



PRIMER PERIODO

1900 - 1950

MODELO Y REPRESENTACION



PHILIPS

PHILIPS



TVN
CHILE

1900-1950: Modelo y Representación

©

REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL
INSCRIPCIÓN N° 113.453
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SE IMPRIMIERON 2.000 EJEMPLARES DEL CATALOGO:
"CHILE 100 AÑOS ARTES VISUALES"
PRIMER PERIODO 1900-1950, MODELO Y REPRESENTACION
EN SANTIAGO DE CHILE, ABRIL 2000

SE PERMITE SU REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL
PREVIA AUTORIZACION DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

PRESENTACIÓN	9
PREFACIO: La Historia del Arte como Problema	15
Textos generales de cada capítulo: Ramón Castillo	
Capítulo I: EL MODELO EUROPEO: CRÓNICA DE UNA ILUSIÓN	19
• Inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes Por Paula Fiamma	36
Capítulo II: INVENCION DE LA IDENTIDAD: EL GESTO Y EL MOTIVO	39
Ventana al Paisaje	45
• Juan Francisco González, pintor Por Jorge Montoya Vélez	55
• Los biografemas de Pablo Burchard: elucidación y demarcación pictórica Por Francisco González-Vera	60
El Paisaje del Hombre: Viaje al Interior	65
• Apuntes para un Estudio de la Generación del '13 Por Ricardo Bindis	70
• Croquis de una crítica en albores del siglo por Augusto d'Halmar Por Ricardo Loebell	75
Capítulo III: VANGUARDIA LOCAL: LA RAZÓN PLÁSTICA	79
• Camilo Mori Serrano, retrato de un artista precursor Por Ricardo Bindis	91
Una Tertulia Fatal	95
Abstracción en Estado Larvario	102
• El desfase ecléctico, una constante clave de nuestra historia Por Alfredo Jocelyn-Holt Letelier	106
Capítulo IV: LOS AÑOS '40: ENTRE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO	111
Repliegue hacia un Paisaje Sentimental: "La Generación del Parque"	114
Por Leonor Castañeda Simunovic	
• Coloane y Emar: anomalías historiográficas y (re)visiones Por José Luis Fernández Pérez	124
Proyección Social: Muralismo y Grabado	129
• Carlos Hermosilla Álvarez (1905 - 1991): (re)visión Por Alberto Madrid Letelier	136
Índice Onomástico	140

PRESENTACIÓN

Ni catastro ni inventario. Esta exposición, que hemos llamado *Chile, 100 Años. Artes Visuales*, quiere ser el fruto de miradas expertas, profesionales y curatoriales desde la actualidad, es decir, desde el análisis y la valoración que se efectúan hoy, sin desconocer los aportes documentales y testimoniales de quienes miraron antes.

¿Qué señales, marcas o hitos ha dejado el trabajo visual de los artistas chilenos en estos últimos cien años? ¿Qué historia del arte chileno podemos escribir que no sea sólo un desfile de nombres y obras, de promociones y generaciones? ¿Ha tenido un peso específico en la elaboración de un imaginario simbólico de pertenencia?

Éstas son algunas de las interrogantes que nos hemos planteado en este proyecto museológico que hemos preparado para el año 2000, con tres equipos curatoriales encabezados por Ramón Castillo, curador de arte contemporáneo del Museo Nacional de Bellas Artes, a cargo de la primera etapa (1900-1950); Gaspar Galaz, escultor e historiador de arte, quien encabeza la segunda etapa (1950-1973), y Justo Pastor Mellado, crítico de arte y director de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, dirigiendo la tercera etapa (1973-2000). Este proyecto está auspiciado por Philips, El Mercurio y Televisión Nacional y cuenta con el patrocinio de la Ilustre Municipalidad de Santiago y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y con la colaboración de la Ley de Donaciones Culturales.

Cien años de arte chileno es más que una mayoría de edad, pero menos que la madurez adulta, porque la historia de nuestro arte republicano no tiene más de 150 años si consideramos como fecha fundacional la creación de la Academia de Pintura en 1849 y la incorporación de la sección de escultura en 1853. Orígenes del arte nacional vinculados a una matriz europea, francesa especialmente, en un proceso de apropiación prácticamente sin contexto; en una mecánica operativa que funcionó asimétricamente, desde un centro hacia un margen, contribuyendo a la reproducción de un modelo. ¿Se inició en algún momento un proceso de recontextualización de la matriz? ¿Dejamos de ser reproductores de un saber? ¿Quedamos condenados a la repetición?

Esta matriz inicial se sostuvo sobre un soporte político y social que apuntaló un ideal estético, aunque de estética poco y nada se supiera en aquel tiempo. Más bien aquel soporte socio-político adhirió a formas artísticas que acentuaran su prestigio más que una adhesión cultural resultado de una reflexión y asimilación del fenómeno artístico como tal. Tampoco hoy se ha avanzado mucho si consideramos que el circuito

interno del arte, aunque en su extensión social abarca un grupo mayor, mantiene criterios y adhesiones a obras que no sobresalten en ningún sentido y llenen con “decoro” los espacios.

Dicha matriz original no pudo, sin embargo, mantenerse inalterada. El paso de un tiempo artístico de implacable dinamismo vanguardista, fruto de las transgresoras corrientes europeas de comienzos del siglo XX, encontraron espacios aunque reducidos en Chile, país que iniciaba transformaciones políticas, económicas y sociales en las primeras décadas del siglo que acaba de terminar.

La lectura lineal del arte chileno comenzó a curvarse y a interrumpirse en su cadencia monocorde. Nuevos protagonistas asumieron la escena artística, adoptando una actitud interrogativa frente al fenómeno artístico, y, por cierto, frente a la matriz que había institucionalizado un concepto de arte y un proceso de hacer arte.

A mediados del siglo XX y más aceleradamente en los años posteriores, diversas opciones estéticas participan en el medio chileno, a veces tensionándose entre ellas; en otras, conviviendo y coexistiendo al margen de confrontaciones, lo que no es siempre beneficioso, porque parecen anularse o neutralizarse los dispositivos que presionan desde afuera o desde adentro los procesos y estrategias, que permiten que el campo artístico no se incline ni se subordine a un contexto generalizado de mecanismos obstructivos del pensamiento investigador y de la reflexión crítica, indispensables en el trabajo de arte.

Hay una exigencia del arte que no ha sido asumida. Una invitación para un público inquieto, interrogativo, no conformista, que no acepta pasivamente ni los consensos ni los lugares comunes, ni las supuestas verdades oficiales o institucionales. Este público prácticamente es inexistente en nuestro país y habrá que formarlo o, si el desafío es insuperable, inventarlo.

MILAN IVELIC
DIRECTOR
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



Texto quiere decir tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo...

Roland Barthes

La cuestión —simple sólo en apariencia— es la siguiente: ¿es posible hablar de la pintura?, ¿o es que cualquier intento por decirlo conduce irremisiblemente a la exposición de una incapacidad lingüística? A un fracaso estrepitoso, la mayoría de las veces, fiasco del que ni la pintura ni la lengua resultan totalmente ajenos.

Pere Salabert

Prefacio: La Historia del Arte como Problema

Nuestra historiografía artística se acerca más a una “novela” o a una ficción literaria que a un relato regular y sistemático. Tal vez, este *tejido* presenta la indefinición propia del relato del *testigo presencial* de los “hechos”; quizá la irregularidad de su trama es producto de una demora en la transmisión de los contenidos; tal vez se ha configurado un relato en permanente “zigzag” entre lo novelado y lo no velado: así, el narrador que se postula como testigo presencial, a su vez se halla involucrado con los acontecimientos del relato, perteneciendo a una determinada clase social o a un grupo con opciones estéticas muy definidas. Ante este escenario, creemos que la transversalidad de los gustos, intereses y ambiciones, atraviesan el desarrollo de las artes en Chile. Desde esta perspectiva, la presente exposición intentará revelar los cruces, intervenciones y desvíos de un tejido que exponga las zonas no veladas.

Todo lo que conocemos del pasado ha sido consecuencia de los objetos, relatos, reportajes e historias del arte nacional a partir de las instituciones culturales durante los primeros 50 años del siglo XX. En buena medida, para revisar la historia de los acontecimientos y de las condiciones en las que se desarrolló el arte en Chile, dependemos de lo que se ha testimoniado en forma oral o escrita. Lo interesante es cuestionarse entonces: ¿cuánto se ha olvidado u omitido en materia expositiva e historiográfica?, ¿qué ha ocurrido con todas aquellas dudas y omisiones a las que nos enfrentamos al revisar el desarrollo del arte en Chile? Estos vacíos son habitualmente *quitados del camino* para evitar la incoherencia y forzar la sucesión ordenada de los acontecimientos. En suma, cabe preguntarse: ¿Cuánto de lo que hoy sabemos del arte chileno no es más que una forma obligatoria y mecánica de nombrar, calificar y repetir los hechos de acuerdo a esquemas conceptuales nunca antes revisados?, ¿y qué pasa entonces con todo aquello que nunca fue relatado ni escrito?

No obstante los vacíos y omisiones que hemos podido constatar al seleccionar el material para este catálogo y la exposición, nos parece pertinente recordar los esfuerzos expositivos desplegados por el Museo Nacional de Bellas Artes durante los años '90 en orden a investigar y difundir autores, tendencias y períodos que con anterioridad no habían sido suficientemente estudiados ni reconocidos. En esta misma dirección son dignas de destacar las iniciativas de difusión patrimonial del ciclo *Reactivando la Memoria*; las exposiciones retrospectivas y temáticas organizadas desde los '80 por la Corporación Cultural de las Condes, además de las exposiciones a cargo de la desaparecida Sala del Banco BHC y otras instituciones municipales, universitarias y privadas. Todas estas iniciativas han resultado fundamentales para favorecer una *actitud de revisión* sobre nuestro imaginario visual.

El desafío de la presente publicación es ensayar una escritura que active la mayor cantidad de fuentes documentales y orales posibles, organizada desde una trama de variada urdimbre, que posibilite la convergencia de textos específicos de diversos autores, con miradas y puntos de vista que permitan al lector especular sobre el sentido de una Historia del Arte, dejando constancia sobre el valor provisional que puede tener toda mirada deslizada al pasado.

Entre los numerosos artículos que tratan la actividad artística en diarios y revistas, se puede reconocer un modo de recepción y una definición implícita de lo que “debe ser” el arte. Habitualmente, las tramas de nuestra historiografía se construyen a partir de argumentos autosuficientes, que suelen justificar a ultranza opciones estéticas subentendidas o inconfesadas, des/calificando o des/conociendo aquellas exploraciones que le resultan más ajenas. Por consiguiente, el público y los artistas han sido alineados en sus gustos, ideas y opciones bajo los preceptos dominantes, los que tradicionalmente han ejercido una “vigilancia” rigurosa y a veces despiadada sobre la producción de arte. El rol del Estado, los salones oficiales, las academias de pintura, la Escuela de Bellas Artes e incluso la prensa, han sido los medios privilegiados para establecer pautas por las cuales el artista debe seguir un riguroso proceso académico para que al final de un ordenado y predecible proceso de producción en línea obtenga una “obra de arte”. En consecuencia, cada vez que un artista intentaba realizar obras con un mayor grado de autonomía, ya sea a través de la elección de “sus propios temas” o mediante la búsqueda de cierta libertad formal, se arriesgaba a ser descalificado explícitamente, como si en su investigación y trabajo hubiera llegado a un extremo prohibido, en cuyo derrotero se perdería “el camino correcto” hacia el arte.

En Chile se ha desarrollado una historiografía con sus aspectos de novela, donde se han cuidado los capítulos para no dañar a sus protagonistas, sus afectos o ideas, impidiendo en todo momento una investigación que se desligue de sus compromisos privados y sociales. En el transcurso de los últimos cien años de producción artística –considerando en especial los primeros 50 años del siglo XX–, reconocemos el predominio de una historia que insiste en el genio romántico del artista, exaltando heroica y literariamente las notas biográficas alusivas “al maestro” por sobre el análisis plástico de sus realizaciones.

En el transcurso de esta publicación nos referiremos a algunas obras que, a pesar de las condiciones impuestas por su época, han logrado vulnerar los sistemas de vigilancia estética. Tal vez el primer síntoma de autonomía en el circuito artístico chileno se

dio cuando los pintores comenzaron a decidir sobre “sus propios temas”. En el entorno social y en la intimidad ciudadana se generó la necesidad de autoafirmación de la identidad. La tematización del hombre anónimo y marginal, junto al reconocimiento de un territorio que se abría a la inmensidad, fundaron el “primer paisaje”. No se necesitó ver los dibujos y pinturas de los artistas viajeros que habían llegado durante el siglo XIX para comenzar a indagar en la geografía del “paisaje chileno”.

A pesar de los “silencios” impuestos por lo no escrito y lo no velado en una historia, aquí destacamos cuatro publicaciones que se hacen cargo del devenir del arte nacional durante la primera mitad del siglo XX. Estos discursos críticos constituirán una referencia obligada en el curso de los distintos capítulos de este catálogo y nos ayudarán a dilucidar y desplegar las hipótesis y problemáticas abordadas en torno a la recepción y crítica de las obras. La primera publicación que intenta un resumen histórico del arte chileno está fechada en 1910: esta lectura forma parte de una visión del arte chileno configurada para el catálogo de la Exposición Internacional de 1910, escrita por Ricardo Richon-Brunet en su calidad de Secretario General del Consejo de Bellas Artes. La segunda revisión es de 1928: corresponde a la primera *Historia del Arte Chileno* y fue realizada por el coleccionista y pintor Luis Álvarez Urquieta. Aunque este trabajo podría sugerir una cobertura de mayor alcance, la síntesis propuesta se estructura teniendo como base la propia colección privada del historiador, cuyas obras serían más tarde traspasadas al Museo Nacional de Bellas Artes. La tercera publicación es un catálogo de arte contemporáneo chileno que fue enviado a la ciudad de Toledo, en Ohio, EE.UU.: esta publicación –con portada de Camilo Mori (1896-1973)– data de 1941 y contiene dos textos, uno de Eugenio Pereira Salas y otro de Carlos Humeres; ambas visiones ofrecen una panorámica de lo que ha sido el arte en el país, centrándose en el quehacer desarrollado en torno a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. El último texto con que se trabajará es *La Historia de la Pintura Chilena (1951)**, realizado por Antonio Romera. Con esta fuente se cierra simbólicamente el período que abarcamos en esta publicación.

Finalmente, algunas precisiones sobre la estructura del presente catálogo. Deseamos que éste asuma abiertamente algunos de los desafíos que demanda la investigación en torno al arte chileno: cruce de miradas y variados textos, de tal modo que la “historia del arte” sea el fruto del cruce, enfrentamiento y descalce de los datos históricos y las diversas opciones estéticas en juego. De esta manera, se presenta un relato general que ofrecerá una *cartografía* organizada en capítulos, en los que es posible ubicar los distintos problemas del modelo y su representación. Cada capítulo será complementado por textos de otras autorías y algunos “recuadros”, los que permitirán observar

el tema central desde lo específico o lo contextual, abriendo y profundizando aspectos conceptuales o historiográficos particulares.

La exposición de las obras seleccionadas intenta complementar, expandir o tensar iconográficamente el o los textos realizados en torno al período. La cantidad y distribución de las obras por sala se ha determinado considerando la respectiva capitulación temática del catálogo. Por lo tanto, las esculturas, pinturas, dibujos y grabados no son una muestra inventarial ni un resumen enciclopédico de artistas chilenos. La continuidad museográfica no halla solución en un criterio cronológico estricto; prima más bien un hilo conductor que facilite al espectador/lector la construcción de una síntesis a partir de los fundamentos conceptuales y formales propuestos en cada escena. Por ende, las cuatro secciones de la muestra se organizan de acuerdo a las problemáticas estéticas que enfrentaron las artes visuales en Chile durante el período 1900 - 1950: **El Modelo Europeo**, que trata de la estrategia académica que privilegia el “modelado analítico” importado desde la Europa del siglo XIX; **El Gesto y el Motivo**, la nueva concepción plástica que irrumpe con la búsqueda de lo autóctono y la composición de la propia identidad; **La Razón Plástica**, que incorpora a los artistas de los años '20 y a la investigación pictórica en torno al cubismo y la abstracción, y **Entre lo Privado y lo Público**, dinámica en la cual confluyen y divergen las distintas búsquedas del quehacer plástico durante los años '40.

Ramón Castillo

Curador de la exposición

Capítulo I :
EL MODELO
EUROPEO:
CRÓNICA DE
UNA ILUSIÓN



*Ah, cuánto deseo estar en París al leer las maravillas que
me refiere Ud. ¡De su grandeza artística! ... ¡Qué ganas
de contemplar en el original! ...*

(Correspondencia de Pedro Lira)

La primera inquietud que surge cuando estudiamos los “testimonios objetuales” de una cultura es en qué circunstancias y en qué condiciones históricas se originaron. Es preciso recordar que durante el período colonial Chile fue, en materia de producción artística, un receptor más que un productor, ya que las obras eran encargadas a los bien provistos talleres del Cuzco, Alto Perú (Bolivia) o Quito. Este antecedente es de suma importancia, pues nos permite visualizar una constante estructural que predomina desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII: el arte practicado durante la Colonia corresponde más bien a un modesto circuito de distribución de bienes simbólicos que sirven al proyecto político-evangelizador que los ordena y sanciona, siempre en un paradigma de valoración religiosa. Es así como en el curso de estos tres siglos es muy frecuente hallar pinturas en los templos y conventos, las que fueron destinadas al apoyo de la conversión primero y de la catequesis después.

En este contexto, la pintura y la escultura sólo comenzaron a cobrar una renovada presencia en el siglo XIX y, al igual que en otras actividades, la influencia del extranjero se dejó sentir. Hacia 1850 el estilo de vida aristocratizante comenzaba a imponerse en todas las dimensiones de la vida social. La aristocracia del Chile republicano ensayaba los usos y costumbres que la asimilaban al ámbito de influencia francesa, buscando alejarse del modelo colonial español.

Es interesante poner en perspectiva las diferencias que se pueden verificar al comparar los modos de vida que caracterizan al Santiago colonial y al Santiago republicano del siglo XIX. Basta detenerse en algunas fuentes de época para vislumbrar el paisaje cultural sobre el cual se desarrolla la producción artística de ambas épocas.

Si nos detenemos a observar cómo se vivía, por ejemplo, en Santiago en el siglo XVII, hallamos la siguiente crónica, referida por el historiador y crítico de arte Vicente Grez (1847-1909): “Nada más triste y lúgubre que esa época para el que la estudia social y filosóficamente. Una serie de causas naturales y otra serie de fenómenos excepcionales hicieron de ese siglo o, a lo menos de una gran parte de él, una eterna catástrofe. Material y moralmente, Chile jamás había sufrido tantos reveses como en aquella época: lo visitó la miseria, el hambre, la peste, la guerra, y como si estas calamidades no fueran suficiente para anonadar el espíritu, las ciudades más florecientes cayeron dos o tres veces al suelo desplomadas, despedazadas por los más espantosos sacudimientos de que tenga

Patio de conventillo en Valparaíso, hacia 1900.
Fotografía de Harry Olds.
(Arch. Museo Histórico Nacional de Chile).



memoria esta tierra nerviosa y epiléptica. [...] La ciudad misma [refiriéndose a Santiago] tenía un aspecto conventual; silenciosa y triste, predisponía al espíritu y a la meditación. Sobre las bajas murallas de sus edificios caía el follaje de los árboles de los huertos, poniendo sus flores y sus frutos al alcance de los transeúntes. Los únicos monumentos que se alzaban sobre las casas particulares eran los templos, en su generalidad de pobre arquitectura. [...] En ninguna plaza, en ninguna calle o paseo, se veía un sólo monumento dedicado a las ciencias o a las artes, a la instrucción del pueblo o a cualquiera de esos nobles placeres en cuyo obsequio las sociedades modernas levantaban palacios”¹.



Santiago Sur. Fotografía anónima hacia 1900.
(Arch. Museo Histórico Nacional)

Frente a esta fisonomía retraída y oscura, es posible advertir cómo los cánones que rigen el buen gusto y las buenas maneras han experimentado una profunda transformación en el curso del siglo XIX: “La *ostentación* y *exotismo* iban de la mano en las expresiones de la burguesía y de la aristocracia en una actitud anímica que es fácil de comprender. Enriquecidos los altos sectores, quedaba atrás la monotonía pacata de la Colonia y de los primeros años de la República junto con la sobriedad, la prudencia y el buen trato. También había quedado rezagado el esfuerzo laborioso de los pioneros de la formación de las fortunas; de modo que los propios fundadores de ellas y más exactamente sus descendientes nacidos en holgura, disponían de una situación para vivir a sus anchas, sin preocuparse de sus vidas con la alegría despreocupada, el boato, la moda y el jolgorio, en una competencia en que cada uno procuraba sobresalir y ser admirado o envidiado por los demás. No bastaba un alto nivel de gastos suntuosos, la mansión de corte neoclásico y el *coupé* de dos caballos, sino que todo debía ser singular y extraño”².

En síntesis, puede concluirse que la construcción de la República estuvo marcada por un desvío: la ruptura con la Madre Patria supuso un cambio de perspectiva de valoración, que tuvo repercusiones significativas en lo político, lo económico y lo estético. Mientras “el gusto por lo francés” marcó las relaciones sociales y la cultura, la impronta inglesa se dejó sentir en el espíritu de empresa, influenciando con mayor vigor la actividad financiera de Valparaíso.

En este contexto de influencia europea, en Chile las artes visuales comienzan a desarrollarse en las primeras décadas de vida independiente, a la par con el proyecto de edificación republicana. Desde Francia e Italia se importó un modelo de enseñanza que se materializó al inaugurarse la Academia de Pintura en 1849. En el instante en que se fundó, el Estado manifestó la firme convicción de sustentar una forma oficial de incorporar el arte a la sociedad, para así lograr la institucionalización de un

sistema de enseñanza artística en el país. Esta opción pretendió incorporar gradualmente el modelo de institución europea, el cual se arraigó en la Academia sin

mayores sobresaltos. Pese a esta generalizada actitud “receptiva y reproductiva” del arte nacional, en la práctica cotidiana se sucedían varias irregularidades.

La puesta en marcha de una escuela que se encargara del “reclutamiento artístico” tuvo las vicisitudes propias de la implantación mecánica de un modelo ajeno a nuestra realidad y competencias organizativas: no se contaba con un programa riguroso ni con las personas indicadas; ni siquiera había un presupuesto asignado. No obstante ello, ante la emergencia de algunos talentos escultóricos –fruto más bien de una incipiente formación académica–, el gobierno se vio impulsado a crear una Academia de Escultura en 1854, por lo que se convocó al escultor francés Auguste François para que asumiera su dirección. Más tarde, gracias a los éxitos del joven escultor Nicanor Plaza (1844-1919) –ya pensionado por el gobierno en Europa–, se consideró muy conveniente buscar la forma de generar un número mayor de becas al extranjero. Es así como en 1865, el pintor Pascual Ortega (1859-1899) recibió una beca para estudiar en Francia con Alexandre Cabanel y posteriormente dirigirse a Italia. Al año siguiente fue beneficiado con una beca el

Origen e Historia de la Academia

Las academias tuvieron su origen en la Italia del siglo XV, donde los círculos o tertulias humanistas atrajeron rápidamente el patrocinio de los grandes poderes económicos y políticos, que vieron que en tales instituciones existía la posibilidad de difusión de ideas y al mismo tiempo de perpetuación de las imágenes. Proliferaron las obras por encargo y se desarrollaron grandes “centros” de producción y reproducción de arte. Se necesitaban talleres sincronizados en el estilo y tendencia del o los maestros, generando así las denominadas “escuelas”.

En Chile, antes de la Academia de Pintura que se creó en 1849, se desarrollaron a principios del siglo XIX algunos talleres libres guiados por artistas extranjeros que llegaron al continente. Por otro lado, la pintura y escultura de los talleres coloniales habían tenido una clara función de adoctrinamiento para captar más fieles. Indudablemente, las imágenes cumplían una función narrativa bastante estricta.

Hacia 1870 había más de 100 academias en Europa, lo que indica la conciencia que existía en torno a la reintegración de las artes a la sociedad. Entre las instituciones británicas, valgan como ejemplo la Royal Academy of Art, el Royal College of Music y la Royal Academy of Dramatic Art. Las academias de música y literatura actuaban como árbitros del lenguaje que se debía desarrollar. Al respecto, la mayor expresión de control y difusión del arte fue la Academia Francesa, fundada por Richelieu en 1635. Se le ha acusado de desmedido conservadurismo, y a ella no tuvieron acceso muchos grandes escritores como Molière, Balzac y Flaubert. De lo mismo fue acusada la Royal Academy en Londres, fundada en 1769, así como la Royale des Beaux-Arts (fundada por Luis XIV en 1648, disuelta en 1793 y restaurada en 1816 como Academia de Bellas Artes), o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en Madrid por Felipe V en 1744, aunque con funcionamiento regular sólo a contar de 1757, con la publicación de sus estatutos definitivos.

A la fundación de esta última siguieron otras academias de Bellas Artes dentro del ámbito hispánico, tales como la de San Carlos de Valencia (1765), la de San Luis de Zaragoza (1754), la de Sevilla (1770), la de San Jorge en Barcelona (1775), la de San Carlos en México (1784) y la de Purísima Concepción en Valladolid (1796). El concepto de “arte académico” se aplica al arte de tradición establecida y perdurable, frecuentemente realista, que evidencia gran pericia en el dibujo y otras técnicas. En el siglo XIX, las academias de pintura se convirtieron en centros de oposición a los nuevos movimientos, por lo cual la idea de arte académico terminó siendo un adjetivo descalificador: “arte conservador” y “carente de imaginación”.

escultor Virginio Arias (1855-1941): aunque más adelante ésta fue interrumpida, el mismo Virginio Arias terminó financiando su estadía tras varias dificultades. Antes ya se habían acogido a este mismo sistema los pintores Manuel Antonio Caro (1835-1903) y Antonio Smith (1832-1877), quienes tras su regreso –1867 y 1868– lograron crear de

inmediato un pequeño círculo proclive al arte: entre otras iniciativas, resulta destacable la formación de una academia particular a cargo de Smith, lo que en cierto modo



Claro de luna
Antonio Smith
Óleo / tela
36 x 41 cm
Col. MNBA



El pintor chileno Antonio Smith,
1877
José Miguel Blanco
Dibujo
13 x 22 cm
Col. MNBA



Retrato de dama
Pedro Lira
Dibujo
18 x 12 cm
Col. Particular

significó una competencia con la Academia de Pintura dirigida en ese momento por Ernesto Kirchbach (1832-1880). El grupo que trabajó con Smith fue conformado por Pedro Lira, Alberto Orrego Luco (1854-1939) y Onofre Jarpa.

Pedro Lira participó simultáneamente como alumno de la Academia de Pintura y de la academia de Smith. Desde este ambiente mantuvo contacto con los artistas que viajaban regularmente a Europa y les confiaba con frecuencia sus aspiraciones de arribar al viejo continente: “Ah, cuánto deseo estar en París al leer las maravillas que me refiere Ud. ¡De su grandeza artística! [...] ¡Qué ganas de contemplar en el original ese majestuoso ‘Hemiciclo’ de que me habla y que todos los días admiro en el grabado de Herriguel, sobre una de las paredes de mi pieza! Los nombres de Géricault, Roberts, Ingres, Delacroix, Schaeffer, Delaroche, Decamps, así como los de David d’Angers, Etex, Pradier, Baric, Dupré, etc., giran constantemente en mi cabeza y no veo las horas en que podré extasiarme ante sus prodigiosas creaciones. Espero que en poco más de un año podremos abrazarnos en París”³.

Esta cita ofrece una visión del conocimiento del arte francés que hay en ese momento en Chile, y más específicamente, de los gustos que Lira se apresta a cultivar. La referencia a un grabado de Herriguel es un testimonio de otra forma de influencia artística que existe en Chile. El perfeccionamiento de la reproducción de obras a través de la industria gráfica pudo proveer de una valiosa fuente iconográfica a la cual acudir para conocer el arte europeo, como puede verificarse mediante el acceso a diversos libros ilustrados por artistas de renombre en Francia a comienzos de siglo.

El primer viaje de Lira a Europa, fue recién en 1873. Junto a otros artistas chilenos, estableció una serie de vínculos con profesores y academias de arte, lo que inevitablemente determinó la dirección estética que adoptaría el arte en Chile.

El Salón y las Restricciones del Espacio

* Por Leonor Castañeda

Salón: (sust. masc.) Sala grande. Habitación destinada a recibir visitas.

Este espacio arquitectónico encarna el término francés con el que se designa a los encuentros periódicos de grupos de amigos más o menos estables que se reúnan con cierta regularidad en una mansión privada. Estos acontecimientos dan origen a los salones intelectuales que se instituyen en Francia en el siglo XVII, donde junto con dirigir los rumbos de la vida artística y literaria del país, se exhiben las buenas costumbres y se cultiva el "buen gusto". Desde esta actividad se reedita el concepto de academia y su realización. En España, su equivalente son las "tertulias" literarias, de las que surgió la Real Academia Española de la Lengua, en 1713. En las artes visuales el nombre de 'Salón' a secas procede de las exposiciones anuales de los miembros de la Academia Real de Bellas Artes, que se celebraron desde 1667 en el Salón Carré del Louvre.

El Salón –en tanto lugar arquitectónico e instancia institucional de exposición– nos habla de un espacio restringido, delimitado, lo que implica un criterio valorico de selección de acuerdo a un "principio artístico" que es representado por la institución dominante, su academia y sus jurados. Inevitablemente, esta estructura marca un límite y genera otro espacio: el de "los rechazados". Ya en 1863 se celebra en París el Salón des Refusés, donde uno de los cuadros más célebres y más criticados fue *El almuerzo sobre la hierba*, de Manet. En 1884 se fundaba en París el Salón de los Independientes, luego el Salón de Otoño y otras manifestaciones de grupos de artistas que disientan del Salón Oficial parisino.

En Chile, las exposiciones de arte comienzan durante la segunda década del siglo XIX. Éstas podrían calificarse como salones, pero en esto hay discrepancias, debido principalmente a las diferencias en la precisión del concepto de "Salón de arte" y su oficialidad. En lo que la historiografía nacional, está de acuerdo es en cuanto al gestor de la tradición de los salones oficiales que se realizaron hasta hace algunas décadas atrás: esta función es atribuida a don Pedro Lira.

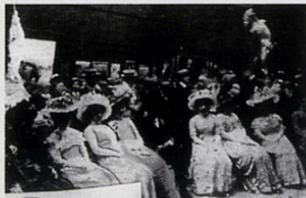
Inicialmente, Lira inició sus estudios con Evarist Lumine y también formó parte de un círculo que se formó alrededor de Juan Antonio González, pintor español residente en París. Otros artistas que se formaron en Europa fueron: Alberto Orrego Luco, quien tomó inicialmente clases en París con Alexandre Cabanel (profesor de Pascual Ortega), matriculándose luego con Jean Paul Laurens; Pedro León Carmona, becado a París en 1871, estudió con Adolphe Bugueureau tras una estadía en Italia, regresando a Chile en 1876; Ramón Subercaseaux (1854-1936) también fue a París en 1874 –aunque costeándose el viaje por su propia cuenta– y tomó clases con Dagnan Bucheret y también terminó reuniéndose con el círculo de Juan Antonio González. Cosme San Martín, por último, recibió una pensión del Estado en 1875, lo que permitió que de igual forma estudiara con el artista español en París.

Con persistencia y esfuerzo, las ilusiones de reconocimiento y "fama" se vieron parcialmente satisfechas, tanto con los viajes como con los premios que los artistas chilenos lograron obtener en Europa. El primer "éxito" fue la creciente incorporación de los artistas chilenos al Salón Oficial de París. Las primeras obras incluidas pertenecieron a Nicanor Plaza en 1866 y 1871; entre 1875 y 1882 pueden contarse algunas menciones honoríficas incluso. Pedro Lira exhibió en los años 1875 y 1882, obteniendo una mención honorífica con la tela titulada *Caín*. Una naturaleza muerta de Orrego Luco fue exhibida en la Sala de Honor de los artistas franceses en 1879 y Virginio Arias también exhibió en los salones anuales de París, ganando una mención honorífica en 1882.

Salón de 1908 en el Partenón de la Quinta Normal. (Arch. de Lissette Balmaceda).



Interior de Salón de 1909 en el Partenón de la Quinta Normal. (Revista Zig-Zag).



Estos logros alcanzan su punto máximo de visibilidad con la Exposición Universal de París de 1889. Bajo la sombra de la Torre Eiffel, Chile presentó su propio pabellón,

Intérieur

* Por Ricardo Loebell

Es un espacio que se deja comprender desde el reflejo de un impulso cultural de la época, en que el artista, al igual que la aristocracia, se retira, para establecer desde allí una relación mediatizada con la naturaleza y el mundo. En una serie de acotaciones, Walter Benjamin insinúa el *intérieur* como una fortificación estética. El *intérieur* –según Benjamin– viene siendo el refugio del arte; el *étui* (estuche) del *privatier* (particular)¹. Benjamin critica el *Jugendstil* o *Art Nouveau* y su escapismo, al comprender aquella corriente como una regresión de la realidad social a la realidad biológica y natural². En sus apuntes él señala más adelante: “Para adquirir la clave del *intérieur*, habría que estudiar con precisión el aspecto o la *fisonomía* de la vivienda de grandes coleccionistas. Como los objetos se apropian de la vivienda paulatinamente; el amoblado parece reunir aquí huellas de estilo de todos los siglos”³.

En Chile también se puede observar aquel desplazamiento ambiental en inicios del siglo XX, en que al comienzo se retira la aristocracia y más tarde la mesocracia a sus salones, transformando las habitaciones en pequeños ‘museos’, como refugios culturales. También en sectores literarios se establece aquel ambiente. Luis Orrego Luco evoca en uno de sus esbozos las tertulias de A. de Gilbert (Pedro Balmaceda Toro), hijo del presidente Balmaceda y los encuentros regulares con los escritores adeptos al Modernismo –sobre todo sus encuentros con Rubén Darío– en su pequeño departamento en un rincón de La Moneda. Aquel lugar, dice el autor de *Casa Grande*, estaba “adornado con muebles y cortinajes orientales, lámparas japonesas de bronce, biombos bordados, braseros antiguos, porcelanas de Sajonia y Sévres”⁴.

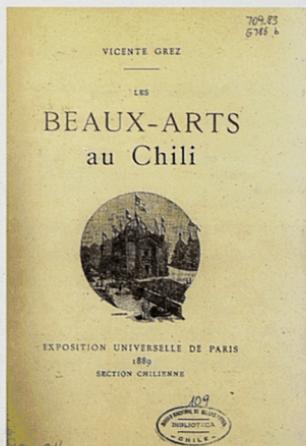
En un interesante paralelo con un recuerdo que traza Ernesto Montenegro sobre d’Halmar, este comenta: “Él [d’Halmar] se había desde temprano a vivir en su fuero interno una realidad que planea sobre la actualidad precaria en que vegeta. Sibarita para los días afortunados y de ascética frugalidad en las horas ordinarias, se va componiendo con los libros una sociedad a su gusto, el gran mundo de sus predilecciones. [...] [En dicho *intérieur*], él se complace en amoblar, la desnuda existencia de un muchacho chileno, en el Santiago de 1900, con la rica decoración y la densa atmósfera espiritual de las obras maestras universales de fines del siglo”⁵.

- 1 Cf. Walter Benjamin, *Obras completas* (Frankfurt, Suhrkamp, 1982) tomo V (Passagen-Werk), pág. 53 y págs. 281-300.
- 2 Cf. Walter Benjamin, *Rückblick auf Stefan George* (1933) [Retrospectiva de Stefan George], en *op. cit.*, tomo III (Críticas y reseñas), págs. 392-399.
- 3 Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, tomo V, pág. 288.
- 4 Luis Orrego Luco, cit. por Hernán Godoy Urzúa. *La cultura chilena*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1982, pág. 416.
- 5 Ernesto Montenegro, en Augusto d’Halmar, *Capitanes sin barco* (prólogo), Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1934, pág. 8.

exponiendo una amplia selección de obras del arte nacional. Pedro Lira, acompañado por su estudiante Celia Castro (1860-1930), fue a París para organizar la exposición. Exhibió *La Fundación de Santiago*, ganando con esta obra una medalla de plata. Vicente Grez fue comisionado para escribir una guía para el arte en Chile –*Les Beaux Arts au Chili*–, lo que constituyó una fuente importante para esta época. Con ello el gobierno chileno intentó presen-



Pabellón chileno en la Exposición Universal de París en 1889. Actualmente es el museo Artequín, ubicado en la Quinta Normal



Portada del Catálogo de la
Exposición Universal en
París, 1889.
(Archivo MIBIA)

Fundación de Santiago, 1888
Pedro Lira
Óleo / tela
250 x 400 cm
Col. MNBA (en préstamo en
el Museo Histórico Nacional)



Pedro Lira

Dentro de los valiosos aportes estéticos que ofrece la producción de Pedro Lira, se aprecia como en su obra se investigan todos los géneros* de la pintura, sin dejar establecer jerarquías ni preferencias. Lira incursiona en la pintura de carácter histórico y mitológico, los retratos y los paisajes. En cada uno de estos géneros aparece el signo distintivo de dejar constancia en forma muy naturalista de la fisonomía de los personajes y de la naturaleza de los objetos. Para lograr esta estrategia, el pintor ha utilizado todo su conocimiento directo del arte que ha obtenido en los numerosos viajes realizados a Europa y, en especial, del contacto que ha tenido con talleres y artistas vinculados a los salones oficiales de París. Sin duda esta búsqueda por un arte consagrado predomina, desde una perspectiva estilística, en gran parte de su plástica. Su pintura dejará en evidencia que su interés por la estructura armónica, el equilibrio de las figuras y la composición serán preocupaciones fundamentales de su trabajo. De hecho, Pedro Lira tuvo conocimiento de la pintura desarrollada por la Escuela de Barbizón (escuela eminentemente paisajista que desarrollaba su trabajo al aire libre) y también de los impresionistas; sin embargo, pese a sentir inclinación por la Escuela de Barbizón

* Alcances para una Definición de Género

El término *género* es de origen francés y habitualmente se aplicaba a la pintura o a los cuadros costumbristas del siglo XVII. Más tarde comenzó a abarcar a toda la pintura que representaba elementos reconocibles del diario vivir, tales como retratos, bodegones, desnudos, cuadros de animales, pinturas históricas y de batallas.

tar la imagen de un país civilizado, moldeado en términos europeos, haciendo gala de una rica y activa vida cultural.

Al tiempo que los chilenos lograban integrarse al circuito europeo, las necesidades por organizar el arte en el país se acrecentaban. José Miguel Blanco (1839-1897) propuso a través de la *Revista Chilena* en 1879, la creación de un Museo de Bellas Artes. Esta publicación se sumó al decreto promulgado por García de la Huerta el 30 de julio de 1850: "Que debe establecerse una galería, no sólo con el objeto de inspirar el gusto por las bellas artes en la pintura y la escultura, sino para que los alumnos de la Academia de Pintura tengan modelos en que perfeccionar sus estudios"⁴.

—cuestión que se hace evidente en la pintura de sus últimos doce años de vida—, juzgó duramente a la escuela impresionista, considerándola "pintura pintoresca", es decir, pintura que resulta "interesante y divertida de ver", pero que en definitiva no constituye un aporte al conocimiento de una "realidad determinada".

Para Lira la pintura es una vía de conocimiento, difusión de destrezas académicas y fuente de proposiciones temáticas. En tal sentido, una de sus obras más representativas —*Carta de*

Con la creación de un Museo y las exposiciones nacionales e internacionales que se comenzaron a organizar a partir de 1872, se creyó en algún momento que la actividad cultural del país estaba en condiciones de desarrollarse al igual que en Europa. Tras el regreso de Pedro Lira, se organizó una muestra centrada exclusivamente en arte chileno (1884), lo que provocó una ilusión generalizada en el ambiente santiaguino. En el mismo año, se remataron una gran cantidad de obras de la producción europea de Lira y Orrego Luco. Según Vicente Grez, éste fue el primer remate de arte nacional, anticipando lo que en 1889 ya sería una práctica común, con lo que se pudo establecer un precio de mercado para el arte chileno⁵.



Pedro Lira junto a sus discípulos.

amor (Col. MNBA)–, constituye una problematización genérica, pues con ella se ensaya un retrato de cuerpo entero en el que se oculta la identidad del retratado. ¿Cuál es el tema de la pintura?, ¿es posible pensar que todo el despliegue realista de su pincel sea en función de fijar una situación anecdótica?, ¿será acaso que Pedro Lira en esta pintura está reconociendo que no basta con establecer una imagen meramente imitativa del mundo?, ¿que la pintura puede abrirse hacia zonas en donde la imagen puede ser sólo una excusa para desplegar texturas y formas que el espectador inevitablemente tendrá que completar tanto en su mente como en su retina?

Otra obra digna de destacar es *Quinta Normal*, en la que el pintor da a conocer su concepto de composición en un gran formato. Sin embargo, lo más llamativo dice relación con la materialidad y la textura que se otorga a la pincelada: en ésta se aprecia una opción por brindar autonomía expresiva al óleo, permitiendo que la yuxtaposición y superposición de los colores sean bastante matizadas y dinámicas, privilegiando el efecto cromático por sobre el modelado naturalista imitativo. Esta enseñanza la podemos ver reflejada en el tipo de pintura que desarrollarán con posterioridad sus alumnos, al constituir la Generación del '13. La impronta de Lira se aprecia en la forma de asumir el dibujo libre y abierto, con una paleta cromática que enfatiza los tonos quebrados y los grises, provocando efectos de temperatura que reconocen los efectos de la luz en el ambiente natural. Un último aspecto destacable en la producción de Pedro Lira se relaciona con los temas que desarrolla en sus últimos diez años de trabajo. En esta etapa es posible observar una actitud de apertura hacia nuevas temáticas: se abandona la grandilocuencia de los clásicos temas para aproximarse hacia mundos domésticos, humildes y sencillos, donde no se disfraza la emotividad de la escena. Buen ejemplo de ello es *Niño enfermo* (Col. MNBA) o *La niña del gato* (Col. Pinacoteca de la Universidad de Concepción), cuadros donde vemos que las miradas se han volcado a los hogares humildes de las clases populares, preocupándose por reivindicar a sectores sociales que antes habían permanecido ausentes del imaginario nacional. Esta orientación temática y estilística provocará un significativo impacto en el curso que adoptará la Generación del '13.



Carta de amor
Pedro Lira
Óleo / tela
116 x 58 cm
Col. MNBA

En 1884 se organizó en Santiago una gran Exposición Nacional, para lo cual se acondicionó especialmente un pabellón en la Quinta Normal, en el

recinto donde hoy funciona el Museo de Historia Natural. El eje central de la exposición fue la Sección de Bellas Artes. Cinco años más tarde Vicente Grez escribía: “La exposición del año 1884 dura hasta hoy en la memoria de artistas y de aficionados como la más brillante y más llamativa de todas las exposiciones que han sido realizadas hasta hoy”⁶.

El éxito de la exposición hizo evidente la necesidad de contar con un espacio permanente para mostrar el arte chileno. Una vez más fue Pedro Lira quien dio respuesta a esta demanda,

creando la Unión Artística, entidad privada y sin fines de lucro que tuvo por primera misión obtener financiamiento para la construcción de un palacio destinado en forma



El niño enfermo, 1902
Pedro Lira
Óleo / tela
102 x 137 cm
Col. MNBA

permanente a las exposiciones de arte. Fue así como el “palacete griego” o Partenón, construido en la Quinta Normal, abrió sus puertas al público en 1885. Ya en abril de



Partenón de la Quinta Normal.
(Arch. MNBA).



La perla del mercader, 1884
(Tit. original Marchant des esclaves)
Alfredo Valenzuela Puelma
Óleo / tela
214 x 138 cm
Col. MNBA

1886 tuvo lugar en este centro una exposición de Arte Contemporáneo Europeo; luego, en noviembre, se presentó el Segundo Salón de Arte Chileno. En 1887 la Unión Artística, ante la enorme responsabilidad económica y administrativa que suponía mantenerse a cargo del Partenón, acordó con el gobierno el traspaso de este palacio al control del Estado. Con la adquisición de estas nuevas salas, el gobierno creó con posterioridad la Comisión de Bellas Artes, encargada de administrar los fondos de pensión y estimular las artes. Durante este tiempo la comisión incluía nombres como Pedro Lira, Luis Dávila, Marcos Maturana, Arturo Edwards y Onofre Jarpa. Este cambio, también coincidió con la instauración de un premio para la mejor escultura producida en Chile, establecido por el general Maturana. Ésta era la primera de algunas iniciativas creadas por particulares para estimular el arte chileno. Otro premio para la pintura fue creado por Arturo Edwards, otorgado por primera vez en el Salón del año 1888.

Paralelamente al proceso de institucionalización de las artes, se incrementaba nuevamente el contacto de los artistas chilenos con Europa. El pintor Alfredo Valenzuela Puelma (1859-1909) recibió una pensión para estudiar en París (1881); tuvo lecciones con Benjamin Constant y por algún tiempo con Jean Paul Laurens. En 1890 se fue a España, donde hizo un contacto más favorable con Joaquín Sorolla. Onofre Jarpa, incapaz de encontrar un profesor de paisaje a su gusto en París, se trasladó a Roma, donde estudió con Mariano Fortuny y Francisco Pradilla y Ortiz. Ambos artistas regresaron a Chile en 1885. El pintor y futuro director del Museo de Bellas Artes, Enrique Lynch (1863-1936), hizo dos visitas a París durante la década de los '80. En su segunda visita (1884), Lynch estudió en la academia de Jacques Fernand Humbert y Henri Gervex.

Otro “aprendiz en viaje” fue el pintor y diplomático José Tomás Errázuriz (1856-1927), quien llegó a París en el año 1883. Simón González (1859-1919) viajó en 1888, mientras que Juan Francisco González arribó a fines de 1887, en una comisión

ad honorem, regresando a Chile un año después. Desde 1906 Julio Fossa Calderón (1874-1946) permanece en París por cuatro años: frecuenta la L'École des Arts Décoratifs y el taller de Fernand Cormon, logrando exponer con éxito en los salones parisinos. Pedro Reszka (1873-1960) también pertenece a esta generación: trabajó en París por largos años, estudiando a los clásicos del siglo XIX.



Taller del pintor Valenzuela Puelma en París.

La década de los '80, fue un período de consolidación y expansión para el arte chileno. Bajo la dirección de Juan Mochi (1831-1892), la Academia de Bellas Artes floreció. También se establecieron revistas que se dedicaron a la plástica: el *Taller Ilustrado*, fundada por José Miguel Blanco en 1885 y la *Revista de Bellas Artes*, financiada por el gobierno a partir de 1889. Diversos remates estimularon las ventas de arte chileno y un creciente número de artistas nacionales mantenía –gracias a los sistemas de pensiones– un contacto directo con el circuito más influyente de la crítica oficial del arte europeo. Este proceso tuvo lugar en un clima de acentuada europeización en Chile, al menos en los sectores más acomodados, que se vieron directamente beneficiados con la Guerra del Pacífico y el incremento de riquezas minerales que ésta



La dama en rojo
Pedro Reszka
Óleo / tela
105 x 65 cm
Col. MNBA



Madre e hija
Julio Fossa Calderón
Óleo / tela
107 x 95 cm
Col. Pinacoteca de la
Universidad de Concepción

significó. El desarrollo del transporte marítimo –favorecido con la apertura de la costa poniente de los Estados Unidos– trajo mayor seguridad y rapidez de acceso al viejo continente, incidiendo en una etapa de gran prosperidad en nuestro puerto de Valparaíso.

Hacia 1900, las instituciones ya habían logrado cierta estabilidad y varios artistas gozaban de un cierto prestigio social y reconocimiento académico. Ante esta “ilusión” de éxito, Augusto d’Halmar da a conocer un panorama bastante más

precario e irregular: “Pocos, malos y desunidos, así se puede sintetizar a los artistas chilenos, pintores, escultores, escritores o músicos del 1900. Unos cuantos descollaban; y precisamente los que eran jefes de grupo, como don Pedro Lira, Valenzuela Puelma y Juan Francisco González, vivían divididos por rencillas y rencores, y ni siquiera se podía ser amigo o simple admirador del uno, si se era admirador del otro.

Lo propio pasaba en el campo escultórico, con Nicanor Plaza, José Miguel Blanco y don Virgino Arias (Simón Gonzalez no había aún regresado al país), y casi lo mismo



Calle Ahumada de 1902
Enrique Lynch
Óleo / tela
75 x 57 cm
Col. MNBA

entre los compositores y los literatos”⁷. Otra situación bastante polémica se produjo cuando el escultor Virgino Arias regresó desde París para asumir como director de la Escuela de Bellas Artes, en 1900:

“Cuando el señor Arias se hizo cargo de la Dirección de la Escuela (10 de octubre de 1900), sólo había en ella dos profesores i un ayudante, a saber: Un profesor de pintura, otro de dibujo natural, i finalmente, un ayudante de la clase de dibujo.

A pesar del reducido número de los profesores, éstos se hallaban en perpetuo desacuerdo, i siguiendo su mal ejemplo, los alumnos i hasta los sirvientes, formaban en dos bandos que se hacían continuamente los mayores agravios i se vejaban mutuamente i sin miramiento alguno...

La Sección Universitaria de Bellas Artes había, pues, degenerado; después se traslada a la calle de Maturana, en un campo de intrigas i de inmoralidades sin cuento, i por lo mismo decaído de un modo desconsolador, puesto que se encontraba a fines de 1900, menos que a la altura de lo que había sido en 1858”⁸.



El Pintor Enrique Lynch en su taller.
(Arch. de Lissette Balmaceda).

El Museo de Bellas Artes también enfrenta una polémica con el nombramiento de Enrique Lynch como su director. Lynch fue nombrado directamente por el Ministro de Instrucción Pública, lo que produjo un conflicto con la Comisión de Bellas Artes, que había gestionado y dirigido la creación de dicho Museo hasta entonces. Molesto, Lynch les dirigió una carta en 1904:

“He hecho todo lo que es posible hacer dadas las condiciones deplorables en que me he encontrado. Nombrado director de un establecimiento no establecido. Nombrado contra la voluntad de personas influyentes —se refiere a la Comisión Directiva—, sin recursos, sin dinero, sin empleados”⁹.

Aunque las artes plásticas van adquiriendo más protagonismo, era frecuente encontrar en la prensa de la época quejas de los articulistas por la indiferencia que la sociedad

Virginio Arias

Otra forma de aproximarnos a esta función ilustrativa del arte se puede reconocer en la escultura de Virginio Arias titulada *El Descendimiento*, con la que obtuvo la tercera medalla en el Salón Oficial de París (1887) y la medalla de oro en la Exposición Universal de París (1889); finalmente la escultura fue comprada en 30.000 francos por el gobierno de Chile, a fin de ser donada al Museo de Bellas Artes (1890). A su llegada al país, la escultura no dejó indiferente al público. Concretamente, la desnudez de Magdalena – tendida a los pies del recién descendido Jesucristo– fue considerada “ofensiva a la moral”.

En la obra se aprecia una traducción de lenguaje a partir del pasaje bíblico relatado –el instante en que Jesús es bajado desde la Cruz–. Esta escena, convertida en escultura de mármol, expresa la necesidad de reflexionar en torno al pasaje bíblico modificando la iconografía ya existente –recuérdese *La Pietá* de Miguel Ángel (1498)–. La concepción escultórica de Arias lleva consigo la exigencia de la función ilustrativa, la que no podría ser desarrollada si su trabajo de taller no estuviera respaldado por un riguroso proceso de composición, en el que prevalece el dibujo analítico y el estudio de las texturas, en este caso, de la figura humana y los drapeados de los paños.



El Descendimiento, 1887
Virginio Arias
Mármol
224 cm
Col. MNBA



Dafne y Cibe, 1885
Virginio Arias
Mármol
160 x 90 x 50 cm
Col. MNBA

mostraba hacia la pintura y la escultura, puesto que la alta sociedad se complacía mucho más en asistir a los elegantes eventos de la ópera. Harry Olds, un notable fotógrafo extranjero que residió en Chile durante algún tiempo, escribía a su padre el 25 de septiembre de 1899: “Visité el Teatro Municipal y vi a la sociedad de Santiago en sus mejores días [...]. Ellos no van a ver la actuación sino que a lucirse y valió la pena verlos: todos los hombres estaban de etiqueta con guantes blancos, sombreros altos, y las damas con vestido de gala; fue deslumbrante. Entre actos ellos salen a lucirse a una sala contigua. Después de la actuación casi todos van al restaurant e intercambian chismes”¹⁰. Es en medio de esta atmósfera elitista donde las manifestaciones artísticas se van desarrollando.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, se hicieron esfuerzos por encauzar la pintura y la escultura por la senda del perfeccionamiento técnico y temático, teniendo como parámetro el gusto o *modelo europeo*. Para lograrlo, se realizaron algunas iniciativas que resultaron decisivas: la Academia de Pintura y Escultura, para la formación de los jóvenes; los salones oficiales, para posibilitar una competencia entre los artistas; las becas al extranjero, para

quienes parecían más dotados y no podían enfrentar los gastos por sí mismos; la fundación de sociedades y espacios destinados a la conservación y difusión de las actividades artísticas.

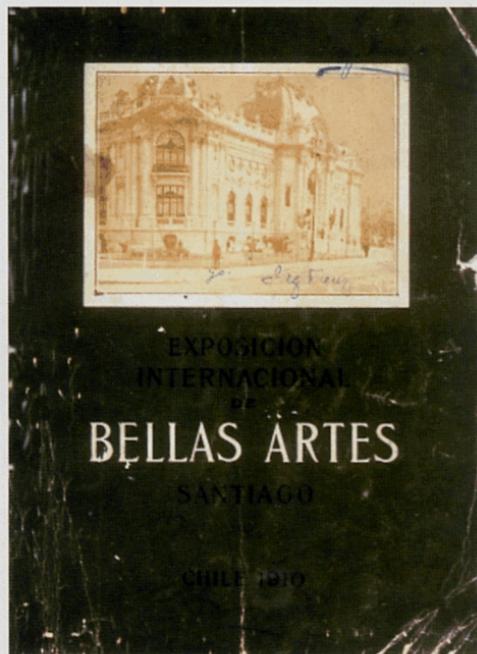
En este contexto de desarrollo institucional, la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes y la gran Exposición Internacional inaugural representaron la cristaliza-

ción de un proyecto, para el cual resultaba vital el disponer de un recinto adecuado a las exigencias de conservación y difusión de las artes. En la Exposición Internacional de 1910 se consolida el *Modelo Europeo*, dando cabida solamente a lo que se ceñía a los moldes de la Academia, sin avisorar las problemáticas que enfrentaría la plástica en los próximos años, tanto por el descubrimiento de nuevos motivos, como por la emergencia de nuevas conceptualizaciones al interior de su propio lenguaje. El catálogo reúne obras provenientes de Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Los Países Bajos y España. El material catalogado permite socializar el gusto de las autoridades, tanto nacionales como extranjeras, en tanto que expresa el propósito de persistir en una tradición estética donde no es posible ubicar nombres relacionados con las tendencias impresionista y postimpresionista, y menos con la Escuela de París. Con este gesto queda en evidencia el rechazo institucional a toda opción innovadora desde el punto de vista formal e ideológico. Es pertinente recordar que la primera exposición del impresionismo europeo (1874) había significado ya la primera gran ruptura con la tradición; en Chile, el Grupo del Centena-

rio o Generación del '13 –sumándose a la investigación pictórica encabezada por Juan Francisco González– será el encargado de plantear una primera ruptura con el modelo europeo del siglo XIX.

En el marco de estos desplazamientos, transferencias y valoraciones de los objetos artísticos, surge a comienzos del siglo XX el interés por acrecentar el patrimonio nacional, iniciándose un

Portada del catálogo de la Exposición Internacional de 1910.



Medalla conmemorativa de la Exposición Internacional de Agricultura. 1910. Realizada por Simón González.



Medalla conmemorativa de la Exposición Internacional de Bellas Artes. 1910. Realizada por Lortschmer.

coleccionismo de obras chilenas y extranjeras que empiezan a ser estimadas como objetos de gran valor cultural, social y económico. Esta apropiación de objetos

artísticos indica la necesidad de familias e individuos por formar su propia pinacoteca para el “disfrute y complacencia de los visitantes o huéspedes ilustres”. Entre las numerosas colecciones que por entonces se formaron, merecen destacarse las de Eusebio Lillo (1826-1910), Luis Álvarez Urquieta y Julio Vásquez Cortés, las que con posterioridad pasaron a formar parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes y de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, respectivamente.



La lectura, 1874
Cosme San Martín
Óleo / tela
108 x 146 cm
Col. MNBA

A Luis Álvarez Urquieta se deben varios

estudios y monografías sobre la plástica nacional, entre ellas “La Pintura en Chile”, publicada en 1928. El libro-catálogo corresponde a la colección que el mismo Álvarez Urquieta fue adquiriendo desde fines del siglo XIX y que posteriormente cede al Estado de Chile. Es importante destacar que pese a los intentos por desarrollar una autonomía estética por parte de los artistas, la escritura de arte persiste en la continuidad y reproducción del modelo conceptual del arte del siglo XIX. Las características estéticas de la colección donada al Museo por Álvarez Urquieta, están determinadas por la definición de arte y el gusto de su propietario. Es así como

podemos leer en la introducción a dicha publicación, de acuerdo a las palabras de Onofre Jarpa (1849-1940) :

“ El fin del arte, ha dicho un autor, es ante todo y sobre todo, causar en el espíritu del que contempla sus producciones la emoción estética. Y como quiera que esta pura, desinteresada y noble emoción despierta en el ánimo ideas elevadas, honestas y dignos y valiosos impulsos; el fin último del arte es la educación del espíritu humano, principalmente en su parte afectiva” ¹¹.

Cosme San Martín

Cosme San Martín es el primer director chileno de la Academia de Pintura. A través de su enseñanza se puede apreciar un modelo de trabajo que enfatiza la veracidad de los objetos y personajes representados. Una de sus principales obras, titulada *La lectura* (Col. MNBA) y realizada en París en 1874, puede ser apreciada como síntoma de este deseo nacional por hacer que el arte ilustre y materialice los principios estéticos y los valores nacionales. En este imaginario encontramos escenas históricas, retratos de personas ilustres, autoridades civiles y militares, y paisajes de la región. En resumen, el arte se establece como un espacio de difusión para una ideología que funde lo estético con lo político. *La Lectura* representa este literal deseo de asignar al arte un ámbito complementario a la vida interior del hogar. Aquí la pintura desempeña una “función doméstica”: el arte es asumido como un valor tangencial a la vida cotidiana; en la misma tela se puede apreciar como los cuadros y objetos que rodean la escena familiar operan como el correcto decorado para un hogar “bien constituido” social y estéticamente.

Inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes

por Paula Fiamma*

Nuestros artistas tienen una regia casa, ese Palacio que reúne todas las comodidades y los adelantos en la materia, además de la armonía y belleza de su construcción. Dentro de su recinto se cree estar en Europa, y al asomarnos por los amplios ventanales por donde se filtra la luz suave propicia á los cuadros, vemos las cordilleras de los Andes, todo el hermoso paisaje de nuestro suelo. La fecha de ayer es grande y se señala el día y la mejor y más intelectual de todas las fiestas de nuestro centenario.

El Diario Ilustrado, 22 de septiembre de 1909.

En el lugar sobre el cual a comienzos de siglo existió el lodo, el desecho y los escombros que los habitantes de la ciudad despojaban, ahora existe “la obra arquitectónica y urbana chilena más destacada del siglo”¹. Se trata del Museo Nacional de Bellas Artes, un espacio de estilo neoclásico francés, que surgió ante el requerimiento de un lugar adecuado para el desarrollo artístico del país y ante la necesidad de construir un símbolo perdurable, como parte de las celebraciones del Centenario de nuestra Independencia.



Basurales en los terrenos de relleno del Parque Forestal, antes del año 1900.
(Arch. Lissette Balmaceda).

Los terrenos baldíos que quedaron luego de los últimos trabajos de canalización y relleno del río Mapocho, en su ribera sur en 1892, fueron los escogidos para el levantamiento de la Escuela y el Museo de Bellas Artes. Según Alberto Mackenna, la superficie escogida (de 24 mil metros cuadrados) era un espacio “destinado al cachureo, en el cual se confundían los perros vagos, los puercos en busca de desperdicios y las mujeres del pueblo que ganaban la vida en esa tarea tan baja [...]”².

Mirando hacia París

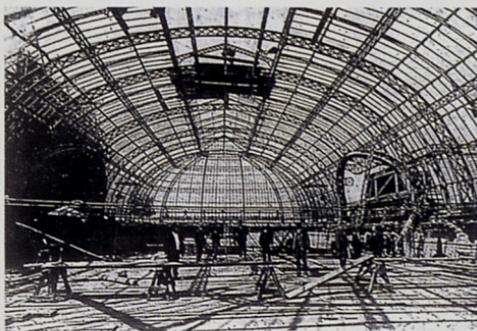
En aquellos años gran parte de los futuros arquitectos chilenos aspiraban estudiar en la “ciudad de la luz” para conocer las técnicas más modernas y apreciar desde su cuna el estilo que más agrado ejercía en las autoridades y los habitantes de Santiago. Consecuentes con esta premisa, y ante el advenimiento del Centenario de la Independencia, el Estado de Chile convocó a un concurso internacional para la edificación del Museo; el jurado –integrado por Rafael Errázuriz, Agustín Matte, Juan Luis Sanfuentes y Ramón Subercaseaux– favoreció el proyecto presentado por Emilio Jecquier, arquitecto titulado en la Escuela de Bellas Artes de París.

Haciendo eco al gusto de la época, Jecquier tomó el recorrido interno y la fachada principal del Museo Petit Palais, de la capital francesa. En relación a su aporte,

una nota de la revista *Zig-Zag*, publicada el 30 de julio de 1905, señalaba: "nos ha traído una nota de refinamiento, de esa exquisita elegancia clásica pasada a través del gusto moderno, que está haciendo furor de París la ciudad más artística del mundo".

Con la edificación del Museo de Bellas Artes, nuestros mandatarios darían muestra de un refinamiento y de una belleza sólo equiparables con París. En las festividades del Centenario, el palacio se erguiría como una señal tangible de modernidad ante los ilustres visitantes. Abrir las puertas de este palacio, constituiría un poderoso gesto simbólico, la imagen más reveladora del progreso cultural alcanzado por nuestra nación.

La consecución de esta empresa exigió del gobierno el aumento sustantivo de los fondos asignados inicialmente. El presupuesto que en 1905 fue de \$ 495.310 de la época se elevó, al concluir el proyecto, a \$22.100.000, pues los costos de la edificación fueron incrementándose a medida que la obra se desarrollaba.



Construcción y armado de la cúpula del Museo, hacia 1909.

Nerviosos Preparativos

En 1906 fue electo presidente don Pedro Montt, quien debió enfrentar una constante guerrilla política, una crisis económica derivada de las pérdidas originadas por el terremoto de 1906 en Valparaíso, los suculentos fondos invertidos en obras públicas y la crisis mundial de 1907. A ello se debe agregar el descontento obrero que culminaría en el triste episodio de la matanza de Santa María de Iquique.

La preparación de los festejos por el Centenario de la emancipación chilena estaba en peligro, pues el terremoto había obligado al gobierno a centrarse en la reconstrucción del puerto.

Debido a estas dificultades económicas, surgieron voces que se oponían a la conclusión de las obras y que pretendían suspender las fiestas. La situación obligó a un pronunciamiento del Senado, para así impedir la postergación en julio de ese año. Además, sería una vergüenza dar excusas... las invitaciones ya habían sido enviadas a las delegaciones extranjeras.

En el último año de su gobierno, Montt asistió a las actividades con que se celebró, en mayo de 1910, el centenario de la Independencia argentina. Al regresar al país, se le diagnosticó una enfermedad relacionada con la arteriosclerosis, debiendo nombrar a Elías Fernández Albano en la vicepresidencia y así partir a Alemania para consultar especialistas. El 17 de agosto, horas después de desembarcar, el Presidente fallece sin alcanzar a ver la obra que tantos avances alcanzó durante su mandato.

Elías Fernández debió recibir a las delegaciones extranjeras que comenzaban a arribar para los festejos. Durante la misa fúnebre que se ofició en la Catedral el 26 de agosto en honor al difunto Presidente, contrajo un fuerte resfrío: en medio de los

últimos preparativos, su enfermedad pronto se convirtió en pulmonía. A raíz de un paro cardíaco, diez días más tarde, el Vicepresidente también falleció.

Dos muertes de personajes tan ilustres en menos de un mes conmueven al país. Las revistas publican reportajes fotográficos sobre los funerales, en tanto que informan sobre la llegada de más visitas o la adquisición en Argentina de mayor alumbrado eléctrico para engalanar la capital. Una convención designó como candidato

de consenso para la Presidencia de la República a don Ramón Barros Luco, quien asumiría en noviembre. Interinamente gobernaría como vicepresidente Emiliano Figueroa. Se soslayaron así varios problemas protocolares, pues los regalos para las autoridades y los diplomáticos invitados, con las iniciales ya grabadas de Elías Fernández, pudieron ser entregados.

Cerrando este período carente de una institución que brindara un espacio adecuado para el arte, el 21 de septiembre de 1910 se inaugura el nuevo palacio. Durante la concurrida ceremonia también se dio inicio a la Exposición Internacional, que ocupó la edificación correspondiente al Museo y a la Escuela, y para la cual se editaron catálogos y una medalla de cobre recordando ambos hitos—Centenario y Exposición—. Se abrió así un ciclo para la difusión de las artes en Chile.

*Periodista, Univ. Diego Portales; Diplomada en Administración Cultural, U.C., y colaboradora de la revista *Patriotismo Cultural*.

En el desorden gubernativo en que vivimos nadie puede extrañarse que el Centenario nos halle desprevenidos. Mucho se ha escrito, mucho se ha hablado, pero se ha hecho poco. Por lo demás, la anarquía de las ideas no puede producir sino resultados como éstos. La cosa ha llegado al extremo de haberse pensado en la postergación del Centenario. Ha sido necesario un pronunciamiento del Senado para que no se hiciera la postergación. Pero no nos equivoquemos: no se opuso el Senado a esa idea porque las invitaciones al mundo entero ya habían sido dirigidas; en buenos términos, porque ya no se podía volver atrás. Por casualidad puede figurar en las fiestas de esa fecha la inauguración del Palacio de Bellas Artes: ha tocado la coincidencia de que el edificio quede concluido entonces. Sin embargo, ni aún eso anda a las derechas. Para poder inaugurar en septiembre el palacio, hay que trabajar incesantemente de día y de noche, hay que pagar a los operadores el duplo o el cuádruplo del jornal acostumbrado, hay probablemente que sacrificar la perfección de algunos detalles al plazo angustiado del que se dispone.

Ese palacio habrá de ser el centro de muchas fiestas: será lo mejor que tengan que ver los delegados en todo el programa del Centenario. Sin embargo, nada se ha hecho aún para darle aspecto y limpieza a la plaza adyacente a los edificios que miran al palacio. Es difícil—casi imposible—arreglar todo eso en 2 meses; tenemos que concluir apresuradamente lo que hubiéramos podido hacer desde hace años, pero que en nuestra impresión de musulmanes hemos dejado como de costumbre para última hora.

El Diario Ilustrado, Santiago, lunes 18 de julio de 1909.

(1) Categoría ratificada por la Municipalidad de Santiago, a través de una encuesta realizada a un universo de 250 mil personas en 1999.
(2) Lisette Balmaceda. *El Museo Nacional de Bellas Artes (tesis)*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, 1978, pág. 61.

1 Vicente Grez. *Vida santiaguina*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1968, pág. 47.

2 Sergio Villalobos. *Orígenes y auge de la burguesía chilena*, Santiago, Editorial Universitaria, 1987, pág. 101 s.

3 Citado por Pedro Reszka. "Pedro Lira, Homenaje a su memoria", *Revista Ilustrada*, órgano de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, Santiago, Año 1, N°1, 1928.

4 Boletín de las Leyes, Santiago, 1850. Este decreto tuvo que esperar su materialización hasta el 18 de septiembre de 1880, fecha en que se fundó el Museo de Pintura en los altos del Congreso Nacional.

5 Vicente Grez. *Les beaux arts au Chili*. Exposition Universelle de Paris, 1889. Section Chilienne.

6 Vicente Grez. *op. cit.*, 1889, pág. 26.

7 Augusto d'Halmar, compilado por Alfonso Calderón. *Recuerdos Olvidados*, Santiago, Editorial Nascimento, 1975.

8 Virgilio Arias. *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Recopilado por Rosario Leitcher, Emilio Morales, Ernesto Muñoz. *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1993. Arias está citando otro artículo realizado por Emilio Rodríguez Mendoza, publicado en el único número de la Revista de Bellas Artes, abril 1904.

9 Mílan Ivelic y Ramón Castillo. *Historia del Museo Nacional de Bellas Artes*, Calendario, Santiago, Colección Philips, 1998.

10 Carta de Harry Olds a su padre, publicada en José Luis Granese Phillips (ed.). *Valparaíso 1900, Harry Olds, Fotografías*, 1999, pág. 24.

11 Luis Álvarez Uqueta. *La Pintura en Chile*, Imprenta La Ilustración, Santiago, 1928, pág. 5.

Capítulo II: INVENCION DE LA IDENTIDAD: EL GESTO Y EL MOTIVO



*Estamos condenados a buscar en nuestra tierra, la otra
tierra; en la otra, a la nuestra. Esa condenación se
resuelve en algunos casos en libertad creadora: ese puñado
de obras únicas que en lo que va del siglo, han creado
unos cuantos latinoamericanos.*

Octavio Paz

Cuando se plantea la identidad como problema a investigar, siempre se está frente a un conjunto de aspectos que “hipotéticamente” constituyen aquella particularidad por la que se intenta distinguir o diferenciar una persona de otra, o a un grupo humano de otro. La identidad se configura como una ficción metodológica que otorga una fisonomía a una persona, a un grupo o a un país. A los ciudadanos chilenos de principios del siglo XX, les sirvió como referencia el contexto cultural y geográfico para reconocerse y asentar una historia poseedora de sus propias tradiciones. Seguramente, el desarrollo del paisaje en la pintura es un deseo que acecha al individuo que habita la urbe. Una imagen de esta aproximación a la geografía nacional surge al repasar la trayectoria de los artistas y fotógrafos extranjeros de principios del siglo XIX, que viajaron a caballo o en carruajes registrando el paisaje y las costumbres de los habitantes de Chile. Más tarde, con la llegada del ferrocarril, se establecerá una itinerancia masiva y popular, facilitando el descubrimiento de territorios tan disímiles como los del Norte y del Sur. Esta diversidad territorial muchas veces se concibió como una condicionante del temperamento y la identidad del habitante de cada lugar. Una visión darwinista permitía establecer correspondencias directas y positivas entre el entorno natural y el entorno cultural del ciudadano, postura que muchas veces ha sido utilizada para forzar la existencia de una genuina fisonomía.

Los viajes en tren facilitaron el traslado de los blocks de apuntes, atriles, óleos y telas. Los formatos se adaptaron a esta condición transhumante del pintor a *plein air*. Si repasamos las dimensiones de las pinturas de Agustín Abarca o de Juan Francisco González, se verá la enorme producción “transportable” de obras realizadas velozmente a través de breves gestos y manchas, dejando registro visual del entorno mediante el ejercicio certero y diestro de la “propia sensibilidad”.

La necesidad de ganar un espacio de independencia frente al modelo europeo —escuela inhibidora de la emoción y la imaginación—, se manifestó a través de una manualidad que privilegió el gesto. Esta nueva modulación expresiva supuso dejar de lado el modelado riguroso de la pintura academicista propia del neoclasicismo y naturalismo europeos. A través del efecto de fragmentación y borrosidad de la forma, se abrió la oportunidad para que los artistas intentaran un tipo de oficio plástico en el que la motricidad y el temperamento personal fueran los conductores de un proceso eminentemente espontáneo.

Hacia el año 1900, ya varios artistas tuvieron la oportunidad de conocer la pintura abocetada y matérica de los impresionistas; lo mismo ocurrió con la escultura, a partir

El Primer Gesto en la Escultura

La Academia de Escultura se funda en Chile en 1854. Su primer director fue el francés Auguste François. El proceso de enseñanza que predominaba en sus clases se puede reconocer en la siguiente cita: "El dibujo se iniciaba mediante la copia de grabados, siguiendo un orden que, empezaba por la cabeza, continuaba con las extremidades y terminaba con el cuerpo entero. Se proseguía con el dibujo de relieves y escultura en yeso, en el mismo orden anterior. Se pasaba a una tercera fase del modelado vivo, empezando siempre por la cabeza y concluyendo con el cuerpo entero". La relación de sometimiento a los rigurosos procesos que vigilaban la retórica del volumen, volvieron ilustrativas y funcionales las obras realizadas. De este modo, si se repasan las lecciones de escultura de la academia nos encontramos con que "los alumnos tenían como norte la expresión del llamado 'bello estilo', de marcado carácter normativo, ya que a través de las normas se corregía la realidad y se idealizaba lo visible. El artista sometía su conciencia sensible del mundo fenoménico a una fórmula pre-establecida, a una estructura preconcebida e intelectual de la representación". En esta sujeción al modelo académico encontramos a José Miguel Blanco (1839-1897), Nicanor Plaza (1844-1918), Virgino Arias (1855-1941), Carlos Lagarrigue (1858-1928) y Guillermo Córdova (1869-1936).

Los primeros cambios se caracterizaron por privilegiar la fuerza expresiva y dramática por sobre el modelado académico del volumen –lección inevitable tras el conocimiento de la obra Auguste Rodin–, revalorando los efectos de luz sobre los cuerpos, el movimiento de la materia y la sugerencia de las formas ocultas. Los artistas que dan a conocer esta línea de investigación serán Rebeca Matte (1875-1929), Simón González (1856-1919) y Ernesto Concha (1874-1911).

1. Rodólf Wirtkower. *La escultura, procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
2. Carmen Muñoz Hurtado. *La conciencia artística de la escultura nacional en un paso de la academia a la renovación de la escultura*, Santiago, Instituto de Estética (tesis), Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.



Unidos en la gloria y en la muerte (detalle)
Rebeca Matte
Bronce
220 cm
Col. MNBA



El mendigo, 1893
Simón González
Bronce
76 cm
Col. MNBA

del conocimiento de la obra de Auguste Rodin. No obstante el conocimiento de estas nuevas formas de asumir la representación, los artistas chilenos no establecieron una filiación directa o un aprendizaje metódico de estas propuestas de fines del siglo XIX. Más bien fueron incorporando irregular y desprejuiciadamente las nuevas estrategias visuales, teniendo como base la formación académica recibida con anterioridad tanto en Chile como en el extranjero, lo que les aportó un dominio en el oficio y, por lo tanto, la habilidad suficiente como para esbozar el modelo exterior en unas pocas líneas, formas y colores.

El desarrollo de una visualidad más informal y "borrosa" provocó la sospecha y el disgusto de la mayoría del público y la crítica oficial de comienzos del siglo XX. Similar reacción ocurrió en París con motivo de la primera exposición impresionista de 1874, en la que la

expresión proferida por numerosas personas fue: 'estas obras ofenden el buen gusto y la razón'. De hecho, una de las mayores críticas que recibió Claude Monet a propósito de la serie del Puente Japonés fue: 'si alguien pasara por este puente se caería, pues no existe dibujo, ni estructura'.

El otro elemento que sirvió para sortear la vigilancia que ejercía la tradición académica, fue ignorar los grandes temas presentes en la historia del arte. Otro procedimiento para diferenciarse de la jerarquía establecida por los grandes temas, fue antagónicamente el *tema mínimo* y el *tema efímero*, dos dimensiones referidas a la deten-

CONCURSO DE INSTANTÁNEAS



Sin moverse!



En pleno campo



Durante el camino



Tomando el desayuno



En descanso



Un péo
peligroso



Medio enfurecidas



En péo

Página de Concurso de Instantáneas, Revista Zig-Zag, N° 334, Santiago, 1911.

Concurso de Instantáneas

Otro ejemplo de este descalce temático del *modelo academicista* se aprecia en las fotografías. Un ejemplo de ello serán los Concursos de Instantáneas realizados en 1911; las fotografías de este certamen muestran imágenes que son el registro de un momento fugaz, cumpliendo con la misión de "capturar" un determinado acontecimiento. Una de las fotografías captó a un niño jugando con un perro en el instante en que con su hocico va alcanzar su mano... ¡Sin Moverse! Debemos asumir que estas fotografías se oponen a la función narrativo-ilustrativa que tuvo la fotografía en sus inicios; por lo tanto, se quiere dejar de lado la imagen al "servicio de la memoria" y la ciencia, para preferir la imagen al servicio de la "expresión espontánea y sensible".

ción y movimiento de la mirada – aspectos propuestos por las producciones de Pablo Burchard y Juan Francisco González, respectivamente–. Así, un solo árbol, una manzana, un durazno, una rosa o un cardo, bastaron para comprimir al máximo el sentido captado en la naturaleza. Este ejercicio de focalización es parcial, sintético y fugaz: a partir de este momento la pintura ya no reside sólo en el modelo, sino que ahora resulta de un círculo virtuoso que se establece entre el artista, el modelo y la materia plástica. Esta nueva forma de concebir el trabajo plástico, sin que el tema sea el eje dominante, ofreció la oportunidad para plantear los problemas propios de la pintura.

Al mismo tiempo, los pintores de la Generación del '13 orientaron su mirada hacia la búsqueda y valoración de los "temas propios del chileno". En su mayoría pertenecientes a la ascendente clase media, los nuevos artistas se mantuvieron ajenos a las estructuras de poder, se identificaron con la vida bohemia y marginal de la ciudad, y descubrieron en las costumbres populares del mundo rural los signos de chilenidad y autenticidad que estaban buscando.

Ventana al Paisaje

*Cardales rosa-lila
a los que el viento arranca plumas;
parejas patriarcales
e idílicas en la gran llanura;
árboles que piden una metáfora,
avestruces con trazas de turistas
trotando a la ventura,
polvareda de hacienda,
aéreo desfile de zancudos,
caminos que se contornean,
vastos horizontes en curva...*

En "Marcha Rural", de Victor Domingo Silva

Ventana a la Ventana

A propósito de *Ventana al Paisaje*, en 1997 se generó una interpretación semiótica en torno a algunas obras de Agustín Abarca que fueron agrupadas en una serie que se denominó "Árbol Ventana". En el catálogo de la exposición retrospectiva realizada en el MNBA, "Agustín Abarca, Entre Cielo y Tierra", las investigadoras Bárbara Becker y Angélica Pérez adoptaron como figura metodológica la metáfora de la ventana para observar la función de los troncos de árboles que se ubican generalmente a los costados de las pinturas, repitiendo el gesto del marco y comprimiendo la imagen del centro. Esta comprensión se suma a la atenuación formal de la imagen, el dibujo y la pintura suavizan su tonalidad, se reduce el tamaño de los objetos representados lo que sugiere una sensación de perspectiva y profundidad. Los troncos que se abren a estas grandes extensiones del valle central o del sur de Chile, son los travesaños verticales de la ventana; y las ramas o el follaje de arriba delimitan el extremo superior; abajo el travesaño está en la tierra, la sombra y las raíces. En fin, los bastidores instalados en el paisaje: "El fuerte contraste entre el primer plano oscuro y circular del árbol y el segundo, más lejano y luminoso, muestra una intención de destacar el valor del paisaje, develando gracias a las sombras arabescas del árbol –a modo de ventana abierta– invita a recorrer otro paisaje [...] tronco con tronco, rama con rama, se unen a través de las raíces, para formar un espacio circular que acoge y permite ver el horizonte".



Paisaje, c. 1920
Agustín Abarca
Óleo / tela
60 x 71 cm
Col. MNBA

El Tema Efímero

A partir del desarrollo de la pintura al aire libre, se pone en crisis la labor de los pintores academicistas que trabajan en su taller con modelos estáticos y con iluminación artificial. Pese a esto, en su mayoría, los pintores y la crítica apoyaban la formación académica y se manifestaban en contra del nuevo modelo de producción. Los pintores Juan Francisco González y Pablo Burchard se adhirieron a esta nueva forma de valorar, atendiendo tanto al proceso como al resultado, lo que determinó una innovación y aceleración del trabajo plástico en Chile. Esta aceleración se establece cuando la pintura y el dibujo registran la espontaneidad del gesto expresivo del artista por sobre la mecánica del modelado académico de la tradición neoclásica. Comienza a circular la noción de la obra económica: la necesidad de una ejecución certera, sincronizada en los desplazamientos del ojo, la "sensibilidad" y la mano. Así, la idea de lo certero y lo sintético aparecen como atributos del "gran artista" o genio creador, que hace su obra como un gesto original y virtuoso. Al respecto, González comentó: "El verdadero método debe ser observación y sobre la observación el cálculo; e inmediatamente a estas dos acciones, la actividad de la mano en ejercicio rápido y de acuerdo con el ojo".

A partir de los años '80, la figura y obra de Juan Francisco González adquiere un amplio reconocimiento de parte de la crítica y del mercado, lo que lo sitúa entre uno de "los grandes maestros de la pintura chilena". Sin embargo, llama la atención que, pese al reconocimiento su obra, ésta no ha sido recuperada a través de una revisión teórica contemporánea. El Museo Nacional de Bellas Artes –a través de un espacio expositivo externo que dirigió curatorialmente durante 1997 y 1998, llamado Espacio Abierto– logró establecer ciertas investigaciones autoriales que apuntaron en la dirección crítica y la revisión deseada. Con motivo de la exposición realizada en junio de 1997, a partir del fondo de obras que el Museo posee en torno a Juan Francisco González, Eduardo Correa describió en un ensayo esta revitalización plástica a través de una mirada que privilegia la renovación conceptual contenida en la estética del artista: "... Juan Francisco González radicaliza su percepción visual. Le interesa el instante como fugacidad, no a la manera de los impresionistas, sino a su propia manera, de un modo que hemos denominado *tema efímero* para contrastarlo con la noción de *tema mínimo* –de Pablo Burchard–, que apunta más bien a una valoración dimensional de lo tratado. De allí que los medios plásticos se supeditan a esa concepción pictórica; pincelada rápida, predominio de la mancha por sobre la definición de los contornos –siempre los contornos constituyen una manera conceptual de ver en pintura– y formatos relativamente pequeños. [...] Su modo de trabajar es básicamente a partir del gesto. Mirada y gesto se funden y el tema pasa a ser casi una justificación del acto de pintar. Ese modo constituirá también su base de enseñanza en la Escuela de Bellas Artes. [...] Juan Francisco González, sin embargo, está más allá de cualquiera clasificación histórica demasiado fija. Resulta difícil ver en él conceptos como de avance o de evolución pictórica. Su pintura pareciera que oculta algo [...], lo efímero desplaza tanto visión como pensamiento a otros ámbitos [...]."

Obras como *Carretela de la Vega* (Col. MNBA) exponen el gesto que van recorriendo, sin contornos, la superficie para atrapar, herir y acariciar las formas de la pintura y del

El crítico de arte Antonio Romera, en su libro *Asedio a la Pintura Chilena* (1969), incorporó a la historiografía del arte nacional dos conceptos que permiten establecer criterios generales y particulares para abordar el análisis de la plástica nacional, a saber, las *constantes* y las *claves*: las primeras permanecen en el tiempo; las segundas son más bien esporádicas e insinúan una caracterización de la constante en determinados períodos de la historia.

Una de las constantes nacionales identificadas por Romera es el paisaje. A su juicio, esta conciencia de la "ruralidad" –vista desde la ventana del tren o desde la casa patronal– se manifiesta tanto en la literatura como en la plástica chilena. Este recuadro de naturaleza permanece en la pintura nacional, tanto en la tradición del siglo XIX como en el siglo XX. La *clave* identificada por Romera que surge hacia el 1900 será "el carácter del artista", que a través de su "sensibilidad interior" irá dando a conocer los distintos cambios y alteraciones que sufre la *constante* del paisaje.

La constante identificada establece nexos entre obras muy distantes en el tiempo. El autor sitúa en el inicio de esta tradición las obras del pintor Antonio Smith y Onofre Jarpa; al centro, a Alberto Valenzuela Llanos y Juan Francisco González, culminando con las de Pablo Burchard. A través de esta

espíritu. La extrema síntesis planteada y la textura adquiere un valor autónomo al tema tratado, que desaparece ante la mirada cercana para dejar paso a la intimidad de la pintura. Juan Francisco González demuestra cómo su mirada está en permanente movimiento sobre la superficie de los modelos y de las telas, recorriendo geografías como Lima, Valparaíso, Limache y Melipilla.

Tal vez el término más preciso empleado por Eduardo Correa para hacer posible esta recuperación sea el de *flaneur*, concepto que alude justamente a esta condición de 'paseante': "De la manera como describe Walter Benjamin a Baudelaire: un paseante del paisaje –del pasaje agregará el mismo Benjamin en una de sus obras capitales, también inacabada, como los cuadros de González–, la gran diferencia está en que el paisaje nacional es básicamente distinto del parisino. La diversidad territorial del XIX se inclina por lo rural frente a lo urbano, y aún la ciudad tiene mucho de rural. En ese sentido, nuestro pintor es un *flaneur* o efímero que se va a fijar en una carreta que se detiene durante algunos momentos frente a su casa, en unas flores o frutas que adornan circunstancialmente una mesa".

Este modo de mirar el mundo y de asumir la pintura constituirá el núcleo de la enseñanza que recibirán, tanto en la Escuela de Bellas Artes como en talleres libres, los numerosos alumnos de Juan Francisco González. Tal vez su mejor lección será el recalcar la libertad expresiva del artista. El pintor ha dicho: "No se puede exigir que todos los hombres vayan por un mismo modo de andar". De hecho, no toleraba que algún alumno imitara su estilo. No obstante, su forma de concebir la pintura era una estrategia inevitable a la hora de dibujar o pintar. Testimonio de ello son los paisajes pintados por los escritores y amigos Jenaro Prieto y Pedro Prado (Col. MNBA). También se destacan los trabajos iniciales de alumnos como Luis Vargas Rosas, Camilo Mori, Israel Roa, Gregorio de la Fuente, Ana Cortés y Henriette Petit, entre otros, en su afinidad al usar el color matizado, el dibujo gestual y abocetado en el retrato y el desnudo, respectivamente.

• Eduardo Correa. Exposición "Juan Francisco González", Fond. Col. MNBA (Catálogo-afiche), Galería Espacio Abierto, 1997.



Carretelas de la Vega
Juan Francisco González
Óleo / tela
32 x 41 cm
Col. MNBA

conexión de los distintos artistas va mostrando el paso de la pintura desde un carácter narrativo hasta un nivel de síntesis temática y formal. De lo que no informa Romera, es acerca de las condiciones productivas que contextualizan el carácter en que se realizan las obras y las transformaciones que éstas protagonizan.

En Chile la pintura al aire libre provendrá del contacto que varios artistas tendrán con la Escuela de Barbizón –integrada por Teodor Rousseau y Jean François Millet quienes se establecieron en la aldea de Barbizón, en el bosque de Fontainebleau–. Estos artistas, por oposición a los convencionalismos académicos, pintaron "paisajes íntimos", detalles sin trascendencia de la vida campesina. Entre otros artistas que se unieron con posterioridad a la Escuela, se pueden mencionar a Jules Dupré, Constant Troyon y Narcisse Díaz de la Peña: estos dos últimos fueron los profesores de gran parte de los artistas chilenos que viajaron a fines del siglo XIX y comienzos del XX (Ver en Capítulo I: El Modelo Europeo). El periodo de mayor plenitud de la Escuela Francesa, fue entre 1850 y 1860, donde ganaron medallas y obtuvieron todos la Legión de Honor. Aunque ningún artista en Chile se apejó de manera irrestricta a dichos planteamientos: unos y otros tomaron según "su carácter" aspectos específicos y los adaptaron a sus propias búsquedas.

Al comenzar el siglo XX, los artistas nacionales que, directa o indirectamente, habían conocido las nuevas tendencias europeas, generan una ruptura con la visualidad desarrollada en Chile hasta ese momento. Es en la pintura de paisaje y su particular ejecución, donde se producen los mayores conflictos. La crítica oficial y las autoridades académicas chilenas reaccionaron negativamente ante esta innovación, tensionando el ambiente cultural a tal nivel que se provocan grandes discusiones públicas. En el diario *La Unión* de Valparaíso se puede leer el siguiente comentario escrito en 1895 contra aquella pintura elaborada fuera del taller: “Un pelotón de pintura arrojada sobre una tela y decorada por un impresionista con el nombre de agua, árbol, retrato o cualquier cosa no es arte [...] que chillen los bohemios dedicados a fabricar mazamoras al óleo”. Otro comentario que llama la atención es el que aparece en el texto de presentación del catálogo de la Exposición del Centenario, que inauguraba el actual edificio del Museo Nacional de Bellas Artes. El pintor y crítico Ricardo Richon-Brunet –en esos momentos Vicedecano de la Escuela de Bellas Artes–, manifiesta su desconfianza en torno a la obra de Juan Francisco González en los siguientes términos: “Juan Francisco González no ha podido tener la misma influencia que Pedro Lira porque no tenía la misma autoridad, y porque si bien sus intenciones y aspiraciones hacia la luz y el ensanchamiento de la visión eran excelentes, sus modos de expresión y su método eran demasiado someros...”¹. El pintor fue excluido de la Exposición del Centenario; el comentario aludido, puede leerse –con la perspectiva del tiempo– como un discurso justificatorio, pues ofrece someros argumentos para dar cuenta de una exclusión no cabalmente asumida. Llama la atención que hacia 1910 Juan Francisco González tenía 55 años de edad y disponía de una obra ya bastante reconocida.

Los artistas liderados por Juan Francisco González fueron, en un primer instante, rechazados por el público, que gustaba de modelos y temáticas reconocibles. El aspecto abocetado e “imperfecto” del contorno del dibujo, unido a la libertad cromática y a las zonas no pintadas en la tela, provocaron en el público conservador la sensación de estar frente a una obra “en proceso”, por lo que tendieron a juzgarla despectivamente. El gesto y el cromatismo desplegado mediante temáticas que eliminan lo anecdótico y lo trivial en paisajes, naturalezas muertas y figuras humanas, hicieron que esta orientación fuera catalogada inicialmente como “impresionista”. Sin embargo, conviene precisar que los artistas chilenos no cultivaron el impresionismo fundamentado en la división del color y los efectos lumínicos de los complementarios. Tan sólo se limitaron a incorporar las estrategias formales de este movimiento, fragmentadas y sacadas de su contexto. Antonio Romera señala lo siguiente al comentar la obra de Juan Francisco González: “¿Fue impresionista, cómo

se ha repetido? Al final de su carrera y a las preguntas de alguien, contesta el mismo pintor: ‘Yo no comprendí ni me interesé por los impresionistas’. Las palabras son terminantes. Incomprensión, desdén por la nueva escuela. Es decir, doble apartamiento”².

Comenzar a realizar pinturas fuera del taller ofreció grados de libertad creativa que los artistas pudieron experimentar y desarrollar a través de la voluntad, ejercida desde la observación y el análisis de la realidad geográfica circundante. Esta nueva forma de producir aspiraba a alcanzar una correspondencia lo más directa posible entre la interioridad del artista y el paisaje, relación que debía plasmarse en la obra. Esta actitud frente a la creación plástica impuso un autorreconocimiento y el redescubrimiento visual del territorio. Reafirmando esta correspondencia, se escribe lo siguiente acerca de Valenzuela Llanos: “Artistas como el maestro colchaguino, supieron comprender que la más enaltecedora función del arte, es precisamente contribuir a ese patrimonio intrínsecamente nuestro. [...] Su arte fue grande porque fue sincero y creado con amor de artífice; genuino, porque brotó de lo más profundo de su ser y ese ser estaba identificado con nuestra realidad”³.



Paisaje con cordillera
Alberto Valenzuela Llanos
Óleo / tela
56 x 101 cm
Col. MNBA

Otro artista que ha centrado su producción artística en el paisaje nacional es Alberto Valenzuela Llanos. Antonio Romera precisa aún más esta indeclinable tendencia a pintar los crepúsculos en su *Asedio a la Pintura Chilena*. Para ello se sirve del testimonio personal del pintor: “Elijo siempre esa hora. Me gusta la serenidad. Creo que esa pintura no cansa, no fatiga ni el espíritu ni la vista”. El espíritu contemplativo de

Valenzuela Llanos ha sido exaltado una y otra vez por la historiografía nacional, lo que ha posibilitado afianzar una y otra vez la tradición paisajista. Ya en 1901 fue pensionado para estudiar en París: desde ese instante fue acogido por los salones oficiales y muy elogiado en 1913, cuando recibió la primera medalla del Salón de París. Incluso en 1924 –un año antes de su muerte– aún recibe la grata noticia de que su pintura *Romero en Flor* sería adquirida por el Jeu de Paume. Esta situación contrasta con el rechazo con que había sido sancionado el mismo cuadro en un Salón Anual, justo antes de viajar a París en 1924.

No obstante los éxitos de Valenzuela Llanos, si se repasa su cronología de exposiciones y distinciones, se aprecia que su obra va transitando por las dos primeras décadas del siglo XX sin incorporar ningún elemento problematizador ni vanguardista. Es como si su pintura se hubiera desarrollado en el aislamiento, distante de las innovaciones y conflictos que experimentó la visualidad a partir del cubismo cezanniano y de la escuela modernista de París. Resulta llamativo que al morir Valenzuela Llanos (23 de julio de 1925), en plena vigencia de sus capacidades y éxitos, ha transcurrido solo un mes del lanzamiento del Grupo Montparnasse en el polémico “Salón de Junio”, donde se presentaron obras abiertamente “transgresoras y rupturistas” respecto de la visualidad naturalista e impresionista. Esta cercanía cronológica ilustra de buena manera la distancia que separaba su pintura de paisaje de la asimilación de las corrientes de vanguardia europea en la escena nacional. La dicotomía descrita –Muerte/Inauguración– sintomatiza lo opuesto de las direcciones de ambos proyectos plásticos. Esta situación no deja de incomodar a los partidarios de Valenzuela Llanos: “aunque separados por una generación y orientados por otros derroteros eran éstos (se refiere a Montparnasse) como nuevos gladiadores que tomaban la espada caída de aquel maestro que, había sido una verdadera avanzada de los nuevos anhelos del arte moderno”⁴. Está claro que con estas palabras el autor sale en defensa del pintor, aun a riesgo de aventurarse cuando se refiere a su obra como una “verdadera avanzada”.



Casas de la chacra Lo Contador, fotografía anónima hacia 1900.
(Arch. Museo Histórico Nacional).



Manzanillas en flor
Alberto Valenzuela Llanos
Óleo / tela
88 x 200 cm
Col. MNBA

La imagen de Valenzuela Llanos alcanzó tal grado de reconocimiento, que es posible verificar el enorme despliegue protocolar que generó su deceso. Las innumerables actividades que programó el Consejo de Bellas Artes para rendirle tributo en su fallecimiento, tendían a edificar la figura del artista oficial: además de concurrir a los funerales y

enviar una corona de caridad, se comisionó a Pedro Prado para que, en nombre del Consejo, hiciera uso de la palabra en el sepelio; se entornó la puerta del Museo durante una mañana en señal de duelo, y se colocó, por espacio de un mes, un “crespón negro” en la tela *Lo Contador* (Col. MNBA). Tal vez Valenzuela Llanos representaba el anhelo de las autoridades del Estado en orden a contar con un artista que asegurara cierta continuidad en la estética que se reproducía en la enseñanza de las nuevas generaciones. Entre los artistas en que se puede reconocer su influencia se cuentan principalmente Dora Puelma (1891-1972) y Luis Strozzi (1895-1962).

La primera exposición retrospectiva de Valenzuela Llanos –realizada en 1935, a diez años de su muerte–, confirmó el impacto que provocó en la crítica oficial y entre las autoridades la ausencia del pintor. Puesto que en vida la “fama” lo acompañó exitosamente hasta sus últimos años, se intentó enaltecer su figura institucionalmente. La popularidad resultó del esfuerzo permanente del gran público chileno por ver en Valenzuela Llanos la consolidación del artista “impresionista”. Juan Francisco González nunca aceptó tal filiación; Valenzuela Llanos, no conforme con la captación del paisaje, buscó satisfacer su ambicioso espíritu: “Valenzuela Llanos considera la pintura en función de dos factores esenciales: temperamento y manera de ser. El arte como producto dual y contrapuntístico del sentimiento y del conocer. El impulso instintivo corregido –en suma– por la visión”⁵.

Cordillera
Alfredo Helsby
Óleo / tela
109 x 145 cm
Col. MNBA



Alfredo Helsby (1862-1933), nacido en Valparaíso, fue discípulo de Alfredo Valenzuela Puelma, con quien estableció inicialmente una afinidad académica que muy pronto modificó gracias a la cercanía y enseñanzas de Juan Francisco González. Con posterioridad, varios viajes al extranjero posibilitaron su acercamiento a lo que acontecía en materia pictórica en Europa. Su estilo está motivado por la búsqueda de los efectos de la luz en la naturaleza. A pesar de que emplea gamas de tonos complementarios, tampoco fue impresionista. En general, sus pinturas combinan el dibujo sintético del modelo, junto a una paleta muy estudiada, en la que predominan los colores atenuados a través de armonías de azules y violetas. Un aspecto inédito en la propuesta de Helsby está dado por el punto de vista aéreo, perspectiva que desarrollará tanto en la pintura de taller como en la realizada en terreno. De las cordilleras, acantilados y rincones andinos mostrará las texturas y la morfología particular del paisaje chileno.



Arco iris en los canales de Chile
Alfredo Helsby
Óleo / tela
49 x 73 cm
Col. MNBA

Llama la atención el interés que despierta en su retina la captación del arco iris. Es posible que esta obsesión por los efectos de la luz con el agua, sea una lección obtenida de los efectos de la luz con el agua, sea una lección obtenida de los impresionistas y de la derrota que sufre la fotografía a inicios

del siglo XX, al no poder captar a través de sus emulsiones estos efectos fugaces. Dicha inquietud, lograda desde la manualidad y la pigmentación, se constituirá tal vez en el rasgo más distintivo y ambicioso de su obra, puesto que desde el opaco pigmento intentará mostrar los efectos de la descomposición de los rayos de sol en

Retrato de don Bernardo O'Higgins, 1821 (detalle)
José Gil de Castro
Óleo / tela
44 x 45 cm
Col. MNBA



medio de la lluvia. En la pintura *Paisaje con cordillera* el efecto del prisma tricolor aparecerá en un extremo del cuadro, realzando su condición efímera respecto de las montañas. Sus pinturas en torno a los macizos andinos, junto con ser apreciadas como homenajes a la luz y a la naturaleza, han merecido una aproximación simbólica: en la cordillera se ha visto una alegoría de la fuerza oculta del continente americano, que espera reaccionar y expresar su fuerza interior. Este sentido oculto tal vez provenga de una necesidad de Helsby por realizar obras con carácter trascendente y superior, propio de quien es afín a la “medicina y el ocultismo”⁶.

El valor simbólico de la montaña tiene como antecedente el imaginario precolombino

Paisaje Literario

La historia testimonial que tiene el paisaje chileno comienza con la llegada de los primeros españoles, quienes traen consigo la misión de identificar en un nivel literario y visual la fisonomía y el carácter singular del paisaje por descubrir y conquistar. Es así como el Padre Alonso de Ovalle describía la tierra chilena: “Con sus cordilleras típicas, con sus valles, con sus costas, sus ríos precipitados, sus pueblos en formación. Y se precisa con los árboles de las quebradas, los frutos de las huertas, las nieves y arroyos de las cordilleras y los mariscos y peces de las costas”¹. Como se puede apreciar, el autor comienza a sentar con su *Histórica relación del Reino de Chile* las bases para un gran estudio dedicado al territorio nacional: “Su novedad consiste en la incorporación de la naturaleza andina a la literatura chilena. Ninguno de los cronistas y geógrafos posteriores, la vieron con los ojos del Padre Ovalle, teñidos de un auténtico color. Algunos de los cronistas como el Abate Molina, por ejemplo, pidió en agonía, lejos de su patria, un poco de agua de la Cordillera”².

Posteriormente, la literatura naturalista y costumbrista desarrollada entre fines del siglo XIX y principios del XX por autores como Alberto Blest Gana, Eduardo Barrios, Baldomero Lillo, Mariano Latorre y Rafael Maluenda, van consolidando un estilo narrativo centrado en las relaciones del hombre con su entorno, tanto rural como urbano. Se puede ver a través de esta literatura desarrollada en torno al paisaje chileno, cómo se genera una retórica común con la pintura, en la que se utilizan términos propios del léxico utilizado en las artes plásticas. Se trata de un “trasvasaje o travestimiento” de las respectivas disciplinas que utilizan el lenguaje de “la otra” para nombrar el mismo objeto de contemplación. Un ejemplo de ello lo constituye el relato de Mariano Latorre al describir un paisaje: “Dibuja siempre la cordillera su muro azul, pero ahora los conos volcánicos, manchados de nieve se yerguen sobre la masa de granito, individualizado con una potente personalidad. Sin embargo, el paisaje del valle central del sur, no es grandioso. Predomina en sus colores y en sus líneas la estilización delicada, la nota fina de la miniatura, especialmente en el verano. El invierno es un borrón húmedo de niebla y de aguas grises y desatadas”³.

—recuérdese la Pachamama—, cuyo espesor semántico es revalorado por la iconografía relacionada con la Independencia. Es así como lo alegórico de la montaña está presente en el retrato de Bernardo O'Higgins realizado por José Gil de Castro en 1821: bajo la imagen del prócer está el primer escudo patrio, en el cual un indígena americano aparece delante de un paisaje cordillerano en actividad volcánica, exaltando la fuerza telúrica del continente.

Proponemos una innovación historiográfica al incorporar al pintor Agustín Abarca (1882 -1953) en el contexto de la ventana al paisaje chileno, ya que si bien el artista nace a la escena pública con la exposición del Centenario, su trabajo adquiere tal coherencia y autonomía respecto del resto de integrantes de la Generación del '13, que es posible recontextualizarlo y reactivar una nueva memoria en torno a su trabajo. Si bien se reconoce el origen conceptual y formal aprendido junto a los demás compañeros de generación en la Escuela

(1) Mariano Latorre, *La Literatura de Chile*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1941, pág. 466.

(2) Cf. Mariano Latorre, *op. cit.*, pág. 49.

(3) *Op. cit.*, pág. 5.

de Bellas Artes, es en las clases de la academia particular de Pedro Lira y, finalmente, junto al español Fernando Álvarez de Sotomayor cuando su obra asume una atmósfera realista y emotiva, que se orienta principalmente hacia la temática del paisaje, en la que, en cierto modo, recupera su propia biografía: “Originario de Talca, su estirpe de pura cepa campesina estaba afincada en parientes, abuelos y tíos, poseedores de tierras en la región. El propio artista señaló alguna vez: ‘Mis padres eran campesinos y mis primeros años fueron vividos en plena naturaleza con toda la libertad de un pequeño salvaje’. Esta vinculación a la tierra despertó en Abarca un marcado amor por el paisaje”⁷.

Lo singular de sus innumerables apuntes, óleos y acuarelas es que reinventa y descubre el paisaje “remoto y olvidado” de la pintura nacional. Si bien Valenzuela Llanos y Helsby se internaron en la naturaleza, cordillera y valles, Agustín Abarca convirtió sus ‘caminatas de bototos y overol’ en interminables y extenuantes excursiones, en las que los campesinos o amigos que lo acompañaban ocasionalmente por los valles de Osorno o por las quebradas y ríos de Victoria al interior, terminaban desertando del viaje. En su temática paisajística se revela su carácter de trashumante permanente. El paisaje escondido, es un deseo por redescubrir la propia sensibilidad de provincia materializada o metafórica en el entorno natural. Esta actitud eminentemente romántica y entregada se puede reconocer en la variedad topográfica de los paisajes. La necesidad de recorrer la humedad de los pantanos, la quebrada, la loma y el sur de Chile no tiene precedentes. La proliferación de su obra es fruto de una “fuga”, en que va huyendo, cuadro a cuadro, de invierno a verano, de las fórmulas preestablecidas, de una visualidad mimética y detallista.

Si bien Rugendas, Vicente Pérez Rosales y Alexander Simon descubrieron y registraron el paisaje, su interés era cartográfico y político. De esos apuntes se desprende un conocimiento “útil” para delimitar espacios, estudiar costumbres, identificar la flora y la fauna. Abarca, en cambio, no pinta por interés cartográfico ni geopolítico: aunque se puede reconocer en cada obra una aproximación muy analítica y naturalista en el dibujo, la pintura busca, en su restricción cromática e infinitud de gamas tonales, satisfacer su propia necesidad de verse volcado y solidario con la geografía; el resultado final de cada sesión a *plein air* le restituye esa proyección sentimental en una obra afín al temperamento y las condiciones del artista. En la pintura *Las pataguas* se expone un rincón de bosque, que aunque no explicita la presencia del individuo, deja sentir la mirada contemplativa y confabuladora de un espectador silencioso. Esta reverencia a la naturaleza va modificando el sentido de las imágenes del pintor, de tal

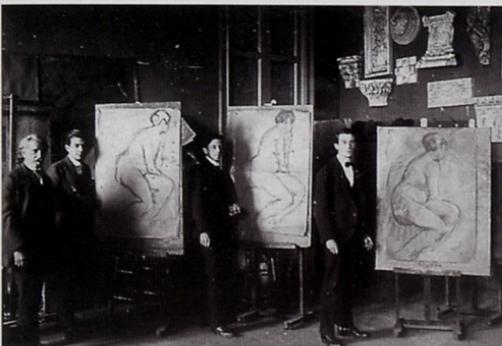
modo que no sólo vemos un árbol, sino que vemos la vida o el desarrollo de una persona. En su diario de vida, el pintor señala: “Vi realizadas mis aspiraciones y viví en el interior de los bosques dibujando y pintando robles, laureles, maños, lingues y otros árboles de esa región. Todas las estaciones eran hermosas, en verano con sus campos amarillentos y aromáticos; el invierno, con sus inmensas lagunas y la primavera con sus campos cubiertos de flores. ¡Qué hermosas eran las quebradas con sus arroyos, sus rocas cubiertas de musgo!”⁸. Un andar incansable y permanente, a campo traviesa, por acantilados o pantanos donde el camino se ofrece en su multiplicidad impredecible y misteriosa, donde importa más el trayecto que la llegada, situación que incluso llevó al artista a permanecer en verdaderos “autoarrestos”. Cada vez que podía, él se alejaba de Santiago con destino al Sur; incluso el dinero se lo administraba su esposa, doña Rosa, y ella misma era la encargada de comprarle materiales en Santiago para enviárselos al Sur.

“Cuando el espíritu ordenador del ser humano mira en sus propias honduras, entre las múltiples agitaciones anímicas alcanza a distinguir entre representación y sensación, que se relacionan entre sí como la forma con el contenido, como lengua y música, como lo individual con la totalidad, y que surgen al aparecerse el hombre a sí mismo”⁹.



Las pataguas
Agustín Abarca
Óleo / tela
89 x 98 cm
Col. MAC

Juan Francisco González enseñando en la Escuela de Bellas Artes. En 1910 el pintor es reconocido por Fernando Álvarez de Sotomayor, quien lo designó profesor de la Escuela de Bellas Artes. Los largos pasos del pintor resonaban en ese amplio salón con ventanales al poniente, donde sus discípulos dibujaban con carboncillo en torno a la modelo, aprendiendo la lección de la síntesis del cuerpo y el gesto certero.



Desnudo
Juan Francisco González
Dibujo
55 x 40 cm
Col. Particular

Un repaso a su biografía revela que a pesar de los contactos directos establecidos por el artista con diversas academias y artistas de Europa, logra desarrollar una obra que expone su propio camino trazado a partir de su “talento” y “temperamento”. Hacia fines de 1884, Eduardo de la Barra, siendo Rector del Liceo de Valparaíso, nombra como profesor de dibujo al joven González. Dos años después, en 1887, en virtud de las gestiones que hiciera este mismo pedagogo y poeta balmacedista, el pintor va por primera vez a Europa a sus 35 años.

Por sus características de líder, se le encomendó estudiar la organización de los museos europeos y la enseñanza del dibujo. A su regreso, en 1889 presentó al Ministerio de Instrucción Pública un texto de Dibujo Moderno, para aprobación y adaptación a la enseñanza en los liceos del país, con cien láminas ilustrativas. Desgraciadamente, no tuvo éxito y debió esperar para publicarlo hasta 1906, con el título de *La Enseñanza del Dibujo*, en los Anales de la Universidad de Chile.

Los conceptos allí vertidos, de gran vigencia aún hoy día, los había expuesto en una Conferencia en el Salón de Honor de la Universidad, en el marco de un Congreso de Profesores celebrado en Santiago. González imparte la gracia en el dibujo como actitud digna de ser alcanzada: la pintura misma debía revelar el sentido del dibujo, que debía tender a ser siempre totalizador, en una gran síntesis de elementos. Señalaba que “en el arte, el que abarca el conjunto está en posesión de los detalles; y por el contrario, al que comienza por los detalles se le escapa el conjunto principal”. Es lo que llama “ver inteligentemente” y que resume en una frase: “mirar no es sinónimo de ver”. Concluye este aspecto señalando que “el verdadero método (de enseñanza) debe ser: observación, y sobre la observación, el cálculo, e inmediatamente a estas dos acciones, la actividad de la mano en ejercicio rápido y de acuerdo con el ojo”.

De su primer viaje a París (1887) quedaron muy pocas obras, ya que el Hotel América —donde se hospedó en Valparaíso a su regreso— fue devorado por las llamas en pocas horas, salvándose sólo lo que había logrado obsequiar o vender. Un segundo viaje a Europa lo hizo a mediados de 1896, por cuenta propia, regresando un año después. Pintó intensamente, hasta la obsesión, deambulando entre iglesias, puentes y calles solitarias. La historia quiso que viviera pobremente en el barrio de Montparnasse y que quizás no tuviera más que para comprar higos y pasas, para así poder soportar el crudo invierno parisino. Pero su dedicación al arte no conoció claudicaciones. Es como si se hubiese sentido impulsado inexorablemente por un destino que parecía imposible de detener. A fines de 1904 González va por tercera vez a Europa a sus 51 años, permaneciendo esta vez sólo hasta agosto de 1905 en condiciones no menos precarias que la vez anterior, lo que no le impidió, sin embargo, recorrer largamente España, Francia, Italia y Alemania.

Además de estos tres grandes viajes, el pintor decidió volver un par de veces más: al Perú, donde no iba desde la época de la Guerra del Pacífico, y también a Bolivia, trayéndose una importante cantidad de obras. A medida que pasó el tiempo, su mano fue tomando una destreza cada vez mayor, revelando una pincelada segura, la que fue adquiriendo un carácter alado y vibrante, que permitía a la luz ennobecer el color, el que siempre fue cambiando según el lugar donde estuviera, sin dejar de ser suyo.



Juan Francisco González en su casa.

El artista se encuentra en su casa de Alameda 3638. Su figura es de un aspecto inconfundible, vacilante y enérgica a la vez. Su cuerpo ha adelgazado, proyectando una silueta angulosa. La misma cobraba de siempre, rebelde y flotante, que cae sobre su indumentaria abrigada y formal. Junto a él, un par de sombreros de alas vencidas y copas algo hundidas por el tiempo. Aunque ya es casi un octogenario, lo vemos muy erguido y altivo. Un gesto de su boca revela una dureza que sus ojos se encargan de atenuar.

Eran los años de su creciente madurez, en los que no sólo se esforzó por conocer el mundo y adquirir una personalidad propia como pintor, sino que también aprendió hábilmente a manejarse como un polemista singular. Se diría que llegó a expresarse igualmente bien con el pincel que con la pluma. La misma energía y destreza; la misma maestría. De no ser así habría pasado desapercibida la réplica que hiciera a un articulista de *La Unión* de Valparaíso, ese 2 de mayo de 1894, quien había hecho el panegírico de un retrato de D.W.H. Walton, compatriota de Somerscales, y en el cual hacía notar el sorprendente parecido con el original, destacándose «la exactitud y armonía de los colores, la riqueza admirable de los detalles [...], su dibujo puro y correcto, la armonía de las líneas y de los colores, la vida real y palpitante de la fisonomía»² «¡Qué lindo pie forzado para la más hermosa octava real que ni el mismo Ercilla imaginó jamás —respondió 'Araucano', ése era su seudónimo—, dirán que no nacen escritores en Chile, ni poetas de fuste almidonado! [Y después de ironizar una y otra vez, concluye recordando una moraleja de un fabulista alemán:] 'La alabanza de los necios es más matadora que la crítica de los sabios'»³. Tales palabras provocaron una airada reacción de parte del cronista de *La Unión*, quien no sólo le contesta que son unos bohemios los que vagan por ahí 'embadurnando telas de las que nadie hace caso', sino que los desafía a que muestren sus pinturas al público para que éste juzgue finalmente. Pero, ¿quién podría creer en ese desafío tan capcioso? Todos sabemos la deformación

que la gente ha recibido siempre en tantas cosas; la deformación estética es una de ellas. Habría repetido lo mismo que el público europeo decía de los impresionistas: son unos 'raspadores de paletas'. Por eso González responde a este desafío con otro: «¿Por qué no mandar sus obras a los centros artísticos de consideración, donde jurados competentes les discernan los laureles que creen merecer por sus fotropinturas peregrinas?»⁴. Y enseguida les dice que no tienen otras armas que los reflectores, la linterna mágica, los buenos marcos, ni otros heraldos que unos 'cronistas almidonados'.

A esto responden en *La Unión* con una carta de algún lector que, bastante molesto, afirma que 'Araucano' no pudo encontrar mejor pseudónimo para firmar sus artículos, quien junto a otro bohemio seguramente "ha andado de puerta en puerta mendigando o más bien, rematando como vulgarmente se dice, sus obras maestras", y

como si fuera poco, agrega que debe haber sido muy odioso para la comisión de cierto certamen “poder dar colocación a los centenares de mamarrachos que sólo uno de los bohemios enviaba”⁵.

Conviene hacer notar que Juan Francisco González nunca perdió su prestancia como polemista, por ofensivas que fuesen las expresiones de sus adversarios. Frente a estos embates responde con una enseñanza de sentido común: ‘el que se defiende sólo con injurias, no se tapa con ellas, sino que se descubre’, y decide pasar por alto ese insidioso expediente de “livianos cuanto desatinados agravios”. Pero les advierte a esos defensores de retratistas de fotopinturas, que lo único que lograrán será hacer la apología de “la más injuriosa falsificación del arte de Velázquez y Rafael”, junto con adular la misma fotografía. Esta polémica duró de abril a junio de 1894. Pedro Lira la recuerda en esa carta abierta a Ramón Subercaseaux, del 21 de noviembre, en donde le dice que “el más bohemio, el más impertinente, el más espiritual de los pintores chilenos, Juan Francisco González, después de haber sostenido en Valparaíso una descomunal batalla contra los iluminadores de fotografías que explotan aquel mercado, ha enviado al Salón una avalancha de impresiones de singular atrevimiento y muchas de las cuales son verdaderas obras maestras en su género”.

Pero su capacidad como pensador estético no se detiene en la polémica. Escribió copiosos artículos sobre diversos aspectos que a él le interesaban, como por ejemplo, esa serie de pensamientos sobre el impresionismo aparecidos en octubre de ese año ‘94, en los que defiende la sublime armonía de la “divina proporción” leonardesca, la cual “preside en la Creación del Universo cósmico, desde el planeta al infusorio y al átomo y que es la eterna música que sentimos con la humildad de nuestra pequeñez en nuestra modesta organización”⁶.

En algunos escritos fragmentarios que han quedado y que son probablemente de esos mismos días, abunda también en largas reflexiones sobre la bella proporción. Si tuviéramos que sintetizar en breves términos la gran divisa de su poética, elegiríamos esos pensamientos que para él deberían tener rango de axioma universal: “El gran secreto de la belleza consiste en (lograr) el máximo efecto con el mínimo de detalle, o sea en la simplicidad”⁷. Es por esto que el pintor no debe darnos una reproducción del natural, sino que, saltando por encima de la contingencia gratuita de los detalles, observar e interpretar el conjunto tal como es vivido en su conciencia. “Traerá así a la luz las bellezas que otros no alcanzaron a ver”⁸. La visión superficial se perderá en eternas complejidades, pero la conmoción turbadora que inspira el paisaje seguirá siempre a la visión profunda del conjunto por obra de la simplicidad. “Aquel grupo de perales que ayer tarde nos impresionó en su vaga y melancólica elocuencia como un sollozo del paisaje moribundo, ¿por qué lo vemos hoy día tan prosaico, tan poco atrayente? Es que nuestra vista se va a la interminable complicación de sus detalles exteriores de hojas y más hojas que no sabemos apreciar en la unidad de su masa imponente, donde forma siempre con las demás masas camino, monte y cielo, un conjunto simple y hermoso para el ojo cultivado”⁹.

Quizás no fuera una exageración decir que González profesaba una verdadera religión de la belleza. Su amor por la naturaleza le hacía censurar duramente a quien se atreviera a decir que la obra de Dios era imperfecta y, por tanto, suscepti-



Juan Francisco González junto a Ana Cortés.

ble de corrección. "Luego, para hacer ese remedo –agrega–, tenemos que hacerlo con la inocencia, con la ingenuidad y con el respeto que nos inspira la elevación de su origen y la grandeza de su concepción. Toda modificación es un atentado y toda corrección un sacrilegio. Eso es el arte" ¹⁰. Probablemente, su espíritu artístico vinculado tan profundamente con la naturaleza, nunca habría podido aceptar el odioso dualismo del más allá y del más acá.

¿Cómo podría ser de otro modo, si declara haber descubierto la belleza en su secreta y adorable simplicidad, erigiéndola enseguida en principio metafísico universal? "Desde luego –nos dice–, la obra de Dios es de una proporción infinita, pues hay en ella la armonía de tamaño en todas sus partes entre sí; hay la proporción de color según la luz, lo que constituye o completa aquella armonía, y hay la proporción de intensidad, de vigor, de todo lo cual resulta la belleza cumplida suprema, es decir, la música de eterna armonía" ¹¹.

Juan Francisco González mostró con sus obras que es un prejuicio academicista ver las cosas desde el dualismo de lo concluso y de lo inconcluso. Es totalmente arbitrario establecer los límites de lo terminado. ¿Cómo no ver en esos supuestos bocetos la expresión más resuelta de una totalidad completa? El mismo verbo *terminar* se vuelve profundamente ambiguo, si se piensa que no existe una única manera de entenderlo. Sin embargo, no son pocos los que consideran que significa la clausura de un movimiento. Para ellos terminar es acabar, detenerse definitivamente;

es simultaneidad que suprime toda búsqueda; es tiempo concluido y congelado: es consumada complejidad. Su mirada, en cambio, se detenía de pronto ante un recodo del camino frente a los ranchos humildes y terrosos, junto a las tapias desmoronadas, a los viejos troncos carcomidos, a los charcos en que se pudre lo que fue vida de verano. Ávido de sensaciones, recorría suburbios, aldeas desamparadas, callejones rurales, acechando los movimientos del otoño y las transiciones de la luz en el cielo.

De su querida Melipilla nos ha dejado sus caminos con todo su otoño a cuestas, que se arrastra entre las puertas de

los caseríos, que deja sombrear sus surcos polvorientos por las alamedas de añosos árboles mal sujetos tras las tapias de los huertos. Nos ha dejado también esos otros caminos, los de Limache, tendidos eternamente bajo el azul del cielo que el artista pintó con mano segura para otorgar un sentido trémulo a esas tierras reposadas.

El 4 de marzo de 1933 al atarceder, fallece Juan Francisco González. Pedro Prado, su amigo de toda la vida, dijo estas palabras, entre otras, como homenaje póstumo a este gran artista:



Panorama de Santiago
Juan Francisco González
Óleo / tela
32 x 48 cm
Col. MNBA

“Juan Francisco González fue para mí y para muchos, un maestro. Yo tenía ojos, pero él me enseñó a ver. Siempre busqué la soledad, él me hizo amarla. En torno de mi casa se extiende un suburbio pobre y triste, él me reveló su belleza. Andar en compañía de González era un sonreír a las yerbas humildes, un comprender el acento de los rostros campesinos, un cantar a la gloria de los frutos, un enmudecer de emoción ante el llamado que emerge de los rincones ocultos y sube de los abiertos panoramas”¹².

El escultor Domingo García Huidobro, hermano menor del poeta Vicente Huidobro, quiso rendirle también un homenaje al maestro a través de sucesivas esculturas. En la piedra ha quedado la imagen más fiel y realista del pintor de quien Domingo fuera uno de sus discípulos predilectos. Tanto, que sólo para él permitió posar en su vida.

Este ‘poeta de las formas’ como lo llamaba Vicente, había conocido al pintor en los cursos de la Escuela de Bellas Artes. Siempre reconoció que sus enseñanzas lo llevaron a la realización de sus sueños vocacionales, con los que adquirió una idea personal de la plástica y acentuó los dones elevados de su espíritu. Domingo pudo ser él mismo a través de la escultura, así como los otros lo lograron a través de la pintura.

En la plaza de Melipilla fue a quedar una de esas obras. Un magnífico busto que lo muestra en sus años de vejez. La piedra ha tomado los rasgos de esa noble cabeza con gestos de prestigiosa altivez, de nariz curva y afilada, de pómulos salientes y surcada de arrugas. Junto al monumento podemos leer este hermoso poema de Ángel Cruchaga Santa María:

Mago de la luz
Dueño del día, para anunciar
la noche de tu viaje
una estrella prolonga su agonía
en el claro azul del paisaje

Han pasado ya muchos años y ese monumento pasa inadvertido para los transeúntes que ni siquiera lo ven como objeto de curiosidad, ni mucho menos se acercan para leer el poema de Cruchaga. Los lugareños ya no saben que este pintor fue hijo ilustre de esa ciudad y que tiene un merecido lugar en la historia del arte nacional. Esta escultura se ha vuelto piedra ensimismada. Parafraseando a Rilke, diría de buen grado que es de una infinita soledad.

• Profesor de filosofía y Magister en Letras. Docente del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

1 “Obras de Arte”, *La Unión*, Valparaíso, 24 de abril de 1894

2 “Una obra de Arte”, *El Heraldo*, Valparaíso, 2 de mayo de 1894.

3 “Artistas de veras”, *El Heraldo*, Valparaíso, 10 de mayo de 1894.

4 Ese otro bohemio era Alfredo Hälsby, de quien Juan Francisco fuera gran amigo.

6 “Arte de Comercio”, *El Heraldo*, Valparaíso, 9 de octubre de 1894

7 “El Impresionismo en la pintura”, *El Heraldo*, Valparaíso, octubre de 1894

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 “Realismo en el Arte”, Contestación a un artículo de Onofre Jarpa, *El Heraldo*, Valparaíso, 15 de noviembre de 1894.

12 Pedro Prado, “En la tumba de Juan Francisco González”, *La Nación*, Santiago, 9 de marzo de 1933.

Los biografemas de Pablo Burchard: elucidación y demarcación pictórica

Por Francisco González-Vera *

Pablo Burchard presenta, tanto en su vida como ciudadano como en su trayectoria artística, ciertas particularidades que me permitirán colocar en circulación las hipótesis con las cuales intentaré armar una maqueta para ubicarlo en el marco de la pintura chilena.



Los alumnos de Pablo Burchard trabajando al óleo con un modelo vivo, Escuela de Bellas Artes. Fotografía de Antonio Quintana. Revista de Arte N° 12, 1936.

La obra pictórica de Burchard está constituida por un volumen bastante grande de cuadros de diversos formatos y temáticas precisas. De ellas seleccioné un número determinado para que acompañen este texto, prefiriendo las que ya he utilizado anteriormente y que me parecen fundamentales en el análisis y en la lectura al interior de su producción. La selección se realiza a partir de ciertas características tanto formales como ideológicas. La calidad de la mancha presente en ellas, definida tanto como untuosidad y registro cromático, así como el tamaño de las obras, los formatos pequeños y que son parte de las series temáticas preestablecidas.

Serie de objetos, serie de los paisajes, serie de las puertas (o portones) y la serie de los muros

En un texto escrito anteriormente para el catálogo de la exposición retrospectiva titulada *Pablo Burchard, un pintor fundamental*¹ defino lo siguiente: la obra de Burchard como un campo rico en posibles problemas e hipótesis: de este modo, cada análisis y su texto de investigación respectivo han sido prospectados como sitios arqueológicos, a partir de los cuales se van entrecruzando las hipótesis parciales.

La hipótesis fundamental es el denominado *efecto Winnipeg*² que regula las relaciones de la filiación en la "tradición manchista de la pintura chilena", segunda de las hipótesis y la noción de *tema mínimo*³, tercera de ellas.

A estas tres hipótesis se suman otros *biografemas*⁴ que provienen de dos fuentes y/o áreas: de las anécdotas familiares a las anécdotas históricas. De las primeras cabe señalar por ejemplo: la que intenta definir la evolución religiosa de Burchard, que va desde su paso por la masonería a profesar la fe cristiana en sus últimos días; de las segundas, cabe mencionar la que nos da cuenta de su ubicación en la Escuela de Bellas Artes, con el nombramiento como administrador con facultades

de Director entre los años 1932 a 1935, y luego como profesor de la cátedra de pintura, hasta los inicios de la década del '60.

¿Qué importancia pueden tener estos biografemas?, ¿por qué preguntarse esto en el marco de una exposición de cierre de siglo? Creo que los artistas no están ajenos a los cambios y a las evoluciones históricas que se dan o les corresponde vivir, sean pintores, escritores, etc. Aun cuando algunos de ellos hagan esfuerzos por mantenerse al margen de los acontecimientos, de alguna manera los procesos históricos inciden parcialmente o totalmente en su ubicación y en su postura plástica. El caso de Pablo Burchard es anómalo.

Nota historiográfica

Burchard es hijo de inmigrantes alemanes que se radican en Chile: en el texto escrito por Carlos Humeres (Revista de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile en 1995) se hace referencia al traslado de sus antepasados desde Francia a Alemania.

Su padre, Teodoro Burchard, llega a Chile aproximadamente en 1855; está casado con doña María Luisa Eggelins; es un arquitecto que realiza ciertas obras de importancia en Santiago, destacándose la construcción de La Basílica del Salvador, el edificio del Banco de Chile, etc. Pablo Burchard crece al interior de una familia numerosa, compuesta por quince hermanos.

Sus estudios de pintura se inician con clases de dibujo, con Cosme San Martín y Fernando Álvarez de Sotomayor y Pedro Lira. Su aproximación a una enseñanza sistemática es tardía, a la edad de 29 años.

Con estos datos, como biografemas, puedo establecer ciertas características claras en su posible filiación pictórica, Burchard toma cierta distancia para con ellos "...Lira nos dice, era un profesor concienzudo y honrado que dominaba perfectamente su oficio, pero limitado en su visión de artista [...] en cuanto a Álvarez de Sotomayor, nunca me sedujo..."⁵.

Esta toma de distancia es importante tenerla en cuenta, pues establece las diferencias en las inscripciones de filiación: "...Ninguna influencia apreciable —continúa— dejaron en mi espíritu ambos maestros, aprendí de ellos, es cierto, la práctica del oficio. Pero su visión pictórica nunca me satisfizo..."⁶.

De la misma manera se comporta el texto de introducción del primer catálogo antes mencionado: si leemos la cantidad de anécdotas que nos relata, hay algunas que nos servirán para establecer un "eje metodológico", en el cual se unen y/o cuelgan los biografemas seleccionados.

En uno de los párrafos iniciales se lee una frase muy importante que es la siguiente: "... Existen pocos estudios y antecedentes del artista, predomina la tradición oral, es un acto a viva voz..."⁷, otros datos que se suman a esta primera frase son:

- Su paso por la masonería perteneciendo a la Logia N°7 –en esta logia también participaba el pintor Pedro Lira– hasta la edad de 73 años y su posterior conversión al cristianismo;
- Su nombramiento como administrador de la Escuela de Bellas Artes reabierta en 1931, después de ser cerrada en 1928 por el ministro de Hacienda Pablo Ramírez, durante el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo;
- Su participación en la Colonia Tolstoyana, la que estaba integrada, entre otros, por diversos escritores e intelectuales, tales como Augusto d'Halmar, Fernando Santiván, Julio Ortiz de Zárata, etc. Esta comunidad se dedica a vivir de cierta manera bucólica en un terreno ubicado en la ciudad de San Bernardo, colindante a la capital.

Cruce de biografemas, intento de elucidación

Al unir las tres hipótesis básicas: efecto Winnipeg, tradición manchista y la noción de tema mínimo, se nos evidencia una segmentación precisa en un conjunto de obras significativas, lo que habla de la radicalidad de un gesto como es la mancha burchardiana, analizada formalmente como grumo y gesto pictórico e ideológicamente como metáfora del color y la luz.

Retomando estas tres hipótesis y los biografemas antes mencionados, podemos generar puntos de cruce y apoyo, en los cuales ambos niveles se superponen, permitiendo establecer una trama de análisis tanto historiográfica como de obra coherente para entender la obra en sus anomalías de clasificación.

El pintor Pablo Burchard en su taller, a los 88 años.



La obra de Burchard nos presenta un bloque rico para el análisis, pero creo que esto está medianamente articulado por medio de los textos que se han escrito sobre ella, aun cuando éstos hayan incurrido normalmente en errores, como son pensar la obra de Burchard ligada a movimientos precisos y artistas determinados, estableciendo concordancias y cercanías a partir de temas: ¿existe en Burchard cierto *manetismo* pictórico?, ¿a partir de sus series de objetos o relaciones de color?, ¿y movimientos pictóricos? ¿Es posible establecer relaciones antojadizas para tratar de “entender” en forma sucinta su obra recurriendo a cualquier filiación? Aquí va un ejemplo actual: “ Sin embargo, el objetivo de Pablo Burchard, más cercano al intimismo de Pierre Bonnard que a las experimentaciones materiales del informalismo o del expresionismo abstracto, no llegará nunca a poner en peligro la noción más tradicional de cuadro”⁸.

En cuanto a los textos escritos sobre la obra de Burchard, existen dos importantes, ambos del poeta Enrique Lihn. El primero, escrito en el año 1952, y el segundo publicado en

1976, en la revista *Cal*. También hay un libro con una serie de ilustraciones y un texto de aproximación de orden poético, de autoría del pintor Adolfo Couve.

A los textos de Enrique Lihn sumemos una serie de fechas importantes: en 1951, a los 77 años, realiza su único viaje a Europa, con una obra madura y ya constituida. Los cuadros *Dos limones* (1942) y *Jarra azul* (1940) son obras que ejemplifican su manejo pictórico depurado, tanto del color como en las escalas utilizadas y en la materialidad del grumo de óleo, la radicalidad del gesto como acento de luz: todos estos componentes revelan las relaciones y el sentido de su obra.

En los textos de Lihn se menciona su viaje tardío: "... viaje a las fuentes, siendo ya un anciano de 77 años y muy cercano a la ceguera y de su muerte..."⁹. Durante el año siguiente llega a Chile, al Museo de Bellas Artes la exposición francesa *De Manet a nous jours*, subtitulada "Pintura contemporánea de tradición francesa", último intento de afianzar a París como foco del arte contemporáneo. ¿Burchard ve esta exposición?, ¿está ya de vuelta en Chile? Si no lo hace, ¿cuál es el valor de estas preguntas?

En 1960 se realiza una exposición retrospectiva —en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, con una curatoría de José Balmes y otros artistas— de obras de pequeño formato y un texto introductorio escrito por Augusto d'Halmar; también hay que prestar atención a un párrafo del pequeño texto publicado en el Boletín de Arte N°3 de la Facultad de Bellas Artes: "... la pintura de Burchard tiene algo de oriental por la sutileza y simplicidad de su factura [...], por la complacencia

en los temas mínimos, una rama de duración en flor por todo tema; un cardo seco, unas amapolas contra un paredón revocado, una taza con una cardenal, unos dientes de león..."¹⁰. Ya podemos leer la utilización del concepto de tema mínimo para referirse a sus obras.



Puerta azul
Pablo Burchard
Óleo / tela
44 x 46 cm
Col. MNBA

Otro eje desde la pintura

Al profundizar la lectura que proviene desde la pintura misma, como puede ser la efectuada por una artista como Gracia Barrios, se nos plantea un problema nuevo: establecer una relación con el entorno geográfico y de lugar cotidiano del artista —su casa y los objetos que lo conforman—, sean las flores de su jardín, segmentos parciales de paisajes, jarras, etc.

Lo que establece Gracia Barrios para este conjunto de obras tales como: *Tetera negra* y *Taza blanca*, *Tarro conservero*,

Begonias, *Cardos* (existen dos versiones más para este tema), *Fuente y ajos*, *Azucarero blanco* (acuarela), *La garrafa* (también titulado *Botella de agua*) etc., es una metáfora del lugar. Estas obras son un eje que cruza la noción de *tema mínimo*, generando el tópico de lo cotidiano presente ya en las series temáticas. Todos estos cuadros tienen una lectura de índole poético-lárico, "...gran parte de su obra es el entorno de su casa, de las cosas que él utiliza, de la mesa, vinculados a proble-

mas de luz y color..."¹¹. Nos hablan del lugar y el cotidiano, pensando en el sentido antropológico del término 'lugar', como lárco. No puedo dejar de pensar, en la relación que se establece con los objetos y su cotidiano, en los Países Bajos durante el siglo XVII, por medio de cierto tipo de pinturas, naturalezas muertas y otras escenas, principalmente venatorias: al observarlas se puede determinar un criterio simbólico usado por la sociedad holandesa en esos momentos. La leche, los quesos, los pecados y los objetos presentes en ellas con su carga calvinista son símbolos de un cotidiano; se puede conocer la ciudad en que fueron pintados tan sólo al observar los objetos descritos en ellas.

¿Burchard, acaso no es heredero de esta tradición por vía religiosa y de origen?
¿Qué peso adquiere su relación religiosa masónica y simbólica con sus objetos?

Si llevamos a un extremo los criterios simbólicos de la masonería y de la fe cristiana, ambos compartirían un sentido en la creación de un imaginario colectivo: ¿se hace patente esto en la pintura de Burchard? La mancha burchardiana se desarrolla en la construcción de una forma –el modelo–: este último, formando parte del tema y definiendo una zona de análisis, como parte de un lenguaje, es decir, un modo de aproximación, la mirada para con los objetos y el lugar que a ellos se les designa.

Ambas expresiones del arte, la poesía y la pintura como lenguaje autónomos, se vinculan a partir del trabajo plástico realizado por Gracia Barrios. La pintura, en este caso, con su sintaxis burchardiana y la mancha como unidad; la poesía con la palabra, la relación de contigüidad está regulada no a partir de la ilustración de la otra –mancha reemplazada por palabra–, sino que ambos lenguajes son capaces de articular un sentido de obra preciso para este grupo de cuadros.

La enumeración de ciertos problemas que se vinculan a la obra de Pablo Burchard y la construcción de una maqueta interpretativa, tiene sentido en la medida que permite realizar un ejercicio de análisis y elucidación, tan sólo es posible ir "limpiando el terreno" a la manera del escritor francés George Perec¹²: cruzar y engarzar estas anécdotas en la trama preestablecida (la maqueta) por las tres hipótesis fundamentales, en un intento de generar un cierto rigor y de dejar abierta la lectura a nuevas discusiones y aportes al tema.

* Licenciatura y Maestría en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cardo al atardecer
Pablo Burchard
Oleo / madera
39 x 50 cm
Col. Particular



- Francisco González-Vera. "Apostilla a Pablo Burchard, Pablo Burchard, un Pintor Fundamental", Catálogo Exposición retrospectiva, Santiago, Corporación Cultural de Las Comas, septiembre de 1996.
- Justo Pastor Mellado. "El efecto Wintniep", *La Nación*, Santiago de Chile, marzo de 1993.
- Francisco González-Vera. *op. cit.*
- Biografía: anécdota que adquiere un valor teórico al interior del análisis y producción de obra. Este término fue acuñado por el académico francés Jean Lascni, en el marco de la maestría en Artes Visuales (Convencios PUC UFR Paris 1992-1993).
- Carlos Humeres. "Pablo Burchard", *Revista de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile*, Santiago, 1995, pág. 9.
- Ibid.*
- Ibid.*
- El texto introductorio fue escrito por Gemma Swinburn.
- Gonzalo Arqueros. Catálogo Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Facultad de Artes Universidad de Chile, 1999.
- Enrique Libin. "Apostilla a la Pintura Chilena", revista *Caí*, 1976.
- "Retrospectiva de Pablo Burchard", *Boletín de Arte N°3*, Santiago, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, diciembre de 1960, pág. 8.
- "Acercas de Burchard", Conversación con Gracia Barrios, José Balmes y el autor del texto, junio de 1996 (Grabación inédita).
- Georges Perec. "El autobiotexto perequiano", *Autograph*, Revista de Documentación científica de la cultura N° 134-135, Barcelona, 1992, pág. 67.

El Paisaje del Hombre: Viaje al Interior

La Academia de Pintura creada en 1849, comenzó a funcionar en el Instituto Nacional. En 1850 se incorporó la clase de Arquitectura y en 1859 la Academia pasó a constituir la sección de Bellas Artes del departamento universitario del Instituto Nacional. En 1891 esta sección se trasladó a una escuela pública situada en calle Maturana, entre Rosas y San Pablo, con el nombre de Escuela de Bellas Artes, local en donde funcionó hasta 1911, trasladándose entonces al edificio contiguo al Museo Nacional de Bellas Artes, hoy Museo de Arte Contemporáneo, dependiente de la Universidad de Chile.

Estos cambios y traslados tuvieron como objetivo extender la enseñanza a un número mayor de estudiantes, provenientes de sectores medios y bajos de la sociedad. Este deseo institucional se presenta disociado de las problemáticas sociales que se inician en el siglo XX con las reivindicaciones económicas de los obreros y la organización sindical, consecuencia de una nueva visión de la sociedad frente al mundo laboral. “La masa popular de Santiago ha crecido en forma extraordinaria. La industria moderna hizo obrero al roto y al huaso y lo atrajo a la vida urbana. El conventillo es una colmena, bullente de vida y de resentimiento. No es el pueblo que describió [Alberto] Blest Gana y entrevistaron los elegantes personajes de [Luis] Orrego Luco. No existe en ellos la alegría de vivir. Su gesto es torvo y su actitud agresiva, casi impertinente. Santiago, convertido en una ciudad moderna, cambió sus casonas coloniales por rascacielos; pero los barrios populares no evolucionaron. El conventillo, como el obrero que lo habita, es sucio y desagradable”¹⁰.

En este contexto debuta una nueva escena social en el medio artístico. Al respecto, Waldo Vila (1897-1979) comenta lo siguiente: “Hacia cinco o seis años que la Academia de Bellas Artes se había trasladado al Parque Forestal. La inauguración del nuevo edificio y la Exposición Internacional de 1910 había dejado en nuestros artistas cierta ilusión y el porvenir parecía menos oscuro; en las festividades del Centenario de la Independencia, las artes daban la impresión de ser algo muy importante en la vida de la República. Eran los tiempos de la brillante Generación del ‘13, de ese magnífico grupo de pintores pobres que tuvieron un fin tan malogrado: la mayoría desapareció en plena juventud y los sobrevivientes no recibieron la protección y el estímulo que merecían”. La Colonia Tolstoyana, que se había formado en la devoción por las doctrinas sociales del gran escritor ruso y que agrupaba a un núcleo de escritores y pintores idealistas, que amasaban su propio pan, que araban la tierra y se purificaban en los aires de San Bernardo, estaba encabezada por Augusto d’Halmar (1882-1950), Fernando Santiván (1886-1973), Manuel Magallanes Moure (1878-1924), y contaba entre sus adeptos a los pintores Julio Ortiz de Zárate (1885-1946),

Pablo Burchard (1875-1964) y Rafael Valdés (1879-1924). “Después de sus obligaciones diarias, se iban a los barrios populares a enseñar arte a los hijos de los obreros: fue así como encontraron a Ezequiel Plaza (1891-1946), el que ingresó más tarde a la Escuela de Bellas Artes, siendo alumno muy destacado”¹¹. También surgieron reuniones literarias desde donde se organizó el grupo Los Diez, con Juan Francisco González junto a Augusto d’Halmar, Manuel Magallanes Moure, Pedro Prado (1886-1952) y Alfonso Leng. El ambiente de estas reuniones intentaba reproducir la atmósfera de la *belle époque* de París, que fue llegando a Santiago en forma gradual: se instalaron exigentes restaurantes para *gourmets*, tiendas que ofrecían cigarros importados, literatura extranjera, sombreros de copa y exquisitos trajes de tela.



Manifestación a Tórtola Valencia por la muchachada del '13.

Asociado a este proceso social y cultural de ascenso de la clase media y, por otro, a la llegada de la “bohemia parisina”, se intentó consolidar un profundo deseo de recuperación de la identidad nacional, enfatizando el mundo rural, las costumbres campesinas y el escenario natural de Chile. Fue así como emergieron nuevos modelos temáticos y referenciales que oponían resistencia a todo lo que se consideraba “afrancesado”: se va asumiendo progresivamente la enseñanza de Juan Francisco González, al tiempo que comienza a influir la visión académica del maestro español Fernando Álvarez de Sotomayor. La orientación estética de los jóvenes se adhirió a la nueva forma de

asumir el gesto, el motivo y el encuadre. El registro pictórico considerará una escena campestre, un funeral o una fiesta; sin embargo, la pintura no agotará sus recursos en el registro testimonial, ya que el artista aborda la pintura desde la libertad y el dominio plástico, haciendo posible la intervención de su emotividad.

Los críticos e intelectuales comienzan a especular en torno a la aparición de una pintura de carácter nacional: algunos plantearán que todo artista que utilice como modelo el singular paisaje chileno poseerá originalidad. Es así como Jorge Huneeus Gana plantea en su *Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile* (1908): “Y advertimos aquí que Chile puede considerar, desde 1882 –exposición organizada por Pedro Lira, algunos llamarán a este momento, el segundo nacimiento de la patria–, fecha de nuestra primera verdadera exposición de cuadros nacionales, que tiene un arte propio, netamente original, porque no es copia ni de la escuela holandesa, ni de la española, ni de la inglesa, ni de la romana, ni de la florentina, ni de la napolitana; en cambio, en las telas chilenas se siente el ambiente de nuestros valles, se recibe el calor de nuestro sol y el frío de nuestras cordilleras, se oye el rumor de nuestros días pedregosos de la

región central y podría decirse que se escucha el silencio de nuestros ríos profundos y callados del Sur y que se reflejan también en las figuras de los cuadros la belleza especial

Sobre el Naturalismo Literario

En literatura también se aprecia esta ambigüedad respecto de la escritura naturalista y criollista identificada por Mariano Latorre en un prólogo de 1947, titulado *Chile, país de ríñones*: "Se advierten [...] desde la colonia en el chileno dos características contrarias, separadas casi siempre en tipos distintos, pero a veces, coincidiendo en el mismo individuo y que explican las reacciones personales y colectivas del hombre de Chile. [...] La tesis no es nueva. Lastarria, santiaguino típico, dice, por ejemplo: 'El chileno no ve la naturaleza de que está rodeado, pero participa de su esencia, porque es monótono como ella, perezoso y terco como su mediodía, insensible como sus riscos'.

- No es monótona la naturaleza de Chile [...No obstante,] como si el norte, el centro y el sur fuesen iguales, Santiago trató de nivelarlos por medio de una política uniformadora. Y en realidad, el huaso económico y el roto dilapidador son los personajes centrales del drama social de Chile. Aunque sus descendientes asistan a escuelas y a liceos y lleguen a la universidad o se hayan enriquecido por los avatares de la fortuna, siempre aparecen, más o menos disimulados, los rasgos que acabamos de mencionar.
- Enemigo de reformas, el huaso; revolucionario, el roto. Obstinado y creyente, el primero; ateo e irrespetuoso, el segundo. La derecha y la izquierda de Chile los cuentan en sus filas antagónicas.
- Entre ambos, acomodaticia y cauta, vegeta una clase media que busca en vano su posición en la vida chilena.
- Santiago, más europeo que americano, no ha logrado adquirir un carácter representativo. Es más bien, el resultado de la confusa evolución de un país joven. Su población, sin embargo, aumenta cada día y se han multiplicado sus construcciones urbanas. Aristocracia colonial, nuevos ricos, nuevos pobres y pueblo conviven sin penetrarse ni menos comprenderse. Sus barrios repiten las ciudades coloniales del valle central. Se amontonan chalets de todos los estilos, donde estaban las antiguas chacras, y las casuchas y ranchos de primitiva estructura subsisten aún en los suburbios." *

* Mariano Latorre, *Chile, país de ríñones*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, pág. 11.

de nuestras mujeres y el carácter peculiar de nuestro pueblo. En una palabra, la luz, el color, la línea, maravillas de la naturaleza de Chile, han sido y son belleza suficientemente superior para despertar un arte propio que lo refleje". En cambio, otros autores –entre ellos el mismo Antonio Romera–, se referirán a la originalidad de la pintura chilena como consecuencia natural del temperamento y carácter del chileno. Es decir, se planteará que la pintura depende del que mira "la realidad". Esta mirada condiciona el encuadre, el punto de vista, el nivel de síntesis formal; aspectos que en todo momento refuerzan el carácter eminentemente personal o subjetivo del observador, determinando su propio punto de vista sobre el mundo. En esto radicaría el concepto de originalidad.

La enseñanza académica de la Generación del '13 está determinada, por un lado, en la presencia de Pedro Lira y por otro, en el impulso que les brindó más tarde Fernando Álvarez de Sotomayor. Al concluir el año 1900, debido a los reiterados desacuerdos con los planteamientos pedagógicos de la Academia de

Bellas Artes, Pedro Lira puso en funcionamiento en la casa central de la Universidad Católica su propia academia de pintura. Se trasladó con un grupo de sus discípulos más cercanos, que continuaron asistiendo paralelamente a la Academia. Entre ellos se encontraban Jorge Letelier, José Caracci, Carlos Isamitt, Jerónimo Costa, Rafael Correa y Valenzuela Llanos. Después se incorporaron las hermanas Mira, Julio Fossa Calderón, Agustín Abarca, Arturo Gordon, Carlos Alegría y Julio Zúñiga. A dicha academia asistirán aproximadamente unos sesenta alumnos.



El velorio del Angelillo
Arturo Gordon
Óleo / tela
45 x 56 cm
Col. MNBA



Escena en carro de tercera
Ezequiel Plaza
Óleo / tela
29 x 39 cm
Col. Pinacoteca de la
Universidad de Concepción



El castillo Yarur
Pedro Luna
Óleo / tela
73.5 x 54.5 cm
Col. Museo de Artes y
Artesanías de Linares

Respecto del aprendizaje recibido por los alumnos de la Generación del '13, el profesor e investigador Pedro Zamorano publicó, en 1994, una completa investigación en la que da a conocer en forma detallada la ideología estética del profesor español y su impacto generacional. Pese a que su estudio está centrado en la figura de Álvarez de Sotomayor, menciona en forma sucinta la presencia inicial de Pedro Lira, aunque sin precisar los alcances de ésta. La recuperación historiográfica de Álvarez de Sotomayor pretende reconsiderar la presencia y el contexto del artista; de hecho le asigna un carácter de “paréntesis de hispanidad”², con lo que reconoce al mismo tiempo la fuerte presencia que había existido hasta aquel entonces del modelo francés: “el artista gallego reintegró al arte chileno dentro de la solera hispana. En ello demoró 6 años de trabajo incansable. Exposiciones de pintura española, asistencia de España a los grandes certámenes, como en el de 1910 realizado en Santiago, y sobre todo, la diaria enseñanza de las clases de colorido y composición...”¹².

Con la llegada de Fernando Álvarez de Sotomayor, se constituirá un grupo de artistas con orientaciones plásticas y conceptuales muy definidas, lo que obligó a la historiografía a agruparlos en una generación. Ejerció la docencia en la Academia de Bellas Artes entre 1908 y 1912, reproduciendo un modelo de enseñanza que privilegió la pintura realista del siglo XVII: “Si bien se mira, Álvarez de Sotomayor tuvo mérito múltiple. Impartió pasión de oficio y norma artesanal. No buscó, en esta actitud, influir con su propia visión. Respetó a sus alumnos y los encauzó en el buen hacer pictórico. Dio preferencia al trato de la figura humana –desnudos y retratos– con modelo vivo, lo que no dejaba de ser importante para la época, y supo insuflar amor a lo propio, como el mismo lo tenía. Esto hacía necesario, por lo tanto, seis horas diarias de dibujo y otras tantas de pintura para interiorizarse en la técnica de Velázquez, Zurbarán y El Greco. Los nombres de Cézanne, Gauguin y Van Gogh no habían hecho su entrada aún en los talleres de los pintores santiaguinos. Picasso no existía”¹³.

La pintura de estos artistas no agotó sus recursos en lo autobiográfico y testimonial. El pintor empieza a plantearse su quehacer con una actitud de mayor libertad ideológica y dominio plástico, permitiéndose una subjetividad orientada hacia determinadas problemáticas del mundo rural y “marginal”. En las telas de Arturo Gordon aparece la gente del pueblo, recreándose escenas de bares o actividades campesinas; llama especialmente la atención las pinturas de ceremoniales mapuches, en las que se revela el interés del pintor por la mística de los indígenas.

Las pinturas desarrolladas por la Generación del '13 tienen en común la tarea de dejar constancia del "paisaje social" o del paisaje de la naturaleza del hombre: lo velodioso, lo

melancólico, las intrigas, los amores y las muertes: una geografía social que surge ya desde principios de siglo XX. Esta inquietud por ingresar a un mundo de clase media y baja está presente en las obras del último período de Pedro Lira (*El niño enfermo, La niña en la ventana, Paisaje de invierno*); más tarde, las pinturas traídas por Fernando Álvarez de Sotomayor también explicitan la búsqueda de lo popular y vernacular (*Los borrachos, Cena gallega*).

Dentro de estas dos referencias, la Generación del '13 desarrolló los temas, no obstante logra mantener su autonomía estilística sin tener que emular la obra de sus maestros. En este paisaje social se pueden identificar dos temáticas determinadas por el modelo: los hombres que están inmersos en el paisaje urbano y el

rural; el ciudadano y el criollo se disputan el escenario de las crónicas y la iconografía de principios de siglo. Esta relación ha llevado a varios autores a plantear el supuesto "romanticismo" o "realismo social" de los artistas de la Generación del Centenario, reforzando así el aspecto emocional y de cronistas trágicos y desprejuiciados de su medio. En este sentido, el registro pictórico de Arturo Gordon se asocia a la interiorización de un mundo alejado de la ciudad, un espacio rural donde transcurre dinámica y verdaderamente la vida campestre; o pintar una escena dramática y a la vez sublime del funeral de un niño, o de una zamacueca. En las telas de Arturo Gordon y Pedro Luna apareció gente del pueblo, recreando escenas de tabernas, en el campo, ceremonias mapuches. En estos últimos se puso de manifiesto el interés del pintor por la cosmovisión de los indígenas y su convivencia con ellos al asistir a ceremonias y rituales privados. Frente a este sentimiento de profunda atracción por la naturaleza del hombre, estos artistas experimentaron la frustración y derrota frente a un medio adverso desde el punto de vista económico y social, lo que les hizo retraerse con mayor fuerza a su interior, en una actitud de introspección y soledad que les valió el nombre de "Generación Trágica".

Pedro Luna, Pintor

Pianista de Nota: el pintor Pedro Luna gustaba de tocar el piano y lo hacía admirablemente bien. Sus interpretaciones de Albéniz y Chopin, sus autores preferidos, eran magníficas. Los días domingos en la Iglesia Recoleta Dominica iba a tocar en el órgano obras de Juan Sebastián Bach para acompañar las misas.

Por contraste, una de sus obras más bellas, *El baile de las enanas* es una escena de un burdel de Punta Arenas y representa a un grupo de mujeres y marineros que bailan con la música de un pianista que da la espalda al salón del cabaret. El pianista es el propio Luna.*

* Sergio Montecinos, *Entre músicos y pintores*, Santiago, Editorial Amadeus, 1985, pág. 147.



El Baile de las enanas o Cabaret de Magallanes, 1936
Pedro Luna
Óleo / tela
80 x 94 cm
Col. Particular

- (1) Catálogo, *Exposición Internacional de Bellas Artes*, Santiago, 1910, pág. 29.
- (2) Antonio Romero, *Historia de la pintura chilena*, Santiago, Editorial Pacifico, 1951, pág. 141.
- (3) Víctor Carvacho, *Recorriendo el pasado de la pintura chilena*, Catálogo, Santiago, Instituto Cultural de las Condes, 1982, pág. 20.
- (4) Carlos Maldonado, *Viduas y Llanos*, Santiago, Ministerio de Educación; Departamento de Cultura y Publicaciones, 1972, pág. 144.
- (5) Antonio Romero, *op.cit.*, pág. 127.
- (6) Cf. Isabel Cruz, *ARTE, Historia de la pintura y la cultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*, Santiago, Editorial Antártica, pág. 276.
- (7) Pedro E. Zamorano Pérez, "El Pintor Fernando Álvarez de Sotomayor y su huella en América", Edición Universidad de Coruña, 1994, pág. 199.
- (8) Catálogo de la exposición Agustín Alarcos, *Entre cielo y Tierra, Ciclo Reactuando la Memoria (MIRA)*, 1997, pág. 33.
- (9) Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor, 1992, pág. 72.
- (10) Mariano Latorre, *La Literatura en Chile*, Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras de la Univ. de Buenos Aires, 1941, pág. 88.
- (11) Cf. José María Palacios, "Arturo Gordon", Catálogo, Instituto Cultural de las Condes, Santiago, 1983.
- (12) Pedro E. Zamorano Pérez, *op.cit.*, 1994, pág. 187.
- (13) Pedro Zamorano Pérez, *op.cit.*, pág. 186.

Al despertar el siglo, el 2 de septiembre de 1900, se inició el primer recorrido en tranvía eléctrico y Carlos Puelma Besa aparecerá en el centro de Santiago con el primer automóvil francés. Enrique Meiggs construyó el alumbrado público y privado, con lo cual Santiago se situó a la cabeza de las grandes ciudades latinoamericanas. El escritor Joaquín Edwards Bello, no obstante, criticó estas soluciones de

maquillaje externo: "Creció el esqueleto y los señores encargados de prever un poco no echaron de ver que a un esqueleto grande le hacen falta venas grandes, cuero grande y arterias proporcionadas".

Algunas precisiones respecto de la nominación "Generación del '13"

Por Patrick Vyvyan*

La generación de artistas que floreció alrededor del lustro que cubre de 1910 a 1915, ha sido llamada con diferentes nombres. Se le conoció como "la Generación Trágica" por el prematuro fallecimiento de muchos de sus integrantes; también como "la Generación del Centenario", por su acercamiento a la gran exposición de arte que se celebró en Santiago con motivo de los festejos del centenario de la Independencia. No obstante, el nombre que trasciende fue el de la Generación del '13.

Los orígenes de su definición, con referencias a un año específico, no están del todo claras. En el año 1946 el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile tuvo una gran exposición de la colección de Julio Vásquez Cortés –que ahora forma parte del núcleo de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción–. Al término de dicha exposición, la Universidad publicó una revista que llevó por nombre *Conferencia 3* (Agosto-Septiembre 1946). En ella encontramos dos ensayos que parecen ser la primera referencia específica al año 1913: "La Generación de Pintores Chilenos de 1913" –aparece firmado nada menos que por Pablo Neruda– y "Los Pintores que comenzaron su figuración" alrededor del año '13". Antes del año '46 el término no se utilizó; más tarde fue legitimado definitivamente por la *Historia de la pintura chilena* de Antonio Romera, en la cual aparece un capítulo específico sobre la Generación del '13.

Es interesante entonces especular de dónde extraen la denominación "Trece" Huidobro e Isamitt, los organizadores de la exposición. Uno de los hechos que propició Álvarez de Sotomayor, director de la Escuela de Bellas Artes en los años 1912 y 1913, fue la conformación del Centro de Bellas Artes, una especie de federación de estudiantes. Esta agrupación organizó tres grandes exposiciones, cada una con la participación de alrededor de cincuenta estudiantes artistas jóvenes. Dos de éstas se realizaron en Santiago y la tercera se realizó en Valparaíso. Es probable que estas muestras siguieran en la memoria de artistas como Carlos Isamitt, consagrándose con el tiempo en esta denominación.

* Estudios en Historia del Arte, Universidad de East Anglia, Inglaterra.
Estudios en Conservación del Patrimonio Cultural, Lincoln College Of Art. Desde 1992, realiza investigaciones sobre arte chileno.

En este ambiente apareció el pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), que inculcó valores goyescos en la Generación del '13, formada por artistas de extracción popular. Este grupo representa un vuelco impensado en la pintura chilena: de la rectoría francesa se pasó al realismo hispano, en el sentido de valorar las ceremonias y costumbres del pueblo, tratadas con una pincelada ancha, para definir los volúmenes-color, con betunes espesos y claroscuros marcados. La verdad de los personajes representados se logra por el respeto del natural, sin recurrir a la elegancia académica.

La inesperada muerte de Cosme San Martín dejó vacante el cargo de profesor de pintura en el Bellas Artes y el director Arias pidió un reemplazante europeo para tan importante cátedra. En 1908 se contrató para estos efectos a Álvarez de Sotomayor, quien llegó a ocupar la dirección de la institución, permaneciendo en ella hasta 1915.

En la hoja biográfica del maestro hispano figura el galardón del Premio Roma (1899), que le permitió residir un lustro en la capital de Italia. Al retornar a España obtuvo la medalla de plata con *Orfeo atacado por las bacantes* (1904); un poco después se hizo de la medalla

de primera clase en la Exposición Internacional de Barcelona. Estas recompensas le valieron como carátula de presentación ante el gobierno chileno, que le cursó el contrato como profesor de dibujo natural, pintura y composición para la cátedra vacante.

Sin duda, la estadía en Santiago le permitió del pintor ferrolano realizar excelentes retratos, paisajes y fiestas campesinas, en composiciones que sobresalen por su ardiente cromatismo y pericia en el dibujo. Su estampa costumbrista tiene una obra cumbre en *Los gallegos* (Col. Banco del Estado), por el respeto para modelar la figura humana, con un dominio admirable para lograr la carnación de estos campesinos alegres. El luminismo peninsular, que lo hermana con Sorolla, tiene la vivacidad del relato pictórico que invita a complacerse con el instante detenido. El vigor de la pincelada le sirve para conseguir la correcta definición de los materiales presentados, con las particulares refulgencias en los rostros rubicundos.



El pintor bohemio
Exequiel Plaza
Óleo / tela
100 x 65 cm
Col. Pinacoteca de la
Universidad de Concepción

La Generación del '13, llamada así por la exposición montada ese año en los salones de El Mercurio, con Pedro Luna, José Prida, Ulises Vásquez, Guillermo Maira y Abelardo Bustamante, tiene, por lo tanto, todo un simbolismo cabalístico en la fecha. Es el momento del ascenso del proletariado y llegan las clases populares a la Escuela de Bellas Artes, con una potencia artística increíble. Es preciso recordar que los hermanos Lobos tenían un lustrín en la calle San Diego. Se consumieron en unas trashedadas que no tenían fin; por eso algunos estudiosos los llamaron "Generación Trágica", en tanto que Pablo Neruda los bautizó 'Heroica capitania de pintores'.

Esta generación tiene en Arturo Gordon V. (1883-1944) un legendario cultor de la causa vernacular. La mujer que se arrodilla; el huaso con poncho y de respetuoso sombrero en la mano; niñas vestidas de alegres colores, no pueden ser más criollas y nos trasladan al respeto del pueblo en la parroquias rurales, con la naturalidad en el movimiento que impone el tema cotidiano. El artista no se apartó de la verdad de los hechos, pero gustó simplificar las facciones, recurriendo a los violetas y las gamas apasteladas, en un deseo de conseguir la atmosferización de los contornos.

Este pintor, que rompe con el color local, revitaliza la luminosidad del cuadro y sus óleos tienen la algarabía de los tonos vivos. La novedosa economía de medios para tratar los seres

que pueblan sus asuntos nativos, sorprende por la eficaz distribución en el rectángulo, con un equilibrio de masas que destaca en nuestras artes visuales. Estallan los rojos sonoros al lado de los verdes intensos, modernizando el lenguaje con su atrevida pincelada fragmentada.

El intérprete de las labores campesinas, las creencias, supersticiones y ritos del pueblo brillan en *El velorio del Angellito*; *Procesión de Casablanca*; *Mes de María*;

Carro de tercera clase; Jugadores de brisca; Novena del Niño Dios, títulos que repitió innumerables veces con su cromatismo animado y el desdibujo magistral de los contornos. No es el frío analista de la realidad. Nada de eso. A la cueca, el velorio y la feria, les da una jerarquía, los dignifica, con una nobleza plástica única.

El más representativo pintor de esta generación fue Exequiel Plaza (1891-1947), quien ingresó de niño a la Escuela de Bellas Artes, todavía situada en calle Matucana. La influencia que ejerció Álvarez de Sotomayor fue decisiva para él. Esto resulta

palpable en los asuntos folclóricos y las costumbres del pueblo tan característicos de su producción, tratados con una hermosa policromía; destaca también la intención volumétrica de la figura humana, motivo central de sus cuadros. El desnudo de pie que le exigió el profesor ferrolano le ayudó sobremedera a resolver cualquier escollo con los personajes anónimos y los retratos.

En la monumental Exposición Internacional de 1910, con motivo de la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes, asombró al jurado con su cuadro *Pintor bohemio*, que se concibió en condiciones muy limitadas: posaron para él los mellizos Vergara, en un conventillo de la calle Nataniel, con ese pastoso colorido y profunda melancolía que lo han transformado en un cuadro-estandar



Maternidad
Enrique Lobos
Óleo / cartón
25 x 29 cm
Col. MNBA

darte de la pintura chilena. El artista se consagró con medalla de plata y Álvarez de Sotomayor exclamó con ardor: "Esta obra es de macho... ya apareció un pintor". Tuvo especial cuidado, eso sí, en no envanecerlo con la distinción máxima a los diecinueve años.

Su compañero de estudios, Jorge Letelier, recuerda los años de bohemia de estos románticos del '13: "Era en noches invernales, cuando la ciudad dormía muy temprano, una dicha, una hombría y una despreocupación digna del Olimpo, llevar a los labios el rubí de las copas, en el taller de Alfredo Lobos, cuando algún pavo o gallina, llegados de Carrascal por intermedio de Plaza, eran guisados por la Ernestina y servidos en una mesa donde se cantaba, se decían versos y se discutía y brindaba por los artistas comprendidos entre Whistler y Boticelli".

Los hermanos Lobos, Alfredo (1890 - 1917), Enrique (1886 - 1918) y Alberto (1892 - 1925), en cambio, fanatizaron con un hispanismo que los impulsó a viajar a la tierra de Cervantes. En un esfuerzo supremo, Alfredo —el más dotado del trío— se fue a España. El tonalismo de doradas gradaciones, que asociamos a Castilla y Andalucía, lo encontramos en sus óleos de su residencia en la península. Su mano fue incansable para motivarse con los puentes de piedra,

los contrafuertes de las iglesias y los palacios islámicos. Parecía correr contra el tiempo, presintiendo su prematura muerte, acaecida a poco de preparar una muestra en el Ateneo de Madrid.

La honda melancolía de las pinturas de estos hermanos no hace sino que reflejar el espíritu de estos heroicos servidores del arte, que se volcaron a una expresión sin lucro, contra las restricciones económicas. Enrique, el hermano mayor, también sintió el llamado de los realistas españoles y falleció, justamente, cuando preparaba sus maletas para viajar a la ruta que indicó su hermano, cuyos restos quedaron en la Madre Patria. La devoción por el dibujo perfecto y el color rebajado por los pardos, está presente en los establos y las casas de adobe, que mantiene en sus salas la Casa del Arte de Concepción, con una calidad plástica que entusiasma.



Pedro Luna en su taller.

La desbordante personalidad de Pedro Luna (1896-1956), el recio pintor de las texturas generosas, es otro representante de la Generación del '13, ya que bautizó al grupo con la exposición primera en los salones de El Mercurio. El esplendor de la materia sabrosa está en *Catedral de Marsella*, obra maestra de este hedonista del color. Esta monumental tela, fechada en 1922, resume el aprendizaje en el Viejo Mundo, donde advirtió los cambios del arte contemporáneo: por eso recorre las formas con una fuerte línea oscura, en una expresiva visión del atardecer. Los toques convulsionados, en cargados

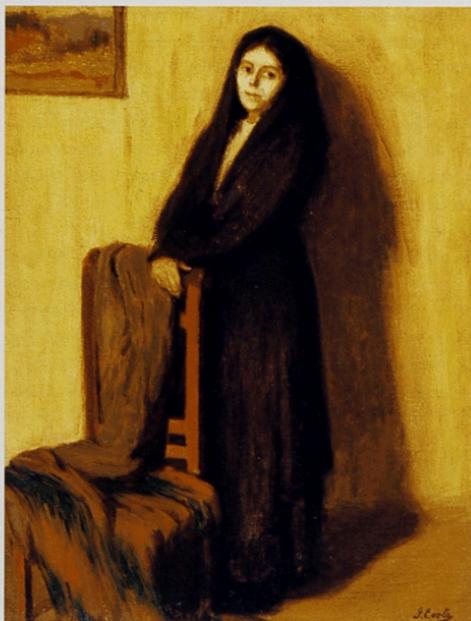
relieves cromáticos, demuestran una gran independencia artística, un vuelo de modernidad.

Las soluciones personales se advierten desde sus primeros intentos, cuando está aprendiendo el abecedario artístico, como ya se observa en los apuntes de la muestra de 1913, donde presentó 39 apuntes. Es un dibujante eminente y sus aciertos en la parte formal son netamente intuitivos. Sus manchas costumbristas son notables, pero sin amarrarse a la narración estricta de sus compañeros de clases. Sus relieves retorcidos, sus pinceladas enérgicas y cortas, no se olvidan cuando se han gozado en alguna oportunidad. Vivió una larga temporada en la Araucanía, para conocer la vida de los mapuches, en un intento por penetrar en las raíces de la nacionalidad, con el entusiasmo patriótico de su generación.

Se formó en el gusto de Álvarez de Sotomayor, en cánones criollistas, aunque el contacto con los museos europeos le sirvió para lograr los contrastes agudos y el diseño sólido, con matiz expresionista, que no es un estilo que conoció profundamente. Las armonías modernas para su tiempo le llegan por canales secretos, sin proponérselo específicamente. Por un lado, está el vigor del trazo y la personalidad exuberante para llevarlo a cabo; por otro, está el argumento típico, que le permite alcanzar los volúmenes estructurados.

Su naturaleza romántica se expresó también en el piano, donde gustaba interpretar a los grandes clásicos. El pintor ganó rápidamente figuración y recibió premios en el

Salón Oficial; sin embargo, su vida bohemia lo precipitó a una desordenada existencia. A medida que avanza en edad sus brochazos se acentúan, con relieves retorcidos, que le otorgan un tinte dramático a sus cuadros, con distorsión de la forma. Es una línea que no perderá y regirá su producción. No transige en ningún momento y su pincelada se hunde en una pasta intensa.



La viuda
Jerónimo Costa
Óleo / tela
56 x 44 cm
Col. MNBA

Un ejemplo típico de los ideales que definieron a estos muchachos de comienzos de siglo lo tenemos en Enrique Bertrix (1895-1915), quien se embarcó de voluntario en la Primera Guerra, muriendo tras los ideales de su patria de origen. Ganó segunda medalla en el Salón Oficial de 1914, en ausencia, ya que sus cuadros los presentaron sus compañeros de aulas. Se le consideró el de más condiciones del grupo, especialmente por su manera de resolver el desnudo de pie, consiguiendo hermosas armonías aperladas y gran dominio anatómico. Los betunes intensos corren por la tela con fluidez increíble, obteniendo una luz fantasmal que toca otras sendas en comparación con sus discípulos, más interesados en la pincelada ancha y los volúmenes-color.

Su vida y su obra han entrado en leyenda y en las pocas cartas que logró enviar desde Francia, mencionó que sus manos, ya inútiles, sólo habituadas al pincel, ahora debían empuñar un fusil. El inolvidable 'Loro' Gilbert, recordaba el día que lo acompañaron a Valparaíso para despedirlo en el buque que lo llevaba a los campos de batalla. Pronto se supo que una granada había pulverizado su cuerpo, por lo que su identificación fue muy difícil. Otro acto romántico para entender mejor a los heroicos cantores de las leyendas y costumbres del pueblo.

Un artista que cala en la honda melancolía, en especial en los interiores modestos, es Jerónimo Costa (1880-1967), cuya obra muestra inolvidables estampas de costumbres de la urbe, donde se advierte toda su carga interior. A propósito de su pintura, Isabel Cruz nos dice: "Su obra está marcada por el predominio temático buscando extraer de motivos humildes y dramáticos como los cultivados por Gordon —una íntima sentimentalidad—". Sus mujeres cosiendo, sus vigilias de enfermos y la tristeza de los hogares de la mesocracia chilena, nos retratan un ambiente nacional que inmediatamente reconocemos. Su paleta de grises extremos, el vaho fúnebre de sus interiores, poseen un poder evocador.

Debemos exaltar en estas líneas del grupo a Elmina Moissan (1897-1938), de ascendencia bretona, tal vez por su origen se acerca a Carrière, en la suavizada entonación de sus composiciones. Su hermosa tela *La coqueta* le permite obtener primer premio en el Salón Oficial de 1919, con sus suaves y plácidas notas atmosféricas. Su valentía pictórica se consigue también en las facciones de una concertista de la pinacoteca penquista, con un golpe de pincel que sobresale en el conjun-

to de los amantes de los temas costumbristas. El correcto modelado de sus personajes la distingue en el Grupo del '13.

El Loro Gilbert, de Ricardo Gilberto Avendaño (1891-1964), nos proporcionó de "viva voz" muchos datos de este interesante período histórico, con la locuacidad que le dio su apodo. "En mi juventud recogí innumerables anécdotas de este criollo auténtico, de piel muy oscura y andar balanceado". Waldo Silva nos informó sobre su arte de "calles retorcidas y sombríos caserones, con técnica de su invención, como aguafuertes coloreadas". Los rincones santiaguinos históricos le interesaron hasta sus últimos años y pintó muchas veces la Posada del Corregidor, lugar que estaba muy cercano a las viejas tabernas que gustaba frecuentar.

Al referirnos a la Generación del '13 y a artistas que están en su órbita, hemos bosquejado una actitud de vida, un enfoque artístico diferente, aprovechando los dramáticos episodios de obreros y las luces nativas con una naturalidad que resulta pionera en el arte nacional. El amor a la tierra, la sabrosa visión de las estampas populares, está presente en los pintores que recordamos en estas líneas. Hay una manera singular de empastar en Gordon y sus coetáneos, que marcará una época, aunque todavía estén distantes de los grandes movimientos universales que nacieron con el despertar del siglo XIX.

* Profesor de Historia del Arte y crítico de arte. Miembro de la AIC (Asociación Internacional de Críticos).

Croquis de una crítica en albores del siglo por Augusto d'Halmar

* Por Ricardo Loebell

En un acápite bibliográfico de la *Historia de la pintura chilena*, Antonio R. Romera constata que hasta finales del siglo XIX, los estudios dan más importancia al aspecto histórico y eluden lo que sería la crítica de arte. La crítica, señala Romera más adelante, atendía, en aquel entonces, más al hecho individual –la historia del sujeto– que a la obra en sí. Quienes hacían reseñas habituales en la prensa solían caer en el comentario literario o impresionista¹. Una revisión historiográfica corrobora cómo los textos de arte y literatura nacionales tienden a converger en un lenguaje.

En el cuento *A rodar tierras*², d'Halmar recrea la historia de una plumilla de cardo, que al introducirse en el recinto de un teatro, ésta 'choca' con la decoración que debe representar un bosque artificial en el fondo del escenario.

Esta narración de la naturaleza en el espacio urbano produce una 'contemplación estructurada', que recuerda a la "metodología creadora" de Carlos Isamitt³ en torno a un dibujo suyo de un cardo: del natural, de su trazado



Antonio R. Romera, ilustrador de «Los 21»

BIBLIOTECA NACIONAL
SÉPTIMA EDICIÓN

Caricatura de Antonio R. Romera por él mismo. 1948.

armónico y de su estructura. Ejercicio del artista, que tiene su origen en una reflexión poética desde la geometría y la arquitectura de la naturaleza.



Dibujo de Romera para "A rodar tierras", en edición de Augusto d'Halmar, Cristian y yo, Santiago, Nascimento, 1946, pág. 367.

Además, la metáfora puede permitir un desplazamiento desde la crítica literaria a las artes visuales, hacia un amalgama en la poesía visual⁴. Augusto d'Halmar es uno de los escritores que se desenvuelve en la hibridez del campo artístico. Romera reconoce el ideario existencial común entre d'Halmar y Juan Francisco González, dejando deducir una permeabilidad de la trama artística entre ambos⁵. Esto se evidencia en la corta convivencia entre artistas y escritores en la Colonia Tolstoyana en San Bernardo por el año 1904 y en la experiencia de Los Diez (1916 a 1924), grupo integrado por pintores, músicos, arquitectos y escritores, donde también participaron los dos artistas mencionados.

La *Revista Semanal Ilustrada de Artes i Letras Luz i Sombra* (más adelante, en una fusión, transformada en *Instantáneas de Luz y Sombra*), aparece por primera vez el 24 de marzo de 1900, como continuación de *El Turista*. El director propietario Alfredo Melossi (1870-1962), también

pintor, estaba interesado en desarrollar un semanario cultural, sin desprenderse de sus ideas publicitarias respecto a su Hotel en Con-Cón, como había sido en la edición anterior⁶.



"Metodología creadora" en tres fases, de Carlos Isamitt.

Al inicio de la revista *Luz i Sombra*, el crítico identificado con el seudónimo de 'Ruy Blas' esboza una crítica en "Páginas de Arte" específicamente sobre Enrique Lynch. El

desideratum era 'vivir en constante ambiente artístico, contribuyendo así a obtener honra y provecho para los artistas y para la cultura intelectual de la nación'⁷. Esta intención se retoma en una edición posterior⁸, como crítica en versos poéticos que la realiza Pedro N. Préndez a propósito de *La Quimera*, de Nicanor Plaza. Recién en el N°19 de la revista⁹, se incorpora Augusto Goemine Thomson —posteriormente conocido como Augusto d'Halmar (1882-1950)— recreando un ensayo de la obra de Manuel Thomson O. Ahí mismo crea más tarde un espacio de artículos mixtos sobre teatro, literatura y arte con el título de *Potpourri*¹⁰.

Aunque al comienzo su enfoque de arte se desarrolla más bien en un marco referente a los preparativos de los talleres, sin aproximarse a las obras de los artistas, la variedad y versatilidad de temas con que se inicia Thomson en sus críticas y artículos, la permeabilidad suya hacia el extranjero, serán la clave en su desarrollo intelectual y personal de los años posteriores de su escritura.

Partiendo de una descripción del premio en escultura y pintura en el Salón de Bellas Artes, emprende el "resbaladizo terreno de la crítica"¹¹. En el artículo "Arte - En



Revista Los Diez N°1, Santiago, Imprenta Universitaria, septiembre 1916, (edición mensual de filosofía, arte y literatura).



Retrato de Augusto d'Halmir, 1902
Juan Francisco González
Óleo / tela
57,7 x 47,7 cm
Col. MAC

el Salón de 1900", Thomson esboza en una dimensión descriptiva, algunas premisas para una crítica de arte: "Surgen los señores críticos como las chinches en verano; cada uno muerde a sus enemigos, cada uno levanta y glorifica a sus amistades. ¡Qué importa la justicia, el arte!". Aquí Thomson describe a los artistas en un tono severo, "maniataados vergonzosamente, en poder de cualquier llena-carillas". En la edición siguiente analiza la tensión entre la obra del artista y el peso de la palabra del crítico, el largo proceso de gestación de la obra frente a la escueta palabra derrumbante. "Dolorosa es la misión de la crítica... pobre pluma, ¡adelante! ¡tú eres la realidad, la prosaica y desnuda realidad!"¹². Los contados párrafos de una cierta metacritica, evidencian la tentativa de la justificación y calibración de parámetros que conllevarán a la crítica de arte. En el mismo artículo –sobre el retrato– Thomson acentúa su predilección por la nueva generación de artistas, sobre todo por Alfredo Helsby. Sin embargo, su apreciación demarca límites ahí, cuando a su aniquiladora crítica dirigida a los retratos de Valenzuela Puelma y Ernesto Molina, añade a Juan Francisco González por el "desequilibrio y la loca pincelada" en su obra. A pesar de la incapacidad para ampliar vínculos entre el arte y la realidad (piénsese en el rechazo común en contra de Auguste Rodin), Thomson aborda una crítica a través de la luz, el colorido, la mancha, la forma y la textura, intentando un discurso imparcial, vinculado de manera intrínseca con la obra. A partir de la siguiente edición¹³, Thomson será rebatido por el crítico 'Ruy Blas' y el criticado –tras haber arrasado con el jurado de los premios–¹⁴ justifica su arrebato: "Cuando un crítico es justo, cuando

da en el clavo, como suele decirse, el dolorido busca subterfugios para convencerse a sí mismo y para persuadir a los demás, que aquello es irracional, parcialista (...). Suele decir un pintor: 'sí un fulano no tiene cincuenta años, ni ha visitado siquiera los museos europeos, ¡cómo puede hablar, entonces, de arte!'. Sus opiniones no valen un pito... además, es chileno...!' (...) Preciso es, pues, que pida yo a los artistas me otorguen el derecho ¡siquiera de independencia o de criterio propio! De algo deben servirme, para apreciar el mérito de los cuadros, el estudio del dibujo que he hecho, los juicios sobre arte que me he digerido, y los dos ojos que me puse en el rostro la sabia naturaleza, dos ojos que me permiten apreciarla, examinarla y hacer comparaciones con las telas en que se la copia"¹⁵. Lo que exige Thomson, así dice, es libertad de pensamiento y de juicio¹⁶, es decir, una crítica, más allá de la promoción y del amiguismo. La animosidad entre los críticos se atenua, Thomson continúa con su espacio en el potpourri, y sin embargo, el tono litigante permanece en la atmósfera.

'Jorge Byron', otro colaborador, sostiene a propósito de una premiación de Simón González en París, que en literatura y pintura nacionales sólo han surgido "múltiples mediocridades", fuera de los cuatro escultores Nicanor Plaza, José Miguel Blanco, Virginio Arias y el mencionado¹⁷.



Revista Luz / Sombra N°7, Santiago, 5 de mayo de 1900.

En la edición N°46, Thomson asume la redacción de la revista y en el N°52 inicia con "Los 21", un espacio sobre artistas visuales y escritores. Aquí él más bien abor-



"Sigo XX" Instantáneas de Luz y Sombra, N°41, Santiago, Año Nuevo de 1901.



Augusto Thomson, redactor de *Instantáneas de Luz y Sombra*, N°53, Santiago, 24 de marzo de 1901.

da el perfil del artista, dejando la obra casi al margen de su texto. Hay un afán de aislamiento de su crítica, cuando se refiere, desde un enfoque 'místico' a El corazón de Jesús, de Alfredo Valenzuela Puelma: "Ese cuadro no debe exhibirse en Chile, (...) como todos, ese cuadro sería despedazado por la crítica..."¹⁸. En las cinco ediciones (del N° 84 al N° 88), Thomson se integra finalmente a una crítica detallada, siguiendo el orden riguroso del catálogo de las obras expuestas en el Salón de Bellas Artes en 1901¹⁹. La lectura de aquella crítica –para nosotros ya algo distante– se confundirá tal vez con el asombro y la sonrisa de algún lector de un texto contemporáneo nuestro ... en un día de abril del 2100.



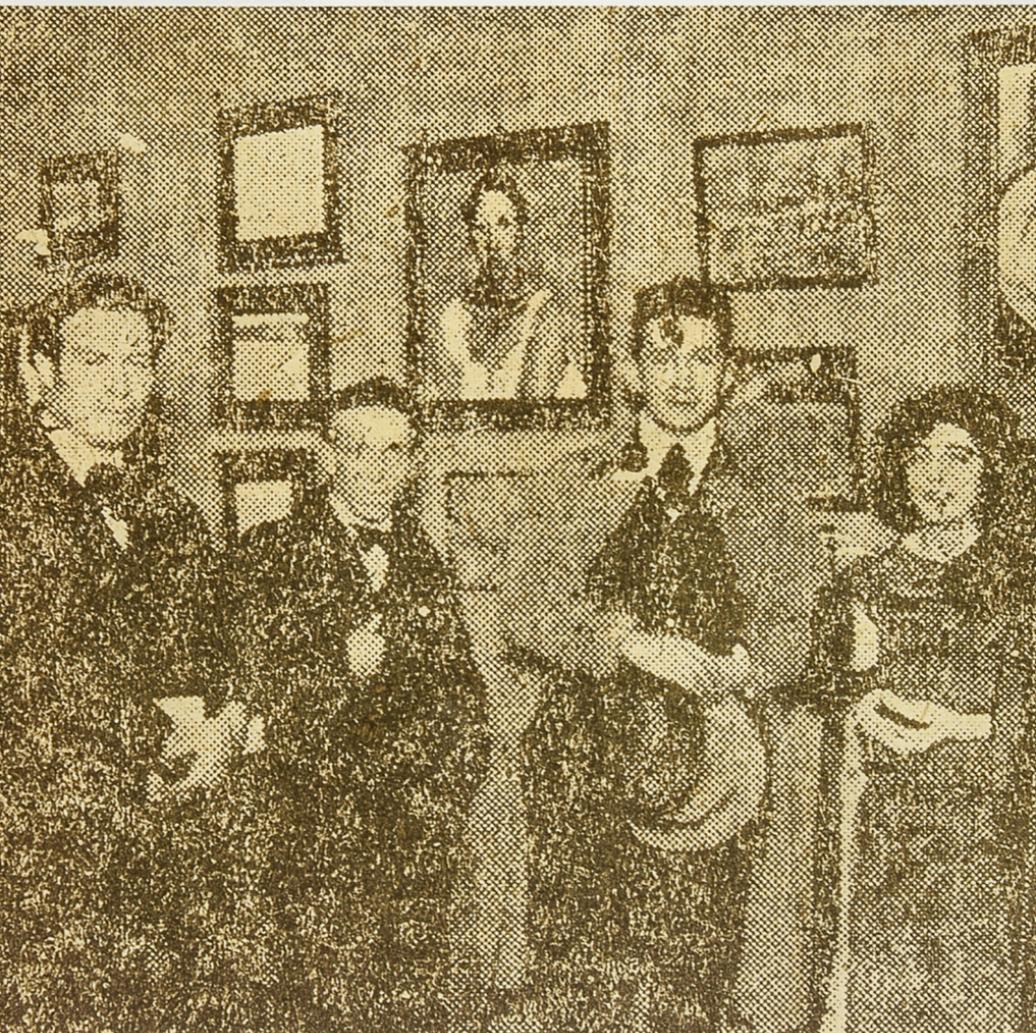
(Alfredo Melossi, NN, Augusto Thomson, Santiago Pulgar) Integrantes de *Instantáneas de Luz y Sombra*, caricatura de Santiago Pulgar, edición de un año de aniversario, N°53, Santiago, 24 de marzo de 1901.

• RICARDO LOEBELL

Estudios de Ciencias y Matemáticas (Dortmund y Hagen); Filosofía, Estética y Filología (Berlín y Frankfurt/M); Scologia (Freiburg/Br). Ingeniero, escritor y académico de filosofía y crítica en la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, UNIACC, Santiago y Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt/M.

1. Antonio R. Romero, *Historia de la pintura chilena*, 1ª edición (Santiago, Editorial del Pacífico, 1951), pág. 200 s.
2. Augusto [G.] Thomson, "A volar tierra", *Cuentos de autores chilenos contemporáneos* (Santiago, Ediciones de "Los Dices", 1917), pgs. 37-49.
3. Víctor Carvacho Herrera, *El pintor Carlos Iwanitz*, Instituto Cultural de Providencia, Santiago, DIBAM, 1984.
4. Compárese al respecto, Mariano Latorre, *La literatura de Chile* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1941). Véase también Antonio R. Romero, "Cuento y bodegón", *Revista Atenea* N°279-280, Universidad de Concepción, septiembre/octubre, 1948, pgs. 82-89.
5. Antonio R. Romero, *Historia de la pintura chilena*, pág. 134.
6. Es la época en que, entre otros motivos, la construcción del Canal de Panamá irá a relevar paulatinamente el centro del comercio y las negociaciones, desde el puerto de Valparaíso a la capital de Santiago. Es también en 1900 cuando los hijos (Edwards-Mac Clure) del propietario (Edwards-Ross) del antiguo *Mercaderío* de Valparaíso –fundado en 1827 y adquirido por él en 1877– aceptan el proyecto que este les lega y establecen *El Mercurio* en Santiago, con el primer número el 1 de junio del mismo año. [CE. Raúl Silva Castro, *El Mercurio de Santiago (1900-1900)*. (Santiago de Chile, Editorial Lord Cochran, S.A., 1960), pág. 32.] En su primera publicación, el nuevo diario da a conocer su proyecto desde un motivo de optimización de su servicio exterior de noticias, las cuales no podían ser leídas por el público de la capital si no que con evidente atraso. (Véase ahí mismo, pág. 57.) Sin embargo, este traslado, de cierto modo simbólico, refleja de manera anticipada el histórico desplazamiento y la inactividad de Valparaíso como puerto continental, con todas las consecuencias socio-políticas y culturales que se pueden apreciar a la fecha.
7. "Ruy Blas", en *Revista Luz y Sombra* N°6, Santiago, 28 de abril de 1900, pág. 1.
8. N°14, Santiago, 23 de junio de 1900, pág. 1 s.
9. N°19, Santiago, 28 de julio de 1900, pág. 1 s.
10. N°23, Santiago, 25 de agosto de 1900, pág. 9 s.
11. Augusto G. Thomson, en *Revista Instantáneas de Luz y Sombra* N°32, Santiago, 28 de octubre de 1900, pág. 9 s.
12. Thomson, en *op. cit.*, N°33, Santiago, 5 de noviembre de 1900, pág. 10 s.
13. N°34, Santiago, 11 de noviembre de 1900, pág. 10 s.
14. N°35, Santiago, 18 de noviembre de 1900, pág. 10 s.
15. Augusto G. Thomson, en *op. cit.*, N°36, Santiago, 25 de noviembre de 1900, pág. 10 s.
16. *Ibid.*
17. N°40, Santiago, 25 de diciembre de 1900, pág. 8.
18. Augusto G. Thomson, "Alfredo Valenzuela Puelma", en "Luz 21", *op. cit.*, N°57, Santiago, 21 de abril de 1901, pág. 3 s.
19. N°84-88, Santiago, 27 de octubre, pág. 10 s.; y 3, 10, 17, 24 de noviembre de 1901, respectivamente pág. 7 s. y 12 s.

Capítulo III:
VANGUARDIA
LOCAL: LA
RAZÓN
PLÁSTICA



Los pintores exponentes del Grupo Montparnasse, a excepción de Manuel Ortiz de Zárate, que está en París, inauguraron ayer su exposición en la Casa Rivas y Calvo

El Mercurio, 4 de junio de 1925.

El segundo decenio del siglo XX se caracterizó por la necesidad de configurar una “vanguardia local”, relacionada con las ideas revolucionarias en el ámbito artístico e ideológico, que tras la revolución rusa se expandían por todo el continente europeo. Los artistas chilenos —que pertenecían a una élite intelectual, política y económica— estuvieron interesados en las ideas de modernidad, revolución y progreso que se oponían radicalmente a los modelos estéticos de los siglos XVIII y XIX, a los que

adhería la mayor parte del escenario artístico. Esta nueva forma de ver el mundo implicó asumir el trabajo plástico de una forma diferente, con “poco talento y mucha ciencia”, provocando entre las décadas del ‘20 y del ‘40 una afinidad entre artistas e intelectuales con ideologías revolucionarias. En la arquitectura se orientó hacia una estética constructiva, basada en los triunfos técnicos del acero y el cemento, donde la ciudad comenzaba a adquirir un aspecto cosmopolita y desafiante. En el contexto de la plástica, esta vanguardia se traduce en la incorporación de nuevas estrategias formales y conceptuales vinculadas a la crisis de la representación y la aproximación hacia la abstracción y al

Los chilenos y la vanguardia parisina

El creciente interés por alcanzar la modernidad a través del contacto directo con la escena de vanguardia comienza a dejarse sentir en el Chile de los años '20. El imaginario al que remite la ciudad-luz ya no es el refinamiento aristocratizante del siglo XIX, aunque todavía no se visualiza con claridad qué es lo que se hace llamar *arte moderno*.

La convivencia estrecha entre escritores y pintores chilenos en el gran cenáculo parisino, posibilitó la maduración artística de una agrupación de avanzada, que pronto daría al Grupo Montparnasse. Entrados los años '20, París ya había enfrentado el “suicidio del arte” en manos del dadaísmo, se había acercado a las más remotas zonas del inconsciente con el surrealismo, había redefinido el espacio a partir del cubismo y las propuestas teóricas de Apollinaire. La aguda crisis que había representado la Primera Guerra Mundial llevó a cuestionar profundamente las creencias y los sistemas de representación, estimulando la curiosidad especulativa y una insaciable sed de experimentación. Esta atmósfera, que cristalizó en una renovada sensibilidad, daba identidad a la escena artística de la vanguardia, el “espíritu nuevo”.

En la integración de los artistas chilenos al ambiente artístico parisino jugó un papel fundamental Vicente Huidobro. Ya en su primer viaje (1917-1918) cultivó una estrecha amistad con Picabia, Delaunay y Pablo Picasso; compone en francés con la ayuda de Juan Gris e intenta trasladar las técnicas del cubismo a la poesía. Las relaciones de Huidobro y el progresivo liderazgo intelectual de Álvaro Yáñez (más tarde conocido como Juan Emar) facilitarían las condiciones para el despliegue creativo de los pintores chilenos que crecían al calor de las acaloradas tertulias nocturnas en el barrio de Montparnasse.



Manuel Ortiz de Zárate mira a la cámara y a su lado derecho, Moise Kissing, mientras conversan Emilienne Paquerette y Pablo Picasso. (Arch. de Jean Cocteau Publicado por Billy Klüver, A day with Picasso, 1997, pág. 27).



Dibujo de Amadeo Modigliani. Manuel Ortiz de Zárate con su larga pipa. Jean Cocteau, op. cit., pág. 71.

constructivismo. En buenas cuentas, se propone la eliminación progresiva de conceptos como talento, genio y creación, para preferir, a cambio de ellos, los métodos y fórmulas plásticas metódicas, racionales y científicas, evitando el predominio de la emoción sensible por sobre la voluntad de la forma.

Los postulados constructivos tienen su primera fase en el cubismo cezanniano, que plantea asumir “la trascendencia de las formas y no su inmanencia”. Es por ello que la geometría será la estructura que permitirá develar lo esencial de las formas de la naturaleza. Esta geometría –que posee su versión en Chile con el trabajo del Grupo Montparnasse y sus afines– permitió que los pintores emprendieran una investigación artística más libre, en la cual la finalidad del proceso plástico ya no se hallaba en la exigencia de una forma reconocible ni realista. El modelo del artista constructivo y cubista no está disponible en la apariencia de la naturaleza, sino que se actualiza al interior de ella, en su esencia estructural: “la pintura cambia la interioridad del sujeto por la interioridad del objeto”.

Esta nueva escena trajo consigo una dinámica de intensos debates en el campo artístico. Adquirieron visibilidad nuevos problemas, lo que produjo polémicas que comprometían los parámetros estéticos e ideológicos de los discursos críticos de ese tiempo. Del análisis de las críticas de arte de los años ‘20 se desprenden conceptualizaciones que reflejan el deseo o el “deber ser” asignado a la labor artística. En una publicación actual de Margarita Schultz, en la que se estudia la recepción de las obras y su público, se expone lo siguiente: “... la crítica estuvo dividida en dos mundos, el de los críticos seguidores y exaltadores del arte académico y el de los que respaldaron los nuevos aires plásticos, liderados éstos en Chile, de modo vigoroso (y comprometido con las nuevas ideas) por Juan Emar (seudónimo de Álvaro Yáñez)”¹. La autora, tras identificar estas dos escenas conceptuales, estableció una metodología de análisis comparativo, mediante la cual elaboró el siguiente esquema de oposiciones binarias²:



Autoretrato, 1923
Julio Ortiz de Zúrate
Óleo / cartón
43 x 30 cm
Col. MNBA



Dibujo de Manuel Ortiz de Zúrate, 1916
Pablo Picasso en el café La Rotonde.
Jean Cocteau, op.cit., pág. 68.

Academia

Representación fiel
Color propio de las cosas
Dibujo bien establecido
No estridencia
Composición firme y sabia
Colorido discreto
Realismo

Grupo Montparnasse

Antinaturalismo / antirrealismo
Leyes propias del espacio/tiempo en el arte
Libertad
Tradicción viva / búsqueda de lo nuevo
Autonomía del objeto plástico / no pintura literaria
Construir, estructurar: arte vigoroso
Valoración del cubismo, planos quebrados

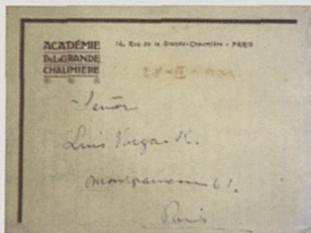
¹ Los conceptos fueron obtenidos y luego transcritos desde los textos elaborados por los dos sectores de crítica que la autora señala. Se puede reconocer en esta breve comparación los diferentes ideales estéticos.



Techos de Puerto Montt
Luis Vargas Rosas
Óleo / tela
29 x 30 cm
Col. Particular



Naturaleza muerta
Camilo Mori
50 x 61 cm
Col. Particular



Correspondencia de Luis Vargas Rosas con miembro de la Grande Chaumiere, c. 1923.

La vanguardia que encarna estos ideales estéticos se formó a partir de un pequeño grupo de artistas que viajó a Europa alrededor del año '20 y que a su regreso creó las condiciones para incorporar en Chile el arte moderno, “modernista” o “cubista”, como despectivamente lo apodaron los seguidores de las viejas escuelas. El grupo estuvo integrado por los pintores Julio Ortiz de Zárate, Isaías Cabezón, Óscar Lucares, Luis Vargas Rosas y Camilo Mori, y por los escultores José Perotti y Adolfo Quinteros. A su regreso en 1923, Vargas Rosas tomó la iniciativa de formar un grupo, al que denominó “Montparnasse” en directa alusión al “barrio parisense” que los había albergado y afianzado en su identidad y convivencia artística. Al respecto, Camilo Mori escribe: “... por motivos muy personales y ajenos al quehacer artístico, Vargas excluyó al que esto escribe, e incorporó a la pintora Henriette Petit. En agosto del mismo año, el grupo realizaba su exposición en la Universidad de Chile, concitando la curiosidad e interés de los medios artísticos y el rechazo del gran público”³.

La invención de un “autodestierro” o de un viaje, será nuevamente la forma nacional de ir voluntariamente tras aquello que no se encuentra en el país, puesto que finalmente se viaja para regresar. La Academia de la Grande Chaumiere de París será la primera referencia de este nuevo viaje. En ella encontramos en intensas sesiones de dibujo a la pintora Henriette Petit, entre 1919 y 1921. También durante 1920 frecuentó el taller Hernán Larrain Peró, quien desarrolló una obra muy ceñida al cubismo de Picasso.

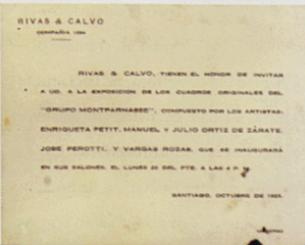
Esta academia parisina permitía a los artistas y aficionados trabajar con modelo vivo y en un ambiente de mucha libertad. También se frecuentará, en clases de verano, el taller de André Lhote, quien además de realizar sesiones de trabajo con modelos, enseñaba sus propias teorías y conclusiones del movimiento cubista y constructivista; conocimientos que se publicaron a principios de los '40 en el *Tratado del Paisaje*: “Nos ha parecido útil, para orientar los esfuerzos de los artistas deseados de intentar esa síntesis ambiciosa, proceder a la recapitulación de las conquistas de la pintura moderna y las de la pintura tradicional, en la medida en que estas últimas concuerdan con nuestra sensibilidad. Si la lectura del ‘Tratado del Paisaje’ de Leonardo da Vinci –la mayor parte de cuyos artículos han caducado– nos induce a ser muy modestos, por la universalidad de los conocimientos que evidencia, la falta de actualidad del famoso evangelio nos empuja irresistiblemente a emprender este doble estudio. No pretendemos suplir el talento, pues es el temperamento la base de la creación artística. Pero, aconsejados por Cézanne mismo, quien pretendía que con ‘un poco de temperamento y mucha ciencia podía llegarse muy lejos’, pensamos que las leyes que

podemos sacar a la luz serán de alguna utilidad para los principiantes que consideren que la actividad del artista debe ser superior a la del paisajista adormecido a orillas de un río”⁴. Las ideas de André Lhote resultaron tan modernas, atractivas y de fácil aplicación que para muchos latinoamericanos fue una gran alegría ver la primera traducción al español que estuvo a cargo del historiador argentino Julio E. Payró, en el año 1943.

Era la primera vez que aparecía en Chile un grupo de artistas que se rebelaba abiertamente contra el naturalismo y se apartaba de la temática social y emotiva de la Generación del '13, prefiriendo la investigación formal y compositiva dictada desde lejos por Cézanne. La exposición de 1923 revolucionó el ambiente santiaguino y los

artistas fueron rechazados por la mayoría de los actores del circuito. “Fundamos el grupo Montparnasse con el fin de impulsar un movimiento con la problemática plástica contemporánea—explica Vargas Rosas— quisimos rechazar el arte manido, repetitivo, convencional. Se burlaban de nosotros. Nuestros propios maestros no nos estimulaban. Por el contrario—interviene Henriette—, mi profesor de pintura, don Pascual Ortega, nos decía que debíamos llamarnos la ‘peste Montparnasse’. Richón Brunet tampoco era afín a los nuevos credos estéticos. El único que nos alentaba era don Juan Francisco González, que sentía junto con nosotros la necesidad de volcar la pintura chilena hacia otro camino”⁵.

Importante protagonismo tuvo en esta “vanguardia local” Álvaro Yáñez Bianchi—hijo del senador Eleodoro Yáñez, propietario del diario La Nación—. En su doble militancia de pintor aficionado y escritor, creó, bajo el seudónimo de ‘Jean Emar’, una “página de arte” en dicho diario. En ella colaboraron con entusiasmo los integrantes de esta nueva escena artística; allí se informaba de la actualidad cultural y revolucionaria de Europa, de la aventura de las nuevas generaciones y sus propuestas



Invitación del Grupo Montparnasse, octubre de 1923.
(Arch. de Cristina Arellano).



Dos desnudos
Henriette Petit
Óleo / tela
130 x 138 cm
Col. MNBA

estéticas. Según Camilo Mori, los esfuerzos se encaminaban a crear un lenguaje y una expresión acordes al sentir de una época: “Fue así como los nombres de los innovadores empezaron a barajarse entre nosotros y con ello nació la discusión y la polémica, que llegaría a límites de inusitada violencia verbal. Existía en el público desconocimiento y confusión sobre los diversos ‘ismos’ en la pintura. Se hacía mofa del impresionismo, ya superado por el expresionismo alemán, hermano del fauvismo francés. Se ridiculizaba el cubismo, al que se confundía con el futurismo italiano, y se ignoraba el abstraccionismo ruso. Jean Emar con el apoyo de La Nación llamó a formar un nuevo grupo, abierto a todos los artistas del país que comulgaran con las corrientes del ‘arte vivo’ de la postguerra”⁶.



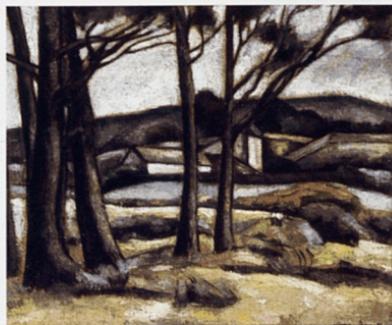
Resignación
Henriette Pett
Óleo / tela
100 x 80 cm
Col. Particular

Ante las expectativas generadas tras la primera muestra, el Grupo Montparnasse programó una segunda exposición, la cual fue llamada “Salón de Junio” o “Salón de Arte Libre”, siendo inaugurada el 4 de junio de 1925 en la Sala Rivas y Calvo (casa de remates perteneciente a Carlos Rivas Vicuña y Arturo Calvo Mackenna). Esta muestra no tenía precedentes en Chile, pues logró reunir a artistas de primer plano de la vanguardia internacional junto a la “vanguardia local”, que debutó entre ellos. La exposición resultó de una gestión propiciada por Vicente Huidobro, que mantenía estrecha amistad e intercambio con la vanguardia parisina; contó con el auspicio del diario La Nación y su afiche fue realizado por Luis Vargas Rosas. Participaron los siguientes artistas y grupos: Grupo Montparnasse (Julio Ortiz de Zárate, Henriette Petit y José Perotti); cubistas (Juan Gris, Picasso, Leger, Marcoussis, Lipchitz); Salón de Otoño (Le Scouzec,

Manuel Ortiz de Zárate, Susan Valadon, Camilo Mori); independientes (Bianchi, Waldo Vila, Jorge Caballero, Dominicis, Augusto Eguiluz, Gazmuri, González, Sara Malvar, Pablo Vidor, Mina Yáñez); el poeta Vicente Huidobro (que participó con unos *collages*) y arte infantil.



Catálogo del
"Salón de Junio" de 1925.
(Arch. de Cristina Arellano)



Paisaje, 1925
Luis Vargas Rosas
Óleo / tela
45 x 55 cm
Col. Particular



Henriette Petit y Luis Vargas Rosas en su taller en París, c. 1927.
(Arch. de Cristina Arellano)

Controversias de Salón

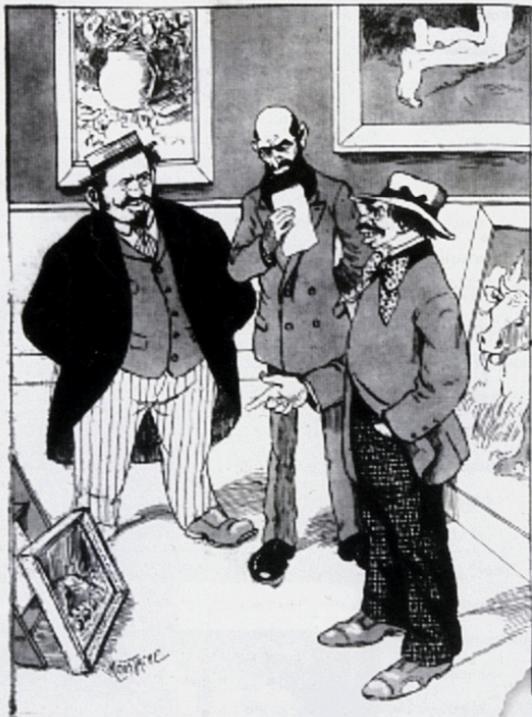
por Leonor Castañeda Simunovic*

Los salones oficiales ya habían adquirido una continuidad y prestigio social hacia fines del siglo XIX. Ya se habían establecido reglamentos, se instituyeron premios en dinero y aumentaron las becas de estudio al extranjero. La organización de las exposiciones estaba a cargo de la Comisión de Bellas Artes, que determinaba en gran medida los jurados de admisión y colocación y el jurado de recompensas. Los criterios utilizados por el jurado, generalmente favorecían a un grupo muy reducido de artistas.

Este sistema artístico entró en crisis a comienzos del siglo XX y uno de sus detractores fue Juan Francisco González, quien cuestionó la institucionalidad en que se desenvolvía la actividad artística, dominada por la clase aristocrática y sus concepciones estéticas. Como respuesta a esta situación, un grupo de artistas e intelectuales creó la "Sociedad Nacional de Bellas Artes" en 1918. Como presidente fue designado Juan Francisco González y entre sus miembros fundadores más destacados se cuentan: Virgilio Arias, Carlos Alegría, Alfredo Araya, Pablo Burchard, Isaías Cabezón, Arturo Gordon, Carlos Isamitt, Alfredo Melossi, Camilo Mori, Jenaro Prieto, Henriette Petit, Exequiel Plaza, Pedro Reszka, Luis Vargas Rosas y otros.

Esta sociedad tenía como función ofrecer una alternativa frente al arte académico y la tutela oficialista, propiciando el ascenso de una cultura de masas. Para ello instituyen el Salón Nacional, que fue abierto a todos los participantes con una organización y jurado determinados por los propios artistas. No obstante el espíritu de disidencia con que Juan Francisco González preside la agrupación, éste se transforma más tarde en una postura casi dogmática en favor de la tradición y en rechazo de toda actividad "modernizadora", proclamándose como la resguardadora de los principios artísticos que animaban los salones creados por Lira, inspirados en la belleza y el buen gusto¹. Esta nueva postura de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, encenderá fuertes polémicas a través de la prensa.

Las controversias se acentuaron a partir de los años '20, cuando el Grupo Montparnasse, que representaba una vanguardia vinculada a la crisis de la representación, "infiltra" aires renovadores de los que participará posteriormente la Generación del '28.



Jurado de admisión. — Lo hemos mandado hacer para que sea el jurado el título de la obra. (Uno sacó en su mano "Vivimos y rebotamos" ¿Es un grabado?)
Artista. — ¿Listos el gráfico el que más les acomode. Un artista no debe trabajar nada distinto a lo que sea el título de su obra.

Caricatura realizada por Moustache, Revista Zig Zag, N° 245, 1909. (Arch. de Mario Paredes G.)

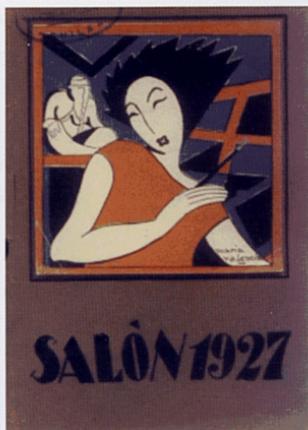
En este contexto se efectuó en los años '27 y '28 una reforma al interior de la Escuela de Bellas Artes. Su director Carlos Isamitt, explicaba los nuevos principios educacionales que impulsaban el proceso: "Y bien, en la plástica como por lo demás en todas las artes, existe un conjunto de elementos fundamentales. Tales elementos son las líneas, los volúmenes y los colores, considerados abstractamente, y subordinados a las leyes de armonía y ritmo que el análisis descubre universalmente en todas las grandes producciones del arte plástico... Por eso hemos desterrado desde el primer momento la copia servil de los modelos históricos que antes constituía la base fundamental de la enseñanza"².

Frente a esto, se publica en la *Revista Ilustrada* de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en octubre de 1928, un artículo titulado "Desorientaciones" (sin reseña de autor), en el cual se descalificaba enérgicamente la reforma educacional y su influencia en el Salón Oficial: "...los concursos de la misma escuela y sobre todo el 'Salón Oficial', demuestran con la concurrencia de obras de su propio director, de algunos de sus profesores de hoy, y de sus mejores alumnos, de lo que son capaces en su retrogradismo. Presididos los jurados tanto del Salón como de los certámenes por el propio director Sr. Isamitt, si no logró dar la primera medalla al profesor Don Pablo Vidor, por oponerse a ella otros de sus miembros, consagró su rabioso futurismo en el *Fray Andresito*, elevando a su autor al rango de pensionado por nuestro gobierno en Europa. Naturalmente la Medalla de Honor fue adjudicada al propio Sr. Isamitt, por sus novísimos paisajes".

Después del cierre de la Escuela de Bellas Artes y la formación de la Facultad de Bellas Artes dependiente de la Universidad de Chile, los salones oficiales que hasta entonces se celebraban en nombre del Estado, pasaron a estar bajo el alero de la Universidad, representada en el consejo universitario. La nueva institucionalidad suponía una mayor libertad de expresión en el certamen. Pero, como en todo cambio, se generaron disidencias y nuevos espacios de expresión.

En el año 1931 se fundó la "Asociación de Artistas de Chile": su presidente fue Ricardo González Cortés; vicepresidente, Hernán Román Calderón, y secretario, Barak Canut De Bon. En su directorio participaron pintores, escultores, arquitectos, músicos y escritores. Esta agrupación surgió por el desacuerdo con la Facultad de Bellas Artes y sus cátedras 'amorfas' que encuadraban a sus discípulos en normas añejas. Cuestionaron también la calidad y libertad de los salones oficiales. "Los medallones llegaron a formar una casta; pero el arte apenas se movió".(3) Elaboraron entonces un manifiesto que presentaron al gobierno y que se publicó en *El Mercurio* el 15 de febrero de ese año. En él proponían que fuera directamente un organismo estatal y no la Universidad la que tuviera a su cargo la enseñanza artística y la difusión cultural; también promovían la difusión de la cultura artística en las clases populares y el estímulo a las producciones autóctonas desarrolladas en las provincias.

Fundaron talleres libres que aceptaban a artistas y adeptos de todas las indoles. Organizaron un primer, y único al parecer, Salón de los Independientes, realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1931. En él se expusieron 581 obras que constituían un conjunto de diversidades estilísticas, de géneros y de áreas artísticas. Participaron



Portada del catálogo del Salón de 1927, ilustración de María Valencia. Comisario de la Exposición, Laura Rodig.



Portada del catálogo del Salón de 1928, ilustración de Marcial Lema. Comisario de la Exposición, Camilo Mori.



Rincón del taller con guitarra en París
Jorge Caballero
Óleo / tela
50 x 65 cm
Col. Particular

Bontá, Caballero, Ana Cortés, Eguiluz, De la Fuente, Gordon, Grigoriev, Herrera, Petit, Quevedo, Roa, Vargas Rosas, Hermosilla y Perotti, entre otros.

A los dos días de la publicación del manifiesto, un editorial de El Mercurio se refería al tema: "Refleja el manifiesto casi todas las quejas amargas que hemos oído durante mucho tiempo, íbamos a decir que hemos oído siempre, sobre la falta de protección para las artes nacionales, la postergación de los pintores y escultores nacionales por los extranjeros, el abandono del naciente teatro chileno, la indiferencia del público, la mala orientación del gobierno. En esas quejas hay mucho de verdad, pero también exageraciones y hasta juicios injustos. [...] Uno de los males fundamentales de las bellas artes en Chile es que todo lo que con ella se relaciona toma siempre aires de combate. Los artistas mismos están divididos, se pelean y se critican con dureza. Los jóvenes contra los viejos, las escuelas nuevas contra las antiguas, los que se creen postergados contra los que se llaman consagrados [...] Pero sobre este sentimiento no es posible fundar cosa alguna para el progreso, porque es un simple error de perspectiva"⁴.

Otra polémica que se desató en 1931 tiene relación con el rechazo, de artistas consagrados, en el Salón de Valparaíso. Julio Fossa Calderón es uno de ellos y junto con Pablo Burchard fueron inicialmente nombrados jurados de admisión, siendo rechazada su labor sin ninguna justificación. Carlos Alegría y Alfredo Araya corrieron la misma suerte. Este último explicita: "Me creo premiado con el rechazo. [...] Las autoridades tendrán que intervenir y evitar que la visita del Príncipe de Gales dé margen a una invitación, para esa exposición, y se nos tome por un país inculto que en materia de arte no sabe nada"⁵. Don Benito Rebolledo, quien no quiso participar del Salón porque presentía lo que iba a suceder, declaraba: "Los artistas rechazados han sido juzgados y admitidos en París, y quien dice París, dice el centro del arte en el mundo. Y que en un Salón criollo, juzgado por personas que no tienen ningún conocimiento, se rechace a todos por unanimidad, es ridículo. [...] ¿cree que ha habido alguna combinación con los vanguardistas de Santiago? Estoy seguro que ha existido un completo acuerdo. Y no es de extrañarse, de que individuos que juzgan al público despectivamente de imbécil, porque no les compra sus telas embadurnadas, sean capaces de cometer cualquier villanía"⁶.

Entre conflictos, los salones oficiales se fueron puliendo y adoptaron un nuevo perfil, que se fue consolidando hacia 1936. El reglamento de este año se entendía como la culminación de una serie de nuevas modificaciones que se realizaron desde su organización por parte de la Facultad de Bellas Artes tendientes a modernizar y democratizar el Salón. El último Salón Oficial se realiza en 1966, tras varios años de síntomas seniles y el advenimiento de una nueva escena artística.

* Licenciada en Artes Plásticas, Universidad de Chile; Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

(1) La Sociedad Nacional de Bellas Artes funciona hasta el día de hoy. Desde 1940 tiene su sede en el Palacio de la Alhambra, donde realiza sus salones nacionales e imparte enseñanza artística.

(2) E. G. O., "La reforma en la escuela de Bellas Artes", *Revista de Arte*, Santiago, Departamento de Educación Artística del Ministerio de Educación Pública, 1928, pág. 3.

(3) Antonio Acevedo Hernández, *El Salón de la Asociación de Artistas de Chile. Catálogo del Salón de los Independientes*, Santiago, 1931.

(4) "Sobre el manifiesto de artistas", *El Mercurio* (editorial), Santiago, 17 de febrero de 1931.

(5) M.C.S., "Un rechazo del salón porteño", *Revista Zig-Zag*, Santiago, 21 de febrero de 1931.

(6) M.C.S., *op. cit.*



Diana, 1929
Marco Bontá
Óleo / tela
80 x 100 cm
Col. MNBA



Cabeza de niña
Benito Rebolledo
Óleo / madera
36 x 30 cm
Col. MNBA

La gran renovación plástica que comienza en los albores de 1920 tiene en Camilo Mori (1896-1973) a su representante más sensible a los cambios. Es el momento en que asume el mando supremo de la nación Arturo Alessandri, apoyado por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y la clase media, llevado por lo que Mori llamó la "rebelión de la pequeña burguesía". Todo esto impulsó al artista a dirigirse a Europa para admirar nuevas facetas del arte en el histórico año '20.



Autoretrato, 1924
Camilo Mori
Óleo / cartón
81 x 60 cm
Camilo Mori
Col. MNBA

Mori se formó en el rigor del dibujo estricto sacado del natural y la pincelada ancha para tratar los volúmenes-color, que enseñó Álvarez de Sotomayor a la Generación del '13. Camilo se encargó de confesarnos: "En la Academia sufrí la influencia de los discípulos del pintor español: la probidad del oficio, el correcto dibujo y el perfecto modelado".

Su encuentro con Cézanne en París—en una exposición retrospectiva—cambió su destino. De ahí en adelante deja atrás su formación realista: busca en los colores ardientes y los decididos golpes de espátula, la definición de las formas, recorridas con una fuerte línea oscura. El asunto es un pretexto para equilibrar masas de color, actuar con capas de materia, en una nueva concepción pictórica. Vibró con la vanguardia de los años '20 en su fuente original y de allí surgirán cuadros cumbres: *El circo*, *Montparnasse, París nevado* y *El boxeador*.

Su mayor contribución a los cambios se centró en la conducción del grupo del '28, gestión que permitió viajar a Europa a veintiséis pintores y escultores, quienes pudieron especializarse en las múltiples posibilidades del arte contemporáneo e incursionar en las Artes Aplicadas. Al retornar a Chile, en 1931, la mayoría de ellos se incorporó a la docencia en una Escuela de Bellas Artes con programas modernizados. Es preciso recordar que la enseñanza artística queda bajo la tución de la Universidad de Chile, por decreto N°6348, del 31 de diciembre de 1929.

Se no se piensa omitir la importancia de Hernán Gazmuri (1900-1979), que unos años antes solicitaba desde su cargo de presidente del Centro de Alumnos de Bellas Artes, un cambio profundo en los planes de estudios de la Academia. En una carta publicada en *La Nación* del 29 de noviembre de 1924, expresó: "Mandar, por ejemplo, anualmente a tres o cuatro pintores y escultores a estudiar a los grandes centros de arte en los inmensos emporios de arte y civilización que son: París, Roma, Madrid, Munich". El impulso renovador en la pintura nacional, por lo tanto, no se podía detener y así se justificó el cierre de la Academia de Bellas Artes, en 1929.



Desnudo con árbol
Hernán Gazmuri
Óleo / tela
38 x 50 cm
Col. Particular



Figura 1, 1922
José Perotti
Dibujo a tinta
27 x 22 cm
Col. MNBA

El país sufrió avatares profundos y las páginas culturales de *La Nación* recogieron estas inquietudes con el inteligente apoyo de Jean Emar (Álvaro Yáñez Bianchi). El impulso renovador llevó en 1927 a la dirección de la Academia a Carlos Isamitt, quien estructuró nuevas orientaciones en los talleres. Para ello contrató en París al pintor ruso Boris Grigoriev (1887-1939), con el fin de darle un impulso moderno al curso de pintura avanzado.

El Salón Oficial de 1928, bajo la tuición del comisario Camilo Mori, fue la culminación de los deseos de modernización, amparando los beneficios del postimpresionismo cezanniano, presidiendo un certamen totalmente renovado. El jurado Boris Grigoriev fue el máximo defensor de los nuevos postulados que provenían de la Escuela de París, de dibujo firme y tintas planas, recurriendo al color libre y las formas inventadas.

Las críticas adversas corrieron por parte de Richon Brunet y Alberto Mackenna, que tenían gran peso en el medio, creando un ambiente propicio a la réplica. Joaquín Edwards Bello escribió con entusiasmo: "Este Salón es lo mejor que se ha presentado en Chile. Hay pintores magistrales". Convencido por Mori, el ministro, Pablo Ramírez se entusiasmó con la vanguardia y afinó el decreto para clausurar el principal establecimiento artístico y enviar veintiséis pintores y escultores a perfeccionarse a Europa con el presupuesto anual de la Escuela de Bellas Artes.



La viajera, 1928
Camilo Mori
Óleo / tela
100 x 70 cm
Col. MNBA

En el legendario Salón de 1928, Camilo Mori presentó *La viajera*, cuadro emblemático de esa generación. En este óleo analizó planos, relaciones de color y utilizó una línea oscura para definir formas, en un arte de meditación profunda y ajeno a toda narración anecdótica. Las manos enguantadas aparecen un tanto rígidas, en su deseo de construcción estricta, evitando las pinceladas disueltas del impresionismo en boga, que extasiaba a los seguidores de González.

La nómina de los becarios de la llamada Generación del '28, según decreto número 00549, es la siguiente: Totila Albert, Julio Ortiz de Zárate, Jorge Madge, Camilo Mori, Isaías Cabezón, Emilia Ladrón de Guevara, Julio Antonio Vásquez, Luis Vargas Rosas, Óscar Millán, Graciela Araní, Héctor Banderas, Gustavo Carrasco, María Valencia, René Mesa Campbell, Héctor Cáceres, Teresa Miranda, Laura Rodig, Armando Lira, Laureano Guevara, Abelardo Bustamante, Roberto Humeres, Augusto Eguiluz, Ignacio del Pedregal, Inés Puyó, Rafael Alberto López y Marcial Lema. Afines a esta generación son Elmina Moisan y Herminia Arrate.

La exploración intensa, el arte como solución expresiva y ruptura con los moldes conservadores, practicaron estos becarios en un París que está en la plenitud de su esplendor cultural, con embriagadoras discusiones en torno al arte. El escritor Julio Cortázar escribió con propiedad: "París

de 1928. París de las orgías y el derroche de champán. París de los francos sin valor. París, paraíso del extranjero. Impregnado de yanquis y sudamericanos, pequeños reyes del oro. París de 1928, donde cada día nacía un nuevo cabaret, una nueva sensación que hiciese aflojar la bolsa del extranjero”.



Naturaleza muerta
Hermínia Arrate
Óleo / tela
36 x 37 cm
Col. Particular

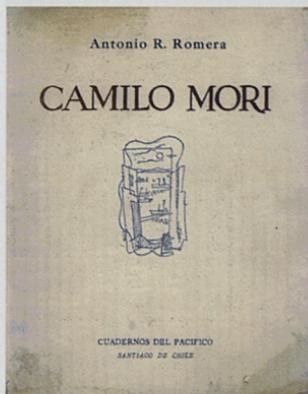
Camilo Mori comienza a interesarse por los principios jerárquicos del cubismo a partir de 1930; entonces descompone la forma de cristalizaciones geométricas, incorporando el *collage* entre ellas. Lo seducen con idéntico entusiasmo las conquistas soñadas del surrealismo y así nace *Recuerdo de Venecia*, con el componente de la incongruencia de escenas dispares. Es posible que su dedicación al afiche, le sirva para la simplificación del arte que ejecuta en ese período, que podemos considerar como el más brillante.

Mori retardó su regreso a Chile y permaneció en París, aprovechando las infinitas posibilidades que ofrecía la vanguardia; además continuó investigando en el cartel, lo que le proporcionaba entradas económicas. En 1933 lo encontramos de vuelta en Santiago, donde se incorpora como profesor de composición en la escuela de arquitectura de la Universidad de Chile, cargo que ejerce por más de tres décadas.

Su relación con los cambios arquitectónicos en leyes artísticas para decorar edificios públicos, se ven enriquecidos por el aporte de la pintura mural, la escultura decorativa y el vitral como exigencia primordial. Quizás por eso, Camilo Mori se afana en reglamentar la Asociación de Pintores y Escultores, que obtuvo su personalidad jurídica en febrero de 1941. En el mismo año se inician las discusiones para crear el Premio Nacional de Arte.

En 1938 se le encomendó la decoración del pabellón de Chile para la Feria Mundial de Nueva York. Aquí cumplió otras metas y se interesó en la argumentación onírica, producto de una angustia personal. “A la pintura metafísica llegué como consecuencia de un viaje a Estados Unidos, entre los años ‘38 al ‘40. Entonces Nueva York me sobrecogió; no por el inmenso aparato tecnológico y la visión vertiginosa que se desarrollaba en la gran urbe, sino por los profundos contrastes que creí percibir en esa sociedad. Mi inglés, que antes había sido de alguna utilidad en Inglaterra, se mostró incapaz de comunicarse a este otro lado del Atlántico, y entonces, me sentí aislado” (Anales de la Universidad de Chile, 1965).

La década del ‘40 le permite concentrar sus esfuerzos en los Salones Oficiales, que están renovados bajo su propia acción, lo que redundó en ganar el Premio de Honor en 1942. Colabora después en las salas Dédalo y El Pacífico, primeros intentos de galerías privadas. El más significativo logro cultural es la revista *Pro Arte*, la publicación más valiosa en artes plásticas, cine y arquitectura de que se tenga memoria. Llegó a lanzar más de 20 mil ejemplares y se mantuvo por cerca de un lustro.



Portada de libro monográfico realizado por Antonio Romera. 1949.

Nuestro artista recibe elogios de críticos extranjeros y nacionales, por su persistencia en "vivir estudiando, investigando y eternamente descontento de su propia obra". Repasa una y otra vez la planimetría del cubismo, los colores fastuosos del fauvismo o las invenciones que se motivan con el sueño, sin jamás abandonar las casas empinadas de los cerros de Valparaíso. Por eso, en una sesión histórica de 1950 se le adjudicó el Premio Nacional de Arte.

A finales de los '50, después de su último viaje a Europa, todavía quedaba el ensayo con el expresionismo abstracto, dejándose llevar por el arrebato improvisado con el pincel para tratar el color autónomo. Vale la pena al terminar estas líneas, recordar lo que el mismo Mori afirmó: "Se ha dicho que yo pinto de muchas maneras, ello es real, mas mi juicio se debe a dos razones: por una parte, que mi obra es la historia de mi vida, y por otra parte, que soy de muchas maneras".



Su mujer
Manuel Ortiz de Zárate
Óleo / tela
61 x 47 cm
Col. Pinacoteca de la
Universidad de Concepción



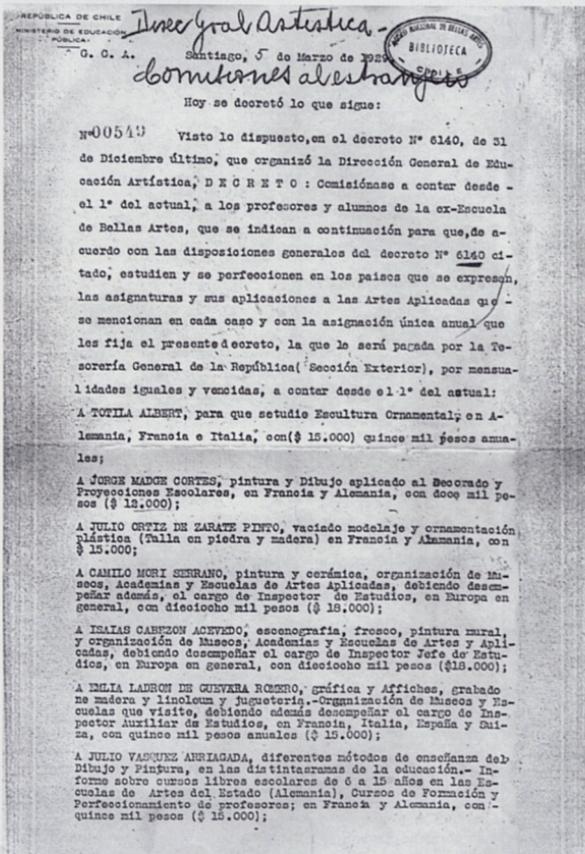
Los dibujantes
Julio Ortiz de Zárate
Óleo / tela
91 x 116 cm
Col. Pinacoteca de la
Universidad de Concepción

Una Tertulia Fatal

El año 1928 marca una fecha decisiva en la diferencia de intereses artísticos. Un gobierno de amplia autoridad política, como fue en sus comienzos el del presidente Ibáñez, encaró radicales reformas entre las cuales quedó incluida la enseñanza artística: "Así, en ese año se reorganizó el Conservatorio Nacional de Música, cambiando por completo sus planes de estudio anticuados por otros más de acuerdo con la estética y la pedagogía de nuestro tiempo, y llamando al desempeño de las

cátedras, a artistas bien preparados y de una mentalidad flexible y comprensiva. [...] En el campo de las Bellas Artes, las medidas tomadas en vista de una renovación, fueron aún más enérgicas, y de incalculables proyecciones para el futuro. El biministro de Instrucción Pública, señor Pablo Ramírez, estimando que la escuela de Bellas Artes no estaba bien encauzada dentro del movimiento moderno, clausuró este plantel por dos años, y envió a Europa, en viaje de perfeccionamiento"⁷.

La inédita decisión del cierre fue preparada en la casa del ministro de Educación, señor Pablo Ramírez, determinación que se dio a conocer en el mes de enero de 1929. Se cerró la Escuela de Bellas Artes por los años siguientes y su



Decreto de envío de los artistas.



Niño de la naranja. 1928
Isaias Cabezon
Óleo / tela
54 x 39 cm
Col. MNBA

El Aporte de un Extranjero

Durante la década de los años '20, uno de los más importantes artistas europeos que llegan a Chile, fue sin duda Pablo Vidor. De origen húngaro, realizó estudios dentro del ámbito de la plástica 'moderna' de Alemania y París. Llegó a Chile en el año 1924. Inicialmente su obra fue expuesta en Valdivia, donde fue incomprendida y 'maltratada' por la crítica sureña. Al año siguiente, su trabajo tuvo una recepción mucho más favorable en Santiago. En esta época, Vidor se destacó por sus retratos; pintó a la mayoría de las personas del ambiente cultural de Chile, incluyendo a Eduardo Barrios y Tomás Lagos.

Cuando Carlos Isamitt fue Director de la Escuela de Bellas Artes, invitó a Vidor para formar parte de su programa de Reformas, junto al arqueólogo Ricardo E. Latcham y al ruso Boris Grigoriev. De su amistad con Camilo Mori surgió el retrato de su esposa, Maruja Vargas.



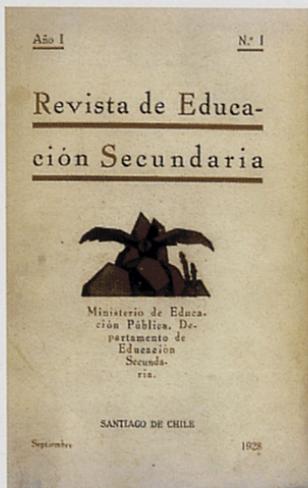
Retrato de Maruja Vargas
1928
Pablo Vidor
Óleo / tela
98 x 77 cm
Col. MNBA

presupuesto se destinó a costear becas en Europa entre los alumnos más distinguidos, para que junto con estudiar pintura o escultura, agregasen a sus conocimientos una rama del arte aplicado, aspecto exigido por el 'enfoque práctico ante la vida'. "En la tertulia privada de Pablo Ramírez se confecciona la lista de los favorecidos. En la selección ocurrieron cosas pintorescas, fruto de la arbitrariedad de Ramírez. Isaías Cabezón había colocado en lista a un poeta escultor y pintor, conocido por sus apariencias con

el sobrenombre de 'Poeta Barata', muy moreno y de pelo hirsuto. El ministro lo tarjó, agregando: 'Demasiado feo para ir a Europa'⁸.

La década del '20 termina abruptamente con el cierre de la Escuela de Bellas Artes (1928) y el envío a Europa de veintiséis artistas, entre profesores y alumnos, para que estudien y se perfeccionen "de una vez por todas". Este abrupto cambio es el resultado de las ambiciones, tensiones y conflictos estilísticos y generacionales que se habían vivido en el terreno de las artes plásticas por más de medio siglo y que se agudizaron con la presencia del grupo Montparnasse, la reforma educacional de Carlos Isamitt y la llegada del profesor Boris Grigoriev. Por lo tanto, el cierre de la Escuela es sólo una consecuencia más de este escenario. Uno de los objetivos perseguidos por el Biministro pretendía que los becarios aprendieran diversos oficios para que se insertaran en disciplinas como la arquitectura, el diseño y las artesanías. "El sentido de esta medida era que estudiaran Artes Aplicadas. Por primera vez se planteaba la distinción entre 'Artes Aplicadas' y 'Bellas Artes'. El retorno de los becarios coincidió con la fundación de la Escuela de Artes Aplicadas en 1931, cuyo primer director fue Marco A. Bontá"⁹.

Resulta muy extraño, sino sorprendente, la abierta y radical intervención del Estado en el ámbito de la educación artística en Chile. Pero esto tiene un contexto, ya que en un mismo año ocurren situaciones que si no se analizan en conjunto pueden



* Portada de Reforma de Educación Secundaria.



Paisaje de Alcalá de Guadaíra, 1929
Abelardo Bustamante
Óleo / tela
54 x 44 cm
Col. MNBA



El bote blanco, 1927
Laureano Guevara
Óleo / tela
33 x 46 cm
Col. MNBA

parecer caprichosas. Durante 1928 en Chile se viven procesos sociales, políticos y culturales que revisten enorme relevancia, y tal vez el espíritu que anima esta 'actualización' del país en distintos ámbitos es la manifestación de un deseo 'fantasmal' que acecha hacia la modernidad del país. Este deseo, en el contexto de un sistema político tiene como primer representante al Presidente de la República, Carlos Ibáñez del Campo, que impulsa una innovadora y revolucionaria reforma educacional a nivel primario, secundario y superior. "[...] el vigor de fe y el empuje de acción con que S.E. y sus colaboradores más inmediatos han iniciado la compleja transformación que la Reforma representa, permiten afirmar sin vacilaciones que se ha emprendido una jornada francamente esperanzadora"¹⁰.

Los que protagonizan los cambios, antes del cierre de la Escuela de Bellas Artes, son: del Ministerio de Educación, Eduardo Barrios y el ministro Pablo Ramírez; desde la Escuela de Bellas Artes, Carlos Isamitt, Isaías Cabezón, Totila Albert, José Perotti, Armando Lira y el pintor recién llegado de la Unión Soviética, Boris Grigoriev. Se crea un contexto en el que existen claras intenciones de actualizar los postulados estéticos a la luz de la incorporación de conceptos modernos que consideran la investigación formal con progresivos grados de independencia respecto de la representación realista. En relación a esto Carlos Humeres Solar plantea en la primera *Revista de Arte*, publicada en 1928: "En pocos meses, se ha logrado lo que no pudo realizar un siglo de esfuerzos aislados y excepcionales: despertar el sentido de una conciencia artística nacional que, respondiendo al sentir moderno, desarrolle sobre esta base las posibilidades de su carácter propio. La hora presente es singularmente favorable a esta empresa renovadora, de acción colectiva y pedagógica y la reforma ha llegado en el momento más oportuno. Un período constructivo ha sucedido en el mundo del individualismo romántico y a sus tendencias disolventes. En todos los dominios del arte se trabaja ahora con el mismo entusiasmo y honradez de hallar una nueva forma, un equilibrio armonioso de la expresión y de la materia, en el cual reside la esencia de todo verdadero estilo"¹¹.

En la Escuela de Bellas Artes esto se tradujo en una reforma de los programas académicos a través de la puesta en marcha de talleres de pintura y dibujo en los que se enfatizará el uso de la geometría. Interesante es la recuperación que se hará de la iconografía indígena, que a la luz de esta reforma, reúne visualmente dos importantes requisitos: simplificación de la forma e iconografía americana. Con estas dos opciones estéticas se está buscando, por una parte, establecer una clara independencia ante la representación realista de carácter neoclásico y, por otra, rastrear signos que revelen lo propiamente americano. En la *Revista de Arte* del '28, Carlos Humeres aquieta los



Boni boni
Boris Grigoriev
Dibujo a lápiz
42 x 36 cm
Col. MNBA



Techos de Paris, 1929
Armado Lira
Óleo / tela
53 x 64 cm
Col. MNBA



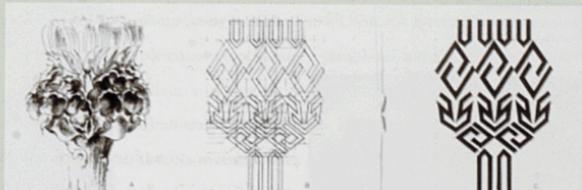
Mamá Rosa
María Tupper
Óleo / tela
75 x 60 cm
Col. MNBA

ánimos ante el cierre de la escuela y prefiere idealizar la situación exponiendo en su editorial: “Difundir los conceptos estéticos que inspiran al mundo moderno; contribuir al mejor conocimiento de las grandes culturas pretéritas y estimular la formación de un arte nacional basado en los elementos propios, he aquí sintetizado el programa de una triple labor, cuyos aspectos convergen íntimamente hacia un mismo fin”.

Friso Araucano

Tal fue el impacto y las expectativas que provocó la moderna reforma liderada por Carlos Isamitt, que José Perotti escribía desde Berlín a Ana Cortés: “Anita, Chile es un país que goza de una enseñanza artística mucho más completa que muchos países de Europa, gracias al enorme esfuerzo iniciado por Isamitt en 1928 y continuando después por los que con él trabajamos” (*). José Perotti, innovador maestro, fue alumno de Fossa Calderón, de Pedro Lira y de Álvarez de Sotomayor. Además de artista y promotor de iniciativas, fue director de la Escuela de Bellas Artes y del Museo Nacional de Bellas Artes y desde todas esas actividades que le ocupaban mucho tiempo, aún fue capaz de dedicarse a la investigación musical. Trabajó en torno a la identidad, convivió con mapuches, analizó sus ritmos, y llegó a componer una pieza musical bastante compleja, en la que desde su título *Friso Araucano*, nos advierte acerca de la posibilidad y convivencia que existe entre la música y la plástica. En el título coexisten el elemento de decoración europea y la temática regional de los indígenas. El pintor entonces establece una lógica de pensamiento y de obra que logra conciliar el modelo estético foráneo a la luz de la recuperación de la iconografía ancestral. Existe una relación formal entre el concepto de friso y el de la greca de la vasija araucana o diaguíta: ambos coinciden en un programa de síntesis geométrica y de serialidad. Esta sintonía formal sedujo a tal nivel a los artistas de aquel momento, que vieron una nueva dimensión de la investigación académica, una vanguardia fundada sobre el pasado indígena.

(*) Victor Carvacho. *El pintor Carlos Isamitt*, Santiago, DIBAM, s/f.



Dibujos de catálogo El pintor Carlos Isamitt.

Metodología creadora en tres fases: a) dibujo un cardo del natural, b) estudio de su trazado armónico, c) creación de una forma inédita en el dominio del arte. Con este estudio analítico, iniciado a partir del estudio realista de un cardo dibujado con la objetividad del registro botánico, se aprecia como gradualmente se va perfilando la síntesis geométrica. Este procedimiento, dictado por la razón plástica, se distancia radicalmente del mismo motivo visual pintado innumerables veces por artistas como Juan Francisco González y Pablo Burchard.

Augusto Eguiluz y Cézanne

"El recuerdo de la obra de Paul Cézanne no impide que lo que en él hay de personal y de propia elaboración surja con toda evidencia. El desdén por el claroscuro y la inclinación a modular el tono, a la manera del maestro de Aix, es aquí el sustentáculo técnico que le permite llegar a soluciones diversas. Así, por ejemplo, en *El jersey amarillo*, en donde las grandes masas de color –jersey, muro y mesa– forman un conjunto dinámico que vibra en la yuxtaposición y en el choque de los tonos puros. Eguiluz da muestras de su madurez pictórica en los paisajes. [...] Obras éstas de menguadas dimensiones, subrayan enérgicamente el dominio técnico, la espontaneidad constructiva de la pincelada y el armónico y fino colorido. [...] Eguiluz ha evolucionado así hacia los *fauves*. Ello se hace ostensible igualmente en la deformación expresiva de las figuras."

De este modo, Augusto Eguiluz fue estructurando un trabajo que estableció una fidelidad con lo aprendido de un modelo europeo. Su mirada se dobla en función de incorporar los principios que rigen y obsesionan la estética de Paul Cézanne. La exigencia sobre pinceles y pigmentos intenta estar acorde con la simplificación del 'mundo observado' que debe ser traducido mediante elementos plásticos dispuestos sobre la bidimensionalidad de una tela. El mundo observado se convierte en mundo representado, constituido por líneas, planos, colores y formas. La pintura, en la opción de Eguiluz, busca la propia definición de un lenguaje plástico que no le debe a la naturaleza más que la composición y el tema. Lo interesante es que Eguiluz establece esta búsqueda en ausencia de un modelo de aprendizaje local.

La actitud exploratoria de Eguiluz es una actitud reactiva frente a un medio académico que no alcanza a satisfacer las necesidades de un modelo de enseñanza y aprendizaje, ni menos la renovación de los mismos. Por lo tanto, Eguiluz opta por el camino más seguro: conoce directamente los grandes referentes de la pintura universal y, desde ahí, arriesgar alguna nueva alternativa. El punto de partida de su obra será el *Autorretrato*, ensayo y especulación formal sobre la propia imagen. En esta pintura, las pinceladas están rigurosamente ubicadas una al lado de la otra, de modo tal que ofrece una textura regular y monocroma sobre la superficie de la tela. Aquí se destacan las formas esenciales que hay tras la anécdota de un brazo o un rostro. Una geometría ordenadora y estable estructura cada parte de la imagen mental de lo real.

*Antonio Romero. *Historia de la Pintura Chilena*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1951, pág.189.

Este nuevo enfoque en la formación contempla un reconocimiento de las tendencias vanguardistas, entre otras del cubismo, la abstracción y el futurismo. Sin embargo, puede resultar paradójico que el viaje de los alumnos sea finalmente para estudiar artes aplicadas y arte ornamental, y no Bellas Artes, como habría sido lo "natural". En el mismo decreto de comisión de servicio del 5 de marzo de 1929, se establece que los artistas deberán pagar dicho envío con la realización de "copias de las obras famosas existentes en los museos europeos que les indiquen los Inspectores encargados de la Vigilancia de los estudios y asistir a los cursos de academias o Escuelas, o trabajar en las fábricas o talleres que estimen convenientes los mismos funcionarios"¹². Es decir, a los artistas chilenos se les da la oportunidad de conocer en forma directa las obras 'famosas' del arte universal y al mismo tiempo se busca la forma que estos estudios resulten "lo más útiles posibles", de acuerdo a la nueva proyección de la enseñanza de las artes al interior de la Escuela de Bellas Artes. Revisando las distintas actividades que desempeñaron los artistas, tanto en Alemania como en Francia, se puede señalar, a manera de

ejemplo: Camilo Mori, cerámica y organización de museos, además del cargo de Inspector (Mori se desempeñará en París y Cabezón tendrá el mismo cargo en Berlín); Julio Ortiz de Zárata, vaciado, modelaje y ornamentación plástica (talla en piedra y madera); Luis Vargas Rosas, grabado, aguafuerte, litografía y fotograbado; Laura Rodig, pintura decorativa y grabados en metal al ácido y orfebrería; Armando Lira, aplicación del dibujo en las artes industriales, diferentes métodos de la enseñanza del dibujo y pintura en las distintas ramas de la educación; Laureano Guevara,

Síntesis y abstracción en la Escultura

En las obras escultóricas desarrolladas durante la década del '20 comienzan a aparecer signos de renovación en los modos de concebir la volumetría y la expresión. Los artistas Abelardo Bustamante (1888-1934), Totila Albert (1892-1967) y José Perotti (1898-1956), afines y participantes del Grupo Montparnasse y la Generación del '28, reaccionan contra el academicismo proponiendo nuevas soluciones para los procesos y materiales empleados en la construcción de las obras. "El sistema de boceto o estudio preparatorio en yeso o arcilla y posteriormente 'vaciado' en un molde para conseguir la obra definitiva, es sustituido por la talla directa, que redunda en una ejecución más espontánea y suelta en la cual el inacabado, las diferentes texturas y el contraste entre luces y sombras, entre superficies trabajadas de modo diferente, permiten una nueva expresividad..."¹

Para Abelardo Bustamante, el conocimiento directo del cubismo parisino de los años '20, resultó decisivo en su definición por la escultura y en su opción estética. Tras su segundo viaje, posterior a 1920, "visita el Louvre y tira a su salida la caja de pintura al Sena. Después dirá a sus amigos pintores: 'está todo pintado, ya no queda nada por hacer'"². Durante 1925 realizó en Concepción, en talla directa, la obra cubista titulada *Maternidad*, que hoy pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes. En ella se realiza la veta de la madera, en un juego de planos que van dando forma al volumen que encarna la contorsión de una mujer que sostiene y protege a su hijo entre sus vigorosos brazos.

En Totila Albert las formas expresan una sinuosidad ininterrumpida, en que la materia y sus efectos ante la luz, están en función de un movimiento armónico. Esta búsqueda ideal del volumen, que a pesar de su rigidez consigue ser dinámico, está complementada con una investigación estética y filosófica que dota a sus obras de un gran simbolismo y poder de sugerencia poética. En 1915 conoce Europa; desde allí establece afinidad con la escultura expresionista, donde se encarnan los sentimientos y las ideas doblegando y proyectando a la materia. En la escultura *La Tierra*, se aprecia esta forma idealizada de enfrentar el oficio. Gracias a su libertad creativa, Albert pudo realizar numerosos proyectos individuales y públicos sin establecer mayores concesiones, situación que a algunos artistas más "productivos" siempre resultó incómodo. Por ejemplo, Samuel Román dijo sobre él: "Es un gran escultor, pero dudo mucho de quien no le mete la gubia a la madera o el cincel a la piedra; hay en sus trabajos mucho yeso"³. Efectivamente, como gran parte de su producción fue realizada en yeso, ha resultado muy difícil recuperar y difundir en forma ampliada el corpus de la producción del artista.

José Perotti cultivó varias disciplinas. En cada una de ellas desarrolló diferentes posibilidades expresivas, atendiendo a la naturaleza y propiedad formal de los materiales. Realizó dibujos, pinturas, grabados y esculturas. En la escultura se vinculó a la reforma del modelado académico y a cambio desarrolló la síntesis formal y la estilización de las formas. Esta lección la aprendió en Europa y específicamente en los talleres libres de la Grande Chaumière y en los talleres del escultor Antoine Bourdelle. A este período corresponden *Retrato de M. Davis*, una pieza de bronce realizada en 1920, perteneciente al Museo de Bellas Artes y *La Familia*, del Museo de Arte Contemporáneo. En 1923 integró la primera exposición del Grupo Montparnasse y más tarde tuvo a su cargo los



Autoretrato
Augusto Eguziluz
Óleo / tela
81 x 60 cm
Col. MNBA



Maternidad, 1925
Abelardo Bustamante
Madera
37 x 14 x 14 cm
Col. MNBA



El dote
José Perotti
Terracota
34 x 44 x 14 cm
Col. MNBA

talleres de escultura que Simón González dejó al momento de fallecer. Cuando se cerró la Escuela de Bellas Artes en 1928, Perotti prefirió quedarse a cargo de la sección de Artes Decorativas que funcionaba en la Escuela y más tarde fue director de la recién creada Escuela de Artes Aplicadas, que se encargó de proyectar lo aprendido por los alumnos que fueron becados desde 1928. En 1937 viaja con una beca a Alemania, en compañía de Israel Roa y Samuel Román. Junto a ellos define aún más sus postulados *innovadores y constructivos, de tal modo que su trabajo estableció una oscilación permanente entre la figuración sugerida y la abstracción sintética de las formas.*

- (1) Isabel Cruz, *ARTE. Historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*, Santiago, Editorial Antártica, 1984, pág. 450.
(2) Víctor Carvacho, pág. 223.
(3) Víctor Carvacho, *op.cit.*, pág. 239.



La Tierra
Tótila Albert
Yéso
106 cm
Col. MAC

vitreaux, aguafuerte, grabado en madera y decoración mural; Augusto Eguiluz, pintura relacionada con las artes aplicadas, cerámica y vidrio artístico; Inés Puyó, artes textiles, pintura sobre géneros, grabados al ácido en metales y afiches. Con lo anterior, queda demostrado que indudablemente existe bajo este disco de “actualización” la necesidad de dotar a los artistas de medios “más prácticos” con los cuales se puedan desenvolver en el ámbito laboral, poniendo en duda la posibilidad de

inserción del artista salido de la Escuela de Bellas Artes en un medio muy precario en cuanto a distribución y consumo de arte. Se puede deducir, entonces, que el arte es visto como algo de “dudosa existencia social” y que, por lo tanto, ante la vaguedad de la “inspiración creativa”, se ha decidido proponer una vía expresiva útil al sistema arquitectónico. Al regreso de este período de estudios, Laureano Guevara inicia el taller de Decoración Mural, cátedra que tendrá carácter obligatorio. En este mismo año se le encarga a Laureano Guevara, Abelardo Bustamante y Arturo Gordon la decoración del Pabellón de Sevilla en España: restos de aquel mural permanecen en la Universidad Católica de Talca.

En el año 1929 –por Decreto Supremo– la Escuela de Bellas Artes, que hasta ahora había dependido del Ministerio de Instrucción Pública, pasó a depender de la Universidad de Chile; se constituyó en Facultad conjuntamente con la Escuela de Artes Aplicadas y el Conservatorio Nacional de Música, con el nombre de Facultad de Ciencias y Artes Aplicadas. Esta nueva facultad, incorporada en la Universidad de Chile, junto con centralizar los establecimientos de enseñanza musical y plástica dentro de la misma directiva de altos estudios, dio la *autonomía y libertad de que goza la enseñanza universitaria chilena.*

Abstracción en Estado Larvario

Un “estado larvario” indica una fase proyectiva respecto de una producción artística, además de reafirmar el carácter orgánico y de metamorfosis que sugiere toda mancha o gesto indefinido. Si se recuerda el contexto de los artistas de la década del '20, encontramos una importante referencia a los talleres de verano de André Lhote, que propiciaba los postulados modernistas. Si bien artistas como Luis Vargas Rosas, Héctor Cáceres, Inés Puyó y Ana Cortés no lo citaban regularmente en sus textos y conversaciones –¿olvido conveniente?–, se puede identificar en ellos la metodología compositiva del cuadro desarrollada por André Lhote y publicada posteriormente en su libro *El Tratado del Paisaje*. En dicha publicación la abstracción ha sido organizada según leyes “psicofisiológicas del individuo” y la variación de la obra se considera según la “naturaleza del artista”.

En la publicación de André Lhote se insiste y se recomienda una problemática formal. Si analogamos esta postura a la visualidad desarrollada, por ejemplo, por Luis Vargas Rosas en las obras *Algas marinas* (Col. MNBA) y *Huesos* (Col. Particular), constata-

mos que se refuerzan en ellas la necesidad del artista por referirse a aspectos “vivos y mutables” de la naturaleza. Este aspecto percible puede resultar muy aclarador si se sigue el consejo que dio Lhote en su libro: “Los espíritus adiestrados en el estudio de las formas naturales saben que las manifestaciones plásticas de la naturaleza –torbellinos del aire y del agua, estructura de caracoles o

El “Efecto Gazmuri”

El Museo de Arte Contemporáneo, organizó durante 1994 una exposición retrospectiva de Hernán Gazmuri. El deseo curatorial fue “rescatarlo del olvido” y recuperar el sentido vanguardista de su obra y, al mismo tiempo, identificar la influencia que su labor académica pudo haber tenido sobre sus numerosos alumnos, tanto de la Escuela de Bellas Artes, como en su Academia Libre de Dibujo y Pintura. Hernán Gazmuri, luego de estudiar en la Escuela de Bellas Artes viajó a Europa en 1928. En París ingresó a la Academia de André Lhote y a la de Fernand Léger: desde allí tuvo la oportunidad de conocer las tendencias en boga de ese momento: fauvismo, cubismo orfista y purista, expresionismo y nueva objetividad, futurismo, pintura metafísica, abstracción geométrica y lírica, dadaísmo y surrealismo.

Frente a tan estimulante y productivo escenario, Gazmuri fue desplazando lentamente su obra desde una síntesis geométrica de las formas reales (figura humana y naturalezas muertas) –como es el caso de la pintura Homenaje a André Lhote, realizada en 1932– hacia un cubismo órfico cada vez más abstracto –dos obras de pequeño formato lo confirman–. De regreso a Chile, ya como maestro, tiene a varios alumnos que destacarán en el tiempo: es el caso de Amanda Rossel, Lily Garafulic, Haroldo Donoso, Lilian Lorca, María Fuentealba y Roberto Matta. Este último asiste en los años '30 a sus clases a mano alzada en la Escuela de Bellas Artes. Es probable que la motivación de Matta por conocer el mundo, y el inicio de su pintura abstractiva, se deba a las lecciones de síntesis y abstracción orgánica impartidas por su profesor, Gazmuri comentó en aquel tiempo a Lilian Lorca, en relación a Matta: “Tiene razón, no tengo nada más que enseñarle”.

* Hernán Gazmuri. “Pionero de la Modernidad”. (Entrevista de Rosario Letelier a Lilian Lorca de Tagle), Museo de Arte Contemporáneo, 1994, pág. 27.



En la fotografía del artista en su taller se ven las dos pinturas abstractas al costado inferior derecho.

Hernán Gazmuri en una clase en el taller de André Lhote, junto a la puerta y mirando a la cámara. París c. 1928-1931.



Signo con espiral azul
Hernán Gazmuri
Óleo / cartón
32 x 28 cm
Col. Particular

de las plantas, etc.— encierran la más feliz dosificación de esos elementos excitantes y tranquilizadores de los cuales acabo de hablar. Por lo tanto, el arte de dibujar y pintar, tributario de sentir, extrae sus leyes profundas de la morfología”. Este efecto abstractivo y orgánico (vida y dinamismo) propiciado por André Lhote se complementa —como ya se mencionó— con la oportunidad que tienen, tanto alumnos como profesores, de conocer obras vanguardistas durante su estada en Europa, entre 1928 y 1930.



Composición
Hernán Gazmuri
Óleo / cartón
32 x 22 cm
Col. Particular

En cuanto a Luis Vargas Rosas, podemos ver que la abstracción apareció en sus obras tras su regreso a Chile, a raíz del inicio de la Segunda Guerra Mundial. En ese tiempo realiza varias telas con temas tales como *Ritmo vegetal* (Col. Particular) y *Viento ordena el paisaje* (Col. Particular). “Hacia 1930-35 el estilo del pintor pasa por una etapa de transición; los elementos de sus bodegones van perdiendo densidad y



Rápido, fugas
Luis Vargas Rosas
Óleo / tela
89 x 146 cm
Col. Particular

consistencia; un cubismo mitigado sustenta las formas mediante el color y la luz adquieren un aspecto vago y sugerente. Después de 1934 su pintura se dirige hacia la

abstracción; influido por el pintor y grabador Bill Hayter, con quien trabaja, ejecuta su óleo *El acuario*, punto de partida de toda su obra posterior. Las formas pierden casi su referencia a lo real y Vargas Rosas pliega la composición al dominio de una decidida voluntad rítmica. De esta época es *Cielos de España*, obra plenamente abstracta, en propiedad particular. Es motivada por la guerra civil que conmueve ese país: las formas recortadas sobre el fondo azul aluden a banderas ondeantes”¹³.

La abstracción que desarrolló Luis Vargas Rosas entre los '30 y '40, es una excepción en el panorama plástico nacional y no contó con una favorable acogida ni por parte de la crítica ni del

público. Los postulados abstractos pueden reconocerse como un estado larvario en la obra de otros artistas durante el mismo período. Tal es el caso de Inés Puyó y Ana Cortés, las que años más tarde, iniciarán una producción enteramente abstracta. Para Ana Cortés la abstracción fue un capítulo más dentro de su pintura, lo que le permitió ir y venir de la representación con bastante eclecticismo. Desde su estadía en París durante los años '20, aprendió con André Lhote a simplificar las formas, a prescindir del detalle descriptivo para centrarse en el juego sutil de planos y volúmenes. Sin embargo, la influencia de Lhote duró poco; José Donoso comentó al respecto: “Fue una pionera del arte abstracto, y lentamente volvió a las flores, que eran su verdadera alma, y a los paisajes. Parece que se tratase de dos pintores distintos...”¹⁴.

Inés Puyó, tras haber sido alumna de la Escuela de Bellas Artes y posteriormente participar de las enseñanzas de Juan Francisco González, formó parte del grupo de artistas que viaja el '28 a París. También sigue cursos con André Lhote y logra exponer en el Salón d'Automne y en Des Indépendants de París. Cultivó todos los géneros de la pintura, y su afinidad con el cubismo cezanniano predominó durante mucho tiempo. Pese a haber conocido y practicado la abstracción durante sus años en Europa, a su regreso a Chile retomó los temas tradicionales. Sólo a partir de la década del '40, sus pinturas de flores y las vistas de la ciudad comenzaron a “desintegrarse”, volviéndose



Parque Forestal, 1943
Inés Puyó
Óleo / tela
46 x 56 cm
Col. MNBA

Huesos, 1934
Luis Vargas Rosas
Óleo / tela
73 x 100 cm
Col. Particular



más irreconocibles y abstractas. En su pintura Parque Forestal, de 1943, se aprecia cómo la artista busca las formas esenciales, sin detenerse en la “anécdota” de los árboles o de la calle; más bien se sugiere una atmósfera brumosa y atemporal. Es una abstracción que posee un lirismo y una carga melancólica en el color, a la vez que su gesto intuitivo se orienta hacia la geometría. A partir de la década del '50 Inés Puyó realiza obras en las que utiliza texturas y violentos empastes, regulados sobre tramas de líneas verticales y oblicuas.

Antecedentes de una Escena informal y Abstracta

Un claro antecedente, aunque no de influencia determinante, fue la primera exposición de abstracción en Chile de Luis Vargas Rosas, realizada en la casa central de la Universidad de Chile en 1944. El surgimiento de una escena de artistas con una decidida opción por la abstracción se formará una década después, con el nombre de Grupo Rectángulo. Su primera exposición fue en 1955, donde se presentaron obras de carácter abstracto geométrico: el grupo estaba integrado por Ramón Vergara Grez, Gustavo Poblete, Waldo Vila, Matilde Pérez, Elsa Bolívar y James Smith.

Otro antecedente lo constituye la GEP (Grupo de Estudiantes Plásticos), instancia formada en 1946 por una generación de alumnos que, insatisfechos de la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes, crea talleres paralelos a la escuela, con el fin de profundizar en la investigación y conceptualización de los problemas plásticos. De esta iniciativa se enriquecen varios artistas de la generación, favoreciendo el desarrollo de obras que enfatizaban una libertad expresiva en el uso de texturas, gestos y la utilización de materiales no tradicionales, como madera, látex y collage. Siguiendo esta tendencia, se conformará en la década del '60, el Grupo Signo, de clara orientación abstracto-informal.

Otro acontecimiento que reforzó y estimuló la investigación en torno a la abstracción fue la gran exposición francesa titulada De Manet a Nous Jours, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1950. Se trata de una muestra enmarcada en el contexto de la posguerra, en un circuito que incluyó a Buenos Aires en julio de 1949 y a Santiago en mayo de 1950. Esta exposición intentó afianzar el arte francés como vanguardia mundial, tras el debilitamiento económico de Europa y la aparición de Estados Unidos como nuevo centro de las artes y la cultura. Esta intención del Estado francés por recuperar su papel de “capital cultural”, es reforzada con un segundo envío de arte contemporáneo, Segunda Exposición de Plástica Francesa, que primero se expuso en la Bienal de Sao Paulo y posteriormente llegó a Chile en 1952.

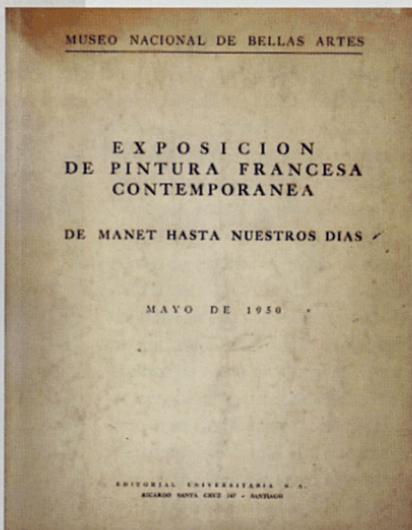


Foto del Catálogo De Manet a Nuestros Dias, Chile, 1950.



Foto de catálogo De Manet a Nuestros Dias, 1949, Argentina.

El desfase ecléctico, una constante clave de nuestra historia

Por Alfredo Jocelyn-Holt Letelier*

El estupor porque las cosas que vivimos sean "aún" posibles en el siglo veinte no es nada filosófico. No es el comienzo de ningún conocimiento, salvo del de que la idea de la historia de la cual proviene carece ya de vigencia.

Walter Benjamin,
VIII, Tesis de Filosofía de la Historia

Desde que se inicia el siglo XX, la reflexión de toda índole, la cultural-estética inclusive, pretende desentrañar un hilo conductor progresivo sin aristas, lineal o unívoco, para así sosegar al espíritu inquieto, aquél que quiere que haya orden, a pesar de todo, incluso en medio del huracán. Históricamente hablando, la realidad, sin embargo, ha resultado a menudo más porfiada de lo que originalmente se preveía.

Habiéndose impuesto un cambio constante —la "tempestad" del progreso, como la llamara Benjamin—, no pocas veces dicho propósito ordenador modernizante se ha visto frustrado. De ruinas humeantes han surgido las sorpresas más inesperadas. Es más, los modernismos bien pensantes rara vez han reconocido o contado con la astucia del anacronismo, del desfase y del eclecticismo, todos los cuales se han encargado de salvar de la ruina profetizada a buena parte del pasado testarudo y sobreviviente. Y eso, querámoslo o no, es también historia: la de un entierro prematuro, en que el supuesto muerto anunciado no siempre ha resultado tal cual.

II

Manuel Magallanes Moure, allá por 1910, a propósito de si existía o no una pintura chilena "contemporánea", reconoce de antemano la dificultad del tema:

"El cauce en cierto modo estrecho que hemos seguido se ensancha, se extiende, y la onda se derrama sobre el campo abierto, distribuyéndose en variadas direcciones, formando complejos acueductos, dando lugar a numerosas corrientes que se bifurcan, se entrecocan, se confunden, se separan, suben, caen, se detienen ó se lanzan, ya labrándose un lecho propio, ya abriéndose paso hasta el torrente más próximo, que ha de recibirlas y engrosar con ellas su caudal" ¹.

Cuarenta y cinco años después, Antonio R. Romera va a ser incluso más asertivo al plantear similares dudas:

“¿Cómo es la pintura chilena en los años que van a horcajadas de los siglos XIX y XX? ¿Podremos, por azar, reducir la corriente pictórica a una línea concreta? O, acaso, ¿nos encontramos ante un fenómeno complejo, vario, contradictorio?”²

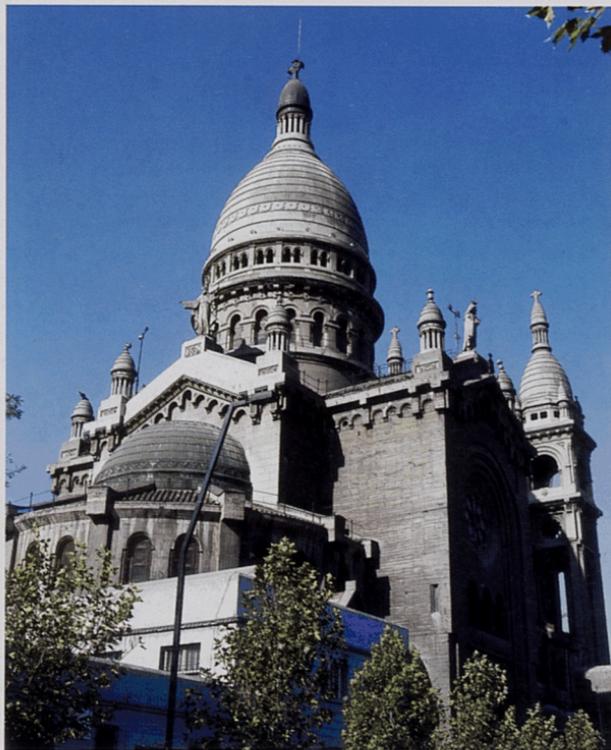
En el fondo, ambos críticos pretenden descubrir un guión pictórico modernizante que sirva de carta de presentación aceptable a fin de ubicar a Chile en las coordenadas de nuestro mundo contemporáneo. El que den a entender que no la han hallado, habla bien de su honestidad intelectual.

No podría haber sido de otro modo. Sucede que en ese mismo número especial de *Zig-Zag* (1910) que reproduce las cavilaciones de Magallanes Moure, nos encontra-

mos con que bajo el título de “Santiago Moderno” figuran nada menos que la capilla del Cerro Santa Lucía, la torre de San Francisco, el Cementerio General y la Recoleta Dominica, y eso que en otro reportaje de esa misma revista se consigna una descripción futurista, “La Ciudad del Porvenir”, en que se habla de ‘edificios monstruos’ de cuarenta pisos, o bien, edificios de hasta un kilómetro y medio de fachada, en que a cada inquilino se le hará llegar mediante un montacargas su equipaje, sus encargos y su alimento cotidiano, previa orden telefónica. Infinitamente más sorprendente aún resulta el hecho de que en 1941, a la fecha del Congreso Eucarístico, se publicitará la iglesia de Los Sacramentinos “como una nota moderna, muy siglo XX... la iglesia del siglo”³.

No son éstos los únicos casos de anacronismo. Hacia fines de los años '20, el mismísimo Sergio Larraín García-Moreno, capaz de diseñar el edificio Oberpaur (1929) —modelo de modernidad vanguardista por excelencia— se desdoblaba construyendo el muy beauxartiano Portal Bulnes, en la acera oriente de la Plaza de Armas, sin por ello admitir contra-

dicción alguna. Es cierto, Larraín cumplió dicho encargo en calidad de socio de la oficina de Jorge Arteaga; así y todo, a la luz de los numerosos va y vienes que siempre han caracterizado la trayectoria de Larraín y de sus discípulos, es evidente



Iglesia de los Sacramentinos.

que aquí hay algo mucho más profundo en juego. Es bien sabido, también, que clientes innovadores capaces de aceptar residencias tipo Bauhaus en los años '30 y '40, en Santiago-Sur, prefirieron mudarse, décadas después, a casas neoclásicas francesas a lo Cruz Montt en el barrio El Golf. No tan distinto a lo que ocurre en nuestros días en que otrora puristas modernizantes, de los '50 y '60, hoy por hoy, venden sus servicios construyendo al mejor estilo retro, Georgian para ser más exacto, en La Dehesa.

III

Lo que ocurre en arquitectura sucede en otras tantas manifestaciones culturales. Nada más anacrónico que Francisco A. Encina escribiendo su monumental y aclamada *Historia de Chile* (1940-1952), con un arsenal teórico desfasado, más propio del siglo XIX que de su época, obra que se lee como si no hubieran existido nunca Lenin, Freud, Keynes, Hitler, la bomba atómica, el Plan Marshall, ni la Guerra Fría. Y eso que la sobrevivencia extemporánea de Encina se utilizó para legitimar historiográficamente el golpe militar de 1973 y todavía hoy, 1999, vuelve a reeditarse una vez más, sin muestra alguna de agotamiento de parte del público lector, a juzgar por el entusiasmo renovado que le brinda un matutino de la capital.

Es que, a pesar de todos sus anacronismos, la obra de Encina es nueva de puro vieja. Surte efectos análogos a la edificación "modernista reaccionaria" del Barrio Cívico, a la par que congenia con cierta idealización del pasado pre-ilustrado tal como se infiere de esos otros dos eclécticos: Josué Smith Solar y Luciano Kulczewski⁴. Y puesto que a ninguno de ellos les cabe estrictamente el rótulo de decimonónicos, a su manera idiosincrática, son de nuestro siglo, si bien no calzan con el prurito ordenador modernizante, lineal, desmentido en todo caso una y otra vez durante este siglo.

IV

Ahora bien, no estamos hablando de meras supervivencias conservadoras, si no que más bien de un acomodo ocasional complejo entre innovaciones y reticencias, a partir del cual se desprende otro aspecto que vale la pena mencionar a fin de entender las aristas del fenómeno en cuestión. Suele olvidarse pero Vicente Huidobro, indiscutidamente uno de los exponentes más vanguardistas que ha producido Chile, y es más, de relevancia internacional, emerge de un ambiente muy singular: ultracatólico, señorial, tradicional-vinoso como pocos, a la vez que sensible a la renovación social-cristiana, disconforme con la inercia patronal inmemorial, tolerante incluso con que mujeres, de la talla de su madre, se organizaran en agrupaciones "feministas" y aspiraran a cierto protagonismo político y literario. Huidobro podrá haber sido rechazado por su familia y su clase, pero el apoyo incondicional de su madre conjuntamente al hecho de que jamás pudo o pretendió siquiera desprenderse de sus orígenes, muestra hasta qué punto siempre ha existido cierta conviencia precaria entre cambio y tradición en nuestra versión modernizante⁵.

Nada grafica mejor lo anterior que una de las más equívocas construcciones de principios de siglo, el Palacio Larrain, conocido como "Titanic", ubicado en calle Moneda esquina Cienfuegos. A primera vista, podría encontrarse en cualquiera ciudad europeizante de fin de siglo. En palabras de Cristián Boza y Hernán Duval.

Varios elementos se pueden destacar: doble cornisamiento que combina elementos decorativos florales en línea recta, con cornisa que se transforma en frontones curvos con guirnaldas y medallones; balcones curvos con balaústres, soportados en recargadas consolas; torreón bizantino que remata en aguja metálica; ventanas con vanos de medio punto y curvos, con palillaje ondulado que rebasa los límites del propio vano, avanzando sobre un muro en guirnaldas florales, en una actitud típicamente Art Nouveau, etc. etc. Se trata por lo tanto, de una obra tardía, de gran eclecticismo, particularmente recargado...⁶



Palacio Larrain.

Pero su principal interés no radica tanto en su estética modernista como en el hecho de que este palacio, como lo advierten los anteriores autores, fue construido para albergar a toda una familia multigeneracional. De modo que el edificio, no obstante suponer tres casas apenas discernibles en su interior, cada una de ellas correspondiente a los tres pisos del inmueble, mantiene sin embargo la unidad familiar como eje. El entorno patriarcal extensivo, propio del mundo rural chileno acostumbrado a planos horizontales, de repente se vuelve vertical en lo formal, sin perjuicio de que, en lo sustancial, poco o nada ha cambiado.

V

Hace poco George Steiner, comentando una edición en inglés de *Passagen-Werk* –el "Proyecto de los Pasajes", de Walter Benjamin–, afirmaba que:

Lo incompleto es la contraseña del modernismo. Los constructos sistemáticos de la epistemología e historicismo decimonónico, el *omnium* recolector humorísticamente proyectado por Coleridge y al que Hegel y Comte le dieran forma de Leviatán, se han desvanecido. Adorno ha sostenido que "la totalidad es una mentira". Una poética de lo fragmentario, de "fragmentos apuntalados a

nuestra ruina", viven en la literatura moderna [...] En el modernismo, la forma no es un acto perfeccionado sino un proceso y una revisión interminable. El tema poderoso es, después de Mallarmé, aquél de la naturaleza problemática, de la ilegitimidad por así decirlo, de poder volverse un ser después de todo. Lo incompleto, el exceso de borradores, de bocetos, de notas, de enmiendas, redondean, ironizan y subvierten el texto vía la constante sugerencia e implicancias de resoluciones alternativas, de "lo que pudo haber sido" [...] La aceleración y violencia de la historia reciente [...] la economía de lo efímero, de lo desechable y reciclable que alimentan el mercado del consumo masivo, ya sea en los medios como en las factorías, militan en contra de cualquier intento de completar y lograr cierta totalidad [...] El collage confeccionado por detritus, de efímera, de insignificancias descartables, rotos sus bordes ya gastados, es un espejo de nuestros tiempos ⁷.

De lo que se deduce que a nadie le vale cantar victoria anticipadamente si de modernidad se trata. Son demasiados los cabos sueltos, los ives y venires, los propósitos truncos a medio camino, los avances a pesar de todo, incluso a pesar de sí mismos. Así lo hemos conocido de sobra en este –digámoslo de frentón– siglo perverso, torcido, y, a estas alturas, hecho tiras, en que todo es posible, nada plenamente. Consuelo estético, este último, de tanto esperar lo que siempre se promete aunque nunca llegue.

* ALFREDO JOCELYN-HOLT LETELIER, historiador, D. Phil. Oxford University; B. A. y M. A., The Johns Hopkins University. Investigador del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile y profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile.

1. Manuel Magallanes Mouze, "Reseña de la pintura en Chile", *Zig-Zag*, Año VI, N° 291, Santiago, 17 de septiembre de 1910.
2. Antonio R. Rosnera, "La pintura contemporánea chilena", en Número Especial, 1905-1955, *Medio Siglo de Zig-Zag*, pág. 102.
3. "Congreso Eucarístico, Santiago 1941", Suplemento de *Zig-Zag*, pág. 107.
4. Para una discusión más extensa sobre los anacronismos de F. A. Encina, véase: Alfredo Jocelyn-Holt Letelier, "Encina, ¿Cíclope o tirán?", prólogo de Francisco A. Encina, *La literatura histórica chilena y el concepto actual de la historia* (Santiago, Editorial Universitaria, 1997), págs. 13-55.
5. A. Jocelyn-Holt L., "Retrato del poeta como un joven rebelde" en Vicente Huidobro, *Escritos políticos*, Colección Vicente Huidobro, Editorial Universitaria, por aparecer.
6. Cristián Bouza, Leopoldo Castedo, Hernán Doval, *Santiago, Estilos y Ornamentos* (Santiago 1983), págs. 70-73.
7. George Steiner, "Work in Progress", *The Times Literary Supplement*, December 3, 1999, pág. 3.

- (1) Margarita Schultz. "Grupo Montparnasse, acercamiento epistemológico a un teórico de la época: Juan Emir".
- (2) Margarita Schultz, esquma.
- (3) Camilo Mori. *Revista Atenas*, 1976, págs. 105 s.
- (4) André Lhote. *Tratado del Paisaje*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943, pág. 5.
- (5) "Entrevista a Luis Vargas Rosas y Henriette Petit. Grupo Montparnasse 1925-1975", *Revista Académia* N° 1, Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas Universidad de Chile, 1975, pág. 86.
- (6) Camilo Mori. *op. cit.*, pág. 107.
- (7) Catálogo, Toledo Museum, Ohio, 1941, pág. 43.
- (8) Víctor Carvacho. Catálogo, *El Pintor Carlos Isamitt*, Editorial Barcelona, s/f.
- (9) José Balmes. *Breve Panorama de la Pintura Chilena*, Santiago, CESOC Ediciones, 1994, pág. 68.
- (10) *Revista de Educación Secundaria (Editorial)*, Año 1, N° 1, Santiago, Septiembre de 1928, pág. 5.
- (11) Citado en *Revista Académia*. Universidad de Chile. Instituto de Extensión de Artes Plásticas. 1975, pág. 52.
- (12) Víctor Carvacho. *op. cit.*
- (13) Isabel Cruz. *ARTE, Historia de la pintura y la escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*, Santiago, Editorial Antártica, 1984, pág. 376.
- (14) *Diario La Estrella*. Valparaíso. Julio 1998, pág. 27.

Capítulo IV: LOS AÑOS '40: ENTRE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO



Durante esta década se dan diversas tendencias plásticas que en forma paralela –y a veces con absoluta independencia formal y conceptual con respecto a las otras– asumen un lugar en la escena artística nacional. De ahí que la escritura en torno a las artes plásticas de este período resulte bastante parcial. Desde el ámbito institucional se aprecia que la fuerte tradición “anclada” en la pintura de género, en especial del paisaje, cuenta con un peso de difusión bastante importante desde el alero universitario. Simultáneamente, sin contar con un reconocimiento oficial, encontramos un arte de carácter social, que se desarrolló principalmente a través del muralismo y del grabado. Ambas disciplinas, debido a sus particulares características de emplazamiento y formato, poseen una estética y un modo de difusión de fácil acceso al público, por lo que tienden a ampliar el circuito en el que habitualmente circulaba el arte. Con la emergencia del arte social se problematiza el rol del artista y se desestabiliza el circuito de distribución y consumo del arte. Con ello se redefine la relación del arte con la sociedad, estableciendo una comunicación más directa, sin mediaciones conceptuales o esteticistas. Paralelamente, durante los '40 la abstracción aún permanece en estado larvario, el que se irá desarrollando en las próximas décadas influenciado por las investigaciones abstractivas del concierto latinoamericano.

Repliegue hacia un Paisaje Sentimental: “La Generación del Parque”

Por Leonor Castañeda Simunovic

A veces, uno, sin quererlo, mira a los animales, a la naturaleza misma, como preguntándoles algo, y ellos, al parecer, nos devuelven la mirada inexpresivamente, pero una corriente se establece, algo ocurre en nuestras mentes, una luz se mueve, y descubrimos lo que buscábamos, aunque no sea más que la paz de nuestra propia inquietud.

(“El flamenco”, de Francisco Coloane)

Dentro de la diversidad de producción plástica en la década del '40, se configuró un grupo de artistas que desarrolló una nueva visualidad orientada hacia la tradición pictórica de la pintura de género, pero esta vez asumida con una mayor libertad formal, determinada por la subjetividad y los afectos del artista. A este grupo de artistas la historiografía los ha denominado como Generación del '40, aunque los diversos autores no siempre han coincidido en la definición de sus integrantes e incluso se ha cuestionado la nominación.

Sergio Montecino en su taller



Para dilucidar la ambigüedad de la nominación “Generación del '40” se torna necesario revisar el concepto, su pertinencia y los miembros a los que se hace referencia. La historiografía artística entiende que existe una *generación* cuando los artistas que nacen en un período comparten ideales estéticos afines, ya sea a través de constantes formales o de contenido. Al respecto, se puede señalar que hay consenso en considerar como generación a los grupos del '13 y del '28, que se caracterizan por conformarse a partir de una ruptura y una propuesta reconocible por el público y la crítica de su época, lo que consagró un ideario estético particular para cada momento. Sin embargo, al revisar autores como Antonio Romera, Sergio Montecino, Isabel Cruz y Ricardo Bindis, vemos que se produce un desacuerdo al precisar en una dimensión historiográfica lo que se denomina como Generación del '40.

En 1975 Antonio Romera escribe un artículo titulado *La Generación de 1940 de la Escuela de Bellas Artes*, donde con un afán fundacional señala: “este núcleo lo designo generación del 1940, por ser éste, año en el cual se produce la plena eclosión de casi todos sus componentes”¹. Romera justifica entonces la nominación de “Generación del ‘40” a partir del “hecho de haber pasado por idénticas experiencias vitales y de formación”², es decir, selecciona a los integrantes principalmente por su participación en el ámbito universitario en un período determinado.

Isabel Cruz, intentando, años después, una precisión sobre el alcance de esta nominación, escribió: “En forma excesivamente amplia, se ha llamado ‘Generación del 40’ a los pintores que nacen en las décadas del ‘10 y del ‘20 y que empiezan su carrera profesional y la definición de su estilo hacia 1940. Esta denominación resulta imprecisa porque agrupa a artistas que siguen tendencias diversas y aún contradictorias, que van desde la primacía del Expresionismo con ciertas reminiscencias figurativas, al surrealismo, la abstracción y el arte óptico”³. Con esta cita queda en evidencia la diversidad del panorama de los ‘40, ante lo cual la historiadora opta metodológicamente por dividir a los pintores en dos grupos. El primero, en coincidencia con Romera, lo confirma como Generación del ‘40 y en él incluye a los artistas en los que reconoce una afinidad estilística: “que siguen la ruta de la ‘Generación del 28’ y decantan sus búsquedas aplicándolas al paisaje, a los retratos y los temas característicos chilenos mediante el uso libre y vital del color”⁴. El segundo grupo lo relaciona con las nuevas tendencias del arte internacional, iniciado por Roberto Matta y los artistas que rompen con la figuración.

Romera se centra en la Universidad de Chile; Isabel Cruz, entre un criterio cronológico y estilístico, y Sergio Montecino opta más decididamente por un criterio cronológico, sin necesariamente atender a los problemas estéticos, explicitando lo siguiente: “Debemos entender como grupo generacional a las personalidades que cultivan ideales estéticos incidentes o afines, o bien a quienes sin participar en esos ideales inician su actividad escolástica y creadora dentro de un decenio determinado o están cerca de una fecha dentro de una década”⁵. Esta amplitud de criterio desplegada por Montecino, se manifiesta en la extensión y variedad de nombres que aparecen en su listado de miembros pertenecientes a la “Generación del ‘40”, incluyendo a artistas tan disímiles como Ximena Cristi, Nemesio Antúnez, Ramón Vergara Grez y Roser Bru⁶. Ricardo Bindis, en cambio, no problematiza el asunto y nombra a los artistas de este período como “los primeros artistas de valor surgidos de la reforma e hijos directos de la ‘Generación del ‘28”⁷. Por último, es preciso consignar que el nombre de “Generación del ‘40”, sólo lo menciona a partir de declaraciones de Sergio Montecino.



Israel Roa pintando en el pueblo de Tarapacá en 1975.



Viejo remolcador en San Antonio, 1950
Fernando Morales Jordán
Óleo / tela
16 x 21 cm
Col. Particular



Fernando Morales Jordán en el pueblo de Tarapacá, 1975

Estas ambigüedades no se han resuelto, ya que, por ejemplo, en 1992 la Facultad de Artes de la Universidad de Chile organiza en la Casa Central una exposición titulada “Generación del ‘40”, en la cual –aplicando un criterio cronológico– agrupa en un mismo espacio a artistas tan diversos como Matilde Pérez y Carlos Pedraza. En septiembre de 1999 se realiza en la Galería Ziebold la última exposición Generación del ‘40, reuniendo a los más variados artistas: Augusto Barcía, Ximena Cristi, Manuel Gómez Hassán, Fernando Marcos, Sergio Montecino, Fernando Morales Jordán, Carlos Pedraza, Aída Poblete, Israel Roa, Ramón Vergara Grez y Hardy Wistuba. Todos ellos en vida en ese momento –exceptuando a Montecino– evidencian un conjunto de obras que en general no distan mucho de las producidas en la década del ‘40.

A pesar de la problemática anteriormente expuesta, para esta investigación hemos considerado pertinente mantener el término Generación del ‘40 desarrollado por Romera y Cruz, porque reconocemos bajo esta nominación la elaboración de criterios que nos permiten dar cuenta de una producción artística dominante –con características productivas y estilísticas propias– y, al mismo tiempo, distinguirla de las otras manifestaciones artísticas de la década del ‘40.

La afinidad estilística de los artistas ocurre tras la persistencia de una tradición temática lírica y sentimental de acento

expresionista, que propicia la formación universitaria. Esta generación representó un espíritu de continuidad con la pintura que se había arraigado como tradición y que contaba con el respaldo de las indagaciones plásticas ya consagradas de Juan Francisco González y Pablo Burchard.

Como estudiantes, se autopromueven y confirman en el primer Salón de Alumnos en 1939 y luego en el Salón Oficial de 1941, donde su pintura se instala como tendencia predominante. Con este criterio se tomará como representantes de la Generación del ‘40 principalmente a: Israel Roa (1909), Alfredo Aliaga (1915-1973), Sergio Montecino (1916-1997), Carlos Pedraza (1913), Ximena Cristi (1920), Raúl Santelices (1916-1987), Reinaldo Villaseñor (1925-1994), Tole Peralta (1918), Fernando Morales Jordán (1920), Aída Poblete (1918) y Maruja Pinedo (1907-1995).

El contexto político-social y cultural en que estos artistas se desarrollan, está marcado por un indiscutible afán de progreso. A pesar de la guerra, el país pasaba por una época de repunte económico propiciada por un período de estabilidad institucional de los gobiernos radicales (1938-1952), los que consolidan lo obtenido en las luchas sociales anteriores. Así, la década del '40 recibe una abundante legislación social. "Las discrepancias y pequeños conflictos propios de la consolidación democrática no logran desdibujar el desenvolvimiento pacífico del acontecer criollo y la vida pública"⁸.

"La Universidad de Chile desempeña en la vida de la nación una tarea insustituible: difunde y extiende las actividades culturales de modo sostenido y creciente, bajo el rectorado fecundo de Juvenal Hernández Jaque, comprendido entre 1933 y 1953"⁹. Se crean diversas escuelas e institutos de extensión en el ámbito de la danza, el teatro, la música y las artes plásticas. El decenio resulta así propicio para configurar una atmósfera proclive y estimulante para la creación artística.

Cuando los miembros de la Generación del '40 ingresan a la Escuela de Bellas Artes, participan de un ambiente de paz y estabilidad, la viven como una segunda casa: se crea el centro de alumnos, que organiza bailes y reuniones en la misma escuela. La relación con los maestros no sólo se redujo al ámbito académico; con ellos comparten el espíritu bohemio que los caracterizó. El Parque Forestal es otro lugar de reunión que identifica al grupo, lo que les valió la designación de "la cultura del Forestal".



Puente de la calle Patronato, 1948
Fernando Morales Jordán
Óleo / tela
40 x 49 cm
Col. Particular

La Escuela de Bellas Artes es la protagonista en la plástica del período y cuenta con el decidido respaldo de la institución universitaria. El director de la Escuela es Carlos Humeres, y el Decano de la Facultad es Romano De Dominicis. En esa época se desempeñan como profesores Pablo Burchard, Jorge Caballero y Augusto Eguiluz, en pintura; Israel Roa, en acuarela, y Laureano Guevara en mural. "Burchard mantenía

una línea independiente, guiado por sus propias intuiciones y experiencias; Eguiluz representaba la corriente post-impresionista, y Caballero exponía el acento y la factura de la Escuela de París"¹⁰. Como maestros, ellos transmiten a sus discípulos cierta libertad formal; en la utilización de la pincelada gestual, los colores puros, la deformación de la figura en función de una intensidad expresiva, el uso del plano y la



Manicero, 1952
Reinaldo Villaseñor
Óleo / tela
60 x 73 cm
Col. MAC



Playa de Copacabana, 1944
Sergio Montecino
Óleo / cartón
16 x 21 cm
Col. Particular

textura. Esta libertad formal respecto del modelo es asimilada por los del '40 desde la emoción, sin un sustento conceptual y reflexivo que los acercaría a un formalismo que finalmente sería contradictorio con la "naturaleza esencialmente antropológica y humanista de la pintura chilena"¹¹.

Isabel Cruz los caracteriza en su libro de la siguiente forma: "En la mayor parte de estos pintores resurge el amor por la naturaleza chilena, por las escenas costumbristas, por los interiores, la esplendidez de un bodegón o la plasticidad de una figura en meditación. Pero estos temas no motivan una representación figurativa de la realidad, sino una vibrante conmoción afectiva. Ésta se traduce en la intensidad del color –al modo de los *fauves* franceses y de los expresionistas alemanes, aún sin llegar a la áspera violencia de estos últimos– mediante la prodigalidad y soltura con que se aplica la pasta cromática sobre la superficie del lienzo, estampada como un gesto de la vibración vital del artista, de la afirmación de su propia personalidad frente al objetivismo del motivo exterior y a través del desenfadado del dibujo, que abre sus formas y se distorsiona en aras de la propia sensación del pintor"¹².

La Generación del '40 desarrolla, entonces, una pintura que se podría denominar "expresionista o fauvista", al menos en cuanto a la deformación emotiva de la realidad. Sin embargo, lo que en ella prima no es la influencia europea, sino que más bien "el gesto sentimental de la Generación del '13, en particular, el que se hace perceptible en las obras de Pedro Luna y Arturo Gordon 13". El vínculo con los del '13 está dado por una afinidad temática, del paisaje y las escenas costumbristas, aunque éstas responden a motivaciones distintas en una y otra generación. Para los del '13 hay una problemática social de reivindicación de lo popular; para los del '40, en cambio, estas escenas

sirven de pretexto para pintar, continuando los temas que desarrollaban en la Escuela (paisajes, bodegones, retratos, rincones del Forestal, anécdotas populares), expresándose a través de la alteración de formas y colores en una pintura complaciente y lúdica, que da cuenta del sensualismo con que ellos enfrentan la realidad. Ellos no manifiestan mayor interés por los temas políticos o sociales: sus preocupaciones son estéticas; se centran en las posibilidades expresivas de un mundo interior. En este aspecto, el maestro más recordado y citado es Pablo Burchard, visualizado con el tiempo como un ser mítico y legendario, que los impulsa a trabajar desde una expresión vital e intuitiva, a mirar lo simple y a decir con lo mínimo.

A diferencia del Grupo Montparnasse, que “plantea una mayor diversidad, a la vez que refleja un impulso más artificioso y antinatural y de préstamo. Los artistas del ‘40 son genuinos y acusan el eco de una pintura, desde sus comienzos, en cierta medida innata”¹⁴. Esta percepción de lo genuino o de lo innato, significa la renuncia a todo cosmopolitismo y, al mismo tiempo, una autoafirmación que se desarrollará no tanto en la búsqueda de lo autóctono, sino más bien en la expresión de lo propio –un sentido de pertenencia–. Para comprender esto es preciso situarse en el contexto de la crisis provocada por la Segunda Guerra Mundial. El continente europeo, aparentemente sólido, con sus cimientos sustentados en la racionalidad y en el estado de derecho, se mostró incapaz de evitar la conflagración, con sus terribles efectos de devastación y muerte. Con el estallido de la guerra en 1939, se confirmó el diagnóstico pesimista del proyecto progresista europeo. El conflicto bélico produjo un repliegamiento en las relaciones de Chile con Europa, lo que predispuso al futuro deslumbramiento por el estilo de vida que ofrecía Estados Unidos y los sueños que convocaba con su imagen de nación rica y poderosa.



Gato en la ventana
Israel Roa
Óleo / tela
69,5 x 96 cm
Col. Pinacoteca de la
Universidad de Concepción

En lo estrictamente artístico, el debilitamiento del intercambio cultural con Europa, condujo a reexaminar las influencias recibidas: al tiempo que se interrumpían los viajes de estudio al extranjero, debido a la falta de presupuesto del gobierno y a las dificultades económicas de los propios artistas, el contexto propicia la exaltación del autor como sujeto biográfico, protagonista casi exclusivo del proceso de ejecución de la obra. El gesto, la mancha y la

pincelada se inscriben desde la subjetividad emotiva del autor: no existe en su ejecución una intención de dar cuenta de un lugar al modo de Rugendas, como tampoco se aprecia la urgencia por registrar un momento o un acontecimiento contingente de la sociedad. En torno al arte surge una especie de periferia o distancia inventada para no “involucrar” a la pintura en problemas políticos ni en modas pictóricas. –estas características formales de ejecución ya habían sido conquistas en décadas anteriores y reaparecen como para intentar una revisión de eventuales fundamentos que pudieran definir el carácter de la pintura nacional–.

Los artistas de esta generación sostienen que la lección más importante que les transmitieron sus maestros, fue la de haberlos impulsado por el camino de la libertad y de la búsqueda de la pintura pura, la que sale de adentro, la que refleja la propia personalidad, su más íntima motivación. Esta actitud frente a la pintura implica vivencias exaltadas, aunque no al punto de lograr un carácter testimonial, ya que la pintura pura está mediatizada –en la mayoría de los casos– por un concepto de belleza formal, destinada a provocar un agrado sensible.

Abstracción y Proyección Sentimental

En la primera década del siglo XX hubo dos publicaciones que establecieron las bases para la investigación abstractiva. El primer libro fue realizado por el filósofo alemán Wilhelm Worringer en 1908, titulado *Abstracción y Naturaleza*; esta publicación tuvo un efecto inspirador en el pintor ruso Vassily Kandinsky, quien sintetizó sus investigaciones de 1910 en un texto que publicaría en 1912, *De lo Espiritual en el Arte*. Las reflexiones sobre el arte verdidas en ambos textos representan un avance decisivo para que el arte pudiera transitar desde el objetivismo al subjetivismo estético de la abstracción lírica. Esta abstracción fue reconocida como una tendencia natural del hombre, es decir, que la producción artística no parte en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del sentimiento del sujeto que contempla la realidad. Esta teoría tiene su origen en el concepto de *Einfühlung* (traducido del alemán como "proyección sentimental"). Esta vivencia estética se definió como un "autogoco objetivado. Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente a mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento" *.

Desde estos fundamentos podemos ver que la diferencia formal que existe entre la visualidad de la abstracción lírica y la pintura de género realizada por la Generación del '40 tiene un carácter común, pues el repliegue emotivo en torno a temáticas que afectan el mundo individual o social, y la exaltación de la subjetividad a través de gestos y formas orgánicas, corresponden en ambos casos a una proyección sentimental que involucra la "voluntad de forma" del artista.

* Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pág. 19.

Una excepción corresponde a Alfredo Aliaga en sus primeras obras, y otra a Israel Roa, discípulo y transmisor de las enseñanzas de Juan Francisco González. Roa ejecutó algunas obras de un marcado carácter trágico –tal vez influenciado por su estadía en Alemania– y otras con una estética populista que bordea lo *naïf*: Vistas de cementerios, escenas rurales y domésticas reflejan un temperamento enérgico y distante de la belleza clásica. Inició tempranamente su carrera docente e incluso llegó a ser profesor de algunos de la Generación del '40. Respecto al proceso de la creación artística, Roa escribe: "Mi estímulo puede ser la naturaleza, o una frase musical, o el continente poético o plástico mismo [...]. Todo ello como un poderoso impulso de crear, de sacar a la vida objetiva mi propio contenido como

valor plástico y en cuanto él tenga también, o pueda constituir, una expresión vernácula y auténtica [...]. Aquí de nada sirven recomendaciones, partidos o padriños; aquí está uno solo frente a Dios, desnudo, puro, infinito, donde, como un arco iris, justo, preciso, se dan la mano la mente y el corazón. [...] ¿Cómo planeo mis obras? Las voy encontrando como junto al mar los veraneantes sus conchitas"¹⁵.

Estas palabras de Roa pueden ser extensibles a la Generación del '40. De ellas se deduce el carácter autorreferente del pintor: sus obras tienen la pretensión de alcanzar



El 18 de septiembre, 1953
Israel Roa
Óleo / tela
105 x 140 cm
Col. MNBA

cotidiano, los espacios interiores y las escenas deportivas, para lograr, mediante la síntesis formal y la saturación del color, la expresión de su carácter. Carlos Pedraza, con sus flores y bodegones, realiza una explosión cromática de temperatura cálida, donde la pincelada reconstituye el gesto ágil de la acción. Fernando Morales Jordán sintetiza la “enseñanza del Forestal” de fines de los ‘40, en telas como el *Puente de la calle Patronato*, de paleta agrisada y de tonos quebrados, donde el énfasis está puesto en la espontaneidad de la pincelada. Sergio Montecino busca traducir

mediante sus paisajes del valle central y del sur, las sensaciones atmosféricas que representan el temperamento dinámico de las fuerzas de la naturaleza.

Los pintores viven el arte con una actitud devota: hay que practicarlo cotidiana y persistentemente, con el rigor de permanecer fieles a sus principios. Esta postura frente al arte es reafirmada por Carlos Humeres en la presentación del catálogo de una exposición de artistas chilenos en Toledo (EE UU) en 1941, donde se refiere al arte chileno como una producción homogénea y sin sobresaltos, de donde se “excluyen los alardes de modernidad a *outrance* y las propagandas de ideologías políticas o sociales”. Y agrega: “El tono diferencial del arte chileno es de ser estrictamente ajustado a un concepto de plástica pura. La pintura se distingue, ante todo, por una visión colorista muy viva y sensible, que sabe hallar con espontanci-



El balcón
Ximena Cristi
Óleo / tela
72 x 58,7 cm
Col. MAC



Portada del libro-catálogo presentado en Ohio (EE.UU.), realizada por Camilo Mori, 1941.

dad armonías tonales en que impera una natural y sobria distinción. Preocupado de perfeccionar honradamente sus medios plásticos, el pintor cultiva de preferencia los géneros de la naturaleza muerta y el paisaje, de donde extrae un material inagotable para enriquecer su paleta”¹⁷.

El concepto de plástica pura que aquí se expone parece ser el ideal pictórico de la Generación. No se lo entiende como el formalismo plástico propio de la autonomía de la pintura—desarrollado conceptualmente por los movimientos abstracto-constructivos—, sino como una actitud artística, sensible, afectiva y espontánea ante un fragmento de naturaleza, lo cual se traduce en una exaltación de las relaciones cromáticas a través de la saturación de los colores y la exacerbación de los ritmos lineales, presentes en el tema como una afirmación y registro tangible de la propia personalidad.



Interior con sillas
Ximena Cristi
Óleo / tela
64,5 x 81 cm
Col. MAC



Valle del Colimahuida, 1948
Sergio Montecino
Óleo / tela
80 x 142 cm
Col. Particular

La Generación del '40 se afianzó en el ámbito académico, ya que muchos de sus miembros heredaron las cátedras de sus profesores, reafirmando una continuidad de propuestas pictóricas que gozaban de un prestigio y que tendían a estabilizar las prácticas y los discursos. El panorama que se vivía al interior del circuito universitario motivó a un grupo de alumnos a formar la GEP (Grupo de Estudiantes Plásticos), organización gremial destinada a crear talleres autónomos y espacios de estudio y de reflexión paralelos a los de la Escuela, con el fin de ampliar los horizontes de la enseñanza. Entre estos jóvenes estudiantes se puede nombrar a algunos de ellos, inscritos formalmente entre los años 1947 y 1949: José Balmes, Gracia Barrios, Elsa Bolívar, Roser Bru, Juan Egenau y Gustavo Poblete. Como testimonia éste último: “...existía una cierta sensación de desengaño con respecto a cómo se procedía a llevar la docencia. Nosotros planteamos varias cosas; por ejemplo, frente al hecho de que la enseñanza se basaba mucho en lo intuitivo, en lo emocional, en el azar, queríamos una docencia más formal, más organizada”¹⁸.

Si las artes plásticas en la década del '40 se caracterizan por una falta de propuesta y renovación, no ocurre lo mismo respecto de las otras artes. «Como ningún otro grupo, gozan

del privilegio de asistir a novedosas obras de teatro y presentaciones de ballet, son espectadores de las primeras interpretaciones en Chile de las obras de connotados compositores como Schönberg y De Falla, y tienen acceso a interesantes publicaciones de arte, en las que se analiza el acontecer artístico nacional e internacional”¹⁹. Sin embargo, a pesar de haber sido protagonistas de un interesante momento cultural, su producción se mantiene al margen de los estímulos innovadores, desarrollando durante toda su vida lo que ya estaba asentado y consagrado en la “Escuela del Parque Forestal” y en la memoria y el gusto del público.



Vista del taller hacia el cerro Santa Lucía
Carlos Pedraza
Óleo / tela
22 x 33 cm
Col. Particular



Retrato de Carvacho, 1945
Raúl Santelices
Óleo / tela
73 x 59,5 cm
Col. Museo de Artes y
Artesanías de Linares

Panorámica inicial: sobrevuelo.

¿Cuáles son los cambios significativos que experimenta la vida cultural de Chile durante las primeras décadas del siglo XX?, ¿qué distancia mental y cultural separa el Santiago del 1900 –con flamante tranvía eléctrico, ópera en el Municipal, zarzuela e incipientes teatros itinerantes– de la capital con crisis de transporte, protestas estudiantiles, cine popular y la aparición de Condorito, hacia 1949? ¹. En el curso de 50 años el salón será suplantado por el café, el bar o el sindicato. La participación de los sectores medios en la vida urbana se dejaría sentir: en efecto, la masificación del cine, los avances en radiofonía, el incremento del alfabetismo y el vigor de una floreciente industria editorial, propiciaron una mayor circulación de ideas y propuestas artísticas. En definitiva, la hacienda cedía lugar a la urbe y las masas emergentes ganaban en visibilidad: la voz comienza a ser compartida y disputada en espacios de interlocución crecientemente complejos, incidiendo directamente en el modo en que se articulan los nuevos circuitos literarios ².

A partir de los años '20 proliferan revistas y manifiestos; poetas, críticos y narradores polemizan acaloradamente. Los escritores experimentan la necesidad de tomar opciones, ya sea en sus definiciones frente al conjunto del cuerpo social o en los postulados artísticos que los distinguen entre sí. Se suceden movimientos con diversas orientaciones artísticas e ideológicas, dando cuenta de la complejización de la escena cultural. Así, una progresiva superposición de concepciones de literatura contrapuestas dificulta la tarea de periodizar el fenómeno literario dando cuenta del conjunto. Paradójicamente, antiguas omisiones o sesgos de época en la recepción crítica abren puertas para formular nuevas preguntas o reencauzar miradas en la comprensión de lo pretérito. El continuo de la historia cultural no solo permite el (re)examen de períodos ya descritos; también posibilita la conexión de las sombras de dicha historia con problemas no vislumbrados.

En este apartado no privilegiaremos el acopio de datos ni la exhaustiva exposición de cronologías literarias. Más bien ensayamos una aproximación que ponga el acento en la comprensión del fenómeno literario en tanto construcción cultural. Los olvidos, las revalorizaciones tardías o las inesperadas (re)semantizaciones de un autor ofrecen una buena oportunidad para "leer" las coordenadas en las que se ha desenvuelto la producción de nuestros escritores y la recepción crítica de la que han sido objeto. Aquí presentaremos algunas bases para configurar dos casos de anomalías historiográficas. El olvido –y reciente rescate– de la figura literaria de Juan Emar y la tardía revalorización de la obra de Francisco Coloane pueden ser un perfecto pretexto para justificar una sana (re)visita a los márgenes de una historia siempre dispuesta a presentar sorpresas y jugar a las escondidas.

Juan Emar, olvido y rescate.

Es un hecho que la producción literaria de Juan Emar (Álvaro Yáñez Bianchi, 1893-1964) ha sido ampliamente desconocida por mucho tiempo, siendo ignorada por la

crítica e historiografía literarias e incluso por los círculos intelectuales y académicos hasta comienzos de la década de los '70, cuando la célebre reedición de *Diez*, prologada por el mismo Neruda, permitió rescatarla de 35 años de silencio.

Emar fue un activo promotor de las vanguardias artísticas durante la década de los años '20. Desde sus "Notas de arte" (1923-1925) del diario *La Nación* desempeñó un rol decisivo en la difusión de las corrientes estéticas en boga en París, apoyando al incipiente grupo Montparnasse³. En 1935 se dio a conocer como escritor al publicar tres libros de narrativa fantástica (*Miltín* 1934, *Un año* y *Ayer*). En estos textos destaca la propiedad dialogística de los relatos —en los que recicla y enfrenta a personajes literarios e históricos—, la disolución de los límites entre los géneros, la emergencia de lo inverosímil y un permanente desciframiento del lado oculto de lo cotidiano. La crítica acogió con indiferencia su obra y sólo algunos poetas amigos celebraron con admiración la originalidad de la propuesta. Hacia 1937, Emar publicó su colección de relatos *Diez* sin provocar reacción alguna. A partir de entonces su figuración pública decayó y fue entregándose por completo a la escritura de su mega-novela *Umbral*, hasta su muerte en 1964. En la actualidad, el circuito literario chileno asiste a la operación de rescate cultural de Emar. El resurgimiento de su obra en los últimos años es un hecho patente: sucesivas reediciones y una copiosa bibliografía en torno a su literatura son clara muestra de ello.

¿Qué condiciones hacen posible el redescubrimiento de un autor o un cambio tan significativo en su apreciación? Por de pronto, es preciso detenerse en dos hitos que posibilitaron el progresivo ensanchamiento del círculo de difusión de la narrati-

va de Emar: el primero fue la reedición del volumen de cuentos *Diez* (Universitaria, 1971); y el segundo, la publicación del primer tomo de *Umbral*, en manos del editor argentino Carlos Lohlé, en 1977. En lo que refiere a *Diez*, Donoso ya había fracasado en su intento por convencer a los editores para una eventual reedición del material, el cual era tildado de "oscuro". Finalmente, el proyecto prosperó gracias a las insistencias de Neruda, quien rescató del olvido a Emar⁴. En cuanto a la aparición del primer volumen de *Umbral*, éste permitió apreciar el talento creativo del escritor en un proyecto de mayor complejidad constructiva. Aunque ya existía un consenso crítico en torno al valor literario de *Diez* y las demás producciones del año '35, los escasos ejemplares que llegaron al



Juan Emar y Vicente Huidobro, en Villiers, Francia, 1929.

país bastaron para confirmar la categoría de un autor imprescindible. Poco a poco Emar se fue transformando en un escritor de culto en ciertos círculos académicos; las ediciones reseñadas y su impacto en centros de influencia decisivos (las críticas de Ignacio Valente y algunas cátedras en prestigiosas universidades), allanaron el camino para la publicación íntegra de *Umbral* (Dibam, 1996), gesto con el cual se marca el inicio del período de divulgación masiva de su obra.

Es conveniente situarse en el Chile de 1935 para descifrar la trayectoria de un olvido. Cuando aparecieron *Miltín* 1934, *Un año* y *Ayer*, aún predominaba en nuestra literatura la novela criollista, enraizada en lo nacional y apegada a la descripción minuciosa, la captación de lo autóctono y el fin documentalista. Al mediar los años '30, el lector chileno acostumbraba verse representado en temas y paisajes, tal

como lo pauteaba el modernismo de Mariano Latorre —años '20—. A pesar de los intentos de la Generación Imaginista del '27 —con Salvador Reyes a la cabeza— por dar cabida a lo mítico y al relato interior de conciencia, tal contrapunto no comprometió la búsqueda de una identidad nacional, aspecto capital en el ideario criollista. En consecuencia, la literatura se "leía" aún en función del apego al terruño y a la capacidad que ésta tenía para dar cuenta de lo propio: el paisaje o el estudio de carácter se sostenían sobre una epistemología de base positiva común. La crítica, en tanto, se enfrentaba a textos de fácil filiación, en los que sin dificultad se trazaban líneas de continuidad y parentesco literario: basta consignar como los dos principales críticos de la época —Omer Emeth y Alone— se alinearon con el criollismo y el imaginismo, sancionando las obras de acuerdo a los parámetros impuestos por estas escuelas. Las condiciones existentes no permitían una acogida favorable para textos cuya libertad imaginativa y patrones de asociación escapaban a la concepción mimético-documentalista; los "excesos líricos" podían tener cabida como efusión sentimental o desvarío psicológico, pero sin comprometer los marcos comprensivos de la realidad: el papel del absurdo, el inconsciente y el azar no correspondían a lo admisible dentro de la representación literaria en la narrativa chilena de aquel tiempo. Este desfase situaba a Emar como un adelantado para su tiempo, y por ello "la historia le pasaba la cuenta". Así, no es difícil comprender que la pretendida oscuridad de sus relatos eran resultado de la abrupta aparición de una nueva propuesta (ex)centrica, cuyos principios constructivos superaban el aparato crítico encargado de sancionarla socialmente.

Francisco Coloane, algo más que aventuras

El lugar que ocupa Coloane en la literatura chilena está signado por datos y recepciones que resultan difíciles de integrar, por lo que su producción es todavía un campo abierto e irregular. Muy reconocido desde sus inicios —una parte significativa de su producción es de los '40—, Coloane obtuvo el Premio Nacional de Literatura el año 1964 y es, sin duda, uno de los narradores nacionales más leídos. Sin embargo, hasta hace unos pocos años, su nombre se ligaba más bien a la literatura juvenil y a la cultura escolar, en tanto que el interés que podía despertar su producción en el ámbito académico era más bien débil o restringido. Por otra parte, su "nicho" en la historiografía nacional no deja de ser problemático; su obra ha sido dificultosamente sindicada a la Generación del '38 y valorada, sobre todo por la crítica de los '40 y '50, de acuerdo al horizonte de expectativas programado por el criollismo que precede a esta agrupación. Improvadamente, el circuito literario francés de los '90 ha resituado a Coloane en un lugar de mayor prestigio e interés: su obra ha suscitado entusiasmo y recibido un amplio reconocimiento de la crítica francesa a partir de la publicación de *Tierra del Fuego* y *Cabo de Hornos* por la casa editorial Phebus en 1994.

En lo que toca a la extendida percepción que lleva a catalogar a Coloane como un escritor "para jóvenes", influyó decisivamente el carácter de su obra prima y las circunstancias de su publicación. Hacia 1940 Coloane se da a conocer al ganar un concurso literario sobre novela infantil convocado por Editorial Zig-Zag con *El último grumete de la Baquedano*. Esta novela, tanto por la peripecia centrada en el viaje como por el motivo de la búsqueda, encaja en lo que se ha llamado "novela de



La portada de la primera edición de *Cabo de Hornos*, refuerza la noción de literatura juvenil, marcando la obra de Coloane con los rasgos de la novela juvenil que lo dio a conocer.

aprendizaje”, género que conjuga la acción propia del relato de aventuras con cierto didactismo ⁵. A pesar de que su consagración definitiva llegó en 1941 con la obtención del 1° premio del Concurso del Cuarto Centenario de Santiago con *Cabo de Hornos*, fue la obra inicial —ampliamente difundida a través de sucesivas ediciones escolares y una versión cinematográfica para el olvido— la que cristalizó una imagen que, indirectamente, devaluó la obra de Coloane considerada en su conjunto.

Otro factor que ha conspirado para un acercamiento más sustancial a la obra de Coloane es su forzada inclusión en la Generación Neorrealista de 1938, en función del clima intelectual que alineó a la mayoría de los artistas e intelectuales en torno al proyecto político que llevó al poder al Frente Popular en 1939. Para Cedomil Goic es precisamente esta concepción político-social de la literatura el elemento identitario predominante del grupo ⁶. A partir de éste se impuso la mirada del proletariado como actor protagónico de la vida urbana y la intención adoctrinadora de una escritura que intentaba solidarizar con la clase obrera. Sin embargo, durante estos años emergieron algunos escritores que no asumieron la literatura comprometida —María Luisa Bombal, el mismo Coloane, etc.—. Para el prisma de época, los autores que se desviaron del proyecto hegemónico practicaban una “literatura de evasión”, por lo que su recepción crítica se vio afectada por el estigma de la marginalidad o la sospecha.

En el caso de Coloane, la asimilación facilista de toda una producción a la “literatura juvenil” o “de aventuras”, retroalimentó la mecanicidad de la crítica periodística de los años ‘40, que valoró casi siempre desde parámetros extrínsecos —tejiendo la leyenda de “hombre de confines”, una suerte de Hemingway chileno— o extemporáneos —proyectando ópticas naturalistas o coloristas propias del criollismo de los años ‘10 y ‘20— ⁷. Así, Coloane pasó a significar latamente una ampliación del marco literario nacional o la muestra de un talentoso exotismo anclado en los confines del sur. Si sus contemporáneos observaban la realidad desde los conflictos sociales de la urbe, él se adentró en los paisajes más apartados del sur, auscultando con mirada introspectiva los conflictos interiores y las relaciones “cara a cara” en la estepa y en los mares patagónicos, un entorno agreste y sin historia.

Ante el descubrimiento del páramo austral y las evidentes distancias ante el neorrealismo, la crítica intentó una aproximación criollista, leyendo a Coloane en clave mundonovista. No pudo apreciarse, en su momento, que, a pesar del relieve que cobra la naturaleza en sus relatos, el paisaje se integra a la acción y a los diálogos; su descripción —nunca abultada— no vale por sí misma, sino que es funcional a la presentación de un drama humano en curso, en el cual se desenvuelven motivaciones más universales —la soledad, la incomunicación— que en la pintura de tipos sociales practicada por el criollismo ⁸. Si bien más de algún artículo rosó las problemáticas que imponía su singular escritura, la mayor parte de las veces se detuvieron majaderamente en los tipos sociales representados, en la (c)ruta realidad —tan ajena y tan propia—, o en la naturaleza como agente determinante fundamental. Por el contrario, no se vislumbraron las búsquedas esencialistas en la configuración de los personajes, o las resonancias arquetípicas de un hombre-animal

en la extensión de la pampa. Tampoco se reparó en las dificultades compositivas que debía sortear una literatura de extraordinaria concisión en el flujo del acontecer ni se cuestionaron los recursos involucrados en el manejo del ritmo narrativo, como el sutil juego de selecciones y omisiones en que se sustenta esa fluidez casi espontánea de la prosa de Coloane. Aunque Latcham pudo acertadamente vislumbrar que "cada pormenor es un trazo dramático, fundamental en el relato, poderoso en su autonomía para realizar el conjunto de la visión", al rematar su artículo vuelve a la valoración de la mimesis realista y a la renovación de tipos como los aspectos de mayor relieve ⁹.

Ha pasado más de medio siglo y a partir de 1994 es posible encontrar en la prensa francesa varias reseñas con notas laudatorias hacia la obra de Francisco Coloane, en las que se ensayan nuevos enfoques: sea por el renovado aprecio por la novela de aventuras en Europa, por la penetración de la ecología sobre su campo simbólico afín o por el éxito editorial de las novelas de Luis Sepúlveda, lo interesante es que esta revaloración invita a detenerse a codificar desde dónde está leyendo la crítica francesa ¹⁰. La tarea está pendiente.

Coda

Al intentar dar cuenta de una anomalía historiográfica en el campo cultural, se describen tangencialmente algunos problemas fundamentales sobre la interdependencia entre la producción artística y los agentes que operan en su recepción crítica, los modelos con que estos agentes codifican su tiempo, los modos de representación comprometidos, los espacios que inevitablemente quedan fuera del campo de visión, etc. Esta mirada "de espejo retrovisor" posibilita situar puntos de inflexión, incorporar las posibles variables que determinan cambios en los horizontes de expectativa para el crítico o para el gran público, situar los impulsos innovadores que ponen en crisis los modelos de observación o los aparatos de exégesis, etc.; tal vez, lo más relevante, es la remota posibilidad de intuir los supuestos epistemológicos que constituyen la obviedad con la cual codificamos nuestro hoy, de acercarse a la noción de océano con la mirada del pez.

* Licenciado en Estética y Magister en Letras (c), Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹¹ Una documentada cronología que integra los sucesos más relevantes de la política, la cultura y su efecto en las masas es el texto *El siglo en que vivimos. Chile 1900-1999*, de Carlos Orellana, Planeta, 1999.

¹² Para una revisión de las transformaciones sociales que experimenta la vida política del país y el impacto de la economía sobre la organización social y la vida cultural, véase *Chile en el siglo XX*, Mariana Aylwin y otros, Planeta, 1990; para profundizar las corrientes del pensamiento y las pautas de consumo cultural en el Chile finisecular, véase *Viva el siglo. La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile*, de Bernardo Subercaseaux, Editorial Aconcagua, 1998.

¹³ La compilación *Juan Emar. Escritos de arte (1923-1925)*, de Patricio Lizama, Dibam, 1992 permite conocer el aporte cultural de Emar como crítico de arte y promotor de las vanguardias.

¹⁴ La rigurosa investigación de teoría de la recepción *Juan Emar - estudio*, de Alejandro Caseco-Jerez, Ediciones Documentas, 1989 pormenoriza los problemas de legibilidad y exclusión historiográfica en torno a la obra de Emar.

¹⁵ Véase cómo aún prima el canon formativo-didáctico en la valoración de Coloane como Premio Nacional en Rojas Piña, Benjamín: "Coloane, el narrador de la pampa fueguina y la región de los témpanos", Boletín del Instituto Nacional N° 77, 1964.

¹⁶ Para una exposición canónica de la teoría de las generaciones aplicada a la narrativa latinoamericana, véase *Historia de la novela hispanoamericana*, de Cedomil Goic, Ediciones Universitaria de Valparaíso, 1972; para una profundización de la Generación del '38 véase *Literatura chilena del siglo XX*, Fernando Alegria, Zig Zag, 1962; para una revisión historiográfica crítica del tema, resulta de gran interés *El río de la arpillera. El perfil literario de Chile*, de René Jara, Libros Hiperión, Madrid, 1988.

¹⁷ Muestras de ello son las referencias "Cabo de Hornos", de Guillermo Koenenkampff, y "Golfo de Penas" de Luis Merino Reyes, publicadas en *Atenea* N° 213 y 242-243, de 1943 y 1945, respectivamente.

¹⁸ Para adentrarse en un estudio más contemporáneo y panorámico sobre los aportes de la narrativa de Coloane, es preciso consultar *La obra narrativa de Francisco Coloane*, de David Perreman, Editorial Universitaria, 1987.

¹⁹ Véase la reseña "Cabo de Hornos", de Ricardo Latcham, en *La Nación*, 21 de diciembre de 1941.

²⁰ Un punto de partida para revisar la recepción crítica de Coloane en Francia puede hallarse en "Revista de Libros", de *El Mercurio*, 30 de abril de 1994, página de Cultura de *La Época*, 27 de diciembre de 1994 y *Quié Pasa* del 29 de junio de 1996, p. 85.

Proyección Social: Muralismo y Grabado

Otra tendencia que se desarrolla durante la década del '40, corresponde a una producción artística orientada hacia los temas sociales y populares que se manifiesta a través de la pintura mural y el grabado. Para lograr la comunicación de sus sentimientos e ideas, los artistas de esta escena utilizarán todos los medios expresivos y técnicos que estén a su alcance. Los pintores, por ejemplo, también serán muralistas, grabadores o vitralistas. Lo que importa es el mensaje y el momento en que se comunica. Esta prioridad por el mensaje deja de lado la pintura de género europea, y se relaciona con una iconografía de carácter "expresionista". Esta condición es compartida parcialmente por la pintura de la Generación del '40, ya que su énfasis en los temas "íntimos" y "autobiográficos" los sustraerá del clima de efervescencia ideológica de la época.

La recuperación de la iconografía del mundo popular y el sentido grandilocuente y social del muralismo mexicano de los años '20 guía a los artistas de este momento. Ellos van a preferir "amplificar la voz social" a través de grandes murales, realizados con efectos figurativos, simplificados y sintéticos, provocando un efecto monumental; o bien preferirán la "multiplicación de la voz social" a partir de las series de grabado. En ambos casos la estética se orienta hacia la figuración de imágenes reconocibles y simplificadas, por lo que un grabado puede ser boceto o tema de un mural.

La Voz Social

Los capítulos destinados al mural en las historias del arte chileno son modestos, a pesar de que esta manifestación se desarrolló desde principios de siglo XX. El mural surge como una tendencia artística que evita lo privado como "goce o como soliloquio individual"²⁰, prefiriendo la contemplación y el agrado estético masivo. Esta manifestación se carga de contenido social a partir de la influencia conceptual y técnica del muralismo mexicano: "A mediados de los años '20, y como expresión de una violenta revolución agraria de inspiración indigenista y metas socializantes, surge en México un movimiento artístico muy coherente, cuyos paladines son Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Éstos se oponen a las audacias de la pintura contemporánea europea y preconizan un retorno al realismo, asequible a la comprensión popular. A la pintura de caballete, que se ha tornado un vehículo de experimentación o un rentable objeto de inversión, prefieren los grandes muros de los edificios públicos que permiten llenar vastas superficies con escenas de los menesteres del pueblo, en un estilo naturalista, simplificado y monumental"²¹.

En Chile La tradición de la pintura mural como cátedra universitaria se inicia con Laureano Guevara en 1931; seis años después se incorporará Gregorio de la Fuente (1910-1999) como ayudante y posteriormente como profesor titular desde 1953 hasta 1970. En 1941, los mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, vienen a Chile para hacerse cargo la decoración y pintura mural de los salones y la biblioteca de la Escuela México de la ciudad de Chillán. Este proyecto constituyó un gesto simbólico con el cual el gobierno de México quiso solidarizar con los planes de reconstrucción tras el terremoto que había destruido esa ciudad en 1939. Participan como ayudantes en este trabajo los chilenos Laureano Guevara, Gregorio de la Fuente, Alipio Jaramillo, Camilo Mori, Luis Vargas Rosas y Erwin Wenner.

El Gesto Volumétrico y Raíces Americanas

En la escultura desarrollada durante la década del '40, la labor del artista muestra una dirección análoga a la de la pintura. Profundizando los elementos esenciales de su arte, se produce en los escultores una necesidad de estructurar una forma más sintética y sencilla, cambiando los hábitos del dibujo y del modelado para convertir al gesto y al volumen en sus medios expresivos predilectos. Uno de los temas más recurridos para extender esta gestualidad del cincel y el martillo, será el de la figura humana. En particular, el retrato va a constituir un género bastante recurrido, por lo que es posible encontrar numerosas cabezas en colecciones privadas y de museos. El retrato permitió a los escultores experimentar con la expresión del volumen y, al mismo tiempo, con la capacidad de establecer referencias profundas y certeras con el "modelo" o el homenajeado. A través de las cabezas se verá como se acentúan los rasgos principales, intentando lograr en pequeños formatos la expresión de una "vida interior", evitando lo anecdótico y decorativo. La talla directa iniciada por los escultores de la década del '20 será una vía absolutamente cotidiana para escultores como Lorenzo Domínguez (1901-1963), Samuel Román (1907-1993), Julio Antonio Vázquez (1897-1976), y las jóvenes escultoras María Fuentealba, Lily Garafulic y Marta Colvin.

El escultor que definitivamente provocará un aceleramiento en la forma de concebir el volumen, el proceso constructivo y el resultado final, será Lorenzo Domínguez. Desde su obra, formada en el rigor de la intelectualidad española y la cercanía de celebridades como Ramón y Cajal, García del Real y Almada Negreiros (dibujante portugués), muy pronto estará "modelando en arcilla" una cabeza en la Academia de San Fernando. Su formación se dio en un medio altamente académico, en el que tuvo protagonismo el escultor vallisoletano Juan Cristóbal, que lo inició en la técnica del tallado. Será este sistema escultórico el que posibilitará la proyección espontánea del artista, siguiendo un modelo estético que podríamos denominar "de incertidumbre y azar". La falta de un programa narrativo o ilustrativo de la forma le permitirá a Domínguez establecer sus propios parámetros plásticos a partir del conocimiento de las potencialidades de su materia prima, sin que tenga a recurrir a fórmulas de belleza preconcebidas. Esta

A partir de la década del '40, la iconografía del mural se centra en las demandas sociales y las causas nacionales contingentes. Plasmar estas imágenes surgió de la necesidad de expresar a un sector del país que luchaba por establecer mayores grados de protagonismo en la construcción social. El mural público, al igual que en México, buscó satisfacer las inquietudes intelectuales y emocionales de una sociedad que deseaba verse retratada y escuchada. En 1943 se inician los trabajos en la técnica al fresco para un gran mural en la Estación de Ferrocarriles de Concepción. Su realización estuvo a cargo de Gregorio de la Fuente, quien ganó el concurso siendo aún ayudante de la cátedra de Laureano Guevara, lo que no dejó de tener sus efectos polémicos, puesto que el propio Guevara obtuvo el segundo lugar en la convocatoria. El mural, en el que también participó como ayudante Julio Escámez y Aída Delgado de la Fuente, desarrolla una iconografía regional que está dividida en tres temáticas, donde se registra un pasado



Mural de la Estación de Ferrocarriles de Concepción.
Gregorio de la Fuente.
Mural al fresco.
258 m².

propuesta la expresó del siguiente modo: "Cada piedra tiene su propia composición, su grado de dureza, sus vetas, sus manchas, lo que exige el empleo de tantos tipos de herramientas, de diferente temple, etc. El mismo pulimento depende de los caracteres intrínsecos de las piedras. Muchas no alcanzan su máxima expresión por defecto o por exceso de pulido. Y lo que digo de las piedras, puede decirse de las maderas, de los granitos y de los mármoles americanos". Con este importante aprendizaje, Domínguez llegó a Chile en 1930 y en 1931 comenzó a enseñar en la Escuela de Bellas Artes. Su lección logró conciliar aspectos tradicionales del trabajo volumétrico con la innovación estilística y temática. Su mayor logro fue la recuperación del patrimonio escultórico ancestral de América; investiga el arte precolombino, asumiendo toda su carga simbólica y expresiva, distanciándose de la tradición europea del siglo XIX.

Los escultores emergentes que consolidarán su obra durante la década del '50 y que recibieron en forma directa esta enseñanza innovadora de Domínguez serán Samuel Román, María Fuentealba, Marta Colvín y Lily Garafulic; esta última será la inspiradora de la pieza titulada *Lilión*, del Museo Nacional de Bellas Artes.

* Victor Carvacho, *Historia de la escultura en Chile*, Santiago, Ed. Andrés Bello, 1983.



Cabeza
Lorenzo Domínguez
Piedra
56 x 42 x 42 cm
Col. MAC



Figura reclinada
María Fuentealba
Mármol verde
23 x 22 x 20 cm
Col. MAC



Elena
Samuel Román
Bronce
36.5 x 36.5 x 33 cm
Col. MAC



idílico del mundo precolombino, la llegada e influencia del colonizador español y la proyección de la clase trabajadora en la sociedad contemporánea.

Algunos proyectos murales serán propiciados por el Estado, que desea decorar sus edificios públicos como un modo de lograr un efecto inmediato sobre un sector de la ciudadanía, esperanzado en la educación y en la justicia social. Entre los destacados seguidores de la pintura mural orientada hacia lo

social se pueden nombrar a Fernando Daza, Pedro Lobos, Fernando Marcos, Julio Escámez, José Venturelli, Francisco Otta y Nelson Santander, entre otros.



Figura, 1944
José Venturelli
Óleo / madera
73 x 60 cm
Col. MNBA

A pesar de los deseos por expandir y multiplicar la voz social, la enseñanza del muralismo en Chile debió enfrentar numerosas dificultades. Debido a la naturaleza técnica y a las dimensiones de un mural, los discípulos de la cátedra, cada vez que finalizaban el año, debían traspasar al muro de la Escuela un proyecto lineal pintado en papel. Al año siguiente debían borrar los muros para iniciar nuevos proyectos. La falta de proyección social de las obras, incidió en que la disciplina no tuviera la difusión ni desarrollo suficiente, de tal modo que aparecía como una cátedra sin un futuro concreto. Por otra parte, las dificultades técnicas establecían una serie de procesos bastante complejos, de tal modo que realizar una pintura al fresco requería de mucha experiencia, práctica y un adecuado financiamiento.



Rostro de suburbio
Francisco Otta
Óleo / tela
49 x 40 cm
Col. Particular

Esta falta de presupuesto y de reconocimiento por parte de las autoridades, fue vista por los artistas como un abandono: "Durante más de medio siglo los auténticos pintores de Chile han sido perseguidos y postergados, tratados despectivamente de mexicanistas, anecdóticos folklóricos, estridentes, gesticulantes, figurativos, 'patones', grotescos, ilustrativos, mediocres y resentidos, única y exclusivamente por su posición consecuente con la realidad socio-económica chilena y latinoamericana"²². La percepción de los conflictos alcanzó tal dimensión, que los muralistas se sintieron abiertamente discriminados. La cátedra de Mural en la Universidad de Chile llegó a tener en algún momento sólo dos alumnos. Fernando Daza recuerda: "Existía absoluta indiferencia por crear obras que se acercaran a la clase trabajadora y, por el contrario, proliferaban las tendencias exóticas, extranjerizantes, como

abstraccionismo, cubismo. Había muchos 'picassitos' organizados por el 'Grupo de Estudiantes Plásticos' y acicateados por los salones reaccionarios y críticos ad hoc..."²³.

Lo Social y lo Nuestro

Marco Bontá (1898-1974) inicia sus viajes por el mundo en 1926. Llega a Europa gracias a una beca que obtiene al ganar el Premio Bolsa o Premio Chile del Ministerio de Educación. Así logra ingresar a importantes academias de Francia, España, Italia, Bélgica y Alemania, durante una estadía que dura cuatro años.

Desde aquel viaje, el trabajo pictórico de Bontá asumió la estética desarrollada por Cézanne y los cubistas, aplicada en obras como *Diana*, realizada en 1929 (Col. MNBA). En ella prima la restricción del color y la utilización de ritmos lineales y construcciones geométricas para estructurar la imagen de una mujer "latinoamericana" que encarna a la diosa griega. Esta inquietud por lo ancestral y lo indioamericano se desarrollará con fuerza hacia fines de los años '40 en la obra de Bontá. En su trayectoria artística y académica irá reafirmando su opción estética. En 1929 se integró a la Exposición de Artistas Latinoamericanos que se realizó en París. También participó en la Exposición Internacional de Sevilla, en la que obtuvo una medalla de bronce. A su regreso, en el año 1931 creó y posteriormente dirigió la formación del Departamento de Artes Gráficas, dependiente de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Su capacidad académica y plástica fue reconocida a tal punto, que el Gobierno de Venezuela solicitó en 1938 su colaboración para organizar la enseñanza de las Artes Aplicadas, situación que se extendió hasta 1945. Allí realizó una reconocida labor en las cátedras de Pintura Mural, Vitral y Artes Gráficas. A su regreso a Chile, fundó en 1947 el Museo de Arte Contemporáneo, desde donde retomó su lugar académico en la Universidad.

La permanencia en Venezuela tuvo un impacto muy decisivo en la estética desarrollada por el artista, ya que en sus obras posteriores predominará la figura humana, la flora y la fauna americana a través del color saturado, la forma simple y sintética del trazo. En medio de esta búsqueda de identidad, escribe en 1950 un artículo, "Seamos Nosotros", en el que da a conocer sus fundamentos para intentar esta autonomía e identidad: "Cualquier mediano observador que conozca la psicología del sudamericano estará de acuerdo en que uno de los aspectos que más nos da carácter de tal, es el deliberado afán de adaptar nuestros hábitos y hasta nuestros pensamientos a las más diferentes y heterogéneas costumbres extranjeras. Durante un largo tiempo, nuestras preferencias se dirigían hacia las formas prusianas; ahora son inglesas y francesas las que se imponen. Cuando las raíces del arte están en la tierra, no necesitan de accesorios contemporáneos y ajenos, se nutren de elementos simples y espontáneos, de amor a la naturaleza y a la vida; la técnica viene sola".

La enseñanza del mural enfrentó un duro momento en 1968, siendo Director de la Escuela de Bellas Artes José Balmes. La cátedra de Mural fue excluida del curriculum obligatorio que seguían los estudiantes de la Escuela para transformarse en un curso de carácter optativo. Este cambio no debe ser visto única y exclusivamente como un problema curricular: en realidad lo que resultó decisivo fue el cambio de conceptos frente al mural como especialidad independiente. José Balmes, en entrevista reciente, comentó: "Cuando hay una formación que apunta a lo básico, esa formación es común. Demora varios años aprender a resolver los problemas de color, de espacialidad, todos los problemas, digamos "absolutamente plásticos [...]". La idea que nosotros teníamos era que la formación debía considerar la teoría y lo esencial de



* Marco Bontá. *Revista Pro-Arte*. Noviembre, 1950. Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, noviembre, s/p.

Después del temporal, 1956
Marco Bontá
Litografía
34 x 46 cm
Col. MNBA

los problemas plásticos. Cuando tienes esa formación puedes hacer lo que quieras. No obstante, la desorientación en algunos casos llegó a tal punto que algunos alumnos me decían 'usted nunca nos ha enseñado la acuarela'. Si la acuarela no se enseña, se practica. Pues para quien tiene una formación universal e integral da lo mismo la técnica [...] entonces para nosotros el mural o la acuarela o el mozaico o cualquier otra disciplina plástica nos parecían investigaciones individuales. Sino que lo diga el viejo Miguel Ángel que pintó la Capilla Sixtina sin antes haber sido muralista en su vida. ¿Por qué razón pudo hacerlo? Simplemente porque tenía una formación global de dibujo, composición y volumen”²⁴.

El compromiso entre arte y sociedad, identificado con el trabajo mural, también tiene su representación en el grabado. Ambos oficios se relacionan tanto por su “posibilidad multiplicadora” como por su concepción estética. Esta relación conceptual y formal del grabado y el muralismo quedó en evidencia con el comentario que hizo David Alfaro Siqueiros cuando estuvo en Chile: “El grabador Hermosilla Álvarez –con el magnífico fotógrafo Antonio Quintana– es el artista chileno más consecuente, hasta hoy, con la realidad social histórica presente de su país y el mundo. Es un verdadero artista militante antifascista y, por eso mismo, un consciente productor de arte revolucionario; el más consciente y el más sano de su generación, sin duda alguna, en su correspondiente rama productiva”²⁵.



Muchacha del Sur, 1951
Julio Escármez
Xilografía
41 x 57 cm
Col. MAC

Por otro lado, en Chile se dan las condiciones sociales para que ocurra un mayor acceso a la educación y, por lo tanto, la posibilidad de conocer nuevas ideas de reorganizar la sociedad: "justicia social y acceso igualitario a los beneficios del Estado". En este contexto, el arte se instala al medio de los procesos de reivindicación y se verá a los artistas elaborando murales con consignas y grafías de fácil divulgación y reproducción. El grabado será un accesible vehículo expresivo y de difusión. Las temáticas buscarán recuperar un mundo popular y marginal a las "Bellas Artes". Los artesanos ganan un espacio en esta recuperación y dignificación de los oficios manuales. En esta disciplina participan Carlos Hermosilla, Carlos Sotomayor, Julio Escámez, Lilo Salberg, Medardo Espinoza, Pedro Skarpa, René Quevedo, Pedro Lobos, Pedro Olmos y José Venturelli; en esta opción estética también tiene pertinencia el trabajo plástico desarrollado por Marco Bontá a partir de sus grabados y pinturas realizadas durante las décadas del '40 y '50. La presencia de Carlos Faz y Delia del Carril hacia fines de los años '50 da cuenta de la continuidad de esta tendencia.

Paralelamente, en la literatura se configurará durante estos años un grupo de escritores preocupados por la recuperación del mundo social, marcando una diferencia con la independiente e ingenua literatura criollista desarrollada entre 1910 y 1920: "En el marco de la novela chilena contemporánea, la Generación de 1938 plantea una revisión del concepto de realismo, distante de las variaciones criollistas y naturalistas. La generación neo-realista (como también se le denomina), problematiza la relación entre la literatura y la sociedad, dicho ideario contempla, al decir de Fernando Alegría: 'La generación del '38 posee ciertos rasgos que la individualizan nitidamente: por ejemplo, la importancia que asigna a la función social del escritor, su esfuerzo por caracterizar al chileno dentro de un complejo de circunstancias históricas que lo relacionan íntimamente con el destino del mundo contemporáneo, su preocupación por incorporar a la literatura zonas de nuestra sociedad hasta entonces ignoradas por los escritores criollistas y, en fin, un interés, que a menudo asume caracteres de obsesión, por dar categoría literaria a hechos de emancipación política y económica de la clase trabajadora [...] En Chile se inicia una era dedicada a preservar la democracia sobre la base de la justicia social e independencia económica. Es en 1938 cuando asume el poder el Frente Popular, y su política de amplias reformas encuentra eco de simpatía entre los grupos intelectuales de nuestro país"²⁶.

En Chile ya entendemos que al acto de memorizar, de detallar, de agitar los tiempos se vuelve ciertamente conflictivo al intentar buscar en los pliegues del pasado aquellas circunstancias que permitan inferir los andamientos que atraviesan culturalmente el presente.

(Diamela Eltit)

La (re)visión de la obra de Carlos Hermosilla opera como la propuesta de un texto suplementario en el contexto de la retrospectiva "Chile 100 años: artes visuales (Primera etapa: 1900-1950)". De tal modo que el paréntesis (re)visión funciona como un gesto de reescritura; en la apertura del paréntesis se produce un movimiento entre el dato fijo –visión– y la construcción de un relato –revisión–, volver a mirar y ver que pasa al recorrer nuevamente la obra de Hermosilla, reutilizando uno de los elementos característicos de su caligrafía –un trazo rápido–, lo que pone en movimiento recorridos en diferentes direcciones.

No deja de ser sintomático escribir sobre Hermosilla a cuarenta años de la primera monografía que fija e inscribe su obra. Me refiero al texto de Antonio R. Romera *Carlos Hermosilla* (Colección artistas chilenos, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), como resultado de su retrospectiva en la sala de la Casa Central de la Universidad de Chile: espacio y escritura que se podrían caracterizar de monumental en su condición consagratoria.

Es desde estas referencias que cruzo la cita inicial, un texto en el margen de la página que alude a los efectos de "memorizar"; el ejercicio de memoria se opone como actividad al de omisión y obliteración, prácticas que en el presente se evidencian en los actos de reconstrucción de la memoria reciente.

Si bien la memoria necesita de los datos espacio-temporales para su fijación, para la revisión de la documentación existente se requiere mirar a través de los pliegues y fisurarlos desde la imaginación de quien escribe. En este sentido, al remirar la obra de Hermosilla interesa establecer ciertas zonas de corte que permitan poner en conexión el dato estático con la alteridad que puede experimentar según los elementos que se entrecruzan. Por ello la alusión anterior de lo sintomático al releer el texto de Romera, en el cual se dejan notar –en la interlínea o en su organización– algunas fricciones por parte de quien enuncia: a Romera se le dificulta el acto interpretativo, el que a veces explicita u otras evita. Con esto quiero indicar desde el presente la situación de la escritura del arte en Chile: la paradoja es que Hermosilla no responde al modelo del gusto de Romera. En todo caso sin la existencia de este texto (desconocido para muchos por su fecha de circulación), la inscripción de Hermosilla seguiría siendo un dato flotante en las historias del arte chileno, las cuales –a propósito de lo que se comenta– se organizan desde la pintura, quedando las otras manifestaciones alrededor con los debidos forzamientos para ajustarlos a un relato que no las contempla.

Otro dato importante de la obra de Hermsilla y la fecha indicada da cuenta de una coyuntura respecto del grabado: éste deja de estar asociado al espacio utilitario de las técnicas gráficas, ya que su enseñanza y circulación participan en el sistema del arte. De tal modo Hermsilla es una figura paradigmática en términos de la enseñanza y difusión del grabado; respecto de lo primero, es representativo de la matriz inicial de su enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar entre 1939 y 1973, dos fechas como se verá significativas en términos de este relato; con relación a lo segundo, señalar (una) exposición clave en 1947, año en el cual organiza junto a V. Rozas el "Primer salón de grabadores de Chile" que se realiza en la sala del Ministerio de Educación en Santiago. Tanto la enseñanza como la difusión del grabado las ejercerá durante toda su vida.

Vuelvo sobre el año 1939 y me detengo en ésta, en una operación de (re)corte, introduciendo en el relato una especie de sub-capítulo que genera una serie de cruces a propósito de los "anudamientos": en este momento Hermsilla está realizando la serie "Las banderas"; en el contexto cultural, político y social se sucede la emergencia de los gobiernos radicales; cercano a 1941, llega a Chile Siqueiros; y, por último, mientras imagino este texto, recorro en Guadalajara en la Capilla del Hospicio de la ciudad (hoy Centro Cultural) un mural realizado por Orozco entre 1938 y 1939, los croquis y bocetos del mismo en una de las salas de este recinto y, además, una fotografía suya que, curioso o por efecto de estética de época, se asemeja a Hermsilla en los marcos de los anteojos y en el gesto escrutador.



Los mineros, de la serie
Las Banderas, 1930

Detengo los cortes para recorrer una imagen de la serie "Las banderas": *Los mineros*, linóleo, 55 x 77. La leo como un fragmento de un corpus que es la serie que funciona como un fresco de época: de ahí la asociación con el muralismo y también con el hecho de que el grabado, a semejanza del fresco, ilustra un texto, en este caso el ideario de una época que mediante su ilustración permite a un público preferentemente iletrado entenderlo. Con ello aludo al rol del grabado como fuente de conocimiento y su papel didáctico en el libro.

En otro lugar he señalado que el imaginario de la obra de Hermsilla guarda correspondencia con los códigos de época, la contextualización de parte de su producción se vincula a los acontecimientos político-sociales del

Frente Popular. Sin caer en reduccionismo, la iconografía de sus trabajos ilustra elementos del mundo narrativo de la llamada Generación del '38.

En el marco de la novela chilena contemporánea, la Generación de 1938 plantea una revisión del concepto de realismo, distante de las variaciones criollistas y naturalistas. La Generación Neorrealista (como también se la denomina) problematiza la relación de literatura y sociedad, dicho imaginario contempla, al decir de Alegria, "ciertos rasgos que la individualizan nítidamente: por ejemplo, la importancia que asigna a la función social del escritor, su esfuerzo por caracterizar al chileno dentro de un complejo de circunstancias históricas que lo relacionan íntimamente con el destino del mundo contemporáneo, su preocupación por incorporar a la literatura zonas de nuestra sociedad hasta entonces ignoradas".

En el imaginario de Hermsilla, el espesor de dicha narrativa se encuentra en la serie "Las banderas". En la obra mencionada, en un primer plano sobresalen los cuerpos musculosos de los mineros enarbolando banderas que dan movimiento y dirección a la imagen. En un segundo plano se encuentra un grupo de figuras humanas doblegadas por el esfuerzo; el grupo del primer plano alzando sus manos, en un gesto liberador, que anuncia un tiempo de cambio y de justicia social.

Si bien la composición se ordena en base a mínimos elementos, como es la característica de la síntesis en la técnica del linóleo, ésta contiene un espesor narrativo de gran especificidad. Se podría hablar del fragmento o del croquis de un mural: todo parece aludir a una agitación sobre el inicio de una gran marcha. Remiro esta escena en términos "de agitar los tiempos" y los asocio con un trabajo reciente de José Balmes, para efectos de "anudamientos": "Escenas de pintura local" (1999, MNBA), exposición en la que recupera unos trabajos anteriores de la muestra "Lota el silencio", en la cual desde la noticia de la página de un periódico reconstruye el proceso de reconversión de la mina de Lota. La asociación con Hermsilla es casi una literalización o traducción de una escena común: si Hermsilla fija –graba– el inicio de la emancipación de este sector social, Balmes documenta su desaparición. En el índice de objetualidad de la obra, están la huella y los elementos de los mineros que se han visto en la necesidad de abandonar la mina por el cese de sus funciones, en el marco de un proceso de transformaciones económicas que genera reconversiones. Otra coincidencia entre Balmes y Hermsilla, desde sus respectivos ideoslectos, es su preocupación social por el acontecer del país, en el cual el trabajo del artista es de testimonio e intérprete de su época desde la perspectiva del artista ciudadano.

De ahí el acto de memorizar e interpretar la obra de Hermsilla, no desde la monumentalización, sino en el intento "de buscar en los pliegues del pasado" elementos que permitan comprender el presente. Desde esta perspectiva, el grabado mantiene una de sus características de ser material que permite el acto de reconstrucción, pero ésta debe entenderse como construcción de mirada.

Es por ello que la mirada como revisión dinámica permite cruzar acontecimientos que contribuyan a evitar las prácticas amnésicas de un imaginario mediático que tiende a fortalecer las conductas de consumidores y no de ciudadanos partes de un

colectivo. La revisión surge, entonces, como una reescritura y dispositivo de una narración que cruza acontecimientos "agitando" niveles de interpretación, en la cual la retrospectiva no se entiende como una construcción lineal, sino como fuente de un tramado más complejo en la distribución de las piezas que se propone para el recorrido y que opera intertextualmente con la cita, graficando las líneas de margen que pasan a ser constitutivas de las páginas omitidas. En este contexto, la obra de Hermosilla se hace contemporánea como efecto de conflictos no resueltos, los cuales también atraviesan la actividad interpretativa, metaforizando desde otro ámbito los cuerpos que faltan para organizar el álbum familiar de la sociedad chilena contemporánea.

*Académico e investigador, Universidad de Playa Ancha.

(1) En el contexto de una posible historiografía sobre el grabado, tres textos se han ocupado de ésta: *Dibujo y grabado en Chile* (1987) de Enrique Solanich, *La novela chilena del grabado* (1995), de Justo Pastor Mellado, *La línea de la memoria* (1995) y *Desplazamiento de la memoria* (1996) de Alberto Madrid. Estas referencias interesan en cuanto intentan armar un discurso sobre el grabado de modo de establecer su autonomía respecto de la subordinación de otras artes. También, a propósito de las fechas que articulan el relato de la revisión de Hermosilla, a partir de 1959 Nemesio Antezar organiza el Taller 99 el cual se suele sobredimensionar su rol en términos de historias locales y de inscripción, aspecto que ha sido problematizado por J. P. Mellado.

- (1) Antonio R. Romera. "Generación de 1940 de la Escuela de Bellas Artes", *Artes* N° 9. Santiago de Chile, 1975-76, pág. 145.
- (2) Antonio R. Romera. *op. cit.*
- (3) Isabel Cruz. *ARTE, Historia de la pintura y la escultura en Chile de la Colonia al siglo XX*, Editorial Antártica, 1984, pág. 399.
- (4) Isabel Cruz. *op. cit.*
- (5) Sergio Montecino. *Evocación del pintor Camilo Mori*, Discurso en la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, octubre 1975, s/p.
- (6) Sergio Montecino. *Entre Músicos y Pintores*, Editorial Amadecus, 1988.
- (7) Ricardo Binsid. *La Pintura Chilena Desde Gil de Castro hasta nuestros días*, Santiago, Philippe Chilena, S. A., 1984, pág. 152.
- (8) Enrique Solanich. *Exposición de pintura chilena. La Generación del '40*, Catálogo, Casa Central Universidad de Chile, mayo 1992.
- (9) Enrique Solanich. *op. cit.*
- (10) Sergio Montecino. *op. cit.* 1975.
- (11) Guillermo Machuca. *Primera mirada*, Catálogo, Museo de Arte Contemporáneo. Facultad de Artes Universidad de Chile, pág. 24.
- (12) Isabel Cruz. *op. cit.*, pág. 400.
- (13) Guillermo Machuca. *op. cit.*, pág. 26.
- (14) Antonio Romera. *op. cit.*, 1975-76, pág. 147.
- (15) Israel Rosi en Miguel Arceche. *El proceso de la creación artística*, Santiago, Editorial Nacimiento, 1977, pág. 197.
- (16) Milan Jelic. *Curso de estética general*, Santiago, Ed. Universitaria, pág. 90.
- (17) Carlos Huneeus. *Chilean Contemporary Art Exhibition*. Toledo Museum of Art, Ohio, 1941, pág. 42.
- (18) Magaléna Le Blanc. *Grupo de Escudistas Plásticos. Una propuesta revalorada* (tesis de grado), Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, pág. 11.
- (19) Pilar Aspíllaga. *Una mirada crítica a la generación paisajística del '40* (tesis de grado), Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, 1995, pág. 22.
- (20) Mayores referencias en "El Mural en Chile". *Calendario Philips*, 1998.
- (21) Isabel Cruz. *op. cit.*, 1981, pág. 413.
- (22) Fernando Marcos, citado por Marcos Bontá en el diario *La Nación*, 4 de junio de 1972.
- (23) Marcos Bontá. *op. cit.* (Archivo MNBA)
- (24) Entrevista inédita realizada a José Balmes. Ramón Castillo y Leonor Castañeda, octubre 1999.
- (25) David Alfaro Siqueiros. "Carlos Hermosilla, un gran artista de su época", *El Siglo*, 1 de agosto de 1943.
- (26) Fernando Alegria. *Literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1962, pág. 79.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Capítulo I:

EL MODELO EUROPEO: CRÓNICA DE UNA ILUSIÓN

Álvarez Urquieta, Luis, 27
Arias, Virgino, 16, 18, 24, 25
Barros Luco, Ramón, 30
Blanco, José Miguel, 20, 23, 24
Bucheret, Dagnan, 18
Bugureau, Adolphe, 18
Cabanel, Alexandre, 16, 18
Carmona, Pedro León, 18
Caro, Manuel Antonio, 16
Castañeda, Leonor, 24
Castro, Celia, 19
Constant, Benjamin, 22
Cormon, Fernand, 23
d'Halmar, Augusto, 23
Dávila, Luis, 22
Edwards, Arturo, 22
Errázuriz, José Tomás, 22
Errázuriz, Rafael, 28
Fernández Albano, Elías, 29, 30
Figuerola, Emiliano, 30
Fortuny, Mariano, 22
Fossa Calderón, Julio, 23
François, Auguste, 16
Generación del '13, 26
Gervex, Henri, 22
González, Juan Antonio, 18
González, Simón, 22, 24
González, Juan Francisco, 22, 24, 26
Grez, Vicente, 14, 19, 20, 21
Grupo del Centenario, véase por Generación del '13.
Humbert, Jacques Fernand, 22
Jarpa, Onofre, 17, 22, 27
Jecquier, Emilio, 28
Kirchbach, Ernesto, 17
Laurens, Jean Paul, 18, 22
Lillo, Eusebio, 27
Lira, Pedro, 13, 17, 18, 20 - 21, 22, 24
Loebell, Ricardo, 25
Lumine, Evarist, 18
Lynch, Enrique, 22, 24
Mackenna, Alberto, 28
Manet, Eduard, 18
Matte, Agustín, 28
Maturana, Marcos, 22
Mochi, Juan, 23
Montt, Pedro, 29
Olds, Harry, 14, 25
Orrego Luco, Alberto, 17, 18, 20
Ortega, Pascual, 16
Plaza, Nicanor, 16, 18, 24
Padilla y Ortiz, Francisco, 22
Reszka, Pedro, 23
Sanfuentes, Juan Luis, 28

San Martín, Cosme, 18, 27
Smith, Antonio, 16, 17
Sorolla, Joaquín, 22
Subercaseaux, Ramón, 18, 28
Valenzuela Puelma, Alfredo, 22, 24
Vásquez Cortés, Julio, 27

Capítulo II:

LA INVENCIÓN DE LA IDENTIDAD: EL GESTO Y EL MOTIVO

Abarca, Agustín, 32, 33, 34, 37, 44, 45, 46
Alegria, Carlos, 59
Álvarez de Sotomayor, Fernando, 45, 58, 59, 60, 61
Arias, Virgino, 35
Becker, Bárbara, 37
Barrios, Eduardo, 44
Benjamin, Walter, 39
Bindis, Ricardo, 62 - 67
Blanco, José Miguel, 35
Blest Gana, Alberto, 44
Burchard, Pablo, 35, 38, 52 - 56, 58
Caracci, Jorge, 59
Concha, Ernesto, 35
Córdova, Guillermo, 35
Correa, Eduardo, 38, 39
Correa, Rafael, 59
Costa, Jerónimo, 59, 66
Cortés, Ana, 39
De la Fuente, Gregorio, 39
De Ovalle, Alonso, 44
D'Halmar, Augusto, 57, 58, 67 - 70.
Díaz de la Peña, Narcisse, 39
Dupré, Jules, 39
Escuela de Barbizón, 39
Escuela Francesa, 39
Fossa Calderón, Julio, 59.
François, Auguste, 35,
Generación del '13, 36, 44, 57, 59, 60, 61
Gil de Castro, José, 44
González, Simón, 35
González, Juan Francisco, 34, 36, 38, 39, 40, 43, 47 - 51, 58
González-Vera, Francisco, 52 - 56
Gordon, Arturo, 59, 60, 61
Grupo Montparnasse, 42
Helsby, Alfredo, 43, 44
Huneeus Gana, Jorge, 57
Isamitt, Jorge, 59
Jarpa, Onofre, 38
Lagarrigue, Carlos, 35
Latorre, Mariano, 44, 59
Letelier, Jorge, 59
Lillo Baldomero, 44
Lira, Pedro, 40, 45, 59, 60, 61
Leng, Alfonso, 58
Lobos, Enrique, 64
Loebell, Ricardo, 67 - 70.
Los Diez, 58

Luna, Pedro, 60, 61, 65
Magallanes Moure, Manuel, 57, 58
Maluenda, Rafael, 44
Matte, Rebeca, 35
Millet, Jean Francois, 39
Monet, Claude, 35
Montoya Véliz, Jorge, 47 - 51.
Montecino, Sergio, 61
Mori, Camilo, 39
Ortiz de Zárate, Julio, 57
Pérez, Angélica, 37
Pérez Rosales, Vicente, 45
Petit, Henriette, 39
Plaza, Exequiel, 58, 60, 63
Plaza, Nicanor, 35
Prado, Pedro, 39, 41, 58
Prieto, Jenaro, 39
Puelma, Dora, 42
Grupo Montparnasse, 42
Richot-Brunet, Ricardo, 40
Roa, Israel, 39
Rodin, Auguste, 35
Romera, Antonio, 38, 39, 40, 41, 58
Rousseau, Teodor, 39
Rugendas, Mauricio, 45
Santiván, Fernando, 57
Simon, Alexander, 45
Smith, Antonio, 38
Strozzi, Luis, 42
Troyon, Constant, 39
Valdés, Rafael, 58
Valenzuela Llanos, Alberto, 38, 41, 42, 43, 45, 58
Valenzuela Puelma, Alfredo, 43
Vargas Rosas, Luis, 39
Vila, Waldo, 57
Vyvyan, Patrick, 62
Zamorano, Pedro, 60
Zúñiga, Julio, 59

Capítulo III:

VANGUARDIA LOCAL: LA RAZÓN PLÁSTICA

Alegria, Carlos, 80, 82
Álvarez de Sotomayor, Fernando, 90
Acedo Hernández, 82
Albert, Totila, 89, 92, 93
Apollinaire, Guillaume, 74
Araya, Alfredo, 80, 82
Arias, Virgino, 80
Arrate, Herminia, 85
Barrios, Eduardo, 89
Bindis, Ricardo, 86
Bolivar, Elsa, 97
Bontá, Marco, 82, 88
Bourdelle, Antoine, 92
Burchard, Pablo, 80, 82
Bustamante, Abelardo, 89, 92, 93
Cáceres, Héctor, 94
Caballero, Jorge, 78, 81

- Cabezón, Isaías, 76, 80, 88, 89, 91
 Carvacho, Víctor, 90, 93
 Castañeda, Leonor, 80 - 82
 Cézanne, Paul, 76, 77, 91
 Cocteau, Jean, 74
 Cortés, Ana, 82, 90, 94, 94, 96
 Cruz, Isabel, 93
 Da Vinci, Leonardo, 76
 De la Fuente, Gregorio, 82
 De Bon, Barak Canut, 81
 Donoso, Aroldo, 94
 Donoso, José, 96
 Eguiluz, Augusto, 78, 82, 91, 92
 Emar, Juan, 75, 77, 78
 Fossa Calderón, Julio, 82, 90
 Fuentealba, María, 94
 Grafalic, Lily, 94
 Gazmuri, Hernán, 78, 83, 94, 95
 Generación del '13, 77
 Generación del '28, 80, 92
 González, Juan Francisco, 77, 80, 96
 González, Simón, 93
 González Cortés, Ricardo, 81
 Gordon, Arturo, 80, 82, 93
 Grigoriev, Boris, 82, 88, 89, 90
 Gris, Juan, 74, 78
 Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP), 97
 Grupo Montparnasse, 72 - 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 88, 92
 Grupo Rectángulo, 97
 Guevara, Laureano, 89, 91, 93
 Hayter, Bill, 96
 Hermosilla, Carlos, 82
 Herrera, Héctor, 82
 Huidobro, Vicente, 74, 78
 Humeres Solar, Carlos, 89
 Ibáñez del Campo, Carlos, 89
 Isamitt, Carlos, 80, 81, 88, 89, 90
 Jocelyn-Holt, Letelier, Alfredo, 98 - 102
 Kissling, Moise, 74
 Larraín Peró, Hernán, 76
 Leger, Fernand, 78
 Letelier, Rosario, 94
 Lhote, André, 76, 77, 94, 95, 96
 Lira, Armando, 89, 90, 91
 Lira, Pedro, 80, 90
 Lorca, Lilian, 94
 Lucares, Óscar, 76
 Malvar, Sara, 78
 Manet, Eduard, 97
 Matta, Roberto, 94
 Melossi, Alfredo, 80
 Mori, Camilo, 76, 78, 80, 81, 83 - 86, 91
 Ortega, Pascual, 77
 Ortiz de Zárate, Julio, 75, 76, 78, 86, 91
 Ortiz de Zárate, Manuel, 74, 78, 86
 Paquerette, Emilienne, 74
 Payró, Julio, 77
 Pérez, Matilde, 97
 Perotti, José, 76, 78, 82, 84, 89, 90, 92, 93
 Petit, Henriette, 76, 77, 78, 79, 80, 82
 Picabia, Francis, 74
 Picasso, Pablo, 74, 75, 76, 78
 Plaza, Exequiel, 80
 Poblete, Gustavo, 97
 Prieto, Jenaro, 80
 Puyó, Inés, 93, 94, 96, 97
 Quevedo, 82
 Quinteros, 76
 Ramírez, Pablo, 87
 Rebolledo, Benito, 82
 Reszka, Pedro, 80
 Richon-Brunet, Ricardo, 77
 Roa, Israel, 82, 93
 Rodig, Laura, 91
 Román, Samuel, 92, 93
 Romera, Antonio, 85, 91
 Román Calderón, 81
 Rossel, Amanda, 94
 Schullz, Margarita, 75
 Tupper, María, 90
 Valadón, Suzanne, 77
 Valencia, María, 81
 Vargas Rosas, Luis, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 91, 94, 95, 96, 97
 Vergara Grez, Ramón, 97
 Vidó, Pablo, 78, 81, 88
 Vila, Waldo, 78, 97
 Yáñez, Álvaro, véase Juan Emar
 Yáñez, Eleodoro, 77
 Yáñez, Mina, 78
- Capítulo IV:**
LOS AÑOS '40:
ENTRE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO
- Alegría, Fernando, 127
 Aliaga, Alfredo, 108, 112
 Antúnez, Nemesio, 107
 Balmes, José, 114, 125
 Barcia, Augusto, 108
 Barrios, Gracia, 114
 Bindis, Ricardo, 106, 107
 Bolívar, Elsa, 114
 Bontá, Marco, 125
 Bru, Roser, 107, 114
 Burchard, Pablo, 108, 109, 111
 Caballero, Jorge, 109
 Carvacho, Víctor, 123
 Castañeda, Leonor, 106 a 115.
 Cézanne, Paul, 125
 Coloane, Francisco, 106, 116 a 120
 Colvin, Marta, 122, 123
 Cristi, Ximena, 107, 108, 113, 114
 Cruz, Isabel, 106, 107, 108, 110
 Daza, Fernando, 124
 De Dominicis, Romano, 109
 De la Fuente, Gregorio, 122, 123
 Del Carril, Delia, 127
 Delgado, Aída, 122
 Domínguez, Lorenzo, 122, 123
- Egenau, Juan, 114
 Eguiluz, Augusto, 109
 Escámez, Julio, 122, 124, 126, 127
 Espinoza, Medardo, 127
 Faz, Carlos, 127
 Fernández Pérez, José Luis, 116 - 120
 Fuentealba, María, 122, 123
 Garafalic, Lily, 122, 123
 Generación del '13, 110
 Generación del '28, 107
 Generación del '40, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 121
 Gómez Hassan, Manuel, 108
 González, Juan Francisco, 108, 112
 Gordon, Arturo, 110
 Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP), 114
 Grupo Montparnasse, 111
 Guerrero, Xavier, 122
 Guevara, Laureano, 109, 122, 124
 Hermosilla Álvarez, Carlos, 126, 127, 128 - 131
 Hernández Jaque, Juvenal, 109
 Humeres, Carlos, 109, 113
 Jaramillo, Alipio, 122
 Kandinsky, Wassily, 112
 Lobos, Pedro, 124, 127
 Luna, Pedro, 110
 Madrid Letelier, Alberto, 128 - 131
 Marcos, Fernando, 108, 124
 Matta, Roberto, 107
 Montecino, Sergio, 106, 107, 108, 110, 113, 114
 Morales Jordán, Fernando, 108, 109, 113
 Mori, Camilo, 114, 122
 Olmos, Pedro, 127
 Orozco, José Clemente, 121
 Otta, Francisco, 124
 Pedraza, Carlos, 108, 113, 115
 Peralta, Tole, 109
 Pérez, Matilde, 108
 Pinedo, Maruja, 109
 Poblete, Aída, 108, 109
 Poblete, Gustavo, 114
 Quevedo, René, 127
 Quintana, Antonio, 126
 Rivera, Diego, 121
 Roa, Israel, 108, 109, 111, 112, 113
 Román, Samuel, 122, 123
 Romera, Antonio, 106, 107, 108
 Rugendas, Mauricio, 111
 Salberg, Lilo, 127
 Santander, Nelson, 124
 Santelices, Raúl, 108, 115
 Siqueiros, David Alfaro, 121, 122, 126
 Skarpa, Pedro, 127
 Sotomayor, Carlos, 127
 Vásquez, Julio Antonio, 122
 Venturelli, José, 124, 127
 Vergara Grez, Ramón, 107, 108
 Villaseñor, Reinaldo, 108, 110
 Wenner, Erwin, 122
 Wistuba, Hardy, 108
 Worringer, Wilhelm, 112

ORGANIZA

Museo Nacional de Bellas Artes

AUSPICIAN

Philips

Televisión Nacional de Chile

El Mercurio

PATROCINAN

Ilustre Municipalidad de Santiago

Dibam (Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos)

COLABORAN

Fundación de Bellas Artes

Ley de Donaciones Culturales

DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTOR

Milan Ivelic

ASISTENTES DE DIRECCIÓN

Elisa Díaz

Ramón Castillo

Patricio Muñoz Zárate

DEPARTAMENTO DE FINANZAS

Mónica Vicencio

Marianela Lara

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO

Simón Mora

DEPARTAMENTO DE EXPORTACIÓN

Marta Agusti

DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIÓN

Ana María Staeding

RELACIONES PÚBLICAS

Bessie Torres

Mary Arévalo

Verónica Muñoz

DEPARTAMENTO DE MUSEOGRAFÍA

Ximena Frias

Nelson Muñoz

Francisco Oliva

Marcelo Céspedes

Mario Silva

Carlos González

ILUMINACIÓN

Daniel Espinace

José Espinoza

BIBLIOTECA

Doralisa Duarte

Nelthy Carrion

Cristián Muñoz

Juan Candia

Mixa Villarroel

DEPARTAMENTO EDUCATIVO

Isabel Soto

Ana Luisa Ugarte

OFICINA DE PARTES

Juan Pacheco

Carlos Alarcón

GUÍAS

Paula Parada

Paula Fiamma

Victoria Toledo

Sofía Martínez

Erica Sánchez

Yennyferth Becerra

Natalia Portuguesa

Luis Molina

DE LA EXPOSICIÓN

CURADOR

Ramón Castillo

PRODUCCIÓN

Leonor Castañeda

DESEÑO Y PRODUCCIÓN DE MONTAJE

Paul Birke A.

INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN

Patrick Vyvyan

Leonor Castañeda

Ramón Castillo

ASESORES

Ricardo Mc Kellar
Ricardo Bindis

ASISTENTE DE INVESTIGACIÓN Y MONTAJE

Ricardo Loebell
Paula Fiamma

DEPARTAMENTO DE RESTAURACIÓN

Lilia Maturana
Carolina Ossa
Ana María Lucchini
Yuki Yamamoto

NUESTROS AGRADECIMIENTOS ESPECIALES A LAS SIGUIENTES PERSONAS:

Paulo Simas, Presidente Ejecutivo de Phillips Chilena
Juan Pablo Illanes, Director de El Mercurio
René Cortázar, Director Ejecutivo de Televisión Nacional de Chile

Patricio Acevedo; Rosita Abarca; Elisa Aguirre
Cristina Arellano; Guillermo Atria; Lissette Balmaceda
José Balmes; Eliana Banderet Montecino
Francisco Brugnoli; María Carballal; Ximena Cristi
Patricio de la O; Bárbara de Voos; Aida Delgado
Rosita Droggett; Albino Echeverría; Antonio Fernández
José Antonio Ferreira; Ricardo Jure; Eugenio Mandiola
Rodrigo Merino; Cecilia Montecino; Fernando Morales Jordán
Fernando Moya; Macarena Murúa; Roberto Palumbo
Mario Paredes G.; Raúl Peña; Israel Roa; Christianne Rocha
Eugenia Romero; Daniel Santelices; Enrique Tarragó
Norma Vera; Felipe Vilches; Pedro Zamorano

AGRADECEMOS A LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES

Corporación Cultural de Las Condes
Fundación Cardoen
Museo de Artes y Artesanías de Linares
Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile
Museo Histórico Nacional
Pinacoteca de la Universidad de Concepción
Universidad de Playa Ancha de Valparaíso
Universidad de Talca

DEL CÁTALOGO

PREFACIO Y TEXTO GENERAL DE CADA CAPÍTULO

Ramón Castillo

TEXTOS ESPECÍFICOS

Ricardo Bindis
Leonor Castañeda
Paula Fiamma
Francisco González-Vera
Alfredo Jocelyn-Holt
Ricardo Loebell
Alberto Madrid
Jorge Montoya
Patrick Vyvyan

EDICIÓN

José Luis Fernández

CO-EDICIÓN

Ricardo Loebell

ASISTENTE DE EDICIÓN

María de los Ángeles Villaseca

DISEÑO

Birke Diseño

DIRECTOR CREATIVO

Alejandro Del Pino Plaza

DISEÑADOR

Eduardo Román

FOTOGRAFÍA

Álvaro Mardones
Waldo Oyarzún
Anton Birke
Archivo fotográfico El Mercurio

ASISTENTE DE FOTOGRAFÍA

Ernesto Peña

ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Macarena Murúa
Ernesto Peña

INFOGRAFÍA

Tres

DIGITALIZACIÓN DE DIAPOSITIVAS

El Mercurio

IMPRESIÓN

Servicios Gráficos Quilicura

DIRECCIÓN GENERAL

Birke Diseño

Chile

100

AÑOS

Artes Visuales