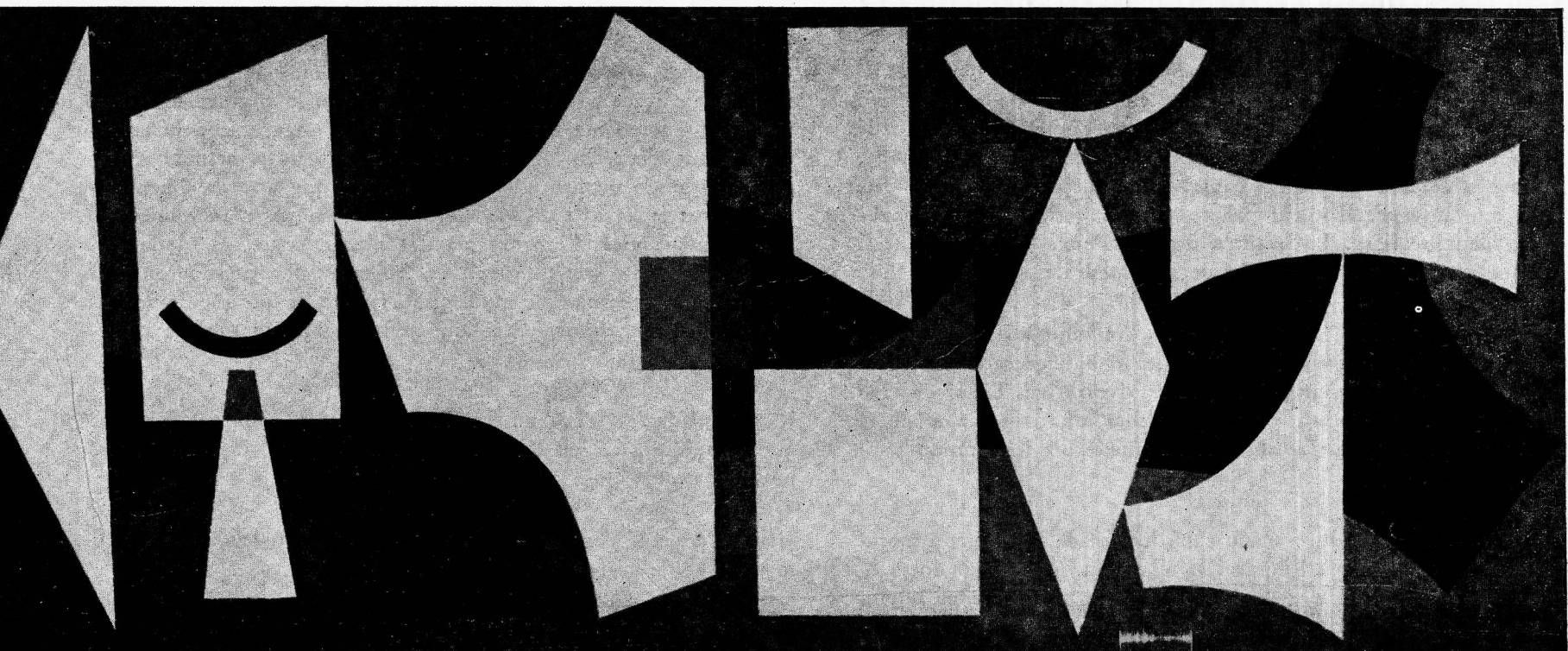
Ricardo Morales. Yo no creo que la arquitectura moderna lo sea por las estructuras, o por el aporte de nuevos materiales. La arquitectura actual es moderna porque juega con ideas y conceptos nuevos; es el resultado de una planta libre que se manifiesta fluidamente en el muro, que utiliza el hormigón como material continuo, no como aquí, que se emplea como soporte o vigas. Son las teorías del espacio, la idea del espacio como tal, que ha permitido reinterpretar toda la historia de la arquitectura contemporánea. Así, Van der Rohe utiliza ladrillos que son conocidos desde Ubea para levantar un edificio moderno; es decir, crear un espacio fluido entre lo interior y exterior. Por lo tanto, es el juego de una idea y no el uso de tal o cual material lo que determina su actualidad o modernidad.

Waldo Vida. Doy mis agradecimientos a Mario Carreño por su intervención en este foro, como asimismo los hago extensivos a todas y cada una de las personas que han intervenido en el debate.

(2) Omitido en la versión taquigráfica.

mario carreño

sombras blancas, óleo 1956



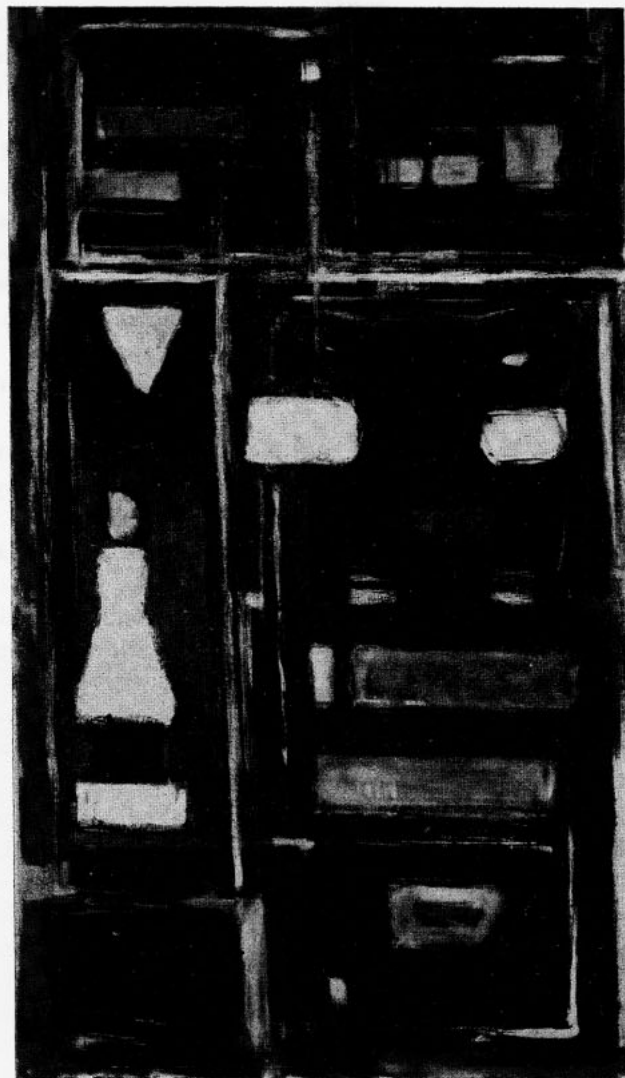
camilo mori, reflejo de la época

por ricardo bindis

Pocos artistas en nuestro medio tienen la vitalidad y el afán de mutación de Camilo Mori, que con fervoroso empeño ha querido dotar a la plástica chilena de una temporalidad marcada, sin que por eso se pierda en su obra el acento personal que debe poseer toda realización artística. En casi medio siglo de trabajo pictórico ha echado mano a todos los recursos disponibles en la plástica moderna para la consumación de un arte que no pierda de vista el instante que vivimos. Por encima de los sucesos localistas y los personajes típicos, ha indagado en la tradición de occidente para ejecutar su labor, inscrita siempre en las voces más nuevas. El sello de la época ha tocado indeleblemente a Mori y ha llegado a veces hasta tiranizarlo con sus descubrimientos. Aunque no ha logrado ser un inventor de formas y colores que le pertenezcan por entero, en toda obra suya es posible ver su acento personal, sea la tela de la época de sus primeros balbuceos artísticos o que haya salido recientemente de su estro creador. Es necesario no olvidar esta característica si queremos conocer a nuestro artista. Camilo Mori ha sido siempre leal a sus impulsos internos, y su oficio pulido, elegante y sobriamente cromático, no dejará de estar presente en el más modesto cartón salido de sus manos, al que agrega el sutil lirismo que le viene de su ancestro italiano.

Hace unos meses el pintor volvió de un viaje a Europa, a la que faltaba hacía más de veinte años. Una vez más el artista sintió el llamado de la innovación y a su vuelta a Chile se ha prodigado en defender y polemizar, nuevamente, sobre las tendencias que imperan más allá del Atlántico. Conferencias, artículos periodísticos y realizaciones pictóricas que indagan en las experiencias abstractas han revitalizado a nuestro pintor. Para algunos esto podría constituir una nueva posición "morista". Nada más lejos de la verdad. Camilo Mori ya sexagenario —nació en Valparaíso en 1896— sigue produciendo y tratando de no apagar la eterna llama juvenil que prende en su espíritu, y es en este poder energético donde reside su mejor virtud.

Hay pintores inquietos, dotados de rara imaginación artística, que los lleva a abandonar su línea —aunque a veces retornen a ella— para encontrar un ideal artístico, una quimera plástica muy difícil de hallar. La vida de estos hombres es agitada y generalmente apresurada en su factura, llevados por el deseo de entregar con urgencia el mensaje artístico. Otros son más contemplativos, más serenos, no abandonan sus amores primeros y perfeccionan constantemente un oficio para expresar mejor su contenido. Son, por lo general, medidos en el color y las formas, y cantan en tono menor. Los unos no son mejor que los otros: son simplemente distintos de temperamento. Camilo Mori, es de los primeros y toda su vida ha sido una lucha por imponer sus convicciones, batallando incansablemente por imponer ideas nue-



camilo mori cuadro negro

vas; no ha vacilado en cambiar, cuando sus exigencias íntimas se lo pedían, sin importarle los prejuicios plásticos del ambiente. Por encima de todo, ha escuchado siempre la voz clasicista que le ha dicho "sé lo que eres". Su honradez, por tanto, nadie puede discutirla, ya que pudiendo mantenerse en una actitud de discreción, que le habría acarreado éxito, para no ofender al medio, ha seguido en su ruta de mutabilidad.

En su larga vida artística Camilo Mori ha evolucionado del realismo impuesto por Alvarez de Sotomayor, hasta las telas no objetivas, que recién ha realizado después de su regreso del viejo continente. En el periodo intermedio hay toda una amplia faceta de trabajos de distinta influencia que hablan claramente de su ductibilidad estilística, pero siempre está presente en sus lienzos un tono poético muy sentido. El matiz sentimental, la delicadeza especial y el tono de tranquilidad y distinción que invade sus objetos, aparecen en cualquier obra suya, sea de naturaleza objetiva o abstracta. Más allá de lo estrictamente representativo está el íntimo y misterioso discurso de un lírico plástico de la mejor clase, que habla de su raíz romana.

Al tranquilo cromatismo de sus pequeños cartones estudiantiles, donde existe una armonía tonal, ha opuesto la euforia de color y los contrastes cromáticos de sus cuadros de hoy, donde ha consumado la liberación de la forma desprendiéndose de las ataduras de la naturaleza. En los primeros existe la representación del paisaje y la ambientación local; ahora insiste en el clima sugerente y la desfiguración de la forma, completamente ajeno al modelo, lo que de por sí trae consigo una mayor universalidad. Es innegable que las corrientes actuales dan amplias posibilidades a todos, en el sentido de romper con las barreras nacio-

nalistas. Nadie puede desconocer la profunda universalidad de la moderna creación plástica; eso no quiere decir que el medio ambiente no pese, ni que el instante histórico que se vive no afecte a la creación moderna, pero es indudable que el lenguaje de signos, la abierta libertad creadora y la aguda invención de los artistas chilenos de los días que corren, son más o menos los mismos, de un ser de la vieja tradición europea. Ya está muy superado el aspecto pintoresco ambiental, la captación de las vestimentas típicas; ahora están en juego trascendentales acontecimientos que afectan a la humanidad entera —la era atómica— que no se pueden olvidar. Mori ha captado muy bien este principio, que ha quedado ampliamente justificado en su producción pictórica.

Pero veamos algunos de los rasgos que han determinado su largo y fructífero período de búsquedas y de ensayos, que lo han conducido a tomar la pintura como existiendo, no en función de la realidad, sino en razón de sí misma. "Los clásicos pintaban, más que la realidad, la razón plástica", ha dicho Mori más de alguna vez. En este sentido todo el trabajo plástico de sus últimos treinta años, no importa en la tienda en que se ubique, está regido por una voluntad ordenadora, una justeza de las relaciones tonales y un esmerado dibujo, que pone acuerdo entre los recursos técnicos y las necesidades espirituales, que generalmente tocan el misterio, la poesía.

En la Academia de Bellas Artes tuvo como maestros a Juan Francisco González, Richon-Brunet, Valenzuela Llanos y Agustín Undurraga. Todos ellos en posiciones disímiles, no absorben con sus predilecciones, de manera efectiva, la hechura plástica del pintor del puerto. Camilo Mori, ante todo, no pudo substraerse al romanticismo, el populismo y la factura españolizante de la época, que si bien fue beneficiosa como conciencia artesanal, resultó nefasta como realidad histórica, ya que se estaba muy distante de lo que producía el ambiente europeo con poderoso poder de invención. Era el momento culminante del cubismo, del fauvismo y el expresionismo, del que nosotros estábamos totalmente ajenos.

En 1920 realiza Mori su primer peregrinaje artístico a Europa, donde siente el llamado primero de la modernidad y descarta toda anécdota y populismo de su obra. París, crisol de la innovación, está en plena era de cambios fantásticos y brillantes, y se suceden las escuelas con mudanza muy sentida que sale de los arcanos más honrados del ser humano. Los artistas vuelven los ojos hacia los genios primitivos, los fetiches negros y el arcaísmo, con el fin de encontrar algo misterioso y nuevo. En este febril universo el pintor se gozará en lanzar nuevos y exóticos enunciados plásticos, a costa de las mayores liberalidades. Camilo Mori se impresiona y a su vuelta a la patria, inicia junto a un grupo de visionarios, entre los que se cuentan Luis Vargas Rosas, Enriqueta Petit, José Perotti, Julio y Manuel Ortiz de Zárate y Juan Emar, una renovación del gusto en el campo de la plástica. 1923 marca una fecha importante en el itinerario de nuestra creación pictórica, ya que se crea el Grupo Montparnasse, por aquel conjunto de jóvenes artistas ávidos de cambio, y desde las páginas de "La Nación", bregan largamente por imponer las ideas del arte nuevo, totalmente desconocidas en nuestro ambiente. La defensa que hicieron de los nuevos valores que con vigoroso poder de invención se imponían en el Viejo Mundo por esos años —Picasso, Matisse, Derain, Rouault, Léger, Braque— produjo el escozor de los pusilánimes y de los críticos. Camilo Mori polemizó largamente en defensa de sus serios ideales y la exposición conjunta de los montparnassianos en la Casa Rivas y Calvo, marca un hito en las artes figurativas nacionales, ya que se hacen presentes todos los "ismos" surgidos de la genealogía del impresionismo, aunque fuese de manera temperada.

La plástica nacional empieza a caminar por el sendero histórico que le corresponde y no ha truncado el aliento de modernidad. Se comienzan a sepultar los viejos postulados naturalistas

y sentimentales, que caían en lo tenebroso y feble. Los noveles pintores exaltan una nueva poesía plástica. El país siente la necesidad de los cambios y el cierre de la Escuela de Bellas Artes, por parte del Ministro Pablo Ramírez, en la anterior administración del Presidente Ibáñez, sellará definitivamente el destino del arte nacional, ya que los veintiséis pintores y escultores, mandados a perfeccionarse a Europa el año 1928, recibirán con beneplácito las influencias de las corrientes modernas, que ya habían inculcado los montparnassianos.

Camilo Mori, al igual que sus compañeros generacionales del 28, investiga en el terreno de las artes decorativas, ya que todos han sido enviados para perfeccionar en un campo de las artes aplicadas, aparte de dedicarse a su actividad de arte libre. El cartel será una especialidad que le atraerá y se convertirá en uno de los grandes innovadores del afiche en nuestro medio. Su conciencia artesanal encontrará en esta técnica gráfica un material que mucho se acomodará a su pulcritud de realización. Mori, con la limpieza de oficio que, tantas veces destacada, deja ver en sus cuadros, es un hombre capaz de hacer una letra, un cartel, un retrato, una decoración mural o una restauración, con el mismo entusiasmo artístico con que se enfrente a un trabajo pleno de las invenciones actuales. Y es en esta marcada vocación plástica donde está una de sus virtudes más notables.

Pero nuestro artista, que ha obtenido las más grandes recompensas con que el país señala a sus creadores, incluso el Premio Nacional de Arte en 1950, no cesa de bucear con pasión en las corrientes nuevas. Es por esto que estas líneas insistirán casi exclusivamente en ese punto y le podemos volver a hacer la pregunta que desde hace más de cuarenta años le hace la gente:

—¿Qué opina del arte actual?

—Sólo si se conocen las constantes, la evolución y la trayectoria de las artes plásticas, se puede entender y justificar la pintura moderna. He dicho entender, no he dicho gustar, ni tampoco sentir. Ni el gustar ni el sentir involucran, por cierto, un juicio crítico. Mirando hacia atrás veremos que las artes plásticas han marchado siempre de acuerdo: arquitectura, escultura, artes aplicadas y pintura, obedecen, a través del tiempo y el espacio, a un signo, a una concepción estética, a una expresión común, de cierta simultaneidad, dentro del orden formal y espiritual.

Claro está que las grandes obras del pasado, que aún viven en nuestro tiempo, lo deben específicamente a sus valores intrínsecos formales. Es obvio decir que lo mismo acontece con las obras válidas del presente. Bajo este aspecto podríamos decir que en arte no hay ni pasado ni presente; antiguo ni moderno. Lo que hoy llamamos clásico fue moderno en su momento, o sea, fue creación artística de su tiempo. Esto que es axiomático, es comprensible que no lo entienda bien el grueso público, pero no lo es respecto a los aficionados a la crítica y que son justamente los que desorientan al público haciendo mala literatura sobre lo que representan los cuadros, todo ello "gracias" a la incapacidad para discernir sobre los valores plásticos de la pintura.

—¿Qué puede decirnos del problema del contenido en la obra de arte?

—Julio Payró ha dicho: toda pintura existe en razón directa de la esencia plástica que la conforma. Esto es también dar respuesta a la cuestión de fondo y forma. Si consideramos fondo la calidad plástica en su pureza, la forma va involucrada en el fondo. No existe dualidad. Si tomamos, en cambio, como fondo una idea o un tema de la realidad y subordinamos a ellos la forma, no habremos sino ignorado o desvirtuado la razón plástica del cuadro.

También —continúa Mori— suelen confundirse objeto y sujeto. Tomamos, en este caso, sujeto como sinónimo de tema. Los impresionistas tomaron como objeto la realidad visible: paisajes, figuras, etc., pero el tema o sujeto fue la luz. Dar la sensación de luz, aire y espacio; conquista técnica que los neo-impresionistas llevaron hasta la investigación científica. Los fauves y los



camilo mori	florisol
camilo mori	otoño
camilo mori	ventana



expresionistas tomaron como objeto la realidad (simple pretexto), pero hicieron de la exaltada interpretación temperamental el sujeto o tema del cuadro. Así también procedieron los metafísicos de Carrá y de Chirico al hacer del subconsciente o del sueño, el tema del cuadro, basado, sin embargo, en el objeto real. Los futuristas encontraron en el movimiento y el dinamismo, la temática de su pintura anti-estática.

—¿Cuándo, a su juicio, llegó la hora de la autonomía plástica?

—Cuando llegó la hora del cubismo. Revolución que, al decir de Picasso, es la vuelta atrás... para la reconquista de los valores formales olvidados, ignorados o renegados por la pintura triunfante del academismo finisecular y de los reaccionarios.

—El cubismo parte de la realidad del objeto, pero lo analiza y lo reconstruye en el cuadro, en función de las relaciones formales puras. Ordena, construye, organiza, conjuga, en fin, los valores plásticos y hace de la pintura misma el tema o sujeto del cuadro. Es el comienzo de la autonomía de la pintura. Ella comienza —recomienza— (¿no lo fue antes con Ingres y con Rafael?) como la música, a existir por la simple presencia y potencia de sus elementos esenciales. Desde ese momento la pintura marcha segura a la consolidación de sus propios fines.

—¿Cómo ve la evolución de la plástica hasta llegar a la abstracción y qué puede opinar de tan apasionante problema?

—La pintura pintó el aire y la luz con los impresionistas y los neo-impresionistas; con Gauguin los sentimientos y las ideas; con Van Gogh el drama íntimo y con los expresionistas lo patético. Con los surrealistas el mundo secreto de la psiquis; con los futuristas el espacio donde el hombre se mueve; con los cubistas la razón ordenadora. Así también, pintó la anécdota, la literatura, el relato. Pretendió hacer música con el orfismo, poesía con el surrealismo, etc. Deambuló de un campo a otro de la actividad artística hasta encontrar en su propio ámbito plástico su justa adecuación. Con los abstractos-concretos (forma y color) y con el "manchismo" (color solo) la pintura no hace sino "pintar la pintura", al decir de la feliz frase de Antonio Romera. Creo que la pintura ha conquistado su autonomía. Ya recorrió

todos los caminos que la naturaleza del hombre exigía. Todas sus mutaciones no han obedecido sino a la necesidad del hombre de expresarse con cada una de las zonas que la forman. Las diversas tendencias no han nacido de teorías prefabricadas o de fumisterías, como más de alguno supone, sino de estímulos diversos venidos de fuera o de dentro del hombre mismo. Paulatinamente se ha ido alejando de la imitación, para ir depurando lentamente los medios, circunscribiéndolos a signos plásticos cada vez más puros, hasta llegar hoy día a no emplear sino en abstracto, forma, línea y color, construyendo así su propio mundo, ajeno a toda contingencia externa. Fondo y forma se confunden. Se ha alcanzado la unidad. Se trabaja con elementos homogéneos. El tema o sujeto es la pintura misma. Creo que igual acontece con las otras artes. Un poema o una oda, por sencilla que sea, si no tiene o contiene esencia poética no será más que un relato, un hecho policial o una simple receta de cocina. El milagro de su existencia poética... se deberá... a la poesía. Igual es en la pintura... hay que hacerla con pintura.

—¿Una tal pintura no caerá en el simple ejercicio, en una gimnasia plástica?

—Claro está que si no hay sensibilidad de fondo y sólo existe una cierta capacidad para conjugar simplemente los elementos plásticos, vendría a resultar como ser un buen versificador, cosa diferente a ser poeta. Si las formas y la técnica no obedecen a un sentimiento básico y profundo, y si la obra no lleva contenido emocional, se cae, entonces, en lo ornamental o en el decorativismo intrascendente. Lo que equivaldría a una nueva academia de iguales consecuencias que las del pasado.

La pintura moderna está planteada en pureza en lo que a sus elementos se refiere. Esta pureza no es sino un punto de apoyo, o de partida, claro y firme, para que cada uno se exprese en un lenguaje formal, inequívoco, preciso y universal, en el que las diferencias raciales tendrán influencia e ineludibles características. La pintura se ha hecho no objetiva, esencial y pura. En los abstractos puros es orden y equilibrio, tal como la arquitectura de hoy, cuya belleza emana del juego equilibrado y limpio de sus planos y volúmenes. Belleza formal, sustantiva y orgánica, que define actualmente las expresiones de la plástica moderna, en todas sus acepciones.

la humanidad de aquellarre del mexicano josé luis cuevas

por josé gómez sicre

Hace unos tres años Felipe Orlando me dio a conocer por primera vez y sólo por fotografías la obra de José Luis Cuevas, un jovencito mexicano que "dibujaba magistralmente", según la opinión de nuestro pintor¹. Establecí contacto epistolar con él y, en un viaje que efectué poco tiempo después a México, lo busqué. Me trajo a la casa de otro artista algunas cosas recientes que había sacado al azar de su taller.

Según fue extrayendo papeles de su carpeta, comprendí que estaba frente a un creador legítimo, con un increíble grado de madurez técnica. Cada dibujo que me presentaba era un choque, un desgarramiento, una angustia desarrollada en síntesis de la mayor fuerza plástica. Dada la calidad de la obra que me mostraba modesta y tímidamente, como un escolar que deja examinar sus libretas de clase, lo invité a exhibir en la Unión Panamericana, en un plazo relativamente breve.

Si bien estaba yo perfectamente seguro de la alta calidad de aquella obra que carecía del menor balbuceo y que se asentaba con seguridad inquebrantable, me inquietaba la reacción que habría de tener el público frente a los temas. Aún más, inseguro como estaba del malestar que podría causar, al llegar Cuevas a mi oficina con sus trabajos, quise que los vieran algunos compañeros de tareas cuya opinión estimo. La reacción, en su mayoría, fue de asombro y de aceptación. Algunos, además, demostraron interés en adquirirlos. Cuando se abrió la muestra en julio de 1954, en medio de una ola de calor de las que hacen vibrar a Washington, una cuarta parte ya estaba vendida. Al cerrarse la sala esa noche, más de la mitad de los dibujos ya tenían dueños. Tres días después no quedaba una sola obra disponible.

La reacción favorable, sin embargo, la contrarrestaba un sector del público que salía asqueado de la sala. Alguien dijo que producía náuseas. Otro propuso un inmediato auto de fe. Pero la crítica seria fue unánime en la apreciación y la revista *Time* dedicó al joven recién descubierto una página que lo situó de inmediato entre los nuevos valores del arte gráfico en América. ¿Qué tenían —se preguntará de inmediato— esos dibujos? La respuesta es simple: lo genuino, lo legítimo, lo inalienable.

j. l. cuevas figura para un crucifixión, dibujo 1956



j. l. cuevas retrato del natural de un carnicero, dibujo 1954

j. l. cuevas loca, dibujo 1956



¹J. L. Cuevas nació en 1933, en Ciudad de México.

Si los temas hacían rechazar a algunos, el tratamiento, la busca, la expresión, se adueñaban de inmediato del espectador y lo fascinaban.

Cuevas continuaba una tradición plástica de su país en que el realismo va de lo objetivo a lo patético con sutiles gradaciones. Guiado por un instinto creativo que bulle en él desde los once años, el joven se echó a las calles de su ciudad natal a buscar el dolor y la angustia en sus formas más laceradas. Las prostitutas de la calle del Organo, los niños macrocefálicos del barrio de Nonoalco, las adivinas del de Tacuba fueron sus temas primeros.

Lo que pudo haber sido descripción ilustrativa, documento de contenido social o arte de propaganda, devino poco a poco interpretación sutil, fantasmagórica, de un ambiente alucinante. José Guadalupe Posada estaba, con sus macabros grabados populares, a un lado de Cuevas, ligándolo a su expresión. Del otro, aparecía José Clemente Orozco, con una línea incisiva y fustigante. Ambos depositaban valores quintaesenciados del arte de México en la personalidad de este adolescente preocupado con el dolor y la realidad de los bajos fondos de la gran capital.

Poco después, Cuevas pudo obtener permiso del Manicomio General de su país para dibujar en él. La producción emanada de esas largas sesiones de dibujo en salones poblados de aullidos desesperantes, de figuras asexuadas de cabeza rala y facciones perdidas en el infinito, de extremidades magras y cuerpos informes, constituyeron su primera exposición en México y fueron el núcleo central de la de Washington. Una humanidad de aquelarre que tenía mucho que ver con el Goya de sus últimos años, invadía sus papeles. Cráneos abiertos en dos lóbulos prominentes, labios leporinos, las vestimentas que eran como grandes fundas para conservar aquellos seres convulsivos, estaban descritos con trazos nerviosos, con sombras envolventes que añadían más drama a una horripilante serie de imágenes sin equivalente en la vida diaria. A veces, en la sala de los electro choques, un cuerpo exánime le provocaba una línea austera, rica en matices, con una gravedad y un sentido envolvente del espacio, cuyo ascendiente habría que buscar en el gran dibujo japonés del siglo XVIII.

Estos monstruos golpeados, excretas de un mundo en descomposición, le provocaban una caligrafía ágil. Como en todo gran dibujo, sólo quedaba apresado lo esencial, eliminando lo accesorio e irrelevante. De aquí que la obra de Cuevas, en vez de servir de documento de patológicas o sociológicas implicaciones, se convierte en testimonio de lo subjetivo, muestra del espíritu de una juventud sin sosiego que hurga en el detritus que le asquea, porque aspira a una humanidad mejor. De ahí que sus temas estén concebidos con furia y con repugnancia, que sus líneas sean como latigazos y bofetadas y que el color, siempre parco e inci-

dental, no aparezca jamás para suavizar sino para intensificar el horror y la desesperación.

Recientemente, en una entrevista para una publicación mexicana, declaró con respecto al dibujo de Cuevas: que "hace mucho tiempo que una línea de dibujante no expresaba tanto". Al decir esto, no dejaba de pensar ni un instante en la buena tradición de artistas gráficos que ha producido México a lo largo de su historia. Quería así situar al artista en su jerarquía, representante de la última generación, ya liberada de lo literario, que huye de la perorata política, de la arenga de esquina, del halago fácil y superficial de los que se apoyan en doctrinas partidistas para proteger la incompetencia y la mediocridad. Como Orozco, su antecesor genuino, Cuevas es de una total independencia. Si hace crítica mordaz, no es por servir a programa alguno sino para satisfacer su propio anhelo de extirpar la inmundicia. Si insiste en lo escatológico, es para destruirlo con su comentario candente.

El año pasado, sin moverse de su México, el artista presentó en París una exposición individual. La crítica francesa, inclinada a la razón y al control, a las insinuaciones y a las sutilezas características de la pintura que predomina en aquel medio artístico, no se mostró indiferente ni ignorante del valor de este joven. Jean Cassou le dedicó un largo artículo que terminaba diciendo: "Cuevas es mexicano, como los mexicanos más verdaderos, y mexicano porque, como ellos, se halla exclusivamente poseído por una preocupación apasionada y cruel." En un ensayo prolijamente elaborado, Phillippe Soupault declaró: "El descubrimiento de las obras de Cuevas me parece de un valor singular. Este joven pintor me recuerda, con su precocidad, la violencia de Rimbaud, y la contemplación de sus dibujos ha traído inevitablemente a mi memoria a *Los Despiojadores*."

Mientras un escritor lo asocia con Rimbaud, los críticos pueden insistir en vincularlo a la tradición —más que a la influencia— que en el arte universal, han planteado en épocas distintas Rembrandt, Goya, Daumier y Soutine, grandes creadores de *impromptus* pasionales de una incontenible fuerza subjetiva. Aún más preciso es su ligamen con Posada y, sobre todo, con el espíritu que anima las formas violentas de Orozco. Esto vuelve a situarnos a Cuevas dentro de ciertos delineamientos que han animado en buena medida el arte de su propio país. Así no sólo permanece intacto el eje de toda una tradición sino que, con su visión despojada de elementos circunstanciales y perentorios, de una nueva fuerza al arte mexicano que, con la excepción insigne de Tama-
yo, estaba en los últimos años languideciendo en una repetición de fórmulas y efectos intrascendentes. Lo importante de esta supervivencia de lo tradicional es que se esté gestando ahora en manos de un artista que todavía no cuenta veinticinco años.

panorama de la vida artística en la alemania contemporánea

por francisco otta

Nombres de artistas y títulos de pintura abstracta, tienen una cosa en común: los unos y los otros son imprescindibles, pero solamente para identificar al hombre o a su obra, sin que tengan ningún significado intrínseco ellos mismos.

Quiero restringir, por lo tanto, la enumeración de ambos al mínimo inevitable y atenerme a los fenómenos generales; propósito bastante difícil en una reseña del movimiento plástico en un país de tan intensa producción artística, como hoy es Alemania, y además, en un momento en que diariamente surgen figuras nuevas.

En Alemania me encontré con una impresionante inquietud hacia todas las artes plásticas. Se dedican muchos esfuerzos al aprendizaje del oficio; más que en otras partes.

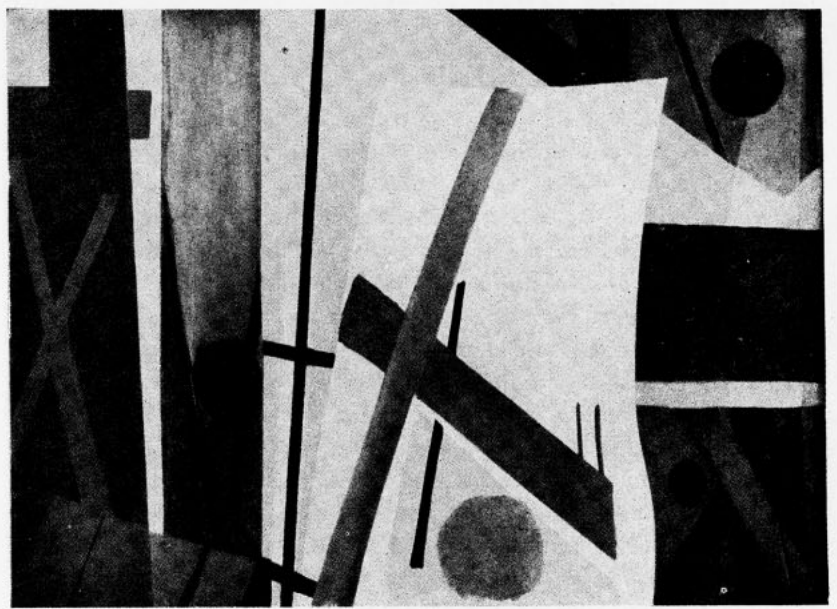
Me parecen muy justificados la preparación técnica del artista y su dominio del *métier*. En Alemania es notable la comprensión del artista para los diferentes materiales que tiene a su disposición, y la compenetración entre arquitecto, pintor y escultor. Como antiguamente, la pintura y la escultura colaboran y complementan la labor arquitectónica.

En un país donde ahora, en la postguerra, se están planificando y construyendo barrios enteros de viviendas, edificios de administración pública y oficinas, empresas comerciales e industriales, iglesias, escuelas y hospitales, se brindan incontables oportunidades para una armoniosa simbiosis entre lo funcional y lo estético. Mientras que para la gran mayoría de los pintores es harto difícil ganarse la vida con la venta de cuadros de caballete, actualmente algunos artistas alemanes, no pueden ya aceptar más encargos para decoraciones; y esto es así, a pesar de que talleres especializados y excelentemente equipados se encargan de la ejecución definitiva de vitrales y de mosaicos.

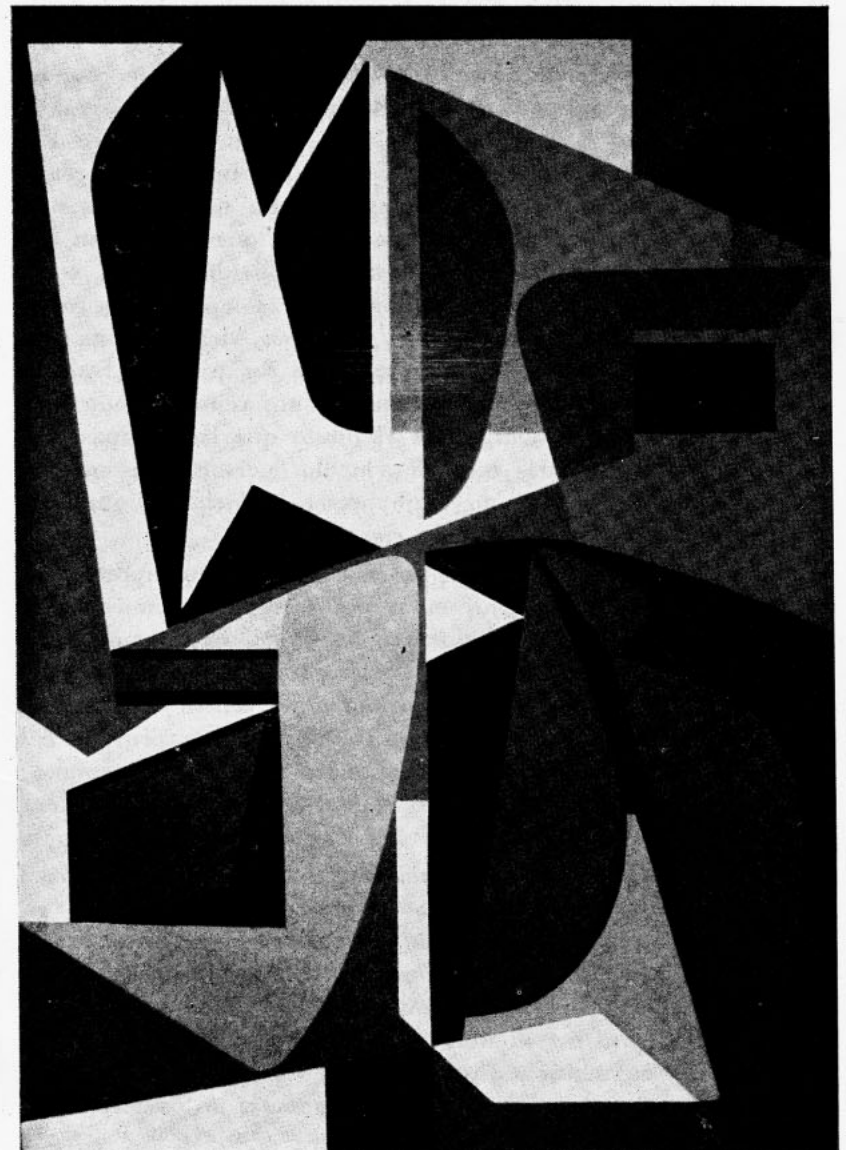
Son estas últimas las dos ramas del arte aplicado que quizás en mayor escala están pasando por un renacimiento: los vitrales y los mosaicos. Por esta razón ha atraído tanto público la exposición de mosaicos de Ravenna, cuyas reconstrucciones se mostraron en una iglesia de Francfort y el piso-mosaico de tiempos romanos, recién descubierto en el suelo, cerca de la catedral de Colonia.

En Alemania, el aprendizaje y la enseñanza artística se imparten de acuerdo a necesidades reales. Desde el primer día que entra a la escuela, se le muestran al niño algunas posibilidades para expresarse plásticamente de diferentes maneras. Aprende a cortar e imprimir grabados en linóleo y la escuela misma le facilita recortes rectangulares de vidrio y papel estaño, para incitarle a que pruebe su habilidad para ejecutar un "collage".

Mucho más, por supuesto, se le ofrece al estudiante de las escuelas de arte, para que intensifique sus ensayos en toda clase de elementos. Tengo la impresión de que esta tendencia de someter a múltiples experimentos físicos a los futuros artistas, no es solamente con el fin de prepararlos para las tareas prácticas del arte aplicado, tan floreciente en estos días, sino que es también la consecuencia directa del afán que hoy tienen casi todos los



otto ritschl composición 1955/9



georg meistermann espacioplán

pintores y escultores contemporáneos en el mundo entero de producir superficies y texturas interesantes.

En la Academia de Düsseldorf presencié una demostración de cómo se prepara a los futuros profesores de dibujo de los colegios. En un curso especialmente coordinado para ellos, fuera del dibujo realista —cuyo cabal conocimiento naturalmente se les exige como base— aprenden a utilizar los más variados elementos de “expresión gráfica”. Ejemplo: cada estudiante marca un “ritmo” con los dedos en una masa blanca, una especie de yeso que se endurece luego. Su tarea siguiente consiste en proyectar esta composición intuitiva en el papel, en gran escala. Esta enseñanza para futuros maestros también incluye las técnicas de la litografía, del aguafuerte y de la xilografía, de modo de darles una idea básica de los diferentes procedimientos del grabado.

En general, en todos los planteles educacionales —fuera de la mencionada Academia de Düsseldorf visité las escuelas de arte de Colonia, Berlín y Francfort— he podido darme cuenta de la preparación sólida y eficiente que se da al artista. Una vez adquiridos los conocimientos básicos de dibujo y de todas las técnicas de su ramo, los alumnos quedan en completa libertad para buscar su camino personal. Los resultados son a veces sorprendentes, como la escultura de un joven berlinés, que con fantasía y humor había creado la figura de un animal, mediante un radiador de calefacción central, que había encontrado en la basura.

He mencionado, al principio, la aparición de nombres e instituciones artísticas, siempre nuevos. He aquí la explicación: en varios aspectos, Alemania padece de una amnesia parcial, que se refiere al lapso entre los años 1933 y 1945. Muchos interpretan este intervalo del régimen nazi, como el de la “bella durmiente”: lo que pasó durante aquel trágico sueño resulta mejor ignorarlo.

Siendo el arte un reflejo fiel de la realidad y de la idiosincrasia colectiva, este dramático vacío es muy notorio en las artes visuales: en la Alemania de hoy nos encontramos solamente con dos categorías: los expresionistas, ya “clásicos”, integrantes o sucesores del “Puente” y “Jinete Azul”, de los que aún viven Kokoschka (en Austria), Nolde y Schmidt-Rottluff; Feininger y Carl Hofer desaparecieron recientemente. La otra categoría la constituyen los nuevos valores de postguerra, que en su gran mayoría son abstractos y no-figurativos. Entre los dos grupos, o sea entre el grupo de aquellos que se basan en las apariencias reales del mundo y los no-representativos, existe en Alemania una hostilidad algo exagerada. Mientras en Chile los pintores trabajamos solos —cada cual por su cuenta— o nos reunimos con amigos por razones personales, hasta el punto que las agrupaciones profesionales parten más bien de vínculos personalistas que de convicciones estéticas, en mi viaje presencié luchas y querellas fanáticas en pro y en contra de ciertos ismos.

En Alemania las asociaciones plásticas tienen gran importancia; no solamente para poder presentar obras en exposiciones colectivas, sino también por consideraciones prácticas y económicas. El secretario de una de estas organizaciones gremiales me explicó que un artista que se presenta ante un “centro de trabajo” para solicitar un empleo cualquiera, tiene que estar provisto del certificado de su organización, en la cual se deja constancia de que realmente se trata de un artista, que como tal merece tener un trabajo adecuado.

Las agrupaciones locales organizan grandes exposiciones y para ello cuentan con locales espaciosos, que están instalados o en modernos edificios o en pabellones de las ferias industriales periódicas; en otros casos están ubicados detrás de las fachadas que quedaron en ruinas, provisionalmente habilitados. Cada ciudad tiene su *Kunstverein* o *Künstlerbund* —ambas asociaciones de arte— que se mantienen por medio de donaciones y cuotas de sus socios, que son los artistas mismos y además los comerciantes, industriales y funcionarios locales.

De las grandes exposiciones que he visto recientemente, quiero mencionar solamente algunas; por ejemplo la de Picasso en la “Kunsthalle” de Hamburgo. Este museo contiene una extensa colección permanente de pinturas y esculturas antiguas, modernas y del fin de siglo, o sea del tipo de Leibl, Boecklin y Makart. El público acudió en masa a la primera exposición, cronológicamente instalada, de las pinturas, collages, esculturas, dibujos y grabados del pintor más renombrado de nuestro siglo, cuya obra quedó “tabú” durante los años del gobierno totalitario. El número de visitantes llegó a la cifra record de 130.000 en una sola ciudad. Todo el mundo hablaba de esta exposición, que despertó el interés general, pero, naturalmente, no el entusiasmo unánime de todos los círculos. Como en la mayoría de las exposiciones modernas, aquí también se vieron algunos individuos o grupos de visitantes desconcertados, que acudieron a la burla del mundo extraño en el cual se habían extraviado, por curiosidad y sin previa orientación. Allí también se había cometido el error de no orientar al público continuamente, mediante letreros, cicrones gratuitos, etc., de las intenciones del artista, de su desarrollo y función dentro de la sociedad, y de la importancia de su aporte. Sin embargo, se proyectaban películas cada dos horas, que mostraban el proceso creador del famoso pintor, grabador, escultor y ceramista.

Otra de las grandes exposiciones (sensacional) que me cupo ver, no tenía tal deficiencia: fue la exposición de arte etrusco, en Colonia. Desde el momento de su entrada, el espectador fue conducido e instruido para penetrar y comprender la vida de los etruscos. Por medio de efectos luminosos, letreros, fotografías aumentadas, maquettes y objetos de arte y con una inteligente subdivisión en pequeñas salitas íntimas, se logró un hermoso espectáculo, a la vez que se realizó una apreciable labor educativa. Otras dos grandes exposiciones pasajeras —correspondientes a nuestros Salones— fueron las de los “Künstlerbund” correspondientes, en Düsseldorf y Stuttgart. Ambas fueron bastante extensas: la primera abarcó a 163 pintores y a 40 escultores. En éstas, como en las demás, coexisten las tendencias pictóricas más diametralmente opuestas, aunque personalmente sus exponentes no se miran entre ellos. Predomina en todas las grandes exposiciones la pintura abstracta o la “no-figurativa”; como es sabido, no es siempre fácil trazar la línea divisoria entre las dos. Aún dentro de estas tendencias, están representados todos los matices de la gama, formada por diferentes posiciones estéticas. De Francia viene el “tachismo”, nombre nuevo para un ismo no tan nuevo. Y de Francia también viene la influencia de Buffet, muy comentado, pero inspirado él mismo en el “clásico” expresionismo alemán de la pre-guerra.

Importante era también la primera exposición póstuma de Willy Baumeister, uno de los pintores abstractos desde 1920, que había sobrevivido el período del “arte degenerado” y reanudado sus labores de teórico militante hace diez años. Sus obras llenaron todas las salas del edificio que tiene la “Kestnergessellschaft” en Hannover —otra vez la organización local de arte.

De Baumeister mostró una película el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, película producida por el Dr. Domnick de Stuttgart, uno de los más conocidos coleccionistas de obras contemporáneas en Alemania.

El gran coleccionista de arte moderno, es muy escaso en nuestro medio, desafortunadamente. Existe uno en casi cada gran ciudad de Alemania Occidental, y cada uno es especializado en alguna tendencia. Hay quienes han logrado reunir importantes colecciones en su propio domicilio o en salas públicas: a esta última clase pertenece el ya mencionado Dr. Domnick que regaló un gran conjunto de arte abstracto a la ciudad de Stuttgart; otros se dedicaron a coleccionar a los expresionistas o pinturas de determinado autor, como ser Beckmann, Klee, etc.

En cuanto a los Museos de Arte, me llamó la atención la nueva técnica de exhibición. En general se ha desistido de la ilumina-



xavier fuhr lirio atigrado

ción directa y efectista, prefiriéndose un ambiente que corresponde más bien a la luz natural con la cual fue creada la obra. Objetos de arte antiguo —como figuras talladas en madera o piedra— están instaladas de tal manera, que resalta a la vista el contraste de las texturas. Así se obtienen resultados muy atractivos y nuevos, sin perjuicio de la calidad de “viejo” de los objetos expuestos.

Muchos de los Museos tienen una sección de arte antiguo y otra colección, separada, de arte moderno; en esta última, en general, están representados —fuera de los alemanes— únicamente algunos artistas franceses.

Fuera de las grandes exposiciones de organismos semi-públicos, de Museos y de coleccionistas privados, existen, naturalmente también importantes galerías particulares. No me refiero a las “tiendas con cuadros”, de simples comerciantes.

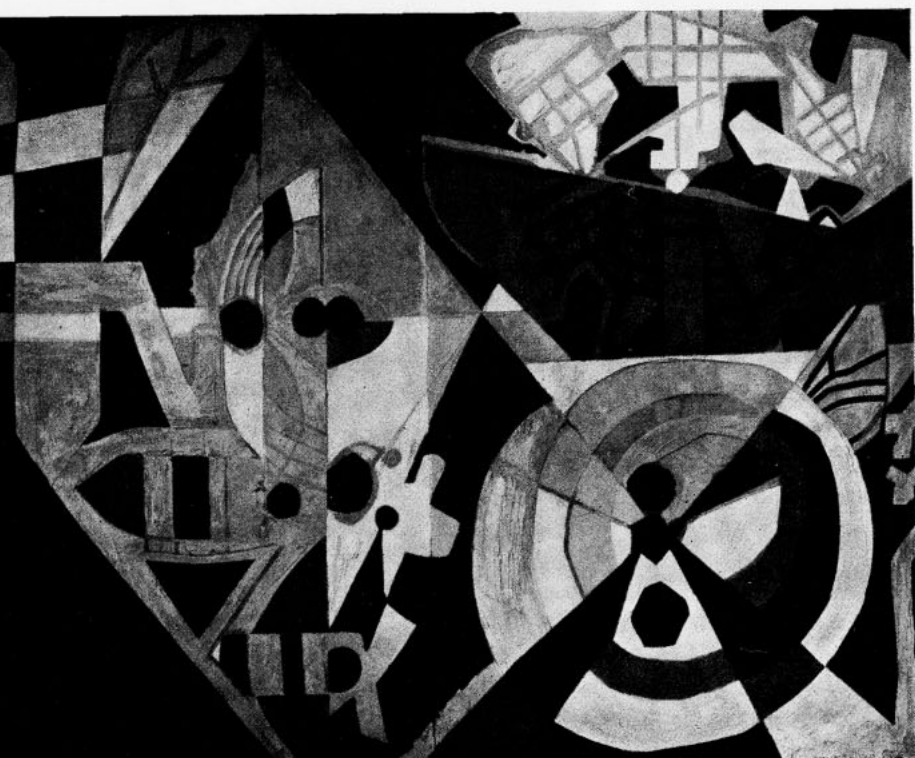
El “Kunstkabinett” en Frankfurt, por ejemplo, de la señora Bekker von Rath, es un centro de actividades artísticas e intelectuales. En una de sus salas hay muebles confortables, con revistas de arte, invitaciones y carteles internacionales. Allí constantemente existe un vaivén de artistas y aficionados, algunos de ellos compradores potenciales; la gente entra de paso, o se reúne allí para conversar; de vez en cuando se ofrece café. En la noche, casi diariamente, hay programa para los amigos de la casa y los interesados; o conferencias, o discusiones, o clases de desnudo con modelo, o hasta sesiones de “hot jazz”.

Otras galerías, como “Nebelung” en Düsseldorf o “Hofmann” en Hamburgo, están situados en un ambiente romántico, con jardín y una laguna adyacente. En la primera de ellas asistí a un vernissage, que incluía discursos, un cocktail y un pequeño concierto. En la galería hamburguesa vi una muestra del escultor suizo-norteamericano Bergschneider, con fuertes reminiscencias de figuras totémicas de Polinesia.

Un tipo de galería muy novedoso es el de la “galería-bar” como la “Bremer-Galerie” en Berlín Occidental, donde se reúnen artistas y clientes en un ambiente muy simpático y acogedor, para charlar y beber. Las exposiciones aquí se instalan y cambian, igual que en cualquier otra galería; solamente las horas de atención son diferentes: están abiertas desde las ocho de la tarde hasta la madrugada.

También en Berlín Oriental me esforcé en ubicar una exposición de arte; encontré únicamente la librería de Karl-Marx, donde se exhibía un conjunto en el entresuelo. Eran todos cuadros de aspecto muy burgués; vistas de la ciudad y paisajes, pero pintados en forma algo insípida, como tarjetas postales al óleo. No sé si fue casualidad o si es general esta manera de pintar en Alemania Oriental.

De las galerías privadas encuentro curioso el caso de la “Zimmergalerie Franck” en Frankfurt, donde vi el “Salón de Prima-



josef fassbender vihaminazhera

vera". (Zimmer, en alemán, quiere decir pieza, cuarto). Su dueño, el señor Franck, trabaja como modesto empleado hasta las cinco de la tarde; a esta hora, puntualmente, regresa a su domicilio (que precisamente consta de dos habitaciones, donde él ocupa un pequeño rincón para vivir, con su mujer, detrás de un biombo. Todo el resto del departamento y su tiempo libre lo dedica íntegramente a su galería: lo hace totalmente por entusiasmo y por "amor al arte", y no por interés económico, pues no es la "Zimmergalerie" una empresa comercial.

En resumen, es muy notable la *descentralización* del arte en Alemania Occidental. El movimiento de exposiciones está esparcido por todo el territorio y —como ya lo he mencionado— en cada ciudad hay artistas, asociaciones plásticas, salas de exposición y galerías. Lo más curioso es que cada uno de estos centros parece ser un núcleo independiente, autónomo, aunque intercambien obras con otros núcleos, incluso del extranjero: vi a James Ensor y los expresionistas belgas en Dusseldorf; a Joan Miró en Bonn; a Delauney en Freiburg y a Picasso en Hamburgo. En cada museo, galería o sala hay al lado de la puerta de entrada, un despliegue impresionante de carteles que informan al interesado de los demás acontecimientos culturales y de las exposiciones que en el momento actual se están celebrando en la misma ciudad, en las demás provincias alemanas y en el resto de Europa.

Una antigua dolencia apagó la existencia de este tan puro artista que fuera Haroldo Donoso.

Su vida fue, en verdad, de una honradez y de una pureza extremas, que revestían su personalidad con perfiles de muy nítidas características, consonantes con su condición de artista. Su figura alta, su rostro romántico, su barba ensortijada, su andar cadencioso, incluso su manera de vestir, plasmaban una estampa típica que en nuestro ambiente se hizo familiar.

Donoso fue un artista integral. Escultor, grabador, ceramista,

En todas partes de Alemania, el movimiento de las artes visuales es muy intenso, con lo cual no pretendo decir que el arte abstracto del momento haya penetrado al hogar de la burguesía, o que sea tan predominante entre la gran masa del público como en las exposiciones. Como en Chile y los demás países, el mayor número de la gente queda estancada en sus prejuicios contra todo lo que sea nuevo; especialmente en el arte, se resiste a gozar de la pintura que no sea fotográfica.

Muy comentados y arduamente discutidos en el ambiente plástico alemán fueron los libros del historiador de arte austríaco, Hans Sedlmayr. Según él, la ambición del artista "moderno" es la de "purificar" cada una de las diferentes ramas del arte: o sea, que quiere aislar y depurar la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía.

En otras palabras, el pintor, por ejemplo, desea llegar a la *pintura pura* o "absoluta"; esto quiere decir que tendría que estar libre de todos los ingredientes escultóricos, tectónicos o literarios. Lo primero se refiere a la apariencia tridimensional, lo segundo a los conceptos del "arriba" y del "abajo" y lo tercero a la descripción de apariencias.

Este camino de eliminar todo lo que no sea pura y exclusivamente *pintura*, según Sedlmayr, lleva al artista al esteticismo completo, estéril e inorgánico. Un régimen, dice, de "un espíritu inorgánico y de esteticismo destruiría no solamente su naturaleza y su cultura", sino que hasta "su mente y su alma, antes aun de que la bomba atómica lo destrozara físicamente".

Los libros de este autor, titulados "La pérdida del centro" y "La Revolución del Arte Moderno", han sido objeto de polémicas sumamente acaloradas en Alemania. Pero actualmente parece haber pasado la tormenta. Sus adversarios le reprochan una falta absoluta de sensibilidad artística y lo comparan a un individuo que pretende probar, en teoría y con argumentos filosóficos o científicos, que "la belleza femenina no existe", sencillamente porque tal individuo no siente ninguna atracción hacia las mujeres...

Como el objetivo principal de mi jira fue el de llevar conmigo la exposición del *Grabado Chileno Contemporáneo*, seleccionada especialmente por el director del Instituto chileno-alemán de Cultura en Santiago, y de observar objetivamente las actividades plásticas en la Alemania contemporánea, tengo una múltiple satisfacción, al regresar: la de haber presenciado, personalmente, el notable resurgimiento artístico de Alemania, después de la segunda guerra mundial; la de haber encontrado una acogida de público, autoridades y crítica en sumo grado cordial, y de haber establecido importantes contactos con personas e instituciones de las artes y de la prensa en aquel país.

Me alegro, pues, de haber podido despertar el interés por nuestro trabajo en las artes visuales; ojalá sepamos cultivar estos nuevos vínculos para presentar en Alemania una exposición de aún mayor envergadura, que incluya la pintura chilena contemporánea.

tránsito de haroldo donoso

por sergio montecino

pintor, concibió un arte incidente en los ideales y principios de ciertas tendencias del movimiento surrealista. Su mundo lo iba a desentrañar él de la fauna y del paisaje marinos o de ciertas especulaciones con la forma humana, que concebía con un sentimiento poético aguzado en su deseo de traducir las fuerzas latentes de su estado anímico mediante la elaboración intelectual de los elementos del mundo objetivo. Impulsado por esta visión, el artista se acercaba a esa sentencia expresada por André Lhote: "El mundo exterior no es ya problema; sólo el mundo interior



haroldo donoso en su última exposición

interesa alcanzar, porque es el único capaz de hacer vibrar el mundo interior del espectador.”

En su última etapa Donoso también incursionó —durante su estada en Italia— en los temas religiosos, imbuido acaso del contacto con el Renacimiento italiano. Recordamos algunas de sus escenas de la interpretación de la vida de San Francisco, que sin duda estaba cerca de su manera de ser. En estas obras su técnica alcanza una categoría excepcional. Donoso usó siempre la témpera. No existen en su pintura obras que no hayan sido ejecutadas en esta especialidad. Conociendo todos sus recursos y posibilidades, el grado que alcanzó en esta técnica nos parece insuperable.

A Haroldo Donoso pude conocerlo más de cerca durante nuestras estadas en Brasil y recientemente en Italia. Su nobleza, su camaradería, su don de gentes, su bondad, alcanzaban mayor altitud cuando nos prodigaba sus conocimientos humanísticos y en especial cuando nos revelaba su pasión por la literatura inglesa. Eran Shelley, Keats, los poetas que estuvieron siempre en su pensamiento y en su veneración. Su prodigiosa memoria nos iba brindando momentos de altura espiritual cuando nos recitaba poemas enteros de estos autores o cuando narraba con precisión las anécdotas de sus vidas, así como la de otros escritores y artistas. Como artista Donoso no se improvisó. Su formación estuvo disciplinada en los rigores de las matemáticas. Era arquitecto. Y como estudiante de Bellas Artes fue discípulo de Juan Francisco González, por quien mantenía una auténtica admiración y afinidad espiritual.

Recientemente había regresado de Europa donde vivió siete años. En la Sala de la Universidad de Chile realizó una exposición de sus obras que llamaron justamente la atención, constituyendo un acontecimiento artístico por la honradez de sus principios estéticos, que nunca doblegó al tránsito mercantil o a la concesión al cliente. La crítica siempre le aplaudió y le acogió favorablemente y supo ubicarlo con justicia, en un lugar destacado de nuestro movimiento artístico. Y no tan sólo la crítica nacional sino también aquella que lo comentó a raíz de sus numerosas exposiciones celebradas en Brasil, España e Italia.

Recordamos su satisfacción, cuando expuso en Milán en una muestra colectiva del Club de los “barbudos”, que invitó a exponer a aquellos pintores que usaban barbas y se hubiesen pintado un Autorretrato con este apéndice capilar. Haroldo recibió como recuerdo una hermosa medalla y un diploma que le hacía miembro honorario del Club.

Donoso nunca habló de sí mismo ni de su labor. Mantenía una reserva absoluta, una gran modestia; diríamos que se subestimaba casi. Jamás le oí autoabarse, subir el tono de su voz, pontificar o referirse con menosprecio a alguien. No ambicionó nunca nada ni pidió nunca nada a nadie.

Esta conducta y actitud suyas, lo hacían parecerse, a veces, a un niño, a un taciturno, cuando en verdad era esa su manera de expresar su bondad y su alegría.

Cierta vez en Roma, contemplábamos desde la terraza del Pincio cómo el *tramonto* encendía con acentos rojos y naranjas el horizonte romano. Desde la distancia, la soberbia cúpula de San Pedro recortaba su perfil e iba sumiéndose en la sombra de la tarde que se desvanecía en el regazo de la noche. En torno nuestro, el aroma de los pinares ponía en el aire perfumes distintos, resinosos, penetrantes. Abajo, la Piazza del Popolo se iba sumergiendo lentamente en un velo más denso y oscuro. Acaso este escenario de tan sutil belleza despertó en su espíritu emociones contenidas y habló con cierta nostalgia, con esa voz suya que nunca fue estridente de su concepto del arte.

Fue, sin embargo breve, lacónico:

“Concibo la pintura con un tema. Concibo un dibujo y concibo un color. Esta trinidad hace la obra de arte.”

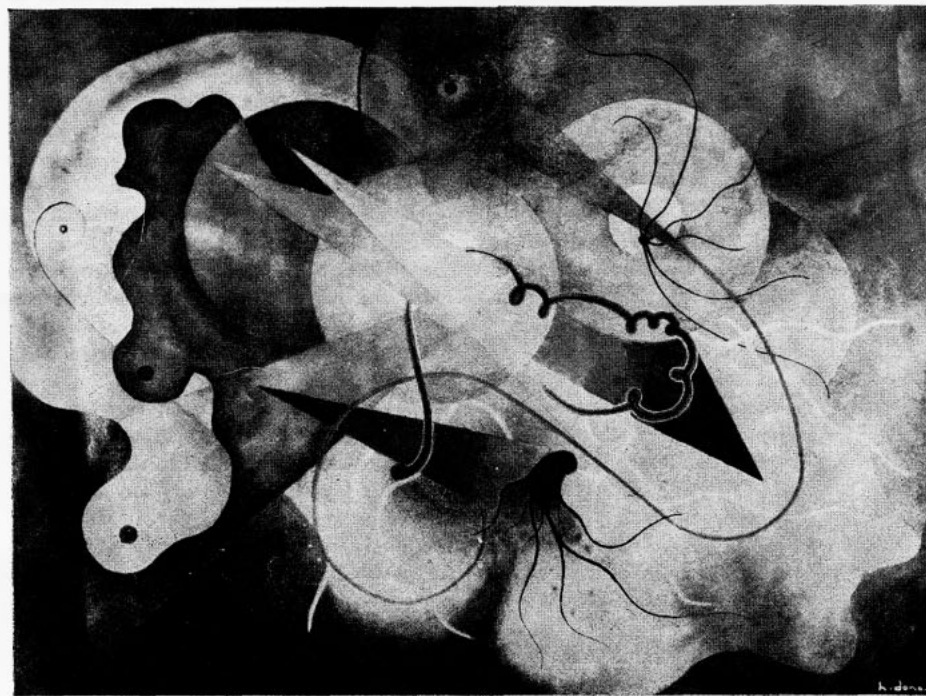
Para él esto era todo. Lo otro era literatura, malabarismo. Se sentía distante de Picasso y sus seguidores. Les encontraba faltos de honradez. Buscaba un arte en que hubiera un mensaje que viniera de adentro, que la naturaleza se cantara no sólo en su superficie sino que se buccara en la hondura de sus valores que permanecían ocultos, escondidos.

En seguida, recuerdo, bajamos a la Vía del Babuino. Allí le gustaba llegar hasta el Café “degli Artisti” de Vía Margutta, para saborear un “capucino” y seguir después hasta Piazza Spagna e irse deteniendo, vagando, en su trayecto, en las tiendas de anticuarios y en las salas de exposiciones. Era esta su mayor distracción en Roma.

Ahora la vida de Haroldo Donoso se ha apagado. Por él seguirán hablando sus obras. Cada vez que las admiremos, irán poniéndonos en contacto una vez más con el espíritu de un hombre que caminó siempre al encuentro de la belleza.

Si hoy volviéramos a encontrarlo en algún recodo de una calle cualquiera, veríamos nuevamente en la profundidad de sus ojos transparentes, la diafanidad de su alma, que sabía prodigar tan generosamente los dones de la amistad y del amor.

haroldo donoso pintura



lo que vieron en europa los artistas chilenos que viajaron en 1957 - 1958



SERGIO CASTILLO

Y MARTA LEON

La escultora y pintora Marta León, y el escultor y ceramista Sergio Castillo, su esposo, viajaron a Estados Unidos y Europa en enero de 1957 y regresaron en marzo de 1958. Antes de dirigirse a Norteamérica estuvieron también en Cuba y México. La mayor parte de este tiempo —un año y tres meses— permanecieron en Europa. Recorrieron Francia, Italia, Bélgica, Inglaterra y Suiza. Presentaron exposiciones en conjunto en Nueva York y en Roma, y la crítica de ambos países se ocupó con interés y extensión poco comunes para sudamericanos, de la labor de nuestros compatriotas. Cuando les solicitamos opiniones e impresiones sobre sus experiencias en Estados Unidos y Europa, se refieren primeramente a los escultores. Lippold, Noguchi, Calder, el creador de los móviles, Gorin y Rivera (este último, norteamericano hijo de mexicanos), fueron los escultores norteamericanos que más les interesaron.

—Todos estos escultores —nos dice Sergio Castillo— tienden a la escultura espacial, no a la de volumen. Es mi coincidencia con esa posición la que me lleva a preferirlos entre los escultores contemporáneos de Estados Unidos. Es evidente que éstos se diferencian mucho de los ingleses, pues al expresionismo de los británicos, ellos oponen la línea abstracta, no figurativa. Para ellos, la figura humana ha dejado de ser tema de escultura, en su representación objetiva.

Por su parte Marta León se manifiesta interesada, como pintora, por la escuela abstracta norteamericana. Entre los pintores que más le interesaron menciona al desaparecido Arshile Gorky. Como es sabido —nos dice— la tendencia expresionista abstracta nacida en Estados Unidos se ha generalizado bastante en el resto del mundo. Se ha dicho que esta “escuela” está condenada a desaparecer por sus propias limitaciones. Tanto Sergio como yo, pensamos —sobre todo después de nuestro último viaje— que estas limitaciones son aplicables a todas las épocas del arte, en su constante renovación. La “escuela” norteamericana en referencia, así como el *tachisme* que de ella derivó, se practica en toda Europa, principalmente en Francia y aún en Japón. Viene a constituir, en cierto modo, una oposición al abstracto concreto derivado de Mondrian y de Lipschitz, que es impersonal y esquemático, mientras el llamado expresionista abstracto de Pollock y otros, se ve abonado por los impulsos propios de la personalidad del artista, que busca hacer impacto en la sensibilidad y en los sentidos del espectador.

La exposición de pintura y escultura que estos chilenos presentaron en Nueva York, no fue de ningún modo extraña al ambiente plástico norteamericano, y esta facilidad de penetración que ambos artistas demostraron con su exposición en Estados Unidos y posteriormente en Europa, se debe a que ambos han escapado a las formulaciones realistas o a las influencias localistas del ambiente nacional.

En cuanto a sus experiencias europeas, Sergio Castillo se demuestra especialmente interesado en el movimiento de los escultores italianos de las recientes generaciones. Nos dice: —Lardera, Franchina, Mirko, Guerrini, Gargelli, Crippa, Vianni, Coppello, Di Giorgi, Consagra, y otros, son escultores que seguramente representan la mejor avanzada europea, por su capacidad artesanal y por su notable diferenciación e independencia respecto de tendencias determinadas, afirmación que puede hacerse también en cuanto cada uno de ellos sigue sus propias inclinaciones, sin sujeción a cánones preestablecidos.

Creo que los escultores franceses del presente, en general, son más bajos

que los del inmediato pasado; Francia no ha superado en este campo su alto nivel de fines del siglo pasado y comienzos de éste. En cuanto a la escultura inglesa —que en parte ha podido ser apreciada por el público en la reciente exposición británica en Santiago, y que vimos en Inglaterra— me interesan principalmente Moore, Barbara Hepworth y Chadwick. Los demás no nos dicen gran cosa, en cuanto a invención y utilización consecuente de los materiales que usan. Trabajan el hierro con igual o parecida técnica que los demás materiales, en circunstancias que en escultura, el hierro tiene sus propias leyes. Otro escultor que se destaca entre los europeos es el austriaco Wotruba, y desde luego escultores de mayor tradición como Max Bill, Pevsner, Gabo.

Marta León se refiere a la pintura. Le impresionaron también, los italianos, a quienes considera en grupo, más seguros e independientes de las tendencias en boga que los otros europeos. Menciona a Santomaso, Afro, Birolli, y entre los franceses a Mathieu, De Stael, Poliakov, y otros europeos de la actual escuela de París como Hartung, Arlechinsky, el japonés Domoto. Cree nuestra pintora que el movimiento abstracto, lejos de estancarse como es común oír decir aquí, demuestra cada vez más fuertemente que evoluciona y se enriquece. Entre los sudamericanos en Europa, Marta León y Sergio Castillo destacan a Matta y Zañartu, que han conquistado una posición internacional en el arte, así como a Lamm y Carreño, a quienes pudieron apreciar especialmente en las exposiciones suyas que vieron en Cuba. Hay también un valor sudamericano en escultura, que es el peruano Joaquín Roca Rey.

Finalmente pedimos a los jóvenes artistas que nos resuman su impresión de Europa. Nos dicen:

—Tal vez la diferencia mayor que se puede establecer entre lo que experimenta un artista al mostrar su obra en Estados Unidos o en Europa, y al exhibirla en Chile, es que, mientras en los grandes centros de arte, como Nueva York, París, Roma o Londres, se pide al artista el máximo en novedad inventiva, en nuestro país el público prefiere lo ya conocido, aquello que es susceptible de compararse con algo anterior. No deseamos decir con esto que creamos que existe aquí una pereza mental, según la cual, lo nuevo no vale por incomprensible. Sin embargo, estimamos que en nuestro país el artista se ve constreñido a presentar obras con el criterio de “para el público”, si desea ser tomado en cuenta y juzgado con juicio optimista. Nadie se atreve a declarar tal cosa, pero en el hecho ocurre así. En Europa, en cambio, nadie se preocupa de saber a qué tendencia pertenece el artista, cuáles influencias pueda tener. Les interesa, sí, aprobar o desaprobado, de acuerdo al mayor o menor talento creador del artista. Y eso es, desde luego, edificante, constructivo, y sirve de estímulo para que éste, en lugar de emigrar hacia otros países que le ofrezcan perspectivas más generosas, permanezca en el propio y labore en él, con libertad.



IVÁN VIAL

Iván Vial, uno de los pintores jóvenes que estuvo recientemente por primera vez en Europa (30 años, egresado de la Escuela de Bellas Artes, de la que es profesor ayudante, distinguido en diversos Salones), nos contesta así las preguntas que le hacemos, a su regreso:

—¿Cuál es su impresión de los maestros, a través de los museos de Europa? —El enorme número de obras maestras expuestas, insensibiliza. Debe esperarse todo un proceso de acostumbramiento, para obtener una visión más nítida de los valores universales del pasado. Difícil resulta hacer menciones. Hay tantos que son geniales; sin embargo destaco, de paso, cinco: Brueghel, a quien, después de visitar el Museo de La Haya, que posee una

completísima colección suya, le doy mi más alta admiración. Luego, en igual línea, a Goya, Joachim de Pattinir, Rembrandt, Botticelli.

—¿Cuál es su impresión general de las nuevas escuelas de pintura?

—Si bien es cierto que en nuestro ambiente hay una apreciable representación de las tendencias modernas —y en algunos casos con valores indiscutibles— el contacto con el arte actual en Europa es fuerte y novedoso. *Allí se produjo primero el cambio y es, como se sabe, en Europa, donde hay un mayor número de artistas representativos del arte moderno. Es lógico entonces, que se viva más plenamente su importancia, y que su desarrollo sea sostenido y respetada su validez. De entre los pintores que me impresionaron mayormente, cito a Afro y Santomaso en Italia, a Hartung y a Matta en París, a Pollock, que desde Estados Unidos logró trascender grandemente en Europa. Es admirable que el público sepa vibrar y ocuparse seriamente del arte de su tiempo en el viejo continente.*

—¿Cuál es su punto de vista acerca de las diversas tendencias en desarrollo en Europa?

—Si estudiamos a conciencia estas tendencias, si nuestra atención logra individualizarlas, comprobaremos que todas ellas actualizan al hombre y lo sitúan en el lugar que le corresponde, como un hombre-consecuencia de nuestra época.

Sin abanderizarme completamente en una tendencia, estimo, sin embargo, que en todas las que se siguen en la actualidad hay verdad, pues son ellas el producto de un proceso tan natural y lógico como el que dio vida al impresionismo, o a los fauve o a los cubistas, en sus respectivas épocas. Tal vez desconocer, rechazar o condenar el arte de nuestro tiempo, sea un modo de oponerse a nuestra época, a considerar mejor el pasado que el presente, a criticar por último, a las generaciones nuevas, el pensar como tales. Me siento joven y sin limitaciones; sé que estoy en proceso de evolución y que si no desdén nada de lo que se agita a mi alrededor, es porque esta es mi época y no otra. Estimo que tal sentimiento es común al joven artista europeo, y que sostener esa posición no es seguir ni copiar a nadie, sino que simplemente mantenerse despierto.

—¿Cómo cree usted que se puede contribuir al mejoramiento de nuestro nivel plástico?

—Eso no es tarea de un hombre solamente. Nuestro ambiente artístico requiere preocupación de los tres factores que determinan su crecimiento: los artistas, el público, y los poderes del Estado. Para nosotros, mayor dedicación, investigación y estudio, trabajar sin preocuparnos exclusivamente de la recompensa; para el público, un progresivo acercamiento hacia las expresiones de nuestro tiempo, mediante una observación más aguda de los cambios que, en el arte como en todas las manifestaciones de la vida contemporánea, se han operado; para el Estado, una ayuda más franca hacia la educación artística.

—¿Qué le hizo desertar de la pintura figurativa?

—Mi juventud. Me siento actualmente afín con los abstractos expresionistas. En cuanto a si lucharé por imponer esta tendencia, pienso que en el momento de exponer mis trabajos esa lucha se dará tácitamente.



MATIAS VIAL

Matías Vial estudió escultura en la Escuela de Bellas Artes. Nació hace veintisiete años en Santiago. Permaneció en Europa —principalmente en París— durante 1957 y parte de 1958. En resumen, nos ha dicho Matías Vial, a su regreso:

—Me dediqué especialmente a visitar museos y exposiciones. De esta visión, concluyo en algo que tal vez corresponda a mi posición como escultor:

creo que la pasada generación de escultores de la escuela de París es mejor que la actual; tenía —tiene— más garra, es más vital que la de la generación que corresponde a la nuestra. Esto pude observarlo especialmente después de ver repetidas veces la exposición de todos los escultores de la escuela de París, efectuada allá. Estaban los más prominentes. Continúan siendo de primera importancia —según pude ver en esa exposición— Brancusi, Arp, Giacometti, González, y también Picasso y Max Ernst como escultores-pintores.

Entre los actuales (aunque entre éstos debemos considerar también a Giacometti), me interesa particularmente Etienne Martin, por su notable juego de volúmenes. Tal vez sea porque este artista está más de acuerdo con mis propios puntos de vista; sin embargo, creo que Martin trabaja mal los materiales, que descuida ese aspecto de la escultura, que para mí sigue siendo fundamental.

En cuanto a la impresión que me ha provocado el ambiente de París, creo que esto le pasa a todo artista que llega por primera vez, desde un país sudamericano: es el ambiente más estimulante que pueda encontrarse en el mundo; dan ganas de trabajar. Los estímulos son de diverso orden, pero seguramente el más importante es el que proporciona la vida artística intensa de París, la oportunidad que ofrece de establecer paralelos entre el pasado y el presente en sus manifestaciones más altas.

Se refiere, en seguida, Matías Vial, al ambiente nacional; deseamos saber su impresión al regreso. Nos dice:

—Desde aquí, no siempre me ocupé de lo que se hacía en Europa, conocía poco el movimiento europeo desde lejos. Sin embargo, ahora que he vuelto, me doy cuenta que no era verdad aquello que yo y muchos creíamos, es decir, que en Chile estábamos al día. No lo estamos. La realidad es que los que van de Chile a Europa, regresan para hacer lo que se hacía allá hace diez años. Los que hace tiempo que no han ido a Europa y permanecen entre nosotros, hacen como se hacía en Europa en 1928. Con lo cual no quiero decir que esto sea bueno o malo. Comprueba solamente. Aquí nos llega todo atrasado, y no me explico cómo artistas que fueron varias veces a Europa no se dieron jamás cuenta de lo que allí se movía, en el tiempo en que la visitaron. En buenas cuentas, entre nosotros hay lo que podríamos llamar una enseñanza académica moderna, no una actualidad, en el estricto sentido de la evolución del arte.

Contestando a otra pregunta de la Revista de Arte, debo declarar que mi viaje no modifica mis puntos de vista anteriores. Ha cambiado sí, la forma, en lo que estoy realizando actualmente. Mis esculturas de hoy son totalmente distintas, aunque crea y piense lo mismo que antes. Tal vez haya enriquecido los conceptos.

¿Opiniones sobre lo que he visto? Podría resumir así: de veinte exposiciones que se ven en París, hay dos que presentan verdadero interés. Mucho “carrileo” a la vista. Se salvan los que tienen oficio.

SERGIO MONTECINO

ELIANA BANDERET



Sergio Montecino es uno de los pintores más caracterizados de la plástica chilena. Ha obtenido los premios más importantes que se otorgan en el país, inclusive el I.º Premio de Pintura del Salón Oficial (1948) y el Premio de Honor del Salón Oficial (1951). Ha sido también premiado en la I Bieñal de Madrid y obtuvo el año pasado en Roma, el Premio del Ente per il Turismo di Roma, en el Concurso della Via Frattina. Permaneció un

año y tres meses en Europa, la mayor parte de este tiempo en Italia (beca italiana), en Francia, y en Inglaterra, a donde fue invitado por el British Council.

Creo que es una falsedad —empieza diciéndonos Montecino— aquello que muchas veces se repite, de que Europa se encuentra en un período de decadencia. Sin dejar de estimar que el movimiento pictórico en Italia es de suma trascendencia, estimo que el cetro del arte continúa sustentándolo París. Europa es, en suma, como el árbol viejo, que siempre renueva sus brotes; se dan la mano allí el pasado y el presente; lo que dejó de tener validez y las tendencias más extremas del último momento en el arte pictórico.

Una de las características de la pintura actual, la constituye la búsqueda y el empleo de nuevos materiales. En un cuadro se emplean, además de pintura, muchos otros materiales, y a veces se prescinde del todo de la pintura. Yo sigo pintando con los materiales tradicionales, lo cual no incluye una crítica de mi parte, hacia quienes hacen lo contrario.

—¿Por qué usted no se sintió tentado al cambio hacia lo abstracto, al ver cómo esta tendencia se generaliza en Europa y en el mundo?, preguntamos a Sergio Montecino. Nos dice:

—En primer lugar, separemos a los abstractos figurativos de los no figurativos. No creo, por mi parte, ser un pintor típicamente realista; en mis cuadros ha habido siempre abstracción de la realidad, y tal vez ésta se haya venido produciendo progresivamente. ¿Que por qué no ha habido, después de mi permanencia en Europa, un cambio más definitivo en mi pintura?, desde luego porque no la he sentido. No se puede cambiar para seguir a los demás, o no se es honrado con uno mismo. Muchos han podido hacerlo, y seguramente también de manera honrada. No es mi caso. ¿Quién sabe?, ese cambio pudiera venir, pero cuando venga será porque lo he sentido completamente así.

La pintora Eliana Banderet, —esposa de Sergio Montecino— estuvo en Europa y Estados Unidos en 1957. Estudió, además de pintura, pedagogía en di-

bujo y es profesora de Dibujo y de Apreciación e Historia del Arte en el Santiago College.

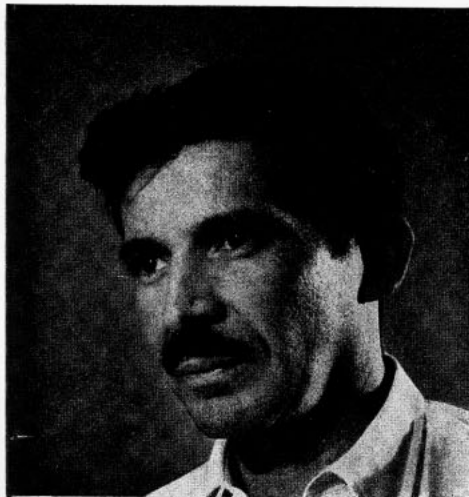
—Europa —nos dice Eliana Banderet— es para los sudamericanos que viajamus hacia ella, un mundo tan distinto al que hemos conocido desde nuestra infancia, y más tarde como artistas, que el impacto que nos produce es como la materialización de permanentes aspiraciones, en el sentido de palpar, ver, aquello que hasta entonces apenas se proyectaba en una penumbra.

Me impresionó la perfección con que los museos presentan la obra de arte. Esto permite apreciar completamente el pasado y el presente artístico de Italia, Francia, Alemania, Suiza, Inglaterra, Austria, Estados Unidos, países donde el contacto primero con el Renacimiento y el clasicismo, y luego con las escuelas pictóricas que se sucedieron en el XIX y el XX, nos lleva a una primera visión real de lo que ha sido, y es actualmente, el arte.

Si me refiero especialmente a los museos —continúa Eliana Banderet— es porque en ellos encontramos esa comprobación de todo lo que aprendimos teóricamente, y que desde Chile nos está vedado, por la falta de museos que posean en mínima parte una representación de la obra de los maestros de todos los tiempos. Recuerdo especialmente, entre los museos que más me impresionaron, el Museo del Prado (los Goyas, los Tizianos, los flamencos); el de Viena (su fabulosa colección de Velázquez y de Brueghel); el de Villa Giulia de Roma (los etruscos), en fin, tantos.

En cuanto a los modernos, partiendo de las últimas tendencias, creo que, aunque se advierta más o menos con facilidad todo aquello que es producto de modas y maneras del último momento, seguidas por pintores con más oficio que talento, hay en cambio en Europa y en Estados Unidos una representación muy seria de maestros abstractos, que ya han hecho escuela, y cuya obra figura, con razón, en el lugar de honor que conquistaron los maestros del pasado. Opino de este modo, porque pienso que un pintor, cualquiera sea la tendencia sobre la cual trabaja, no puede dejar de reconocer la validez de un arte, por el hecho que haya sido formulado en campos opuestos o diferentes al suyo.

LUIS GUZMAN



En Chile recibimos continuos estímulos que nos hacen viajar imaginativamente por las grandes ciudades de Europa. El contagio de este estímulo es mucho mayor cuando se trata de un individuo que haya dedicado su vida a las artes. En los estudios superiores de arte en la Universidad, en las clases de historia del arte muy especialmente, estamos trabando conocimiento continuo con las obras señeras del arte universal, con citas de las Galerías o Museos donde se encuentran esas obras de arte. No es extraño entonces que para el aprendiz de artista o para el artista mismo, un viaje a Europa sea el complemento práctico indispensable con que debe nutrir su raíz humana y artística. En mi caso —nacido en el campo y frecuentando los liceos de provincia— la meta primitiva, el ideal, llegó a ser conocer la capital de mi país; una vez en Santiago y ya haciendo estudios superiores en la Escuela de Artes Aplicadas, se empezaron a ampliar mis anhelos y, sin confesarlo sino a mí mismo, porque me parecía desproporcionado mi deseo, soñé continuamente con llegar algún día a visitar los museos de Europa y tomar contacto directo con las obras de arte en que basamos cualquier conocimiento ulterior. Tal vez mi deseo tuvo tal vehemencia que se transformó, al fin, en realidad, y a principios del año 1957 salí rumbo a Inglaterra, donde la organización de UNESCO había programado un período de

estudio de aproximadamente seis meses en las principales Escuelas de Artes Aplicadas de Londres, como son la Escuela Central de Artes y Manualidades (Central School of Arts and Crafts) y la Escuela Universitaria de Goldsmith's dependiente de la Universidad de Londres. Valiosísimas fueron las experiencias y los nuevos conocimientos que logré adquirir en esos planteles de alta especialización, pero creo que más que hablar de ellas en cuanto a la capacitación profesional que ofrecen, podrá tener algún interés que exponga mis puntos de vista generales en cuanto al contacto que el hombre sudamericano toma con los países de Europa.

Escasos se me hicieron los días feriados —en que no asistía a las clases de mi programa— para visitar las numerosas galerías y Museos de Londres: en la National Gallery pude admirar los primitivos italianos, con obras de las más representativas y pintura de todas las escuelas europeas.

La Tate Gallery agrupo pintura y escultura europea e inglesa moderna. Algunos ejemplos de su importancia son una magnífica colección de impresionistas, post-impresionistas, Cézanne y Van Gogh; entre los contemporáneos, en pintura, Picasso con múltiples ejemplos de su variada creación. En cuanto a su espaciosa y bien planeada sala de escultura, hay mucha de la obra de Rodin, de Maillol, de Mestrovic, de Henry Moore, algunos altos relieves de Matisse, de fuerza y simplicidad poco común; esculturas de Epstein, expresivo y profundo. En esta Galería está muy bien representada la pintura inglesa incluyendo los mejores trabajos de Constable, Turner, Gainsborough; hay asimismo varias Salas dedicadas a la pintura y escultura contemporánea inglesa. Esta Galería acoge periódicamente muestras completas de arte de algún país o época determinada, como fue el caso de la Exposición de Arte Mexicano, que aún permanece en el recuerdo de los ingleses como una muestra gigante y de un valor excepcional.

Son tantas las Galerías, Colecciones, Museos, Fundaciones de arte que Inglaterra posee, que resulta un paraíso para el entendido tanto como para el amateur. Jamás deja de tener un espectáculo renovado y diverso del arte de cualquiera época y tendencia. Por lo demás, el arte es en Europa un aspecto vital y necesario, de modo que asombra, para nosotros al menos, ver que decir que se es artista es darse a sí mismo una tarjeta de recomendación.

Especial mención hay que hacer del Museo Británico, como se sabe, uno de los más grandes y completos del mundo, especializado en literatura, historia, arqueología y arte. Entrar a tal Museo es seguir un curso a través de la historia y el espléndido montaje, ordenamiento e información que existe frente a cada obra proporciona un conocimiento profundo y cabal que va cogiendo al visitante casi sin darse cuenta. Arte griego, romano, egipcio, sirio, babilónico, romano antiguo, etc., son parte de sus colecciones. Recibe al visitante en una ubicación en el primer hall de entrada frente

a una gran escalinata, una inmensa escultura pascuense con toda la información de lo que tal obra significa en sus orígenes.

En el Museo Victoria y Alberto se agrupa muy especialmente cuanto tenga relación con artesanías de todas las épocas y países; además de sus inapreciables colecciones de arte, están allí los cartones de Miguel Ángel que realizara para proyectos de tapicería de la Capilla Sistina y que son propiedad de la Corona británica.

En las vacaciones de verano, se me programó una estada de dos meses en el sur de Francia, en el pueblo de Vallauris que es un centro conocido mundialmente por sus muchos talleres de cerámica y por ser un mercado de tal artesanía que es visitado por miles de turistas de todo el mundo. Allí trabajé en tres de los principales talleres, lo que me hizo posible un conocimiento con los artífices mismos y con las diversas técnicas y métodos que emplean. Aquí trabaja Pablo Picasso en sus creaciones de cerámica, ayudado por torneros que ejecutan las formas que él diseña y transforma después mediante cualquier movimiento, incisión, o relieve que dan a sus piezas una calidad inimitable. Se me invitó al vernissage de la Exposición Anual de los Ceramistas en que estaban representados un centenar de ellos y por supuesto Picasso, quien asiste a esas inauguraciones acarreado un número increíble de público, fotógrafos y periodistas de distintas partes del mundo.

El Museo de Antibes, funciona en un castillo de la Familia Grimaldi, habilitado para servir de Museo. A la entrada vemos una larga lista de los nombres de gente riquísima y notable que contribuyeron a su formación; uno de los primeros es el de nuestro compatriota Arturo López Pérez.

De la Costa Azul pasé a París con un programa que consistía especial-

mente en la visita a los Museos. En un breve plazo de dos semanas pude ver quien sabe si la décima parte de su inmenso acervo artístico. Fuera de los Museos de que todos sabemos como el Louvre, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Artes Decorativas, visité el Museo Rodin, el Museo Bourdelle, el Museo Clugny y varias otras colecciones, que hacen de París la fuente más inagotable de placer visual. En cuanto a los artistas parisienses oficialmente registrados llegan a 60 mil.

Una estada de una semana en Florencia y otra en Roma me dieron sólo la idea de lo que Italia encierra como un inmenso Museo que sale al encuentro del visitante en todas las calles, plazas, iglesias y edificios. Visité una pequeña aldea, a 60 kilómetros de Roma, llamada Anticoli, en donde viven artistas de todas partes del mundo que vienen tras la fuerza poderosa de esta aldea antiquísima, de hermosa gente y que tiene fama de proporcionar las más bellas modelos de Europa. Todos viven de un modo rústico, olvidados del tiempo, de sus exigencias y dedicados por entero a la creación. De inolvidable recuerdo es la calidad humana de muchos de los artistas con quienes me tocó convivir. Su sencillez, bonhomía y cooperación me fueron brindadas en especial en una Conferencia en el pueblo de Chichester, en Inglaterra. Asistieron a ese evento cientos de artífices y profesores que se reúnen cada tres años para intercambiar conocimientos y experiencias, aunar ideas que después se ponen en práctica en sus respectivos campos, y a la que asistió el conocido artista inglés Bernard Leach, autor de muchos textos, magnífico ceramista que ha vivido gran parte de su vida en el Japón. Su influencia sobre las generaciones jóvenes se evidencia tal vez en forma demasiado notoria y, a través de ella, la influencia oriental en cuanto al espíritu que anima las creaciones y también en cuanto a su técnica.

la juventud y los foros

por enrique bello

En la Escuela de Bellas Artes tuvo lugar en diciembre, un foro convocado por el Centro de Alumnos de la Escuela, con el objeto de escuchar las impresiones de los artistas que viajaron últimamente a Europa.

Invitado también a esa reunión intervine, en la parte final del foro, para expresar mi punto de vista a raíz del viaje. Mis opiniones fueron juzgadas por algunos dirigentes del Centro de Alumnos y por un profesor de pintura que las respondió, como ataques a la Escuela y al Centro de Alumnos. Sin embargo, numerosos estudiantes de arte se me acercaron —una vez finalizada la discusión— para expresarme vivamente su acuerdo con los puntos de vista que sostuve. Esta comprensión simpática me lleva a precisar aquí algunas de aquellas ideas.

Ajeno por completo a la actividad docente y a la que desarrollan los alumnos desde sus instituciones estudiantiles, expuse con la franqueza y objetividad de siempre, una opinión disidente con el plano general del debate.

Este punto de vista puede resumirse así:

Los alumnos de las escuelas de arte, en Chile y en la mayoría de los países, se ven dominados por un continuismo de academia, que más adelante mata en germen toda iniciativa de independencia para afrontar la creación artística. Muchos escapan a esta generalidad, pero lo singular es que no siempre los que se independizan del arte tradicionalista son los que demostraron mayor talento como alumnos.

En esta situación, se producen dos fenómenos: el del estudiante de arte, originariamente dotado, que es absorbido por el ambiente y termina por "pintar bien", sin ningún llamado a la personalidad, y el del estudiante que, deseando ponerse al día con las tendencias actuales del arte, se empeña en *hacer arte moderno* para no aparecer atrasado, aun cuando el talento no figure entre sus dioses protectores. En ambos casos el resultado es negativo, y a la larga, un desastre, pues de estas dos situaciones dominantes surgen los individuos que después reemplazarán a sus maestros en la cátedra. Y ahí no ha pasado nada.

Expresé en las dos breves intervenciones que se me permitieron

durante el foro, que la característica entre los estudiantes de arte era su tremenda falta de inquietud. Que la responsabilidad de este quietismo de muerte se debía tanto a un espíritu burocrático entre los estudiantes y sus dirigentes, como a las escuelas de arte mismas, que no habían sabido hasta ahora canalizar las energías y espíritu creativo potenciales de la juventud, para alzarlos a la altura que seguramente muchos de ellos son capaces de alcanzar. Dos respuestas principales se me dieron: la del profesor y pintor Raúl Santelices, que defendió a nuestra Escuela de Bellas Artes (a la cual no atacé en particular, puesto que me referí a todas las escuelas de arte, inclusive a las no plásticas), que afirmó que era "un orgullo para América", y que su labor estaba a la vista de quien deseara verla, y, lo que personalmente me expresó la presidenta del Centro de Alumnos, señora Mujica, quien junto con reprochar mis intervenciones por considerarlas "fuera del tema del foro", me recordó todo lo que el Centro de Alumnos hacía por engrandecer la institución.

Mi respuesta a tales afirmaciones estaba contenida en las palabras que dije en el mismo foro. Es decir, que no basta —en lo que a la Escuela y su docencia se refiere— con asegurar a los estudiantes de arte un cartón final para, como quien dice, graduarse de pintores, escultores, ceramistas, dibujantes, ejecutantes musicales, o de profesores de esas cátedras. Que lo importante, era, sin embargo, el desarrollo más altamente libre de las individualidades, para lo cual, el profesor, más que un guía y un corrector, debería ser simultáneamente un guía y un eco del alumno, capaz tanto de ser comprendido por éste como de comprenderlo. Ampliemos esto ahora: un maestro que ha perdido él mismo la juventud espiritual (y aquí no importa la edad) no puede pretender situarse entre la juventud, ayudarla, mostrarle aún más allá de lo que el alumno piensa o concibe. Tal maestro precisa de una vasta cultura en su especialidad y de una sensibilidad en constante tensión, vigilante frente a todo lo que le rodea, a cuanto ocurre en torno suyo y por lo tanto a la sociedad de la cual forma parte *en su tiempo* y no en el pasado. En nuestras escuelas de arte hay profesores que poseen cultura y

conocimiento de su cátedra; pero difícilmente se encuentran algunos que incorporen esos conocimientos a la vida misma, para obtener materia viva de aquello que, aunque se encuentre en el pasado, es susceptible de ser situado y apreciado como si fuera nuevo. Tengo la impresión de que toda la grandiosidad que, aún para una mentalidad moderna, puede encontrarse en pintores como Piero della Francesca, Grünewald, Fra Angelico o Botticelli, está apenas marcada en las escuelas de arte tradicionales, por la simple razón de que se les enseña con el mismo criterio rutinario que se hace aprender las cuatro operaciones a los niños.

El espíritu de investigación es por lo general confundido con la búsqueda mecanicista de los problemas plásticos, y se recurre casi siempre a textos descriptivos, que, bien o mal, sientan verdades eternas sobre determinada época del arte. Esas verdades son esquivas, máxime cuando no se cuenta con museos que muestren el original. Las reproducciones en colores son en la mayoría de los casos simples remedos, en las que se pierde la proporción del original y la gama real del pintor. Todo esto es apreciable cuando uno se acerca a las fuentes. Quien haya visitado los museos de Europa; quien haya conocido las fabulosas colecciones del Renacimiento italiano, por ejemplo, descubrirá, con algún ánimo de verlo sin duda, que la realidad de ese Renacimiento *no está* en los libros, y que un arte de validez eterna como el de los primitivos italianos es casi totalmente desconocido en la América Latina, porque de los miles que guardan los museos europeos, son escasísimos los ejemplares de esa pintura que pueden encontrarse en los museos y colecciones privadas de Brasil, Chile, Argentina o México.

Si reconocer esto significa "atacar a nuestra Escuela de Bellas Artes", no sé, en verdad, qué habría que hacer para defender su existencia, que no fuera repetir como papagayo que somos en todo los más capaces, los más cultos, los más responsables, los más artistas. Si al hablar de esta manera se le confunde a uno con ciertos críticos que atacan la enseñanza artística no porque sea defectuosa y débil, sino porque ellos la atacarán de todos modos por motivos de resentimiento personal, allá los que lo crean o pretendan hacerlo creer, aquí los que acostumbramos a hacer buen uso de la libertad.

En cuanto a un supuesto "ataque" al Centro de Alumnos, aclaremos una vez más que lo que he expresado es una ardiente defensa del espíritu creativo que debe primar en la juventud, y en sus instituciones. Se me respondió que el Centro de la Escuela de Bellas Artes terminaba de realizar una convención de estudiantes, que enfrentaban con decisión el estudio de los problemas propios, que existían tal y cual iniciativa de beneficio común. Yo no he puesto en duda tales propósitos e iniciativas. Discuto, sí, el carácter de las preocupaciones fundamentales de los alumnos de arte. Organizarse, discutir los problemas, realizar beneficios para viajes de estudio, formar conjuntos artísticos, todo eso está muy bien. Eso mismo hacen todos los centros de estudiantes universitarios, los de Derecho tanto como los de Ingeniería, de Medicina o Pedagogía. Si lo damos por descontado, ¿qué queda como incentivo para que de ese conjunto de jóvenes estudiantes de arte surjan alguna vez algunos artistas de verdad?

Eso es lo que traté de exponer en aquel foro. Su solución se encuentra, creo, en el estudiante tanto como en el profesor; en el

más alto desarrollo de la personalidad; en la vida de una Escuela que debe cuidarse a cada instante de no envejecer.

Pero insistimos en lo que entendemos por juventud, término que en el caso que nos interesa no puede tener un sentido puramente vegetativo, sino justamente el opuesto.

Ser artista es serlo cada día de nuevo, usar el mayor rigor para juzgar la propia obra y evitar así que ésta se transforme en el mero espejo de su creador, en una autosatisfacción esterilizante. Forma y contenido no pueden transformarse en factores académicos.

Pasar, en cambio, a la creación de una morfología que corresponda a las relaciones del mundo de hoy, que extraiga esos factores (forma y contenido) de la realidad de cada instante; una morfología, identificable o no, pero salida de la atención y de la tensión conscientes del individuo que se enfrenta a su propia creación, y por lo tanto a la de su verdadero mundo, que no es otro que *el mundo*.

Si la nueva generación de pintores continúa distraiéndose en la vacilación de si se sitúa con los abstractos expresionistas, o con los abstractos concretos, o con cualquiera de las formas últimas del realismo, puede repetirse con ella la fábula de los conejos con los galgos y podencos: el tiempo los barrerá, porque los sorprenderá desprevenidos. Nada quedará de esa generación para las generaciones posteriores. Y es importante que algo permanezca, no para la gloria personal, aunque sí para el desarrollo panorámico de las ideas que prepararán los nuevos descubrimientos.

Las clasificaciones no resisten ya el marco en que se las ha encerrado. No se puede ser consecuentemente un abstracto a través de una simple toma de posición. Se es o no, como una necesidad. La toma no es de posición, es una toma de conciencia.

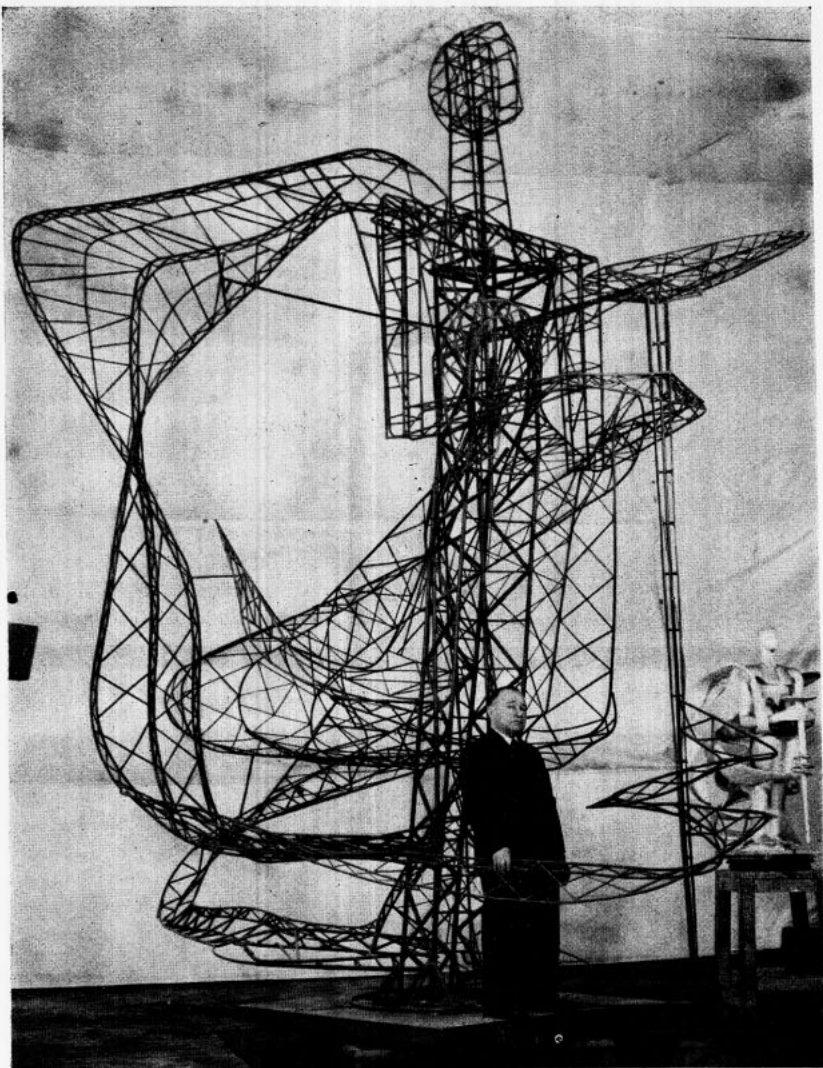
Relaciones como estas son apreciables cuando se observa con atención la conducta de algunos artistas europeos de hoy, y sobre ellas quisiéramos hablar otra vez con detenimiento. Abro un paréntesis.

(Mientras un joven pintor, a quien supondremos dotado, empasta la tela para obtener una preciosa naturaleza muerta, la muerte verdadera puede estar en las calles, o en los campos de guerra de un país vecino. En el instante en que este otro artista busca ciertas relaciones espaciales en la tela o en los materiales de su escultura, un cohete corta el universo, sobrepasa la luna y se acerca al sol, a velocidades y a través de distancias hasta ahora no imaginadas, hace cambiar la concepción de temporalidad y espacialidad. Sin embargo aquellos artistas y estos científicos del cohete son ¡ay! contemporáneos.

En la solución de este contrasentido se encuentra, seguramente, el camino de un artista creativo, o de quien pretenda serlo mediante la investigación más consciente para expresarse en el mundo en que vive, que es este de los pequeños y grandes descubrimientos de cada instante. Sin esta conciencia audaz no puede darse la juventud. Cierro el paréntesis).

Mayor audacia y menos problemas de orden inmediato en la mente de los estudiantes de arte -y en todos los estudiantes y en todos nosotros ¿no nos permitirá salir más pronto del embudo en el que siglos de rutina nos tienen encerrados?

Invito a mis amigos de los foros de Bellas Artes a desaforarse un poco.



samuel román junto a la estructura metálica de su monumento a don enrique molina

monumento a don enrique molina

El escultor Samuel Román Rojas, uno de los valores más notables de la plástica nacional, acaba de terminar la estructura metálica del monumento a don Enrique Molina, Rector fundador y vitalicio de la Universidad de Concepción. El monumento —así como la estruc-

tura que aquí reproducimos— tiene una altura de seis metros, y será vaciado en bronce. Representa una estilizada figura que simboliza la vibrante personalidad del educador chileno, quien, en los años ya algo lejanos de la fundación de la Universidad del sur, hizo realidad el lema por él sustentado "Por el desarrollo libre del espíritu".

El monumento a don Enrique Molina será colocado en la ciudad universitaria de Concepción, en el jardín que rodea las nuevas construcciones que allí realiza actualmente el arquitecto Emilio Duhart.

antúnez en el moderno de río

En noviembre último se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, una exposición retrospectiva del pintor Nemesio Antúnez, en la que nuestro compatriota presentó sesenta óleos pintados entre 1948 y 1958. Informaciones de diarios y revistas brasileños en nuestro poder, destacan la exposición de Antúnez como un acontecimiento artístico de

primera magnitud en la capital del Brasil. Antúnez tuvo el honor de ser quien inaugurara las galerías del segundo piso del nuevo Museo de Arte Moderno de Río, que, como se sabe, es uno de los más perfectos del mundo, como arquitectura y como organización circulatoria museística. Al acto inaugural asistieron Ministros de Estado, Cuerpo Diplomático, per-

sonalidades y lo más selecto del mundo artístico brasileño. El catálogo —diseñado por Tuni Murtinho— se abre con tres notas de presentación, respectivamente, del Embajador de Chile, señor Raúl Bazán, del poeta Pablo Neruda y de la escultora y dirigente del Museo de Arte Moderno de Río, María Martins.

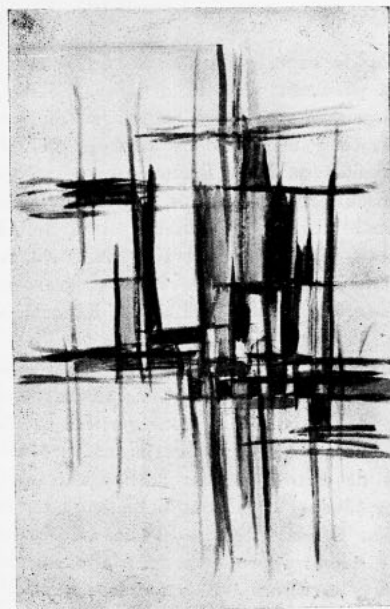
La prensa, y en particular la crítica brasileña, se han ocupado extensamente de esta exposición, poniendo

de relieve que la obra de Nemesio Antúnez se cuenta entre la más significativa del continente. El pintor chileno, que había sido distinguido en la última Bienal de Sao Paulo con el Premio al mejor pintor latinoamericano, ha sido objeto de numerosos actos en su honor, de parte de los artistas y de personalidades a cargo de los asuntos culturales del Gobierno del Brasil.

osvaldo cáceres en concepción

En la sala de exposiciones de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción, inauguró recientemente una interesante muestra de pinturas y dibujos el pintor y arquitecto santiaguino Osvaldo Cáceres.

La exposición de Cáceres —que abarca un período de cerca de diez años de labor— tuvo un franco éxito en la metrópolis sureña. Cáceres es un abstracto que se interesó, desde sus años como alumno de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, por profundizar en las formulaciones plásticas de Kandinsky, Mondrian y Klee, al mismo tiempo que siguió atentamente el movimiento de la Bauhaus. Sus obras recientemente expuestas reflejan una observación penetrante del contenido de aquellas experiencias. El crítico Rolando Toro, al comentar la obra de Cáceres en Concepción, expresa, entre otros conceptos: "Osvaldo Cáceres crea ámbitos desconocidos y explora sin temor el espacio. Destruye las formas



osvaldo cáceres composición, 1958

rígidas en donde todo se encuentra ya hecho y definido, y va a la conquista de una cosmogonía superior, que le sirve para contener los nuevos ideales... Nos entrega así, sus abismos, sus andamios atravesados de luz, sus ventanales de una calle de una ciudad infinita."

iván vial calor de pan, óleo 1956

obra de iván vial en roma

Del 12 al 31 de octubre último tuvo lugar en el Palazzo Venezia de Roma, una exposición colectiva de artistas latinoamericanos, que se efectuaba por primera vez en el célebre Museo romano.

Treinta y cuatro artistas representando a la mayor parte de los países de la América del Sur, se hicieron presentes en esta muestra, que fue auspiciada por el Centro de Estudios Latinoamericanos.

El único artista chileno que figuró en esta exposición, fue el pintor Iván Vial, quien regresó este año de Italia, donde permaneció cerca de un año. La obra de Vial presentada en esta muestra fue el óleo "Calor de pan", que pertenece al Museo de Arte Moderno de Roma.



las exposiciones en santiago durante 1958

Sala de exposiciones de la Universidad de Chile. Mayo: pinturas y grabados peruanos, dibujos de José Ricardo Morales; óleos de Oscar Trepte; retrospectiva de Alvaro Casanova Zenteno. Junio: acuarelas de Hardy Wistuba; dibujos y acuarelas de Laureano Guevara. Julio: esmaltes sobre metales y grabados de Juan Egenau. Agosto: exposición de la Asociación de Pintores y Escultores; esculturas de Isabel Sotomayor; cerámicas y acuarelas de René Román Rojas. Septiembre: óleos de Alvaro de Silva; óleos de Marta Villanueva, pinturas de Claudio de Girolamo; óleos de Marta León, y esculturas de Sergio Castillo. Noviembre: grabados de Lucy Lortsch; esculturas y grabados de Lis Hooze Hansen. Exposición del Libro de Arte Italiano.

Los museos. Enero: de Arte Contemporáneo, panorama de la práctica chilena. Abril: óleos de Sheila Hicks y fotografías de Sergio Larraín en el Museo de Bellas Artes, retrospectiva de Nemesio Antúnez. Junio: en el Museo de Bellas Artes, "mensaje artístico de Alemania". Septiembre: en el Museo de Arte Popular: artesanía tradicional, en el Museo de Bellas Artes: diez jóvenes escultores británicos; en el Museo de Arte Contemporáneo: 69^º Salón Oficial de Artes Plásticas. Noviembre: en el Museo Nacional de Bellas Artes: reproducciones de pinturas norteamericanas; exposición de pintura y escultura del grupo Rectángulo.

Ministerio de Educación. Abril: Sexto Salón de Aficionados. Mayo: tres grabadores de Viña del Mar; óleos de Pedro Eppelin. Junio: pinturas de Jorge Díaz. Julio: óleos de Rodolfo Opazo; pinturas de Gracia Barrios, Aída Poblete y Ricardo Yrarrázabal; obras de la pintora argentina Sally Weintraub. Agosto: témperas y dibujos del curso medio de la Escuela Experimental de Educación Artística. Septiembre: collages de Uwe Grumman; óleos de Renato Díaz Avilés; óleos de José Balmes, Francisco Otta, Rodolfo Opazo Eduardo Martínez, Carlos Ortúzar. Noviembre: arte esquimal del Canadá.

Sala del Banco de Chile. Marzo: Alejandro Jiménez. Oleos y acuarelas de Alberto Ludwig. Oleos y acuarelas del pintor español Mariano Martín Hidalgo. Abril: óleos y dibujos de Hortensia Oehrens. Oleos de Rudolf Pintye. Oleos de Roberto Echenique, Iván Alegría y Juan Richasse. Elena Montero. Acuarelas de Draco Maturana. Acuarelas de Ernesto Saúl. Oleos del pintor español Eduardo Cobos. Mayo: óleos de Berta Orrego. Agustín Echarría, acuarelas. Acuarelas de Elizardo Bravo. Oleos de Arturo Lorenzo. Oleos de Olga Morel. Kurt Herdan y Uwe Grumann. Ladislao Cheney. Dibujos de Carlos Dorlhac. Oleos de Lautaro Alvial. Junio: Luis Strozzi, óleos. Oleos de Ana Cortés. Oleos de Sergio Montecino. Julio: óleos de Víctor Fraz. Oleos de Arturo Pacheco. Oleos y acuarelas de Alfredo Melosi. Acuarelas de Kurt Schicketanz. Acuarelas de Gustavo González. Oleos de Selma Sommer. Oleos de Pascual Gambino. Oleos de José Menich. Acuarelas de Carlos Swinburn. Grabados de Carlos Hermosilla Alvarez. Miniaturas de Fernando Rojas. Agosto: óleos de Manuel Casanova. Oleos de Ysabel Sánchez. Oleos de Claudio di Girolamo. Oleos de Blanca Paulin. Acuarelas de Oscar Saint-Marie. Oleos de Martínez Sancho. Retratos de Arturo Santana. Septiembre: óleos de Luis Nangari. Oleos y dibujos de Carlos Dubinowsky. Oleos de René Pérez. Oleos de Joaquín Yrarrázabal. Oleos de Lajos Janosa. Octubre: Dibujos de Carlos de Roca. Oleos del pintor argentino Jorge Cópula. Oleos de Luisa Besa. Oleos de Manuel Carvallo y Sergio Rojas. Oleos de Teresa Heyer. Obras de Sánchez Bolaños. Acuarelas de Alfredo Swedrewitz. Acuarelas del R. P. Mariano Ortúzar. Oleos de Rodolfo Rivera. Oleos de Nicolás Uliantzeff. Noviembre: óleos de Luis Araya Robles. Oleos de Paz Astoreca y Olga Burgos. Acuarelas de T. Kowkaleczko. Oleos de Martínez Sancho. Sala de Arte Libertad: pintores abstractos nacionales y extranjeros. Pinturas de Sergio Baikalow. Olga Boeinger. Rodolfo Rivera.

Los Institutos. Chileno-Británico, junio: artes del fuego, del escultor y ceramista Lorenzo Berg Salvo. Chileno-Francés, julio: pinturas de Lautaro Labbé. 25 grabados franceses modernos. Chileno-Británico, agosto: óleos de Carlos Vásquez. Chileno-Francés: pinturas de Bernardette de Saint Luc. Chileno-Británico: William Blake, sus ilustraciones para "Job". Septiembre: Instituto de Cultura Hispánica: exposición del grupo Temporal. Chileno-Britá-

nico, noviembre: acuarelas de Margot Guerra. Chileno-Francés, noviembre: pinturas infantiles. Chileno-Británico: grabados de Antonio Henríquez. Chileno-Francés, diciembre: tapices y pinturas hindúes.

Galería Sol de Bronce. Colección de pintura china antigua. Colección chilena del Museo de Arte Popular. Obras del pintor argentino Miguel A. Prelato. Septiembre: óleos de Mario Carreño. Arte chino y tibetano. Octubre: Salón de Rechazados del Salón Oficial. Dibujos de Alejandro Jodorowsky.

Sala Beaux Arts. Mayo: Grabados de Nemesio Antúnez. Junio: óleos, gouaches y esculturas de Vlado Kristi. Grabados de Dinora. Julio: óleos de Carmen Johnson. Agosto: tapices y témperas de Héctor Rubio; óleos de Oscar Trepte. Septiembre: dibujos de Carmen Silva. Noviembre: acuarelas de María Peyrelongue, Monserrat Palma y Carlos Martner.

Salas varias. Centro de Arte: artistas de la nueva generación. Círculo de Periodistas: óleos, acuarelas y dibujos del pintor peruano Marciano Méndez. Museo de Historia Natural, creaciones textiles con motivos preincásicos de Shella Hicks. Sala Laberinto: pintura moderna chilena. Sala Goya: cerámicas de Celso Rivera. Círculo de Periodistas: óleos y acuarelas de Amílcar Salomón. Marzo, Círculo de Periodistas: el grabado contemporáneo en Grecia. Abril: Pinacoteca Sta. Lucía: acuarelas de Carlos Swinburn. Sala Laberinto: óleos de Osvaldo Zilleruelo. Sala Le Caveau: pintura francesa contemporánea. Mayo: Centro de Arte: pinturas de Lucía López. San Antonio 60: obras del escultor y ceramista José San Martín. Retrospectiva de Juan Francisco González. Sala del Instituto de Cultura Hispánica: óleos de Celia Leyton. Escuela Superior de Niñas N^º 80: muestra plástica infantil japonesa. Centro de Arte: exposición del Grupo Rectángulo. Junio: Portería del Convento de San Francisco: Fra Angélico Aranda, óleos. Sala Le Caveau: pintores franceses y holandeses de los siglos xvii y xviii. Pinacoteca Sta. Lucía: María Teresa Ramírez. Sala de Arte Libertad: Exposición de homenaje a Haroldo Donoso. Círculo de Periodistas: óleos de Adriana Frascaroli. Sala Juan Francisco González: acuarelas de Antonio Mulato Nunque. Pinacoteca Sta. Lucía: óleos de Ricardo Florshein. Le Caveau: cuadros antiguos. Palacio de la Alhambra: retrospectiva de Adolfo Mueller. Sala Libertad, julio: témperas de Lucy Lois. Centro de Arte: grabadores chilenos. En su taller, acuarelas de Judith Alpi. Sala Libertad: dibujos de Luis Diharce. Palacio de la Alhambra: pinturas de Olga Varady. Círculo de Periodistas: Oscar Moraga. Sala Finis Terrae, agosto: óleos de Peter von Artens. Pinacoteca Sta. Lucía: dibujos de Rodríguez Candhalz. Círculo de Periodistas: bocetos del escenógrafo norteamericano Clarence Saelzer. Sala Comas: pinturas de Pedro Bolidos. En el estudio del artista: óleos de Pablo Vidor. Sala Laberinto: óleos de Hortensia Oehrens. Pinacoteca Sta. Lucía: témperas y óleos del pintor español Castro Seijas. Salones del Círculo Español: óleos de Isabel Sánchez Bolea. Septiembre, Huérfanos 1234: Primer Salón de Artistas Plásticos del Grupo de Arte del Banco del Estado. Sala Goya: Conrado Pineda. Sala San Antonio: acuarelas de Jorge Court. Palacio de la Alhambra: retrospectiva del escultor Simón González. Sala Libertad: pinturas de Rosa Eugenia Abarca, Josefina Araya y Carmen García. Casa de la Cultura: Tercer Salón de Primavera. Octubre: Círculo de Periodistas: exposición de Sergio Bruce. Centro de Arte: collages de Uwe Grumann. Isi Cori expuso en su taller. Sala Finis Terrae: arquitectura y arte japonés. Sala Comas: óleos de Francisco Segundo González. Palacio de la Alhambra: exposición de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Manuel Huidobro expuso en su taller. Palacio Alhambra: retrospectiva de Carlos Spech. Sociedad Amigos de la Isla de Pascua: pinturas de Amneris Sepúlveda. Sala Comas: grabados de Viterbo Sepúlveda, Héctor Pino y Carlos Donaire. Club Sirio: Ricardo Cerda. Sala Libertad: óleos de Draco Maturana. Círculo de Periodistas: 9^ª exposición de ilustración, humorismo y publicidad. Casa del Maestro: exposición de pequeña plástica infantil. Sala Comas: exposición del grupo Lingue. Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica: arquitectura brasileña y californiana. Sala Goya: acuarelas y dibujos de Conrado Pineda. Casa Ramón Eyzaguirre, noviembre: grabados del siglo xv. Casa de la Cultura: obras de Gregorio Vásquez. Sala Goya: óleos de Lautaro Alvial. Casa de la Cultura: Enrique Aymar. Palacio de la Alhambra: Salón Nacional de Artes Plásticas.

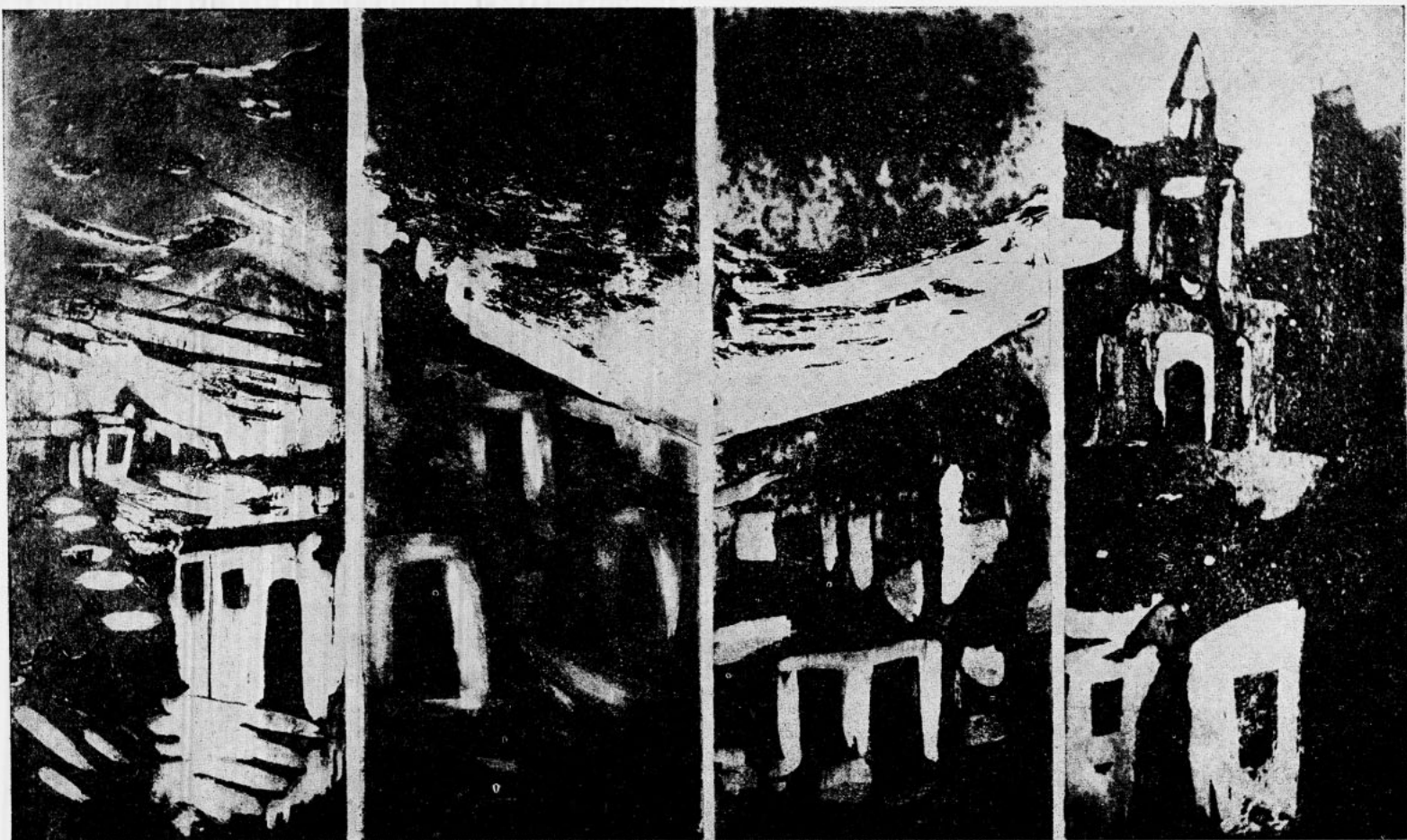


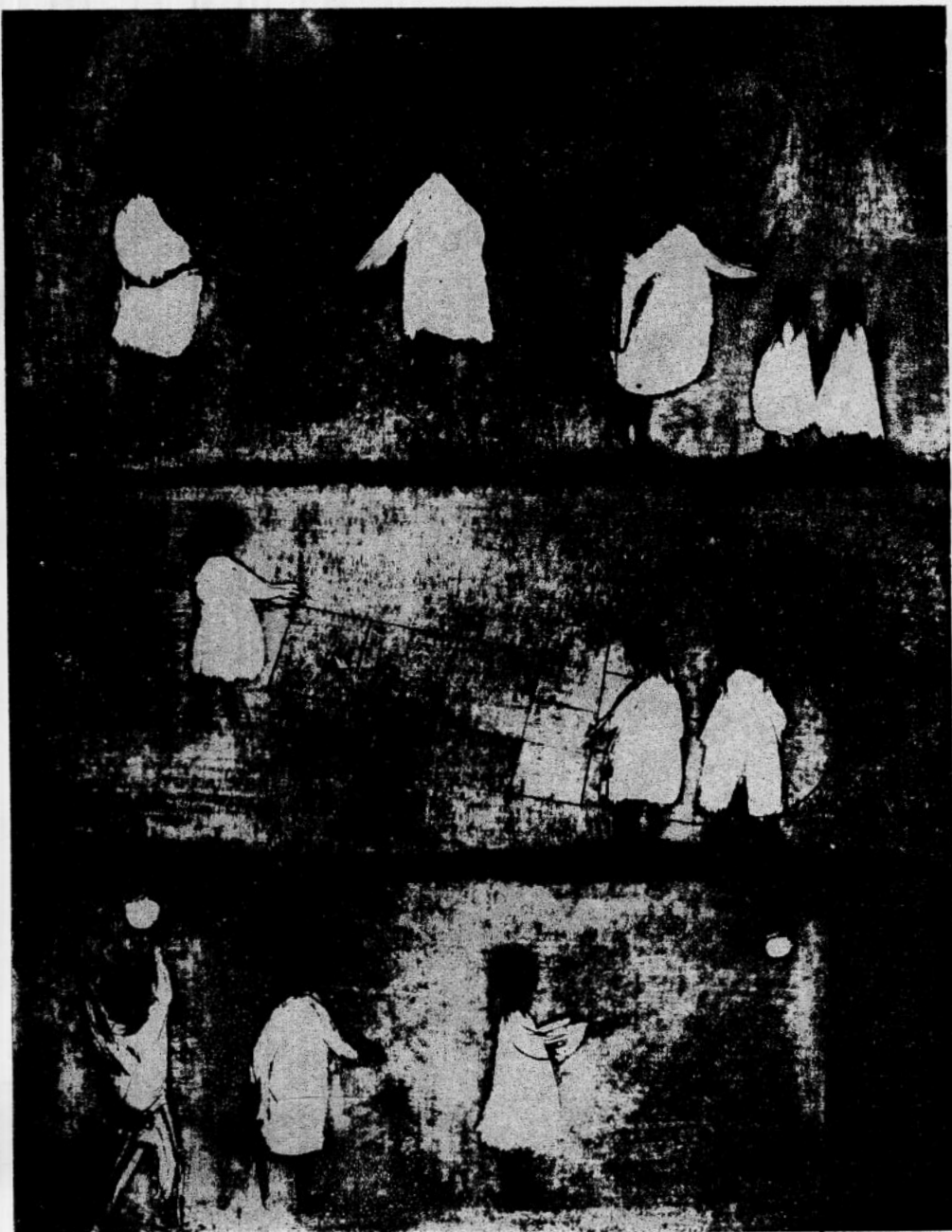
eduardo m. bonatti gato cazando, grabado 1958
1.er premio en dibujo y grabado del salón





marta carrasco dibujo, 1958
mención honrosa en dibujo y grabado







francisco álvarez pentecostés, grabado 1958
2º premio en dibujo y grabado



adriana frascaroli interior, dibujo 1958
mención honrosa en dibujo y grabado

3

ensayos

julio molina
antropología del arte

leopoldo castedo
el sentido del color en el indio americano

rómulo trebbi
*para una historia del pensamiento americano
precolombino*

antropología del arte

III (final)

por julio molina müller

1. Categorías para la captación de las Artes.

Para el hombre, quizás si demasiado asistido por los sistemas de la filosofía, subsisten si quiere, en verdad, seguir en pos de su esencia, los problemas. Hay un fondo ontológico-crítico en las vidas física y psíquica, en el llamado "espíritu objetivo" y en el conocimiento, en la lógica y en la ética, cuanto en el mundo de los valores y en el curso de la historia. También lo hay, en las formas de la metafísica del arte y de lo bello. Nos dice Nicolai Hartmann que "el reino de lo bello no es un mundo al lado del mundo real. La naturaleza, el hombre, la vida, con sus voluntarias comedias y tragedias, todo lo que puede llegar a ser objeto del conocimiento, puede llegar a ser también objeto de la contemplación y del goce estético... Más tangible aún es esta relación en la obra de arte... En el paisaje pintado... es el conjunto una indisoluble unidad: el paisaje sólo aparece al mirar el lienzo, pero éste con sus manchas de color sólo es un cuadro en tanto aparece en él el paisaje". Hemos visto que la obra de arte siempre está soportada por la "materia", la "forma" y el "contenido". Ellos son categorías del arte, que hacen posible que la obra singular se destaque en forma significativa del medio que la rodea. Así, la forma artística es concepto que incluye todas las incontables vías a través de las cuales el artista puede organizar su material. Y, siendo estas formas genéricas, ello no obsta para que la singularidad y concreción del arte se cumpla, pudiendo el hombre dar infinitas contestaciones a su problema de organización. Es el hombre el que crea los motivos, escoge los elementos y provoca las relaciones entre ellos; el mismo quien descubre modos de tratamiento y de composición y se vale de medios simples o complejos, de medios de integración y de ritmo.

Ortega y Gasset, en su diseminada "estética de la razón vital", afirma con ejemplar fidelidad al tema antropológico: "Las artes son sensorios nobles, por medio de los cuales se expresa a sí mismo el hombre lo que no puede alcanzar fórmula de otra manera. Como veremos, es característico del problema propio al arte ser insoluble. Ya que insoluble, el hombre intenta abarcarlo separando sus diversos aspectos, y cada arte particular es la expresión de un aspecto genuino del problema general.

"Cada arte, pues, responde a un aspecto radical de lo más íntimo e irreductible que encierra en sí el hombre. Y este aspecto no será, por consiguiente, sino el tema de ideal cada una".

La actitud de la contemplación —y sabemos que para los griegos, el hombre lo era desde la equivalencia *anthropos* igual contemplador— se ejerce en forma muy peculiar: en medio de una gozosa libertad, cuya finalidad está en sí misma, y está esperando la conceptualización del saber teórico para darse. No obstante la afirmada realidad, lo estético se define por ser ilusorio y aparente, aunque nadie le escatimaría su *valer*, su estimación única, que obra más allá de la materia y del espíritu dispersos, ensamblándolos, dándoles patente de tránsito en lo visible cuanto en lo invisible, en lo limitado y en lo ilimitado de los seres y las cosas. Esta fraternidad secreta de tantos aspectos de la vida universal va más allá de lo simplemente bello, pues en el arte y en la naturaleza se dan diversos sentimientos humanos de raíz estética, por ejemplo, lo bonito, lo grandioso, lo gracioso, lo sublime y lo humorístico. Y, nada menos, lo sublime y el humor pueden encontrarse en el "sentimiento" de la vida cósmica.

Kant en su "crítica del juicio estético" (*Crit. juicio*, 1ª parte), define al gusto como facultad de juzgar un objeto o una representación, sin interés alguno, entre otras cualidades, pero, en el fondo, como "facultad de juzgar la sensibilización de ideas morales... y como de esa facultad, así como de la mayor receptividad que en ella se funda para el sentimiento (llamado moral) de estas ideas morales, se deriva el placer, que el gusto declara valedero para la humanidad en general y no sólo para el sentimiento privado de cada cual, resulta que se ve claramente que la verdadera propedéutica para fundar el gusto es el desarrollo de ideas morales y la cultura del sentimiento moral, puesto que sólo cuando la sensibilidad es puesta de acuerdo con éste, puede el verdadero gusto adoptar una determinada e invariable forma". El eticismo cultural de la filosofía kantiana queda allí debidamente remachado, situación que habrá de mantenerse a través de las fluctuaciones del idealismo filosófico, hasta que se produzca un cambio del eje teórico, con la fundación de las Ciencias del Espíritu, en la segunda mitad del siglo XIX.

Es en ese mismo tiempo en que la historia del arte se principia a concebir como historia de la forma, punto de vista en que sobresale el múltiple esteta Aloys Riegl. Siguele Schmarsow: en su sistema es determinante el estronque de las tres artes (arquitectura, escultura y pintura) con las tres sensaciones cálicas fundamentales que se relacionan con la cenestesia (ritmo, proporcionalidad y simetría). Por otra parte, el concepto de voluntad artística de Riegl, más allá de su importancia para el análisis formal, es de gran alcance psico-histórico, como se verá. El segundo de los autores mencionados proclamó las relaciones del arte con la cultura, superando el extremo formalismo de Woelfflin.

La psicología de W. Dilthey empieza a influir a los tratadistas del arte, con su "psicología descriptiva y analítica", que obra como ciencia fundamantadora del "mundo histórico", de las "concepciones del mundo" (entre

ellas, la artística) y las llamadas Ciencias del Espíritu (o de la Cultura). La "intuición de la vida", de Simmel relaciona el ver empírico práctico y el ver y formar artísticos. En efecto, "toda percepción óptica significa directamente una selección entre ilimitadas posibilidades; dentro del campo visual de todo momento nos limitamos a acentuar sólo puntos aislados, por motivos que sólo en casos excepcionales nada tienen que ver con lo meramente óptico; es innumerable lo que, como si no existiera en absoluto, deja fuera de ella la percepción; asimismo en todo objeto individual existen un sinfín de cualidades y aspectos que nuestra vista pasa por alto. Por consiguiente, nuestra configuración intuitiva del mundo no se opera sólo mediante aprioridades psicofísicas nominables, sino también continuamente de modo negativo". Ajustándose a estas ideas, tenemos que, en cada momento de la Historia, la naturaleza vendría a ser lo que el arte nos va prescribiendo: miráramos la realidad "con los ojos de los artistas". Por parecidas elaboraciones podríamos concluir con Dilthey que lo genuino espiritual y material de toda poesía está condicionado históricamente, por mucho que apele a la vitalidad que nos transmite y por la intensidad de las imágenes perceptivas que el poeta es capaz de vivir, todo ello dentro de un mínimum de interés y de universalidad, en medio de intuiciones impregnadas de sentimientos, de que es capaz. De allí su afinidad con el sueño y la locura, de su fantasía tan plástica como la de los alucinados.

No hay barreras para el Arte, cuando él se enriela en una carrera psico-histórica: así, por ejemplo, como nos reseña W. Passarge, la plástica en el rococó alemán se funde por completo con la pintura, puestas ambas al servicio de su retorcida arquitectura. Y desde la mera "forma" del arte monumental egipcio, caminamos por milenios hasta llegar a la "plenitud" de la pintura impresionista de la anterior centuria.

Se sostiene que, para el antiguo, sólo se podía apreciar el espacio en cuanto magnitud material cúbica, si es que de alguna manera lo percibía. Era táctil. Por el contrario, el ser humano de hoy hace triunfar, desde fines del Renacimiento, la configuración óptica, que ve a aquel en profundidad. Se impone la pintura, arte individualista, sobre la plástica, impersonalista. Arte éste, del escultor que, lejos de los abusos de la crítica histórica "que en arte se olvida del arte", hizo exclamar al gran Charles Baudelaire, ¡cuán afortunados son los hombres que hacen las cosas físicamente, instalándose en la realidad concreta! ¡Cuán dichoso el escultor que con su maza y su cincel ataca la piedra —que fuerza a la misma a ser un testimonio de sus sueños para cada observador futuro! Abanindra Nath Tagore, hermano del conocido poeta hindú, exclama, a su turno: "Como un río que rompe sus diques, el artista supera los límites de las leyes *sástricas*". Los tratados de técnica artística, los *Silpas Sastras*, existen, en efecto, no para ser justificados por el arte, sino para elucidarlos. El arte es eco de un mundo sobrenatural, misterioso y exaltado; crea tipos ideales, más allá de las leyes fisiológicas, pues es el camino que permite franquear un mundo "donde el arte se alía al gozo eterno".

Por otra parte, el hombre paleolítico, tal vez fue la escultura el primer arte que aprendió a dominar. Más tarde dedicóse al dibujo de siluetas, mucho más difícil, tallando con un pedernal, sobre marfil de mamut, la imagen del mismo animal. Pero sus mayores éxitos los obtuvo en la pintura, de la cual quedan tantos testimonios en las cavernas, especialmente las de la zona franco-cantábrica. ¡Y tan similar su técnica e inspiración, en lo esencial, a la de los paisajistas modernos, retratadores de la Naturaleza! Ella, igual que las figuras caras a los cazadores prehistóricos, es asimilada, hecha suya por el artista, mediante la simplificación, la generalización y la transformación, como apunta el esteta del paisaje Fr. Paulhan. Paisaje: lo que vemos de la Naturaleza, con su apariencia en verde y azul predominantes; con sus rojos de vida, y sus grises y ocre menesterosos, con sus claroscuros. Hay paisajes de tranquilidad, o de miedo, horror o asombro, y los hay de nostalgia. La búsqueda de algo vago y desconocido llena el alma del hombre que despierta a la modernidad; sus montañas, llanuras y aguas, influyen en nuestro destino: son el tablado de la historia y el soporte, muchas veces, de lo sagrado, a través de mitos y revelaciones. El paisaje artístico es un símbolo de la "geurgia", del trabajo del hombre con la Tierra. Así como la poesía puede ser descrita como "memoria simbólica" (E. Cassirer), el espacio tiene también su historia, fundida al conocimiento de un determinado orden cósmico, que en la cultura humana se iniciara allá en la lejana astronomía babilónica. Labor reafirmadora en la filosofía de la cultura, en la reflexión antropológica, es ésta del dominio de las características que asumen espacio y tiempo en la experiencia humana. El espacio del Arte es un espacio cualitativo, individualizado, historificado, visto por el *anthropos* que lo usa y lo transmite en la consolidación diestra de la obra artística.

2. Conocimiento y expresión.

La distinción entre posibilidad y realidad es una exclusiva del ser humano. Tendría que ser un intelecto arquetípico, originario de sí mismo,

¹Nicolai Hartmann: *Ontología, I. Fundamentos*, México, FCE, 1954, pág. 26.

²José Ortega y Gasset: "Adán en el Paraíso", en *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Rev. de Occidente, 1953, pág. 479.

³Emmanuel Kant: *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Edit. El Ateneo, 1951, pág. 356.

⁴Georg Simmel: *Intuición de la Vida*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1950, pág. 66.

⁵Charles Baudelaire: *Curiosités Esthétiques*, París, Edit. L. Conard, 1923, pág. 363.

⁶Abanindra Nath Tagore: *Arte y anatomía hindúes*, Buenos Aires, Edit. Kier, 1946, pág. 14.

divino, para no concebir esta separación. Podría ser, también, un ser gratuito, apósito, para dar en esa extraña función. El arte se cierne en las apariencias de tal identificación, y por ello es que tiene un puesto relativo incluso dentro de la más recóndita operación cognoscitiva dentro de la Cultura. Kant ya nos ilustraba respecto de la interpenetración de intuición y concepto, dando con ello ocasión a que él, estricto criticista, sea considerado por el inequívoco existencialista Karl Jaspers como uno de sus maestros más preclaros y como el filósofo por excelencia. Cassirer nos instruye respecto de la manera de aunar estos mundos: el conocimiento es simbólico por naturaleza. Y el símbolo no tiene existencia física real; lo que posee es "un sentido". Por ello, el símbolo matemático o la utopía ética o socio-política, más que oponerse a lo real, no consisten sino "en hacer lugar a lo posible", ajustando en forma constantemente dinámica su universo humano. Los métodos empíricos no dan cabida a una universalidad comprensiva de la realidad. Una Estética de hechos y solamente de hechos, como dice Groce, ha perdido toda esperanza de plantearse como definitiva. Vista la "imagen lírica" el filósofo napolitano considera que el gran problema es el que concierne a la relación entre "intuición" y "expresión" de la obra artística. "Una imagen no expresada, que no sea palabra, canto, dibujo, pintura, escultura o arquitectura, que no sea por lo menos palabra murmurada para sí mismo o canto que resuene por lo menos en el propio pecho, dibujo y color que se vea con la fantasía y confiera su color a toda el alma y a todo el organismo, es cosa inexistente. Puede aseverarse su existencia, pero no se puede afirmarla, porque la afirmación tiene como único documento el que esa imagen sea "corporificada" y expresada. Esta profunda proposición filosófica de la IDENTIDAD DE INTUICIÓN Y EXPRESIÓN, vuelve a encontrarse, por lo demás, en el común buen sentido que se rie de aquellos que dicen tener pensamientos, pero no saber expresarlos, haber ideado una gran pintura, pero no saber pintarla... Semejante identidad, que debe afirmarse respecto a todas las esferas del espíritu, tiene, en la esfera del arte, una evidencia y un realce que tal vez le falta en las otras...; de allí la eficacia que la ciencia estética ejerce sobre la filosofía toda, a causa de la concepción del Uno-Todo. La Estética, negando en la vida del arte el espiritualismo abstracto y el dualismo consiguiente, presupone y, al mismo tiempo, por su parte, establece el idealismo y el espiritualismo absolutos."⁷

El estudio de los estilos nos muestra que por tales pudiera entenderse las realizaciones específicas de la Forma. Pero, también, como ligazón de la voluntad de forma con el contenido. Un tercer enfoque filosófico-artístico nos lleva a mirar al estilo como un resultado en que intervienen los factores anteriores, pero además otros de carácter nacionales (geográfico, social y racial), temporales (la época del artista, la edad del mismo y la generación a la cual pertenece) e individuales (la concepción del mundo, que incluye tanto al artista como a su ambiente). Así, por ejemplo, Henri Delacroix nos manifiesta que el intitulado "sentimiento de la naturaleza" se ha ido formando poco a poco, principalmente bajo el influjo de la pintura de paisajes y de la literatura atenta a lo geográfico y, más ampliamente, a lo cósmico y a lo propiamente designado como natural. Los artistas son, así, los grandes educadores de la vista y del oído. Al universo de todos conocidos, se superpone un sub-universo estético. En tal idea mantienen su acuerdo en años sucesivos del progreso de la Psicología, W. James y C. G. Jung. Este último cree en una dilatada tradición occidental respecto de lo "bello y lo verdadero de la naturaleza" como módulo de la belleza del Arte. En esto somos seguidores de los artistas y gustadores grecorromanos. "Nuestra general disposición por lo que al arte respecta es, pues, desde tiempos remotos, con-sintiente y, por lo tanto, sólo podemos considerar como bello aquello en que podemos con-sentirnos". Y, ¿cuál sería el estilo consentido? Contesta que no otro que el que se presenta con la organicidad propia de la Naturaleza, rubricadora de la Vida. Siguiendo a Worringer, considera que allí donde aparece una creación artística que se apoya en forma abstractas, inorgánicas, "no puede tratarse ya de una voluntad de arte por necesidad de con-sentimiento, sino cabalmente de una necesidad opuesta al con-sentimiento, es decir: de una tendencia de opresión de la vida". Claro está que ambos estilos corresponden a los hemisferios psíquicos de la extraversión o introversión, respectivamente; mecanismos de adaptación y defensa que se expresan en lo consentido orgánico y en el sin-sentido, en la opresión inorgánica. Las llamadas "funciones dirigidas", permiten la adaptación del hombre, librándolo de lo instintivo y contingente, incluso hasta el *enajenamiento*. Todo esto es "desinteresado" y "éticosocial"; pero no excluye que el inconsciente se agrande de significaciones, aun a costa del primado de las "funciones dirigidas", y permitiendo el curso de las neurosis: a menos que el hombre, aceptando este oscuro fondo, armonice su esencia íntima con la participación de las "funciones menoscabadas", en su proceso pautado de ser educado, de educarse y de educar.

Lo psicológico es puerta certera para una consideración cultorológica del Arte. Todo asiste como parte relativa en el gran juego, en que, como decía Groce, se enfrentan lo Uno con el Todo. Antes de este gran neohegeliano, el gran pragmatista francés H. Taine, diz que espiritualista en su mundo pulcro y elocuente, nos decía, al introducir su bellísima *Historia de la Literatura Inglesa*: "Entre una glorieta de Versalles, un razonamiento filosófico y teológico de Malebranche, un precepto de versificación de Boileau, una ley de Colbert sobre las hipotecas, un cumplido de antecámara, una sentencia de Bossuet sobre el reino de Dios, la distancia parece infinita. Los hechos son tan desemejantes, que a primera vista se los juzga aislados y separados. Pero los hechos se comunican entre sí por las definiciones de los grupos en que están comprendidos". Sin llegar a la conclusión —más que nada discursiva, nos atrevemos a opinar— de que se trataría de un asunto atinente a la mecánica, estamos contestes en que raza, medio y momento histórico son factores que el Espíritu no hace ningún

mal en aceptar como basamentos adecuados, más todavía cuanto en el incommensurable y eterno Museo de las artes, las formas, los contenidos y los demás resultados ya discutidos, deben ser "corporizados" por el hombre, si se quiere tenerlos presentes para que inspiren, expresen y hasta promulguen las crisis de su ser y de su existencia. En este amplísimo sentido antropológico hasta las técnicas y materiales, tendrán, y el caso es que en forma inescapable, valores de símbolos para la cosmovisión del individuo y de su época. Todo es síntesis de saber y de conducta: en el orden literario el *Speculum Majus*, de Vicent de Beauvais; en el de las artes espaciales, la catedral gótica. Ambos sintetizan desde el Arte una *posición* funcional respecto del sentimiento de la vida y del mundo, de sus saberes tan conscientemente anchos y manejables a la vez, de lo que, en fin, poseía la Humanidad del siglo XIII en intelecto, vida histórico-moral y, en cuanto aspiraciones regidas por la teología y el orden eclesiástico, de sus anhelos de trascendencia transmundana, hacia lo Incondicionado. Mírase allí, en efecto, una nodal evidencia de lo que más tarde estallaría, enfrentando como siempre, al Arte con el Hombre, en el cisma moderno de lo eclesiológico con lo cristológico, en cuanto experiencias de destino, en la conflictiva bifurcación que llevaría a la consumación de la Reforma, como dato inconsútil de la Providencia y de la cultura.

El modo configuracional de estudiar la cultura, mira el campo desde la Psicología, mientras que la citada modalidad del funcionalismo ve, antes que nada, instituciones, para luego estrechar integralmente los distintos elementos culturales. Por el concepto de proceso pautado, marchamos, es cierto, hacia un saber de integración. El antropólogo norteamericano C. Wissler nos habla de una "pauta universal", que va desde el habla y los rasgos materiales, hasta el arte, y de ahí a los conocimientos científicos y mitología, y a las prácticas religiosas, para proseguir en la familia y sistemas sociales, la propiedad, el Gobierno y la guerra. Por sobre el emparejamiento que de súbito se advierte en tal enumeración, especifiquemos que la magia y la religión, así distinguidas, son componentes ancestrales de la concepción humana del mundo. Las técnicas imperativas de la magia parecen contrastar con la actividad implorativa de la plegaria religiosa. ¿Serían ellas antecedentes de la ciencia y de la poesía? Algunos así lo afirman. Especialmente, la religión significa una contestación emocional a las preguntas que las fuerzas dueñas del mundo desde siempre hacen al hombre, ya sea planteándose como un más allá desconocido o como una presencia que se revela. Tan universal como estas "visiones" resultaría el arte, en cuanto impulso emanante de la naturaleza humana misma. Así como la religión hace de lo universal su absoluto y su imperativo, al arte aparece, si como concreciones de lo particular y su modalidad es lo gratuito. Esto ahora, en nuestra cultura actual de Europa y América; pero alguna vez el arte fue, no ya "visión", sino "expresión" del modo de vivir de un dado grupo humano. Hoy día el arte se disocia de este papel. Expresa más al especialista que al grupo. Y, cuando se yergue merecedor de la reflexión estética, es dentro de esta serie de especialistas, de sus "escuelas", de sus "épocas", de sus "influencias" que vamos hablando. El Museo viene a ser el símbolo institucional de esta sucesión respecto de la vida corriente. Así también, el mercado de las Exposiciones, la pugna de los Concursos y la raíz individualista del coleccionismo. Sabemos que, como "forma significativa", el arte no fue requerido de "pureza" o de ser vehículo de "seriación", en las sociedades ágrafas. En una sociedad primitiva, aún en la actual isla de Rapa-Nui, todos, virtualmente, son talladores; todos los habitantes, son o pueden llegar a ser narradores de sus tradiciones, y hasta anónimos inventores de nuevos mitos. Nótese que no estamos hablando de disposiciones para vivir o sabidurías populares lindantes, en su extremo, con el vocablo *confort*. El arte es el embellecimiento diestro de la vida a través de formas que se pueden describir, y no se propone como fin inmanente sino la "obra de arte". Por otra parte, como concluye B. Malinowsky, el antropólogo polaco-inglés, al describir el rasgo esencial de la cultura como conducta humana organizada en grupos permanentes, al señalar los que denomina "imperativos integrantes", se muestra el carácter de la "función", derivando de los hombres anteriores, en la perspectiva del actual sujeto, hacia sus orígenes. ¿Cómo se llega a formar la costumbre? Dice su teoría de que "la tesis central aquí sostenida es que el simbolismo, en su naturaleza esencial, es la modificación del organismo que permite la transformación de un impulso fisiológico en un valor cultural"⁸. Este simbolismo debe ser considerado en su contexto sociológico: lo demás es fútil, como toda "suposición de que la cultura podría originarse sin la aparición simultánea de utensilios, técnicas, organización y simbolismo. En otra palabra, lo que ya podemos dejar establecido es que los orígenes de la cultura pueden ser definidos como la integración concurrente de varias líneas de desarrollo: habilidad para reconocer los objetos instrumentales, apreciación de su eficacia técnica y de su valor, esto es, de su lugar en la serie de actos intencionales, en la formación de los vínculos sociales y en la aparición del simbolismo"⁹. Por ello, según su afirmación axiomática, la cultura es esencialmente un patrimonio instrumental de que se sirve el hombre; es un sistema de objetos, actividades y actitudes en el cual cada parte existe como medio para un fin; es un conjunto integral en que los varios elementos son interdependientes, y desde un punto de vista dinámico, es decir,

⁷Benedetto Croce: *Aesthetica in nuce*, Buenos Aires, Edit. Interamericana, 1943, págs. 113-114.

⁸C. G. Jung: *Tipos psicológicos*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1950, pág. 336.

⁹*Idem*, pág. 336.

¹⁰Bronislaw Malinowski: *Una teoría científica de la Cultura*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1948, págs. 154-155.

¹¹*Idem*, págs. 158-159.

con respecto al tipo de actividad, la cultura puede examinarse en diversos especiales aspectos, incluyendo los modos de expresión artística y creadora.

En todo caso, hay un punto teórico de insistencia: al mirar sociológicamente la cultura, no puede limitarse forma y función. La forma es la manera que reviste en su realización; pero la función es el proceso, culturalmente considerado. En el simbolismo, las relaciones de forma y función se ven en el contexto de la situación, en que se destaca un proceso físico ligado por lo antropológico-físico y el acto simbólico mismo, verbal o manual. "Y más aun —dice—, pienso que deberíamos admitir que, desde los comienzos de la cultura, su transmisión por medio de principios generales simbólicamente estructurados es también una necesidad"¹². Entre otras, "las ideas que, por una parte, aseguran que el hombre puede gobernar ciertos elementos de la fortuna y, por otra, implican que en la naturaleza misma hay respuestas vindicativas o benevolentes a las actividades humanas, contienen los gérmenes de los conceptos más altamente desarrollados, como los de Providencia, el sentido moral en la creación y la finalidad de la existencia humana. La explicación funcional del arte, de la diversión y de las ceremonias públicas, debería referirse a las reacciones físicas del organismo con respecto al ritmo, el sonido, el color, la línea y la forma, así como a sus combinaciones. Se vincularía también, en las artes decorativas, con las habilidades manuales y la perfección tecnológica, ligándolas con el misticismo mágico y religioso"¹³. Todo ello se anexa al estilo del arte, que es lo que lo distingue. Herskovits hace una discusión complementaria muy útil, al respecto. Cuando se estudia el simbolismo, se sigue la línea psicológica, en que es indispensable la significación. Al hacer el análisis institucional del arte, se atiende a la forma que adquieren las instituciones; "formas que, como ocurre con los elementos del estilo, pueden ser analizadas sin referencia al significado que tienen para el pueblo que vive dentro de ellas"¹⁴. Porque el arte, tomando para ejemplo aclarador, las sociedades donde él marcha junto a la vida, se expresa a través de pautas determinadas, tradicionales. No hay arte verdadero que sea casual e incipiente: es producto de la destreza, de la intención y de la imaginación de los miembros del grupo artísticamente dotados.

Es algo cercano como materia de estudio, especialmente en los pueblos ágrafos, el conjunto de mitos, fábulas, proverbios, adivinanzas y versos, juntamente con manifestaciones dramáticas y musicales. Todo esto es lo que llaman folklore, y se destaca como vecino del arte. El conservantismo (endoculturación); el descubrimiento y la invención; la difusión y la reconstrucción culturales (transcultura), y los conceptos de foco cultural y de variación, se relacionan con el folklore y con las artes. A su vez, también estos aspectos se ligan a la personalidad humana, concepto que se ha trazado como *a priori* psicocultural. En cuanto a la persona —entidad polarística—, ella comprende dos elementos distintos: naturaleza humana y cultura. Para cerrar el círculo de nuestras discusiones en torno a las ya circundadas materias de estudio, nos referiremos a la idea de Mito.

Los partidarios de la escuela evolucionista dentro de las ciencias de la Cultura, hablan de una facultad "mitopoyética", y es consenso que se refieren a una esfera supranatural de la realidad, concebida por hombres que no llegan o tienen mucha dificultad para las ideas abstractas. Malinowsky considera que los mitos son un modo de pensamiento post-científico, suplementario del racional científico y de la sabiduría intuitivo-práctica. Tan así es, que, reducido por la ciencia, permanece, sin embargo, en su esfera, cerradamente aliado con la fe religiosa. El mito justifica y valora más que explica, los fenómenos culturales. Boas distingue de las historias míticas, los conceptos míticos. Son estos pasionales, relativos a virtudes y vicios, y revisten el procedimiento de la personificación (v. gr., de animales, de acaecimientos naturales, etc.). Los ritos se distinguen de las interpretaciones mitológicas con ellos relacionadas. Más allá está la creencia en Dios: no es científica ni mítica; es metacientífica. Junto a la religión hay que considerar, en esa esfera, a la filosofía.

La hermenéutica de los mitos puede ser ya literal, ya simbólica. Aristóteles consideró un verdadero tesoro conservado aquel de los mitos de sus mismos antepasados. Platón usó mitos en sus *Diálogos* mismos. Estoicos y neoplatónicos trataron ampliamente con los mitos, simbólica y alegóricamente, para revestir los elementos cósmicos de sus doctrinas.

Modernamente, G. Vico consideró que los poetas deben ser considerados como los primeros historiadores de las naciones. Un poco antes, Francis Bacon, aunque desacreditando la sabiduría de los antiguos, usó de recursos mitológicos en su *Novum Organum*.

"El rito comienza con actitudes motoras, siendo las cuales, sin embargo, personales, luego son externalizadas, haciéndose públicas. El mito comienza en fantasía, que permanece tácita por un largo tiempo, porque la forma primaria de la fantasía es el fenómeno enteramente subjetivo y privado llamado *ensueño*", nos explica Susanne K. Langer¹⁵. Su tema es trágico y no utópico. Puede ser considerado como pensamiento metafísico primitivo. Mientras tanto, la épica es uno de los primeros pisos de un nuevo modo simbólico: el modo del arte. Sirve para expresar ideas y tomar significados que antes no habían tenido vehículo alguno. La mentada significación se relaciona íntimamente con el llamado "significado musical". En amplio sentido, por ese camino se llega a la emoción estética y al goce del arte. Fue el romanticismo el que apreció al mito como expresión poética: la "verdad poética" le fue identificada. Contemporáneo suyo, el pensador Schelling se propuso en su sistema dar una "filosofía de la mitología", al lado de la filosofía de la naturaleza, historia y arte. Desde Novalis, quien según Dilthey, presentaba al revés de los más grandes poetas de la Humanidad, las cosas vistas por medio de una luz propia de él, a través de un "idealismo mágico", el hispanonorteamericano George Santayana, piensa en la religión como en una forma de poesía que expresa valores morales y que reacciona benéficamente sobre la vida. Otros no creen en una reducción tal.

Ni tampoco el mito puede asimilarse a lo demás. Yendo por rutas psicoanalíticas, tenemos con S. Freud el estudio de la "omnipotencia de las ideas" como una forma de neurosis obsesiva. Pues bien: en un sector cultural como el arte es en el único dominio donde ella se ha mantenido normalmente hasta nuestros días. "Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque —merced a la ilusión artística— efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero"¹⁶. Esta comparación entraña más verdad de lo que parece: nada parecido al "arte por el arte" y si muchas intenciones mágicas —según el sabio vienés— había en las ya extinguidas tendencias a las que el arte sirvió.

Para Jung y su colaborador Kérenyi, en sus ensayos de ciencia de la mitología, el mito se refiere a las formas elementales encerradas en el inconsciente colectivo. El tiene simbología y etiología, apelación a los arcaicos principios primeros, y revela el original mundo de la psique preconsciente.

Partiendo de las ideas de la estilística, descendemos a la consideración detallada de que el mito varía de connotación según sean los modos de intuición cultural de los que lo captan. De allí que no puede existir absoluta correspondencia entre los objetos simbólicos y las ideas particulares de la mitología clásica. Hoy nos quedan en Occidente los mitos seculares (políticos, etc.), de mucho menor volumen que los de las culturas pre-científicas. En ambos casos, no obstante, han cambiado los modos de expresión de los mitos. Todo esto hace muy variado y pintoresquista el camino de los mitólogos, siempre en busca de formar clasificaciones genéricas de los mitos que estudian.

Veamos "topográficamente" el arte. Para ello, fijemos nuestra atención en el "esquema cultural" propuesto por la Antropología (Herskovits):

Cultura material y sus sanciones: Tecnología, Economía.

Instituciones sociales: Organización social, Educación, Estructuras políticas.

El Hombre y el Universo: Sistemas de creencias, Control del poder.

Estética: Artes gráficas y plásticas, Folklore; Música, drama y danza.

Lenguaje.

¿Qué decir de los complejos, estructurados, dinámicos y variables aspectos de la Cultura? Que, a pesar de servir a la adaptación del individuo y de los individuos, ella presenta regularidades que permiten su análisis científico. Aplicado esto al aspecto del Arte, tenemos que tanto historia como ciencia del arte colaboran en el examen. Por su parte, la Estética nos muestra al arte como un vehículo expresivo, que, además, posee significado cognoscitivo. Veamos primeros esto. ¿Por qué vehículo? Porque el contenido artístico encuentra expresión por la vía de la forma artística, dentro de un medio artístico. Esta descripción indica: a) El contenido artístico no puede ser confundido con medio o forma, y b) Está funcionalmente conectado con ambos. Groce nos dejó la palabra "expresión". ¿Dice ella algo acerca del criterio de contenido y de las variedades de contenido que el arte es capaz de expresar?

La "obra de arte" se expresa en una forma específica. Ella es una expresión distinta dentro de un medio característico, que se realiza a través de un tipo también característico de organización formal, dando una específica interpretación de la experiencia humana y del mundo real hacia el cual está orientada aquella. Todo esto se asemeja a un proceso orgánico, debido a lo cual su interpretación sistemática se acerca a la de una determinada situación orgánica. Su descripción debe seguir la naturaleza de tal objeto, que, sea dicho en homenaje al orden discursivo, difiere de la ciencia, la religión y la moral, en su genérico acercamiento e interpretación de la realidad. En sentido lato, su tema abraza todo género de realidades conocidas del hombre. Pero el artista actúa selectivamente, individualizando, al revés del científico, apreciando en forma distinta del filósofo, sujeto constante de los valores más generales. Por otra parte, a diferencia de la religión y de la moral y, a semejanza de la ciencia, el arte es contemplativo por esencia. No es función suya iniciar la acción o la decisión. Pero, a distinción de la ciencia, contribuye a la moral y la religión en cuanto contribuye a ellas con su adscripción valiosa. Es muy distinta la manifestación y la formulación del orden de la Naturaleza que él ofrece al mundo.

La "obra de arte" implica una realidad interpretada. Preocupa al artista lo que el hombre común acepta como real. Y, aunque hace poco pareciera que esta regla iba a seguir siendo violentada por los "ismos" del actual siglo, ya nos es evidente que aun las "escuelas" más "antiartísticas", buscaban la aceptación —muchas veces sectaria y totalitaria— de un grupo, por pequeño que éste fuese. No puede ser definitivo el escape de la realidad operado por el artista, aunque no le sea, tampoco, permitido copiarla con fidelidad de "doble". Hay, pues, interpretación en el proceso de la invención artística, y ésta no se constriñe a lo humano, sino que se proyecta sobre el ambiente natural y cultural.

Hasta la historia de la decoración, a pesar de su aspecto no representativo, muestra temas en su recorrido. No se trata de un juego sensorio para particulares, en que el artista avasalla con sus definiciones inclusive. El estilo es función de la expresión artística, ya se ha dicho: algo mucho más extenso, en que la personalidad del artista supera, cuando se trata de decora-

¹²Idem, pág. 200.

¹³Idem, págs. 200-201.

¹⁴Melville J. Herskovits: *El Hombre y sus obras*, México, FCE, 1952, pág. 435.

¹⁵Susanne K. Langer: *Philosophy in a new Key. A study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, N. York, A Mentor Books, 1942, pág. 139.

¹⁶Sigmund Freud: "Totem y Tabú", en *Obras Completas*, tomo VIII, Buenos Aires, Santiago Rueda Edit., 1953, pág. 96.

ción valiosa, el mero impulso, modo o asunto larvado. Alzando la mirada a las artes abstractas, representativas o simbólicas, nos encontramos siempre que el arte termina en vehículo revelador de algún aspecto genuinamente artístico del medio ambiente. El aspecto estético de la "obra de arte", para que entre en la categoría de la "perfecta belleza" y del puro gusto, debe responder estrictamente al criterio estético. Según la estética kantiana, solamente esa es la ajustada respuesta a su cualidad y a nada más o menos. El artista debe, usando la belleza como instrumento y como fin más alto, así como el conocedor sistemático usa de la lógica aunque esté embargado por el resplandor de la verdad científica o filosófica, ofrecer no sólo mera invención, sino que su interpretación propia de la más amplia realidad y de la más honda experiencia. Debe aludirse a la sentencia de Aristóteles respecto de que la poesía es más filosófica y solemne que la historia. Ya mencionamos la ruta que va desde Vico hasta Santayana, pasando por Kant, Dilthey, Dewey, Bergson, Croce, Alexander, Collingwood y los más conspicuos fenomenólogos, metafísicos y existencialistas de estos años de la centuria vigésima, los que parecen estar acordes con el criterio de la expresividad artística. El artista está en esta tierra enfrentado por no otra realidad que teólogos, antropólogos, moralistas, filósofos y científicos de todas las especialidades: la existencia objetiva y las experiencias de posible intuición, dentro de las cuales su asunto participa del mismo gran asunto de todos los que desean expresarse. Más acá de la expresión natural, la expresión humana, dirigida o no hacia la comunicación social, es exactamente una actividad humana. Porque, para verlo en definitiva, el mundo se ve cubierto por tres tipos abarcadores de expresión: las que se deducen de la investigación científica, de la conducta moral y de la creación (o invención) artística.

3. Grandeza artística.

Estilo, perfección, verdad y grandeza. El estilo es en primer término un concepto histórico, mientras los otros tres son normativos. El criterio de la perfección artística es estético, infrafilosófico, mientras verdad y grandeza son supraestéticos o de carácter filosófico (Greene). Las relaciones jerárquicas de tales conceptos pueden ser interpretadas lógicamente, en términos de condicionante y condicionado, y teleológicamente, en referencia a la naturaleza esencial y a la función del arte. Para la determinación evaluativa, son requisitos la emoción y la grandeza. Para la amplitud de la interpretación, debe hacerse en función de la profundidad y la anchurosidad. La grandeza se determina por estos dos criterios juntos. T. M. Greene esquematiza en la siguiente forma los factores que, al funcionar como variables, determinan la grandeza artística¹⁷:

Grandeza artística —función de	{	"profundidad" —función de	{	penetración imagi- nativa.
		y		intensidad de la respuesta normati- va.
	{	"anchurosidad" —función de	{	alcance del tema. universalidad inte- grada del panora- ma.

Desde que la grandeza de la "obra de arte" depende en último término de la amplitud de la visión normativa del artista, esta visión, profunda o superficial determina la propia filosofía de la vida del artista. Para hacer una apreciación aceptable, hay que ejercer dos capacidades complementarias: a) La habilidad para participar imaginativamente en diversos tipos de experiencia y comprender distintas interpretaciones y evaluaciones de esa experiencia, y b) La habilidad para valorizar la profundidad o trivialidad de estas experiencias y sus interpretaciones normativas.

Otra manera de ver el problema tiene Kainz, para quien lo estético es autotético, aconceptual, desinteresado, ilusorio y aparente, y, en relación con los valores, se manifiesta más subjetivo y personal que aquellas categorías axiológicas de la verdad y del bien, y más intenso en valer que lo útil. "Pero, mientras que éstos, desde otro punto de vista se caracterizan por una clara trascendencia de valor, la vivencia de valor y de goce de lo estético es siempre en absoluto inmanente. Se halla al margen de toda relación con los complejos de lo teórico y de lo práctico. Los valores lógico, ético y religioso versan siempre sobre algo interior y espiritual; lo bello, en el pleno sentido de la palabra, se refiere siempre, en cambio, a una realidad que se manifiesta, sin que para ello necesite cobrar una existencia real y efectiva, ya que puede circunscribirse al campo de las representaciones, de las ideas y las apariencias"¹⁸. Valor es lo que estimula nuestra existencia humana en su conjunto. Y lo bello es, en resumen: 1) un valor; 2) valor humano elemental y supremo, arraigado en las disposiciones fundamentales de nuestra humanidad, y 3) un valor sustantivo y peculiar, es decir, que las impresiones estéticas son irreductibles.

Para Spranger lo estético es impresión-expresión con forma. Desde el llamado por Kierkegaard irresponsable y fantasioso estilo estético de vida, hasta el animismo, considerado por aquél, concepción religiosa del mundo del estético, hay toda una gama, que nos muestra cómo lo histórico y antropológico retorna, para darnos la voz de alerta en cuanto a la integridad de lo dicho respecto de la vivencia estética en los hombres. Desde la metafísica del mundo de algunos estetas del período romántico, a la manera de Goethe y Humboldt, hasta la moral ciceroniana como *decorum et honestum*, y hasta el intrascendente gustador de la belleza, meramente

contemplativo. Desde los creadores, incluidos en ellos los litúrgicos cristianos, preponderantemente estéticos, como quería el gran pastor Schleiermacher, hasta las culturas tradicionales del Extremo Oriente, habitado por grupos humanos sumamente prácticos y concretos, pero que dan paz espiritual, en sus grandes religiones, a través de la consideración estetizante de sus creencias y ritos, desde que lo genuinamente bello se emplea para integrar la esencia de lo divino, y no como simple simbología para representarlo, como sucede en las capas más cultivadas del cristianismo, a desmedro de los excesos adorativos de imágenes y de seres distintos del Dios Trino y Uno. En fin, para otros, como Spranger, pudiera ser el prototipo de lo bello humano, en cuerpo y alma, mientras el hombre fatalista se resiente, a pesar de sus elusiones morales y religiosas, de un íntimo temor, un trágico presentimiento: es el precio que debe pagar por hacer residir lo estético en el bullente fondo de su cosmos interior. René Grousset en su *Balance de la Historia* (1948), ha escrito el más vigente cuadro de conjunto de las culturas de Oriente y Occidente. Interesan de su obra las analogías formales de las artes de ambos hemisferios del orbe. Al respecto termina expresando el historiador Germain Bazin: "Si comparamos finalmente una con otra las dos grandes zonas de las civilizaciones del continente eurasiático, Oriente y Occidente, advertiremos que en su conjunto reproducen esa tensión entre lo racional y lo irracional que anima a la evolución interna de cada una de ellas. Ciertamente es que las expresiones artísticas de la humanidad resultan ser innumerables, pero los arquetipos hacia los que aquéllas tienden son cuantitativamente restringidos. La ley creadora de los estilos parece hallar su impulso profundo en una tensión entre dos fuerzas antagónicas; la historia del arte confirma, en efecto, las experiencias de la psicología moderna, que tienden a presentar todas las manifestaciones del ser humano como regidas por un principio "de ambivalencia"¹⁹. En todo caso, es posible distinguir ciertas agrupaciones en que los espíritus y las concreciones artísticas se corresponden: son las "familias formales" de que gusta hablar H. Focillon. Una opinión, todavía. L. Venturi nos instruye de que "los valores plásticos no existen. Lo que existe es una relación entre la plasticidad y la imaginación del pintor que la crea. Si la plasticidad creada corresponde a la imaginación del pintor, esto significa que su imaginación se ha realizado en plasticidad. La plasticidad, como todos los tipos de representación, es un símbolo de un valor que deberá encontrarse en la propia imaginación del pintor"²⁰.

Así, la Historia, descrita como conocimiento liso y llano de lo existente, de lo individual efectivo, pero no contrapuesto a lo universal, resulta ser, como lo concreto e individual de una obra de arte, un saber no tan sólo distinto del de las ciencias exactas y naturales, sino que su efectivo complemento dentro del epistemológico camino del ser dado en función a nuestra conciencia. Simmel nos advierte que "el hecho de que de todas las actividades científicas, la historia sea la que con mayor frecuencia haya sido comparada con el arte, se explica de muchas maneras más de lo que se suele hacer: la extensión en extremo variable de los acontecimientos es abarcada en la representación histórica por una sola mirada interior. La obra de arte emplea este mismo procedimiento en su perfección. Todos los hilos que enlazan su contenido según el tiempo y el espacio, según el destino y el sentido, según la cualidad y el dinamismo del mundo circundante, están cortados y han sido reanudados en su punto central, de manera que constituyen una unidad insular y por lo mismo —y exclusivamente por eso— se la abarca con una sola mirada"²¹. El cambio del tiempo del acaecer en tiempo histórico, determina una configuración apriorísticamente dada. Constituye, entonces, un tiempo lógico y esencialmente nuevo. Otra cosa sucede con las "concepciones del mundo", las que no son productos mentales, sino que obras de la voluntad de imagen, de valoración, de exclusión, pues su raíz última es la vida. Dilthey nos comunica que "el arte es, con respecto a las visiones de la vida y del mundo, la forma más neutral de expresarlas"²². Dentro de la historicidad del arte, se puede despejar un nexo de propiedades, determinado por el contacto de las características objetivas e individuales del mundo con la fantasía. Viene a cuento agregar aquí la descripción de la teoría historiográfica de las generaciones, concebida por el filósofo Ortega y Gasset. La inicia con dos principios: "1º El hombre constantemente hace mundo, forja horizonte; 2º Todo cambio del mundo, del horizonte, trae consigo un cambio en la estructura del drama vital. El sujeto psico-fisiológico que vive, el alma y el cuerpo del hombre puede no cambiar; no obstante, cambia su vida porque ha cambiado al mundo. Y el hombre no es su alma y su cuerpo, sino su vida, la figura de su problema vital.

"El tema de la historia queda así formalmente precisado como el estudio de las formas o estructuras que ha tenido la vida humana desde que hay noticia"²³. Trátase del perspectivismo de la razón vital orteguiana. Ortega, basado en W. Pinder y en otros, formuló su especial "teoría de las

¹⁷Theodore Meyer Greene: *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton University Press, 1940, pág. 467.

¹⁸Friedrich Kainz: *Estética*, México, FCE, 1952, pág. 108.

¹⁹Germain Bazin: *Historia del Arte*, Barcelona, Ediciones Omega, 1956, pág. 463.

²⁰Lionello Venturi: *Cómo se mira un cuadro, de Giotto a Chagall*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1954, pág. 25.

²¹Georg Simmel: *Problemas de filosofía de la Historia*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1950, pág. 252.

²²Wilhelm Dilthey: "Teoría de la concepción del mundo", en *Obras*, tomo VIII, 1954, pág. 24.

²³José Ortega y Gasset: "Idea de la generación", Lección 3ª de "En torno a Galileo", en *Obras Completas*, tomo V, Madrid, Rev. Occidente, pág. 34.

generaciones". Según Pinder "el ser o la esencia de los artistas radica, pues, también en la cuestión de cuando nacen. Sus problemas nacen con ellos; les son predestinados"²⁴. Por segunda afirmación le oímos que "este hecho no torna solitarios a los artistas, sino que los agrupa. Hay "generaciones" en las cuales prevalece normalmente un carácter homogéneo de problemas. Si bien la generación no es todavía el estilo, es, sin embargo, un valor del estilo"²⁵. Hay sucesión de épocas; hay una geografía del arte. Hay ritmos en el desarrollo de las artes, que nos recuerdan la vinculación de su existencia con la vida palpitante. "Existe un determinismo de los fenómenos de la Historia del Arte. El acontecer no es reversible"²⁶. Posibles son las relaciones entre estilos y generaciones. El estilo trasciende la duración de una generación; hay estilos de una generación; surgen estilos yuxtapuestos en una sola generación; hay estilos que se logran sucesivamente dentro del tiempo generacional, y hay estilos que aparecen de la superposición de "diversas entelequias generacionales".

Al mentar el objeto en primer término, se considera a la obra de arte como "evolución de la forma". Al considerar forma y contenido, el llamado método psico-histórico desarrolla la teoría de la "voluntad de forma". Al considerar atentamente a la vez al objeto y al sujeto (artista), tenemos una combinación del método aplicable al primer caso: formal, con el método denominado personal. El estilo, en este proceder, se determina por la colaboración de factores nacionales, temporales e individuales. Nos interesa ahora destacar los dos últimos.

Factores temporales: La edad del artista. Sigue el factor época. Los cambios individuales se reflejan en el arte. Es la explicación de las llamadas "maneras" o "épocas" en la producción de un determinado artista o grupo de los tales. Se han estudiado "fases" en el desarrollo de los artistas, importante tema para la estilografía. La edad va afectando la "manera de ver" y con ello la voluntad artística. He aquí las fases: a) *Infancia y juventud*. Se extiende hasta los 35 años. Caracteres: incertidumbre, influenciabilidad, aprovechamiento de los valores de sus maestros; b) *Madurez*. Desde los 35 a los 60 años. Aminoran las influencias externas; el artista halla su camino; plenitud, y c) *Vejez*. Después de los 60 años. Es su obra tardía.

Generación del artista. Frente al genio, a la masa, a la colectividad, a la personalidad, la generación se muestra como un grupo de individuos (que tan sistemáticamente estudiara Petersen) caracterizados por ciertas notas comunes. La generación tiene que: a) Recibir lo vivido, y b) Dejar fluir su propio mensaje. Interesante es distinguir el concepto de "promociones" artísticas (plásticos, arquitectos, gráficos, poetas, músicos, dramaturgos, actores, etc.) que revelan una parecida cosmovisión.

Factores individuales: El artista. Factor individual por excelencia en la estilografía. Biografía; destino de su época.

El ambiente. Clima espiritual donde estudia y produce el artista. Importan factores espirituales, como los de carácter religioso y filosófico.

El profesor Emerson H. Swift, de la Universidad de Columbia, al tocar en una obra suya estos factores, nos dice de lo que él ve hoy: "El arte dominante en la actualidad es, sin duda, la Arquitectura y en ella el diseño puro tiene más importancia que en todas las otras artes. Por otra parte esta preponderancia de la Arquitectura se observa tanto en la Pintura como en la Escultura, manifestándose en aquellas cualidades de *masa y dibujo* sobre las que se insiste hoy tan vigorosa y universalmente. Si el volumen es el tema del arte moderno, el dibujo es su tónica. Sin embargo, por debajo y a través de todo él, late cierta nota de crueldad, de fuerte brutalidad emocional que, en la obra de extremistas como Diego de Rivera, se convierte en clara y violenta propaganda, en siniestra amenaza para el futuro de nuestra civilización"²⁷.

Julius Petersen, refiriéndose a *Las generaciones literarias* en el campo de la Historia del Espíritu, de sus distintos dominios, es del parecer que el término "generación" representa hoy un sustitutivo diferenciado del concepto sumario y apenas aprehensible de "espíritu de la época" y un supuesto fundamental del concepto "estilo de la época"²⁸. Este estudioso alemán considera algunos aspectos no especialmente tratados por otros "generacionistas", por ejemplo, el "guía" generacional, el "lenguaje de la generación", el "anquilosamiento de la vieja generación" y la regular adopción del vocablo "coetáneo", como cointegrante de la "generación". Volviendo a las artes espaciales, conviene completar la discusión, agregando que el estilo de la época donde encarna más nítidamente es en los adultos (35-60 años) y no en los jóvenes o en los viejos. Es la opinión autorizada y abonada de Walter Passarge.

En cuanto al arte del hombre Iberoamericano, distinguidas mentalidades han dado su idea para la acción. Así, para Angel Guido, argentino, lo vital está en el "redescubrimiento de la América por el arte": el hombre de estas tierras debe ocupar de verdad el paisaje que le ha tocado para vivir. El joven filósofo mexicano Leopoldo Zea, al hablar de este trozo de humanidad americana, estima que "el fin último de la filosofía es la realización plena del hombre, pero sus límites están en la misma esencia del hombre"²⁹. Relacionado el hombre americano con Europa, vive, sin embargo, inadaptado, habitante de esta utopía europea que es América, agitando permanentemente proyectos que su sentimiento de inferioridad le hurta terminar a veces. Pero América ha llegado a su mayoría: "Este Continente puede ofrecer a la cultura nuevos tipos de experiencias humanas, que por ser humanas valdrán para todo lo humano; en especial para el hombre que ahora se encuentra en crisis buscando dónde apoyarse"³⁰.

Volvamos francamente al asunto de la grandeza artística, mirada desde la perspectiva del genio. M. Geiger considera que "el planteamiento psicológico de los problemas toca muy de cerca al metafísico"³¹, afirmando en seguida que cada día se hace más notable la esencial diferencia entre humanidad vulgar y genio. Comenzando con los alemanes del Siglo de las Luces, se ha venido insistiendo hasta ahora en lo relacionado que está el

hombre genial con las fuerzas esenciales del mundo. El genio es el humano en estado original, en que la conciencia o la inconciencia pueden rayar en absolutos. Para los naturalistas, el genio posee las mismas aptitudes que sus demás semejantes, pero diversamente combinadas. Es una teoría cuantitativa, en la que lo que en definitiva vendría a diferir entre uno y los otros, sería la creación artística corporizada. Frente a esta calificada de rebajante teoría, Geiger insiste en que hay que comprender al grande hombre, yendo más allá de sus posibles anormalidades, que lo dejan en mero psicópata, olvidando por completo lo esencial de su condición: ser un gran poeta, músico o pintor. M. Guyau, en obra de ilustre y adelantado título, nos habla de la emoción artística y de su carácter social. Así como la religión mira hacia lo real, el arte se contenta con lo posible, pero, al igual que aquélla, nos pone en emotivas y simpáticas relaciones con el mundo. Este mundo se puebla imaginativamente de seres más o menos análogos al hombre. "Como la religión, el arte es un antropomorfismo y un "sociomorfismo"³². Estima el precoz pensador galo que el genio es una potencia de sociabilidad y de creación de un nuevo medio social. Para su mente creadora, la vida real en medio de la cual se encuentra no es más que un accidente entre las diversas formas de vida posibles, que él domina en una especie de visión interior.

El genio, más que de realidades, se ocupa de posibilidades. Está dotado de las facultades sintéticas de la imaginación y del amor. Es capacísimo de simpatía y de sociabilidad y, más, de crearse un nuevo medio social.

¿Por qué se puede considerar que el buen arte es expresivo de la vida, según Guyau? La vida desborda al arte, poniendo dentro de él más vida. El arte escapa a "lo que hay de fugitivo en lo convencional", sirviéndose de la "espontaneidad del sentimiento individual". "El arte persigue dos distintos fines: busca producir, por una parte, *sensaciones agradables* (de color, de sonido, etc.) y, por el otro, alcanzar a *fenómenos de inducción psicológica* unidos a ideas y a sentimientos de naturaleza más compleja (simpatía por los personajes representados, interés, piedad, indignación, etc.), en una palabra, todos los sentimientos sociales. Aquellos fenómenos de inducción son los que permiten que el arte sea *expresivo de la vida*."³³

4. Antropología del Arte.

Creemos haber efectuado un recorrido muy variado por las diversas disciplinas vinculadas a las Artes. La Estética, la Historia del Arte y la Ciencia General del Arte, examinadas cuando fue necesario en nuestro experimento conceptual, cedieron a su turno la ocasión a la Crítica y a la Filosofía del Arte. Porque, ¿qué viene a ser, en definitiva, la Antropología del Arte? Esta "preocupación", más que saber ya sistematizado, parece estar a medio camino entre las disciplinas filosóficas relacionadas con el arte y aquellas que reclaman rútolos de científicas o prácticas. En el cruce en que se la halla, tiene, en otros momentos que servir de aproximante entre todas las citadas especialidades y los saberes de tipo filosófico, científico (exacto, natural, sociológico, psicológico) y aun teológico, ético y diversificadamente tecnológicos que componen el mundo afanoso del pensar y del hacer, sin que olvidemos las llamadas ciencias culturales y el mundo de las interconexiones de las artes en el más amplio sentido del término.

Veamos cómo discurre la oratoria inigualable de Max Scheler, acerca de las relaciones de la antropología filosófica, por él cultivada, con las ciencias positivas, la esencia metafísica y las supremas claves religiosas. Dice el maestro: "La misión de una antropología filosófica es mostrar exactamente cómo la estructura fundamental del ser humano, entendida en la forma en que la hemos descrito... explica *todos* los monopolios, todas las funciones y obras *específicas* del hombre: el lenguaje, la conciencia moral, las herramientas, las armas, las ideas de justicia y de injusticia, el Estado, la administración, las funciones representativas de las artes, el mito, la religión y la ciencia, la historicidad y la sociabilidad."³⁴ El mismo nos dice que tal antropología filosófica alude a la "relación metafísica del hombre con el fundamento de las cosas", en que la conciencia de Dios, la conciencia del mundo y la conciencia de sí mismo "forman una indestructible unidad estructural", mientras que afirmando su centro fuera y más allá de mundo, vió surgir "el ser actual del espíritu y de sus objetos ideales". Aún queda por expresar que "la relación del hombre con el principio del universo consiste en que este principio se aprehende y se realiza en el hombre mismo, el cual, como ser vivo, y ser espiritual, es sólo un centro parcial del impulso y del espíritu del "ser existente por sí". Es la vieja idea de Spinoza,

²⁴Wilhelm Pinder: *El problema de las generaciones en la Historia del Arte de Europa*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1946, pág. 65.

²⁵*Idem*, pág. 65.

²⁶*Idem*, pág. 244.

²⁷Emerson H. Swift: *Arte, civilización y ambiente*, La Habana, Edit. Cultural, 1937, pág. 277.

²⁸Julius Petersen: "Las generaciones literarias", en *Filosofía de la Ciencia Literaria*, Edit. E. Ermatinger, México, FCE, 1946, pág. 139.

²⁹Leopoldo Zea: "En torno a una filosofía americana", en *Jornadas*, N° 52, México, Edit. El Colegio de México, 1945, pág. 33.

³⁰*Idem*, pág. 56.

³¹Moritz Geiger: *Estética*, Buenos Aires, Edit. Argos, 1946, pág. 91.

³²M. Guyau: *L'art au point de vue sociologique*, París, F. Alcan, Edit., 1897, pág. 21.

³³*Idem*, pág. 56.

³⁴Max Scheler: *El puesto del hombre en el Cosmos*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1938, pág. 129.

de Hegel y de otros muchos: el Ser primordial adquiere conciencia de sí mismo en el hombre, en el mismo acto en que el hombre se contempla fundado en El. Sólo hemos de reformar en parte esta idea, defendida hasta ahora de un modo excesivamente intelectualista; este saberse fundado es sólo una consecuencia de la activa decisión tomada por el centro de nuestro ser de laborar en pro de la exigencia ideal de las "deitas", es una consecuencia del intento de llevarla a cabo, y, al llevarla a cabo, de contribuir a engendrar el "Dios", que se está haciendo desde el primer principio de las cosas y es la compenetración creciente del impulso con el espíritu.

"El lugar de esta autorrealización o, mejor dicho, de esta autodivinización, que busca el ser existente por sí y cuyo precio es la "historia" del mundo, es, por lo tanto, *el hombre, el yo y el corazón humanos*. Ellos son el único lugar del advenimiento de Dios, que nos es accesible; pero este lugar es una verdadera parte de este proceso trascendente."³⁵

Pudiera intentarse una filiación de la antropología del arte bajo la antropología filosófica. Claro está que la filosofía y el arte constituyen aquí las variantes que hacen obvio el distingo. Desde otro ángulo es también conducente recordar que nuestra antropología del arte —como la filosófica— debe reconocer confrontaciones con las Humanidades. Dice Malinowski que "el humanismo no dejará nunca de tener sus elementos artísticos, afectivos y morales. Pero la verdadera esencia de los principios éticos reclama su evidencia y ésta puede obtenerse sólo si el principio es tan verdadero con respecto a los hechos como indispensables para el sentimiento"³⁶. Por ello, en relación con las Humanidades y la antropología del arte, se hace necesario reconocer que la cercanía de la antropología cultural, ciencia de hechos, no puede sino serles beneficiosa.

La sociología del arte que se refiere a "la génesis social del arte y a la naturaleza de las relaciones que la sociedad y los individuos responsables de la creación de obras de arte guardan entre sí"³⁷ no niega que la práctica y la apreciación del arte sean individuales, y, en comparación con neuróticos y psicóticos, el artista posee la virtud de proyectar sus fantasías fuera de la mente, universalizando su vida mental y siendo, más tarde, capaz de educar en sus habilidades a los que él quiera o deba conducir.

Hay una estética que es objetiva y normativa. Pero una estética —y otras disciplinas de Arte— que tenga su raíz en el psicoanálisis, por ejemplo, llevará a una posición psicológica y subjetiva. Las ciencias psicológicas han hecho mucho por remover los rangos, a veces paralizados por los excesos del especulativismo, de las disciplinas artísticas.

Estos estremecimientos vitalizadores vense asimismo en la historia del arte y en la teoría del arte. Entre ellas hubo de ubicarse la Historia del Arte interpretativa, premunida oportunamente de sus materiales por la Historia del Arte descriptiva y por la Ciencia General del Arte. Estas disciplinas, ya teóricas ora prácticas, no pueden confundirse, pues el teórico acostumbra a partir del problema mismo que ha tomado, mientras el practicante parte de la solución, de la obra de arte terminada.

En cuanto a la religión y su expresión dentro de lo intelectual —la teología—, puede medirse con las disciplinas artísticas de acuerdo con algunos principios. El primero de estos es el concepto de autoridad, concentrado en la Divinidad. Ante la realidad de una Creación y, para los cristianos, ante el "signo" de la caída, se hace insubstancial la llamada "sublimación" del arte, el cual no puede sino pretender ser "bello según el mundo". En la doctrina evangélica se habla de la justificación por la fe solamente. Pues bien: de este principio se desprende un neto repudio del moralismo aplicado a la vida religiosa. No hay posibilidad de poner a la par la moral y la fe. Un último concepto es el de vocación. Ante la multiplicidad de vocaciones, todas igualmente válidas en el plano cristiano, se legitima la vocación de artista, dentro de una realidad existencial concreta, y esta es una realidad de pecado.

Frente a la concepción del mundo circundante, el arte y su historia se manifiestan autónomos e inmanentes. Además, la esencia de la obra de arte es la expresión. Tan expresiva es la forma que los pintores, por ejemplo, no revelan su cosmovisión por el contenido ideológico de sus cuadros, sino que la denuncian en sus técnicas mismas. Se ha llegado a postular una relación universal, sujeta a leyes, del concepto del mundo y de la organización artística del espacio. La derivada teoría del estilo levanta como primer concepto fundamental el de la totalidad, el cual contiene cuatro posibilidades

fundamentales: espacio general, espacio parcial o tectónico, espacio individual o plástico, y superficie. A esta cuatripartición corresponden las artes espaciales: pintura, arquitectura, plástica y ornamentación.

Dos concepciones distintas del mundo son las que desprenden de la nitidez libre de todas las partes, en el clasicismo, y de la diferenciación colorista de la totalidad, en el barroco, conducente a la subordinación. Hoy día, a varios siglos de esos "momentos" artísticos modernos, podemos palpar lo que Cirlot ha designado como "la destrucción de la imagen del mundo". Efectivamente, la profundización sapiente acerca de hombre y mundo ha llegado "a desgarrar la unidad en que el ser humano vivía sumido, mostrándole dimensiones a las que no tiene acceso, o que, simplemente, existen sin ofrecérsele. Particularmente, a través del siglo XIX, en parte como herencia de la Ilustración, en parte también como reacción contra ella, una serie de ciencias han descubierto esferas que vienen a alterar el sistema dimensional clásico, a la manera como la famosa "cuarta dimensión" ha modificado el esquema racional del espacio, sea éste concebido como forma *a priori* del pensamiento o como realidad en sí... Después de tales hechos no puede resultar extraño que la poesía y el arte se hayan visto irremediablemente compelidos al reconocimiento de formas de realidad distintas a las que habitualmente nos acoge. Este hecho tiene un alcance general, y sólo la diversidad de grados de conciencia y cultivo de esas particularidades inherentes a la época es la que permite discernir entre obras que son o no surrealistas, ya que puede afirmarse que la totalidad del arte del siglo XX, como Bontempelli indicaba ya en *Novecentismo*, tiene una doble raíz técnica y mágica"³⁸.

J. Huizinga, el gran historiador holandés contemporáneo, había notado antes la afinidad existente entre las situaciones del arte y de la ciencia. Pero, frente a la necesidad de la ciencia, los artistas no se sienten atados a deberes de exactitud, a obligaciones, a disciplinas determinadas. En arte, el "impulso creador es un *querer*. Esto revela, podía decir el humanista citado hacia 1935, el hecho substancial de que el arte, mucho más que la ciencia, se acerca a la actual filosofía de la vida. Abandona el conocer por el existir. Cree verdadera y sinceramente que representa la vida misma fuera de todo conocimiento"³⁹. Irracionalización, maravilloso crecimiento de las técnicas, culto exagerado de la vida, afán de posesión y egoísmo inhumano, son síntomas de un mal que Huizinga previó en Occidente; mal de que él mismo fue una de las más ilustres víctimas, en el odioso desorden de la guerra. Y que no se nos diga que la vitalidad orgánica promueve un impulso a fugarse de la íntima conciencia, con la intención de que aprobemos este juego oneroso e insolente.

¿Será posible recuperar el ideal y la figura de un Arte humanista? Sean clásicas o "modernas", las Humanidades habrían de ocupar lugares invadidos por la técnica y la política, porque el nuevo humanismo tendrá que ser "integral", un objetivo cumplido por el esfuerzo educador, puesto al servicio de la técnica legítima, del aseguramiento democrático de las libertades esenciales, de la preservación de las tradiciones vigentes y colectivas, y de "la disposición a leer el lenguaje cifrado de la trascendencia", según el peculiar decir de Karl Jaspers, quien, a una con la revelación religiosa, aboga por la vertiente filosófica de la misma trascendencia, para lograr la mismidad "contando únicamente con la fuerza del convencimiento humano". Así, la tradición del Humanismo, teñida de calidades estéticas gozosas, puede complementarse con el enérgico sentido de los estudios antropológico-filosóficos, dentro de los cuales el Arte se nos muestra dentro de la estructura cultural y en función de su proceso, manejado por las categorías de la filosofía de la Cultura

³⁵Idem, pág. 135.

³⁶B. Malinowski: *Una teoría científica de la Cultura*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, pág. 24.

³⁷Herbert Read: *Arte y Sociedad*, Buenos Aires, Edit. Kraft, 1946, pág. 36.

³⁸Juan-Eduardo Cirlot: *Introducción al Surrealismo*, Madrid, Rev. de Occidente, 1953, págs. 23-25.

³⁹J. Huizinga: *Entre las sombras del mañana*, Madrid, Rev. de Occidente, 1951, pág. 185.

anotaciones para una historia del pensamiento americano precolombino

por romolo trebbi del trevigiano

Generalmente ha faltado a los estudiosos de los problemas artísticos, una obra de carácter analítico-histórico del desarrollo de los conceptos y de las teorías enunciadas por los filósofos y los escritores, con referencia a la creatividad artística: es decir, una obra específica sobre el pensamiento del arte.

El célebre crítico de arte, profesor Lionello Venturi, fue uno de los primeros que, denunciando esta deficiencia en un congreso de críticos, trató seriamente de encontrar una solución.

El resultado fue su obra básica "Historia de la Crítica de Arte", inmediatamente seguida por otros trabajos de varios estudiosos.

Esto significó un profundo y vasto estudio del material bibliográfico dejado por el tiempo, acompañado por un seguro conocimiento de la producción artística que fue el alma inspiradora de esta tradición del pensamiento.

Este tipo de trabajo será facilitado, desde luego, mientras más materiales de ambas naturalezas queden, es decir, tanto bibliográficos como artísticos.

Ahora bien, si queremos intentar el mismo tipo de trabajo referente a las culturas precolombinas del Perú, tropezaremos desde el comienzo con un obstáculo capital: la falta del documento escrito.

Nos viene a faltar uno de los elementos de investigación, ya que justamente uno de los factores demostrativos queda nulo; por lo tanto, no podemos conocer en forma segura y clara, ni el grado de su pensamiento ni su proceso. Nos quedan sin embargo las obras de arte.

El material mutilado del testimonio documental hace extremadamente difícil la lectura de estos nuevos términos y en consecuencia el trabajo tendrá que ser de naturaleza eminentemente crítico-apreciativa y como tal, llevado a cabo por un crítico de arte más bien que por un filósofo.

Para ser más precisos, pues el término puede ser peligroso por la separación que denuncia, aprovechemos la división que hace Friedlander con referencia a los especialistas en arte: "historiadores" y "expertos".

El crítico de arte a que nos referíamos deberá ser especialmente "experto" o sea, profundo conocedor de las obras. Por medio de la observación de éstas, podrá remontarse al momento inicial o pre-creativo, pero siempre que esté vinculado con el proceso artístico que culmina en la creación.

"Los críticos crean sus ideas, no solamente con la crítica de las ideas precedentes, sino principalmente con la experiencia intuitiva de las obras de arte". Será entonces de un análisis introspectivo de éstas que, como consecuencia, tomarán vida las condiciones psicológicas que permitieron estas formas de arte.

Sin embargo, la obra de arte no es inevitablemente el resultado del pensamiento, sino la consecuencia de necesidades suyas que se expresan directamente en el arte creativo. En efecto, "el arte no parte del pensamiento, de lo que fue producido por el espíritu para bajar a la forma y a la figura, sino por el contrario asciende desde lo sin forma y lo no representado a la forma, a la representación.

"Su significado en la vida del espíritu está todo en este proceso." Por tal razón no consideraremos al arte como un derivado de nuestra investigación (consecuencia negativa a la cual llega muy a menudo la arqueología) sino más bien como una forma independiente que influye al pensamiento. Y nuestra mirada analítica se dirigirá entonces hacia los "objetos de arte" para leerlos. "Para encontrar la esencia del arte que se halla realmente en la obra, buscamos la obra real y preguntamos a la obra qué es y cómo es."

Sin embargo para enfocar mejor el clima en el cual se crearon estas obras trataré de relacionar el proceso artístico con documentos del pensamiento, si bien estos últimos no son peruanos (como lo son las obras artísticas) en cuanto, como ya lo dijimos, no hay ninguna obra escrita que forme una tradición literario-filosófica del pasado precolombino. Esta inyección del documento ajeno servirá solamente como "trait-d'union" entre lo concreto (las obras) y lo imaginario (el pensamiento autóctono), o sea como estimulante cerebral en auxilio del documento que falta.

De la comparación resaltarán las diferencias que serán las mismas características y, por último tendremos un esbozo del aspecto cultural que nos podrá facilitar la búsqueda de las condiciones para la vivencia de un pensamiento.

Nuestro trabajo, además, no será una historia de los conceptos artísticos encontrados en las obras mismas, sino un antecedente y un aporte para la historia del pensamiento indio. Pero ¿dónde hallar los primeros conceptos conscientes sobre el arte? La documentación del pensamiento humano en forma clara y segura se origina en Grecia y es siempre aquí que nace conjuntamente el concepto arbitrario del arte como imitación de la naturaleza (¡tradición peligrosa!).

A pesar de la clara intuición de Aristóteles y de otros, tendremos que saltar hasta poco antes del nacimiento de Cristo para encontrar un relato donde aparezca la independencia del arte. Es Luciano quien nos cuenta cómo Zeuxis se indignó porque una de sus obras pictóricas fue exaltada por la originalidad del sujeto en vez de por la maestría de la ejecución.

Esto es suficiente para atestiguar que el artista ya tenía conciencia de la importancia de su oficio y de la autosuficiencia de éste en relación, por ejemplo, a la práctica decorativa. Podemos deducir, por lo tanto, que el plano espiritual en el cual venía a colocarse el artista en el momento de cumplir la obra, era ya estéticamente preparado para la creación.

¿Cuál puede haber sido el pensamiento del indio de la costa peruana en este preciso momento? Luciano nos dejó documentos preciosos de su época en "Imagiens", "Prolaliai", "Zeuxis"; en cambio los peruanos (que no tuvieron una verdadera escritura) traspasaron los hechos a la tradición oral que por su antigüedad se ha perdido.

Ya nos encontramos directamente en contacto con la deficiencia antes denunciada: pasamos entonces a la cerámica característica de este período que para América es "arcaico", o sea inicial, mientras que para Grecia es terminal, y se encuentra en pleno desarrollo la historia de Roma.

En el campo de la cerámica tenemos esos sorprendentes vasos o huacos que Rafael Larco Hoyle ha llamado cupisniques (por la región en que se han hallado en mayor número).

Después de los momentos creadores se ha caído en un método artesano de industria que ya anticipa la crisis de aquellos momentos y el anuncio de una nueva cultura que en los desiertos de la costa alcanzará, siglos más tarde, momentos verdaderamente altísimos: es decir, los Mochicas. Pero más al interior, donde la piedra es el momento constructivo condicionador, el templo de Chavín de Huantar demuestra ser todavía en esta época importante, ya que alrededor de los primeros siglos de nuestra Era se pueden fechar, según mi opinión, la estela Raimondi y la Tello.

De esta visión panorámica podemos llegar a la deducción que los pueblos, tanto de la sierra como de la costa, quedaban todavía bajo la influencia casi física del elemento material que se documenta en sus obras. La materia no es algo que se haya convertido ya, de algún modo, en patrimonio espiritual del hombre; por el contrario, el hombre ha perdido en ella todo lo que le había arrancado por medio de un proceso "espiritual" (la forma artística).

En efecto, la materia en sentido de "cosa" y precisamente de cosa apta a transformarse en instrumento del hombre tiene, justamente en esta etapa o período de transformación, un proceso que viene a enriquecer al ser humano. Sin embargo la piedra y el barro se imponen al hombre precolombino del Perú que no podrá durante largo tiempo superar esta situación de servidumbre al medio. Lo notamos en varios monumentos de entonces: en las piedras del cerro Sechín (tanto más antiguas) donde un débil signo esgrafa las piedras, sin que hayan sido trabajadas según sus exigencias volumétricas, es decir en su bulto; son dibujos y no escultura; en los primeros huacos cupinesques, a través de los cuales el sentimiento de la masa, es decir de la materia, triunfa, mientras que la decoración —esto es, documento gráfico del grado de gusto de su época— queda reducido a un mísero signo que denuncia una técnica más bien que un concepto; en el templo de Chavín, sentido por sus constructores como una masa pétreas que se liga indisolublemente a los elementos de la naturaleza o, mejor dicho, que está sujeto a éstos ya que no le impone la esencia creativa, la poesía del hombre que aprovecha de los materiales para transformarlos en los términos de su diálogo arquitectónico.

Los documentos hasta aquí citados son casi seguramente de los comienzos de la época cristiana. Pero aun analizando obras que considero como sucesivas, tales como el templo del Sol en Moche y la fortaleza de Paramonga (para no mencionar Pachacamac y otros), sentiremos hasta qué punto este elemento natural se graba más tremendo y poderoso que cualquier divinidad sobre la psiquis del hombre sudamericano.

Es un arrastre psicológico original del cual deriva esta situación de apatía del indio frente a las "cosas", en relación con la creación. Por estas razones él llega al acto creativo solamente después de un proceso "físico" que precede al "intelectual" propiamente dicho.

De modo que el resultado sería, por consecuencia, una producción de buena artesanía que diverge del acabado proceso creativo de la obra de arte. Sin embargo sería absurdo llegar a esa conclusión: la seriedad de una investigación en el campo directo de la expresión artística halla su espíritu en la libertad del análisis, se enfrenta directamente con el diálogo de la materia analizada, ya que en ella y solamente en ella, se originan sus condiciones estéticas.

Por lo tanto los términos del proceso creativo tendremos que encontrarlos en su "voluntad de arte" (Kunstwollen) y no en el "poder de arte", como justamente indica Riegl. Y de este principio será necesario llegar a una esfumatura terminológica cuyas consecuencias considero esenciales para un estudio profundo sobre las culturas americanas; es decir el término "estilo" (tan usado por los escritores) perderá todo interés en su carácter externo (raíz, hasta ahora de todas las búsquedas arqueológicas dirigidas sobre el arte precolombino) para transferirlo más apropiadamente al "principio" del estilo, o sea a su impulso estético.

En consecuencia, podemos llegar a la conclusión de que mientras los griegos transformaron los materiales básicos para construir en un mero medio para expresar sus necesidades estéticas —cuya problemática supera el valor intrínseco de éstos— los peruanos lograron sus obras de arte entre el pathos fomentado por los materiales mismos, es decir, que hay en el peruano una unión de índole casi trágica entre el ser y el medio. De este modo podemos colocar a Grecia y a Perú en las dos antipodas de la psicología.

Por otra parte, haremos notar cómo en México —es decir siempre entre manifestaciones de cultura americana— aún subsistiendo esta razón y en

¹Lionello Venturi: "Storia della Critica d'Arte", Firenze Ia. Ed. 1945, II ed., 1948.

Además del mismo autor ver los importantísimos ensayos:

"La critica d'Arte in Italia durante i secoli XIV e XV", L'Arte XX, 1917.

"La critica d'arte e Francesco Petrarca", L'Arte, 1922.

"La critica d'Arte alla fine del trecento", L'Arte XXVIII, 1925.

²Lionello Venturi: op. cit.

³Konrad Fiedler: "Aforismi. Milano, 1945.

⁴Martin Heidegger: "El origen de la obra de arte".

⁵Rafael Larco Hoyle: "Los Cupinesques". Buenos Aires, 1945.

condiciones parecidas, estos pueblos dieron a la piedra una forma, a pesar de su exigencia originaria, que logró expresar sus necesidades creativas mediante aspectos claros e independientes: convirtieron el "poder de la materia" en la práctica más humana de la "importancia de los materiales".

Fue, entonces, la "apatía", un estado consecuencial para los peruanos, que, sin embargo, tuvieron que por fuerza superar siempre que quisieron alcanzar sus momentos más altos, como un Tiahuanaco, Chan-Chan y Cuzco. De esto se puede originar la siguiente pregunta: la apatía o la ataraxia, tratadas como modus de vida por la filosofía griega ¿tienen algún punto de contacto con el estado psicológico del indio peruano?

Aun si encontramos en el indio una "situación" apática, difícilmente podríamos relacionarla con la "posición" de insensibilidad e imperturbabilidad de los epicúreos o de los estoicos, ya que para ellos fue justamente una posición lograda como meta, o sea un estado de "bien", alcanzado mediante la seguridad de estar por encima del temor, del deseo, del afán diario.

Hacia esta serenidad se dirigen la apatía y la ataraxia griegas, mientras que para los indios peruanos estos son factores de una situación ya existente, original, y por lo tanto tienen que ser superadas para el paso a un estado de actividad.

Consecuentemente el diferente poder de superación a raíz de la voluntad de creación es lo que da el grado cultural alcanzado por una de estas civilizaciones, tanto la mochica como la incaica. Y todo esto se lee en sus obras.

Al acabado perfecto de los griegos, alejado de todo sentimiento íntimo y del aspecto "familiar", los mochicas (de la costa norte del Perú) contraponen en su cerámica un sentimiento impersonal de forma, pero que aparece en función de elementos poéticos sugeridos por los actos diarios, íntimos, de la vida del pueblo. Concepto de arte promovido por necesidades puramente estéticas en Grecia, donde pueden subsistir como autosuficientes; concepto de arte originado por necesidades descriptivas, humanas y sociales en Perú, pero siempre bajo la presencia condicionadora de los materiales. Fue el afán de superar un estado de apatía el que empujó al indio, desde épocas primitivas, hacia una necesidad de obligar a la materia a una forma (ver los primitivos vasos de cerámica).

Paulatinamente logra afinar el medio expresivo que por fin permite aparecer, en este estado progresivo de la inacción a la acción, la imagen comprensible de la idea estética. Lo que para los griegos es una posición filosófica, para los peruanos es, en vez, una situación.

Así, pues, una diferencia originaria y conceptual separa a las culturas de la antigüedad (nosotros limitamos la comparación solamente con la griega) aun cuando las apariencias puedan darles alguna semejanza.

El valor del simbolismo difiere substancialmente, todavía más, en el acto religioso. Por ejemplo, el Emperador Juliano, establece el culto del sol, no porque reconozca en él la divinidad directa, la potencia a la cual se debe subyugación, sino en cuanto es el símbolo de la sabiduría, de una luminosidad espiritual, cuyas raíces se originan en el mito greco pagano, único camino que él considera posible para salir de la oscuridad de la ignorancia.

Para el indio del altiplano o de la costa, en cambio, el sol es adorado como efecto directo, cuya causa reside en los sentidos primordiales subyugados por el poder del astro y cuyas consecuencias son percibidas físicamente siempre por esta forma sensorial directa.

Esta manera de "sentir" no debe ser mirada en menos, ya que su gusto, caracterizado por este sentimiento físico, será justamente lo que le permitirá lograr las metas de su directiva estética.

Estas metas no podrían comprenderse sin que analicemos el proceso espiritual (aun si las consecuencias "físicas" son más bien externas) que ya hemos denunciado y analizado anteriormente.

Ahora bien, para seguir con nuestra comparación por medio de la búsqueda de documentos sobre la tradición del pensamiento artístico, tendremos que reconocer que el primer filósofo (del cual hayan quedado documentos) en denunciar la libertad del arte, asignándole como elemento condicional la fantasía como experiencia sensible, es Plotino (203-270 d. C.). Su concepto expresa que no teniendo la naturaleza fantasía ni, consecuentemente, capacidad creadora, ya que no puede concebir lo ideal, el arte trasciende por lo tanto, a la naturaleza misma⁶.

Lo cual significa un nuevo modo de interpretar el arte según sus necesidades.

De estas ponencias estéticas parte en Europa el arte medioeval. Pero si empleamos los conceptos de Plotino como medio de interpretación de la producción artística peruana, nos daremos cuenta que, aunque permanezca constante el valor de sus principios, la base espiritual que abren a la expresión artística es todavía demasiado amplia para las soluciones halladas por los indios del Perú.

La fantasía es elemento de un estado cultural donde la materia ha experimentado ya una superación de su psicosis originaria, como consecuencia de una posición del pensamiento en función del arte.

Sin embargo el peruano ha logrado llegar a un plano donde se excluye la mera imitación de la naturaleza.

El que deja, en cambio, un mensaje cuyos efectos pueden reflejarse en la obra precolombina de América, es San Agustín (354-430 d. C.). Con él, el contraste y la relación permiten al análisis límites mucho más amplios de lo que hasta entonces se imaginaba y llegan a romper los esquemas que habían servido para atribuir y juzgar, colocando así los cimientos de una verdadera crítica⁷. Con estos principios agustinos nos podemos acercar al arte del Perú como al de cualquier otra expresión universal.

En el período alrededor del siglo IV, en Roma, las "formas estéticas" se habían transformado de acuerdo con un nuevo gusto que expresaba su ideal en una simplificación y estilización que se dirigían a la despersonalización; esto no significaba, desde luego, que el gusto de las épocas anteriores fuera mayor y hubiera dado obras de más alto valor artístico. Lo mismo sucede en Perú, donde a la tradición expresiva general, un pueblo

de la costa —en época que considero posterior en algunos siglos al citado cambio de gusto en Roma— contraponen su interés del mundo al elemento material, aspirando a una simplificación de las formas, y queda patente el afán de describir con un material del cual el hombre mochica es ya dueño, y una preparación al gran momento en que llegarán con este empuje estético a entender —los únicos en América— el valor del retrato como el descubrimiento más íntimo de lo humano.

Es este un paso enorme que no aprecian en su justo valor los estudiosos de las culturas precolombinas, completamente cautivados por el mito incaico, mientras que fue aquí en la costa norte del Perú donde nació el conocimiento verdadero del hombre y su auto-análisis.

Los vasos-retratos de los mochicas, en un principio estilizados y decorados por elementos geométricos pintados, que derivan de la decoración arquitectónica, lograrán en un momento más avanzado abandonar todo lo decorativo para concentrarse en una forma esencial y esculturalmente pura que, por medio de los principios críticos postulados por San Agustín, podemos comparar —a pesar del tiempo histórico que los separa— con el etrusco Aulo Metello (escultura de fines del S. II a. C., que se encuentra ahora en el museo arqueológico de Florencia) o con las cabezas romanas del último período de la república (S. I a. C.), tan interesadas en el aspecto físico y real del personaje.

Entre los muchos documentos que tejen el alma del pensamiento entre los siglos V y XIII, muy pocos son los que se interesan seriamente por el problema creador en el campo del arte: lo único que encontramos son "recetarios" sobre los colores y sus respectivas técnicas, crónicas y pobres teorías imitativas, cuya importancia reside en la decoración: no es difícil, en todo caso, entender cómo después de una larga tradición sobre el concepto de la imitación de la naturaleza se pudiera llegar, por reacción, a esos extremos.

El arte pierde para los ensayistas medioevales todo valor simbólico y expresivo, para transformarse en una perfección del ornamento. Hay un trozo muy importante para nuestro estudio escrito por Paolo Silenziario, a raíz de un viaje iniciado por él alrededor del año 563 d. C. a Constantinopla. Describe así la impresión que le causó Santa Sofía: "El altar es de oro, descansando sobre columnas y bases de oro, y el oro es interrumpido solamente por espléndidas piedras preciosas.

"Al atardecer, una tal luz del templo viene a reflejarse sobre las cosas, que uno se imaginaria un sol nocturno. La esplendorosa noche ríe como día y aparece aún ella con el pie de rosa. El navegante no necesita otro faro, le basta con mirar la luz del templo."⁸

Con lo cual nos enteramos, de manera segura, que la ornamentación bizantina fuera una necesidad del gusto ambiente. Y como si no bastara, Isidoro de Sevilla, en el siglo VII, en su conocida *Enciclopedia*⁹ dice, con referencia a la arquitectura, que las "venustas" de un edificio se originan en la riqueza y la ornamentación y se hallan en los techos de oro, en las pinturas murales y en los revestimientos de distintos tipos de mármoles. Este gusto que en Europa se definirá como "oriental" será para América una consecuencia cuyas causas se hunden una vez más en el factor ambiental.

Sobre la directiva conceptual trazada por Silenziario y por Isidoro, podemos revisar no solamente la expresión artística de Bizancio, sino también la de los decorados de Chan-Chan, y de la ornamentación de carácter costeno que llegó hasta Tiahuanaco a dejar su tejido sobre las antiguas arquitecturas de este centro religioso y no político¹⁰.

En la Europa costena, una sensibilidad espacial facilitada por los elementos poéticos de la naturaleza, ante todo el Mediterráneo, y por las consiguientes facilidades de comunicación, prolonga este gusto, que logrará sus momentos geniales en la arquitectura veneciana, hasta el siglo XIII, y en medio de una faja territorial angosta, pero vastísima, ya que sigue geográficamente las riberas mediterráneas.

En América, siempre en medio de una faja costena y en un tiempo que aún será más breve, esta expresión entra en un lapso más o menos contemporáneo al europeo (tiene poca importancia el hecho de la contemporaneidad desde el punto de vista de un plan de análisis estético: aquí lo cito como punto histórico ya que no se da ninguna fecha al arte de la época precolombina), y ocurre algo muy parecido.

La ciudad de Chan-Chan¹¹ se define chimú (entendiendo con este nombre la cultura que desde el siglo XI deja rasgos de sí misma sobre los territorios de las tribus mochicas, reunidos estos territorios después en un feudo: el Señorío del Gran Chimú). Seguramente fue un importante centro desde época anterior, tal vez desde poco después del siglo VI d. C. Sus importantes murales denuncian necesidades descritas por los ensayistas medioevales: en efecto, estos murales crean con sus encajes en la solidez del material, el adobe enlucido de barro, una nueva dimensión espacial y un valor decorativo que viene a ser exaltado por los colores. Los mismos centros urbanos, cuyo conjunto formaban la ciudad, tienen sus altos y firmes paredones de limitación pintados de azul, amarillo y rojo. La ciudad se colocó urbanísticamente siguiendo un eje que del mar va hacia el desierto, con rumbo ideal a las montañas. La parte que da al mar se prolonga en los dos muelles estrechos donde atracaban las embarcaciones.

⁶Silvio Ferri: "Plotino e l'arte del III° secolo", crítica di arte 1935-6, además la obra de Venturi.

⁷K. Svoboda: "L'esthetique de St. Augustin et ses sources", 1933, además obra de Venturi.

⁸Pauli Silenziarii: "Descriptio Ecclesiae Sanctae Sophiae", ed. Migne, Patrologia Graeca, Vol. 86 bis.

⁹Sancti Isidori: "Etymologiarum Libri XX", ed. Migne, Patrologia Latina, Vol. 82.

¹⁰R. Trebbi: "Premesse per una Storia dell'Arte precolombiana" (1.a y 2.a parte).

Para el antiguo viajero, que después de costear playas desérticas, uniformes y pobres, llegaba delante de las estructuras cúbicas de Chan-Chan, alegres de colores, coronadas del verde de los árboles, avivadas por las avenidas y los campos florecientes de hortalizas, naciendo como oasis en el desierto, la reacción psicológica tiene que haber sido muy parecida, aun si no superior, a la que experimentó Paolo Silenziario al llegar a Santa Sofía.

Como puede verse, el documento de una cultura tan distante en el espacio es igualmente útil para captar el momento psicológico y además los términos del gusto en función de las expresiones artísticas. Gusto que, ya lo hemos dicho, se desarrolla sobre supuestos conceptuales parecidos y que consecuentemente nos facilita la búsqueda de las condiciones del pensamiento indígena americano.

En cuanto al "Kunstwollen", tenemos como texto las mismas obras que ya nos atestiguan un impulso más libre hacia una forma con la cual el hombre está más bien en posición de dueño.

Para los andinos, su facultad de superación de la situación de apatía originaria, empleada en el período áureo, durante el cual se fundó la ciudad-templo de Tiahuanaco, se afloja y no deja rasgos vitales hasta que lleguen de la costa peregrinaciones de pueblos nómades, por naturaleza decoradores de objetos transportables, tales como cerámicas y tejidos, que inspirarán el nuevo gusto decorativo, el cual, del adobe, se transfiere a la piedra de las portadas sagradas de Tiahuanaco.

Más tarde llegará el gran descubrimiento humano, hecho por la escultura mochica, a condicionar una escultura tihanacota, autosuficiente, y no como elemento estructural de la arquitectura.

Después de estos acontecimientos importantísimos hay un período incierto, cuyo término es marcado por una vuelta a los conceptos tradicionales, o sea a lo arquitectónico.

Otra vez el material tiene incumbencia sobre la psiquis del hombre, y de esta lucha, que nos recuerda el primer encuentro del ser activo con la materia inactiva, deriva el trabajo asombroso por su perfecto acabado técnico, pero estéril, de las célebres piedras encajadas del Cuzco y, como consecuencia histórica, de la siguiente arquitectura incaica. Trabajo estéril en cuanto su única emoción estética deriva de la maestría de la disposición: por lo tanto entrega a un hecho puramente epidérmico —y como tal, más

escultórico que arquitectónico— sus condiciones, que no podemos, definir como creativas, sino más bien como obras de ingeniería, con la excepción de rarísimos casos.

por los Chimús, nos dejan el igualmente asombroso, pero extremadamente

En la costa, en cambio, con anterioridad, los mochicas emulados después vital descubrimiento del espacio interno y de la intercomunicación arquitectónica del espacio y, contemporáneamente, de la luz.

Para los costeños, la materia inerte ya no es un "enemigo psicológico", o sea un elemento negativo, sino un medio poderoso para expresar una forma. Por lo tanto, más o menos desde el siglo V podemos ver ya, cómo diferencias básicas separan a los seres de la costa de los de la Sierra. Desde luego su pensamiento también será distinto, especialmente con referencia al concepto de forma artística, es decir, de una manifestación autónoma que será su medio de reacción a las condiciones originarias.

En este grado de superación del estado de subyugación a los elementos naturales reside el sistema de graduar sus diferencias esenciales que, como tales, se vuelven características y por lo tanto hábitos de una función originada por un pensamiento despierto y activo: de este modo ya estamos en la directiva de nuestra búsqueda, aun si la reconstrucción no fue efectuada con el documento escrito sino por la deducción nacida de la obra de arte, o mejor dicho, por la reconstrucción del proceso creador y de sus condiciones y ambientes, ya que el "origen del arte es un problema psicológico más bien que histórico; se renueva cada vez que se crea arte".¹²

R. T. del T.

¹¹R. Trebbi del Trevigiano: "Relación sobre las ruinas de Chan-Chan y proyecto para una expedición de estudio. Como se puede salvar. Su importancia". Presentada en el año 1956 a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

Además está por salir un artículo de carácter crítico-analítico sobre la ciudad por el mismo autor en "L'Architettura" de Roma.

¹²León Battista, Alberti: "Pictura", 1935-6. El tratado de la pintura fue publicado en 1911.

el sentido del color en el hombre americano

por leopoldo castedo

Una chola de La Paz tiende a sus pies el poncho que deberá proteger la mercadería. El tejido tiene 36 franjas paralelas que gravitan en torno al rojo. Desde el violáceo azulino hasta el anaranjado puro, se combinan y se alternan de manera caprichosa. Si no hubo premeditación ante el primitivo telar manual convengamos en que la tejedora es dueña de un talento natural prodigioso y que sabe de pintura tanto como Van Gogh o Picasso, aunque desconozca el significado de la palabra Academia.

Coloco, in mente, a su lado, un zarape mexicano. Los colores son más brillantes, más escandalosos y también más estudiados en su combinación. ¿Qué misterio enlaza el talento creador de artistas tan distantes? El hombre americano posee un personalísimo sentido del color. No hay duda que condicionan su tratamiento diversos factores: la altura, la luminosidad ambiente, el ancestro, el paisaje. Creo que, de todos ellos, es la altura el fundamental.

En la meseta mexicana, en los Andes Centroamericanos (en la parte más poblada de Guatemala, Honduras y Costa Rica) la Gran Cordillera, en sus tres ramas colombianas con la proyección a Venezuela, y en el enorme macizo que define al Ecuador, Perú y parte de Bolivia hasta el norte argentino, se concentran la mayor parte de los países indicados.

Por contraste (todo en América está determinado por el contraste) el hombre del trópico encuentra en él condiciones de vida más incómodas, pero más fáciles, asequibles y remuneradoras. De aquí la actual "bajada al trópico" que se advierte en los últimos años en Colombia, en Perú, en Bolivia.

El color en el trópico está dado por la Naturaleza. La flor, la hoja y el pájaro hieren la retina en proporción similar al zarape mexicano y al poncho paceño. El hombre del trópico no necesita forzar el color de su atuendo porque lo tiene a la vista, casi podría decirse al tacto.

En cambio, el paisaje de Durango o Zacatecas, del Titicaca o Potosí, sobre todo en el Altiplano, es uniforme, pardo, mineral. Es la tierra descarnada con su juego de ocre, las más veces monocorde y eterno. Sólo las nubes de México y el azul, también mineral, del lago Titicaca, rompen el ritmo aportando otro elemento, no menos uniforme en su vasta constitución.

El hombre de la altura, por ello y en razón de la carencia de color, lo inventa, lo crea y recrea, pero de manera diversa en uno y otro extremo del continente iberoamericano.

El mexicano hace gala de él y lo usa de manera hiriente y, a la vez, funcional. El varón se viste de blanco para frenar los rayos del sol y se cubre con un inmenso sombrero, hecho para cuellos robustos. Desde Chihuahua a

Durango, en la ruta central del norte de México, encontramos ya un elemento constitutivo del color urbano que señala el tono de la ciudad de provincia, representada en sus colosales templos barrocos. Es la piedra rosada, de un rosa neto en Dolores Hidalgo, con estados intermedios, hasta el ocre puro en Zacatecas. A veces un gris, siempre rojizo, señala otra variante en Chihuahua y en raras ocasiones llega al blanco en Topoztlán. No sé si es válida esta clasificación esquemática de los colores urbanos en México, sujeta al valor convencional del aspecto. Creo, más bien, que a los conocidos debería añadirse el de estas fachadas barrocas del norte, inundadas de un sol no menos exclusivo.

Monet pintó casi 30 veces la fachada de la Catedral de Rouen para captar las sucesivas gamas en distintas horas del día. En Zacatecas la uniformidad del ocre-rosado no le hubiera permitido jugar así con su paleta.

La luminosidad de la atmósfera y la soltura que el pueblo da a las combinaciones han producido en México, en cuanto resultado intelectual, las generaciones de pintores que todo el mundo conoce.

También entre ellos la gama es inmensa, desde la limpieza penetrante de Rivera hasta las oscuridades tenebrosas de Orozco. Sólo citamos ahora al pintor profesional a título de referencia.

Todos los mercados de la América Ibero, cada uno en su medida, son grandes espectáculos. En los de México, dentro de la manifiesta unidad nacional, hay constantes y variantes que podrían servir de base para un estudio aclaratorio en la compleja psicología de este pueblo. Guanajuato hace mercado provisional en muchas de sus españolísticas calles. Si nos detenemos ante un hilera de cacharros, notaremos, a primera vista, la diversidad de los colores y la audacia en las mezclas.

Esta valentía, constante en Iberoamérica, constituye uno de los puntos de enlace en la imaginación creadora del mexicano y del hombre de los Andes, del Ecuador al Sur.

Equiparables al de Guanajuato son los mercados de San Miguel de Allende, Querétaro, León (donde predomina la talabartería y el adorno del caballo), Aguas Calientes, Tula, Guadalajara, el extinguido "Lagunillas" de México capital, Puebla (la enumeración debería incluir a todas las ciudades mexicanas). En Oaxaca tropezamos con nuevos valores en la proliferación de los tonos y matices, tal vez por la proximidad al Istmo.

Es aquí, en Tehuantepec, donde la turbamulta de amarillos, verdes, ocre, azules y, sobre todo, rojos, llega al paroxismo. Se diría que las formas ostensibles de una influencia oriental manifiesta se hubieran fundido y sumado a una predisposición natural en el juego y disfrute del color.

La blusa de una mujer tehuana parece arrancada de un mantón de Manila. Otro

tanto podría decirse de las lacas, tan comunes y extendidas en México, más llamativas en el juego del color que las chinas.

Que existe una voluptuosidad en el regusto del color, lo atestiguan las hamacas de Tehuantepec (similares en el abigarramiento a las de los Andes ecuatorianos), elemento fundamental para la vida en las zonas tórridas que, en México, además, constituye un solaz decorativo de gran importancia. Júzguese hasta qué punto el color juega en la filosofía del iberoamericano, hombre de contemplación y complacencia sensorial.

Sigamos con deleite el estudio del color en la ruta que nos lleva por las alturas andinas, desde la meseta mexicana hasta los declives del Altiplano en la Argentina. El indio guatemalteco, en los aledaños del bellísimo lago Atitlán, viste de uniforme. Pantalón rayado en el que predomina el rojo. Al decir rayado, simplificamos la forma de un adorno muy original constituido por líneas continuadas que se alternan con otras de trazos interrumpidos horizontalmente. Sujeta el pantalón una faja a cuadros marrones y blancos, en la que predomina el tono oscuro. Tampoco se trata en rigor de una faja, sino de una especie de delantal que suele ir recogido en la cintura por una punta. Hay un encanto singular en este recogimiento parcial, que dice mucho acerca de la dulzura definidora en el carácter de este trasunto maya.

Sobre la faja delantal va una chaqueta ajustada, muy europea, ornada por la espalda y en las bocamangas con bordados de trencilla gruesa.

Completa el ornamento un pañuelo rojo con pintas blancas, color que, como es evidente, domina.

Las mujeres llevan una falda abierta azul oscuro, a veces con cuadros —siempre oscuros— y una blusa a listas rojas y blancas. Por excepción, el traje masculino es más vistoso y complejo.

Un poco más al Sur, en Chichicastemango, Totonicapán y Quetzaltenango, se invierten los términos. El hombre usa una faldita corta a cuadros en tonos marrón oscuro. La mujer luce una falda larga; azul, con adornos blancos, una blusa bordada bellísima, en la que se alternan el azul y el rojo y una toquilla vistosa, usada con frecuencia a modo de sombrero durante horas interminables, frente a una mercadería que pareciera (como en todos los mercados de América Ibero) destinado más a la contemplación que a la venta.

En El Salvador, Honduras y Nicaragua volvemos a encontrarnos el traje campesino blanco sucio en el hombre, de percal anodino en la mujer. Costa Rica es un quiste europeo y en la Zona del Canal de Panamá (como en Cuba) el jolgorio continuo transluce en la blancura del atuendo masculino y en la incitación cosmopolita de la mujer.

El paisaje colombiano conjuga dos elementos desconcertantes en grado más notorio aún que en América Central: el trópico y la altura. Los pastos y los bosques cordilleranos se hacen azules en lontananza y el hombre aporta escasos recursos de color a esta conjura interminable de verdes, salvo en la decoración exterior de las casas. El fenómeno es similar en las serranías venezolanas, si bien menos acusado. Pero en el Caribe de Venezuela parecieron exacerbarse todos los atributos de una luz ennegecedora. El pintor Reverón sintió en carne y calor el efecto y tentó de llevarlo a sus lienzos. En una retrospectiva del artista puede advertirse la mutación angustiosa. Primero son follajes de verde claro. La obsesión de la luz gana en intensidad a medida que el pintor se acerca a su meta. Y esta es, simplemente, la mancha blanca, directa del tubo o de la espátula sobre el lienzo blanco. Apenas se intuyen formas desdibujadas. Por este camino Reverón llegó a la esencia de la luz tropical. Son tantos y tan fuertes los colores, que se confunden, multiplican y, a la postre vuelven en el conjunto del espectro a su valor primigenio, al blanco puro. Frente a este deslumbrante brillo sin tasa, el hombre sólo puede aportar la albura de su vestimenta y el negro de su tez.

Por la vertiente del Orinoco al Amazonas, siguiente la ruta del calor, el fenómeno se repite. Algunos brasileños de talento han ensayado a pintar el trópico. Pero los más se quedan en el trópico social, como Di Cavalcanti. Y los mejores, como Portinari, son mentalmente europeos.

Volvamos, por tanto, a la ruta andina. Ya en el Sur de Colombia, calibramos la proyección de las otrora grandes culturas ecuatorianas. El indígena que puebla las vegas desde Popayán al Sur, a medida que sube en su habitación, sube en el uso del color. En Otavalo domina el negro, pero al acercarnos a los aledaños de Quito se nos anticipa lo que ha de ser constante en el rojo del antiguo incario. Entre Quito y Guayaquil hay un pueblo minúsculo llamado Pujilí. La plaza reúne, sin embargo, cuatro manzanas. Los días de mercado se produce una baramba de colores que la más exaltada fantasía apenas puede imaginar. En Pujilí el viajero tropieza una vez más con el fenómeno americano que subyuga y apasiona: la valentía y la gracia en las combinaciones cromáticas, que van a continuar, con pequeñas alternativas, hasta el norte de Argentina.

Es difícil concebir (salvo en la audacia inigualada del Greco) osadía paralela a la que componen dos indias del mercado de Pujilí. Tengo grabado

en la retina el contraste de un añil profundo contra un azul marino y un violeta casi negro, enmarcado todo por infinitos rojos al fondo. La pareja pasa, en mi recuerdo, al lado de una india sentada. Del poncho entreabierto, rojo burdeos, sale una manga de la blusa, morada; a sus pies hay una manta escarlata y un pañuelo anudado al pecho le cuelga por la espalda. Este es de nylon, más pálido, con manchitas marrón. Y no es todo; le rodea el cuello una bufanda, sin duda de telar mecánico, a cuadros y listas, con no menos de seis colores diferentes. Esto en cuanto a tejidos. Además, lleva un grueso collar dorado que le da unas diez vueltas y unos pendientes descomunales que rematan en una enorme lágrima roja. Vuelvo a contemplar el cuadro y se produce en mí una sorprendente selección. A poco de insistir en el atractivo del formidable abigarramiento de colores sólo quedan en la retina el violeta de la blusa, el burdeos del poncho y el escarlata de la manta. Cuando me doy cuenta, abomino del nylon y de la fábrica.

Ya no importa la violencia de las tintas combinadas, ni su valor independiente. En ninguna otra parte, como en estos mercados andinos, el observador se percata de que el arte de mezclar los colores es un don natural; de que su pureza está en razón directa del "primitivismo" de quien lo realiza. No titubearía el que esto escribe en situar el extremo en un Tambo o mercado frutero de La Paz y el otro en la corbata del turista norteamericano.

Las variantes en la gama de estos colores, que llegan a su perfección en la ribera boliviana del Titicaca, exactamente en los alrededores de Tiquina, entra ya en el juego valorativo de las preferencias. La gracia condiciona todo lo que sale de la mano artista del indio, sea el tejido, el juguete o la cestería.

Mas, también en la sierra peruana y en el Altiplano el viajero curioso tropieza con criterios dispares y aún antagónicos en el empleo del color. Sentada en las escalinatas de la plazuela de San Francisco, en el Cuzco, hay una pareja. El lleva los característicos pantalones cortos, oscuros, ceñidos al muslo. El poncho, muy remendado, es sobrio. Las numerosas franjas juegan siempre en el rojo. Están oscurecidas por las manchas y el tiempo. Ella luce mayor variedad de tejidos y colores. La falda es marrón oscuro y el pequeño mantón que se anuda al pecho y cuelga de la espalda con la carga de leña, responde al arquetipo de la región: sobre un fondo casi negro se destaca el dibujo trenzado en diferentes rojos. Las grecas tienen sabor y raigambre prehispánicos. Lo mejor es el sombrero, un pequeño casco blanquecino, esférico truncado, que abarca exactamente el cráneo. A su alrededor, abrazando la urdimbre de paja, el alero rojo indefinible. Más allá forman grupo un hombre y dos mujeres. Ellas llevan la toca de aire medieval cubierta por un lienzo negro que cuelga equidistante y rodea la cabeza. Se adivinan varias rayas debajo de la principal. No llevan toquilla, sino una chaqueta adornada en la pechera y las bocamangas.

En pleno Titicaca encontramos variantes de los dos arquetipos reseñados. Y en esta geografía del color nos topamos frecuentemente con una alternancia casi periódica entre la exaltación del color y el tenebrismo. En Tiquina, punto de tránsito, deslumbran la algarabía y el descubrimiento de colores insospechados. Diez kilómetros más allá hombres y mujeres visten de negro. En los Tambos y en el mercado de La Paz volvemos a extasiarnos ante la variedad y riqueza de tonos y matices. Pero al salir de la capital, camino de Oruro, nos cruzamos con un piño de llamas que conducen dos hombres y tres mujeres, todos oscuros, con una franja rojiza, ellas, en el borde inferior de la falda. En un momento dado se produce la conjunción en un grupo plástico incomparable. Se detiene una india enlutada que lleva colgando de la espalda una criatura de meses y de la mano un niño que puede tener cuatro o catorce años. Este lleva amarrada por el mismo procedimiento de la madre, una gallina. El animal que cuelga de la espalda infantil y la criatura que pende de la materna, inclinan sus cabezas en perfectas líneas paralelas horizontales. La cara del muchacho es de porcelana. Enmarcada en los tejidos de un marrón casi negro, nos da la esencia misma del valor mineral del altiplano.

¿Diremos una vez más, que América está definida por el contraste?

Este mismo aymará de la zona Oruro Potosí compone en Copacabana, a orillas del lago Titicaca, la cestería multicolor más armoniosa que imaginarse pueda.

La imagen postrera nos la da un canasto de cincuenta centímetros de altura. Al amarillo pálido de la paja que inicia el borde superior sigue un morado inédito. Después el verde neutraliza la nueva franja burdeos y, a su lado, otro amarillo enlaza ahora con el rojo y el azul. Si el curioso recorre la larga hilera de vendedoras, no encontrará dos combinaciones iguales. El indio y el mestizo aman el color y lo sienten consustancial. Por eso, entre otras grandes aportaciones que ya son realidades, el artista americano, al hacerse universal, incorpora al mundo de las artes plásticas nuevos elementos originales e inesperados.

Pero ésta es materia de muy diverso planteamiento.

revista de arte

Santiago de Chile — N.os 13-14

Publicación del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Facultad de
Bellas Artes de la Universidad de Chile.
Redacción: Miraflores 556, teléfono 30717.

Director
ENRIQUE BELLO

Portada por Mario Carreño.

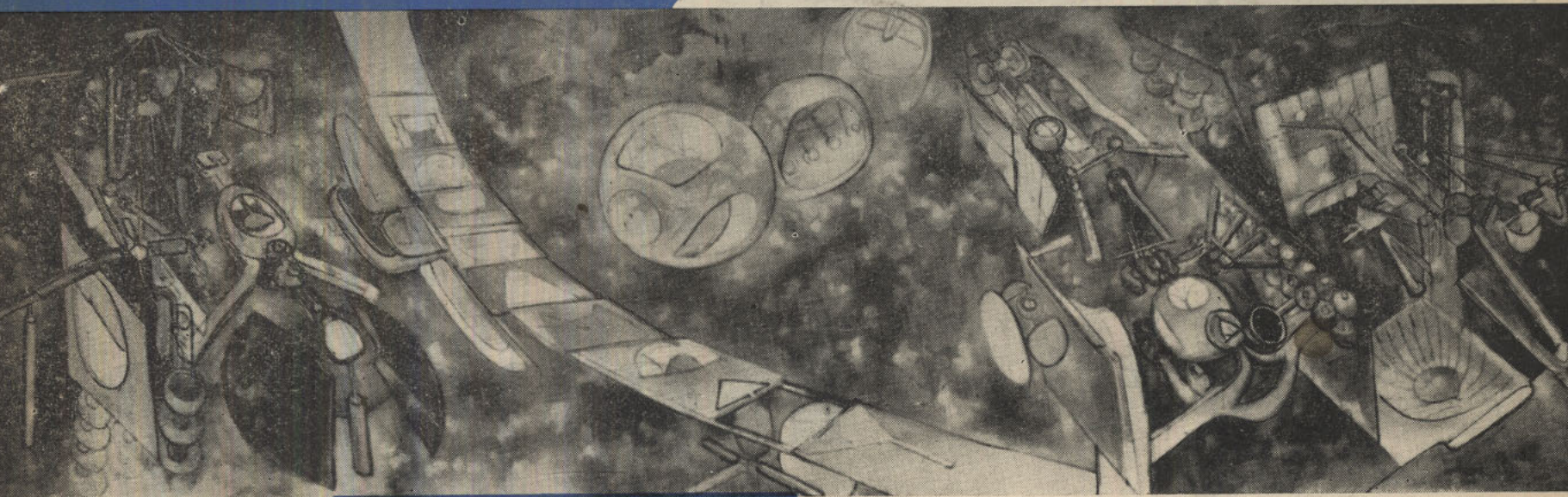
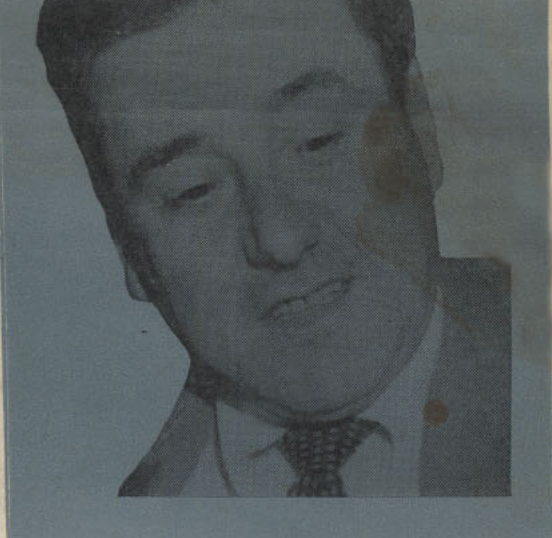
Fotógrafa, Rebeca Yáñez.

Decano de la Facultad
LUIS OYARZUN

Director del Instituto
JORGE CABALLERO

REVISTA DEL ARTE

Nº 15 - SANTIAGO DE CHILE, OCTUBRE DE 1961



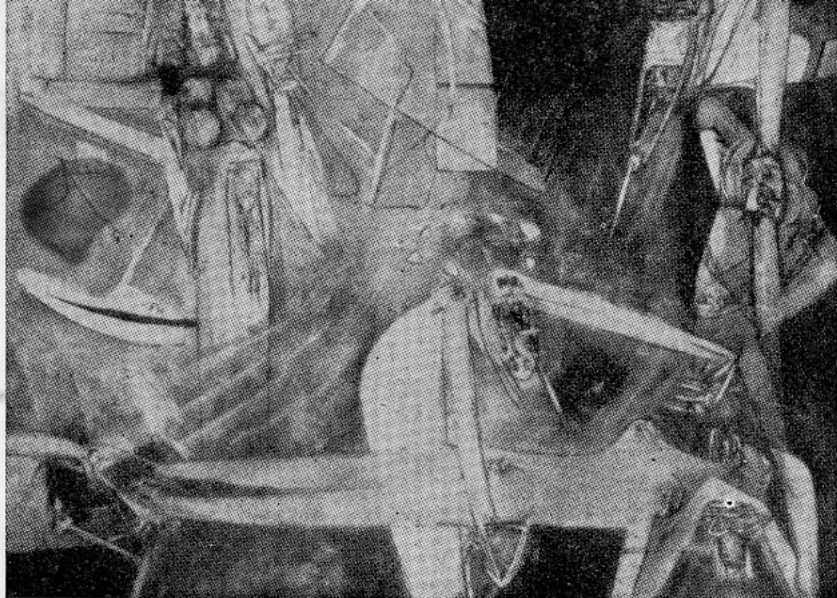
ROBERTO MATTA: Mural en la Universidad Técnica de Chile - 1961.

MATTA

*...Aquí se trata en el fondo
de que en mí
el otro toma un aspecto
de constelaciones
irritantes o tranquilizantes,
pero que perturban mi egoísmo,
mi paz conmigo,
me hacen entrar en una
acción con ellos.*



Fragmento del Mural.



lo que queremos ahora
más que nada —es decir,
con la más grande
urgencia— es tener
verdadera información sobre
la vida del ser humano,
Es decir,
que se cree
una especie
de ética de la
exactitud de la introspección

*Desde el principio
yo he creído
que el hombre
va a ver la vida interior,
no con el ojo,
naturalmente,
pero que va
a dar cuenta
de lo que pasa en un hombre*

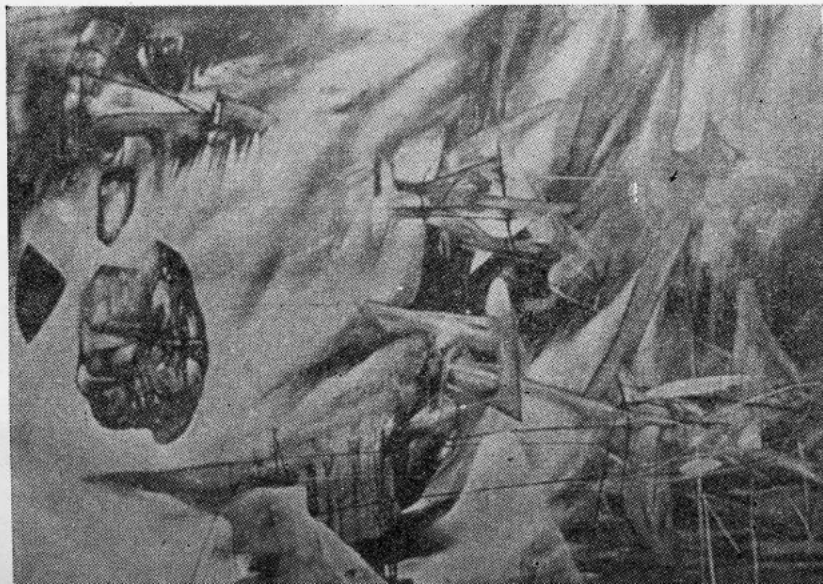
Roberto

EN LOS UMBRALES mismos de la gran aventura interplanetaria —en víspera de un nuevo 1942— surge el arte cósmico de Matta, su pintura cruzada de centellas y meteoros voluptuosos. Cada vez que me aproximo a sus cuadros, siento el soplo —y no es ésta una vana frase retórica— de los vendavales primigenios.

¿Qué cómo nuestro artista ha logrado esta exquisita capacitación que le dispensa el poder para ofrecernos la imagen de la lejana inocencia de los espacios? La única conjetura que tengo por más provista de certeza, descansa, a mi modo de ver, en la esencia telúrica de este creador americano.

Acaso sin proponérselo en forma consciente y deliberada, la pintura de Matta es la que mejor expresa el devenir geológico e ineluctable de América, continente que en medio del proceso histórico actual se halla, todavía en plena efervescencia de gestación.

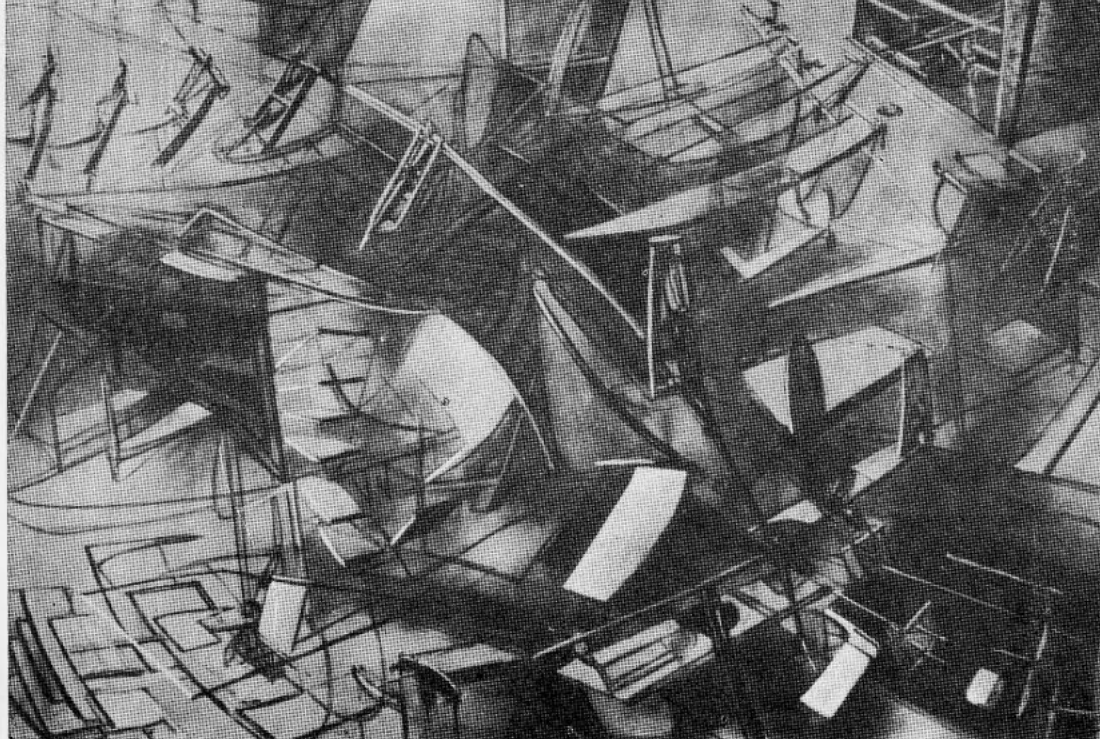
Las formaciones corpusculares de algunos de sus cuadros no pueden constituir signos etruscos para aquellos que conocen, presintiendo más que conociéndolo quizá, el idioma del paisaje andino.



♦ Las declaraciones insertadas en estas páginas, han sido extractadas de la entrevista concedida por Matta a Enrique Bello, para "ULTRAMAR".

♦ La fotografía de la portada corresponde al Mural que Matta ejecutó para la Biblioteca de la Universidad Técnica del Estado, en su último viaje al país invitado especialmente por ese plantel y por la Universidad de Chile.

MATTA: "La Désintégration du Donc".



Matta

Yo celebro en Matta esa liberación del subconsciente que le ha permitido llevar al lenguaje del color la tremenda peripecia de nuestra apasionada topografía continental. La experiencia surrealista —superada más tarde por otras indagaciones vitales— le concedió, sin duda, el impulso necesario para dar ese salto hacia el mundo puro de las esencias.

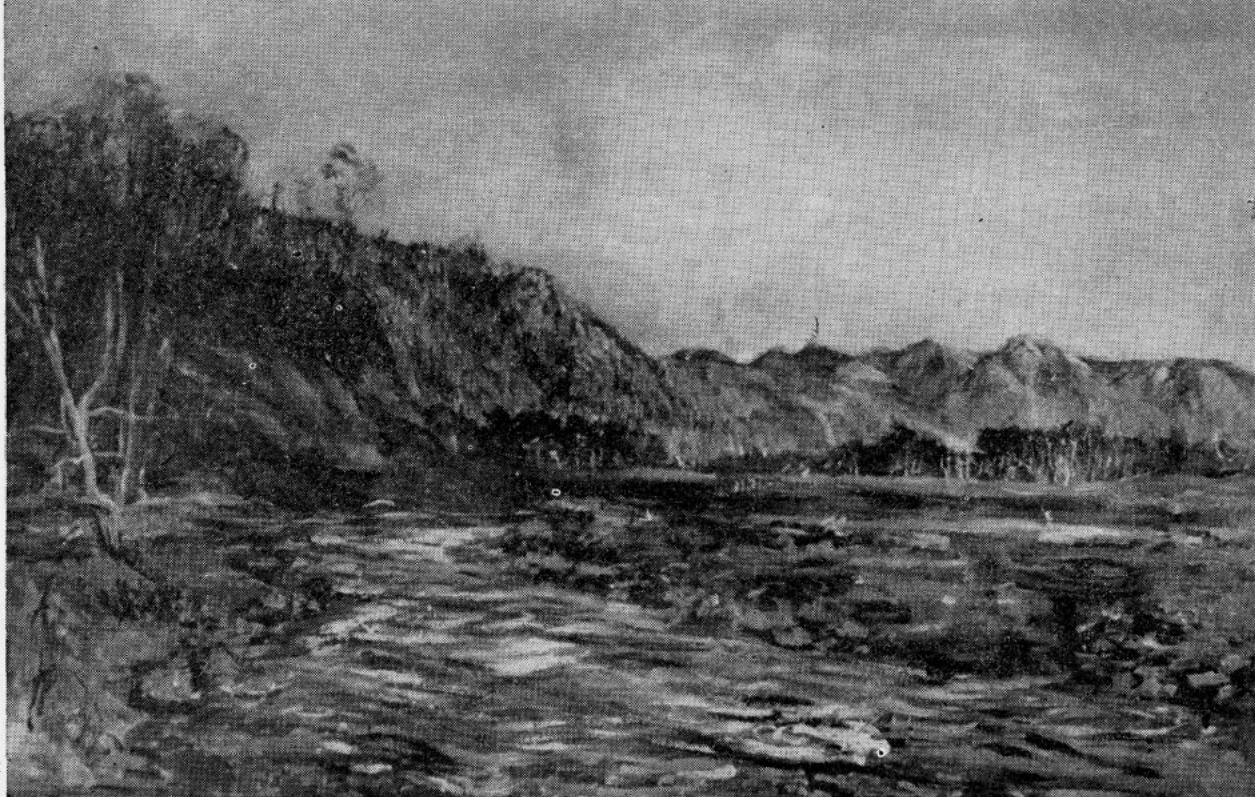
Yo saludo en Matta ese poder mítico, el mismo que en los comienzos del arte europeo tuvieron los grandes creadores de la visión cultural. Ante ese poder, las otras cualidades del artista —su técnica certera y su maestría del color— quedan replegadas a segundo término.

América agradecerá alguna vez en forma unánime al gran plasmador de los mitos continentales. Aunque pueda parecer que incurro en un exceso platónico, yo sé que éste cristaliza en la idea que tenemos de este extremo del planeta y que esta idea, de tan acendrada, es mera emoción, amniótico sentimiento. Sacarla a la luz, colorearla y fundirla, en los ojos del mundo, ha sido la proeza máxima de Matta, el más universal, por genuino, de los pintores de nuestro continente.

Teófilo Cid

*"Esta
deformación
típica de nuestra época
de querer
ir a la luna
en vez de
querer ir a uno.*

Me parece que el interés que tiene la pintura de hoy, el que despierta, es que se presiente que hay como una operación mágica, es decir, que trabajando la materia, sin saber exactamente lo que están haciendo y sin relación al mundo macrofísico, estos hombres están mostrando un poco el funcionamiento de su mundo psíquico.



ALVARO GUEVARA: Paisaje

El pintor Alvaro Guevara

por Salvador REYES

EN los últimos días del año antepasado se efectuó en Londres una exposición de los cuadros de Alvaro Guevara, nacido no sé si en Valparaíso o Viña del Mar y muerto no hace mucho en Aix-en-Provence. Cuando vi el anuncio de esta exposición me alegré porque creí que sería un homenaje a la memoria del artista; pero al visitarla vi que los cuadros expuestos se hallaban a la venta. Los herederos de Guevara dispersaban las telas de las cuales éste no quiso nunca desprenderse. Ni los recuerdos de familia escaparon: allí estaban con su precio (y supongo que serían vendidos), un retrato de la madre del pintor, otro de la esposa y un autorretrato pintado por Alvaro cuando tenía 13 años.

Ya que de esta manera se echaba a los cuatro vientos la obra de uno de nuestros más extraordinarios artistas, insistí ante un millonario chileno residente en Londres para que comprara alguna de las telas y la obsequiara a nuestro Museo de Bellas Artes. Eso significaba un desembolso de doscientas o doscientas cincuenta libras esterlinas. Una miseria para aquel hombre rico que se vanagloriaba de haber conocido intimamente a Guevara. "Así —le dije— Ud. honrará la memoria de su amigo y enriquecerá nuestro patrimonio artístico". Hasta traté de halagar su vanidad (que es mucha). Le dije que si obsequiaba la tela a nuestro Museo, yo me encargaba de hacerlo aparecer en Chile como un Mecenaz. Pero el millonario tenía más de Shylock que de Mecenaz. Me respondió que no disponía de dinero y se escurrió frotándose las manos. Todos los ricos son así: avaros y tontos.

La exposición de Guevara en Londres resultó un éxito y creo que muchas telas fueron adquiridas por coleccionistas británicos. Llamaba la

atención especialmente el autorretrato, obra extraordinaria para los 13 años del autor y para cualquiera edad. Se ve ya en esa pintura la sensibilidad de Guevara y la fuerza interior que lo animaba y pueden distinguirse los elementos esenciales que debían formar más tarde su personalidad inconfundible. Otra obra extraordinaria, tal vez la que mejor contiene todos los valores del artista, es el retrato de su esposa, la señora Guinness. Guevara afirmó en esta obra su libertad de concepción, su rigor de dibujante, su soltura para dominar el colorido. La dama aparece sobre un sofá, con sombrero puesto y los pies desnudos. La expresión y el movimiento de la figura son indescriptibles. El pintor ha afrontado todos los problemas con la serenidad de un artista del Renacimiento, buscando el secreto espiritual de su modelo, creando en torno suyo una atmósfera sensible con una especie de realismo espiritual. Sin duda esa pequeña tela es una obra maestra. También lo es el retrato de la madre, delicado e intenso a la vez. Guevara se entregó entero en esos retratos. Ellos dicen cómo podía amar el alma compleja y torturada del gran artista. Aureoló esos rostros de una magia que sólo el genio y el amor podían producir.

Se exhibieron otras obras de carácter más subjetivo. Me pareció admirable "La máquina de coser", tela en la cual los medios de expresión se hallan tan simplificados que, a no mediar, su verdadero genio, habría producido la más seca e inexpressiva de las obras. Pero, despojándose con tanta audacia, Alvaro Guevara logró precisamente lo contrario, logró llegar a la poesía, al drama, al alma de su personaje. "La máquina de coser" es de esas imágenes que

uno no olvida nunca. La combinación de los grises y la simplicidad de las líneas sirvieron a Guevara para producir una obra austera y patética.

En la exposición de Londres admiramos también algunos paisajes en que el pintor no se mostró menos excepcional. Motivos de Normandía y de Inglaterra le sirvieron para atestiguar que ningún género de la pintura le era extraño.

El aspecto literario de la personalidad de Guevara se manifestó en sus retratos imaginarios, en sus flores irreales y en sus escenas de teatro. Posiblemente yo esté equivocado, pero me parece que este sector de su obra es el menos valioso pictóricamente, pero muy interesante para penetrar en su inquieta y compleja personalidad. Las flores monstruosas y los rostros nunca vistos son los testimonios secretos dejados por este gran soñador. Desde luego, no se encuentra en estas telas ninguna influencia surrealista. Guevara es sin parentesco; primero y, acaso, último de su estirpe pictórica. Como retratista, real o imaginario, como paisajista o creador de escenas teatrales, impuso su personalidad asombrosa. Era potente y por eso no se limitó a un género. "Un verdadero pintor pinta de todo", me decía hace poco un joven maestro español. Guevara pintó de todo y en todo impuso su personalidad.

Este sector literario parece incubado por el amor que Guevara profesaba al teatro. Vivía en una zona feérica, entre las bambalinas de un escenario irreal, más de marionettes que de actores. Las escenas que pintó son dolientes y vagas de una poesía melancólica. Es un teatro misterioso, en penumbra, del cual se desprende la misma atmósfera de incertidumbre y de tristeza en que se movía el hombre que fue Alvaro

cierto personaje humano y elúcido y vigoroso pintor, en plena posesión de sus elementos expresivos.

Es indudable que había en él algo o mucho de genial. No era un hombre como los otros ni un artista que pudiera explicarse con claridad si no lo hacía por medio de los pinceles. Hoy abundan los pintores teorizantes que producen más libros y manifiestos que cuadros. Se multiplican así las teorías y disminuyen los pintores capaces de realizar una obra propia. Guevara era de los auténticos: no necesitaba lanzar panfletos y desarrollar cursos de estética. Se expresaba con sus telas. Estas hablaban mientras él permanecía mudo.

Era un hombre extraño y secreto, con ingenuidades infantiles como las que tienen —según lo cuentan sus biógrafos— los verdaderos genios. A mí me parece que Guevara era un genio y creo que si se hubiera consagrado al trabajo con más disciplina y asiduidad, habría sido uno de los pintores más extraordinarios de nuestro tiempo. Dejó obras magistrales, pero en muy escaso número. Le faltó constancia; tal vez le faltó fe o energía. Fue malogrado por la vida, por la fatalidad.

Le conocí de manera curiosa. En 1941, la policía chilena encarceló a varios alemanes radicados en el sur del país, a quienes se les acusó de un complot nazi. En represalia, las autoridades ocupantes de Francia detuvieron a algunos ciudadanos chilenos residentes en París. Fueron ellos los pintores Manuel Thompson y Alvaro Guevara, el coronel en retiro señor Urrutia, el profesor señor Bunster y un caballero de apellido Thenan. Apenas recibí la noticia de la detención de estos compatriotas, inicié ante la Embajada de Alemania en París las gestiones para libertarlos y fui a visitarlos a la prisión de "Cherche-Midi". Los encontré satisfechos del

se les había encerrado en calabozos, sino que se hallaban instalados en una habitación amplia y limpia donde podían moverse y conversar a su antojo. Me dijeron que la comida era mejor que la que, en esos momentos, se encontraba en los restaurantes parisienses. Todos tomaban la aventura con buen humor y paciencia. Todos menos Alvaro Guevara que no se cansaba de preguntar quién podía haberlo denunciado como conspirador. Traté de explicarle que no había de por medio denuncia alguna, sino que los alemanes habían procedido en represalia por lo ocurrido en Chile. Mis palabras y las de los otros compatriotas no sirvieron de nada. Con obstinación infantil, Alvaro seguía repitiendo su pregunta. Parecía abrumado y sus compañeros me dijeron que no dormía por las noches y que, si dormía un momento, soñaba en alta voz y en inglés. En aquella época el inglés no era, naturalmente, un idioma muy recomendable en zona ocupada, ni siquiera para soñar.

Después de tres o cuatro días de gestiones, los compatriotas salieron en libertad y los festejé con un almuerzo en el restaurant vasco "Zatoste" que existía entonces en los alrededores de la Opera. Estábamos alegres y los ex prisioneros hicieron bromas sobre su cautiverio y los incidentes a que había dado lugar, menos Alvaro Guevara, que seguía preguntando quién podría haber sido su delator. Parecía creerse víctima de un verdadero complot.

En esa ocasión se mostró ensimismado y muy parco en palabras, pero nos hicimos buenos amigos. Años atrás Alvaro de la Fuente me había hablado con entusiasmo de la pintura de Guevara y yo deseaba conocerla. Me prometió llevarme a su taller, pero noté que se refería a su trabajo con poco interés.

En verano arrendé una casita en el campo, a la orilla del Sena y le invité a pasar allí al-

las dificultades para encontrar alimentos eran grandes, la primera vez le pedí que, si podía, trajera un poco de salchichón, de queso o algo por el estilo. Se presentó con las manos vacías y cuando llegamos al pueblecito donde estaba la casa, me explicó que no había podido traer nada, pero que ahora iba a comprar algunos comestibles. "¿Dónde estará, aquí, el Mercado Negro?", me preguntó. Comprendí que mi amigo Guevara vivía en la luna, y nunca, en los demás paseos, hice alusión a la comida. Nos arreglábamos con lo que yo podía llevar.

Al caer la tarde salíamos a caminar por los estrechos senderos junto al Sena, Alvaro se detenía a contemplar unas gabarras amarradas a gruesos pilotes y me contaba unos cuentos confusos de aparecidos. Los fantasmas le preocupaban. Con frecuencia se quedaba silencioso y ensimismado, como perdido en no sé qué lejanas imágenes. Andaba con paso lento, los brazos colgantes y una expresión de tristeza, casi de tortura aparecía en su rostro. Era como la expresión de un niño con miedo. Este hombre fornido, que había sido atleta y boxeador, me daba la impresión de un infante abandonado, temeroso de recibir nuevas heridas de la vida. Su voz era oscura, nunca reía con verdadera risa.

Después de aquel verano, nos encontramos varias veces en los cafés de Saint Germain-des-Prés y una tarde me invitó a visitar su taller en Montmartre. Era aún la guerra, Guevara tenía el taller cerrado, no iba casi nunca. Se amontonaban allí mil cosas bajo el polvo. Fue entonces cuando vi "La máquina de coser" y otras telas que se exhibieron en Londres. Le manifesté mi admiración. Alvaro, sin pose alguna (era demasiado sensible para ser "poseur"), me declaró que la pintura no le interesaba y que su intención era dedicarse por entero a escribir teatro. El teatro le fascinaba: un teatro sonámbulo, como de marionettes, cuya imagen reflejó en algunos cuadros.

Esa visita me dejó la impresión de que Guevara era un pintor formidable, pero que nunca se realizaría por completo. ¿Qué le faltaba? Tenía en su mano todos los elementos de su arte, pero, moralmente, psicológicamente, parecía deshecho. ¿Por qué? Nunca lo supe. Era un ser misterioso, un hombre siempre alejado del momento que vivía y de lo que lo rodeaba.

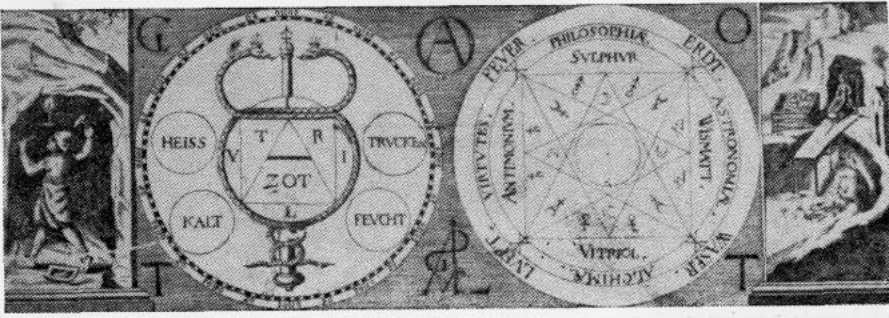
Vino a mi casa y me trajo una de sus comedias. La leí con estupefacción, sin comprender gran cosa. Había frases ingeniosas, inteligentísimas, pero me pareció que la obra no tenía asidero y que era lo más irrepresentable del mundo. Todos los personajes salían a escena vestidos de pájaros y hablaban inmóviles. No había acción. Le manifesté sinceramente lo que yo pensaba, más bien dicho, que no pensaba nada porque no comprendía claramente sus intenciones. No creo que él diera ninguna importancia a mi opinión. Después partió a Chile. Pasó el tiempo y volvimos a encontrarnos en París. Me anunció que una de sus comedias iba a ser estrenada, pero no lo fue. Lo ví raramente, siempre con su aire tímido, desconcertante y doloroso. Después supe que se había marchado a Aix-en-Provence, donde murió.

¿Qué gran artista malogrado fue Alvaro Guevara! Apenas si unos pocos nos hemos dado cuenta de la pérdida que nuestra patria ha tenido con su fallecimiento. Era casi un desconocido en Chile, y lo seguirá siendo, porque nadie ha tenido la idea de reunir un grupo de sus telas. ¿A qué manos habrá ido a parar "La máquina de coser"? ¿Dónde estarán ahora los admirables retratos de la madre y de la esposa? ¿Y ese maravilloso autorretrato, pintado a los 13 años, que hace de Guevara algo así como un Rimbaud de la pintura?

Las obras que ha dejado bastan para atestiguar su genio y también para que no nos cansemos de lamentar que este artista no realizara una producción más cuantiosa y pasara sus últimos años alejado de la pintura. Cuando uno ha tenido la suerte de contemplar un conjunto de telas de Alvaro Guevara, se da cuenta de la obra inmensa que habría podido cumplir para gloria del arte chileno y, seguramente, del arte universal.



ALVARO GUEVARA: Paisaje



La controversia que opuso, hace más de un siglo, el poeta al sabio, no quedó liquidada sino en apariencia, y en realidad continúa revelándose como uno de los conflictos mayores de nuestra civilización. Se trata de la controversia entre Goethe y Newton, a propósito de la Óptica de Newton. Lo que choca de inmediato es el desprecio agresivo del poeta, su cólera en apariencia tan poco pertinente al tema. Goethe contra Newton sostenía que a quien quiere separar la luz en colores hay que considerarlo un simio; son nuevos oscurantistas, cuando no gentes deshonestas, aquellos que pretenden componer de luces coloreadas la luz eternamente pura. El poeta, a toda costa, con fundamento o sin él, trata de desacreditar la óptica newtoniana con una tal vehemencia, que se ve claro que su indignación tiene como blanco algo más esencial que los problemas ópticos discutidos en su "Farbenlehre". (Tratado sobre los colores). No es este el lugar para ocuparse de una querella que la ciencia ha resuelto hace tiempo en favor de Newton. Schopenhauer, que ensayó vanamente defender la teoría del poeta, toca el punto esencial cuando reprocha a Newton que interprete como "cantidad" lo que es "calidad". Mas, el filósofo idealista "resuelve" el problema por medio de la confusión entre calidad y cantidad, que continúa siendo característica del pensamiento metafísico, tanto idealista como materialista. Goethe veía más justamente cuando afirmaba que calidad y cantidad deben considerarse como los dos polos de la existencia perceptible. Hay que añadir, sin embargo, que el poeta no admite esta polaridad sino teóricamente y con tales restricciones que hace imposible la investigación científica. En la práctica, al proclamar que la física debe considerar la luz como entidad suprema e indivisible, lo que hace es excluir la interpretación cuantitativa. Por lo demás, como no admite sino la

comprensión cualitativa del universo y protesta contra los procedimientos inquisitoriales de la nueva física que quiere forzar los secretos de la naturaleza con "tenazas y palancas"; y porque se niega a considerar la luz de otra manera que como totalidad cualitativa, sus ensayos ópticos no podían progresar.

En contraste con Goethe, Newton en esta interpretación mecanicista del universo, que duran dos siglos, ha llegado a ser el credo científico, “prácticamente” no reconoció sino la interpretación cuantitativa de la realidad. Este interés exclusivo en las relaciones cuantitativas ha continuado siendo tan dominante en la física moderna, que Bertrand Russell ha podido decir que había la posibilidad de que un hombre ciego conociera toda nuestra física. Sin suscribir esta afirmación, es innegable que un sabio ciego podría conocer lo suficiente para influir en la teoría y la práctica de aquellos que ven. Porque la reducción del conocimiento a fórmulas cuantitativas ha permitido una tal “capitalización” del saber, que la actividad de un sabio privado de vista podría ejercerse incluso en lo que por excelencia constituye el dominio de lo visible. De esta manera, no sería del todo imposible que un ciego se ocupara de óptica y que descubriera, por ejemplo, interactividades desconocidas de los colores. En todo caso, ya que la sensibilidad de nuestra retina no abarca el mapa del espectro electromagnético, sino una estrecha banda ecuatorial llamada “espectro visible”, el profesor ciego podría servirse de aparatos análogos a los que registran automáticamente diferencias de colores que escapan a nuestro ojo. Aún más: por analogía con sus sensaciones táctiles, auditivas u olfativas, le sería posible llegar también a una cierta comprensión psicológica del mundo de los colores. Hay una objeción a esto: el ciego no sabría, a pesar de todo, sino designar colores sin conocerlos, pues sabría

manipularlos únicamente en un orden numérico por la escala de longitudes de ondas correspondientes, es decir, no conocería sino nombres y cifras; y aún si por analogía obtiene una noción sicológica, el sutil ciego, por muy sutil que sea, ignorará siempre lo esencial: la calidad. ¿El mismo Russell no dice, acaso, que no se puede, en fin de cuentas, hacer comprender la palabra "rojo", sino señalando algún objeto de ese color? Esta objeción, sin embargo, no es concluyente. Desde que el ciego puede conocer bastante de óptica para influir sobre la práctica de los videntes, es innegable que conoce parte importante en el asunto. Y el hecho de que ni uno ni innumerables ciegos hayan podido crear nuestra física y su óptica, de ninguna manera excluye que puedan servirse de conocimientos acumulados, producto de experiencias que ellos mismos no han podido hacer. Ampliando el ejemplo, ¿no es, acaso, evidente que nuestro mundo está dominado por toda especie de "ciegos" que se sirven con una habilidad funesta de muy poderosos instrumentos que ellos mismos hubieran sido incapaces de crear? No hay que ser químico ni matemático para lanzar bombas, y probablemente es por esto que nuestra civilización se asemeja tanto a un gigante ciego.

Como la coordinación cuantitativa hace que las cosas sean fácilmente manejables, y en consecuencia, es la más apta para la actividad colectiva, esta coordinación se ha mostrado tan fecunda en resultados prácticos. Las máquinas son sus criaturas, y si uno no se contenta con explicar los grandes cambios históricos con la inmaculada concepción dialéctica, es fácil ver que para una cultura que no considera como real, sino lo que se puede expresar en cifras, el capitalismo era la expresión económica adecuada. Porque el capitalismo es la expresión de las relaciones de poder en forma puramente cuantitativa. En este sentido, Sombart entendió muy bien que la contabilidad por partida doble ha nacido del mismo espíritu que los sistemas de Galileo y de Newton, porque se asienta en "la idea de que todas las cosas son comprensibles únicamente en tanto que cantidades". En el capitalismo, una omnipresente "tendencia cuantitativa" halla su forma más repugnante y más nefasta. Sin embargo, en la medida en que las doctrinas materialistas sostienen que todo el mal proviene de un desajuste cuantitativo, que el desarrollo industrial conduce automáticamente hacia soluciones mejores, con ello prueban únicamente que comparten con los defensores del capitalismo el prejuicio característico de nuestra civilización.

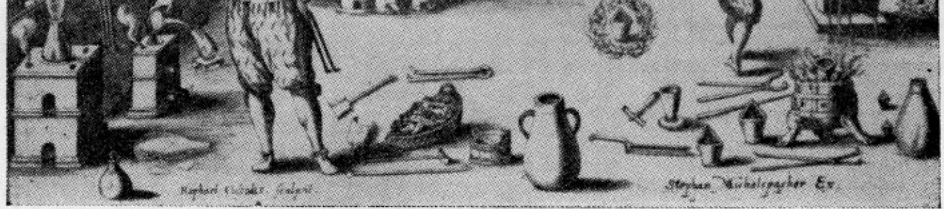
Afirmar que una cosa es necesaria por el he-



GOETHE



Dibujo de Goethe para una escena de su obra "Fausto".



y ciencia

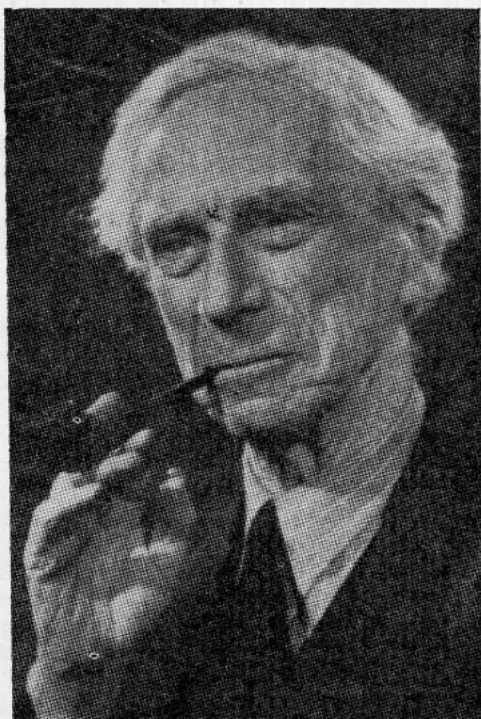
por Wolfgang PAALLEN

cho de que existe, puede ser muy tranquilizador, pero no añade nada a la comprensión. Sólo una vanidad muy ingenua toma sucesión por progreso y acepta la superioridad inevitable del último que viene.

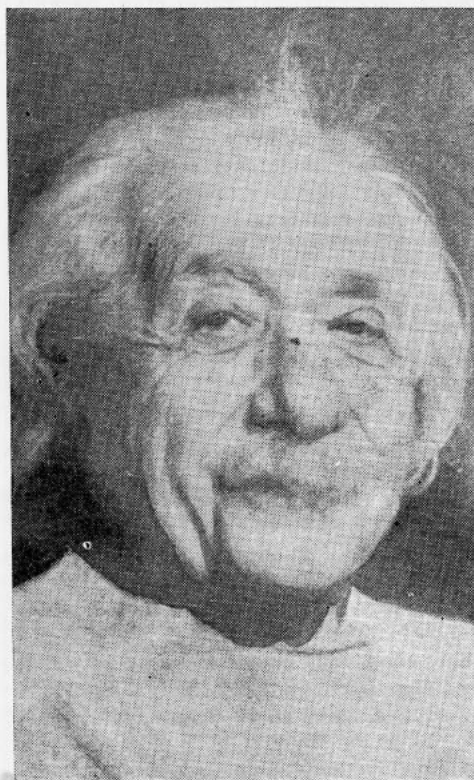
Otras culturas, que no tenemos ningún derecho a considerar como inferiores a la nuestra, se ocuparon esencialmente de la cualidad. En la antigua Grecia, por ejemplo, esta tendencia se expresa en el hecho de que las matemáticas griegas puedan derivarse enteramente de números naturales. Al no disociar entre "formas" y "números", los griegos no supieron inventar el gran símbolo que es el ombligo del álgebra: el Cero, inventado igualmente por la India antigua y por los Mayas. Incluso, Aristóteles no consideraba las relaciones cuantitativas que hizo la unidad del universo griego, ciertamente que no es por entero inconsciente, como tampoco lo era la sorda resistencia de Goethe contra el desarrollo "irracional" de las matemáticas de su época. En la medida en que es el continuador de Platón, Kant participa igualmente de esta resistencia, y su discípulo Schiller, en un poema célebre, hace que perezca el audaz que se sumerge hasta llegar al caos abisal prohibido para los ojos humanos, exactamente como el mito griego hace perecer a aquel que revela lo amorfo, "porque lo Indecible y lo Inimaginable por



GALILEO GALILEI



BERTRAND RUSSELL



ALBERTO EINSTEIN

siempre han de quedar ocultos". Dicho de otra manera, para ellos el hombre no ha de querer asir sino lo que pueda expresar en términos de cualidades humanas.

Esto puede parecer en contradicción con la anticipación que hizo Demócrito de la teoría atómica. Porque al decir que "lo dulce es dulce, lo amargo amargo, lo frío frío, únicamente por convención", Demócrito parece anticiparse a Galileo, para quien esas percepciones cualitativas no son sino "nombres". Mas, para Grecia esta

teoría continúa siendo un hallazgo filosófico; prácticamente, la ciencia antigua no mide sino clasifica entidades cualitativas.

Entre tanto, la ciencia moderna nace precisamente de las experiencias de Galileo, quien comienza a establecer "leyes" universales basadas sobre lo comensurable. La objeción de que no debemos considerar a la física como la sola ciencia, que hay otras cuya ocupación no es

únicamente la cantidad, no toca lo esencial. Desde luego, porque es la física la que ha engendrado la técnica que domina nuestro mundo, en seguida, porque ha sido ella la que ha sabido desarrollar el método de investigación más fecundo, el método de "experimento controlado".

Pero la vida no consiste en abstracciones, y para una inteligencia que no se inclina al ascetismo sabio, es insoportable vivir en un estado de "ceguera emocional", en el desierto de una realidad cuantitativa. Newton se libró del aprieto con Dios, mecánico en jefe, que de una vez por todas puso en marcha la máquina universal, la cual desde entonces no tiene sino que realizar durante el infinito "su negocio inimaginable de jala y empuje". Para aquellos que exigen más, había que volver a hallar las cualidades. Más ¿dónde? ¡Pobres cualidades! Expulsadas de la realidad científica, un primer contingente fue rechazado hacia el purgatorio metafísico, bajo la vaga designación de "cualidades secundarias"; secundarias o no, pronto al menos tuvieron la satisfacción de ver que se les unían las otras. Porque la física, incapaz a la larga de retener ni aún teóricamente (prácticamente nunca lo había podido) algunas especies de cualidades, terminó por abandonarlas casi todas. La filosofía las adoptó, pero las trató como madrastra. Porque la filosofía, hasta nuestros días, se sirve para sus ejercicios de ventriloquismo, de una muñeca metafísica, rellena con los subproductos de las matemáticas y físicas al uso. Y como esas ciencias no sabían qué hacer con las cualidades, por fuerza tuvo la filosofía, a su vez, que excluirlas de su "realidad noumenal", las empujó, por decirlo así, de una realidad a la otra. Además, desgraciadamente, el pensamiento metafísico ha continuado fiel al método teológico

de explicar una incógnita por dos incógnitas. Será quizá porque emergió con Tomás de Aquino como primer islote de razón del diluvio teológico, que la metafísica se arroga un derecho de extraterritorialidad. En realidad, cuando no sabe situar una cosa en la realidad, le añade una pieza que la alarga, una realidad-positiva. Piezas de alargamiento son: lo sobrenatural para una naturaleza demasiado pequeña; lo soberracional para una razón demasiado flaca; una libertad de doble fondo, una moral extra-moral y partidaria para los fieles del "ismo" consagrado, en resumen, si no se sabe definir una cosa, se hacen dos de ella. Es cómodo, pero no conduce muy lejos. Que un pensamiento realmente profundo no escape al dualismo inherente a la necesidad de admitir ciertos "a priori" y axiomas intelectuales, es una afirmación que prueba sólo que el problema ha sido planteado equivocadamente. Porque, según la excelente observación de Ratner, "los términos son ellos mismos consecuencias y no causas originales o metafísicamente primitivas", por que, "todo esquema de ideas es ya una interpretación de la experiencia, de la experiencia de la cual ese esquema de ideas es la consecuencia formulada". Pero solamente se volvió total la confusión, cuando una pseudociencia llamada dialéctica, pretendió reconciliar las necesidades de la vida con las exigencias del conocimiento. Es inútil volver aquí sobre ese tema; baste con decir que, incluso si el maravilloso mecanismo dialéctico de la transformación de los opuestos llegó a funcionar alguna vez en otro lugar que en la cabeza de su inventor, sin embargo, la cantidad jamás pudo convertirse en calidad, por la sencilla razón de que cantidad y calidad no pueden de ninguna manera ser definidas como "contrarias", como "opuestas".

Ya que la cantidad presupone la calidad. Por lo demás, la confusión constante entre sucesión y causa, llevó al metafísico materialista a la necedad de tratar ciencia y arte como superestructuras. La falta de sentido, empero, es de tal modo flagrante: a nadie se le ocurriría decir que el amor es una superestructura, porque es necesario nutrirse antes de procrear y porque, para el individuo, es más indispensable el comer que hacer el amor, ya que para la humanidad es tan indispensable el amor como el alimento. Y no es de ninguna manera lo distintivo del arte y la ciencia presuponer la satisfacción de ciertas necesidades primordiales, ya que, hablando con propiedad, el hombre no empieza sino después de la satisfacción de las más imperiosas necesidades animales. Lo que no impide que momentáneamente pueda ser más urgente defender su vida que hacer el amor, pero sin amor no hay vida que defender. Al ver el estado en que se halla una civilización que creyó poderse burlar de los valores cualitativos, nada nos permite afirmar que la actividad artística sea menos importante, en el conjunto de la existencia, que tal actividad militante con miras a un objetivo determinado.

Porque es al arte que pertenece el dominio de la calidad. Eliminada sumariamente de todo otro lugar, la calidad no ha cesado de reinar en la inmensa extensión vedada al número, en la extensión donde la apariencia no engaña jamás. Es verdad que desde Goethe los poetas han perdido toda voz en la discusión. Pero como ningún ser viviente puede darse por satisfecho con la comprobación que la luz no es sino una cantidad de vibraciones, es tiempo de comprender que el poeta dice tan "cierto" como el sabio cuando proclama que la luz pertenece a la visión. Y en la medida en que creemos que por medio de una fórmula científica todo lo que hay que conocerse de una cosa, se conoce, nos

de los sabios) creen hoy tan supersticiosamente en la ciencia como ayer en la hechicería. Y no se podría pretender que esta superstición vale más que la otra, porque los resultados prácticos de la ciencia son benéficos en sí mismos, no lo son necesariamente desde el momento en que por una manera de curar aprendemos cien maneras de matar; tanto que la dominación de las fuerzas de la naturaleza en lugar de humanizar la vida bestialice al hombre. Es por esto que no se trata aquí de una rehabilitación teórica del arte, sino de un problema vital. Mientras subsista la terrible frustración emocional consagrada por la ciencia, quedará abierto el camino a los charlatanes que prometen las satisfacciones emocionales indispensables. Aquellos que rehusan arrastrarse a la sombra de iglesias en decadencia, con mucha facilidad se convierten en víctimas de misticismos totalitarios.

Pero —y es aquí donde se da la gran equivocación— de su lado el poeta está en error si no quiere admitir más que la calidad emocional de las cosas, si le pone en falsa oposición el estudio de su funcionamiento. El tiene siempre razón cuando habla como poeta. Entonces el sol "está" encima de su cabeza y puede hacer de él un dios o una bola, si así le place. Pero en el momento en que cesa la inspiración, ese estado de infalibilidad sonámbula por el cual el poeta pertenece a todos y no actúa como un individuo sino como un sentido de la humanidad, entonces debe desconfiar de sí mismo. Entonces debe saber de lo que habla o callarse. Porque si no, al no hablar más el poeta en nombre del misterio, corre el riesgo de actuar como mistagogo (Empleo mistagogo en analogía con demagogo) que abre la puerta al oscurantismo. La discusión sobre la necesidad de crear mitos es vana. Quiérase o no, de todas maneras se formarán nuevos mitos. Le toca al poeta liberar en ellos las fuerzas de creación o dinamitarlos cuando se han fosilizado en iglesias.

Así como la ciencia para coordinar sus datos ha de ser normativa, el arte para emocionar debe singularizar, y no puede ser sino individualista en la medida en que cada experiencia directa es singular. Por ella, ninguna "obra de arte" puede ser universal como una fórmula científica, pero el arte es universal en tanto que expresión primordial. El sólo puede dar la "ecuación dinámica" de experiencias directas en términos de valores humanos. El poeta no observa, percibe. A la inversa de la observación que compara y mide, la percepción registra proporcionalmente, al valor afectivo y así orgánico rítmicamente, mientras la observación coordina sistemáticamente. Por esto todos los niños tienen talento hasta que aprenden a dibujar en perspectiva; es decir, hasta que el ritmo de la expresión espontánea es destruido por la preocupación de convenciones normativas.

De ninguna manera esto excluye del arte toda preocupación de medida, como el hecho que una no pueda convertirse en la otra no excluye que existan relaciones entre calidad y cantidad. Igualmente, la diferencia fundamental de procedimientos no impide que la ciencia presente aspectos estéticos y el arte constituya un problema para la ciencia. Mas, esta diferencia fundamental en los medios y fines inmediatos hace que sea imposible para el sabio obrar como artista y que el arte sea científico. Por eso todo cálculo en el arte, cuando pretende ser más que un principio puramente regulador en la ejecución de la obra, cuando quiere ser un principio constitutivo de la creación, no conduce sino a un formalismo académico. Poco importa que sea un academismo naturalista o abstracto. Por eso, el abstractivismo, que por lo demás ha hecho tanto por liberar la expresión, en cuanto que trató de someterse a normas científicas y abstracciones filosóficas no ha llevado sino a ejercicios estériles. "La belleza absoluta se encuentra solamente en las figuras geométricas, en los colores puros", parece que se escucha a Mondrian, pero quien lo dice es Platón. ¿No es paradójico

academismo, de todo lo que en lugar de descubrimiento infinito busca la certeza en la medida? Paradójico porque el academismo trata de introducir nociones cuantitativas en el arte, y en cambio el pensamiento griego estaba tan esencialmente preocupado por la calidad. La paradoja es fácil de resolver. Precisamente porque la ciencia griega no trata sino de unidades cualitativas, es que el arte en Grecia podía estar ligado a una geometría plásticamente imaginable, en cambio es incompatible con una ciencia amorfamente cuantitativa.

En la orilla opuesta, el surrealismo sigue una ruta falsa cuando quiere poetizar la ciencia, lo que no puede conducir sino al misticismo. Es necesario que el sabio y el poeta acaben por comprenderse; desde luego, que cada uno deje de creer que tiene la patente exclusiva de la verdad. La distinción entre calidad y cantidad no divide la realidad en dos partes, mas, es una necesidad instrumental, al menos hasta "nueva orden". La realidad es una e indivisible, pues esta palabra pierde todo sentido si no significa al mismo tiempo ser y devenir. Solamente haciendo uso de abstracciones vacías tales como "lo absoluto" y "la nada", deja esa realidad de ser "nuestra". Porque, precisamente, nosotros estamos siempre y en toda parte "en" la realidad y no "frente" a ella, es que nuestras aspiraciones humanas son válidas como tales y no tienen necesidad de ninguna justificación extrahumana, cósmica. Lo que importa, y decisivamente, es comprender bien y desarrollar bien nuestros medios específicamente humanos.

La crisis capital que en este momento atraviesa la ciencia, permite tal vez la predicción de un nuevo orden; entonces la ciencia cesará de pretender que su verdad es más absoluta que la de la poesía y caerá en cuenta que el valor del arte es complementario del suyo, en lugar de refugiarse evasivamente en la metafísica cuando su física se le vuelve muy estrecha. "Nosotros no podemos decir lo que realmente es" o lo que realmente "sucede", mas, únicamente lo que es observable en cada caso concreto", concluye Schroedinger, que se atreve a entrever las implicaciones filosóficas de sus descubrimientos. Aunque por lo general, cuando quiere comprenderse filosóficamente a sí misma, la ciencia se parece a veces demasiado a la serpiente que pretende tragarse su cola y no llega a comprender qué es lo que le obstruye la garganta. La nueva Física de los Cuanta está obligada a abandonar el determinismo riguroso, tenido hasta ahora por el fundamento mismo de la física; obligada a reconocer que es imposible conocer exacta y simultáneamente "la posición" y "la velocidad"; a admitir que en microfísica "no se puede hacer una distinción neta entre el fenómeno que se observa o mide y el método de observación o medida".

Dicho de otra manera, si en el grado supremo de precisión se vuelve incierta la distinción perfecta entre instrumento y materia de experiencia, ¿no se nos permitirá concluir que la física abandona su pretensión de una interpretación puramente cuantitativa que sea también satisfactoria? Algunos grandes físicos comparan las dificultades de la física microscópica con las de la introspección en sicología. Y la nueva respuesta a la pregunta: ¿Es que los colores existen en la luz blanca antes de que pase a través del prisma que está destinado a descomponerla? parece equidistante de las ideas de Goethe y de Newton. Porque la nueva física responde que existen "pero solamente como existe una posibilidad antes del suceso que nos dirá si esta posibilidad se ha realizado efectivamente" (Louis de Broglie: "Matière et Lumière", p. 272). Como una posibilidad... ¿Querrá esto decir que la nueva física se atreve a abandonar la certeza por la potencialidad? Como una posibilidad... Y ante la prueba material que entre realidad interior y exterior no hay una separación sino solamente una precaria demarcación ideal, ¿se nos permitirá añadir que lo que es pensable es posible?

Traducción Emilio Adolfo Westphalen.



ARTE y NIÑO ROLANDO TORO

"Allí, en la obra de arte, el alma individual y aún todo el espíritu de la raza, conmemora su identidad con el cosmos, evoca sus sueños primordiales y celebra, en suma, sus elementos".

Thomas Mann. "Doctor Fausto".

Intimidad con el universo

El desarrollo de la infancia es el desarrollo de una gran pasión: la integración al universo. Esa pasión es arrasada por las máquinas de muerte del espíritu que son las escuelas. A través de una acción organizada sobre el concepto de adaptación standard, se forma el tipo de hombre sin imaginación, astuto y amedrentado. Las raíces de este fenómeno son sociales y están en los defectos estructurales de nuestra cultura: Desprecio al ser humano, desquiciamiento de los valores, olvido del ser.

Cuando se ha renunciado a comprender al niño desde afuera, a la sombra del concepto de adaptación y se ha empezado a amar su creatividad, se ha dado el primer paso en la tarea de educarlo. De todas las disciplinas de la cultura —torpemente espectralizadas en nuestros programas escolares— las artes son las que mejor realizan el fin de la integración al universo.

Organización libre

En la actividad artística, "lo elemental"; es el punto de partida; los materiales del arte resultan ser los comienzos rudimentarios de construcción del mundo. Los colores, las palabras, los sonidos, las líneas y las formas, se organizan espontáneamente y de una manera singular en cada uno. Así, todo niño tiende a formalizar, de acuerdo a "leyes internas" un mundo auténtico. La actividad creadora es la liberación de pautas energéticas nuevas sobre el programa biológico individual.

Una de las ideas más eficaces para una educación del futuro ha sido expresada por Jung, cuando ha afirmado que el equilibrio psíquico, es posible sólo cuando se permite o se alienta la integración del inconsciente. La clave sería la siguiente:

"Debemos ser capaces de permitir que las cosas sucedan en la psique". La conciencia ajena se entromete continuamente ayudando, corrigiendo o negando, sin dejar nunca en paz el sencillo crecimiento de los procesos psíquicos. Sería algo muy sencillo si la simplicidad no fuera la más difícil de todas las cosas".

Imágenes iluminadas

Sorprende a los que estudian el dibujo espontáneo de los niños ver la aparición de los símbolos eternos de la conciencia. Estas imágenes del inconsciente colectivo aluden a la relación del alma con el cosmos, al drama del desarrollo de la conciencia. Los símbolos solares, la imagen del Arbol de oro, El Pájaro y la Serpiente, la Niña - Flor, el Hombre-Pájaro, los Volcanes, la Montaña y los Astros, El Nacimiento y el Parto, la mujer-Mundo, el Cazador, El Río, Los Animales... etc., suelen aparecer en los dibujos infantiles; impregnadas, las imágenes, de esa inocencia arcaica y elemental. En la gestación de esos dibujos, emergen realidades soñadas, dentro de formas simples. A través de un acto ritual, bárbaro y jubiloso que es la "clase de pintura", los niños logran a veces, actualizar lo permanente.

Metódica

Las características de los métodos de educación artística tradicionales son las siguientes:

- Poseen una marcada tendencia decorativista, ornamental y aplicada.
- No estimulan la creatividad. La expresión personal es anulada, debido a que se somete por igual a todos, al modelo y a las fórmulas. (Recetas sobre el color, la perspectiva, la composición).
- No estimulan vocaciones artísticas sino que por el contrario tiende a

provocarles frustración.

- Son de una tendencia naturalista y no permiten el desarrollo de la fantasía, ni da salida a la sobrecarga emocional.
- Desconocen al niño en su desarrollo y al Arte en su génesis.

Los métodos modernos tienden a estimular la creatividad y la expresión personal, sin descuidar la adquisición de una técnica delicada en el uso de los pinceles y en la preparación de la pintura.

"Experimento Pocuro"

Las pinturas expuestas durante el Primer Festival del Niño en 1954, en Santiago de Chile, y más tarde en Europa, conquistaron al público por su atmósfera de poesía y por su vitalidad.

El experimento pedagógico realizado en la Escuela Granja de Pocuro, con niños de extracción campesina, se planificó sobre una base conceptual muy simple: alentar el proceso creativo individual. La obra terminada debía ser una conquista interna para cada niño. Se permitió que cada cual trabajara según su propio ritmo.

Reconciliación consigo mismo

De este modo, el aprendizaje básico fue aprender a ser libre. Nunca se cayó en el error de comparar los resultados de un niño con los de otro. Cada cual debía buscar en sus propias obras los elementos de superación.

Aprender a "ver"

Otro aspecto importante consistió en que cada niño cultivara una nueva modalidad de enfoque de lo real. Se cuidaba de no confundir, en un comienzo la observación de tipo científico, analítica, con la contemplación tranquila y ociosa que es la propia del artista. Los espectáculos del agua, las perspectivas de la noche, las leyes de iluminación de las grandes fogatas, la carrera de los animales, las expresiones de los rostros o de las cosas. Aprendi, junto a los alumnos a mirar sin avidez, sin codicia.

Se logró la intimidad con la naturaleza y el paisaje y todos sus elementos se entregaron poco a poco en toda su desnudez.

Se evitó la tendencia a "componer" un sistema de órdenes plásticos o geométricos que, como se sabe, traen el bloqueo de la creatividad en el niño, debido a la rigidez de las pautas dinámicas que se utilizaban.

Movimiento, un sentido que se manifiesta

Se puso especial énfasis en el dibujo del movimiento, como proyección de un sentido interior que manifestase, aunque torpemente, la "energía de formación".

Este concepto parte de que los colores, las formas y los movimientos, se ligan en la mente del niño a significaciones emocionales, es decir, son un lenguaje directo. Así existe el color del entusiasmo y el movimiento de la tristeza.

allí el escaso valor que tiene la pintura reproductiva. Muchas veces, la fuerza que posee el contenido instintivo es tal, que apenas logra ser formalizada y controlada por el niño. Esta violencia de las formas, constituye el mayor encanto de las pinturas infantiles. El aspecto primitivo es el que generalmente el adulto no acepta, porque no lo entiende, entonces trata de "corregir" personalmente o con indicaciones sobre proporción y ajuste a los modelos.

Lo único importante es el "sentido"

Los aportes de la Psicología de la Forma, la teoría del isomorfismo psicológico, la sistematización realizada por la Morfología, los aportes inapreciables de la Epistemología Genética, han sido fecundos en la exploración y comprensión de las formas que son productos de organización. Se han descubierto algunos principios que explican cómo la conciencia confiere "sentido" a las formas. Según Koffka, es en el espíritu humano en donde el aspecto del "sentido" se manifiesta más que en parte alguna del universo. En cuanto a su campo de aplicación estas ideas constituyen una base útil para elaborar una nueva pedagogía del niño creador.

En la exploración de las funciones creativas con base experimental, podemos mencionar los trabajos de Piaget, Bender, H. Read y Georges Bohn, entre otros. La concepción de Rof Carballo, acerca de la expresión y el lenguaje es también un gran aporte. La expresión infantil, según este autor, sería la manifestación de una onda vital que parte del arquicéfal, mundo emocional o cerebro arcaico y, que a medida que el niño crece, tiende a formalizarse en el neocórtex y a hacerse consciente.

Embriología de la creatividad

De tal modo, la expresión tendría una evolución, que partiendo de las raíces pasionales de la existencia, con el grito y el llanto, encontraría lentamente sus cauces propios de formalización alcanzando tipos de expresión simbólica. Gessel, Piaget y Jung han constatado también este desarrollo.

Pero la racionalización de la expresión no es en ningún caso la meta de la personalidad. Rof Carballo expresa en su obra "Cerebro interno y mundo emocional" que "La función biológica de la emoción, es la misma que la función biológica del sistema neurovegetativo, mantener la unidad del hombre, desplegada en sucesivas, jerárquicas formalizaciones, pero asentada siempre, sobre la misma radical vinculación unitaria del "Tono vital", de aquello que establece la continuidad del individuo, desde su última célula hasta su último pensamiento".

Imaginación nítida

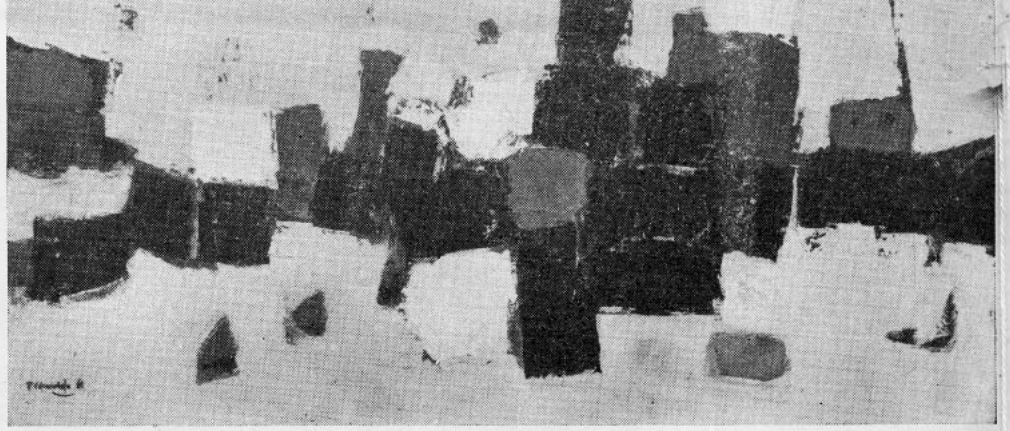
El cultivo de una imaginación nítida no debe confundirse con el de la ideación clara, proceso este último vinculado a la abstracción. La imagen nítida proviene del cerebro óptico y es alimentada por el mundo emocional. Lo racional tiene un papel estabilizador y de ajuste a la realidad escueta, mientras lo emocional es dinamizante.

Celebración del Universo

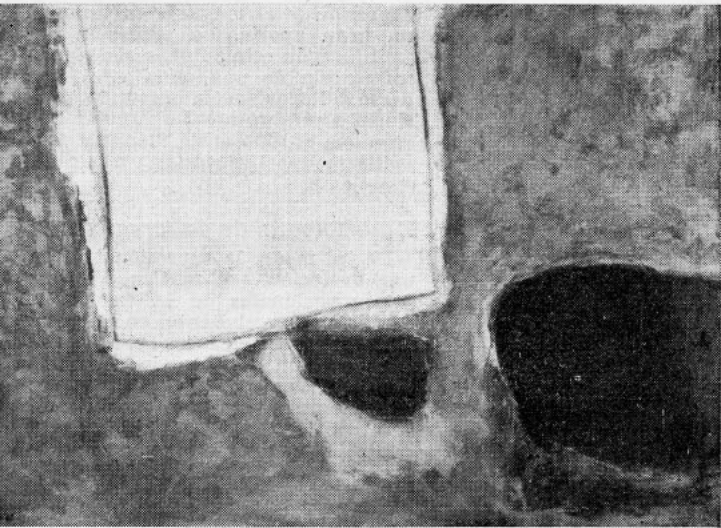
Durante el acto creador el niño aborda su iniciación en el mundo. Sus primeros años, de base altamente emocional, son una celebración del universo, o lo serían si no estuviera constantemente agredido. El sentido poético y realista, innato en el niño, proviene, sin duda, de su experiencia de "Lo Elemental". Por eso nos parece anémica y malsana la enseñanza del arte a base de fórmulas esquematizantes, imitación, decoración, sometimiento a las imágenes extrañas.

El sutil espejo del ánimo se opaca y el ojo no capta la frescura y la magia del universo iluminado.

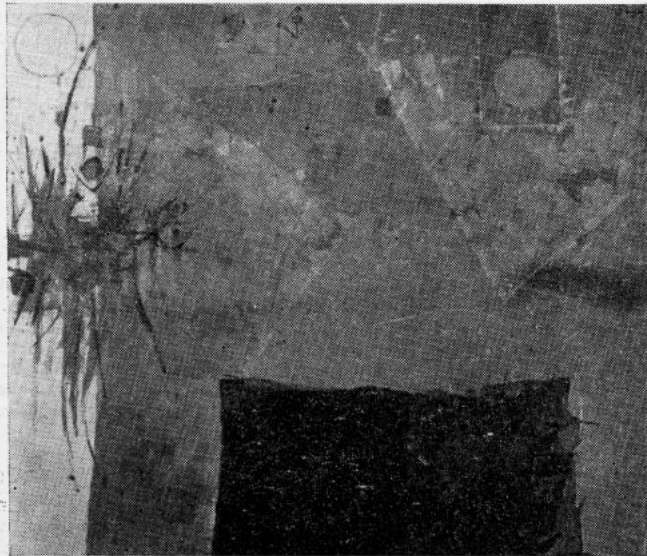
ALBERTO PEREZ.



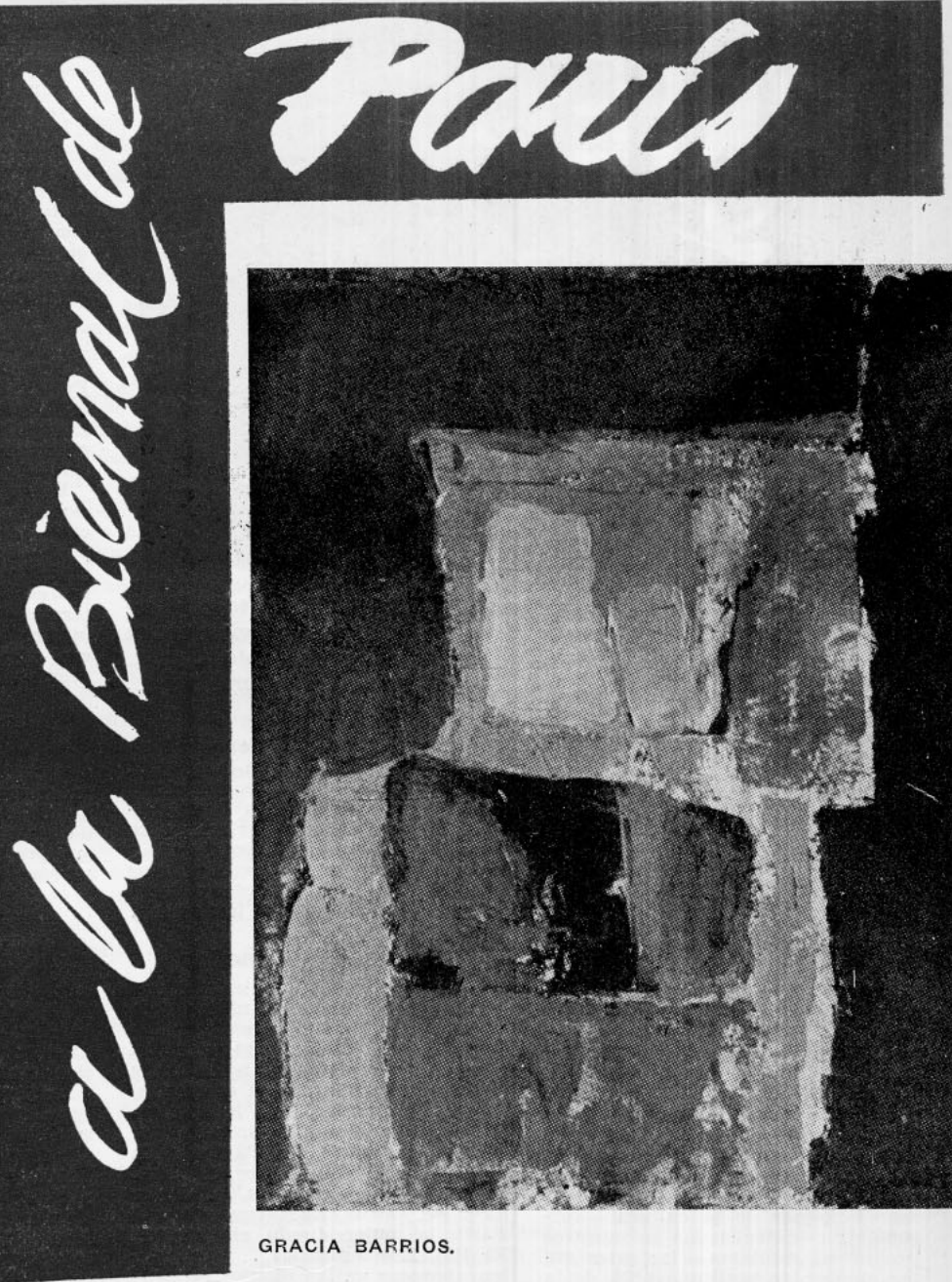
PATRICIO VALENZUELA.



JOSE BALMES.



MARTINEZ BONATTI.



GRACIA BARRIOS.

Del 29 de agosto al 5 de septiembre se celebró en París la II Bienal de la Juventud, exhibición internacional de artes plásticas.

Chile participó en la Bienal con las obras que presentamos en esta página.

José Balmes — "En el suelo".

Gracia Barrios — "Cordillera".

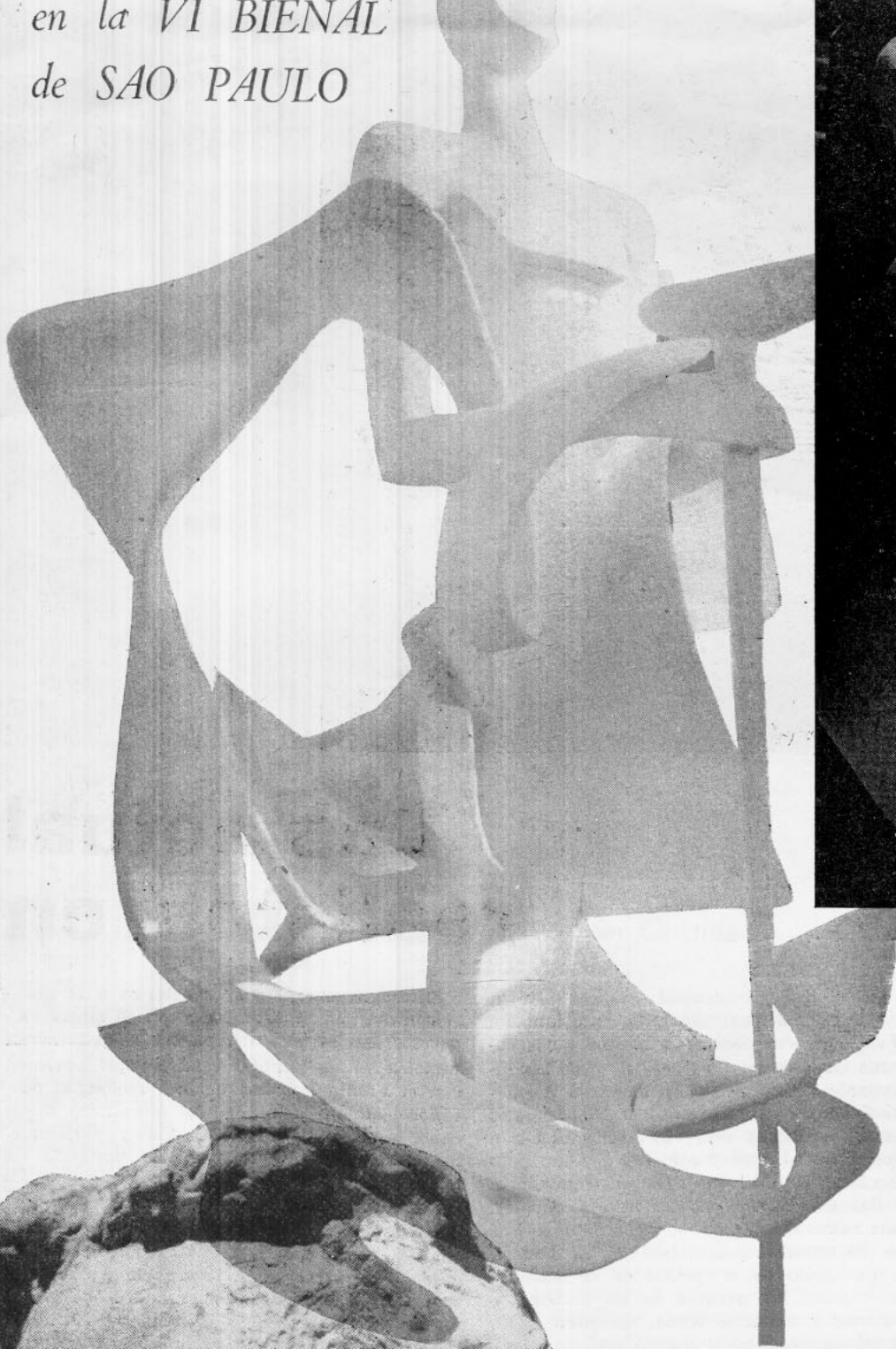
Alberto Pérez — "Semilla".

Carlos Ortúzar — "Chalinga".

Eduardo Martínez Bonatti — "Sueño de la gitana".

Patricio Valenzuela — "Roquerío".

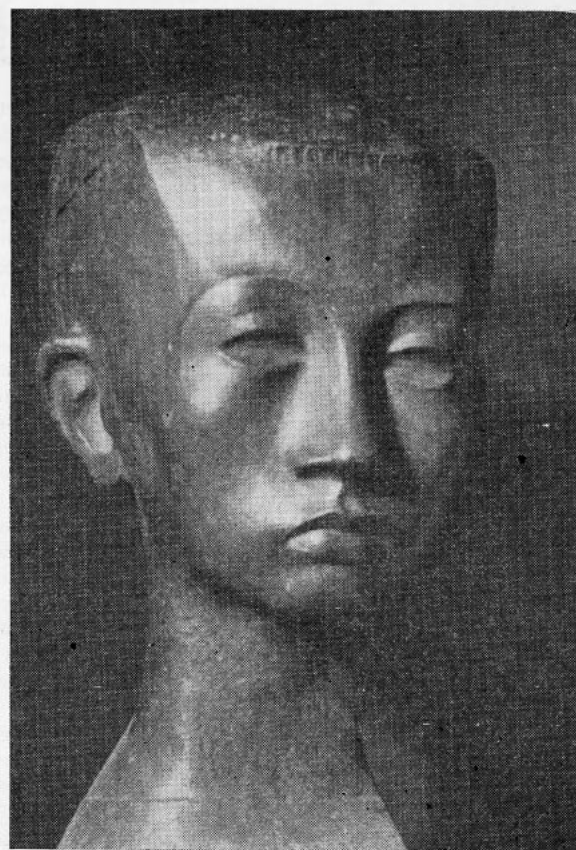
en la VI BIENAL
de SAO PAULO



LA NOVIA DEL VIENTO — Terracota.



Monumento para Enrique Molina.



NIÑO DEL PUEBLO — Bronce

La Junta Directiva del Instituto de Extensión de Artes Plásticas destacó al escultor Samuel Román Rojas y al pintor Roberto Matta para que representen a nuestro país en la VI Bienal Internacional de Artes Plásticas.

Las obras aquí reproducidas se cuentan entre las veinte y siete piezas escultóricas de Samuel Román, que se encuentran en Sao Paulo para su exhibición en el Museo de Arte Moderno.



EXEQUIEL PLAZA: Carro de Tercera.

Las actuales realistas en la

LAS actuales tendencias realistas en la pintura nacional aparecen propiamente en la tercera década de nuestro siglo, como consecuencia del desarrollo de las luchas sociales. La formación ideológica y plástica de la mayoría de los pintores comprendidos en estas tendencias, está vinculada, directa o indirectamente, al rico y complejo proceso político, social y cultural que tiene su culminación en el llamado movimiento del Frente Popular. Pero sus raíces históricas se remontan a los albores de nuestra independencia: "El Mulato Gil", que sirvió en el ejército de la independencia y pintó los retratos de los principales libertadores; y a Carlos Wood, marinero inglés que sirvió también en el mismo ejército y reflejó en sus cuadros las hazañas de nuestra marina. Estos constituyen los primeros brotes del realismo y de la pintura nacional.

Son herederos también de Mauricio Rugendas, el artista alemán que pintó escenas y tipos populares de la época de la consolidación de nuestra República. Rugendas, con quien nace propiamente la pintura nacional, se radicó en Chile en un momento altamente favorable para el desarrollo artístico, cuando el movimiento del 42 estaba en su apogeo.

Pero sobre todo, descienden de los pintores denominados "la generación del trece", quienes retoman las tradiciones realistas nacionales de Gil, Wood, Rugendas y Caro, las continúan y las enriquecen. Estos aparecen en los momentos en que la clase obrera chilena empieza a organizarse y tomar conciencia de sí misma, cuando aún se oyen los ecos de los cañones de la primera guerra mundial y la revolución rusa estremece el corazón del mundo. Las tiernas mujeres de pueblo de Arturo Gordon; el carro de tercera clase y los retratos de Exequiel Plaza; la procesión de Alberto Lobos; la novena de Jerónimo Costa; las escenas de puertos, fábricas, llenas de multitudes de Pedro Luna; los cuadros de Ulises Vásquez, Fernando Meza, Paschin Bustamante, Bertrix, Moya y otros pintores, son valiosos antecedentes que han influido en las tendencias realistas de los pintores actuales.

El rasgo general que caracteriza a la generación del año 1913, su búsqueda de temas vinculados con la vida del pueblo, se encuentran también en los pintores realistas que advienen con el Frente Popular, quienes recibieron posteriormente la influencia del muralismo mexicano, producto de la revolución y particularmente de Siqueiros, que estuvo pintando en nuestro país.

En el año 1937, Carlos Hermosilla Álvarez inicia la publicación de sus grabados con "Caras de la raza". Este artista venía trabajando desde años atrás en la ilustración de libros y revistas y en su taller de grabados que formó un grupo extraordinario de artistas, entre los cuales sobresalieron el obrero Pedro Scarpa, Ciro Silva, René Quevedo y Medardo Espinoza; conocidos todos como grabadores de Viña del Mar.

Posteriormente, artistas de diversas edades y formación plástica expresan semejante preocupación temática, como Venturelli, Escámez, Lobos, Carmen Johnson, Carmen Cereceda, Carlos Faz y otros.

La vida cotidiana del pueblo, con su ternura y su grandeza, es uno de los motivos predilectos de la mayoría de los pintores realistas. Los retratos de campesinos, de Carmen Johnson; el viejo Toyo, el viejo pampino y los enamorados, de Hermosilla Álvarez; los pampinos y las mujeres del sur, de Venturelli; los niños jugando a la gallina ciega y los hombres de Pérez Caldera, de Carlos Ruiz; los habitantes de Pocuro, los remeros del río Bio Bio y las fiestas populares de Julio Escámez; las maternidades y los niños de Pedro Lobos; las escenas de pueblo, de Waldo Vila y de Marcos Bontá; diversos dibujos, pinturas y grabados de Osvaldo Salas, Sapiain Urizar, Fernando Marco, Ketty Bravo, Martínez Bonati, Roberto Márquez, José de Rokha y otros, reflejan esta preocupación temática.

Un rasgo nuevo en las tendencias realistas de la pintura actual, lo constituye la pintura de la miseria del pueblo. Exodo en la pampa, la viuda, el lustrabotas y el ciego, de Hermosilla;

JULIO ESCÁMEZ





tendencias pintura chilena

por Osvaldo Loyola

diversos grabados y dibujos de Venturelli y Pedro Lobos; algunos cuadros de Carlos Faz, el joven pintor fallecido prematuramente en forma trágica, y otros, asumen el carácter de denuncia social con profunda fuerza dramática.

Otro aspecto nuevo de su expresión lo constituye la pintura de las luchas populares. Las concentraciones y desfiles de Pedro Lobos y Nemesio Antúnez; los retratos de caudillos populares de Adolfo Berchenko y Renán Paz; las escenas de las luchas callejeras, la serie de grabados sobre la masacre de la Plaza Bulnes, de José Venturelli y Carlos Faz, representan diversas facetas de la lucha social.

No sólo pintan la vida cotidiana del pueblo, la miseria y la lucha social, sino también la esperanza en un futuro mejor y los anhelos de paz, contra el caos y la guerra. Los murales de Julio Escámez, pintados en la Universidad de Concepción y diversos locales particulares; el mural creado por Venturelli en la Librería Universitaria de Santiago; los proyectos de murales para el nuevo edificio del Sindicato Minero de Lota, realizados por Venturelli y Escámez; el monumental cuadro inspirado en la paz, de Nemesio Antúnez, y numerosos cuadros pintados en los sindicatos y locales partidarios, son obras realistas que no solamente reflejan las concepciones plásticas de la mayoría de estos pintores, sino que son también una reafirmación de sus ideas ideológicas y políticas.

Estos artistas crean en diversos estilos personales y se diferencian claramente unos de otros. El grabado académico de Hermosilla Alvarez y su grupo de grabadores; el dibujo arabesco de Pedro Lobos; la minuciosidad y detalles de los cuadros de Escámez, que se parecen a telas del Renacimiento; las equilibradas formas realistas de Carmen Cereceda; las pinturas simples y sugerentes de Carmen Johnson; las violentas pinturas y dibujos de Carlos Faz y Venturelli, y los formas delicadas de los trabajos actuales de este último; los sugerentes dibujos de Osvaldo Salas; los cuadros expresionistas de Alberto Ludwig, son ejemplos que demuestran la riqueza y variedad expresiva del

realismo, que no está sujeto a ninguna escuela ni técnica determinadas.

Otra característica de los pintores que hemos analizado, reside en el hecho de que trabajan desde el simple cartel de propaganda hasta las pinturas murales, pasando por la ilustración de libros, el grabado, el cuadro de caballete, los retratos monumentales de los líderes y los grandes cuadros que sirven como telón de fondo a las concentraciones populares.

En oposición a las tendencias abstractas de la pintura actual de nuestro país, que expulsan del arte al hombre y a la vida, los pintores realistas expresan a los hombres concretos y a las cosas que forman parte de su existencia. Este es el rasgo fundamental que los caracteriza a todos.

Muchos de ellos continúan explorando estos motivos, buscando nuevos caminos o nuevas técnicas; otros se han apartado del realismo y se han incorporado al abstraccionismo; y un grupo, en el cual hay militantes del Partido Comunista, han introducido nuevos aspectos de la vida del pueblo a su arte. Estos últimos, participan en la vida diaria con el pueblo, caminan con ellos a las concentraciones y reuniones, viven su lucha y su esperanza. Para ellos el arte no solamente es una manifestación estética, sino un arma de combate. Venturelli ha dicho: "Siempre que pinto no olvido que soy chileno y que mi arte está al servicio de mi pueblo".

Larga es la trayectoria que ha recorrido el realismo. Germinó junto con las luchas de la independencia; se desarrolló con Rugendas y la consolidación de nuestra república y de nuestra nacionalidad; alcanza un gran florecimiento con la generación del trece; logra un nuevo ímpetu en su desarrollo con los movimientos sociales de la década del treinta y continúa hoy enriqueciéndose. Todavía queda mucho camino que recorrer. El realismo está en pleno desarrollo y cuenta entre sus filas con sobresalientes artistas que están en plena creación y presentes con sus obras, junto a las nuevas fuerzas históricas que llevan adelante las transformaciones de la vida.



CARLOS FAZ



FERNANDO MARCOS

el Museo de Bellas Artes de Talca

El Museo fue creado por Decreto Supremo N° 8.283 de 21 de septiembre de 1925, por el Ministro de Educación de ese entonces, doctor don José Santos Salas, bajo la tutela de la Ilustre Municipalidad.

Su dotación inicial fue de 88 cuadros, algunas reproducciones de estatuas de autores chilenos, altos y bajos relieves y objetos antiguos.

El 31 de diciembre de 1928, por Decreto Supremo N° 6.113, se nombró su planta de personal: un Conservador y un empleado subalterno para su funcionamiento definitivo.

El Museo se inauguró con una exposición de sus obras y cuadros presentados por artistas de Santiago y de la localidad.

El terremoto de 1928 destruyó y deterioró algunas de sus obras, las que fueron reparadas en su debido tiempo.

En marzo de 1929, el Director recién nombrado solicitó de la I. Municipalidad la entrega de las obras, las que fueron instaladas en un departamento del Liceo de Hombres, donde funcionó alrededor de más de un año, por no encontrarse un local apropiado.

Después de este corto período, pasó a ocupar el antiguo local dejado por la Casa de Huérfanos, en 2 Poniente con 3 Norte, donde se encuentra actualmente.

Al hacerse cargo de dicho local, el funcionario nombrado dedicó sus primeras actividades a conseguir del Museo de Bellas Artes de Santiago, el envío de algunas obras que vinieran a incrementar sus colecciones.

De dichas gestiones se obtuvieron algunos cuadros, estatuas de yeso y bronce, armas y algunos objetos antiguos del Museo Histórico Nacional, para la sección antigüedades, lo que vino a hacer más interesante su exhibición al público.

Conseguido este propósito, se encanizó la labor a la educación artística de la numerosa población escolar de la ciudad, difusión que se hizo con la asistencia de los colegios y de los cursos superiores de hombres y niñas, en días alternados y acompañados de sus respectivos profesores. Además se atiende a diversos establecimientos y sociedades que lo solicitan en sus visitas al establecimiento.

La dotación de salas es: una sala grande y dos medianas para la pintura, tres para la sección antigüedades y corredores para las estatuas y relieves.

Otra de las actividades que ha desarrollado el Museo, es la de celebrar exposiciones locales y regionales de pintura, bajo los auspicios de la Municipalidad, quien ha otorgado recompensas a los artistas, consistentes en medallas de plata y diplomas.

Actualmente el Museo cuenta con dos secciones: una de Bellas Artes y otra de Historia y Arqueología.

En la primera se encuentran obras de algunos pintores extranjeros, como: Monvoisin, "Captura de Caupolicán" y dos referentes a la vida de Elisa Bravo; Allongé, "Paisaje"; Ernesto Kirchbach, "Sapho"; Miliario, "A la puerta del convento"; Coupil, "Después del baile"; Luisa Scopel,

De autores chilenos: Juan F. González, "Panneux"; Pedro Lira, "Los canteros"; "El taimado"; "Los vecinos curiosos" y "Jardín"; Rafael Correa, dos "Paisajes"; Juan Harris, "Se acabó el hogar"; Benito Rebollo, "Madre"; Alfredo Helsby, "Paisaje"; Arturo Gordon, Alfredo Valenzuela Puelma, Celia Castro, Valenzuela Llanos, Joaquín Fabres, Smits, Guillermo Martínez, Tobar, etc.

La escultura está representada por

zález, "El niño taimado"; Rebeca Matte, don bustos en bronce; De Fanguere, "San Tarsicio", y varias otras en bronce de autores extranjeros.

En la Sección Histórica y Arqueología: Retratos de próceres de la Independencia; cuadros flamencos en lámina de cobre; cuadros religiosos antiguos; platería araucana; estatuas antiguas de madera; colección de huacos peruanos; armas antiguas; colección numismática; ídolos de Pascua, y muchos otros objetos de interés. Ul-

don Gabriel Pando Ocampo consistente en: muebles de caoba; caja de fondos del siglo VIII; juegos de tintero y de mate de plata; fuente de plata cincelada; pepas de oro de cincuenta y siete gramos, y piedras finas.

(Las personas que han cooperado al engrandecimiento del Museo son las siguientes: doctor Miguel A. Fernández; doctor don Fortunato Rojas Larca; don Isidoro del Solar; don Juan Manuel Salamanca, y don Gabriel Pando Ocampo).



RUBENS



PAOLO VERONESSE

Reseña sobre el Museo de Bellas Artes de Viña del Mar

El Museo de Bellas Artes de Viña del Mar se fundó el año 1941, y se hizo sobre la base de la adquisición por parte de la I. Municipalidad de Viña del Mar, del Palacio de la familia Vergara-Errázuriz, conjuntamente con el Parque del mismo nombre.

Al efectuarse la transacción, se incluyeron obras pertenecientes a la mencionada familia.

Posteriormente, la I. Municipalidad ha ido adquiriendo obras por intermedio de compras directas, remates, Premios de Adquisiciones etc., lo que da un volumen de 75 cuadros clásicos, 90 cuadros chilenos, 160 grabados.

Entre estas piezas podemos citar firmas como: Guido Renni, Tiepolo, Rubens, El Dominiquino, Bassano etc. De los autores nacionales existen obras de J. F. González, Jarpa, R. Correa, Pedro Lira, y de todos aquellos maestros que marcaron una etapa en las Artes Plásticas del país.

Los fondos de mantenimiento del nuevo Museo de Bellas Artes de Viña del Mar, provienen, por disposición municipal, del contrato de concesión del Casino de Viña del Mar, que en su parte pertinente determina un porcentaje para la difusión de las Artes Plásticas por intermedio del Departamento de Cultura y Bellas Artes de la Corporación Viñamarina.

Los alcaldes que más se han distinguido por su entusiasmo en propiciar

las Bellas Artes son los que a continuación se indican:

Sergio Prieto Nieto, impulsador de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar.

Eduardo Grove Vallejos, bajo su período se adquirió el Palacio de Bellas Artes y se fundó el Departamento de Cultura y Bellas Artes, Mu-

do y Conservatorio de Música de esta ciudad.

Wladimir Hüber Guastavino, que en su mandato de 6 años impulsó en forma decidida las manifestaciones artísticas de la comuna.

Gustavo Lorca Rojas, actual Alcalde, que aunando la labor de sus antecesoros antes mencionados, propicia una reestructuración del Museo de Viña del Mar y, a la vez, ha propiciado festivales artísticos, ferias plásticas y varios salones y exposiciones.

En los proyectos actuales figura la construcción de un nuevo Museo, de sentido funcional, y de acuerdo a las necesidades de una ciudad turística como es Viña del Mar.



Luego de los años de mayor atracción turística en la ciudad. Necesariamente, a él se encaminan los primeros pasos de los viajeros y turistas y la opinión unánime que se escucha, es que la organización del Museo está bien —ese bien— que en nuestro lenguaje escueto, sin riesgo de imágenes, giros, ni fantasías tropicales, es demostración de una plena satisfacción.

Alguien con ese espíritu cazurro de los compatriotas nuestros, nos decía: "Los capitalinos, es bien cierto, que no conocemos nuestros museos, cuando más los recordamos en alguna visita de muchos años. La vida agitada, no nos permite en Santiago, distribuir las horas de distracción para visitarlos, acá en La Serena y en vías de descanso, tenemos esa tranquilidad suficiente para disponer mejor de nuestro tiempo.

Sin embargo reconocemos que este Museo tiene una particularidad que lo hace diferente. En la mayoría de las instituciones similares parece que los signos del paso de los años hubieran impreso las huellas de cansancio y del sopor, lo cierto es que aquí las colecciones animan al espíritu del visitante".

Apuntes para la Historia del Museo

Colecciones con un carácter didáctico existieron tanto en el Liceo de Hombres como en el anterior Seminario Conciliar regentado por los padres alemanes de la congregación del Verbo Divino. En el primero de esos establecimientos educacionales, incrementó notablemente ese material su rector, el profesor don Eliseo Peña Villalón. En el establecimiento del Seminario fueron entusiastas colectores de arqueología el P. Wiedmer, el P. León Strube y el R. Eduardo Lude-man, uno de los pioneros de la investigación científica arqueológica en la zona.

Estas colecciones que tenían un carácter privado y sólo al alcance de los alumnos del establecimiento nunca constituyeron una ordenación de la categoría de un Museo expuesto al público.

Propósitos de formar un Museo Regional estuvieron latentes en los miembros de aquel Seminario de Estudios Históricos de los años 1928 y 1929, que dirigían en el Liceo de Hombres distinguidos profesores, mas, estas buenas intenciones tropezaron en la frialdad de las dificultades de índole económica y no se substanciaron en un objeto positivo.

Así llegamos a 1941. En aquellos años el señor Francisco Cornely Bachman, un distinguido investigador de la arqueología regional y que recorría tanto el litoral como los últimos rincones cordilleranos como colector particular y delegado del Museo de Concepción propone al Rotary Club la organización de un Museo en La Serena.

Este Club acepta entusiastamente las iniciativas del señor Cornely, y para este efecto nombró una comisión integrada por el ingeniero Harold Rogers R., el doctor cirujano dentista señor Blas Rodríguez y el doctor Yáñez Sepúlveda, para que en compañía del investigador don Francisco Cornely, estudiaran y proyectaran un Museo. La absoluta falta de medios económicos frustró esta nueva iniciativa organizada por estos entusiastas propulsores.

Otras peticiones y entrevistas del señor Cornely ante los regidores, componentes de la I. Municipalidad encuentran un ambiente propicio.

A don Edmundo Toro Gertosio, en su condición de regidor de la Municipalidad de La Serena, se le debe una iniciativa que a la postre iba a ser la definitiva. Conversaciones del señor Toro Gertosio con el Alcalde señor Francisco Arcos y los demás regidores integrantes del Municipio encontraron una calurosa acogida para este proyecto.

En una de esas primeras resoluciones se nombró una comisión formada por los señores: Arcos, Alejandro Carmona y Alberto Debia, quienes debían informar: sobre una colección de algo

cientos de los cementerios indígenas en la Compañía Alta, que el señor Cornely ofrecía en venta a la I. Corporación.

En la sesión del 5 de septiembre de 1941, la Municipalidad acordó adquirir esa colección que: "sería el fundamento del futuro Museo, y al mismo tiempo se acordó contratar al señor Francisco Cornely como técnico para la organización del Museo". Se contaba en estas risueñas esperanzas con la expectativa de los fondos que el Gobierno de la Nación concedería para la adecuada celebración de las fiestas cuadracentenarias de La Serena, "pero los fondos no llegaron y la colección comprada sólo pudo cancelarse trece meses más adelante, cuando el señor Toro asumió la alcaldía", agrega irónicamente el señor Cornely, en una memoria que tenemos a la vista.

Durante el gobierno comunal de los señores Toro Gertosio y Eliseo González el Museo prosperó, acrecentando su material, en gran parte gracias a la cooperación de diversos particu-

respectivas colecciones.

Las principales colecciones particulares que llegan en condición de donación al Museo en esos primeros años corresponden a los siguientes benefactores: señores Alejandro Carmona, 80 piezas; Sucesión Eliseo Peña Villalón, 170 piezas; Sucesión señor Fortunato Peralta, una magnífica colección de Paleontología, que ocupa toda una sala del Museo; Convento de San Francisco, 39 piezas; Liceo de Hombres, 30 piezas. Por otra parte la Sociedad Arqueológica de La Serena, que se había fundado al calor del Museo aporta un ingente apoyo.

Su entusiasta primer presidente don Eliseo Peña Abbos Padilla, don Blas Rodríguez, don Carlos Toro, don Luciano Fernández, don Luis Pineda Ríos, don Alejandro Carmona y don Herman Stack, y esto es nombrando a un solo grupo de entusiastas propulsores, descubren su condición innata de arqueólogos aficionados y las excursiones a los alrededores de La Serena empiezan a producir un abun-



MULATO GIL: Retrato de Joaquín Vicuña.

Museo Arqueológico de La Serena

por Jorge IRIBARREN CH.
Director del Museo



dante material que allega a las vitrinas del Museo, 173 piezas.

Algunos fondos que se consiguen permiten adquirir la colección de la señora Rosa de Canihuante, consistente en 83 piezas y una colección araucana, que es encargada a Temuco. Finalmente, por intermedio de una labor de extraordinaria cooperación y en la que sirve de madrina la señora Teresa Vial de Claro se consigue adquirir la colección particular más interesante de la zona y, en su especie, la más importante, como representación de la cultura indígena diaguita. Esta colección del doctor Ricardo Schwenn, en parte la había exhumado personalmente y en cierta proporción la había adquirido por parcialidades, consistía en más de 900 piezas, algunas de ellas de extraordinaria importancia.

Las excavaciones realizadas por el personal técnico del Museo en diversos lugares y algunas veces acompañados por los miembros de la Sociedad Arqueológica aportaron también un material de máxima importancia a estas valiosas colecciones ya existentes.

El Museo, que a la fecha de su inauguración por el Presidente señor Juan Antonio Ríos, 3 de abril de 1943, se mantenía con rentas municipales, siempre avaras y en consonancia con sus escuálidos presupuestos, durante el gobierno del señor Gabriel González, se traspasa al Fisco, bajo tuición de la Dirección General de Bibliotecas y Museos y, en último término, del Ministerio de Educación.

Aquellas estrechas salas de un tercer piso del edificio municipal eran realmente mezquinas para el desenvolvimiento de un Museo de proyecciones futuras. El Presidente González Videla en el plan de reestructuraciones de la nueva La Serena pensó en darle un edificio propio. La comisión de arquitectos que estudiaron el proyecto pensaron en un principio en habilitar para ese objetivo el edificio ocupado por una vieja casona colonial, de hermosa fachada de piedra, existente en la calle Cordovez entre Cienfuegos y Vicuña, pero el proyecto no tuvo mayor éxito, ya que en la primera observación del edificio se constató que el ruinoso estado en que se conservaba era totalmente inadecuado para ese objetivo.

Un proyecto del arquitecto señor Secchi que planificaba un edificio de diversos valores coloniales también fue postergado, aceptándose en definitiva un proyecto que consideraba las líneas del edificio actual y en el que destaca la portada colonial, de la casona, que según una tradición mal entendida perteneció al Conde de Villaseñor.

Esta portada fue desmontada, pieza a pieza y luego reconstruida cuidadosamente en el lugar que ahora ocupa.

La reconstrucción de la portada fue el mejor acierto de los proyectistas, ya que como muestra de la arquitectura colonial, en su género, tiene el mérito indisputable de ser la portada más suntuosa de un edificio particular existente en Chile.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LA SERENA

El edificio del nuevo Museo fue inaugurado el 13 de julio de 1954. En representación del Director de los Servicios vino de Santiago el secretario abogado don Ernesto Galliano.

En su planta que consta de 10 salas de exhibición, dos las ocupa en forma definitiva la sección de Bellas Artes y una pequeña queda disponible para exposiciones transitorias. Ocupa una la sección de Historia, otra la colección de Paleontología y cuatro las respectivas secciones de Arqueología; las dos restantes están utilizadas actualmente, una como repositorio o bodega, mientras se entrega la que está en construcción, y la otra por la Dirección y Biblioteca. Otras salas pequeñas se distribuyen como secretarías y dependencias del Museo.

Las salas de Bellas Artes comprenden el salón grande con obras pictóricas facilitadas por el Museo de Bellas Artes con dos obras de la época juvenil de don Juan Francisco González, donadas al Museo por la señorita Fidelia Fredes. La sala pequeña, que incluye obras de diversos autores, en su totalidad fue donada al Museo por el arquitecto urbanista don Oscar Prager, quien no sólo colaboró en el proyecto de los parques de La Serena, sino también quiso perpetuar su afecto para con la ciudad haciendo cesión de esta colección particular de óleos, acuarelas, dibujos y xilografías de muy positivos méritos, entre los que se destacan unas estampas de arte oriental, dos pequeñas telas del maestro Pablo Burchard y una obra de aquel pintor ruso Boris Grigoriev, que llenó la época pictórica santiaguina, allá por el año 1928.

La sala de Paleontología, es toda una vida dedicada al honesto trabajo de la investigación científica, fruto del trabajo de don Fortunato Peralta, realizado con la modestia de un provinciano y en medio de la incompreensión del medio ambiente. Fue cedida al Museo por sus hijos. La Dirección del Museo ha designado a esta sala con el nombre de este esclarecido investigador serenense en un acto de reconocimiento y de plena justicia.

En las diversas vitrinas de esta sala se guardan las colecciones que el señor Peralta trajo de sus exploraciones en Paihuano, la cordillera de Doña Ana y otros yacimientos paleontológicos de la provincia.

La tercera sección del Museo es la que tiene relación con la Historia. Se destacan en esta sala una galería de retratos al óleo de diversos intendentes de la provincia. Empieza esa galería con el retrato de don Manuel Antonio de Iribarren y Nifo de Zepeda, primer gobernador patriota de Coquimbo, quien fue elegido en 1817 en ese cargo, en un Cabildo Abierto, que se llevó a efecto el 10 de febrero. Una vez, que, quedó acéfalo el gobierno, abandonada la ciudad por las tropas realistas, que huían al sur, bajo la amenaza de la invasión patriota al mando del comandante Juan Cabot, que avanzaba desde Argentina por los boquetes cordilleranos.

Este retrato es obra del mulato Gil de Castro, conjuntamente con el retrato de don Joaquín Vicuña, primer Intendente de Coquimbo, existente en la misma sala y otro retrato del General don José de San Martín ubicado en la sala de sesiones de la Municipalidad. Estas valiosas pinturas son una magnífica demostración de los méritos de este artista precursor de la pintura chilena y uno de los primeros retratistas en la época de la emancipación americana.

Una hermosa colección de "tachos de cobre" como se les denomina en la acepción más vulgar a las cuartas, ollas, pailas, teteras, azafates, pichiles, jarras y braseros de cobre de los siglos XVII y XVIII adornan una vitrina de estilo.

En una vitrina pequeña se exhibe una colección de monedas "macuquinas". Plata sellada en los siglos XVI y XVII en las Casas Reales de Amonedación existentes en Santiago, México, Potosí, Bogotá y Guatemala y que corresponde al dinero acuñado y en uso en tiempos de la colonia.

Un ejemplar, que nos parece auténtico, del primer número de la "Aurora de Chile" es otra pieza valiosa en

Lima de austeridad por la grandeza de su viril presencia moruna, cuelga la mascarilla del que fue romántico poeta serenense Manuel Magallanes Moure.

Junto a sables, espadas de caballería y pistolas, que nos imaginamos, habrán servido a los nobles fines de los destinos de la Nación, aparece un cuadro episódico de la Revolución de 1859. En la leyenda adjunta al cuadro que dice "Combate de Cerro Grande" 1851.

La sección más importante del Museo es indiscutiblemente aquella que ocupa la Arqueología. En cuatro salas se exhiben cerca de 6.000 objetos, representativos de las principales culturas indígenas nacionales.

El Museo destaca en tres salas lo relacionado con las dos culturas aborígenes de la región, la cultura diaguita y la cultura de El Molle.

En forma adecuada se exhiben en diversas vitrinas y en paneaux murales todo el contenido de sus culturas. Los objetos se dividen en secciones determinadas. Empezando por los utensilios agrícolas de pesca y de uso doméstico. Se separan los de factura metálica: cobre y bronce, de aquellos confeccionados en piedra y hueso. Luego, en una vitrina horizontal se presentan los objetos de adorno, los collares elaborados con piedras escogidas de color, los adornos, colgantes y amuletos, no faltando en esa colección alguna figurilla que puede haber sido el juguete del niño indio.

Sobre la esplendidez de la artesanía alfarera es inútil insistir, ante el testimonio irrecusable de la cultura indígena que, dentro de lo nacional, alcanzó el más adelantado desenvolvimiento y perfección. Allí están como ejemplo los jarros, patos, urnas y aribalos, los vasos figurados y los platos decorados.

En una de las vitrinas se hace una demostración efectiva de las diferencias y la evolución de los respectivos estilos en la ornamentación alfarera.

La colección de la cultura de El Molle incrementada notablemente con las colecciones recogidas en diversos lugares de Hurtado, Vallenar, Alcohual y otros yacimientos de las dos provincias es única también y la más espléndida muestra de esta cultura en Chile.

Una colección del complejo cultural atacameño existente en las provincias de Tarapacá y Antofagasta se exhibe con un propósito de establecer parangones y las respectivas diferencias culturales.

En una sala separada, finalmente se muestran diversas colecciones arqueológicas y etnológicas araucanas y de la Isla de Pascua, como también la colección del material lítico obtenido en una fructuosa excavación realizada en Guanagueros.

Una balza de cuero de lobos, antiguo elemento en uso en los pueblos que habitaron el litoral de diversas provincias del Norte es otro de los objetos en exhibición en esta sala.

Otras piezas representan diversas culturas americanas arqueológicas y los bienes materiales de pueblos todavía existentes en algún lugar de este continente.

El Museo posee una biblioteca especializada, constantemente incrementada con el canje internacional y que está a disposición de los interesados en estas disciplinas. Recientemente ha organizado su sección fototeca. Existe una buena sala de trabajo para el público.

El Museo siempre está en una constante actividad de investigación y de renovación del material que se exhibe con exposiciones de arte, pintura y folklore. Además se dictan conferencias sobre las mismas materias.

Escuela de Arte Indígena Aplicado

Se fundó en el año 1955 como un organismo anexo al Museo, su directora es Hilda Vera Quiroga y tiene un alumnado que labora aplicando los motivos autóctonos a piezas de madera con las formas que caracterizan a la cultura indígena precolombina de esta zona.

Museo al Aire Libre

En 1952 se dispuso por el Gobierno, que 37 esculturas en mármol de Carrara, donadas o adquiridas en esos

MUSEO MUNICIPAL DE

BELLAS ARTES DE VALPARAISO

J. Raúl Gorioitía
Administrador del Museo

Este Museo debe su origen a la aprobación de un Proyecto de Acuerdo presentado por el Alcalde de la época, señor Abelardo Contreras Núñez, que la I. Municipalidad de Valparaíso sancionó favorablemente en sesión extraordinaria del 21 de agosto de 1941. Su inauguración oficial se efectuó el 27 de junio de 1942 y fue su primer Director-Administrador el recordado escritor y poeta Augusto D'Halmar, quien desempeñó tales funciones hasta el día de su muerte.

En cuanto a su patrimonio primitivo lo constituyeron algunas obras que conservaba la Municipalidad, probablemente procedentes del primitivo y efímero Museo creado por Alfredo Valenzuela Puelma y que fue destruido por el terremoto de 1906. Figuraban entre las principales, una gran tela original del propio Valenzuela Puelma y una copia suya de Jules Bretón, ejecutadas ambas cuando el gran artista estuvo pensionado en París, y un retrato hecho por él de Enrique del Campo. Además, una marina de Rugendas, del Valparaíso de 1844, otra de Trubert de Valparaíso de 1882, un autorretrato de Manuel Thompson y un retrato rembrantesco de Juan Francisco González.

Vinieron a agregarse los espontáneas donaciones de algunos artistas y particulares, dando el ejemplo el generoso Camilo Mori, del cual hay en el Museo de Valparaíso, tres representaciones distintas de su vario talento pictórico. Un grupo de pintores santiaguinos, encabezados por él mismo, adquirieron también, entre todos, para el Museo, uno de los mejores cuadros del maestro Richón Brunet, consiguiendo así su doble objeto de favorecerle y favorecer su recién formada pinacoteca. Se sumaron las donaciones pictóricas o escultóricas de los señores Antonio Viladoms, Jim Mendoza Mc-Ray, Carlos Hermosilla Alvarez, Lorenzo Domínguez, Ricardo Santander, Teresa León, Luis Perloti (argentino), Carlos Bulling Petersen, Ladislao Cheney, Aristodemo Lattanzi, Rudolf Pintye, Luis Herrera Guevara, Arturo Pacheco Altamirano, una acuarela de J. Banne L., obsequiada por el señor Minué, Waldo Villa Silva, Aristodemo Lattanzi (hijo), Fray Angélico Aranda, Dr. Fernández Ossa, el escritor Joaquín Edwards Bello, un cuadro de Enrique Swinburn, donado por su hijo Carlos, uno de Vicente González Arancibia, donado por su autor, también seis grabados de Valparaíso antiguo obsequiados por el Excmo. señor Embajador del Brasil Oswaldo Aranha, y una tela de Juan Francisco González, obsequiada por su discípulo el pintor Vicente Elgueta.

Lista de las dos colecciones más preciadas del Museo, a la vez que una nómina complementaria de las más valiosas obras de diferentes autores, entre las cuales se incluyen muchas de las 96 que integran la donación

Baburizza, expuestas en su mayor parte en sala especial:

1.—COLECCION "JUAN FRANCISCO GONZALEZ":

"LA HERRERIA".
"MUCHACHA MELIPILLANA".
"PONTE VECCHIO".
"ROSA DE OTOÑO".
"LOS NOGALES".
"ROSAS BLANCAS".
"RETRATO DE F. J. RIESCO".
"SAN FRANCISCO EL GRANDE" (Madrid).
"TORRES DE SANTO DOMINGO".
"PUENTE SOBRE EL RIMAC".
"FLORESTA".
"OTOÑO Y CASAS VIEJAS".
"BAHIA DE VALPARAISO".
"DURAZNOS".
"EL GENERAL DINAMITA".
"MARINA" (1885).
Todos óleos.

2.—COLECCION "THOMAS SOMERSCALES":

"BOCAS DEL MAULE".
"DIGA QUE VOY SIN NOVEDAD".
"RECOGIENDO VELAS".
"FRENTE A LA COSTA...".
"ANTIGUO MUELLE DE VALPARAISO".
"VALLE DE ACONCAGUA".
"PANORAMICA DE VALPARAISO".
"OREPUSCULO EN EL "ACONCAGUA".
Todos óleos.

3.—OBRAS VARIAS:

"TERNEROS EN LA NIEVE", de Rafael Correa.
"VISTA DE FLORENCIA", de Desiré Lucas.
"LAVANDO", de Deaubigny.
"CABALLOS", de Henri Rousseau.
"GUERREROS", de Henri Rousseau.
"ABORDAJE DURANTE LA TEMPESTAD", de Isabey.
"REGRESO DE LOS PESQUEROS", de Isabey.
"A RAS DE AGUA", de Victor Dupré.
"PAISAJE FRANCES", de Victor Dupré.
"CARMEN LA DESOLADA", de Julio Romero de Torres.
"MARUJA LA GADITANA", de Julio Romero de Torres.
"A ORILLAS DEL RIO", de F. Pradilla Ortiz.
Todos óleos.
"MOSQUETEROS", de F. Pradilla (Acuarela).
"TAMBOR", de A. Dupray.
"FIESTA EN LA PLAYA", de Boudin.
"EN RADA", de Raffaelli.
"NATURALEZA MUERTA", de Pedro Reszka.
"LA ESCUADRA LIBERTADORA", de A. Casanova Zenteno.
Todos óleos.

Avenida Francisco de Aguirre, bajo los árboles de ese paseo público. En su gran mayoría son réplicas de obras clásicas griegas, romanas o neoclásicas del siglo XIX. También está representada la escultura chilena por algunos de sus más destacados artistas. Figurando entre ellos: Virginio Arias con "Hoja de laurel", "Primavera" y la "Araucana", que como fuente se ubicó en el patio principal del Museo; Raúl Vargas con "Juventud"; Berta Herrera con "Maternidad"; Lily Ga-

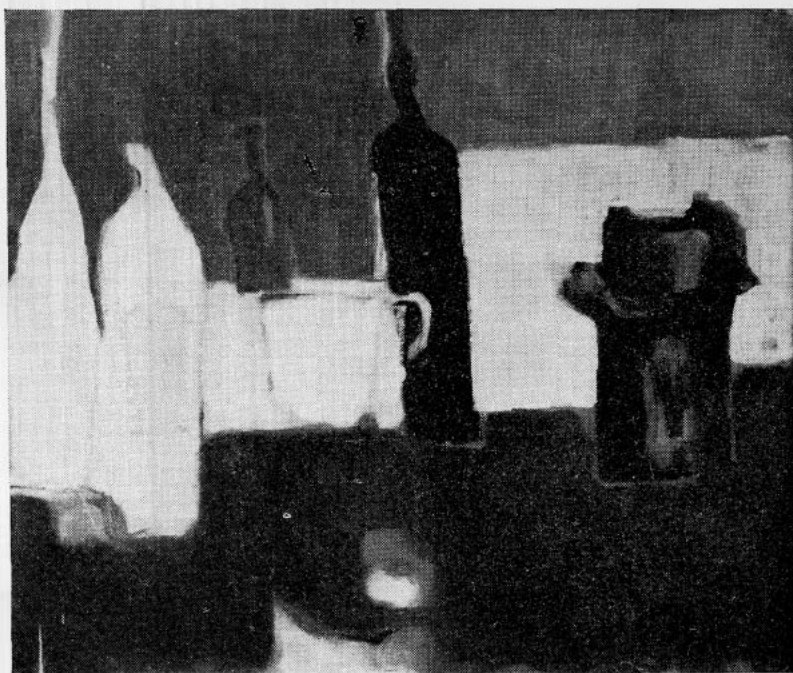
Guillermo Mosella con "Anita"; René Román con "Torso".

Este Museo al aire libre, en una concepción didáctica moderna y audaz se conserva bajo la supervigilancia del Museo Arqueológico.

Personal del Museo: Director, Jorge Iribarren Charlin; Ayudante arqueólogo y bibliotecario, Julio Montané Martí; Departamento de fototeca y secretaria, Hilda Vera Quiroga.

Publicaciones: El Museo edita anualmente la Revista del Museo y Socie-

CÔUVE



RAMON VERGARA.

Galería Carmen Waugh

Las obras de Carreño, Couve y Mallol, que figuran en esta página forman parte del conjunto de Arte Contemporáneo que se exhibe permanentemente en la GALLERIA CARMEN WAUGH.

La Galería representa, además, a los artistas mencionados, a los pintores, escultores, dibujantes y grabadores: José Balmes, Roser Bru, Dinora Dudtchitzky, Jorge Elliott, Olga Eastman, Nemesio Antúnez, Carmen Silva, Lily Garafulic, Tom Daskan, Ernesto Barreda, Luis Vargas Saavedra, Rosa Vicuña, Rodolfo Opazo, Paul Harvis, Ricardo Irrarrazaval y Pablo Bourchard.

Sala de Exposiciones del Instituto de Extensión de Artes Plásticas

E N E R O

Muestra de arte moderno nacional, en homenaje a Roberto Matta. Patios de la Casa Central de la Universidad. Arte Popular Búlgaro; cerámicas, orfebrería y fotografías.

A B R I L

Oleos de MAGDALENA LOZANO

"La peculiar manera de marcar la pincelada con sus vigorosas estrías, ese dinamismo de la pintura en acción, reflejo de gestos energéticos, el tratamiento sumario del dibujo y la ausencia de veleidades esteticistas son fruto de algo muy hondo. Tengo para mí que la incondicional adhesión suscitada por su obra en muchos gustadores de la buena pintura proviene del convencimiento tenido por cada uno de hallarse ante algo sincero y sentido".

"Pinturas de Magdalena Lozano". A. R. ROMERA, "El Mercurio", miércoles 22-IV-61.

Pinturas de JOSE VENTURELLI

"Acaso lo más nuevo traído por Venturelli a la exposición universitaria está en las composiciones

agrupadas bajo el título de trópico oriental, "El río de las perlas", "La primavera en el valle", "Frente al mar Amarillo", "Embarcadero" y la "Sombra del árbol", constituyen piezas destacadas del conjunto. Todo en ellas es refinado, tenue. El sintetismo del toque que insinúa y sugiere una forma, la mancha que abre la espacialidad del horizonte con el ritmo vibrátil de algún más-til, la magia de la vegetación llena de exotismo, traen a un Venturelli cuya visión poética no adormece la rigurosa fidelidad a los principios de la pintura, antes al contrario, la refuerza ennobleciéndola".

"Exposición Venturelli".

A. R. ROMERA, "El Mercurio", 27-IV.

M A Y O

Pinturas de Carlos González.

Grabados chinos

"Claramente se podrá sentir en la magnífica colección que recorrerá nuestro país, que el fervor y una expresión dinámica forman la tónica constante de los actuales grabados chinos, que nos muestran especialmente con los grabados en ma-

dera un arte rico y renovado que no hace más que continuar la maravillosa línea expresiva del arte chino. Característica fundamental de este arte es su gracia milagrosa. A través de estos grabados los artistas vivientes del pueblo chino nos envían un mensaje nítido y colmado de belleza".

"Exposición de grabados chinos contemporáneos". CARLOS HERMOSILLA ALVAREZ, "El Siglo", 28-VI.

J U N I O

Oleos y dibujos de Carmen Cereceda.

Casa Central de la Universidad de Chile. "Yugoslavia de hoy", arte, economía, educación y folklore yugoslavo. Auspiciaron esta muestra el Instituto Chileno-Yugoslavo de Cultura y la Embajada de Yugoslavia.

Exposición retrospectiva de Jerónimo Costa.

J U L I O

Pintura de Ramón Vergara Grez.

En la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile —entrepiso Casa Central— se inauguró el 27 de junio, una muestra de Ramón Vergara Grez, figura destacada en el ámbito de la nueva pintura chilena de filiación no figurativa. Más aún, acaso el primer pintor nacional que renunciara a los modos eclécticos de expresión artística tradicionales, abrazando la fe de Mondrian en una plástica pura, en una verdadera realidad refractaria a la sensación y al sentimiento.



SERGIO MALLOL.



GRACIA BARRIOS.

En nuestro medio, Vergara tiene, primeramente, el valor de un pionero de la abstracción desarrollada hasta sus extremas consecuencias y, en el dominio del arte concreto, de la "imagen constructiva" elaborada sobre la base de formas geométricas, de elementos esquemáticos quintaesenciados. Arte Concreto, para signarlo en conformidad a la nomenclatura aún vigente. Modo de expresión ligado al diseño industrial, a la arquitectura y, en suma, al tipo contemporáneo de creaciones artísticas de significación social que arranca de una concepción del arte de acendrada elaboración histórica. La idea de que el arte apunta por una parte a la creación de un mundo independiente del mundo de las formas sensibles, pero integrado, por la otra, al mundo de la cultura, del dominio de la naturaleza por la voluntad civilizadora del hombre, no había sido esclarecida en nuestro medio artístico con la energía, el cuasi fanatismo que aliena en la obra de Ramón Vergara.

A su decisión estilística, a su fervor polémico y a sus recursos dídacticos —es, desde hace años profesor de Dibujo del Departamento Pedagógico de la U. de Chile— se debe la formación del Grupo Rectángulo, cuya obra desigual marca una etapa ineludible para el desarrollo del arte chileno contemporáneo.

Ramón Vergara se declara actualmente disgustado con el último giro del arte concreto que: "ha reemplazado —escribe— las nociones de objetividad artística por nociones de objetividad científica".

Su amplia muestra en exhibición en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, nos enfrenta a un artista dotado y sometido con éxito creciente a una rigurosa disciplina teórica y práctica.

E. L.

Reproducciones de Affiches, acuarelas, dibujos y litografías de TOLOUSE LAUTREC

La muestra comprendió varias series; los affiches, reproducidos en tiempos de Lautrec gracias a la litografía; "Ellas", las páginas del célebre álbum que editara Lautrec, basado en los apuntes que ejecutara entre las pensionistas de una casa de tolerancia; "El Circo", una serie de dibujos a lápiz de color, realizados mientras el autor se sometía a un tratamiento de desintoxicación alcohólica, en una casa de reposo.

La torpeza frenética de Van Gogh tiene su contrapartida en la habilidad suma de Lautrec, los extremos precursores del expresionismo latino y nórdico. Torpeza en relación al "modelo natural" en el caso de Van Gogh en cuya obra todo es interioridad; habilidad en relación al mismo, en el caso de Lautrec, que sólo se apartó de la realidad para "exa-

gerar, disminuir y abstraer", esto es, en el punto que ella se le apareció bajo el signo de una obsesión, de una manía, de un blanco de la sátira y de un objeto de mordiente exaltación.

Lautrec habría podido ser el Gervani de su generación y, en cambio, fue más lejos acaso que Dauter en sus observaciones apasionadas.

En el camino de su anormalidad, el mundanismo por el cual se habría inclinado natural y gozosamente, se le transformó en su don inimitable de observación subitánea del lado sórdido de la "vida galante", visión cargada de ironía y a la vez de pasión.

La muestra de impecables reproducciones de la obra gráfica de Lautrec, ha sido uno de los más brillantes acontecimientos artísticos del año.

E. L.

Sala Decor

A partir de junio del año en curso se han venido efectuando en esta Sala exposiciones de arte, auspiciadas por el Instituto de Extensión de A. P.

14 artistas no figurativos.

Artesanía de la República Popular de Rumania.

JULIO

Oleos de Juan Gómez.

Museo de Arte Contemporáneo

MARZO

"Espacio y color de la Pintura Española Contemporánea". Patrocinio de la Embajada Española y de la Universidad de Chile. Cuadros presentados en la Bienal de Sao Paulo.

JUNIO

Asociación Chilena de Pintores y Escultores, exposición de dibujos y grabados.

Museo Nac. de Bellas Artes

ABRIL

Retrospectiva de la obra escultórica del artista argentino Claudio Girola.

"En su notable conferencia pronunciada en la exposición, el profesor Romero Brest, vio el arte de Girola a través del doble signo de construcción-destrucción. En "Plancha de bronce", que supone el predominio del volumen, el escultor responde a estímulos fuertemente estructurales, a un formalismo riguroso de raíz constructiva. En cambio en "Haz de barras de bronce" o en "Alambres de acero", nota el afán destructivo, la desintegra-

ción del material. El arte de Girola marca así un rasgo inequívoco de contradicción".

A. R. ROMERA, "El Mercurio", 4-V.

Sala del Min. de Educación

ABRIL

Xilografías de Hans Orlowski.

MAYO

Oleos de Jaime González y Pierre Eppelin.

JUNIO

"Tres grabadores", Florencia de Amesti, Delia del Carril y Pedro Millar.

"2.000 años de Pintura China", 60 reproducciones en colores de la UNESCO.

JUNIO

Salón de Artes plásticas del Rotary Club de Santiago, con la colaboración de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

Institutos de Cultura

ENERO

Chileno-Italiano. Reproducciones.

MARZO

Chileno-Británico. 4 pintores abstractos británicos: William Scott, Alan Davie, Roger Hilton y Sandra Blow.

ABRIL

Chileno-Yugoslavo. Pinturas de J. F. González.

Chileno-Norteamericano. Dibujos del artista norteamericano Thomas Daskam.

Chileno-Británico. Obras de Collette Boulard.

MAYO

Chileno-Yugoslavo. Pinturas de Mario Rojas.

Chileno-Británico. Oleos de Virginia Hunneus.

Chileno-Alemán-Democrático. Láminas y Grabados del Museo de Dresden, muestra patrocinada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y exhibida en la Sala Decor.

Chileno-Yugoslavo. Dibujos de Djordje Andrejevic-Kun.

Chileno-Norteamericano. Obras de Artes aplicadas de Héctor Herrera, Luis Guzmán, Sergio Nattino y Manzanito.

JUNIO

Chileno-Yugoslavo. Pinturas y Grabados de Santos Chávez.

Chileno-Norteamericano. Oleos de Ramón Vergara Grez.

Chileno-Yugoslavo. 1er Salón de Locutores.

Chileno-Británico. Exposición de las 5 obras chilenas seleccionadas para el Certamen Internacional Guggenheim.

JULIO

Chileno-Británico. Oleos de Rodolfo Opazo.

Chileno-Yugoslavo. Exposición de Dibujos Infantiles.

Chileno-Yugoslavo. Litografías y estatuillas de Kosta Andeli-Radovan.

Sala de Arte Libertad

ENERO

Exposición de artistas chilenos que integraron la colección de Arte Contemporáneo del Estado de Trujillo, Venezuela.

Oleos de Aida Poblete.

MARZO

Salón de la Joven Pintura. Obras de Federico Assler, Myriam Bedolla, Enrique Castro, Jorge Díaz, Emilio Hermanssen, Lautaro Labbé, Dámaso Ogaz, Carlos Ortúzar, Guillermo Retamal, James Smith y Yolanda Venturini.

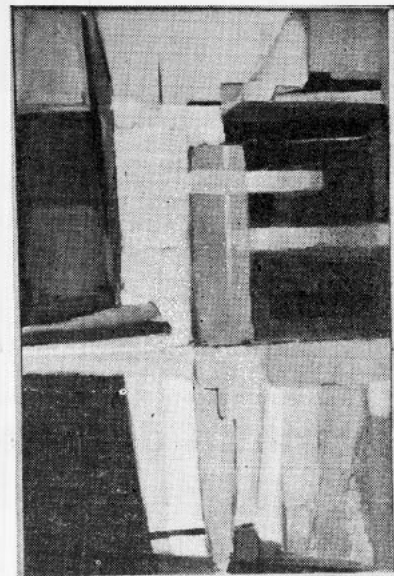
MAYO

Oleos de Patricio Valenzuela.

JUNIO

Dibujos de Dámaso Ogaz.

Pintura Infantil de los alumnos de la Escuela de Cultura Popular N° 1.



AIDA POBLETE: Composición.

JULIO

Pinturas de Carlos Campbell.

Casa de la Cultura de Ñuñoa

MARZO

Grabados Japoneses, facilitados por la Embajada del Japón en Chile.

JUNIO

Grabados de Luis Vidal.

Exposición de Grabados Chinos Contemporáneos.

Salas de la Municipalidad de Las Condes

MAYO

Pinturas y cerámicas de Pedro Erlwein.

JUNIO

Pinturas de Diego José Fontecilla.

Obras de Peter Artens.

JULIO

Oleos de Miguel Venegas Cifuentes.

Salas del Banco de Chile

ABRIL

Sala Previsión, Oleos de Blanca Wilson.
Sala del Banco. Dibujos Infantiles de la Escuela Experimental Artística.
Sala Previsión, Acuarelas de Ema Morales.
Sala Previsión, Oleos de Martínez Santander.
Sala del Banco, Acuarelas de Mariano Ortúzar.
Sala del Banco, Oleos de Sergio Ríos.
Sala Previsión, Pinturas de Teresa Hayer.
Sala Previsión, Oleos de José Luis Vergara.

MAYO

Sala del Banco, Oleos y acuarelas de Ricardo Gorchés.
Sala Previsión, Pinturas de Oscar Saint-Marie.
Sala del Banco, Oleos de Felisa Valdés.
Sala del Banco, Oleos de Ladislao Cheney.
Sala Previsión, Acuarelas de Hardy Wistuba.
Sala del Banco, Dibujos de Carlos Dorhiac.
Sala del Banco, Oleos de Abraham Schwartz.

JUNIO

Sala Previsión, Oleos de Orlando Mingo.
Sala del Banco, Oleos de Pascual Gambino.
Sala Previsión, Acuarelas y dibujos de Kurt Schicketanz.
Sala del Banco, Oleos de Víctor Franz.
Sala Previsión, Oleos de Luis Strozzi.
Sala del Banco, Oleos de Isabel Sánchez.

JULIO

Sala Previsión, Acuarelas de Carlos Swinburn.
Sala del Banco, Oleos de Luis Lazzaro.
Sala del Banco, Oleos de Benjamín Guzmán.
Sala del Banco, Acuarelas de Lucía Aguayo.
Sala Previsión, Pinturas de Judith Alpi.

Otras salas

MARZO

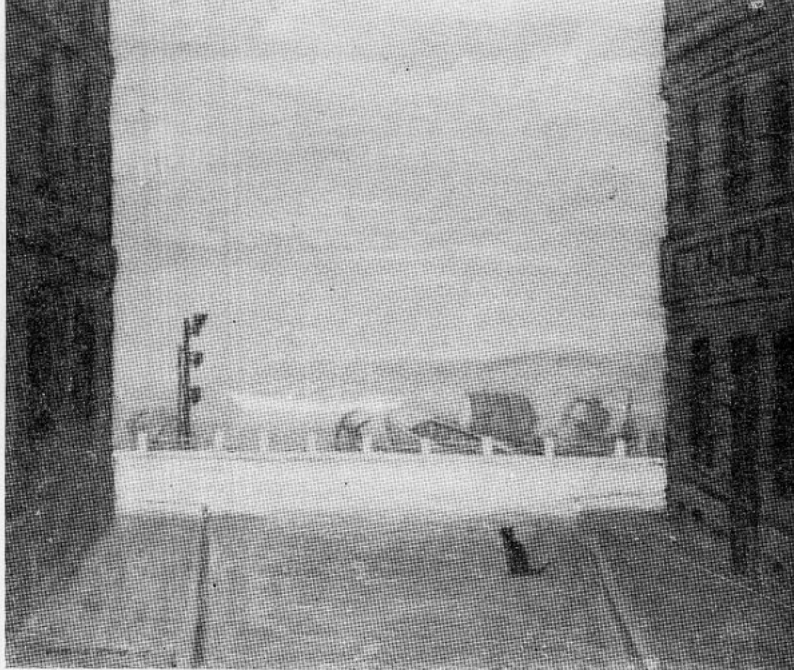
Sala de "El Diario Ilustrado", Oleos de Marino Ossandón.
Sala L'Atelier, Oleos de Blanca E. Concha.
En el taller del artista, Oleos de Isi Cori.

MAYO

Café Sao Paulo, Tintas resistentes y óleos de Osvaldo Zillneruelo.
Casa Jorge Celery, Pequeña plástica de Patricia Stuardo.
Inauguración de la Galería CARMEN WAUGH.
Hall del Hotel Savoy, Oleos del artista alemán Johann Humbert.

JUNIO

Sala Le Caveau, Librería Francesa, Oleos de Emilio Aldunate.
Sala Comas, Pinturas de Coya Barrenechea.
Hall del Hotel Savoy, Oleos de Fernando Torterollo.
Café Sao Paulo, Pinturas de Camilo Henríquez y de Helmuth Bornemann.
Sala Le Caveau, Librería Francesa, Pintura Francesa Contemporánea.
Escuela de Artes Aplicadas, Exposición del curso de Desbaste en Piedra, del profesor Héctor Román.
Sala del Instituto Chileno-Cuba-



CAMILO MORI: "Domingo en Valparaíso".

no de Cultura, Exposición plástica-bibliográfica.

JULIO

Hall del Hotel Savoy, Pinturas de Agustín Echeverría.
Café Sao Paulo, Oleos de Carmen Piamonti.
Sala del Hotel Crillon, Oleos de Eugenia de Amesti.

Salón Sonap

ABRIL

"Muestra de Leipzig", colección de grabados que bajo el nombre de "La paz del mundo" se exhibió en Leipzig, con la representación de los artistas chilenos Carlos Hermosilla y José Venturelli.

Artistas chilenos en el extranjero

ENERO

Galería Sudamericana del Barrio Greenwich, Nueva York, VII Exposición Anual de Grabados de Artis-

El movimiento artístico en las provincias

ENERO

Valparaíso-Viña del Mar, Palacio de Bellas Artes, Muestra de cuatro países europeos, organizada por el Departamento de Cultura y Bellas Artes de la Municipalidad de Viña del Mar:

- 1) 150 años de la influencia francesa en el desarrollo cultural de Chile, desde su independencia. Auspició el Instituto Chileno-Francés de Cultura.
- 2) Exposición del "Diseño de la Escenografía Británica Contemporánea". Auspició el Instituto Consejo Británico de Cultura.
- 3) Muestra de grabados de Orlovsky, auspiciada por el Instituto Alemán "Goethe".
- 4) Reproducciones del Giotto, auspiciada por la Sociedad Dante Alighieri.

Museo Municipal de Bellas Artes, Acuarelas de Mariano Ortúzar.
Quinta Vergara, Viña del Mar, 11-20 de febrero, Feria de Artes Plásticas.

Hotel Miramar, Viña del Mar, Oleos de Josef Menich.
Hotel Miramar, Viña del Mar, Oleos de Ladislao Cheney.

tas Latinoamericanos, Representación de Chile: obras de Roberto Matta, Carlos Faz y Francisco Otta.

FEBRERO

Galería Internacional de Nueva York, Oleos de Adolfo Couve.

ABRIL

Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, Oleos de Susana Barahona.

Cuba, La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba, óleos de José Venturelli.

San Francisco de California, Mansión de Mrs. Félix S. Mc Ginnis, Obras del joven artista Fabio Lemus.

MAYO

Francia, París, Maison des Jeunes et de la Culture, Pinturas de Arturo Alcayaga Vicuña.

JUNIO

Francia, París, Duodécimo Salón de la Joven Escultura, Participaron cinco escultores latinoamericanos, entre ellos la artista chilena Marta Colvin.

FEBRERO

Hotel Miramar, Viña del Mar, Oleos de Manuel Casanova.
Casa Mori, Viña del Mar, Obras de Alfonso Tutt.
Hotel O'Higgins, Viña del Mar, Oleos de Agustín Echeverría.
Sala I.A.P., Valparaíso, Oleos de Luis Araya.

MARZO

Arica

Oleos del escultor Manuel Bandejas.
Feria de Artes Plásticas, organizada por la Ilustre Municipalidad y la Cruz Roja.

Valparaíso

Salón del Hotel O'Higgins, "Espacio y color en la Pintura Española Contemporánea".

Municipalidad de Valparaíso, Oleos de Orlando Espinoza.

Palacio de Bellas Artes, Viña del Mar, Exposición Rembrandt presentada bajo los auspicios de la Embajada de Holanda y del Departamento de Bellas Artes del Municipio.

ABRIL
Magallanes

Punta Arenas, Acuarelas de Mariano Ortúzar.

Valparaíso

Sala del Instituto de Previsión, Obras de Pedro Lobos.
Municipio de Viña del Mar, Reproducciones de "Maestros de la Pintura Italiana".

Concepción

Sala de la Universidad, "Maestros de la Pintura Chilena".

MAYO

Concepción

Sala de la Universidad, Oleos de Claudio Bravo.

Valparaíso

Museo Municipal de Bellas Artes, Viña del Mar, "Segundo Salón Oficial de Otoño".

Concepción

Galería Universitaria, Trabajos del Centro de Profesores de Artes Plásticas de Concepción.

Valparaíso

Inauguración de la nueva Sala del Directorio del Instituto de Previsión, Retrospectiva de Camilo Mori.

JUNIO

Valparaíso

Instituto Chileno-Norteamericano, Grabados Japoneses.

Concepción

Oleos de Luis Nanjari.

Valparaíso

Universidad Católica, Primer Salón de la Federación de Estudiantes.

JULIO

Concepción

Chillán, Exposición de la Sociedad de Bellas Artes "Tanagra".

Valparaíso

Instituto Chileno de Cultura de Valparaíso, Grabados de Carlos Hermosilla.

La Serena

Colegio Universitario Regional, Muestra de Pintura Chilena Contemporánea.

Notas,
ENERO

Palacio de la Alhambra, "Velazquez", conferencia de Nathanael Yáñez.

Palacio de Bellas Artes, Viña del Mar, Como complemento de la exposición de reproducciones del Giotto, dictó una conferencia el profesor Rómulo Trebbi.

Llegó a Chile el pintor Roberto Matta, invitado por las Universidades de Chile y Técnica del Estado.

XXVI Escuela de Temporada de la Universidad de Chile, Mesa redonda sobre la creación artística.

Universidad Católica, Santiago, Curso de los profesores señorita Marta Olivos y Enrique Jeria para profesores y alumnos de Artes Plásticas.

Ricardo Bindis, profesor de Historia del Arte de la E. de Artes Aplicadas, fue invitado a participar en el Congreso de Cooperación Intelectual celebrado en Málaga entre los meses de febrero y marzo.

El escultor Sergio Castillo partió a Europa, invitado por el Gobierno de Italia.

FEBRERO

Instituto Chileno-Hispánico, Madrid, Obras del pintor chileno Jaime Azócar.

Bolivia



Universidad de Chile

RECTOR: JUAN GÓMEZ MILLAS

Facultad de Bellas Artes

DECANO: LUIS OYARZÚN PEÑA

Instituto de Extensión de Artes Plásticas

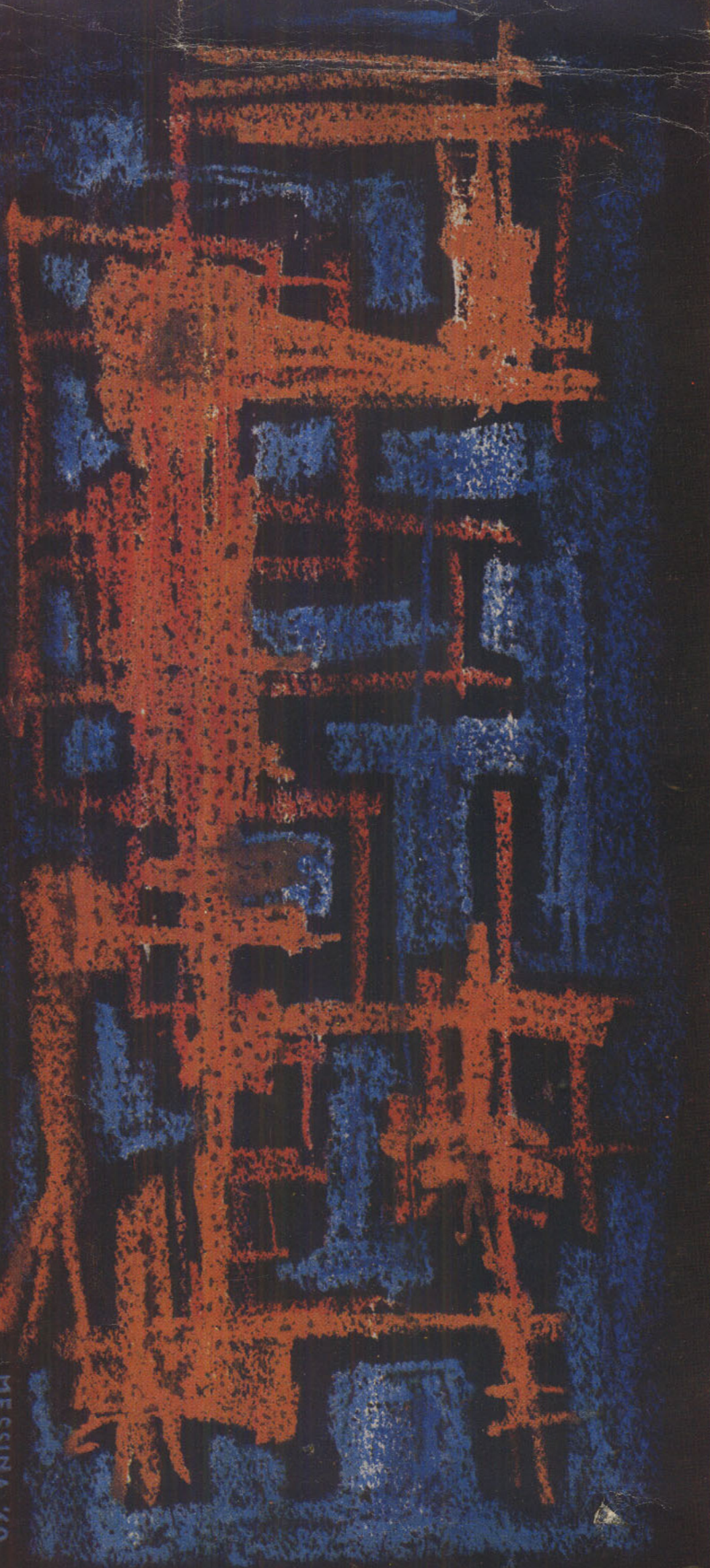
DIRECTOR: JORGE CABALLERO C.

MIEMBROS: Sergio Montecino, Secretario de la Facultad de Bellas Artes; Marco A. Bontá, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Ventura Galván, María Fuentealba y Gregorio de la Fuente, Representantes de la Facultad de Bellas Artes; José Caracci, Representante de la Sociedad Nacional de Bellas Artes; Maruja Pinedo, Representante de la Asociación de Pintores y Escultores; Fernando Morales, Comisario de Exposiciones.

Revista de Arte

DIRECTOR: ENRIQUE LIHN
DIAGRAMACIÓN: GALVARINO RODRÍGUEZ C.

FOTOGRAFÍAS DEL DEPTO. DE FOTO-CINEMATOGRAFÍA
DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE



REVISTA de ARTE

N.º 16

FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE - MAYO 1962

SUMARIO:

- DANTE Y EL LENGUAJE DE GIOTTO
por Cecilia Echeverría de Uribe 2
- PICASSO, EL HOMBRE
por G. Plaza Merino 4
- UNA TARDE CON HENRY MOORE
por Sergio Montecinos 6
- LAS ARTES PLÁSTICAS EN LA EDUCACIÓN SECUNDARIA CHILENA
por Amanda de Perotti 8
- TESTIMONIOS DE ALFREDO VALENZUELA PUELMA
por Carlos Ossandón 10
- JOHN DUGUID HA MUERTO
por Jorge Elliot 12
- LA ESCUELA DE ARTES APLICADAS
por Ricardo Bindis 13
- LA SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CHILE
por Abel Santa María Magallanes 15
- LA III FERIA DE ARTES PLÁSTICAS 17
- LXXIII SALÓN OFICIAL DE ARTES PLÁSTICAS
por Enrique Lihn 18
- LA CASA DE LA CULTURA DE ÑUÑO A
por Angel Cruchaga Santa María 26
- EXPOSICIONES DEL INSTITUTO DE EXTENSIÓN DE ARTES PLÁSTICAS 27
- EXPOSICIONES AGOSTO-DICIEMBRE 1961 28

dante y el lenguaje de giotto

por Cecilia Echeverría de Uribe

Al hablar de pintura utilizamos el lenguaje aunque no sea su medio propio de expresión: no es usual hacer crítica pictórica con sus estrictos medios de expresión, los colores, por ejemplo.

Pero en realidad la crítica más completa y efectiva es la que se logra con sus medios propios de expresión; es decir, la que ejecuta un pintor aceptando o rechazando en su obra las formas de otro pintor.

Con todo, esta posibilidad de crítica absoluta no excluye la comunidad en lo puramente humano, de que disfruta la persona que no es un artista para acercarse a la obra de arte y juzgarla con sus medios.

Y, así, el lenguaje viene a ser un medio de acceso legítimo a la obra de arte. El pasaje del latín medieval de Cimabue al "stil novo" de Giotto, es la clara y serena conquista de una nueva realidad, tal como aparece en forma particularmente evidente y dramática en las paredes de la Iglesia Superior de Assisi.

La definición de Cennino Cennini: "Giotto mudó el arte de pintar, de griego en latín, y lo redujo a moderno", demuestra la conciencia que se tuvo en la época de la extraordinaria creación lingüística de Giotto y su proceso de evolución hacia el "vulgar", hacia el moderno lenguaje itálico. Es asimismo como Boccaccio dijo: "Dante fue el que debía abrir la vía de Italia al retorno de las musas desbandadas. Por él demuéstrase la claridad del florentino idioma; por él toda belleza del habla vulgar bajo debidos números regúlase".

Ensayemos aún, llevándolo al extremo, un parangón arriesgado entre el lenguaje de palabras dantesco y el pictórico de Giotto.

En la capilla de la Arena de Padova, Giotto representa, entre otros vicios, la Ira. Es una mujer congestionada, que con ambas manos se desgarran la piel y el vestido, y echa la cabeza hacia atrás, como procurando respirar, inútilmente. Un rectángulo oscuro la enmarca estrechamente.

Dante, en los cantos VII y IX del Infierno, da una viva imagen de este vicio.

Nos sitúa primero dentro de un ambiente gris, oscuro, de tono plano.

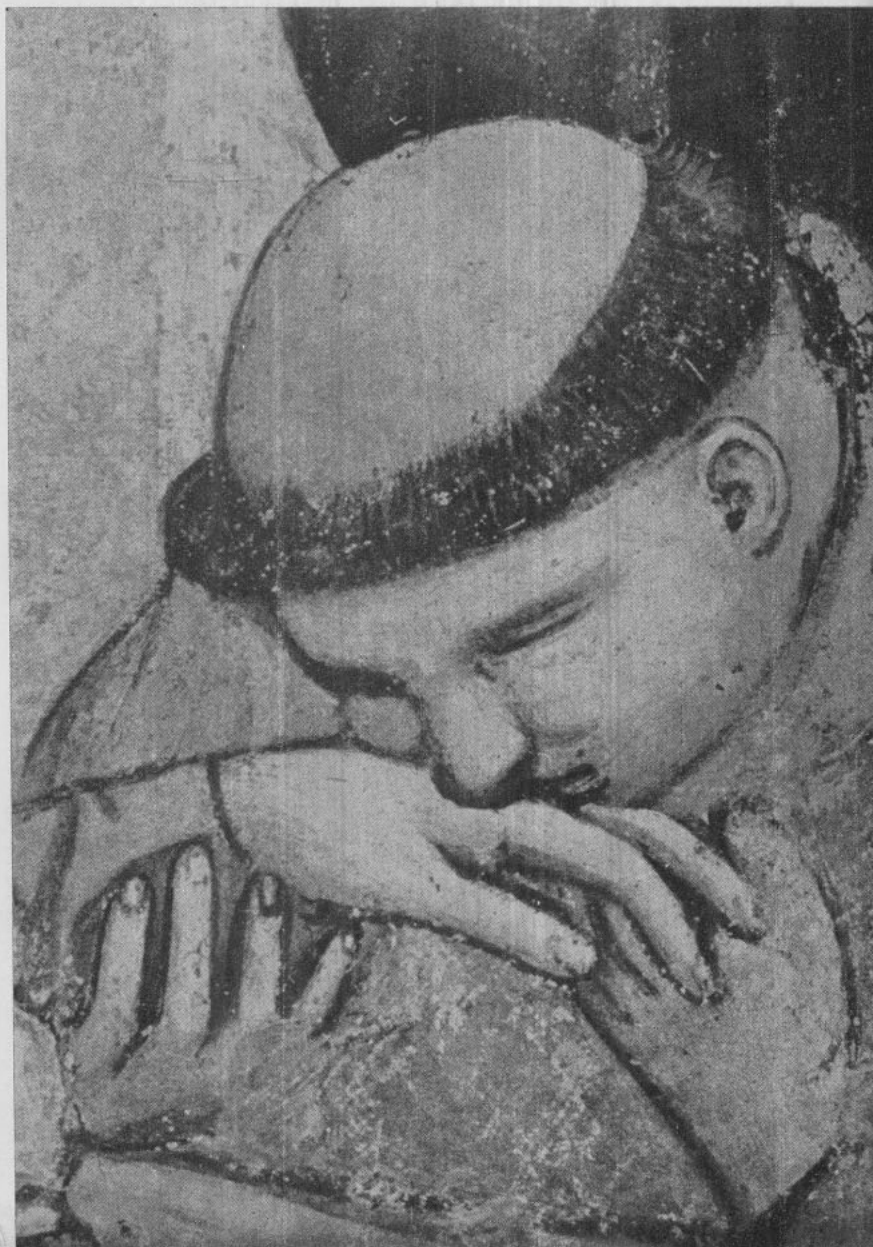
"Cortamos por el círculo a la otra ribera, donde bulle y se derrama, por zanja que deriva, una fuente. El agua era más oscura que

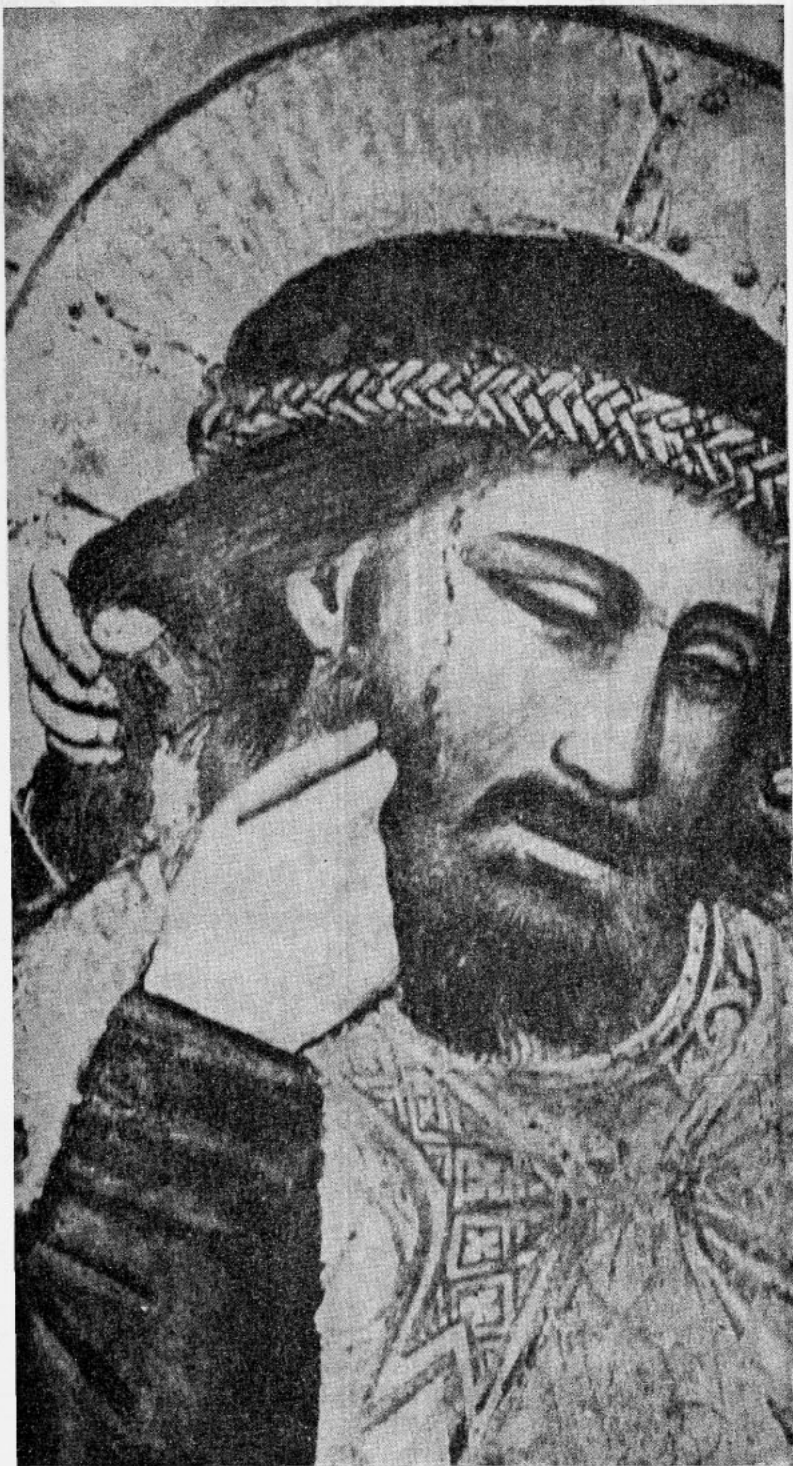
almoradux; y nosotros, en compañía de las ondas cenicientas, entramos abajo por camino diverso. A la palude que llaman Estigia va el triste arroyo, cuando ha bajado al pie de las malsanas playas grises".

El marco que rodea en Padova la representación de la Ira parece contraerla, y aumenta así el efecto de tensión general. Aquel marco de un material liso, grisáceo, oscuro, sin ningún adorno que acompañe a la figura como en otras creaciones ('La Envidia', 'La Desesperación'), produce una equivalencia de tonos similar a la elegida por Dante en su descripción del ambiente donde ha colocado a los réprobos por causa de este vicio.

Más adelante el poeta habla de aquellos seres que se encuentran sumidos en esa cenago-

DETALLE DE LA MUERTE
DE SAN JORGE





LA FLAGELACION — Capilla de la Iglesia. Severini.

sa laguna: "Ví gente fangosa en aquel pantano, desnuda toda, con semblante herido".

La Ira en Giotto rasga sus vestiduras impetuosamente, su rostro muéstrase hinchado por la irritación.

Luego Dante continúa su relato: "...golpeábanse no sólo con las manos, más con cabeza y pecho y pies, tronchándose con dientes a girones".

En Giotto la figura se muestra contraída, la tensión ha llegado a su máxima intensidad, el labio inferior apretado, y más, mordido firmemente con los dientes, oculto por el labio superior.

En el canto ix, Dante, citando a las Furias, dice: "furias infernales tintas en sangre, que

tenían miembros y ademán femeninos, y encintadas con hidras verdísimas; por cabellos tenían culebrillas y víboras, de que estaban ceñidas las arrogantes sienes". "Con las uñas se hendían cada una el pecho; batíanse a palmas; y gritaban tan alto que me apreté al poeta por recelo".

Giotto caracteriza a la Ira con ademán y miembros femeninos: sus cabellos cuelgan sobre la espalda enroscados en forma de pequeñas serpientes; y no se ordenan los cabellos de un modo particular como ocurre en ciertas virtudes: 'La Caridad' o la 'Esperanza' armónicas. Recordemos, a propósito, cuán compuestas aparecen las alegóricas virtudes en el Paraíso de la Comedia, donde Beatriz (también la Fe), "se hacía corona, reflejando los rayos eternos".

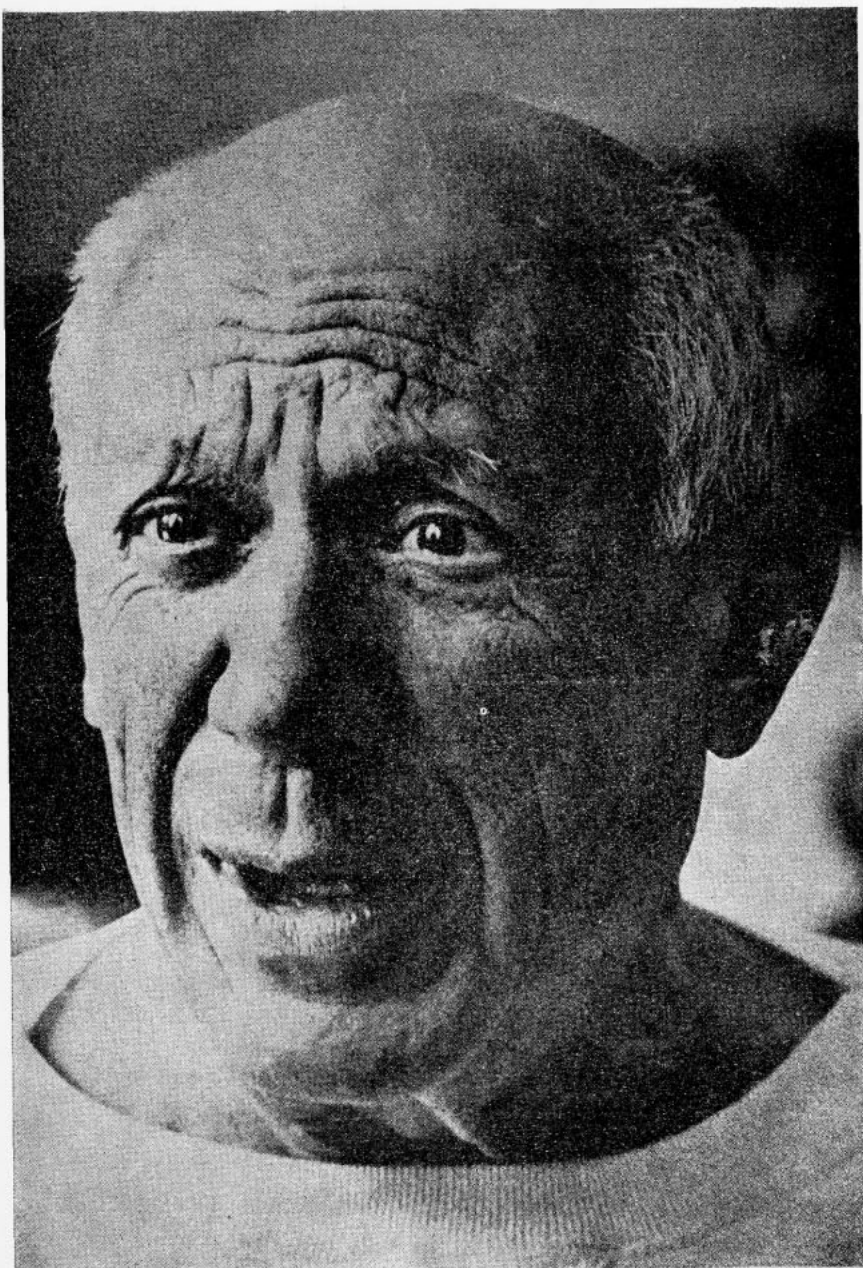
Arte y manera: dos conceptos de significado opuesto. Se considera el primero: virtud, facultad propia para crear; y el segundo, modo y forma con que se ejecutan o acaecen las cosas. Así destácase la esencial diferencia entre el poder creador de ambos maestros por medio de palabras opuestas en matiz.

La creación del nuevo lenguaje, se dijo, que es fruto de la más alta conciencia histórica. Y la plenitud de conciencia del acto espiritual cumplido hace que con Giotto la tradición bizantina sea definitivamente rechazada, quede desde aquel momento verdaderamente muerta como lengua expresiva.

Basta reflejar la conciencia que tuvo Dante de la decadencia del latín literario del Medievo y de la creación del vulgar literario: "hecho sublime de la doctrina, porque entre tantos vocablos toscos de los latinos, tantas inciertas construcciones, tantas defectuosas pronunciaciones, tantas cadencias rústicas, así elegante, firme y urbano lo vemos elegido". Y tal conciencia crítica de los nuevos contenidos, de las nuevas formas, no es declarada en palabras por Giotto; pero es clara en el lenguaje de su obra.

Ghiberti, en su segundo comentario, dice: "Cimabue tenía la manera griega: en aquella manera tuvo en Etruria grandísima fama; hízose Giotto grande en el arte de la pintura".

Ghiberti destaca sutilmente en esta cita el contraste entre las obras de ambos maestros, al hablarnos de la 'manera' de Cimabue, y diferenciarla de la obra de Giotto al declarar: Giotto hízose grande en el 'arte' de la pintura.



p i c a s s o

el hombre

preocupado al hombre, con mayor o menor intensidad a lo largo de su historia. Humano sentimiento, tal vez el más humano, reconocible por una afirmación de fe y un renunciamiento a todo lo ajeno a esa misma fe. No involucra necesariamente reconocimiento dionisiaco, es sólo fuerza espiritual generadora de actitudes capaces de individualizar a aquél o a aquéllos identificados en profundidad con la creencia, con el significado de actitudes y resultantes, pudiendo serlo de creación o simplemente de actos cotidianos.

Ha surgido hoy, como una reacción inherente a las transformaciones experimentadas por el arte, que sobrecogieron a Picasso a partir del año 1908, un desencadenamiento de corrientes estéticas, pero él sigue prendido a lo que constituyó verdad alucinante y premonitoria de los acontecimientos que sucederían con el transcurso del siglo xx. De aquí la constancia de Picasso por esclarecer el problema desde lo estrictamente formal de la pintura. Actitud perfectamente comprensible si consideramos que fue a este blanco a donde partieron, y de donde partieron las ideas de transformación de los artistas de fines del siglo xix y principios del xx. De la experimentación de estas ideas Picasso hizo acto de fe y a ellas ha permanecido fiel, "desde la primera juventud hasta la vejez titánicamente desafiada".

Los "cambios", múltiples y dilatados, en Picasso, demuestran un deseo de ser sólo medio para la materialización de un ideario estético, en una actitud que podemos apreciar ya desde sus primeros intentos para entroncarse a la expresión plástica contemporánea (1904-1909). Parte del período "azul", pasa por el período del "circo" y el "rosa", hasta desembocar en el "cubismo". En todos está presente ese sentimiento místico, búsqueda merced al renunciamento. La visión de los problemas humanos le llega y los siente, traduciéndolos en sus cuadros. Se produce entonces en él la lucha por mostrarlos sin amagar, con lo objetivo, el pensamiento pictórico. Se aferra a una temática, por largo tiempo, donde aparece el hombre en su temporalidad, sentido de la vida y de la muerte: no es el ser atormentado por demonios de la concepción Blaikiana. Es la representación del ser humano en sus quehaceres y oficios vitales, tratados en sus cuadros con un cromatismo que viene a significar acto de contrición del pensamiento plástico ante lo que pueda existir de sentimental en los temas: mujeres peinándose, familia de saltimbanquis y niños que conducen caballos. En sus títulos hay un de-

Tenemos próxima a nuestras manos toda suerte de interpretaciones definidoras: van desde Pablo Ruiz, "El joven moreno de ojos brillantes" que miraban escrutadores la ciudad de París un día de octubre 1900, deteniéndose ante los muros para contemplar la época que retrataban los carteles de Toulouse Lautrec, hasta Picasso el hombre que, ahora en 1962, a los 80 años, con esos mismos ojos brillantes, recibe los homenajes y comprueba la intemporalidad de su obra.

Puede estar esclarecido todo hasta el momento, pero ¿se podrá predecir qué ocurrirá mañana? Picasso "vive", ha entendido el sentido de este vocablo. Sabe conjugarlo como verbo, hacerlo carne en la obra, producto de ese vivir.

Picasso con sus cambios ha llegado a demostrar que el nexo entre el creador y la obra, llegado un momento, se desune, produciendo la individualidad de la última; la integración a eso que podría llamarse intrínseca espiritualidad existente en toda creación artística. De parte de Picasso este fenómeno conocido está latente a través de todos sus multifacéticos estados de búsqueda, acercándose con su lenguaje plástico a una actitud que oscila entre lo místico y lo profundamente sensorial.

El sentido místico que atribuimos a Picasso es común a todos los seres, el mismo que ha

por G. Plaza Merino

seo de generalizar, apartarse de lo objetivo. Principio tendiente a deshumanizar la pintura —renuncia a lo terreno, afán de integrar al hombre a un todo, a lo espiritual e incorpóreo de la no individualización—; este principio propició la llegada al cubismo, persistiendo hasta las consecuencias del “cubismo analítico” donde sólo aparece un vestigio del modelo. Es la etapa que permite a Picasso llegar al máximo de la deshumanización para volver luego al tratamiento de la figura cognoscible. Sentimiento de retorno a lo creado. Vuelta del hijo pródigo al arte figurativo de las preocupaciones iniciales.

Hoy Picasso, desde el sitio de su expresión, con un lenguaje perfectamente definido, siempre inquieto por extraer de él ese “algo” que conmueva, es el punto magnífico que arrastra la atención a pesar de los cambios que puedan estar ocurriendo en el campo de la pintura actual, y que, como todo lo que ha surgido por una consecuencia real, llegando un punto máximo se fija en su esencia, para convertirse en un padrón generalizador de conceptos. Hoy los fariseos dejan sentir su voz ante la proximidad de nuevas expresiones, diciendo “conozco el arte moderno, entiendo la pintura de Picasso”. Sí, las palabras del apóstol están en todo lugar. Picasso puede contemplar con serenidad cuanto se dice o se hace en torno a su personalidad. Pero no puede hablar ya de su obra, no puede definir algo que ha pasado a constituir un hecho independiente.

La obra de este “gigante de nuestro siglo” está en los museos, puede ser contemplada por el mismo Picasso, que recorrería largas extensiones de una dilatada actividad creadora, pero, ahora, a los 80 años, no es Picasso quien contemplará: es la obra quien contemplará a Picasso, lo verá recibiendo homenajes desde todos los rincones de este universo, que oscila entre la vida y la muerte. Homenajes del ser humano que él sabe amar y sentir en su espiritualidad, llegan ahora de un ser sobrecoigido más que nunca por el temor, sin la gloria del paraíso ofrecida en la edad media, temeroso de que no alcancen a fructificar las ideas que le puedan devolver a un papel de habitante de ciudades, sin el peligro de caer desmoronadas de la noche a la mañana.

Con Picasso viven las ideas gestadas como consecuencia del hombre buscando una definición existencial. Es esta la gran importancia que los homenajes pueden tener: constatar que el ser humano aún vive... ¡Que Picasso vive!

G. P. M.



La exposición que se celebrara en el Instituto Chileno-Británico con originales y una serie de fotografías de las obras más importantes de Henry Moore, nos trajo a la memoria el contacto que personalmente tuvimos con el ilustre escultor inglés en su casa de Perr Green, en las cercanías de Londres, en noviembre de 1956.

El British Council, con esa asombrosa e indiscutida perfección para otorgar a sus invitados las mayores facilidades para desenvolver sus actividades durante su permanencia en suelo inglés, nos preparó la entrevista con el notable maestro.

En un automóvil de esa alta y prestigiosa institución cultural viajamos los 50 Km. que separan su residencia del centro de Londres. Con nosotros también viajaba un joven escultor australiano que venía especialmente para visitar al artista.

En estas breves líneas evocadoras, simplemente deseamos describir a Moore en su calidad humana, sin introducirnos en el estudio de la compleja nomenclatura de su pensamiento estético y de cuyo análisis, por lo demás, ya sobradamente, se ha hablado en la vasta literatura existente escrita por los especialistas.

Moore, no cabe dudas, es el indiscutido maestro escultor de las últimas décadas. La originalidad y alta calidad de su lenguaje estético concitan alrededor de su arte el más profundo interés, de ahí la descollante nombradía que ha alcanzado.

Con plena justicia se le menciona junto a los más grandes creadores del siglo 20.

En los tres talleres que posee en su casa de campo de Hoglands, se puede conocer toda su evolución artística. Desde sus primeras obras realistas hasta sus proyectos (entonces no eran sino proyectos) para el monumento que hoy ya está terminado y emplazado definitivamente frente al edificio de la UNESCO en París.

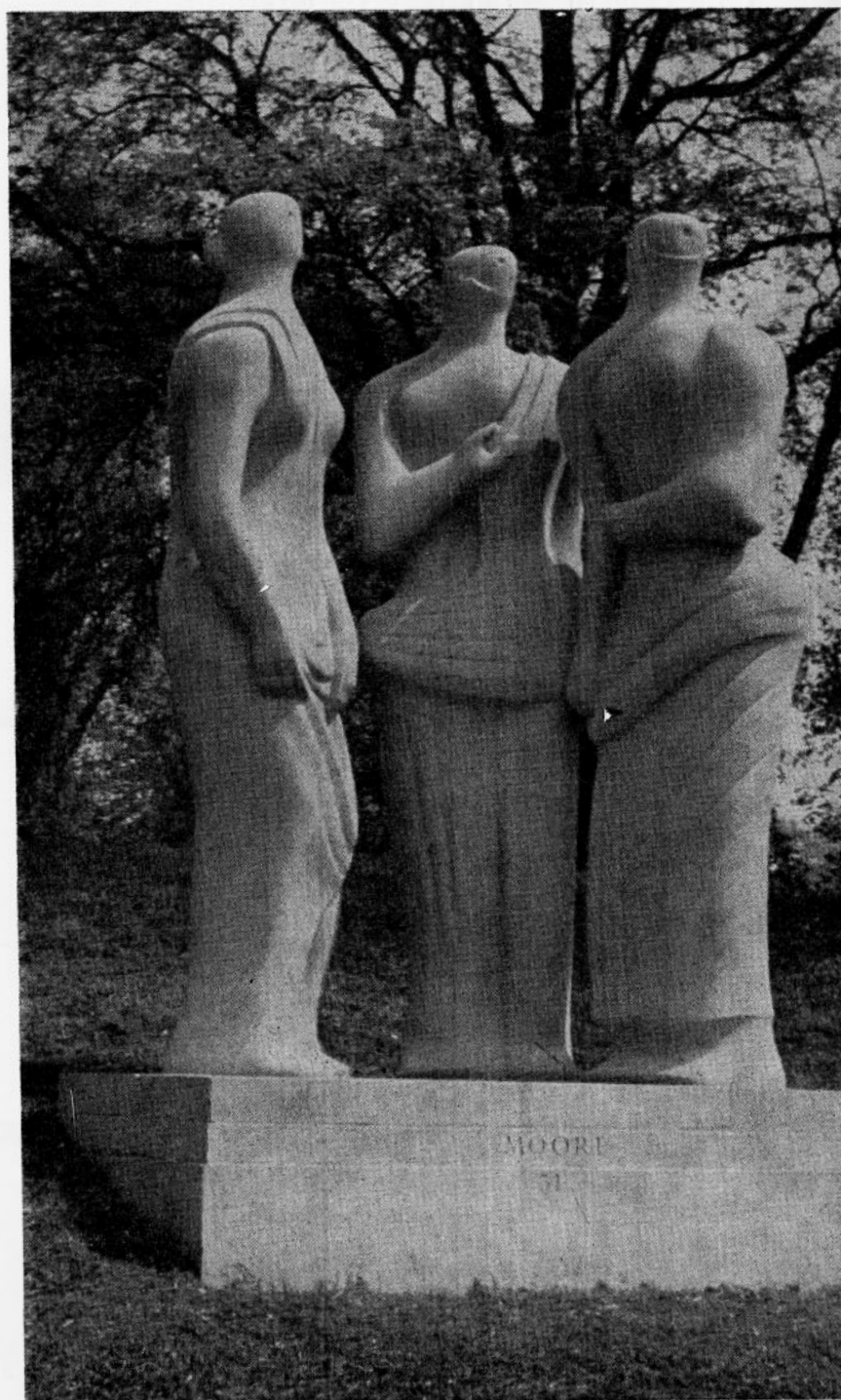
Moore, parece, no gusta de hablar demasiado sobre sus obras.

No es de aquellos que hacen un oficio de retórica y frases alambicadas —en el mayor de los casos signo de pedantería—, cuando explica el por qué de sus concepciones escultóricas. Habla sin afectación. Conversa naturalmente, sin apremio ninguno.

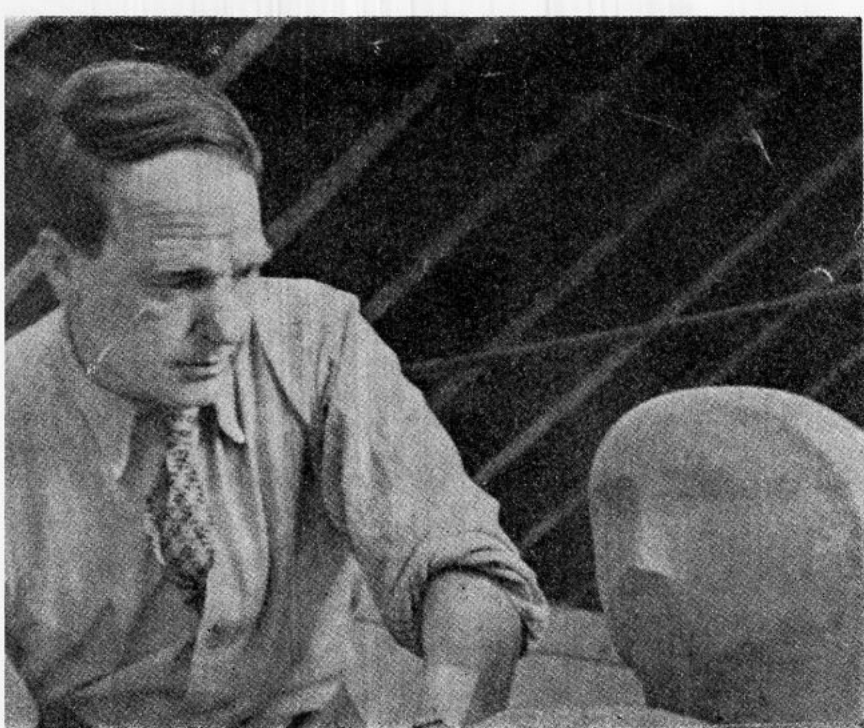
Distantes unas de otras en el parque de su casa se encuentran algunas de sus esculturas más famosas. Cuando pasamos, por ejemplo, frente a uno de sus célebres desnudos yacentes y en cuyas masas internas han sido elaboradas hoquedades de movidas formas ("el pecho atravesado por cavidades, incrustadas en la piedra a manera de corazones abiertos o de grutas corporales de emoción material"). Moore se refiere a ellas sencillamente y dice, que estas concepciones han sido creadas con

una tarde con henry moore

por Sergio Montecino M.



TRES FIGURAS DE PIE — Fotografía proporcionada por el Consejo Británico.



HENRY MOORE EN SU TALLER.

el deseo de encontrar formas interiores dentro de las formas externas. Nada más.

Sobre estas obras los ensayistas han escrito diversos juicios. Por ejemplo un crítico inglés dice: "Sugieren formas fósiles, como para dar a las esculturas un parecido a esas entalladuras naturales que se forman en la orilla del mar o en el lecho roquero de un torrente rápido. El agua y el aire ahuecan la roca en un sitio y le dejan en otras protuberancias; las figuras de Moore relacionan así la forma humana con las formaciones naturales de la madera y la piedra y aun con formaciones mayores como la de una cordillera".

Moore es un inglés típico: atlético, dinámico, vital.

Con su sweater negro, su pipa, el rubio del pelo y su porte mediano podría perfectamente confundirse con un anónimo marinero de barco mercante.

Cuando viene a abrirnos la puerta de la verja baja y blanca que circunda su casa, no nos parece estar frente al artista más importante y respetado de la hora presente, sino que frente a un antiguo amigo que no hacía mucho habíamos dejado de visitar.

A la hora del té —importantísimo ritual de la civilización inglesa— el tono familiar que usa cobra mayor simpatía. Su mujer, de ascendencia yugoslava, Irina Radetsky que preside la mesa, pone un acento mayormente grato, en especial cuando delicadamente ofrece comer las vituallas que adornan sobriamente la mesa...

En las estanterías del living se admiran objetos que el artista ha coleccionado de distintos países, especialmente arte precolombino. Mi mujer le ofrece como recuerdo, para su colec-

ción, algunas cerámicas de Quinchamalí que portábamos para dejarle de obsequio.

Moore inquiere noticias sobre la escultura chilena. Habla después de algunos escultores italianos, de los comienzos del cine artístico, se recuerda a Elmer, a Chaplin y otros temas. El joven australiano le trae saludos de amigos comunes.

Moore sólo considera como su período abstracto, aquel período de la Segunda Guerra, cuando creara aquellas esculturas no figurativas, cuyos vanos interiores el artista teje con hilos metálicos o cuerdas tensas, que llegan a semejar arpas curiosas o extraños instrumentos extraterrenos de caprichosos contornos.

En uno de los talleres —ya se hacía de noche— trabajaba uno de sus ayudantes desbastando un enorme tronco para realizar una crucifixión.

A nuestro lado pasó un jardinero que momentos antes estuvo podando una zarzamora de cultivo y con quien Moore cambió frases de extrema bondad al interrogarle cómo iban los trabajos del jardín.

Hicimos una última visita a otro de sus talleres, cuyas estanterías se cubren con centenas de pequeños bocetos y proyectos.

Con frases de sincero agradecimiento de nuestra parte, por la cordial acogida que nos dispensara el maestro, le decimos hasta pronto.

Dejamos Perr Green, el nombre de la finca, y regresamos a Londres.

La campiña inglesa, amable, límpida como un solo y extenso parque donde a la vera de los caminos se admiran pintorescos almacenes y tabernas de anuncios pintados como escudos o blasones heráldicos y algunas casas campesinas todavía de techumbres de pastos, iba envolviéndose con una imperceptible niebla que paulatinamente iba espesándose en el otoño inglés que estaba en su apogeo.

Penetramos Londres por Hertfordshire, cruzamos Middlessex, el Marble Arch, Kensington Avenue, etc., y llegamos a nuestro Hotel, el Adria Hotel, ubicado en un barrio pavimentado de ladrillos rojizos y cuya arquitectura, en su estilo, de pórticos todos iguales, de columnas negras, escaños blancos, rejas de fierro y entradas como mausoleos, parece en sus seis o diez manzanas repetidas, un gran camposanto.

En el comedor del Hotel mientras recordábamos los instantes vividos junto a Moore nos parecía ver que todos los pasajeros que entraban y salían, con la actitud hierática de los ingleses de absoluto dominio de sus movimientos eran personajes esculpidos por el maestro, incluso con "el pecho atravesado por cavidades, a manera de corazones abiertos"... ¡la naturaleza imitando el arte!

La asignatura de Artes Plásticas se encuentra incorporada a la pedagogía moderna como un ramo que integra el plan de estudios, por su aporte técnico y cultural, desechándose así el concepto de "ramo técnico", ya que se considera que todas las disciplinas de la enseñanza están llamadas tanto a desarrollar este aspecto como a entregar conocimientos.

En el pasado, los programas de Artes Plásticas propendían casi exclusivamente al desarrollo de una técnica de expresión bidimensional, desde el carboncillo a estampa a la pintura al óleo con una temática basada en la copia, que si bien es cierto sometía a un entrenamiento, amagaba toda iniciativa, imaginación y creación. Por otra parte, no se consideró en ellos el estudio de la historia de las Artes Plásticas. En los establecimientos de educación femenina, se planteó la asignatura como un adorno y complemento de la preparación de la mujer, enseñándose el manejo de los pinceles para copiar paisajes y flores...

Durante el siglo XIX y a comienzos del XX, se aplicó como principio fundamental el mantenido por la Academia de Bellas Artes, cual era el adquirir una técnica perfecta, con el fin de reproducir un canon de belleza ya establecido. Para ello se trabajaba en "el adiestramiento del ojo y de la mano". Puede ser éste un buen principio para los alumnos dotados de una Escuela de Bellas Artes; sin embargo, no satisface las necesidades de la educación secundaria.

Aún hoy en día algunos pedagogos consideran que este ramo sólo debe desarrollar la capacidad artística y dentro del concepto del Arte Libre, sin pensar en el hecho de que el Liceo tiene una naturaleza distributiva y que debe propender a la formación integral de la personalidad y que en ello Artes Plásticas juega un papel importante, pues contribuye a la adquisición, apreciación y manejo de valores, así como al desarrollo de capacidades vocacionales y aptitudes, entregando además conceptos, conocimientos y técnicas de expresión, tanto en el campo de la plástica como de la cultura general.

Es interesante hacer notar que ya en el siglo XVIII Manuel de Salas, entonces Director de la Academia de San Luis, incorpora el dibujo en el programa de estudios, con una finalidad básica y visionaria, cual era la de dotar a la juven-

las artes plásticas en la educación secundaria chilena

por Amanda de Perotti

tud de todos los recursos prácticos que le aseguraran una mayor eficiencia. Manuel de Salas parece haber comprendido, en principio, el papel de la asignatura en la formación integral de los alumnos.

Sin embargo, la enseñanza de este ramo se mantuvo por muchas décadas estacionaria y como hemos dicho ya, se dedicó a la copia de tarjetas o estampas, evolucionando hacia el estudio directo del natural, pero siempre con la finalidad exclusiva de reproducir con destreza y sin preocupación mayor por los problemas estructurales y compositivos. Algunos profesores introducían, por iniciativa propia, el óleo o el pirograbado sobre cuero en sus clases, como una manera de ampliar los campos de acción de la enseñanza que se impartía.

Factor importante en esta orientación de la enseñanza del dibujo dentro de la Educación Secundaria fue sin duda la carencia de profesores especializados; ella estaba a cargo, por lo general, de pintores de renombre nacional, sin una preparación pedagógica adecuada. Con posterioridad, la formación de profesores secundarios quedó a cargo de la Escuela de Bellas Artes, siguiéndose, sin embargo, siempre dentro de los enfoques académicos y clásicos. Más tarde, el conocido maestro Joaquín Cabezas, Director del Instituto de Educación Física, trasladó los cursos para Profesor de Dibujo a este Instituto; en él la preparación de los maestros estuvo a cargo de destacados profesores. Sin embargo, en cuanto a los fundamentos y finalidades de la asignatura, no se cambió, continuándose en el sentido de la adquisición de técnicas perfectas. Mientras permanecieron estos cursos en el Físico,

se introdujo en el programa de enseñanza la caligrafía, llamándose a partir de entonces el ramo de "Dibujo y Caligrafía" en los establecimientos secundarios.

En 1927, el pintor y maestro don Carlos Isamitt comienza a trabajar en la renovación del contenido de los programas. Al año siguiente, al ser nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes, devolverá a ésta la preparación de los profesores de Dibujo, ya con un entoque renovado en el que se tiende a abarcar el verdadero significado de la asignatura dentro de la enseñanza. Bajo su iniciativa se trabaja con nuevos planes, cuyas finalidades y contenidos han sido revisados. Se da especial relieve al dibujo creativo de libre interpretación del natural y se introduce el estudio de la Historia de las Artes Plásticas en el segundo ciclo de humanidades. Para ello se debió partir evidentemente de una preparación racional del profesorado, estipulándose un plan que fue riguroso y contempló la obligatoriedad de una serie de ramos, incluso el Castellano; se hizo atender a cursos de variadas técnicas en Artes Aplicadas a quienes optaban al título de profesores de Estado en "Dibujo".

Durante ese mismo año de 1928, se produce la reforma de la educación secundaria y en ella se estipula que la enseñanza del dibujo habrá de atender al desarrollo de la expresión gráfica en la medida de las capacidades individuales.

Paralelamente, se establecieron cursos de perfeccionamiento, cuya duración fue de un año y que estuvieron a cargo de profesores de la Escuela de Bellas Artes, tales como el propio Carlos Isamitt, Ricardo Latcham, José Perotti, Romano

Dominici, Mariano Picón Salas; con lo que se tendió a ampliar las posibilidades y recursos de los profesores que ya se encontraban en ejercicio.

Todo este movimiento, que si bien es cierto tuvo una corta duración, pues en 1929 fue clausurada, por el Gobierno, la Escuela de Bellas Artes y se cayó en una franca desorganización, abrió los caminos para que toda una generación de profesores, entre los que se contaban: Armando Lira, Arturo Valenzuela, Mireya de la Fuente, José Caracci, Eduardo Videla, Eliseo Otaíza y otros, echaran las bases de los cambios fundamentales que se han producido en la enseñanza de las Artes Plásticas en el presente.

Las reformas posteriores en los planes y programas, 1935 y 1952, conservan en su esencia los métodos logrados por la renovación de 1928.

Por los estudios que se han hecho en el campo de la realización plástica, sabemos que ésta es la fusión de las actividades creadora, apreciadora y realizadora. De ahí que las disciplinas de las Artes Plásticas, auxiliadas por las ciencias de la educación, intenten permitir nuevas formas de desarrollo, aprendizaje y evaluación del educando. Por otra parte, abandonados los métodos académicos, se buscan objetivos que satisfagan las necesidades de un mundo democrático y actual.

En el presente, lo que interesa no es la destreza, sino la expresión, es decir, el arte como un lenguaje común, en el cual deben intervenir: el proceso creador, la destreza manual y visual, pero de libre espontaneidad y la preparación o juicio crítico y autocrítico.

Realizar es una experiencia que coloca al alumno frente a situaciones nuevas. Desde muy temprana edad, el niño se interesa por experimentar con todos los medios a su alcance y la realización habrá de desarrollar habilidades, técnicas y disciplinas en el manejo de estructuras y valores que contribuirán a ordenar su mente y darán lugar a la respuesta motriz en una correcta relación de pensamiento y acción. El profesor debe satisfacer y respetar los intereses y aptitudes individuales, acudirá sólo en el momento conveniente, para el desarrollo de una técnica más disciplinada.

La enseñanza de las Artes Plásticas se orienta, en el momento ac-

tual, hacia nuevos contenidos de programas y, muy en especial, hacia nuevos métodos de trabajo y evaluación. El contenido del programa debe entonces ser rico en actividades y experiencias que afinen la sensibilidad y den la oportunidad de desarrollar una actitud plástica frente a una gama muy variada de problemas.

De todo lo expuesto, habremos de deducir que los fundamentos de la Asignatura de Artes Plásticas tienen un contenido filosófico, psicológico y social.

En el campo filosófico, será necesario partir del cumplimiento de las premisas fundamentales del Liceo, como ser: preparar y desarrollar la personalidad para su desenvolvimiento dentro de una sociedad democrática. En segundo término habrán de plantearse las premisas filosóficas de la asignatura misma y ellas son: dar a todos los alumnos la oportunidad de desarrollar su capacidad creadora y de apreciación de la belleza, permitir la oportunidad de "realizar", en toda la variedad de técnicas y modalidades, entregar los conocimientos esenciales del pasado y presente de las expresiones plásticas con el fin de satisfacer la necesidad de saber, completando así la cultura general.

En el aspecto psicológico, podemos considerar el valor emocional o goce estético que habrá de producir en el niño o adolescente la práctica, experiencia y apreciación de lo bello. La satisfacción de producir. Y la expresión o manifestación de la propia sensibilidad.

Aparte de lo emocional, hemos de considerar la contribución al manejo de valores y formación de actitudes tales como la responsabilidad, iniciativa, cooperación, aspiración de mejoramiento e idealización.

De todo esto se desprenderán los conceptos básicos sociológicos, en cuyo campo se buscará una contribución al mejoramiento del medio, gracias a su conocimiento más acabado y la capacidad de expresarlo.

Considerado así, un programa de Artes Plásticas satisface plenamente la necesaria integración de la personalidad, que no es otra cosa que la formación de individuos ricos en experiencias. Objetivo difícil de alcanzar en el presente, dadas la hipertrofia de los estudios humanísticos y las solicitudes del medio ambiente en lo referente a es-

pectáculos, deportes y otras actividades. La asignatura, en su capacidad de idealización, contribuirá al equilibrio de los sentimientos entregando a la vez una cultura más amplia.

En el Liceo "Manuel de Salas", las Artes Plásticas tienen, además, un valor de relación y coordinación con todas las actividades del Liceo, son la expresión viva y objetiva de cuanto el niño realiza, sabe o experimenta, dentro y fuera de éste.

El plan variable, aplicado también en los Liceos Renovados y llevado más tarde a los establecimientos tradicionales, permite profundizar y experimentar en diferentes actividades tales como: Cerámica, Modelado, Artes Gráficas, Pequeña Plástica, Pintura, Dibujo Técnico e Historia del Arte. Dicho plan tiene el gran valor pedagógico de atender las diferencias individuales y, por otra parte, da oportunidad de experimentar con materiales y técnicas desconocidos, con lo cual despierta vocaciones, orientando profesionalmente.

El plan común tiene un carácter más distributivo, sin perder la atención individual, desarrolla un programa de contenido variado, progresivo y flexible. Atiende también a la formación integral cumpliendo con su finalidad de propender a la realización y a la apreciación de conocimientos con variada temática y técnicas de expresión dentro de los campos figurativo y abstracto. Entrega una cultura plástica en cuanto al pasado histórico y tiende a formar una mente dinámica para la comprensión de un futuro complejo y nuevo.

En la actualidad, y gracias a la importancia que ha debido reconocerse a esta asignatura en la enseñanza nacional, se ha logrado en los liceos renovados y experimentales se la considere de un valor idéntico a los demás ramos para los efectos de la promoción, desapareciendo así definitivamente el concepto de su aporte secundario a la formación del adolescente y, por lo tanto, eliminándose la nomenclatura de "Grupo C" o "ramos técnicos" con que se expresaba su bajo valor en la enseñanza.

Por otra parte, dada la complejidad y cantidad de materias, técnicas y métodos que se abordan en el presente, se ha preferido, con justa razón, nombrarlo "Asignatura de Artes Plásticas", en lugar de su antigua denominación de "Dibujo".

TESTIMONIOS

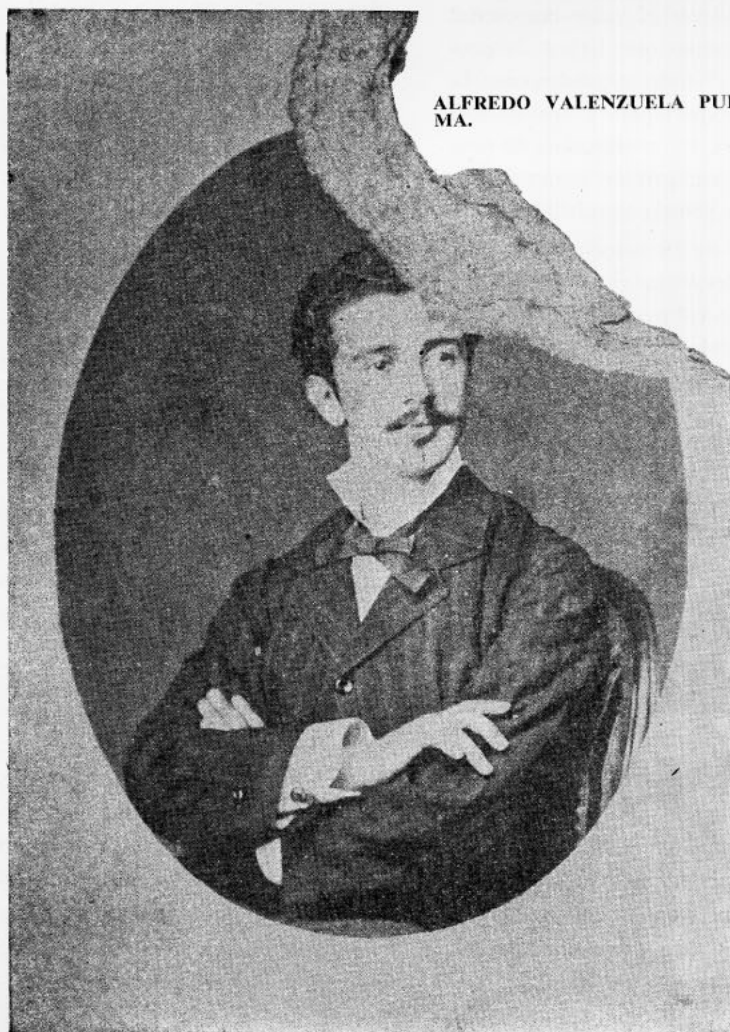
Alfredo Valenzuela Puelma vivió entre 1856 y 1909, período de gran interés en la plástica chilena, porque durante él surgió su independencia —muy relativa, desde luego, pero definitivamente separada de Gil y Monvoisin— y hubo verdadero movimiento artístico, preñado de polémicas, rivalidades, triunfos y sinsabores.

En ese ambiente Valenzuela Puelma fue uno de los principales protagonistas, apasionado por la pintura. Desde niño había amado el arte: fabricaba pinceles con pelos de escobillas; tocaba el piano, componía música. Pero su familia lo quería médico.

No obstante, logró entrar a la Academia de Bellas Artes, donde recibió lecciones de Mochi. Hizo un retrato del maestro que es tal vez lo mejor de la pintura chilena en este género. Mochi, deseando pasar a la posteridad con el semblante risueño, bondadoso e inteligente que presenta en esta tela, se negó después a posar para otro artista. Y al ver en el muchacho la chispa del genio, le consiguió una pensión para París.



REUNION EN EL TALLER DE VALENZUELA PUELMA EN PARÍS.



ALFREDO VALENZUELA PUELMA.

Valenzuela, antes de irse, fue retratado por un compañero de curso, el peruano Baca Flor: una "bella cabeza nerviosa, coronada de crespos cabellos, con una barbilla bajo la cual tiemblan unos labios extremadamente sensitivos, y ojos que pugnan por penetrar en el infinito", al decir de Carlos Silva Vildósola.

En París nuestro héroe recibe lecciones de Benjamín Constant y obtiene algunos agradecimientos: el aprecio del maestro, la colocación en el Salón sobre la cimaise de su tela "Náyade" o "Cerca del agua", y alabanzas de la crítica a su colorido. Y lo mismo ocurre al año siguiente con "La perla del mercader", cuyo tema inspira a Novelli una de sus piezas teatrales.

Vuelto a Chile en 1889, vio con dolor que su pintura no era estimada como él creía merecerlo. "La Hija de Jairo" había sido rechazada por el Museo de Santiago y enviada a provincia y Ernesto Molina le quita el Certamen Maturana, para el cual había enviado un buen retrato. Valenzuela publicó un remitido pidiendo que se expusieran al público la obra premiada y la suya, actitud que le atrajo la enemistad de Molina, del Jurado y de Pedro Lira, amo y señor de los Salones santiaguinos.

Nuevamente en París gracias a una pen-

alfredo valenzuela puelma

por *Carlos Ossandón*

sión que le gestionara don Eusebio Lillo, ingresa al taller de Jean Paul Laurens. Pero disgustado el maestro con las ínfulas del chileno lo hace salir pronto. No se afana por buscar maestros. No podían enseñarle gran cosa, si pensamos que el retrato de Mochi lo pintó antes de salir de su patria. Prefiere estudiar en los museos.

El Salón de París le otorga una Mención Honrosa por la "Sirena" o "Ninfa de las Cerezas" o "Mujer de las Guindas". (Muchos cuadros de Valenzuela tienen varios nombres). Armando Silvestre le dedicó un capítulo entero, publicando la fotografía. La misma tela le dio en Madrid una tercera medalla y la admiración de Federico Balart y de la Reina. Esta quiso comprarla, pero Valenzuela Puelma que la creía su obra maestra, la destinó a su patria, donde nadie la superaría "en cincuenta años". Se ha cumplido: acaba de ser vendida en cuatro millones de pesos, el precio más alto pagado por cuadro chileno.

Volvió a Chile en 1890, y aquí comenzaron las dificultades y la pobreza, la incompreensión y la envidia. Sería muy largo detallar las peleas de nuestro pintor con Juan Francisco, "el negro González", de cuyas "manchas" se burlaba y con Pedro Lira, al que combatió por la prensa con el seudónimo de Pedrolera.

En 1893, radicado en Valparaíso, organizó los Salones de 1894, 1896 y 1897. La batalla con Lira fue allí intensísima y de una pasión increíble, casi salvaje. Basta leer los diarios de la época. En el Puerto se formó una corte de admiradores; pero, su carácter se fue tornando extravagante, hasta llegar a la ruptura con muchos, incluso con su propia familia. Se recoge en sí mismo, pobre, abatido, abstraído en problemas como la cuadratura del círculo y la resurrección de los muertos...

En 1907 se dirigió por tercera vez a París. Vivió en la desesperación. Ganaba algunos francos haciendo copias. Más se ocupaba de medicina naturalista y espiritismo. En un momento de lucidez pintó, en dos noches, "Maternidad" o "Una mamá feliz", cuadro encantador, que respira bondad y dicha.

Pero, la pobreza ahinca su aguijón: se ve obligado a vender su abrigo, su pantalón de fantasía, su bufanda, su prendedor, sus corbatas, el sombrero de copa. Todas las telas van al Monte de Piedad. Un día sufre un acceso de locura. Es internado en un manicomio, donde fallece silenciosa, solitaria y obscuramente.

Su obra, aunque combatida por colegas tal vez envidiosos, fue admirada por las gentes para quienes Valenzuela era "el loco genial". "El Mercurio" lo presentó como "el primer pincelista de esta tierra". Richon Brunet lo equiparó con los venecianos de la gran época. Para Luis Alvarez Urquieta, Luis Cousiño y Arturo Blanco, su obra es "digna de figurar con brillo en cualquier museo del mundo".

Es labor de gabinete: retratos, composiciones y desnudos.

Sobresale por el colorido y la ejecución. Su pincelada, en ondulaciones largas, es graciosa. Hay espíritu artístico e independencia, pero también cuerda sujeción a los cánones más estrictos. Siempre el cerebro guía su mano. La quebradura de su mente no aparece jamás en sus cuadros. El sentido estético y la idealidad dominan a sus pasiones, aun a la enfermedad. ¿Quién puede ver en un cuadro suyo el más leve indicio de locura? ¿Quién puede decir que pintó de buen o mal humor? Su vida triste, sus desgracias, no aparecen jamás. Ningún presagio de la tragedia. Ciertamente es que en esta tragedia, propagada por el mismo Valenzuela, hubo mucho de fingimiento, de posición de actor en las tablas; se ha reconocido que, después de discutir aca-lorado, se mostraba amable.

En su concepción percibimos orden, claridad, seriedad y honradez. Trabaja con períodos de intenso afán y grandes lagunas de pereza, pero siempre busca, con emoción realista, la calidad y la sugerencia.

Obra dispar y reducida (se han catalogado 173 cuadros). Magníficos trozos y a veces el gran acierto en la introspección psicológica. Hay retratos de Valenzuela Puelma que nos dan maravillosamente el alma del retratado, y es aquí donde tal vez hallamos su más alta significación artística.

Por su carácter autónomo no formó escuela ni fue seguido por discípulos de valer, pero influyó en nuestra pintura con la sola exhibición de su obra. Después de Lira y González, es él un faro o guía. Los tres solos casi colman la época que va desde Monvoisin hasta Alvarez de Sotomayor.

John duguid ha muerto

por Jorge Elliot

El 18 de septiembre del año pasado, murió en una pequeña aldea de Gales el pintor inglés John Duguid. En vísperas del día nacional chileno, después de haber salido a pintar entre los oscuros cerros galenses, se fue a su cama cansado y se quedó dormido para siempre. Fue la suya una muerte tranquila y sin angustia, tal como se la merecía un ser no sólo de gran talento sino, también, de inmensa bondad. Murió en el día de nuestra independencia y quizás, entre sus últimos pensamientos, haya aflorado uno provocado por el hecho de saber que se aproximaba o que ya era el aniversario patrio de un país que quiso como al propio.

John Duguid llegó a Chile hacia el año 1937. En ese entonces Chile era uno de los países de más bajo costo de vida en el mundo. El tenía una pequeña entrada y escogió venir a Valparaíso porque juzgaba que podría trabajar ahí en su arte sin tener que preocuparse del pan nuestro de cada día. Muy pronto se hizo de amigos en el vecino puerto. Entre ellos se contaban Arturo Gordon y el que escribe. Es así que a pocos meses de llegar se halló envuelto en las actividades artísticas que florecían en Viña del Mar a raíz de la fundación de su Escuela Municipal de Bellas Artes y de la adquisición de la Quinta Vergara. Actuó en el jurado de los primeros salones de verano. Cuando no tomaba parte en los jurados exhibía, y en uno de ellos obtuvo, desde luego, la primera medalla (extranjeros). Dictó cursos, organizó exposiciones en el Instituto Chileno-Británico de Cultura y en otras entidades del puerto y de la capital. Realizó, por lo tanto, una labor de divulgación importante.

Había sido su intención permanecer entre nosotros unos dos años, pero la guerra lo obligó a quedarse más de diez. A poco de haberse declarado se presentó de voluntario, pero fue rechazado por motivos de salud. Era un hombre cultísimo, poseía el grado de Master of Arts en Lenguas Modernas de la Universidad de Oxford y hablaba francés y alemán a la perfección. Por este motivo ofreció sus servicios a la Embajada de su patria como educador y se le asignó a St. Peter's School, de Villa Alemana, como profesor de francés y de arte. Fue maestro de toda una generación de profesionales que hoy ejerce en Valparaíso, fuera de que guió y estimuló a un gran número de artistas que hoy practican pintura y grabado tanto en Viña del Mar como en Santiago.

Si nosotros nos enriquecimos como consecuencia de su larga estada en Chile, él perdió más de lo que ganó, puesto que perdió contacto con su generación de pintores en Londres. Antes de partir hacia Chile ya había exhibido con el London Group, el más importante de Inglaterra en esos momentos. Era amigo de Stanley y Gilbert Spencer, de Paul y John Nash, de Dick Carline y de Henry Lamb. Exponía con ellos, pero todavía no lo había tomado Marchant alguno en forma exclusiva. Cuando volvió, todos sus compañeros ya se habían consagrado y comenzaba a interesar otra pintura, la de Graham Sutherland y John Piper, la de Jones y Caxton. Puesto que era sumamente silencioso y retraído hizo poco por vencer la muralla comercial que impone estilos determinados cada cuatro o cinco años. Solamente unos meses atrás, poco antes de que falleciera, una de las más importantes galerías de Bond Street le comisionó una exposición que constituyó todo un acontecimiento. Murió, entonces, justamente cuando comenzaba a triunfar.

Las primeras noticias de la escuela de pintura del Bauhaus en Dessau y de la labor de Kandinsky y de Paul Klee en ella, la obtuvimos en Valparaíso a través de John Duguid. Duguid había estudiado pintura primero en el Ruskin School of Art de Oxford y, luego de graduarse, con Kandinsky en el Bauhaus. Era compañero e íntimo amigo de Josef Albers. Atravesó, entonces, por un período abstraccionista (entre 1935 y 1938), mucho antes de que el no-figurativismo entrara en boga. Poco antes de llegar a Chile abandonó esa modalidad pictórica, debido a que le parecía limitada. No dudaba de que, con el correr de los años, surgiría como un movimiento fuerte y dominante en la pintura, pero no creía que durase su popularidad por más de una quincena de años. "Todo se hará —decía— como se ha hecho ya cubismo, fauvismo y surrealismo, incluso abstraccionismo y varias otros manierismos. En un mundo incierto, con una cultura amorfa, aunque inquieta, no puede suceder otra cosa". De haber deseado triunfar más que pintar, de acuerdo con su sensibilidad, habría sin duda seguido por el camino que tomara en el Bauhaus. No lo hizo porque no ambicionaba el éxito, aspiraba a realizarse como pintor y nada más.

John Duguid tenía una idea clara respecto a lo que él consideraba pintura esencialmente pictórica. La veía ubicada en la línea que enfila a artistas como Renoir y Bonnard; sin embargo, su pintura no llegó a ser nunca un remedo de la de Bonnard. Sus mejores cuadros son levemente expresionistas. Tratan la figura humana con gran libertad, expresando su integridad orgánica, su sensualidad y su relación a un mundo de objetos. Dibujo, materia y color construían lo que Clive Bell llamaría formas significativas en espacios que en sí eran forma. Su diseño fue siempre limpio y sencillo, porque poseía un ojo increíblemente certero y una capacidad de simplifi-

cación notable. No colocaba una línea de más, ni una pincelada innecesaria. Era un pintor contemplativo que meditaba con los ojos largo tiempo antes de poner su pincel en la tela. Su producción no es vasta pero es muy consistente. Queda entre nosotros erguido en una obra sobria, en extremo pictórica, sabia y muy sentida. Era un pintor de pintores. Su taller estaba siempre lleno de colegas suyos que hacían cosas muy distintas, pero que percibían en él a un maestro, a un artista de la pintura. Su obra es callada como era él, pero muy plástica, muy lograda. A primera vista no deslumbra, no llama la atención, pero se impone.

En su casa, en Londres, encontramos un refugio estimulante y cálido muchos pintores chilenos. Bastaba llamarlo por teléfono para que insistiera en proveernos con un recoveco en su bello taller. Desde Jorge Caballero hasta Ricardo Yrarrázabal, desde Tole Peralta hasta el que escribe y muchos más, conocen cada rincón de su departamento en Hampstead. Porque no era posible, para él, que un amigo de Chile pasara en Londres sin sentir que tenía un amigo allí y un sitio donde estar.

Jorge Elliot.

la escuela de artes aplicadas

por Ricardo Binds

A fines del año pasado se presentó al público un documental filmico en colores sobre la actividad de la Escuela de Artes Aplicadas, que recibió entusiasta acogida de los críticos especializados y de los círculos artísticos. Conjuntamente con la proyección del film "Manos creadoras", que se exhibió como complemento de películas en la mayoría de los cines céntricos de la capital, se montó una exposición en los patios de la Casa Central de la Universidad de Chile, para mostrar en forma más clara los planes de estudios y los resultados efectivos de los talleres de la Escuela. Es así como el público pudo tomar conciencia del verdadero valor que están cobrando estas manifestaciones, en el presente, a la luz de las nuevas ideas estéticas. Con el rápido progreso de la industria, la extraordinaria aceleración de las corrientes artísticas y la expansión de lo funcional, la acción del buen gusto se ha hecho necesaria para una producción masiva. Las formas depuradas en las tradiciones artesanales se utilizan, ahora, en dignificar el trabajo de la máquina, pero no se ha perdido, tampoco, el trabajo manual unitario, ya que jamás se prescindirá del objeto elaborado con ingenio y altura artística, que tienen su inspiración en las viejas tradiciones medievales y renacentistas.

Mirando históricamente nuestro desarrollo artístico, nos encontramos que nuestras manifestaciones pictóricas y escultóricas nacieron con nuestra vida independiente, pero las artesanías populares son muchísimo más antiguas y datan de la Colonia, logrando unir herencias indígenas con influencias hispánicas, alcanzando felices resultados en la cerámica (Quinchamalí, Talagante) para lograr, también, satisfactorios resultados en toda la amplia gama de las industrias hogareñas, como: imaginería religiosa, cestería, juguetería, etc. Es éste el nacimiento de las llamadas artes menores o aplicadas en Chile, que hoy nos enorgullecen.

De esta base de artesanías populares nació la idea, hacia 1908, de crear un apéndice de artes aplicadas en nuestra Escuela de Bellas Artes, siendo Director don Virginio Arias,



para darle calidad y categoría a esta importante faceta de la creación plástica. Así surgieron los cursos de escultura decorativa y dibujo técnico. El poderoso imán de las artes aplicadas se empieza acrecentar, gracias al aporte de grandes artífices europeos llegados al país por recomendación de don Fernando Álvarez de Sotomayor. Estos artífices fueron: Plá, escultor en madera; Baldomero Cabré, escultor en talla directa y Campins, fundidor, que pasaron un tiempo en Chile, formando alumnos y promoviendo un movimiento de curiosidad en torno a estas técnicas.

La Escuela de Artes Aplicadas nació como tal, siendo Director de la Escuela de Bellas Artes el señor Carlos Isamitt, quien fomenta

CURSO DE CERÁMICA — Profesor Samuel Román.

más intensamente las artes aplicadas, tratando de irradiarlas hacia los barrios de la capital, para lo cual instala la naciente Escuela de Artes Decorativas en el edificio que ocupa actualmente, en la calle Arturo Prat, quedando la dirección en manos de don José Perotti, que durante casi treinta años bregó, con pasión de místico inspirado, por el fomento y perfección de artesanías, que sólo truncó la muerte en 1956.

En 1930 la Universidad de Chile se hace cargo de la Escuela de Artes Aplicadas y reorganiza sus estudios, que pasan a ser diurnos y vespertinos. De ahí en adelante se amplían los talleres y fomenta el estudio de algunas especialidades, como la cerámica artística a cargo de Carlos Hassman; de encuadernación artística, bajo la dirección de Paschín Bustamante y de tejidos al telar, dirigidos por Camila Kosiwa, de la Universidad de Low, Polonia.

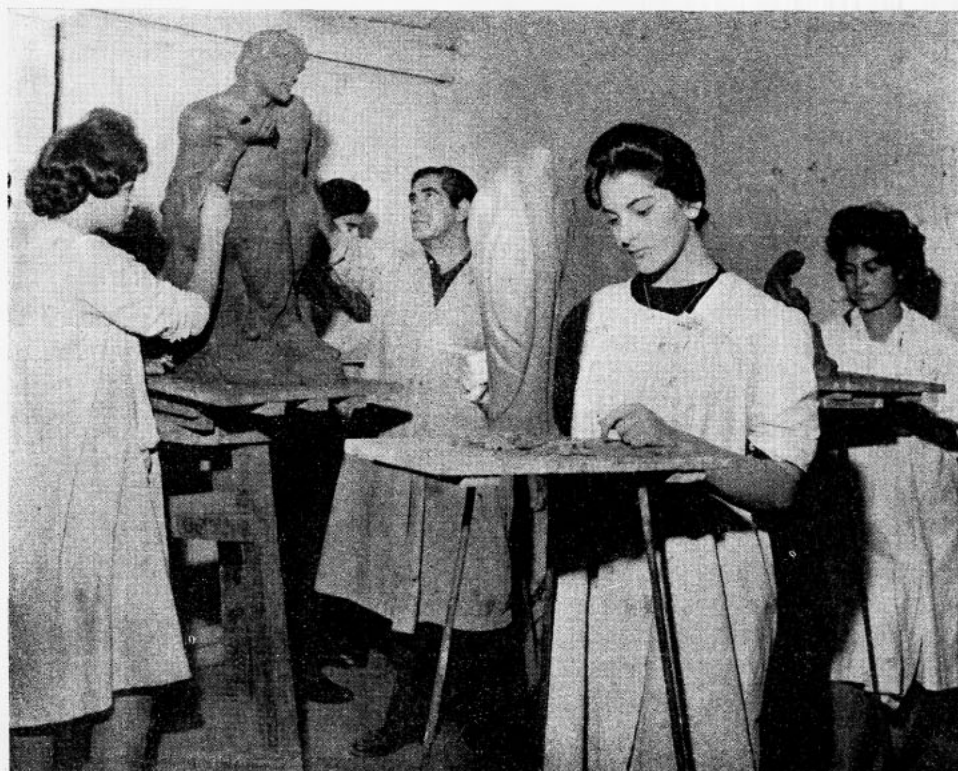
Hoy día la Escuela, dirigida con tesón por Ventura Galván, no sólo trata de impartir conocimientos en el orden técnico, sino que va a la formación de un claro concepto artístico general en la mente de los futuros artífices y artesanos. Como contribución a la tarea educacional se ha hecho un deber de colaborar en la forma más eficiente posible dentro de las actividades plásticas tratando de proporcionar a los artistas libres, elementos técnicos destinados a ampliar el radio de sus posibilidades y, en los casos en que ello sea compatible con sus condiciones temperamentales, suministrándoles una preparación profesional completa dentro de una de las especialidades de las artes decorativas. Este doble aspecto de la labor de un artista no puede sino que reportar beneficios para la plástica nacional. En lo que se refiere a la colaboración con las industrias del país podemos de-

cir que, si bien su enseñanza no es de tipo industrial porque no cuenta con los equipos para el efecto, y, por otra parte, una enseñanza de esta índole la alejaría de su principal objetivo que se ciñe a lo estrictamente artístico, de todas maneras está destinada a influir poderosamente en el desarrollo fabril del país, ya sea actuando como elemento orientador del sentido de apreciación en el público como también proporcionando artífices y artesanos dotados de una sólida preparación conceptual.

Con el crecimiento de la ciudad, la decoración interior ha requerido en grado cada vez más intenso de conocimientos artesanales y cultura artística. El más mínimo objeto doméstico requiere sentido del diseño moderno. La Escuela de Artes Aplicadas, que dirige Ventura Galván, tiene todavía el gran papel que cumplir en nuestro medio. La acción del buen gusto debe llegar hasta las maderas, los vidrios, los textiles, la tierra cocida y los metales nuestros, en forma urgente, ya que nuestro resurgimiento fabril las reclama. La película "Manos Creadoras" y la exposición de la Universidad de Chile, montada con el buen gusto y la audacia que dan los conocimientos de quienes saben ubicar elementos en un interior, dan la medida de lo que es y lo mucho que proyecta para el futuro.

Finalmente, luego de ver las amplias posibilidades de las artes decorativas en Chile, se hace de una urgente necesidad la terminación del nuevo edificio del establecimiento en los terrenos donados por Salomón Sack, en Los Cerrillos, en el que tanto ha colaborado el Director don Ventura Galván, para trabajar con la dignidad, tranquilidad y amplitud que requiere la difícil misión de inculcar nuevas formas.

R. B.



CURSO DE ESCULTURA
Profesor Guillermo Orrego.

La Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile, fundada en el año 1918, por los más altos valores de la Plástica Nacional, con Personalidad Jurídica, según Ley de fecha 28 de marzo de 1934, siendo Presidente de la República Don Arturo Alessandri Palma, en atención a sus fundamentos que dicen: "fomentar, difundir y enseñar las artes plásticas en el país, a la vez que propender a la unión de los artistas de diferentes ramas, en una común aspiración de elevación de la cultura artística y prosperidad individual", ha desarrollado una labor acorde con estos fundamentos, desde la época en que se fundara.

Es así como, ininterrumpidamente, ha efectuado su Salón Nacional Anual desde que es poseedora del Palacio La Alhambra de la calle Compañía N° 1340, que le donara el ilustre filántropo Don Julio Garrido Falcón. Palacio que, por su tradición, arquitectura morisca, sus puertas de cedro, sus columnas y fuentes de mármol, es el último vestigio que guarda la ciudad de lo que fuera una mansión residencial del promedio del pasado siglo.

Este Salón Nacional a que aludimos, si tuvo importancia en sus comienzos, ha ido acrecentándola al correr de los años, hasta constituirse en un abierto e importante torneo, en el cual son consideradas las diversas escuelas y tendencias y, por ende, en un fiel exponente de la plástica nuestra.

Paralelamente a esta función de divulgación y fomento, ha sido preocupación preferente de la institución, la enseñanza de las artes plásticas, que estuvo a cargo, en sus comienzos, del insigne maestro don Pedro Reszka Moreau (Premio Nacional de Arte), recientemente fallecido, y continuada por el no menos meritorio artista, también Premio Nacional de Arte, don José Caracci Vignati. Existe para estos cursos a que aludimos, de Dibujo y Pintura, un núcleo de profesores ayudantes, todos ampliamente capacitados para desempeñar esta función docente. El curso de Escultura y Modelado está a cargo del distinguido escultor y maestro don José Carocca Laflor, curso que también cuenta con sus ayudantes capacitados. Hay también un Curso Libre vespertino de Pintura y Dibujo y, paralelamente a él, un Curso de Croquis en movimiento, para el cual se cuenta con una Academia de Ballet Clásico, a cargo del distinguido coreógrafo Lájos Bachora y su distinguida esposa, primera figura del ballet; este último curso es una novedad entre nosotros, y podemos aseverar que ya se han obtenido de él óptimos frutos.

Preocupación primordial de la directiva de la Sociedad ha sido la divulgación de las artes plásticas; es así como año a año su Comisión de Cultura programa Exposiciones retrospectivas, conferencias, charlas, exhibiciones cinematográficas sobre arte, las que se suceden unas a otras habiendo, seguramente,

contribuido a la cultura artística del país. Dentro de esta actividad, cabe destacar el éxito obtenido con la Exposición de las obras de la "Generación del 13", en la que se dictara una interesante charla sobre la vida artística y anecdótica de cada uno de los exponentes; la de los "50 años de Pintura Chilena", que sirviera de base para exteriorizar opiniones, abrir foros que alcanzaron sumo interés y tener nuevos juicios críticos de pintores ya fallecidos. Otra exposición de interés fue la retrospectiva de las obras de Rafael Correa Muñoz, a pocos días de su fallecimiento; dimos con ella ocasión a que fuera conocido, por la juventud actual, este maestro que se había mantenido, en sus últimos años, alejado de toda exhibición artística. Igual interés despertó la retrospectiva del pintor Enrique Swinburn; y en igual caso están las retrospectivas efectuadas de Alfredo Araya Jacobsen, Simón González, Humberta Zorrilla Argomedo, Pedro Reszka Moreau, Julio Fossa Calderón, Ignacio Baixas Castelví, Antonio Coll y Pi, Agustín Abarca Abarca, Exequiel Plaza, Luis Johnson, Marcial Plaza Ferrand, Guillermo Córdoba y tantas otras. Generalmente estas exhibiciones, además de ser acompañadas de conferencias o charlas alusivas, se aprovechan para, por medio de orquesta de cámara, solista instrumental o coros, dar a conocer alguna música inédita de un compositor nacional o la música internacional de un determinado siglo o escuela; es así como, en nuestras salas, han actuado artistas como Emery Steffaniai, Margarita Lasloff y la Orquesta del Instituto Chileno-Italiano de Cultura, los conjuntos corales de Pablo Vidales y otros de conocidos méritos.

Si se suman a lo antedicho las muestras de arte plástico, de Argentina, México, Bolivia, Italia, Hungría, de artistas italianos e hijos de italianos, y que se hicieran extensivos a su música, su literatura, folklore y cinematografía, más la Exposición Internacional Infantil que se organizara con los auspicios de la Casa del Estudiante Americano, se tendrá un concepto de cuán grande es la preocupación de la directiva de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile por fomentar la cultura y cuánto es lo que habrá podido contribuir a ella.

ALGO DE HISTORIA SOBRE EL PALACIO LA ALHAMBRA

El Palacio La Alhambra, sede de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, donado a esta institución por don Julio Garrido Falcón, es uno de los edificios de Santiago que más llama la atención de los turistas, y con justa razón, pues su arquitectura es la única de este tipo que existe en Chile.

Fue construida por orden de don Francisco Ignacio Ossa, acaudalado minero chileno, en el año 1860, por el arquitecto chileno, gradua-

la sociedad nacional de bellas artes de chile

por

Abel Santa María Magallanes

do en la Universidad de París, don Manuel Aldunate Avaria, quien emprendió un viaje de estudio y observación a las mismas fuentes de aquellas obras de la arquitectura árabe en Africa y, especialmente, en España, en donde tomó apuntes de La Alhambra, Alcázar de Sevilla y otras maravillosas construcciones del estilo. Regresó a Chile el señor Aldunate Avaria, acompañado de una veintena de artífices y operarios especializados del estuco y de la arquería, trayendo en ricos moldes el multicolor encaje de aquellas maravillas del Ihn-el Ahmar y Mohamad III.

En 1862, el arquitecto Aldunate entregaba al señor Francisco Ignacio Ossa su Palacio terminado. Fue inaugurado con un gran baile, del cual quedan todavía fotografías de los concurrentes, llevando toda clase de disfraces.

Años más tarde pasaba esta casa a ser propiedad del ilustre patricio don Claudio Vicuña Guerrero, que la hizo centro de la vida elegante en aquel período, ofreciendo suntuosas fiestas y recepciones, en sus salones llenos de obras de arte y de regio mobiliario. Desgraciadamente, en 1891, la revolución política causó, como en muchas mansiones, robos y destrozos en muebles, objetos de arte, murallas, etc. El Palacio fue convertido en Cuartel de Caballería y la Fuente de Los Leones sirvió de "olla grande" donde se distribuía el alimento de la tropa. El dolor y el ultraje hechos a esta residencia, hizo que don Claudio Vicuña no volviera más a habitar esta morada, transfiriéndola, en Europa en donde se radicó, a don Julio Garrido Falcón, el que a su vez, con nuevo afecto y adoración por ella, restaurara los daños factibles de renovarse, e hiciera de ella su vivienda durante treinta años.

Tanta admiración tenía don Julio Garrido Falcón por su Palacio, tan hondamente de-

seaba no fuera demolido, como lo han sido tantas construcciones de noble estirpe, como el Palacio Urmeneta, el de Díaz Gana, el Concha Cazote y otros muchos más, que buscó una institución que al heredarla se comprometiera a no alterar, en lo posible, su carácter y estilo, y a darle el noble destino que requiere un hogar de arte y cultura.

El frontis de entrada, es copia fiel del Patio de los Leones, y la Fuente de los Leones es también exacta reproducción de la de La Alhambra de Granada, como asimismo la de los patios. Pero lo más valioso del edificio es, sin duda, el gran Hall Central del segundo cuerpo. Allí la mirada atónita no sabe qué admirar más, si el enorme y deslumbrante encaje de arabescos multicolores, o los azulejos que llenan sus cuatro costados, o esa fina y elegante fuente de mármol, que hoy está en el primer patio, o el piso de mosaicos de pedrería y mármol con metales incrustados. Una claraboya hace pasar, a través de cristales rojos, azules, amarillos, violetas, los rayos del sol, que dan a este sitio nuevo aspecto de fantasía y ensueño. Los zócalos de varias salas que salvaron de la destrucción son, asimismo, paciente y hábil obra de artífices del tallado; puertas, ventanas, cornisas, todo constituye un trabajo de exquisito gusto.

La Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile, propietaria actual del Palacio, con enormes sacrificios y desvelos, y con mucho amor por él, honra la memoria del ilustre filántropo que le legara tan valioso palacio, don Julio Garrido Falcón, y en sus salas vierte todo el torrente de arte y de espiritualidad que alberga en los espíritus y almas de sus socios que, antes que nada, hacen arte y cultura para el bien de todos.





CONCURSO INFANTIL DE PINTURA Y DIBUJO.
Foto de Antonio Quintana.

la III feria de artes plásticas

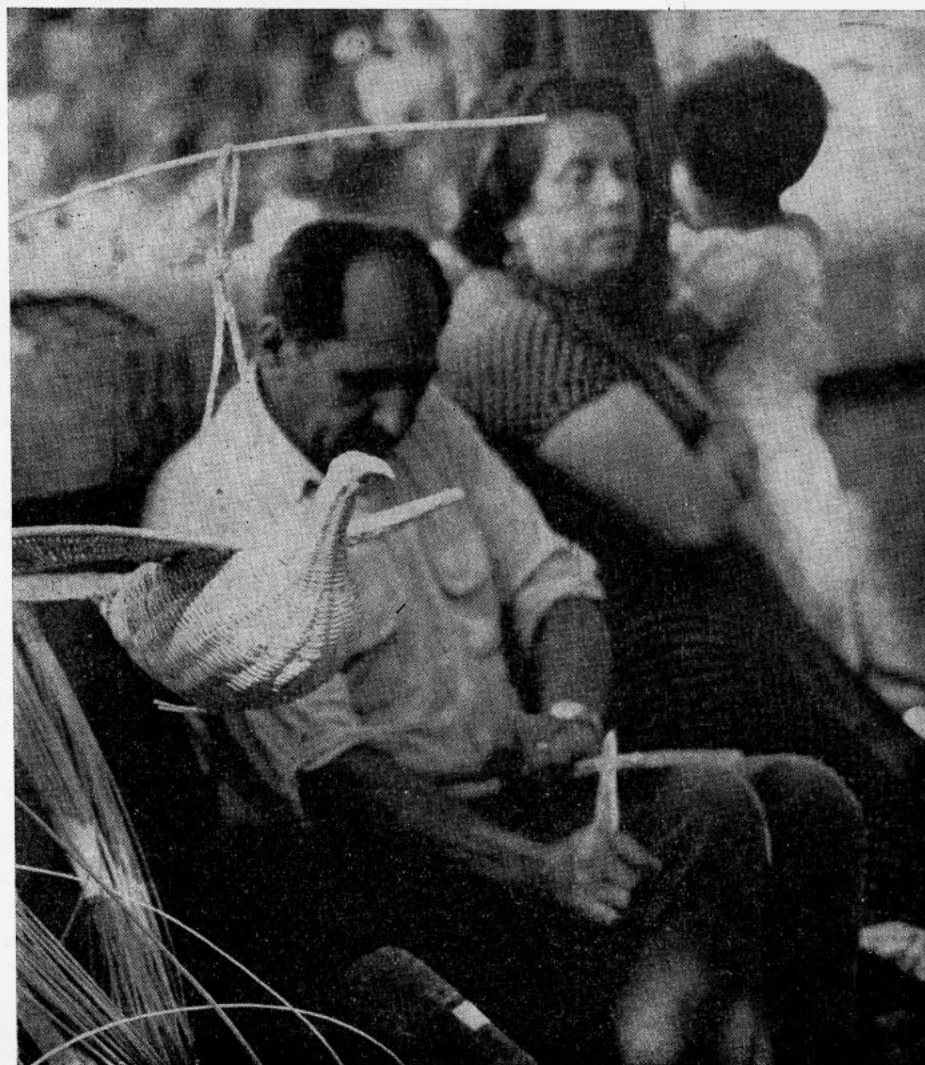
La Feria Nacional de Artes Plásticas parece haber asegurado su supervivencia. A tres años de su primera organización, en 1959, se la ha visto triplicar el sano entusiasmo que despertara desde el primer momento. Las críticas negativas no han amainado, por cierto, e incluso la mala fe ha llegado a orientarlas. La crítica positiva, que nada tiene que ver con el género ditirámico, espera de la Feria una definición cada vez más objetiva y clara de su implícita tendencia a educar a la gran masa del público en la apreciación discriminada de la obra creadora.

El Museo de Arte Moderno, organizador de la Feria, ha acertado en dar un ejemplo para cuyo inmediato seguimiento estábamos preparados. La Feria ya no es una exclusividad de Santiago ni la iniciativa de una sola institución. Se ha descentralizado, se ha extendido a provincias en una reacción de cadena, espontáneo.

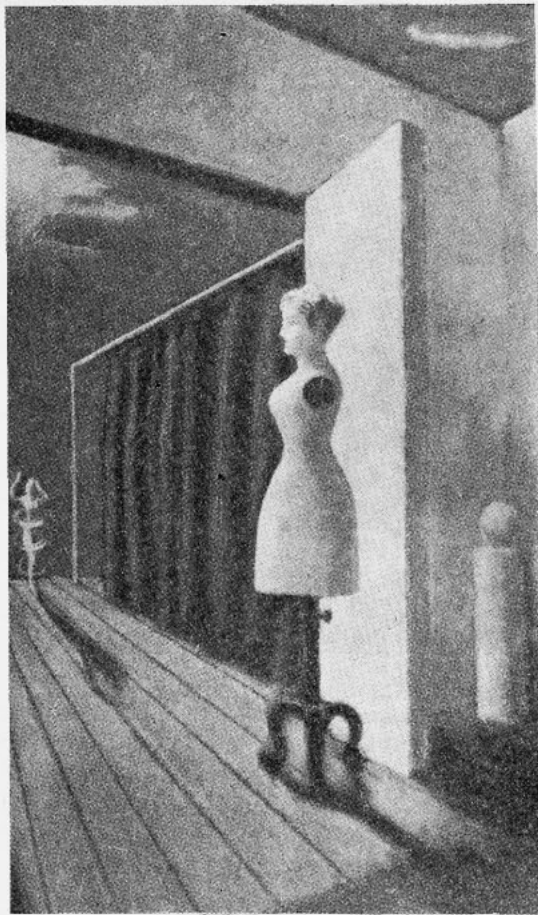
Desde estas páginas la REVISTA DE ARTE saluda a la Feria de Artes Plásticas, deseándole nuevas y nuevas jornadas.

→
STAND DE ARTE POPULAR (MANZANITO). Foto de Bod Borowicz.

←
ASPECTO DE LA III FERIA DE ARTES PLASTICAS. Foto de Bod Borowicz.

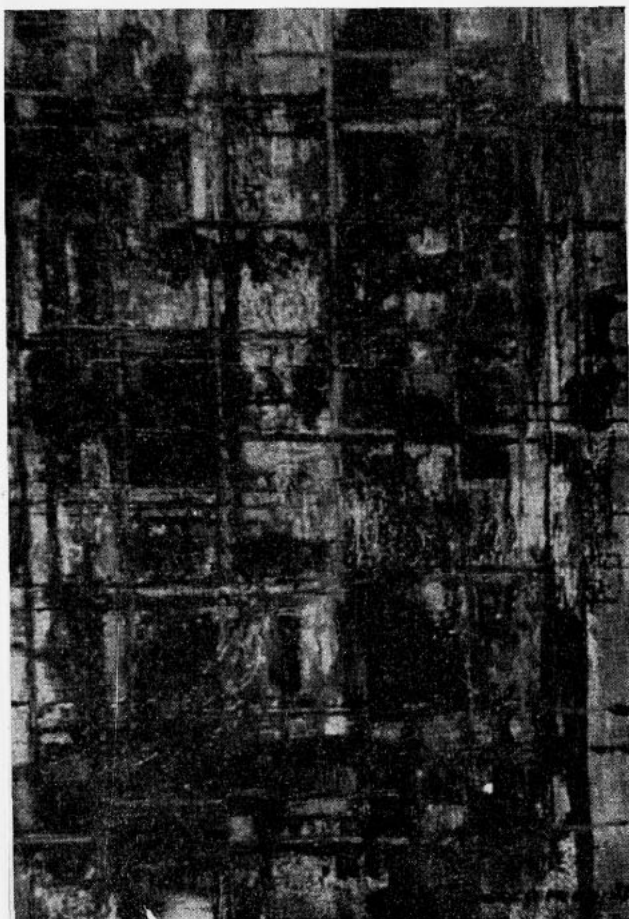


salón oficial de



CAMILO MORI — "Nocturno", 1941.

CAMILO MORI — "Construcción", 1958.



Nos restringimos deliberadamente a nuestra primera impresión sobre el Salón Oficial como un medio de abordarlo a partir de ciertas observaciones e ideas generalizadoras. La segunda etapa consistiría en ejemplificarlas. Basta una mirada, por cierto que relativamente detenida, para abarcar un panorama en cuya topografía conviene internarse con el auxilio de un previo reconocimiento del terreno; puesto que, al fin y al cabo, se trata menos aquí de una riesgosa exploración en la selva virgen que de una visita instructiva a un habitat, siempre un poco provisoriamente reconstruido pero fiel, por lo menos en esto, a su carácter.

Los árboles impiden ver el bosque. En este sentido apelamos a la distancia como una forma de preservar la totalidad y la unidad del espectáculo. O de advertir su falta de coherencia. La crítica demasiado especializada, por así decirlo, aquella que se somete a diario al no siempre grato ejercicio de fallar todas las causas que se presentan en el orden de su abigarrada y movediza aparición en escena, está expuesta, primeramente, a la tentación de la flexibilidad.

Adelantémoslo: existe una correspondencia entre el sincretismo de nuestros artistas y el eclecticismo de nuestros críticos. Por encima de sus diferencias inevitables. Aquellos sufren de las influencias que luchan por asimilar, grosso modo, con dudoso éxito; éstos de un prurito de ecuanimidad que linda en la confusión de los criterios de valor, en la dilación de un juicio inequívoco, en la aparente —pero no por ello menos nociva— indolencia frente a esos problemas cardinales en cuyo planteo y replanteo se afirman, tanto una "voluntad de estilo", un "esquema óptico" o como quiera llamárselo cuanto una inteligencia del "significado del arte". Una misma incertidumbre pesa aquí sobre el creador y el observador inteligente, paralizándolos, en no poca medida, restándoles su energía configuradora, su verdadera libertad de acción y de expresión; libertad que debe ser el producto, la solución, mejor dicho, de un sólido compromiso antes que el vago disfrute en el plancton de las posibilidades.

No pondríamos el dedo en la llaga si estuviéramos inmunes al esco-

zor: señalamos un vicio que exige una sociología de sus causas y de sus efectos. Al sincretismo y al eclecticismo culturales corresponden el arreglo y la componenda como instituciones nacionales y todo esto dice relación con nuestra idiosincrasia.

Basta dar uno de los dos pasos esenciales que exige el examen de una obra para observar las reglas del juego.

Por el primero se disocian y confrontan el contenido y la forma o bien la intención creadora y el objeto que la transparenta para decidir en qué grado se ha obtenido la integración de estos elementos.

No se trata hasta aquí sino de instruir un expediente.

Luego cabría establecer el valor histórico-cultural de la obra en cuestión, su valor en última instancia y agregaríamos de cambio —economía del espíritu—, para lo cual se precisa reanudar el diálogo con esos problemas fundamentales que orientan tanto la historia como la crítica de arte.

Nos arriesgamos a suponer que se ha llegado a diagnosticar, entre nosotros, la definición de posiciones como un síntoma de extravagancia e insolencia intelectuales. Pero la excesiva ponderación es inconducente y, acaso, desorientadora. Cuando se marcha a todos los compases se camina en todas direcciones. En otras palabras, ¿cómo explicarse estos comentarios en que se dispensa, aparentemente, la misma atención a todas las producciones artísticas? Exigiríamos de ellos lo que de la mujer del César si se pudiera dudar de su honradez. Pero así como el arte chileno es un mosaico, una yuxtaposición eventual de todas las tendencias estilísticas, un muestrario de todos los estilos de arte moderno sin exclusión de los que han periclitado mil veces, así también la crítica de arte es, se diría, una base de sustentación y de justificación teóricas de todos los gustos sobre los cuales se ha escrito, no obstante, tanto. Es un reproche válido para todos nosotros. Había más rigor en los escritos polémicos de un Juan Emar cuando, a partir de 1923, chocaron las fuerzas creadoras con el más adocenado de los conservantismos que en nuestros propios ensayos de juzgar con arreglo a un criterio histórico.

por Enrique Lihn

Que la crítica de arte no deba tomar el partido de los grupos creadores beligerantes y abjurar de la reflexión por la pasión, conformes. Pero un historicismo exagerado relativiza todo lo que toca sin pena ni gloria y, antes de caer en sus propias redes, se diluye en conjeturas.

Ahora que nadie se opone, tontamente, a lo nuevo, que lo nuevo hace una especie de furor académico, estamos lejos de confirmar con nuestra actitud creadora y crítica la de los grandes artistas y teóricos a quienes, por lo demás, rendimos pleitesía.

* * *

No hace falta decir a estas alturas que hemos acudido al Salón Oficial como se toma un motivo para desarrollar un tema. Un motivo, no un pretexto. No subestimamos lo que allí se exhibe. Hay obras notables e interesantes que exigirán una consideración separada. Por el momento nos apoyamos en una visión de su conjunto: heterogéneo, casi caótico por una parte y, por la otra, revelador de una situación que lo sobrepasa. La del arte en nuestro país y la de nuestro país en el arte y, por lo mismo, además de heterogéneo y caótico, consecuente, en cierto sentido.

Este conjunto tiene por lo demás un defecto, si se lo tomara como un índice del arte nacional y es en éste en quien desearíamos reflexionar: ausentismo. Aquí no están todos los que son por unos motivos acaso sintomáticos.

La evolución de nuestro arte siempre ha sido inorgánica. Ahora más que nunca. No hemos evolucionado artísticamente —ni en ningún sentido tal vez— desde adentro, en el orden genético en que se desarrolla un organismo superior. Hemos cedido, una y otra vez, a las influencias foráneas. En política, en economía, en arte, en nuestros usos y costumbres. Así, nuestro anacronismo general, un poco provinciano, el retardo con que abrazamos los adelantos de nuestra "cultura madre", la europea, en suma, este aspecto de incipiente senil común a los pueblos subdesarrollados, es el precio que pagamos por nuestra tan socorrida juventud. Carecemos pues, qué duda cabe, de un estilo nacional de arte. Como no sea en la buena voluntad de caracterizarlo sobre la base de rasgos huidizos y controvertibles.

Pero vamos a otra cosa, por el momento.

La lucha, entre unas y otras promociones, que se libra allí donde existe una tradición viva y, por lo mismo, dinámica, contrastada y, en alguna medida, continua, ofrece, entre nosotros, el espectáculo de meras rencillas escolares o de simples diferencias individuales.

Lo que domina, en el fondo, es una convivencia pacífica bastante estéril de los distintos grupos generacionales, presumiblemente perturbada por el desasosiego, el malestar que infunde a los mayores la inveterada indiferencia de los nuevos, que ellos experimentarían, a su vez, respecto de sus maestros. Se rinde, no obstante, un culto formal a la juventud, abriéndosele todas las puertas sin mucha discriminación ni entusiasmo, con un gesto algo mecánico en el que espejea, se diría, junto a una visión efectivamente amplia para los problemas artísticos, el simple y llano temor de incurrir en una estrechez de criterio, el prurito de aparentar una amplitud del mismo, inagotable.

Es, por lo demás, un vicio reconocido que afecta a la crítica contemporánea sabedora del triste fin histórico de quienes se ensañaron con los padres del arte moderno.

Los jóvenes tienen siempre la razón. He aquí un fácil axioma. Serviría de enseñanza para este muestrario de valores artísticos.

En un medio huérfano de tradiciones o en un mundo reñido a muerte con las suyas son, naturalmente, tierras abonadas para el cultivo de todos los balbuceos.

Celebramos, por cierto, el que un Salón Oficial no sea el último refugio de los rezagados, una trinchera de la retaguardia. Pero ¿a qué responde esta promiscuidad de estilos y maneras, de técnicas y procedimientos?

La diferencia entre un pasado muerto y un presente que seduce a la mayoría salta, cruda, a la vista y con ella se agiganta la impresión de que es el nuestro un panorama artístico por completo inorgánico. Se exagera así hasta lo grotesco, la falta de estructura y de carácter de la nacionalidad creadora. Existen, con todo, hasta cierto punto, los valores de transición, los hitos intermedios que suavizarían esas diferencias. Pero ocurre que se han retirado, por sí mismos, del campo



1. CAMILO MORI — "Encuentro", 1949.

CAMILO MORI — "Interior", 1941.



visual, de la circulación, en su gran mayoría. ¿Ceden el campo a los nuevos, generosamente, o los contrarían los ultraísmos de vanguardia que ellos mismos auspician?

No sabríamos decirlo.

Es cierto: de un solo Salón ¿se puede exigir que nos ofrezca el gran espectáculo de la totalidad e integridad de nuestras artes visuales? Este sería su papel, meramente ideal. Ignoramos si se lo propone en sus reglamentos. Acaso los reglamentos mismos se lo prohíben o se infiere de ellos, en la práctica, un cierto antiexhibicionismo por parte de quienes han obtenido ya las distinciones más altas. Nuestra falta de entusiasmo para todo, por lo demás: un país que vive a la espera de sus jubilaciones.

Lo cierto del caso es que sólo siguen en la brecha tres tipos psicológicos, tres categorías de artistas manifiestamente activos y forzados a un remedo de solidaridad:

1. Los que representan una ingenua persistencia en los modos expresivos definitivamente caducos e inoperantes dentro de la economía de la evolución artística internacional.

2. Los que han tenido el valor y también, en alguna medida, la debilidad de ponerse al día en materia de estilos, y

3. Los que, exponentes de la "nueva ola" abrazaron espontáneamente, con naturalidad y desde el momento mismo de su nacimiento creador, la fe en los distintos "principios" que informan el arte contemporáneo.

Valga este esquema en beneficio de una claridad de cualidades. En el detalle se advierten los matices, las fluencias de unos tipos en otros y, finalmente, los imponderables distinguos individuales.

Ocurre, por ejemplo, salvo circunstancias excepcionales que nadie persiste ya con entera inocencia, sin el menor conflicto, en la imitación del modelo natural impregnada de sentimiento: naturalismo romántico, o en cualquiera de las direcciones del realismo naturalista ("si es que por naturaleza se entiende la superficie visible de las cosas", Worringer).

Quien más quien menos de entre los expositores de retaguardia, paga tributo a las nuevas tendencias, ejecutando alguna audacia experimental al margen de su producción rutinaria... ¿para su disfrute exclusivo?

Es el caso de un Ladislao Cheney y olvidamos en este punto, lamentablemente, nuestro propósito de no citar a nadie en particular.

De más está señalar la salud precaria de los productos de tal dicoto-

mía. No se cambia de óptica artística como se anteojos; jugando al poder hacer todo lo que se cree que se puede hacer, con el solo auxilio de la facilidad.

Conocíamos el prurito de este honrado artesano de la pintura comercial —paisajes y retratos— de interesar, también, por su versatilidad. No ha encontrado mucho, que digamos, en sus búsquedas de nuevos elementos formales. Nuevos, para él. Recordamos unos dibujos suyos en que se inhibían en tímida disonancia nociones visuales elementales, préstamos del cubismo, del futurismo, del surrealismo, como extractados de una guía escolar del arte moderno.

Para no aislarlo aquí señalaremos otro caso, bien que más armónico, menos inauténtico de indecisión estilística.

Corresponde, en realidad, al segundo de los tipos artísticos señalados, el de quienes se renuevan con plena conciencia de las posibilidades de cambio que el nuevo arte les ofrece como apoyaturas de su impulso ascendente.

Arnoldo Lihn es un pintor que "domina el oficio"; sólo que vuelve, una y otra vez, a vacilar entre el manierismo academizante de sus retratos y la libertad expresiva y formal de sus otros trabajos, en cuya vaga laxitud, en cuya imperceptible insuficiencia, parecería recaer esa vacilación transfundida en debilidad.

Como retratista, en el dominio de un género muerto —al menos en el sentido en que él lo practica— sólo la elegancia, el refinamiento de los medios pictóricos subordinados a un parecido halagador, sólo la habilidad y el decoro de un Camilo Mori podrían comparárseles; con la diferencia que media entre la plasticidad, el linealismo de Lihn y la visualidad, el ilusionismo pictórico de Mori. No haremos el inventario de estos valores suficientemente realizados en toda apreciación histórico-artística. Citamos, simplemente, otro caso de indecisión en el modo de concebir y realizar una obra con la consiguiente dificultad de la misma para llegar a su plenitud en una concepción unívoca, tan diversificada como coherente, del fenómeno artístico. En la variedad de una producción orgánica, lograda, se encontrará la unidad de un talento individual o de un sentido colectivo del arte.

En cuanto a los exponentes mayoritarios del nuevo arte chileno convendría hacer, también, ciertas diferencias. No sólo concernientes a las tendencias afines u opuestas en que ellos se dividen ("constructivismo" versus "expresionismo abstracto" y habría que buscar otras etiquetas).

Pues en esta zona, auspiciosa por la confusión de lo auténtico y de lo inauténtico, de lo verdadero y de lo falso, de lo necesario y de lo superfluo, etc., conviene, primeramente, arriesgar una opinión sobre la base de estas categorías, de estos aventurados elementos de juicio.

Diferencias en el grado de convicción y consecuencia con que los jóvenes imponen sus respectivas voluntades artísticas.

No todos observan, por cierto, una misma conducta profesional. Y, en el más bajo de los niveles, se observa la mediocridad y la neutralidad de esa anarquía que se expresa en la imitación epidérmica de ciertos procedimientos o en la mixtura de influencias varias o en la obediencia escolar del buen alumno de arte que no ve más allá de las narices de su profesor: la juventud es un mérito que se pierde con los años.

La imitación del arte por el arte. Distinguir este vicio de los instintos creadores debilitados, común, sin duda, a todas las épocas artísticas seniles, a todos los provincianismos —qué cerca hemos estado siempre de contraerlo— del equilibrio establecido o *por establecerse* entre las fuerzas centrífugas y centrípetas de un estilo: entre lo que éste da de sí y lo que le sirve de fuente nutricia en el proceso de su configuración: normal y saludable ayuntamiento.

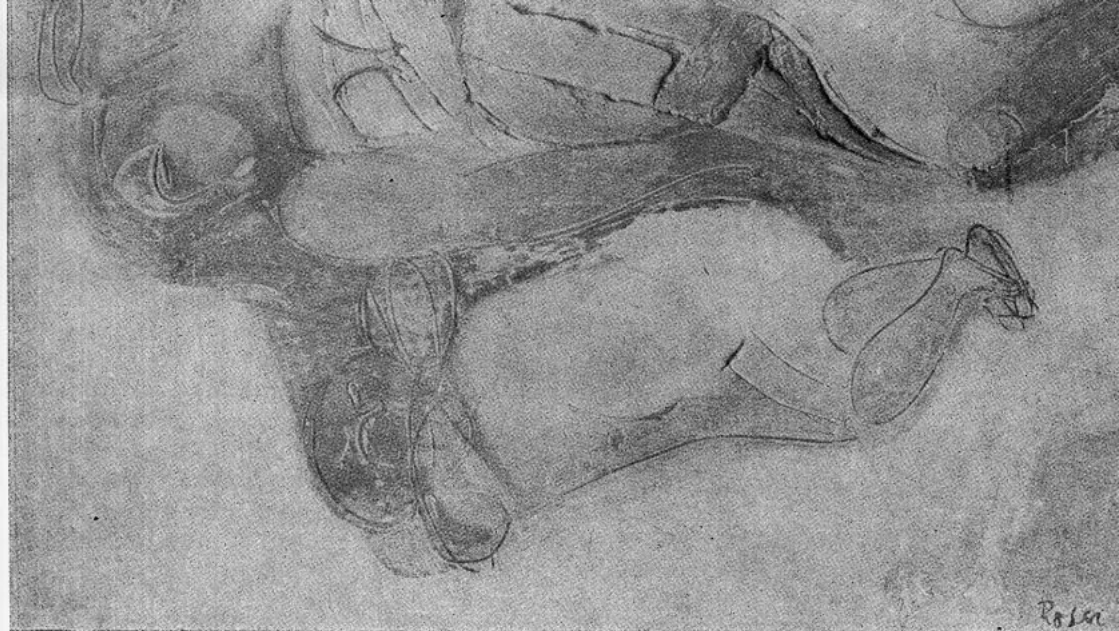
La originalidad a que postula la juventud por derecho propio, hasta sin proponérselo, cuando no se la busca en vano, se la encuentra en la confluencia de una personalidad creadora y de una voluntad artística, de un sentido del arte preexistentes. La impugnación de este orden supone una previa inteligencia de él que explica el poder de sustituirlo por otro. La anarquía no es más que el fermento y el lastre de toda revolución y un reducto final para los desorientados, los tránsfugas y los revanchistas.

La relación de consonancia o disonancia entre lo nuevo y lo viejo —continuidad o antagonismo— es particularmente enérgica y concreta en el seno de una cultura nacional específica. Aquí donde se ofrece a la invasión de la "cultura general" la resistencia, el poder de... especificarla. Nada de filtraciones, de inundaciones: acueductos. La exagerada internacionalización del arte actual no responde sólo a la unificación consciente de los criterios estético en torno a un supuesto de la creación artística "universalmente válido"; obedece, también, en no poca medida, al mero, superficial impulso imitativo de los pequeños centros culturales subdesarrollados que observan, pasivamente, el "dictado de la moda".

Que hoy estemos en un pie de igualdad —con respecto del arte europeo— superando en esto nuestro atraso anterior, puede no ser el índice de la superioridad de los artistas actuales con respecto de sus antecesores. Este fenómeno se reproduce en escala mundial como resultado de la facilidad del intercambio cultural, condicionado por la apoteosis de la técnica y por la rivalidad de las grandes áreas políticas en que se divide el mundo.

La laxa relación entre el artista chileno y una cultura nacional invertebrada, entre esta cultura y una sociedad también informe, ¿no es la misma que hace treinta años? Y nuestros talentos actuales —si hacemos abstracción de las modalidades expresivas a que se sujetan y del grado de su actualidad internacional— ¿son acaso superiores en la autenticidad, habilidad, disciplina y energía creadoras, a nuestros talentos superados desde el punto de vista progresista?

Mucho de lo que se pinta y esculpe hoy en día, con aparente empaque juvenil, se nos aparece condenado a un envejecimiento prematuro en la tristeza de nuestros museos. Los mismos académicos con otros nombres, bajo el signo de otros epigonismos. Unas audacias equivalentes a los viejos vuelcos del arte chileno, condicionados, también, por bien aprovechados viajes al extranjero; por la irrupción en un medio atrasado de personalidades brillantes para él (Monvoisin, Fernando Álvarez Sotomayor, Grigorieff, entre otros); por la celebración en nuestro ambiente de exposiciones internacionales o grandes muestras foráneas de arte, colectivas o individuales que lo remecen, de tarde en tarde.



ROSER BRU—1.er premio de pintura. Foto de Sergio Luis Berthoud.

Y las personalidades artísticas de excepción, ¿no se corresponden por encima de sus diferencias temporales en el orden de sus excelencias y de sus deficiencias? Un gran arte necesita para madurar del calor de todo un pueblo que comparta con él una misma visión del mundo y del hombre, un mismo destino material y espiritual. ¿Podemos nombrar entre las individualidades señeras del arte nuevo —aisladas en su calidad— a quienes hayan avanzado aquí y ahora, mucho más de lo que avanzaran allá y entonces, en su tiempo, de acuerdo con sus posibilidades, artistas como Juan Francisco González, Valenzuela Llanos o Pablo Burchard?

Así como la historia de la imitación pedestre de la naturaleza ha sido excluida de la historia del arte

estéticamente considerado, la historia de la imitación artística del arte es la historia de la puerilidad o de la senilidad creadoras y debe ser excluida de la historia de la evolución del arte que contempla la juventud y la vejez de los estilos, en cuanto éstos aportan algo al proceso evolutivo.

Así quisiéramos destacar, entre los nuevos artistas, a quienes responden con mayor o menor éxito individual a una dirección consciente de la voluntad artística empeñada en aportar a la evolución de nuestro arte una nueva energía en su precario dinamismo; señalar, por otra parte, a esas personalidades aisladas que, sin comulgar con ninguna ortodoxia —aunque obedeciendo en esto a la consigna de irracionalismo, de antintelectualismo profesado explícitamente por las corrientes artísticas dominantes— integran sin proponérselo el grupo de los nuevos.

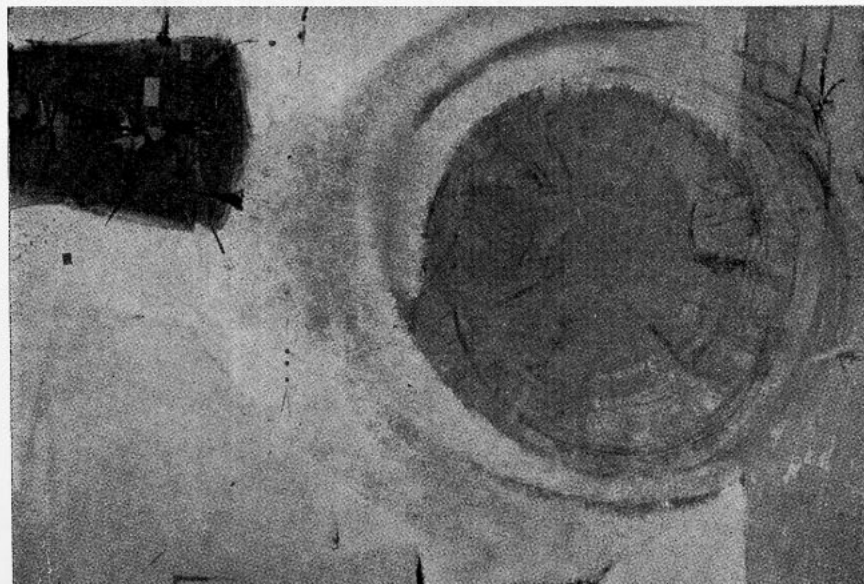
Un invitado de honor preside este Salón Oficial, en una sala reservada para el uso exclusivo de su pintura.

Camilo Mori, Premio Nacional de Arte.

Se adopta así la buena costumbre de ofrecer al visitante el reposo de una visión más completa, después del tiroteo de las imágenes y de los nombres.

Este es no sólo un oasis, también el retiro de una figura y de una obra que por notable merece se le rinda homenaje en lugar aparte, de privilegio. Lo merecen él y otros, no muchos ciertamente, por igual. Se empezó destacando una obra doblemente seductora: madura a la vez que agraciada por la continuidad de sus rejuvenecimientos.

EDUARDO M. BONATI—1.er premio de pintura. Foto de Sergio Luis Berthoud.



La actualidad de Mori atraviesa el total de su obra, connatural a ella y es preciso, quieras que no, considerarla como uno de sus rasgos sustanciales. Precipitadas algunas, decantadas otras, las influencias a que se ha expuesto el pintor, una y otra vez, responden a su carácter artístico particularmente extrovertido, receptivo, sensible, en exceso acaso, al imperativo de renovación.

Y, en este sentido, tales influencias no son ni adventicias ni enajenantes; no se las podría disociar rigurosamente de la personalidad que con ellas se expresa, ni atribuirles a una falta de condensación, a una parcial rendición de dicha personalidad a otra u otras que la sobrepasen como en los casos, bastante corrientes, de imitación flagrante, de notorio pupilaje.

Por el contrario, si algo se le puede reprochar a Mori —desde un cierto y determinado punto de vista— es el exceso de su personalidad, ese ritornello de una misma atmósfera individual, de un mismo tono afectivo reiterado que subyace en todos sus experimentos, aun en aquellos que, lógicamente, debieran haberlo conducido a sacrificarla en beneficio de una mayor objetividad. La fantasía, el sentimiento, el sentimentalismo casi, están siempre presentes en su peculiar combinación, en esta obra en la que un artista, formalmente inquieto, tornadizo, se muestra, una y otra vez, a sí mismo.

El reproche más fácil que se le puede hacer a Camilo Mori lo acusa de haber seguido todas las corrientes artísticas del siglo, o de haber mantenido con ellas una relación de dependencia epigonal, con la consiguiente dispersión de sí mismo.

Creemos, en cambio, que la superficialidad —controvertible si se quiere— de algunas obras de Camilo Mori proviene de la incongruencia entre la psicología de su visión creadora y las modalidades expresivas que ha adoptado experimentalmente. Es la superficialidad de sus relaciones con más de algunos de los ismos de entreguerras, de los cuales se sirviera como de un pretexto para desarrollar “esos ritmos íntimos que constituyen la textura de una obra de arte”. (Royer Fry); a falta, acaso, de una imaginación más poderosa en el sentido de la creación formal, o realmente seducido por tales o cuales manifiestos.

Un episodio revelador del malogro de ciertas obras de Mori en la dirección señalada, lo constituye su incursión en el surrealismo ilusionista, para caracterizar el cual acudiremos a Paul Westheim:

“El surrealismo de nuestros días surge de un escepticismo radical

ante lo caótico de un mundo racionalmente organizado, ante un pensamiento racional, cuyo carácter problemático es evidente. El surrealismo moderno es la reacción contra esta problemática, es fuga hacia el subconsciente, después de haber comprobado que la conciencia capta los fenómenos sólo unilateralmente, incapaz de penetrar en las profundidades”.

Las notas tácitas o explícitas de problemática, de subversión, dramatismo, etc., que ofrece esta caracterización no encuadran, por cierto, en absoluto, con la reposada amabilidad de los *Interiores* y *Nocturnos*, con las sentimentales fantasías alegóricas que pintara Camilo Mori alrededor de 1940, en su etapa surrealista.

Ante todo, porque el surrealismo de la época heroica, tardíamente importado a Chile, fue sólo un pálido reflejo de las actitudes vitales y culturales para cuya adopción no estábamos acaso colectivamente preparados. Y luego porque, en el plano individual —cuestión de temperamento— el de Mori sólo podía extraviarse en una zona inhóspita y beligerante, refractaria al disfrute estético de la expresión artística. El pintor, más bien intimista y sentimental, pero ante todo celoso de su artesanía, de su oficio, educado en el disgusto francés por la literaturización de la pintura y en el gusto por la disciplinada autonomía de los medios pictóricos hizo, decididamente, a su manera, un surrealismo periférico, de utilería, un comentario, una glosa del surrealismo que no se puede comparar con los vehementes intentos poéticos —Grupo Mandrágora— de implantarlo entre nosotros, mucho más auténticos.

En estos ensayos suyos, como en toda su pintura, por lo demás, la directa ascendencia italiana de Mori se le impone abiertamente. Nadie se sustraerá al recuerdo de la

Pintura Metafísica. Sólo que se está aquí —guardando las distancias— en la proximidad de uno de los vertederos del genio meridional, más cerca de “la manera gentile” que de la “manera grande”, del hedonismo veneciano que del heroísmo grecorromano, de la visualidad que de la plasticidad monumental latente o manifiesta en la buena época, tectónica, de un Chirico.

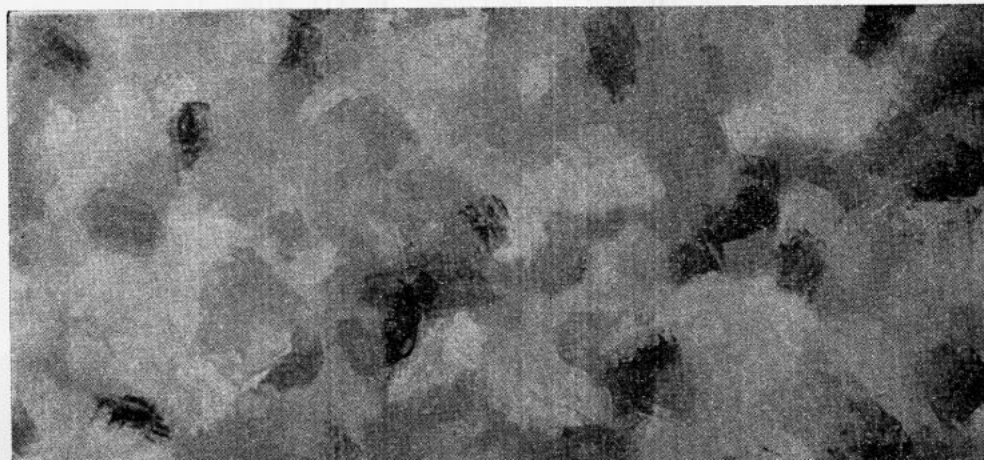
Camilo Mori ha cambiado con los tiempos, manteniéndose, no obstante, fiel tanto a su natural versatilidad cuanto a los factores más o menos imponderables que nos permiten reconocerlo como una unidad en la variedad de sus transformaciones. A semejanza de un comediante que juega uno y otro papel como un pretexto para interpretarse a sí mismo.

Su actual despegue a las formas figurativas viene a coincidir, en parte por contagio, en parte por reflexiva docilidad al imperativo de evolución artística, con el informalismo o el abstraccionismo expresivo de la nueva pintura.

Para este experimento extremo de la autonomía de los medios pictóricos estaba largamente preparado —lo repetimos— por su “dominio del oficio”. Y es de advertir —como lo ha dicho Enrique Bello— que Mori sigue siendo, en esta etapa de su obra, un consumado técnico de la pintura, un pintor que, ante todo, trabaja y muy bien con los medios tradicionales del oficio, sin acudir a los expedientes extra-pictóricos, a los recursos más o menos desesperados a que echan mano, con o sin fundamento interno, los empapeladores, chorreadores, estucadores, rajadores, costureros, talladores, enhollinadores y deshoollinadores, bailarines, vulcanizadores y hojalateros estrictamente contemporáneos.

La exacerbación de la factura se trueca aquí en pasión texturista y

HECTOR CACERES — Composición en rosa.



hasta en un moderado revoque y doradura de la tela —como en “Personaje”— y la imagen pictórica de un espacio visual, atmosférico que se despliega en las obras figurativas del pintor, en una rica urdimbre de tonalidades y la pastosa escritura derivan aquí en la efusión de las texturas a cuya fluidez el dibujante pone un atajo —alarmado y provisorio— sobreponiéndole un diseño de verticales y horizontales.

Estas descripciones y las inferencias que pudiéramos obtener de ellas nos llevarían demasiado lejos.

Quisiéramos preguntarnos, sencillamente, hasta qué punto las nuevas obras de Mori significan un enajenamiento de su *modus vivendi* y de su *modus operandi* habituales, en beneficio de ese rebasamiento de “las fronteras del yo” que, en el decir de Herbert Read, constituiría una suerte de programa posible, de justificación de la pintura abstracta informal: “... en su deseo por descubrir el yo, el artista puede ir demasiado adentro, y puede suceder que los elementos inconscientes más característicos del yo se hallen precisamente bajo el nivel de la conciencia, en la penumbra que Freud llama el pre-consciente”.

No se puede pedir, en este punto, sino una respuesta intuitiva. Y la nuestra es de que Mori, liberándose de los modos representativos de la expresión pictórica, ni ha postulado a una suerte de “realidad pura”, a la objetividad abstracta, ni se ha visto arrastrado a las profundidades del pre-consciente. En un camino medio ha reencontrado su gusto de la pintura por la pintura misma embebida, por otra parte, de sensaciones y emociones individuales.

Lo que antes eran interiores, paisajes, figuras y episodios, narración en suma y, en un caso extremo y poco afortunado, literatura, todo esto, tocado por una misma emoción contenida y por un mismo disfrute, por una misma complacencia en la realización de la obra, es ahora la imagen latente de estos cuadros: insinuaciones, sugerencias, sugerencias, que en los títulos de los mismos, por lo demás, se explicitan Ciudad, “Catedral”, “Ventana”, “Otoño, Paisaje final”, etc.

Eduardo Martínez Bonatti y Roser Bru compartieron el Primer Premio en Pintura del LXXII Salón Oficial.

Un Primer Premio de Pintura para dos grabadores jóvenes, ejemplares por la madurez alcanzada en la técnica que practican de preferencia. Un buen motivo, si pudiéramos desarrollarlo, para volver sobre el socorrido, pero inagotable tema de

las relaciones entre el dibujo y la pintura.

Roser Bru practica ahora una pintura de incisiones sobre una superficie estucada, estableciendo cierta correspondencia rítmica —un ritmo suave, amable, orgánico y venturoso— entre el dibujo de contorno, de una gran pureza y simplicidad y las protuberancias de la mezcla.

El color es su sombra, matices claros que juegan en el diseño como la luz en un bajorrelieve.

He aquí a una artista que se distingue por su autenticidad, como si no se propusiera otro objetivo que el que alcanza, una y otra vez, con aparente facilidad.

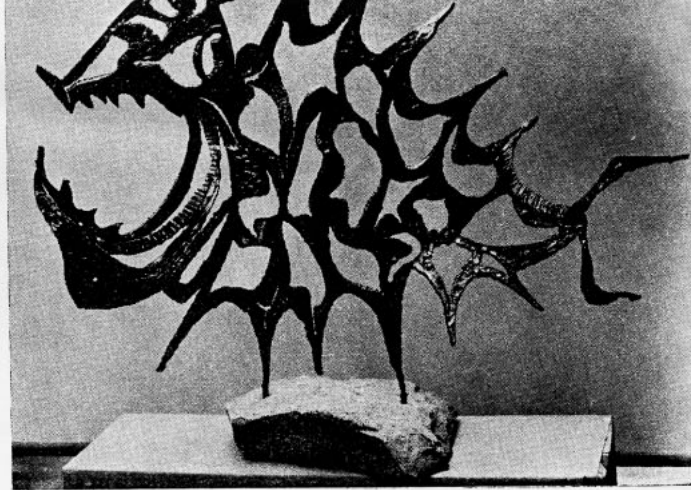
Ninguna pretensión que la desoriente o sobrepare; ningún giro en ciento ochenta grados que dificulte el examen de su tranquila evolución. De las lecciones iniciales de Nemesio Antúnez —en grabado—, ella lo ha tomado todo o casi todo, adecuándolo, perfectamente, a la claridad de sus fines. Ella ha elevado el tema de la maternidad al contenido mismo de su obra.

Interesa la pintura de Martínez Bonatti por su vivacidad imaginativa que la desasosiega reiteradamente. Recordamos una observación suya en el sentido de que la seriedad se habría convertido, entre nosotros, en una suerte de academicismo encubierto. Un espíritu despierto participa siempre del humor y de la ironía como de formas legítimas de conocimiento. El expresionismo deformó irónicamente las imágenes fenoménicas asimilándolas al yo que debía guardar con los objetos “una relación de resonancia que superara los fundamentos ópticos” (Klee). También para Bonatti la imagen es un medio de introspección y el objeto artístico un autoanálisis objetivado, hasta cierto punto anties-tético, que apunta a develar el trasfondo elemental y conflictivo del ser.

Pintor de insectos y de animales en cuanto éstos —dinamismo— al margen de su interés zoológico son portadores de esas energías elementales de las que el hombre primitivo extrae la sustancia de sus mitos naturales y sobre las cuales reflexiona el hombre civilizado en la naturaleza abisal del hombre.

Los elementos representativos han sido aquí, por cierto, asimilados a los medios de representación de manera que el tema y la forma son una y la misma cosa: síntesis particularmente satisfactoria en el dominio de la caligrafía pictórica; no así —lo sospechamos— en el del color en sí mismo.

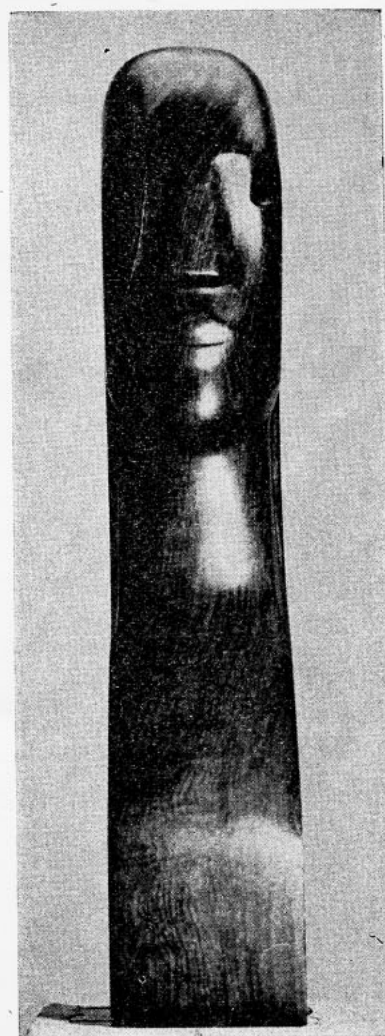
Mientras el dibujo incisivo, cortante, realiza una suerte de operación quirúrgica y es el drama que nos ofrece en espectáculo: la cruel-



dad de la cacería del gato, el anonadamiento de la calcinación del insecto, el color —pensamos en “Calcinación”—, da unas notas más bien fáciles; armonía del rojo y del rosa; algo indecisas y, en cualquier caso, gratas. O acusa un tratamiento complaciente, de orfebrería, que podría frustrar su áspera naturaleza virtual.

Las abstracciones de Gracia Barros, en cambio, exigen este refinado empleo de los colores, este virtuosismo de la factura, bases de sustentación de sus cifradas referencias a la imagen real, de una extrema expurgación de las cualidades naturales, de una simplicidad extrema.

Esta pintura es el ascetario de



ELENA FERRADA
— 2º Premio de es-
cultura. Foto de Ser-
gio Luis Berthoud.

una naturaleza descarnada, reducida a los sedimentos de una visión de la misma, "restos ópticos" conjugados en una reflexión pictórica depurada.

Carlos Ortúzar —Segundo Premio—, en los umbrales del bajorrelieve, a la manera de un Tapyes, evoca un pasado precolombino de monolitos esgrafiados, de pictografías lapidarias.

Podemos preguntarnos si no estamos en Chile un poco distantes, espiritualmente, de la cantera arqueológica centroamericana. Vale la pena intentar una prueba de lo contrario.

¿O remontarnos a nuestro propio pasado indígena? Este retorno a los rudimentos de una cultura, a la pobreza de los ídolos podría ser aún menos expedito. Se intenta, con todo, pues el afán renovador de los jóvenes no se arredra ante nada. Se postula así a un descubrimiento equivalente al que hiciera Picasso de la escultura negra o los expresionistas de los ídolos de Oceanía. Eugenio Labbé con "Huetro - Domo Putún", un bajorrelieve en madera que figura entre las pinturas del Salón y con una escultura: "Ancestro" se esfuerza por reconstituir desde adentro, el "genio de la raza". Su mérito: hasta ahora el araucanismo era un vicio reivindicacionista de la pintura o de la escultura descriptivas.

Los dos últimos experimentos mencionados suponen una consciente búsqueda, al través de formas arcaizantes —abstracción y realismo— de un estilo de arte americano. Es una empresa más o menos desesperada la de la apropiación de una realidad ideal, por así decirlo.

El método de dictado automático, de la absoluta libertad de expresión arroja por la borda todo problema y confía en el instinto que parece resolverlos a ciegas.

Embadurnar, garrapatear, chorrear, salpicar el lienzo; también hemos adoptado estos procedimientos internacionales. El fantasma de Pollock acude a nuestros salones.

Dos ejemplos:

Mireya Larenas que —si se nos permite una observación aventurada— parece frustrar su aspiración a la organización automática de sus pinturas por una cierta vigilancia de los medios. Aunque el acabado, el pulimiento de la factura, son nociones absurdas en el dominio de este tipo de expresión, se diría que

estos cuadros han sido abandonados a mitad de camino, preparaciones para su versión definitiva.

En cuanto a Draco Maturana, su "Candilejas" es una improvisación de la improvisación tachista, un reflejo desvirtuado, superficial de la escritura automática. Este buen dibujante no habrá podido dedicarse, seriamente, a la pintura y sus incursiones en ella son, en general, de un notorio apresuramiento.

No podemos omitir aquí el nombre de Héctor Cáceres, pero dejamos para otra oportunidad la tarea de examinar una obra madura con el cuidado y la extensión a que es acreedora.

Pintor de una sola línea, pródigo en su restrictiva concepción del fenómeno artístico, la perseverancia creativa de Cáceres lo ha movido, no obstante, a modificar el punto de vista de su obra total, en un esfuerzo por rejuvenecerla, por ajustarla a la nueva óptica.

Teóricamente, el paso de lo figurativo a lo abstracto, en el dominio único del expresionismo, se puede avanzar sin sacrificio de la continuidad. En la práctica, la contención, la medida expresiva de Héctor Cáceres —expresionista en sordina—, su vigilancia de la forma, su gusto por la sobriedad en la armonía tonal, han derivado en las deficiencias de un informalismo decorativo, más bien falto de vitalidad, únicamente agradable a la vista de quienes buscan aún en este tipo de experiencias con "texturas fluidas" un cierto orden y regularidad incongruentes. Dicho sea esto, sin tocar ni a la obra pasada del pintor ni a sus posibilidades de real y verdadera evolución.

Por otra parte, un sector de la nueva pintura, integrado también por individualidades aisladas, vuelve a postular a un estilo nacional de arte en la transposición de ciertos motivos vernáculos al juego de los elementos pictóricos.

Ernesto Barreda encuentra en las ruinas arquitectónicas de extramuros, en las fachadas miserables, en los interiores sórdidos, en los vanos cegados, en los restos de una ventana, los elementos de una imagen constructiva y expresiva a la par; los correlatos objetivos de una factura de desconchaduras y revocados y un medio de visualizar determinadas emociones.

Esta pintura es todavía una encrucijada de estilos.

Juan Bernal se debate entre

tendencias opuestas. Llega en su desfiguración imaginativa de la imagen fenoménica hasta un punto en que le sería acaso preciso romper todo nexo con ella en la configuración de una nueva imagen, en la que aquélla sólo resonara, rechazando así, de plano, las exigencias de la "ilusión óptica", para empezar con las tres dimensiones que tienden aquí a resolverse en la objetividad "bidimensional".

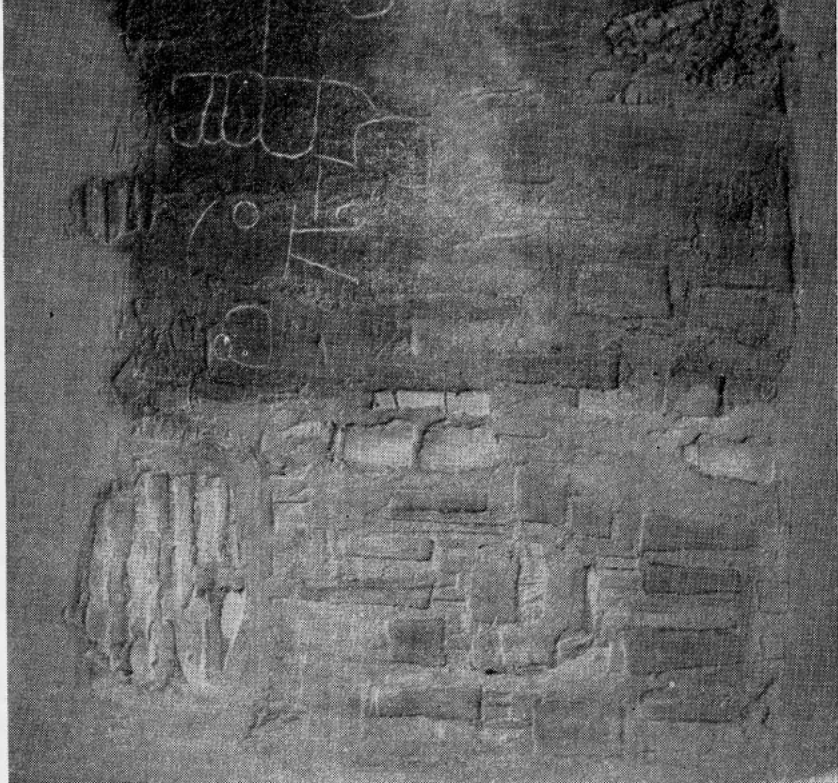
Los pintores concretos nacionales, que en su mayoría pertenecerían a una pequeña institución, el Grupo Rectángulo, disgregado en la actualidad, estuvieron bien representados en el Salón por Elsa Bolívar, autorizada intérprete de los puntos de vista del grupo, sobre cuya acción y significado no nos extenderemos en esta ocasión. Aixa Vicuña, en cambio, representa a un sector más amplio, que habría podido incorporarse a esa comunidad y prosperar bajo su dirección.

Son muchos otros los pintores que exhiben en el Salón. Ya los catalogamos grosso modo, sin agotar, ciertamente, el tema que nos proporcionaría si continuáramos abordando uno por uno. Algunos nombres se nos escapan por cansancio, otros porque exigen —como el de Ximena Cristi, por ejemplo, el estudio de sus antecedentes generacionales.

Dibujo y Grabado.

Alto el nivel general alcanzado en estas disciplinas, para empezar desde el punto de vista de la artesanía. Nuestros dibujantes cederán todo a la tentación de someter sus diseños a la prueba del ácido y quienes vuelvan de los talleres especializados al uso de los medios "tradicionales" del dibujo, no habrán perdido, por cierto, nada en el intertanto. Estamos en un terreno abonado para el empleo magistral de todos los recursos técnicos, por la acción fertilizante y renovadora de las Escuelas de Bellas Artes y de Artes Aplicadas de la U. de Chile, y de Bellas Artes de la Universidad Católica.

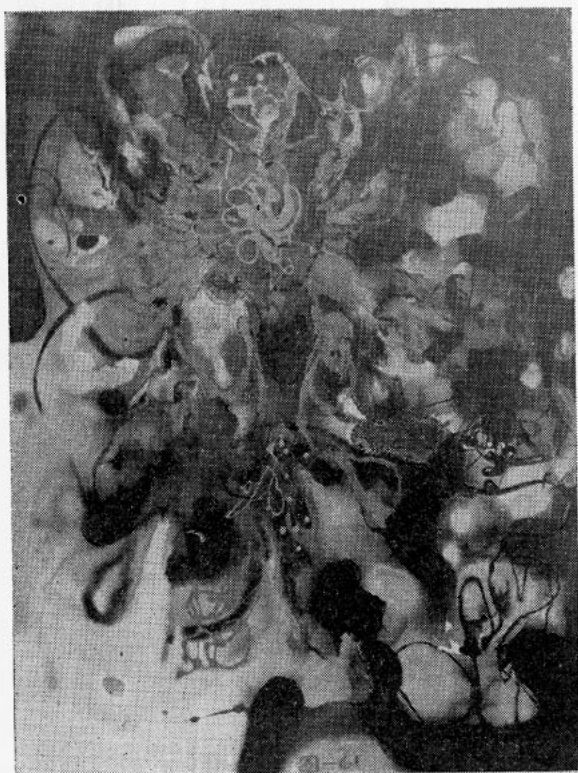
Según se nos alcanza, la prioridad en la enseñanza del grabado, conforme a las prácticas en vigencia, le correspondería a Nemesio Antúnez, en cuyo Taller 99 —de la U. C.— laboran varios de estos expositores: Dinora Doudtchitzky —Primer Premio—, Roser Bru y Juan Bernal Bonce.



CARLOS ORTUZAR — Chalinga Mool.



MIREYA LARENAS — Composición.



DRACO MATURANA — Pintura.



ARNOLFO LIHN — Naturaleza muerta.

LA CASA DE LA CULTURA DE ÑUÑO A

por Angel Cruchaga Santa María

El 9 de mayo de 1953, se iniciaron las actividades de este centro artístico y cultural ubicado en Irarrázaval 4055. La casa señorial construida alrededor de 1860 por don Gregorio Ossa, rodeada de un amplio parque con árboles centenarios, fue cedida a la I. Municipalidad por la sucesión Alessandri-Altamirano con la condición expresa de que fuera dedicada a "propender al fomento de la cultura artística de los vecinos en algunos de los siguientes servicios: Sala de Exposiciones de cuadros, de esculturas, bibliotecas...".

En el parque se encuentran: una fuente francesa de gran valor y adquiridas por la Municipalidad, réplicas de esculturas como "La Venus de Milo", "Aquiles", "El niño de la Flauta", "Apolo Arcaico"; no faltando algunas obras de autores nacionales como "La Miseria", de Ernesto Concha, "El Laurel", de Virgilio Arias, "El Efebo", de Raúl Vargas, "Presente y Pasado", donación esta última de Julio Antonio Vásquez. Dos hermosos murales, obras del artista Gregorio de la Fuente, adornan el frontis del edificio.

En la planta baja está ubicada la Biblioteca Municipal para niños y adultos con un amplio salón de lectura. Cuenta con más de 20.000 volúmenes y día a día se enriquece con nuevas adquisiciones, ya que cuenta con un buen presupuesto anual para este objeto. Las salas de Conferencias y Exposiciones están en este mismo piso. Actualmente funciona en ellas el Museo de Artes Plásticas formado con obras donadas por pintores, escultores, grabadores. Podemos citar óleos de Agustín Abarca, Juan Francisco González, Julio Ortiz de Zárate, Arturo Gordón, Carlos Munizaga, José Perotti, Camilo Mori, Gerónimo Costa, Marta Cuevas, Héctor Cáceres, Jorge Letelier, Raúl Santelices, Sergio Montecino, Juan Egenau, G. de la Fuente, etc. Acuarelas de I. Roa, Alberto Ried, Ramón González, Ruth Pérez, etc. Esculturas de Perotti, de Marta Colvin, de Juana Muller, Berta Herrera, Héctor Román, Germán Montero, Claudio Tarragó, etc., y una Sala de Grabados donada íntegramente por los grabadores de Viña del Mar, alumnos del notable artista Carlos Hermosilla Álvarez y de sus propias obras.

Funciona en el segundo piso de la Casa de la Cultura, desde hace seis años, la Acade-

mia "Juan Francisco González", dirigida por el pintor Gregorio de la Fuente, a la que concurren, martes y jueves, numerosos alumnos, realizando anualmente una muestra de las obras de más relieve ejecutadas bajo la advocación del gran maestro Juan Francisco González.

Durante los siete años de vida de la Casa de la Cultura se han realizado numerosas exposiciones plásticas, entre las que podemos señalar las de artistas como Pablo Burchard, Julio Ortiz de Zárate, Arturo Valenzuela, Israel Roa, Agustín Abarca, Carlos Hermosilla, Nangarí Simon, etc. La colección completa de la generación de 1913 en cuatro grandes exposiciones, la que fuera propiedad de Julio Vásquez Cortés y que ahora enriquece el acervo cultural de la Universidad de Concepción.

El Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Chile ha colaborado gentilmente con la Casa de la Cultura en varias de estas exposiciones, iniciándose esta cooperación el día que se abrió al público este centro cultural, con una muestra de pintores y escultores nacionales, organizada por el entonces Decano de la Facultad de Bellas Artes, Romano de Dominici.

Un gran aporte a las artes plásticas lo constituye el Salón de Primavera que se viene efectuando desde el 20 de septiembre de 1956 con el auspicio de la I. Municipalidad de Ñuñoa, la que otorga importantes galardones a los artistas favorecidos en el torneo. Además algunas embajadas e instituciones comunales colaboran al mayor prestigio del Salón primaveral con premios en dinero y en obras que se refieren a grandes maestros de la pintura universal.

Acrecentando la continua labor se ofrecen también al público conferencias sobre Arte y Literatura. Podemos citar las dictadas por Waldo Vila, Alberto Ried, Tomás Lago, Luis Droguett, Gregorio de la Fuente, Alejandro Lipschutz, Pablo Neruda, Otto de Sola, Juvenio Valle, Salvador Reyes, Rubén Azócar, Rvdo. Padre Alfonso Escudero, Oreste Plath, Meza Fuentes, Gabriel Mustakis, etc.

Los días viernes, por gentileza del Cine Club Universitario, se exhiben películas sobre grandes pintores, escultores y técnicas plásticas y en general sobre arte en sus diferentes manifestaciones.

Desde hace cinco años se realizan, en el mes de noviembre, los Festivales de Arte Infantil, en los que participan los alumnos de los diferentes colegios de la Comuna, en concursos de dibujo, cerámica, música, coros, etc., con premios en dinero concedidos generosamente por la I. Municipalidad y que estimulan la creación artística de los estudiantes.

Funcionan además, en la Casa de la Cultura, las academias de ballet, piano, guitarra,

entre otras, dirigidas por prestigiosos profesores como Doreen Young, Fernando Ulloa, Arturo González Quintana. El Coro Ñuñoa, formado hace dos años en esta Casa, ha alcanzado ya un señalado prestigio en sus diversas actuaciones.

Los vecinos de esta populosa Comuna concurren en gran número, tanto a los conciertos, recitales, conferencias, exposiciones que periódicamente se verifican, respondiendo ampliamente a los propósitos señalados en los reglamentos que la rigen desde su fundación.

Angel Cruchaga Santa María

exposiciones del instituto de extensión de artes plásticas

La primera exposición que el Instituto dio a conocer, al iniciarse el año 1961, fue el homenaje que un grupo de pintores rindió a Roberto Matta, con motivo de su visita a nuestro país. Veintinueve artistas, entre los que se cuentan las figuras más importantes de nuestra plástica, concurren con sus obras a esta Muestra, que tuvo por objeto mostrar a nuestro compatriota un apretado resumen de las actividades pictóricas en nuestro país. Frente a los cuadros —que estuvieron expuestos durante enero— Matta expresó: "Es una exposición que me gusta mucho. Cada uno de los exponentes posee características diversas que demuestran búsqueda personal. Me han impresionado, especialmente, Antúnez y Opazo".

Las actividades de la Sala se reiniciaron en marzo con una exposición de obras de Magdalena Lozano, pintora nacida en España, con estudios en nuestra Escuela de Bellas Artes, donde fue alumna del profesor Jorge Caballero. 34 óleos de temática no figurativa dieron cuenta de la labor de una artista que, al decir del crítico Romera, "muestra la reflexión y el estudio enriquecidos por los impulsos temperamentales. Tengo para mí —añade—, que la incondicional adhesión suscitada por la obra de Magdalena Lozano proviene del sentimiento de hallarse ante algo sincero y sentido".

Entre el 18 y el 29 de abril, la Sala Universitaria dio a conocer las últimas creaciones del pintor José Venturelli. Artista que ha recorrido vastamente el mundo, especialmente China y otros países del Asia, su paleta ha sido sensible a las solicitaciones de un arte sabio y antiguo. Sobre su obra, de la que en esta ocasión pudo contemplarse alrededor de 60 dibujos, grabados y óleos, manifestó el crítico José María Palacios: "Hay un punto en el cual, a mi juicio, debe insistirse para captar a cabalidad el valor de Venturelli. Este es el dominio para emplear la línea o el color para adentrarse en lo esencial y proscriptir toda retórica. La proyección literaria de su obra —afirma Palacios— se despliega en una delicada poesía".

Posteriormente expone en esta Sala el pintor porteño Carlos González, realizador de varios frescos y murales en importantes edificios de Valparaíso. Aunque el autor afirma que su obra es no-figurativa, para José M. Palacios en ella "lo figurativo está soterrado en la apariencia, pero permanece vital en la sugerencia entregada por cada cuadro, por la adecuada armonización cromática y por lo riguroso de sus trazos".

El 16 de mayo se inauguró con solemnidad y asistencia de autoridades y miembros de la colonia china, una amplia exposición destinada a dar a conocer Grabados Chinos Contemporáneos. Preparada esta muestra con el auspicio del Instituto Chileno-Chino de Cultura y del Gobierno de la República Popular, demostró el alto grado de perfección alcanzado por los grabadores chinos contemporáneos en esta antigua técnica. Refiriéndose a esta exposición, que concitó gran interés entre el público y los entendidos, el escritor Luis Enrique Delano manifestó: "la verdadera obra de arte es siempre un espejo de su tiempo. Estos grabadores chinos llevan a sus maderas y linóleos el momento épico que vive su país; la lucha y el tránsito de una estructura social

atrasada y decadente a una progresista y noble".

Entre el 30 de mayo y el 10 de junio expuso sus óleos Carmen Cereceda. Retratos, paisajes de nuestros campos, y costas, rostros de gentes humildes y verdaderas atestiguan el rigor que mueve a esta pintora a exponer en forma cruda lo que ve.

Entre el 13 y el 24 de junio, la Sala de la Universidad da a conocer una muestra retrospectiva de la obra de Gerónimo Costa, a la que nos referimos en información aparte.

El 27 del mismo mes inaugura Vergara Grez, quien muestra, a través de un conjunto de más de veinte óleos, los motivos y hallazgos de su propia doctrina estética. De su obra, dijo Gaby Garfias: "Ha purificado al máximo su paleta de todo colorido exuberante. Vergara elabora con austeridad sus telas, en las que la voluntad del autor compone con extremada obsesión bellos ritmos decorativos".

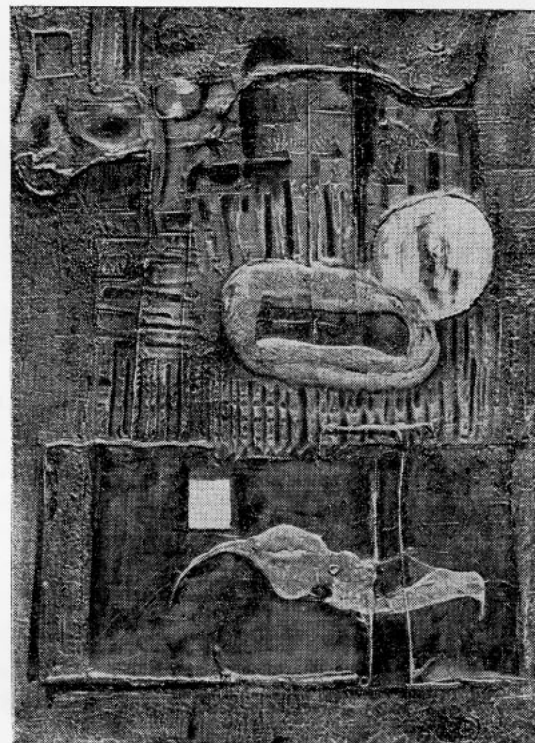
Con el auspicio del Instituto Chileno-Francés de Cultura se lleva a efecto, entre el 13 y el 22 de julio, una exposición de reproducciones de affiches, acuarelas y dibujos de Toulouse-Lautrec. La alta calidad técnica de las copias permitió apreciar la singular maestría del dibujante y pintor francés de fines del siglo pasado.

Iván Lamberg ha sido descrito como un poeta elegíaco, un realista con temperamento romántico, un artista de sensualidad tenue y nostálgica. En cerca de sesenta obras despliega este joven artista todas sus cualidades de virtuoso dibujante, de fino e irónico observador, de melancólico amante de las formas humanas. La exposición de estas obras, que concitó un resonante éxito de crítica y de público, se llevó a efecto en la Sala Universitaria entre el 25 de julio y el 5 de agosto.

Sergio Montecino muestra en la Sala del Instituto algunas de sus últimas obras junto a producciones menos recientes. "Toda su obra —manifiesta J. M. Palacios— violenta o delicada en su extensión colorística, está tratada con un cabal entronque a principios sólidos. Nada aparece en ella improvisado o sujeto a razones débiles. Sea en el trazo, sea en la colorativa o matización dada a cada plano, emerge el producto de una concepción castigada, que se ha depurado en limpia ejecutoria. De aquí el logro, inequívocamente hermoso, que constituyen cada una y todas sus obras".

Del 29 de agosto al 8 de septiembre son expuestos en la Sala del Instituto una serie de acuarelas, grabados y papeles pintados del joven artista alemán Armin Wexler. La fina ejecución, unida a la maestría técnica y a una audaz concepción plástica, hacen de este artista, contratado por la Escuela de Artes Aplicadas como profesor de Artes Textiles, una personalidad interesantísima que aún no ha dado todo de sí.

El pintor Ernesto Barreda expone sus telas entre el 12 y el 30 de septiembre. Este "Zurbarán de las puertas", como lo apellidará un conocido crítico, llama nuestra atención hacia el callado drama de las cosas cotidianas —puertas, ventanas, murallas gastadas por la mano del hombre. "Sin proponérselo —dice de él, Víctor Carvacho— junta el expresionismo con el surrealismo y el realismo mágico. Introduce la luz no al



JAIME GONZÁLEZ - Pintura

modo científico de los impresionistas, sino como una luz metafísica, concebida en un dominio super-real, antes imaginada que percibida".

En la primera quincena de octubre, la Sala del Instituto mostró un conjunto de pinturas y dibujos del pintor Edmundo Campos. Un artista silencioso, alejado de los círculos habituales y de las tendencias en boga. Sobre su propio arte, Edmundo Campos ha expresado: "Esta pintura es lo que la sensibilidad del espectador le permita recibir de ella. Es inútil buscarle algún sentido oculto o concreto". Según el crítico Víctor Carvacho, Campos, con inimitable maestría "da vida en el arte a entrañables experiencias humanas".

El 18 del mismo mes fue inaugurada una exposición colectiva de cuatro jóvenes artistas, todos ellos ligados por múltiples lazos comunes: su contemporaneidad, su amistad, su calidad de profesores de la Escuela de Bellas Artes, su inquietud encauzada con sabiduría y tenacidad. Sobre esta muestra expresó Ricardo Bindis: "Es toda una demostración de conciencia plástica, seguridad en los medios expresivos, audacia de procedimientos y honradez profesional. A ello hay que agregar que, como conjunto, están unidos por deseos de renovación y beligerancia plástica, para integrarse con resolución al gozoso momento de la nueva visualidad".

Dos pintores abstractos, Pierre Eppelin y Jaime González, dan a conocer su obra entre el 31 de octubre y el 11 de noviembre. Refiriéndose a ellos, Ricardo Bindis manifestó: "Pierre Eppelin es fiel al nuevo sentido de la plástica que intenta desprenderse de la tiranía de la pintura al óleo. Tiene conciencia de la nueva espacialidad que va a parejas con la nueva expresión que se afana en romper las ataduras clasicistas que ha

impuesto la tradición". De Jaime González, nos dice que hay en él "evidente receptividad para captar lo que la pintura más reciente de los grandes europeos muestra como rasgo definidor. Depurando sus formas y contrándose más en un lenguaje de unidad alcanzará, creemos, gran envergadura pictórica".

Del 14 al 25 de noviembre se muestran las obras más recientes de Gustavo Poblete. A este artista se refirió el crítico de "Las Últimas Noticias", expresando que "sus telas son el producto de su inquebrantable fe en los problemas candentes de la plástica vanguardista".

Desde el 28 de noviembre al 9 de diciembre, permanece en exhibición un conjunto de Pinturas y Caligrafías Chinas, presentadas con la colaboración y auspicio de la Embajada de la República de China en nuestro país. Este conjunto comprende 37 pinturas y 9 caligrafías. Como es sabido, en el arte tradicional chino la pintura y el arte caligráfico son expresiones gemelas. Ambas derivan su valor estético de una común exigencia técnica y artística en el uso del pincel. De aquí el que su desarrollo haya sido paralelo y que no puedan dejar de considerarse ambas conjuntamente. La muestra presentada en la Sala de la Universidad, que abarcaba tanto obras de artistas contemporáneos como tradicionales, reveló la unidad de estilo que dicho arte mantiene con el correr del tiempo.

El 12 de diciembre se inaugura la exposición de óleos de Elsa Bolívar. Miembro del desaparecido "Grupo Rectángulo", la pintora se ha ido desembarazando progresivamente de las metas forzosas que una teoría estética determinada imponía a su trabajo, para dejar vagar con mayor libertad su imaginación y sus posibilidades técnicas en una búsqueda de interesantes objetivos.

Durante la primera quincena del mes de noviembre se llevó a efecto en uno de los patios de la Casa Central de la Universidad, una exposición de fotografías de óleos del pintor prerrenacentista El Giotto, traída por el Instituto de Cultura Chileno-Italiano, que dirige el profesor Cardillo y presentada con la supervisión y ayuda del Instituto de Artes Plásticas.

La muestra, que atrajo considerable cantidad de público, constituyó un centro de atracción cultural permanente. Precisamente, por estos mismos días, funcionaba la Feria del Libro, en la acera frente a la Casa Central.

Hay quienes piensan que nuestra Universidad debería desprenderse de todas aquellas actividades que significan un ensanchamiento de ella misma, en dirección hacia aquellas personas que no se constituyen ni como estudiantes ni como profesores de ella. Así, las actividades artísticas y literarias, de difusión o de creación aparecen como no-académicas, como indignas del alto y alejado sitio en que el magister dicta su clase, apoyado en el texto clásico. Quizá si el más rotundo mentís a esta postura entre siútica e inconsciente haya estado constituida precisamente por estas actividades que reseñamos. Han sido, en este caso, la literatura y el arte por sí mismos quienes se han acogido a la protección del alero universitario como una prueba de la íntima fusión que debe haber entre un plantel de enseñanza superior y la realidad cultural circundante.

En el mes de julio fue inaugurado, en La Serena, el Colegio Regional Universitario de esa zona, entidad destinada a impartir enseñanza de grado superior a los egresados de humanidades que han efectuado sus estudios en lugares cercanos. Como se sabe, los Colegios Regionales constituyen, por un lado, la descentralización de la labor universitaria y, por otro, la posibilidad de ofrecer al mayor número de personas, en especial a los de provincia, tanto la posibilidad de ingresar a estudiar profesiones liberales como carreras cortas, relacionadas con las necesidades específicas del área geográfica en que funcionen dichos colegios.

En el grato acontecimiento que significó para la ciudad de La Serena la inauguración del Colegio

Universitario estuvieron presentes, como no podía ser menos, representantes de todas las actividades que realiza la Universidad de Chile, personalidades científicas, autoridades docentes, etc. La obra de difusión, conocimiento y creación artísticas que se lleva a efecto bajo la tuición de la Universidad, se hizo también presente en esta ocasión, a través de una exposición de artes plásticas preparada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas.

Esta, que fue una exposición colectiva de pintores chilenos contemporáneos, estuvo constituida por cerca de cincuenta óleos que presentaban un panorama sintético y exacto de labor artística que se realiza actualmente en nuestro país.

En el mes de diciembre tuvo lugar, en Mulchén, bajo el auspicio del Departamento de Extensión Cultural de la I. Municipalidad, una exposición preparada por el Instituto, de acuerdo a su plan de difusión en provincias.

En el mes de diciembre tuvo lugar, en Melipilla, bajo el auspicio del Centro Cultural "Juan Francisco González", una exposición preparada por el Instituto, de acuerdo a su plan de difusión en provincias. Esta muestra, titulada *Paisajes Chilenos*, estaba compuesta por medio centenar de cuadros de autores contemporáneos, cada uno de los cuales da a conocer la personal visión del artista sobre algún rincón de nuestro país.

El Centro Cultural de Melipilla es una antigua institución que todos los años efectúa un Concurso de Artes Plásticas, en el que intervienen, en calidad de Jurados, connotados miembros de la Facultad de Bellas Artes y del Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Este año, en que concurrieron don Jorge Caballero, Director del Instituto, y Sergio Montecino, Secretario de la Facultad, dicho concurso y los demás actos culturales preparados por el Ateneo "Juan Francisco González", se vieron enriquecidos por esta muestra que comentamos, que provocó entusiastas manifestaciones de los muchos amantes del arte residentes en Melipilla.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

AGOSTO

"Medio Siglo de Artes Plásticas Chilenas".

ESCUELA DE BELLAS ARTES

SEPTIEMBRE

"Dos mil años de Pintura China". Bajo los auspicios de la Escuela Internacional de Primavera de la U. de Ch. y de la Escuela de Bellas Artes. Colección de la UNESCO y grabados japoneses proporcionados por la Embajada del Japón.

CASA DE LA CULTURA DE ÑUÑO A

SEPTIEMBRE

VI Salón de Primavera.

NOVIEMBRE

La Sociedad Cultural de Ñuñoa presentó, en la Sala Oriental, grabados y dibujos de los artistas premiados en el Salón Oficial.

DICIEMBRE

Exposición de la Academia Juan Francisco González.

UNIVERSIDAD DE CHILE (patio oriental de la Casa Central)

NOVIEMBRE

Salón de Alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas de la U. de Ch.

SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES, PALACIO DE LA ALHAMBRA

NOVIEMBRE

Salón Nacional de 1961.

DICIEMBRE

"Motivos Marinos".

UNIVERSIDAD CATOLICA

NOVIEMBRE

Salón de Artes Plásticas de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la U. C.

MUNICIPALIDAD DE LAS CONDES

AGOSTO

Pinturas de Carlos Campbell.
Acuarelas de Gustavo González.

SEPTIEMBRE

Oleos y Dibujos de Irene Domínguez.
Oleos, acuarelas y dibujos de

Andrés Hammersley.
Pinturas de Benjamín Guzmán Valenzuela.

OCTUBRE

Acuarelas y grabados de Santos Chávez.
Oleos de Pascual Gambino.
Oleos de Arnoldo Lihn.

NOVIEMBRE

Dibujos de Celina Gálvez.

SALA DEL MINISTERIO DE EDUCACION

AGOSTO

Affiches alusivos al aniversario de la creación de la Escuela de Aplicación, anexa de la Normal N° 1.
Oleos de Olga Chaín.

SEPTIEMBRE

Grabados japoneses en madera.
Oleos de Alberto Daiber.

OCTUBRE

Oleos de Juan Downey.
Oleos de Carlos Donaire.

NOVIEMBRE

Obras de artistas alemanes residentes en Chile.

DICIEMBRE

Pintura de niños del Brasil.
Hall de entrada del Ministerio.
Artes Manuales, exposición del curso de profesores de la Escuela de Artes Aplicadas de la U. de Chile.
Grabados de Roberto Hainard.

INSTITUTOS DE CULTURA

AGOSTO

Chileno-Yugoslavo. Oleos de Alfonso Alvarez.
Chileno-Norteamericano. Oleos de Héctor Cáceres.
Chileno-Yugoslavo. Tintas resistentes de Josefina Araya.
Chileno-Francés. Pinturas de Lucía López.

Pintura de José de Rokha.
Chileno-Norteamericano. Reproducción de obras de artistas norteamericanos contemporáneos.

Muestra de dibujos de artistas chilenos.

Chileno-Italiano. Pinturas de Dalal, Soledad Chuaqui y Sergio Guzmán.

Chileno-Alemán. Acuarelas de Hans Wolfgang.

SEPTIEMBRE

Chileno-Italiano. Fotografías de Sergio Cabrera: "Luces y sombras".
Chileno-Británico. Grabados de Juana Lecaros.
Chileno-Norteamericano. El grabado en USA.

OCTUBRE

Chileno-Británico. Obras de Henry Moore.
Pinturas de Juan Downey.
Chileno-Francés. Fotografías de Cartier Bresson.

NOVIEMBRE

Chileno-Norteamericano. Collages.

Chileno-Italiano. Muestra Di-
dáctica sobre el Giotto, ampliaciones fotográficas.

Chileno-Británico. Pinturas de Nora Cheetham.

Chileno-Yugoslavo. Frescos Medievales Yugoslavos.

DICIEMBRE

Chileno-Norteamericano. Sección colores de la xxv Exposición Interamericana de Arte Fotográfico.

De Cultura Hispánica. Esculturas en madera de Eduardo Urrutia Leone.

Chileno-Británico. Pinturas, cerámica y escultura de José San Martín.

INSTITUTO CULTURAL DE LA MUNICIPALIDAD DE PROVIDENCIA

OCTUBRE

Panorama de la Pintura Chilena.
El Retrato en la Pintura Chilena.

NOVIEMBRE

Naturalezas muertas y flores en la pintura chilena de los siglos XIX y XX.

DICIEMBRE

Tendencias nuevas de la Pintura Chilena.

Fotografías, manuscritos, reproducciones de pinturas de R. Tagore.

GALERIA CARMEN WAUGH

AGOSTO

Oleos de José Balmes.
Oleos y litografías de Nemesio Antúnez.

SEPTIEMBRE

Dibujos de Luis Vargas Savadra.

OCTUBRE

Oleos de Adolfo Couve.

DICIEMBRE

Cerámica de Ricardo Yrarrázabal.

SALA DE ARTE LIBERTAD

AGOSTO

Oleos de Mario Castro.

Oleos de Jaime Ferrer Meli.
Oleos de Oscar Trepte.

SEPTIEMBRE

Pinturas del maestro de arte nacional Alberto Valenzuela Llanos.

OCTUBRE

Diseños de Ballet de Hedi Krasa.
Aguatintas de Brozales.

NOVIEMBRE

Obras del pintor español residente en Chile, Agustín Calvo.

DICIEMBRE

Grupo "Nueva Visión", de alumnos de la Universidad Técnica.

Esculturas y cerámicas de Luis Guzmán.

SALA BANCO DE CHILE

AGOSTO

Acuarelas de Isaías Cabezon.
Acuarelas de Baltasar Hernández.
Pinturas de Elizardo Bravo.
Oleos de Tito González.
Oleos de José Chávez.
Acuarelas de Sebastián Ellena.

SEPTIEMBRE

Oleos de Olga Varady.
Oleos de Luis A. Valenzuela.
Oleos de Lajos Janosa.

OCTUBRE

Oleos de Susana Barahona.
Oleos de Roberto Echenique.
Oleos de Dora Puelma.
Oleos de Nora Paristi Gasti.

NOVIEMBRE

Oleos y acuarelas de Lautaro Alvial.
Obras de Hernán Meschi.
Oleos de Blanca Paulin.

SALA PREVISION DEL BANCO DE CHILE

AGOSTO

Oleos de Maruja Pinedo.
Oleos de José Menich.
Oleos de Héctor Robles.
Pinturas de Manuel Casanova Vicuña.

SEPTIEMBRE

Pinturas y dibujos de Draco Maturana.
Oleos de Pedro Martínez Sancho.

Oleos de Gastón y Manuel Maldonado.

OCTUBRE

Acuarelas de Enrico Stuardo.
Oleos de Humberto Palma.
Paisajes del pintor ruso Nicolás Ulintzeff.
Pinturas de Renato Díaz.

NOVIEMBRE

Pinturas de Lily Vásquez.
Oleos de Joaquín Yrarrázabal.
Acuarelas, óleos y cerámicas de Sergio Baikalov, Alicia de Maldonado, Joyce Mitrovich y Fresia Montaldo.

Salón de Artistas Médicos.

DICIEMBRE

Salón Internacional de Fotografía. Auspicio de Foto Cine Club.

OTRAS SALAS

AGOSTO

Sala Il Cenacolo, Librería Italiana. Poemas de Pablo Neruda, ilustrados por Picasso.

Sala Transportes Unidos. Máscaras de Oscar Moraga.

Acuarelas de Luis Calderón Zorzano.

Pinturas de Blanca C. de Mujica.

Sala "Le Caveau", Librería Francesa. Pinturas de Ricardo Florsheim.

Acuarelas y dibujos de Gustavo Casali.

Sala "Il Cenacolo". Reproducciones de las primitivas expresiones etruscas hasta la pintura de 1600.

Sala del Círculo de Periodistas. Pinturas de Johan Humbert von Sommerfeld.

Pinturas de Cayetano Gutiérrez Valencia.

Sala Reifschneider. Fotografías de Ernesto Burr y Horacio Walker.

Sala del IPA. Pinturas de Armando Sánchez.

Restaurant Santiago. Miniaturas de Fernando Rojas Valencia.

Galería del Hotel Crillon. Marinas de Alberto Echavarría.

Café Sao Paulo. Oleos de Dinacoya Barrenechea.

Sala del Centro Brasileño de Cultura. Grabados de Anna Letycia y Roser Bru.

SEPTIEMBRE

Sala Transportes Unidos. Pinturas de Alfredo Mohring.

Pinturas de Pedro Lobos.

Sala de "El Diario Ilustrado". Fotografías de Bob Borowitz, René Combeau, Jorge Opazo, Antonio Quintana y Rays.

Sala del Círculo de Periodistas. Trabajos de los dibujantes periodísticos.

Oleos y dibujos del pintor austriaco Federico Scotti.

Café Sao Paulo. Oleos de Luis Lazzaro.

Dibujos de César Bascur.

Centro Brasileño de Cultura. Oleos de la pintora brasileña Ione Saldahna.

OCTUBRE

Sala Transportes Unidos. Marinas de Agustín Echavarría.

Oleos de Sergio Ríos.

Pinturas de Mariano Ortúzar.

Sala Reifschneider. Pinturas de Mario Carreño.

Hotel Crillon. Oleos y acuarelas de Clara Ramírez T.

Sala de la FECH. Esculturas y grabados de Sergio y Mario Tapia.

Sala Monvoisin. Acuarelas de Francisco Falcone.

Café Sao Paulo. Oleos de Luis Lazzaro.

Agustinas 627. Artesanías Pascuenses.

Sala del Círculo de Periodistas. Pinturas y dibujos de Mireya Lafuente.

Centro Brasileño de Cultura. Obras del escultor brasileño Bruno Giorgi.

NOVIEMBRE

Sala de Exposiciones de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH). Grabados de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes.

Sala Transportes Unidos. Obras de Mauricio de la Carrera.

Sala Reifschneider. Exposición de la Federación de Clubes Fotográficos de Chile.

Sala Laberinto. LV Salón Bancario.

Sala del Círculo de Periodistas. Pinturas de Exequiel Figueroa.

Plaza Nuñoa. XII Exposición de Artistas Ferroviarios.

Sala Monvoisin. Obras del pintor francés Henry D'Anty.

DICIEMBRE

Sala Reifschneider. Murales fotográficos de Bob Borowitz.

Huérfanos 1234. IV Salón Nacional Bancario de Fotografía.

Círculo de Periodistas. Exposición de Periodismo Gráfico de la Escuela de Artes Aplicadas.

Sala Monvoisin. Obras de Horacio Gerardo García.



WALKER. 61.

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE BELLAS ARTES

RECTOR: JUAN GOMEZ MILLAS

DECANO: LUIS OYARZUN PEÑA

DIRECTOR: JORGE CABALLERO C.

INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS

MIEMBROS: Sergio Montecino, Secretario de la Facultad de Bellas Artes; Nemesio Antúnez, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Ventura Galván, María Fuentealba y Gregorio de la Fuente, Representantes de la Facultad de Bellas Artes; José Cavacci, Representante de la Sociedad Nacional de Bellas Artes; Maruja Pinedo, Representante de la Asociación de Pintores y Escultores; Fernando Morales, Comisario de Exposiciones.

REVISTA DE ARTE MIRAFLORES 556
SANTIAGO

DIRECTOR: ENRIQUE LIHN

DIAGRAMACIÓN: GALVARINO PLAZA

PORTADA: JOSÉ MESSINA