UNIVERSIDAD DE CHILE

REVISTA de ARTE

JULIO
AGOSTO 1955

INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS

núm. 1

la III bienal de sao paulo 1955

EL Jurado de Premios de la III Bienal de Sao Paulo, compuesto por las personalidades que se mencionan a continuación, otorgó las recompensas de este trascendental torneo artístico de 1955. Integraron dicho Jurado, por el Brasil, Sergio Milliet, Wolfgang Pfeiffer, Mario Pedrosa, Tomás Santa Rosa y José Valadares; por Francia, Jean Cassou; por Gran Bretaña, Grace Mc Cann Morley; por Italia, Umbro Apollonio; Por Noruega, W. Sandberg; por Austria, Gustav Beck, y por Israel, Haim Gamzu.

Los premios correspondieron a los siguientes artistas:

Gran Premio Sao Paulo, a **Fernand Léger** (Cruzeiros $ 300.000), por el conjunto de su obra; Premio al mejor pintor del Brasil, a **Milton Dacosta** (Cr. $ 100.000); Premio al mejor pintor extranjero, a **Alberto Magnelli,** de Italia (Cr. $ 100.000); Premio al mejor escultor del Brasil, a **María Martins;** Premio al mejor escultor extranjero, a **Mirko Basaldella,** de Italia (Cr. $ 100.000); Premio al mejor dibujante extranjero, a **Alfredo Kubin,** de Austria (Cr. $ 50.000); Premio al mejor dibujante brasileño, a **Aldemir Martins** y a **Carybé** (Cr. $ 50.000); Premio al mejor grabador extranjero, a **Jacob Steinhardt,** de Israel (Cr. $ 50.000); Premio al mejor grabador brasileño, a **Marcelo Grassmann** (Cr. $ 50.000).

Premios de adquisición.— Premio de Pintura "Molino Santista", a **Iván Serpa** (Cr. $ 50.000); Premio de Escultura "Sandra", a **Mario Cravo** y a **Franz Weissmann,** del Brasil (Cr. $ 50.000); Premio de Pintura "Gessy", a **G. Benner,** de Holanda (Cr. $ 50.000); Premio de Grabado "Círculo Italiano", a **Mino Maccari,** de Italia (Cruzeiros $ 50.000); Premio de Pintura "Jafet", a **Ralph Du Casses,** de Estados Unidos (Cr. $ 50.000); Premio de Pintura "Jockey Club", a **Fritz Winter,** de Alemania (Cr. $ 50.000); Premio de Pintura "Jockey Club" (II), a **René Guiett,** de Bélgica (Cr. $ 50.000); Premio de Grabado "Matarazzo", a **Shiro Munakata,** de Japón (Cr. $ 50.000); Premio de Escultura "Matarazzo", a **Pietro Consagra,** de Italia (Cr. $ 50.000); Premio de Grabado "Caja Económica Federal", a **Marcel Fiorini,** de Francia (Cr. $ 35.000); Premio "Compañía de Seguros de Bahía" para dibujo y grabado, a **Hans Fischer,** de Suiza (Cr. $ 30.000); Premio de Pintura "Tricot-lá", a **Elisa Martins da Silveira,** del Brasil (Cruzeiros $ 20.000); Premio de Pintura "Arno", a **Américo Spósito,** de Uruguay (Cr. $ 20.000); Premio de Pintura "Probel", a **Krsto Hegedusic,** de Yugoeslavia (Cr. $ 20.000); Premio de Escultura "Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro", a **Felicia Leimer,** del Brasil (Cr. $ 20.000); Premio de Pintura "Museo de Arte Moderno de Río", a **María Leontina,** del Brasil (Cr. $ 20.000); Premio de Grabado "Carlo Tamagni", a **Fayga Ostrower,** del Brasil (Cr. $ 10.000).

Premios especiales.— Premio anónimo: un viaje ida y vuelta a Europa por la Panair do Brasil, al escultor **José**

(Pasa a la página 8)

Universidad de Chile

REVISTA DE ARTE

Publicación bimensual editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes

Julio-Agosto 1955 N.o 1 (2.a época)

Precio del ejemplar ... ... $ 300.—

Suscripción anual de 5 ediciones.. $ 1.200.—

Toda correspondencia debe dirigirse a Revista de Arte, Of. 21 Casa Central de la Universidad de Chile

COMITE DE REDACCION

Luis Oyarzún
Gustavo Carrasco
Sergio Montecino

Secretario de Redacción
Enrique Lihn

DIRECTOR

Enrique Bello

SUMARIO

Portada de Gustavo Carrasco

Suplemento sobre la III Bienal de Sao Paulo

Del envío chileno a Sao Paulo 2

Lo personal en Israel Roa, por Jorge Elliot 4

Rigor natural en el arte de Julio Escámez, por Enrique Lihn .. 6

La pintura iconoclasta de Francis Bacon, por Robert Melville 9

Sobre los grabados de Federico Castellón 11

Matisse y Derain abandonan la vieja jaula de las Fieras, por Emile Dufour 12

Simple vistazo a la escultura chilena, por Sergio Montecino .. 16

10 años del Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile 20

Relación americana del arte pascuense, por Fernando Marcos .. 23

Exposiciones 25

Bibliografía 31

Junta Directiva del Instituto de Extensión de Artes Plásticas

LUIS OYARZUN PEÑA
(Decano)
ROMANO DE DOMINICIS
(Director)

CONSEJEROS: LUIS VARGAS ROSAS (Director del Museo Nacional de Bellas Artes); MARCO A. BONTA (Director del Museo de Arte Contemporáneo); TOMAS LAGO (Director del Museo de Arte Popular); JORGE CABALLERO (Comisario de Exposiciones); LAUREANO GUEVARA (Representante de la Facultad de Bellas Artes); LILY GARAFULIC (Representante del Consejo Universitario); ISAIAS CABEZON (Asesor Delegado); JULIO A. VASQUEZ (Representante de la Facultad de Bellas Artes); CARLOS PEDRAZA (Secretario de la Facultad de Bellas Ates); JOSE CARACCI (Representante de la Sociedad Nacional de Bellas Artes); CAMILO MORI (Representante de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores).

SERGIO MONTECINO (Secretario de la Junta Directiva)

Fernand Léger, Gran Premio Bienal



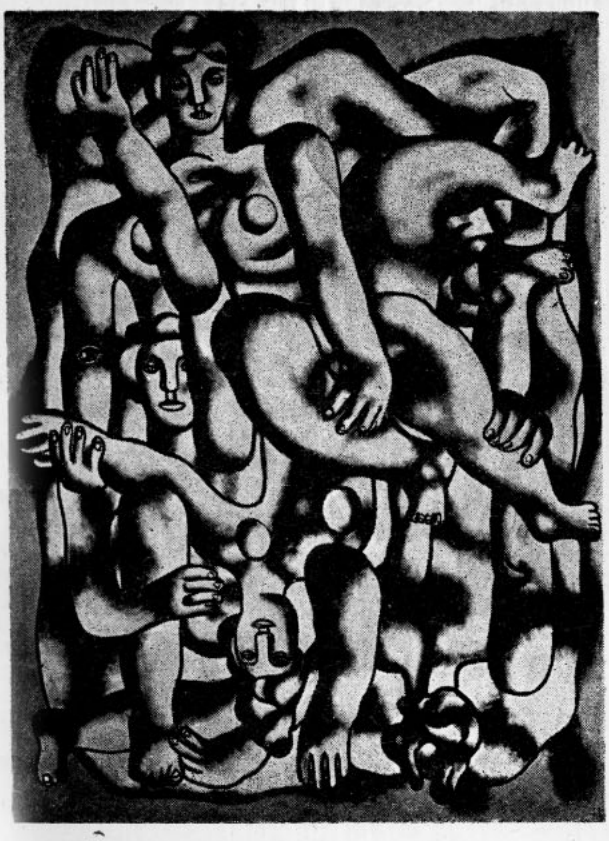
LEGER.—María la acróbata (1935).

Fernand Léger ha muerto

En los momentos en que estas páginas iban a prensas, acaece en París la muerte de Fernand Léger, cuyo nombre se liga de manera relevante al arte de este siglo. Su desaparecimiento casi coincide con el Gran Premio que le ha otorgado la III Bienal de Sao Paulo, que en tales circunstancias viene a constituir un homenaje último a sus laboriosos cincuenta años de actividad creadora.

Léger nació en 1881 en Argentan, Normandía. Muere, pues, a los 74 años de edad y a los 57 de oficio artístico, como quiera que el pintor se había iniciado como dibujante de arquitectura a los 17 años en la Escuela de Artes Decorativas de París.

LEGER.—Los cuatro acróbatas (1944).



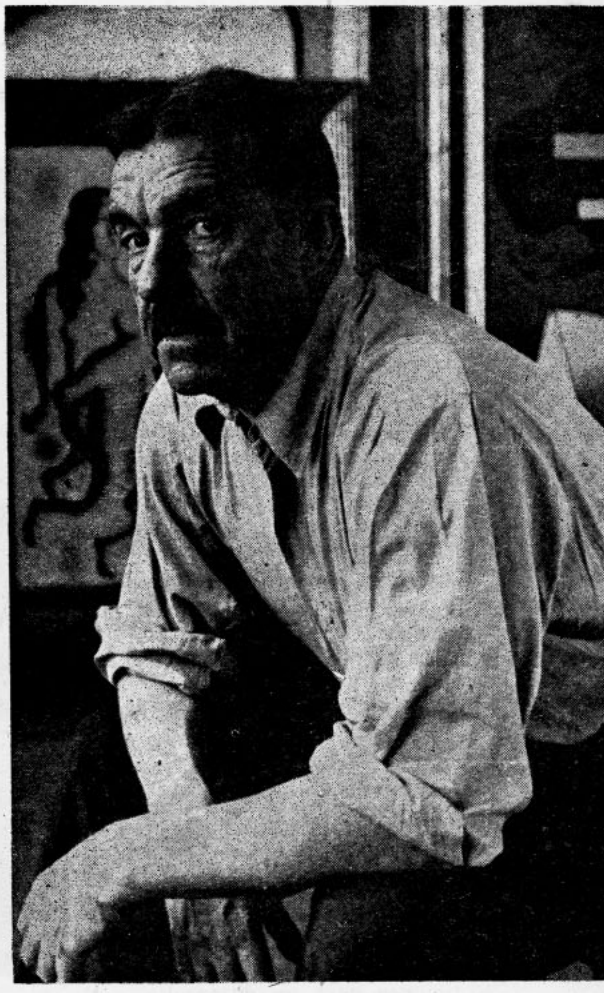
Después de pasar por la Escuela de Bellas Artes y diversos talleres (Geromme, Ferrier, etc.), Léger se plantea a sí mismo un problema que había luego de desarrollar en grandes perspectivas: el dinamismo plástico. Influenciado en su primera juventud por los impresionistas, atiende luego a la lección de Cézanne, pero desde 1914 su pintura se hace antimelódica, empleando colores puros dentro del dinamismo que busca. Hasta 1920, influenciado por la guerra en la que toma parte como artillero, desarticula figuras y objetos, afirmando así su voluntad de volumen en reacción contra la pulverización impresionista. Es la época en que se le llama "tubista".

Pero más tarde se libera de su obsesión del tubo y del disco, tras la humanización de esas figuras, notables por su volumen, cuya monumentabilidad constructiva toca los límites de la escultura. De 1925 a 1930 se manifiesta en él una tendencia más realista, especialmente en los "paisajes animados", período breve que busca la aplicación mural.

Desencadenada la 2.a Guerra Mundial, Léger se va a Estados Unidos. Es allí donde ejecuta sus series de buzos, acróbatas y ciclistas; no cesa de mostrarse sensible a los espectáculos y las energías del mundo. Vuelto a Francia, en 1945, con la liberación, su arte busca ahora el sujeto social; su más grande obra de este período es "Les Loisirs", homenaje a Louis David. Su afición por el espectáculo del circo, y la plasticidad que este maravilloso juego de los clowns y acróbatas posee, lo lleva a realizar las ilustraciones y textos de otra obra considerable: "El circo".

Ha entregado al mundo Fernand Léger, una obra muy grande, cuya importancia en muchos aspectos ha de permanecer, fuera de los gustos y aficiones, por su intrínseco valor plástico y por un desarrollo que, como decíamos, se prolonga a través de más de medio siglo del arte francés.

Leger en su taller.



LEGER.—Mujeres en un interior.

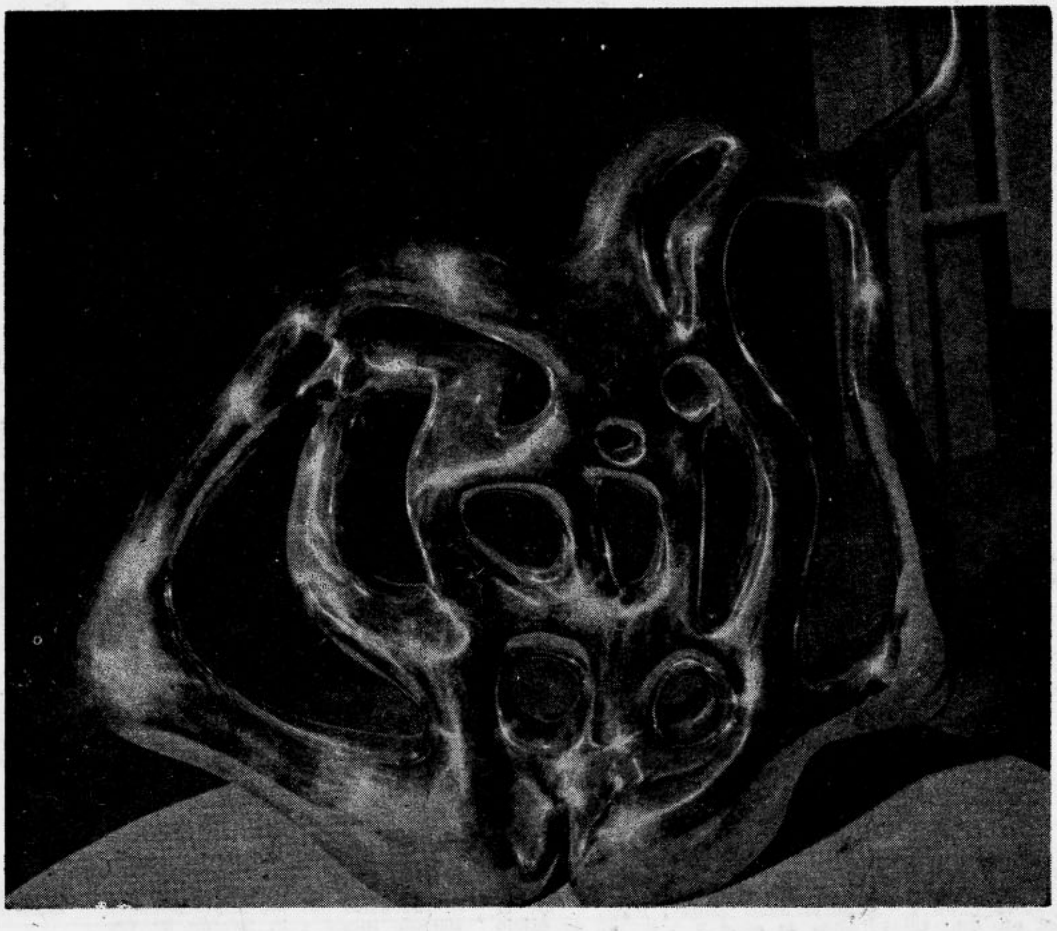


Tendencias presentes en la Bienal

No pretendemos en estas breves líneas un análisis de lo que es y lo que representa la III Bienal Internacional de Sao Paulo 1955. Deseamos, sí, referirnos someramente a los aspectos que, en nuestra opinión, conceden trascendencia mayor a esta justa artística del nuevo continente.

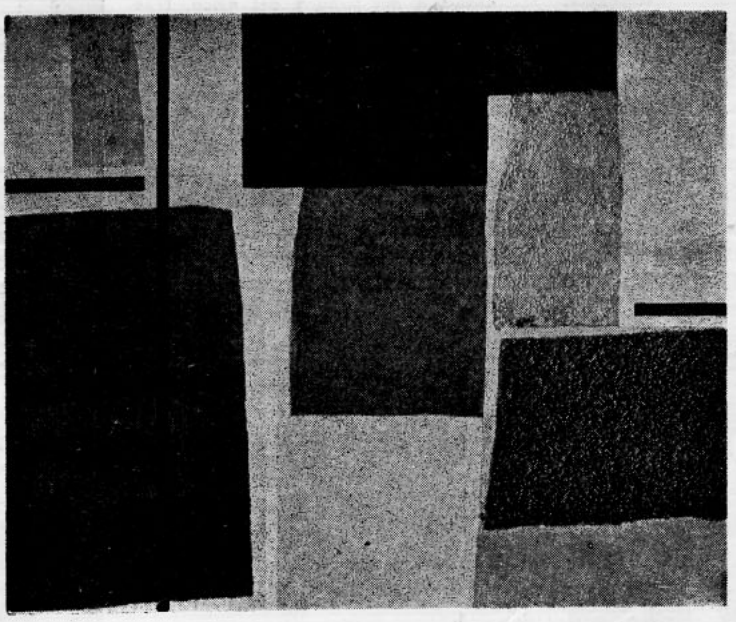
La Bienal, que permanece abierta al público en el Parque de Ibirapuera de Sao Paulo, muestra, en primer término, un notable progreso en el desarrollo del arte plástico en la América Latina. En seguida, la Bienal da a este arte americano una categoría que antes no alcanzara, al reunirlo en libre competición con la creación universal de nuestro tiempo, partiendo de los maestros de la pintura moderna, considerados desde el impresionismo a nuestros días. En tercer lugar, destaquemos que esta Bienal, organizada desde su fundación por el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, crea, también por primera vez en nuestro continente, las condiciones para un desarrollo independiente del arte, incorporando al esfuerzo por incrementar el tesoro artístico general, la ayuda privada, que hasta que esto ocurriera sólo había prosperado en los Estados Unidos de Norteamérica. Si otra trascendencia, entre varias, deberemos atribuirle, no es la menor la del enorme estímulo que esta organización representa para el artista, como meta de perfección.

Al recorrer el Pabellón de las Naciones, en cuyos vastos espacios se aposenta la obra de los artistas de treinta países de los cinco continentes, el espectador puede ver reflejada en una síntesis la imagen del arte contemporáneo. No importan las lagunas, puesto que de Bienal en Bienal van sucediéndose las salas especiales de los maestros más significativos del arte moderno. Se aprecian aquí, sin excepción, todas las ramas de la plástica, desde el dibujo a la gran escultura.



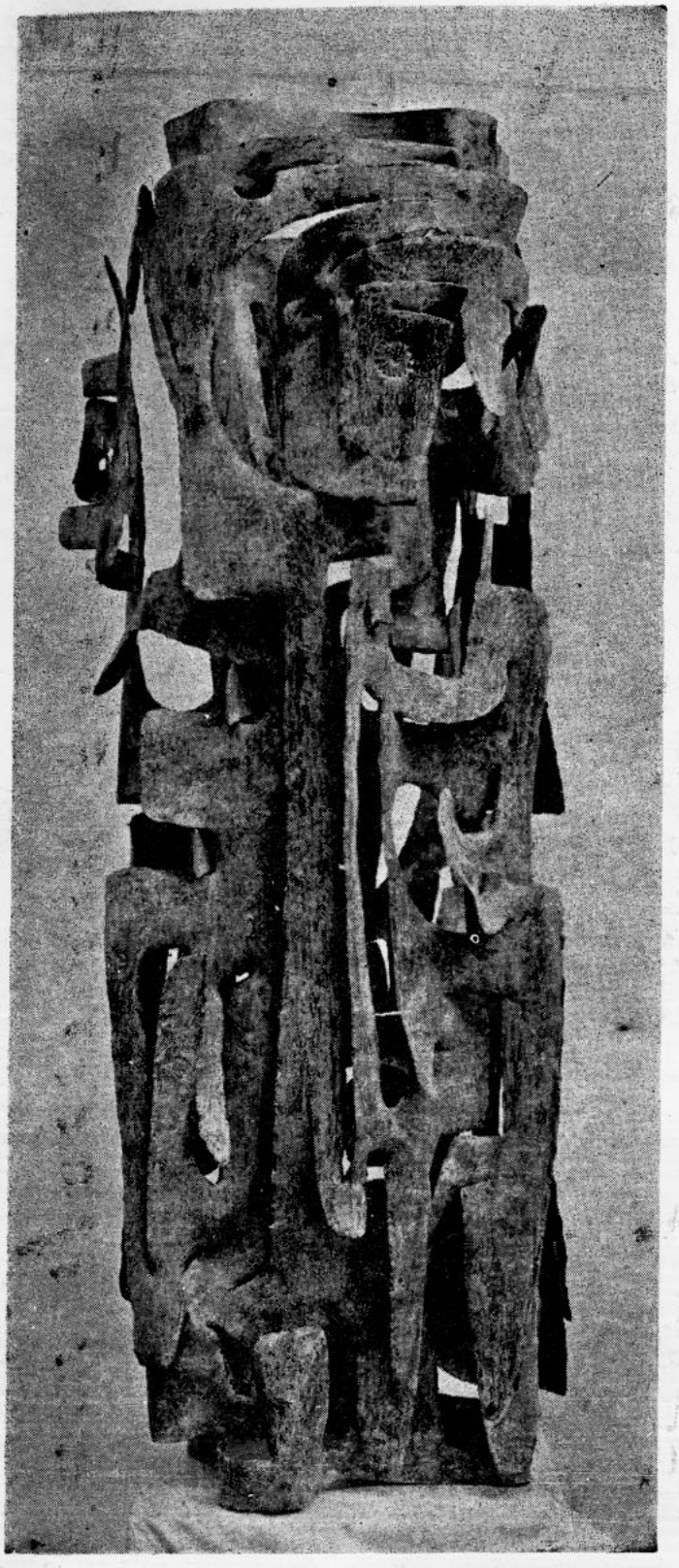
MARIA MARTINS.—Canto del mar (bronce pulido, 1955).

La organización dada por la institución patrocinante, permite una cabal apreciación de los envíos de cada país. Y puede afirmarse que esta vez los países concurrentes han respondido más perfectamente al espíritu de la Bienal, al dar mayor unidad y mejor representación a las expresiones de cada uno de ellos. El hecho de que países no occidentales, como el Viet-Nam, Pakistán y Japón, enviaran obras a la III Bienal, nos dice, sin embargo, que debe ser también posible que las naciones situadas al otro lado de lo que se ha dado en llamar la Cortina de Hierro, tengan un sitio en la Bienal próxima, para que sea completa la representación universal.



ENRICO PRAMPOLINI.—Composición rítmica N.o 1 (1954).

Hay que lamentar que por causas ajenas al afán de los organizadores, no hayan concurrido países latinoamericanos, tan importantes como la Argentina. De vuelta de la Bienal, al pasar por Buenos Aires, quisimos informarnos sobre las causas que imposibilitaron el envío de los artistas argentinos; las respuestas se resumen en una sola: "no teníamos a



MIRKO.—Otros ídolos (1955).

Espíritu de la Bienal según Sergio Milliet

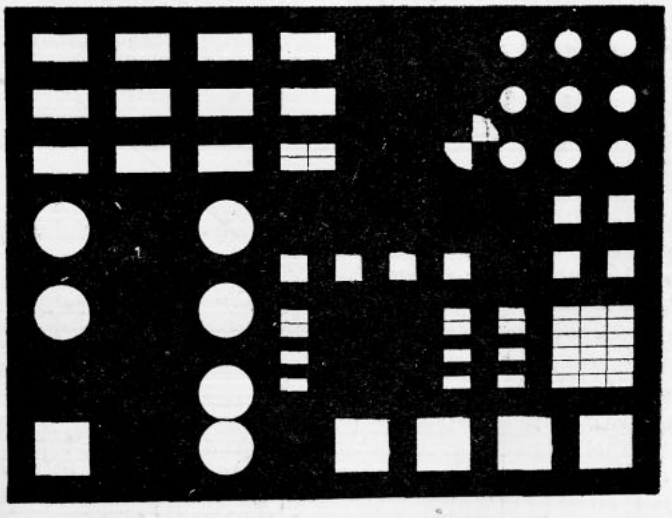
El Director Artístico del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Sergio Milliet, reputado crítico brasileño, al referirse a los propósitos de los organizadores de la III Bienal 1955, expresa:

"En la imposibilidad de organizar y presentar algunas escuelas del pasado, de interés indiscutible para la comprensión del fenómeno estético que nos es dado apreciar actualmente, se solicitó de los países invitados algunas retrospectivas importantes, susceptibles de completar las informaciones anteriormente proporcionadas al público. En el expresionismo, por un lado (Alemania, Austria, Bélgica), en el cubismo (Francia con Léger), en el abstraccionismo concretista (Suiza con Taeuber-Arp) y en el surrealismo (Inglaterra con Sutherland), concentróse la atención de los invitados, y alguna cosa útil se obtuvo. Reunir a un mismo tiempo conjuntos de Beckmann, Léger, Taeuber-Arp), Sutherland, sin contar las salas especiales italianas y las nacionales (Portinari y Segall), constituye, sin duda una recompensa para el esfuerzo de los organizadores.

"Como en las exposiciones anteriores, se tiene aún en esta III Bienal de Sao Paulo la impresión de que la polémica entre abstractos y figurativos continúa sin solución conciliatoria.

"De hecho, la observación es reconfortante, como quiera que de esa lucha de tendencias y teorías más o menos intransigentes nacen las más bellas realizaciones. Un arte satisfecho, "dueño" de la verdad estética, señalaría un momento de decadencia, la formación de un academismo estéril.

"No corre todavía, ese riesgo la producción contemporánea que sigue interpretando las contradicciones y dudas de nuestra sociedad. Más que nunca ella aborrece la copia, la fórmula, el convencionalismo, y se aferra a la expresión, a la invención, a la composición constructiva, dentro del espíritu de un mundo aporreado en verdad, pero ansioso por vivir y crear, por penetrar la esencia de las cosas y transformarlas en beneficio del hombre libre".



SOPHIE TAEUBER-ARP.—Composición esquemática (1933).

través de quién hacerlo; vivimos aislados del mundo".

* * *

Por la cuantía y selección de los envíos, deben destacarse los de Francia, del cual sobresalía en importancia el numeroso envío de Fernand Léger (Gran Premio); de Italia, en el que junto a las ingeniosas esculturas de Mirko (Premio de Escultura), figuraba una excelente muestra de Campigli, que contrastaba fuertemente con la expresión de los artistas más jóvenes; de los Estados Unidos, que muestra una decidida tendencia abstraccionista, tendencia que, curiosamente, caracteriza también al envío japonés; de Cuba, cuyos puntos más altos estaban, seguramente, en Martínez Pedro, Wilfredo Arcay y Portocarrero; de Alemania, cuyo mayor interés residía en la sala especial del maestro expresionista Max Beckmann, fallecido hace cinco años; de Chile, que si bien no alcan-



Autorretrato de Max Beckmann (grabado), cuya Sala Especial muestra uno de los valores más representativos de esta Bienal.

zó a concursar, muestra una sala homogénea, y que es en la opinión de personalidades de la Bienal, uno de los mejores conjuntos americanos.

Mención aparte —puesto que esto es apenas una mención— para el envío del Brasil, el más cuantioso y representativo de todos, que ocupó la planta baja del Palacio de las Naciones. Se advierte en esta muestra, sin mayor esfuerzo — exceptuando, naturalmente, a los ya consagrados como Portinari y Segall, que figuran en salas especiales—, esa tendencia hacia las fórmulas abstractas que observamos ya en otros conjuntos de esta Bienal, y que alcanza a la pintura tanto como a la escultura. No es extraño, pues, que los premiados del Brasil hayan sido Milton Dacosta y María Martins, pintor y escultora, respectivamente. Sin embargo, las brasileños siguen ofreciendo su mundo con cierta variedad, cuando nos muestran, al lado de los abstractos, a los primitivistas, de los cuales tuvieron siempre magníficos exponentes. Y puesto que estas líneas no llevan un propósito crítico, no mencionaremos aquí los nombres de artistas sobresalientes en todas las tendencias representadas en la Bienal por el país organizador.

El Brasil ha conquistado ya una credencial auténtica en el arte contemporáneo; no es, pues, mera casualidad que sea el país de la Bienal.

La III Bienal presenta otro aspecto de interés singular: la apreciable proporción de artistas jóvenes de todos los países, la mayoría de ellos apenas conocidos fuera de su país y muchos, desconocidos completamente. La muestra de artistas consagrados, tanto de Europa como de América, es expuesta generalmente "hors concours", y sirve de antecedente en aquellas tendencias cuyo desarrollo se continúa en la actualidad por artistas nuevos.

La sala especial dedicada a Graham Sutherland constituye todo el envío de Inglaterra. Es tan completa como novedosa, pues incluye la más reciente creación del pintor surrealista británico. Sutherland ha alcanzado en los últimos años una posición muy destacada dentro de la pintura europea. El surrealismo suyo es, quizá, el que a estas alturas mantiene todavía en pie una tendencia cuya crisis empezó hace tiempo. Se orienta, sin embargo, dentro de una morfología más naturalista que onírica. Su invención llega a parecernos limitada por este rigor formal.

Decíamos que se advierte cada vez mayor número de pintores y escultores abstractos y concretistas. Se esté o no con la orientación que estos nuevos plásticos prefieren, debe, sin embargo, reconocerse que en la mayor parte de los casos que observamos en la Bienal (Suiza, Estados Unidos, Italia, Brasil, Canadá), la búsqueda está hecha evidentemente con atención sensible y es demostrativa, más que de una audacia en la que ya pocos creen, de una consciente exploración renovadora que abarca tanto el enriquecimiento del arsenal de las formas, como de los materiales posibles y sus combinaciones. Inquietud por una estética más de acuerdo con los profundos cambios que el hombre ha operado en toda la estructura social de estos últimos años.



CARYBE.—Dos dibujos de la serie "Capoeira" (juego deportivo-musical de los negros de Bahía).

Es importante observar, por ejemplo, el abismo que separa a la generación que hacía sus primeras armas hace cincuenta años, cuyos representantes viven aún en buen número, con las generaciones presentes. En la muestra francesa, por ejemplo, es notable el contraste que hace el maestro Derain —expuesto en una sala especial muy completa— y aún el mismo Léger, con los jóvenes que experimentan hoy inquietudes de nuevos "fauves". Con todo, estos "fauves" del tiempo de la energía nuclear aparecen mucho más moderados que los Derain, Matisse, Vlaminck.

Del mismo modo en la muestra italiana, Magnelli y Prampolini se separan por un tiempo inmenso de su compatriota Campigli, aunque aquí se trate de artistas de casi la misma generación. Entre estos y Burri, en cambio, la distancia está señalada por una generación. A Burri no le interesa, a lo que parece, resolver problemas geométrico - espaciales ni atar un lazo que él no tiene, con el pasado. Aplicando tempera sobre un burdo saco papero que sostiene un celotex, o simplemente manchando sobre trapos, rehu-

ve la realidad objetiva, diríase furiosamente; prefiere el impacto plástico a lo que desde siempre ha sido la pintura en su múltiple integridad.

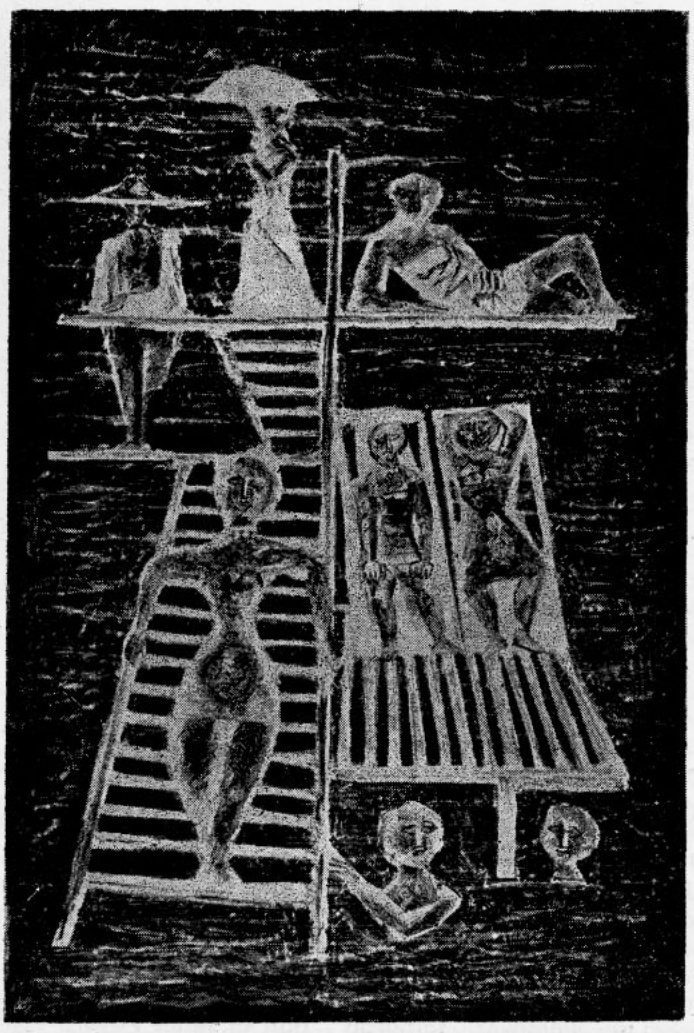
* * *

No daremos término a estas líneas sin mencionar a los brasileños de las Salas Especiales: Portinari y Lasar Segall.

Doce óleos sobre madera conforman la Sala Portinari. Todos ellos son detalles realizados especialmente, del gran mural "La guerra", gemelo de "La Paz", que el artista brasileño está ejecutando en el edificio de las Naciones Unidas, por encargo del gobierno del Brasil. El moderno realismo de Portinari se aprecia muy bien en estos detalles, que individualmente considerados, constituyen cada uno una obra de gran fuerza expresiva. A través de estas 12 figuras, Portinari ha marcado vigorosamente el estigma de la barbarie de nuestro tiempo: la guerra como destructora absoluta del individuo y de su sociedad. La atmósfera trágica de estos cuadros la consigue el pintor no sólo mediante la expresión de la figura humana representada, sino que al aplicar tonos obscuros, preferentemente con el azul, que realzan la sombría humanidad de estos personajes de pesadilla, de la pesadilla real que es la guerra.

Diferente es la Sala de Lásar Segall, pintor de rigurosa trayectoria plástica, cuya paleta tan particular y sobria, acusa una rica experiencia para los estudiosos del desarrollo artístico brasileño. Alguien ha dicho de Segall que es un pintor reservado, que rechaza por naturaleza toda estridencia colorística. Creemos que es ésta una de las formas de definir el temperamento de Lasar Segall, si no ajeno a las conmociones que agitan a los artistas de nuestro tiempo, por lo menos situado en un lugar desde donde él observa con tranquila filosofía esos acontecimientos. También él se sintió tocado por la aterradora visión de la guerra, cuando pintó aquellas masas de emigrantes hacinados en barcos que no llevaban a ninguna parte, y que aventaron como paja al viento, a miles de víctimas del militarismo desencadenado.

E. B.



MASSIMO CAMPIGLI.—Trampolín (1954).

Reproducciones de premiados

Sentimos no reproducir en estas páginas algunas obras de artistas premiados, como Milton Dacosta (1.er Premio de Pintura del Brasil) y otros. Se debe esta involuntaria omisión a que la administración de la Bienal no tomó fotografías de las obras pertenecientes a los artistas premiados. Las que reproducimos aquí fueron enviadas por los propios interesados, junto con su obra.



RIOPELLE.—Pintura (1953).

(De la 1.a página)

Pedrosa, del Brasil; Premio CIT —itinerario italiano— al grabador noruego **Rolf Nesh;** Premio Sicilia —itinerario siciliano— al pintor israelí **Nahum Gutman.**

Menciones honrosas.— Se concedieron las siguientes menciones honrosas: a Marina Núñez del Prado, escultora de Bolivia; al pintor canadiense, Jean Paul Riopelle; al pintor griego Alex G. Contoupulos; al pintor luxemburgués Mett Hoffmann; al pintor portugués Carlos Botelho; al pintor venezolano Héctor Poleo, y al pintor vietnamita Tran-Tho.

Entre los envíos que no entraron a concursar en premios de la Bienal estuvo el de Chile, debido a que, a pesar de que los cajones conteniendo las obras llegaron al puerto de Santos alrededor de 3 semanas antes de inaugurarse la Bienal, no llegaron, en cambio, oportunamente, los documentos de embarque. Sin embargo, el envío chileno se exhibe en la Bienal desde el comienzo de la exposición.

Este año la Bienal exhibe una muestra universal algo menos numerosa que la de las dos anteriores, aplicando un criterio más selectivo en la recepción de obras. Dicho criterio correspondió, no solamente al jurado brasileño, sino que fue aplicado independientemente por cada país, que esta vez dio mayor importancia al hecho de que se trata de una exposición internacional de arte contemporáneo. Por otra parte, en la Bienal anterior el gran número de obras exhibidas hacía casi imposible una orientación mínima del espectador, forzado como se vio a recorrer kilómetros de pintura, mucha de la cual representaba períodos que el arte moderno ha ya sobrepasado.

Además del II Concurso Internacional para Escuelas de Arquitectura, que se incluyó en la Bienal, y que se exhibió en el Palacio de las Industrias (la Bienal, propiamente, ocupó completamente el Palacio de las Naciones; ambos son los pabellones principales del Parque de Ibirapuera construído bajo la dirección de Niemeyer), tomaron parte en la III Bienal Internacional de Sao Paulo los siguientes países:

Alemania, Antillas Holandesas, Austria, Bélgica, Bolivia, Brasil, Canadá, Cuba, Chile, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Luxemburgo, Grecia, Holanda, Israel, Italia, Yugoeslavia, Japón, México, Noruega, Pakistán, Paraguay, Portugal, República Dominicana, Suiza, Uruguay, Venezuela, Viet-Nam, e independientemente, la Unión Panamericana de Washington, cuyo envío principal lo constituyó una muestra de Matta, el afamado pintor chileno, que se integró luego con las obras del mismo artista que iban en el envío de Chile.

La III Bienal se inauguró el día 2 de Julio, y permanecerá abierta hasta el mes de Octubre próximo, inclusive.

La Bienal, al cumplir su tercera etapa de realizaciones en el campo de las artes plásticas universales, ha logrado afianzarse en un grado tal, que adquiere una importancia histórica en el desarrollo de las artes plásticas americanas, y en el estímulo general de éstas en el mundo de nuestros días.

El Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, entidad creadora y organizadora de la Bienal, ha obtenido, pues, un triunfo que hace honor a la América Latina, y particularmente al Brasil. El Gobierno de ese país hermano contribuye en forma generosa a la estabilidad de la Bienal, destinando una importante suma al financiamiento de cada torneo, que se agrega a las entradas propias del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo.

El directorio ejecutivo del Museo está constituído por Francisco Matarazzo Sobrinho, Director-Presidente; Sergio Buarque, Vicepresidente; Fernando Millán, Secretario; María Penteado Camargo, Secretario 2º; Isai Leirner, Tesorero, y Francisco Beck, Tesorero 2º. Director Artístico es Sergio Milliet, y actúa como Secretario General de la Bienal, el señor Arturo Profili.

Reanudación y comienzo de la Revista de Arte

LA primitiva Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que reunía las ramas de las artes plásticas y de la música, inició la publicación de esta Revista el año 1934, con materiales relativos a esas especialidades. El último número apareció en 1939.

En nuestro país fue la Revista de Arte la primera publicación realmente significativa que recogió las inquietudes de la generación artística de esa época y que dio a conocer con riguroso espíritu de selección la vida creativa del mundo contemporáneo.

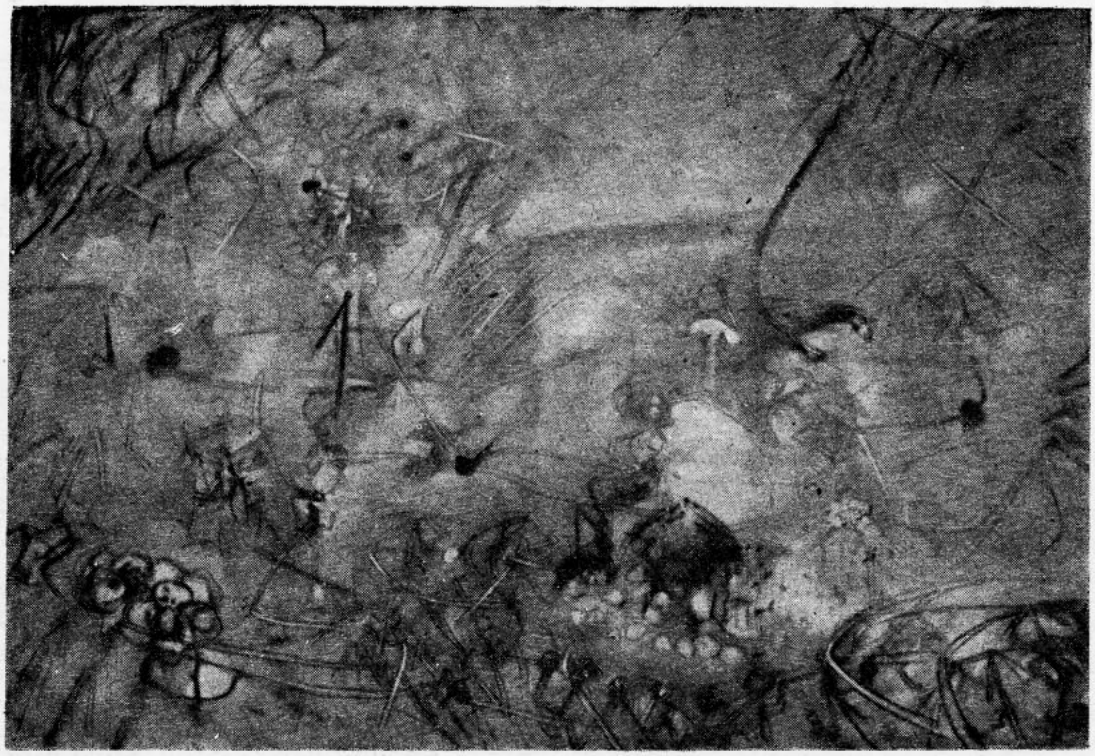
Actualmente la Facultad de Bellas Artes tiene a su cargo, específicamente, las labores de la docencia y de la difusión de las artes plásticas. La vida musical ha pasado a depender, como se sabe, de la Facultad de Música, creada posteriormente. Ambas facultades funcionan con los Institutos de Extensión Musical y de Artes Plásticas, respectivamente. El primero edita la Revista Musical; el Instituto de Extensión de Artes Plásticas inicia con este número de **Revista de Arte,** es decir, reanuda, después de dieciséis años, la publicación que con ese título editaba la antigua Facultad de Bellas Artes.

Desde este número, Revista de Arte se propone reflejar, con máxima fidelidad, la vida y el desarrollo de las artes plásticas en nuestro país; estimular su movimiento, y ampliar la órbita de comunicación entre el artista y el público. Al mismo tiempo, desea incorporar a ese conocimiento, con bien entendido espíritu universitario, lo mejor de la creación artística de nuestro continente, y, naturalmente, del resto del mundo.

Como primer número, el presente llevará las limitaciones de todo comienzo, limitaciones entre las cuales las materiales no son las menores.

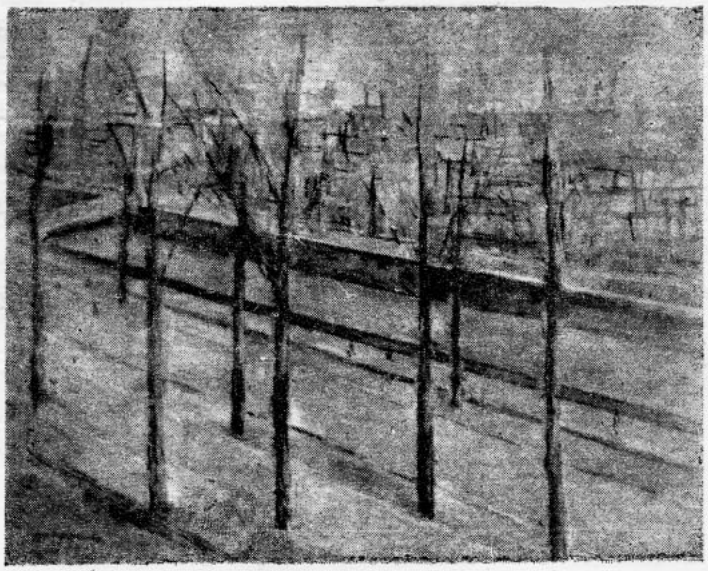
Revista de Arte aparecerá cada dos meses y se esforzará por que cada nueva edición supere en calidad a la anterior.

Confiamos, para ello, en la colaboración de los artistas y en el fervor de nuestros lectores.



MATTA Chile por la mañana.

Del envío chileno a la III



PUYO Parque Forestal.

Al Instituto de Extensión de Artes Plásticas le cupo, al igual que en las dos oportunidades anteriores, la organización del envío chileno a la III Bienal Internacional de Sao Paulo. La Junta Directiva de nuestro organismo universitario designó una Comisión que, integrada por los señores Romano de Dominicis, Lily Garafulic, Sergio Larraín, José Perotti y Camilo Mori, procedió a hacer una selección de algunos de nuestros artistas plásticos.

La Comisión resolvió invitar a los pintores: Roberto Matta, Nemesio Antúnez,

Inés Puyó y Luis Vargas Rosas. Quienes han concurrido con nueve, seis, cinco y dos obras respectivamente.

En la Sección Escultura participan Marta Colvin con cinco obras, Samuel Román con cinco y María Fuentealba igualmente con cinco obras.

La Sección Grabado y Dibujo se completa con un total de 24 grabados que corresponden a los artistas Marta Colvin, Nemesio Antúnez, Enrique Zañartu y Julio Escámez.



ANTUNEZ La Lluvia.

Bienal Internacional de Sao Paulo



VARGAS ROSAS Ritmo Vegetal.

Lo personal en Israel Roa

por Jorge Elliot



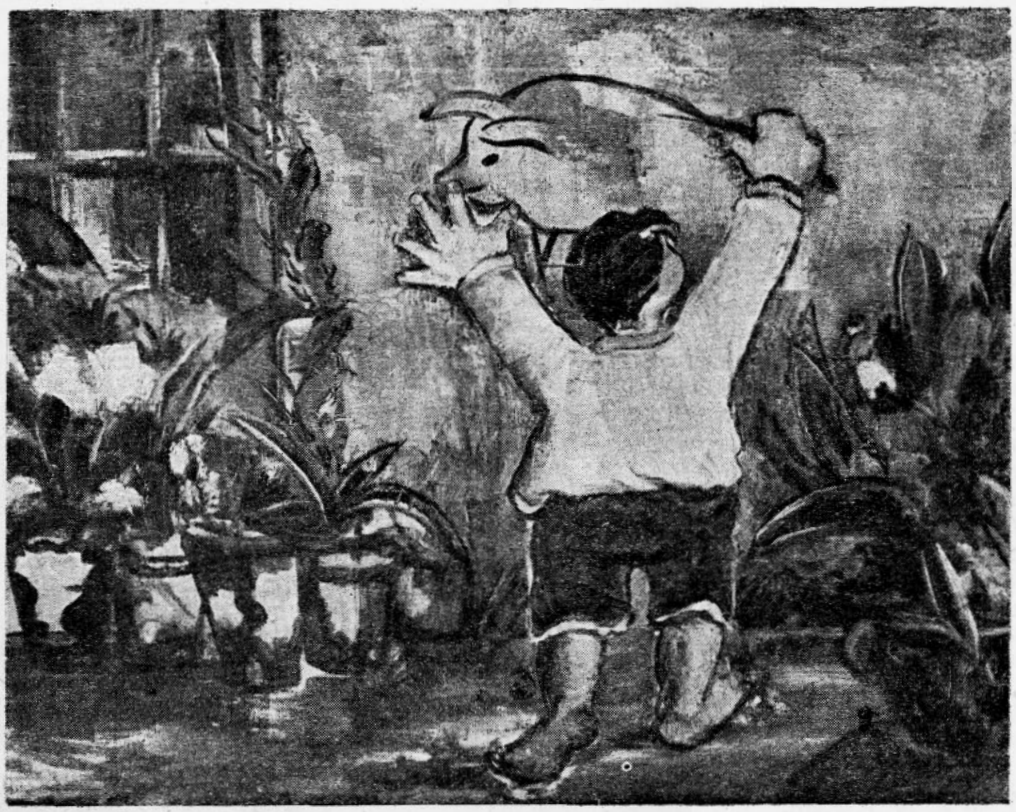
ROA José Pichintún.

HACIA muchos años que no asistíamos a una exposición de Israel Roa y nos habíamos olvidado de lo poderosa que es su obra. Quizá habíamos caído un tanto en el grave error que impone a todos el cambiante panorama artístico de nuestro tiempo y que surge del hecho de que la interminable secuencia de nuevas actitudes disminuye nuestro interés por las etapas que van quedando atrás. Aquello que es reflejo de una época de dudas y de presentimientos se transforma en una tensión hacia el futuro, en un anhelo por seguir el ritmo evolutivo sin que se dé uno tiempo para valorar debidamente lo que se ha conquistado en el proceso. Lo cierto es que ya es necesario hacer algunas preguntas e intentar ciertas respuestas.

Si se nos pidiera que resumiésemos en una palabra el gran dilema del arte contemporáneo no hallaríamos una más acertada que la palabra "potencialización". Toda obra de arte debe poseer cierto voltaje vital sin el cual resulta mera academia. El hombre es incapaz de percibir **existencia** sin **forma** o cuerpo, pero esas formas o cuerpos pueden existir sin vida; un árbol desarraigado tiene toda la apariencia de árbol pero está muerto. La estética, hasta hace poco, era propiciadora de **academismo** en cuanto se preocupaba excesivamente de las formas como si fuera posible crear una obra de arte sin vivencia, simplemente aprendiendo las formas utilizadas por grandes artistas y repitiéndolas. La forma es importante y debe dar **filo** a la expresión, aumentar la eficacia en la comunicación, ser vehículo de transmisión, pero primero debe haber algo que comunicar o transmitir. He ahí la razón del alto interés que ha sentido el artista por las artes orientales, negras, infantiles y paleolíticas. Presintió en ellas una magia expresiva realizada con medios muy diversos a los de nuestra tradición. Las ha explorado con el objeto de descubrir su principio potencializador y así ha creado una serie de escuelas y actitudes que resultan muy desconcertantes al espectador medio. Por otra parte el conflicto entre prosa y poesía y entre pintura ilustrativa y pintura "plástica" engendró un interés muy vivo por la música que comunica por encantamiento sin aludir a cosas o conceptos. De este modo nació la preocupación por la poesía pura y por la pintura abstracta. Ninguna exploración anterior es tan peligrosa como las surgidas a raíz de este interés por la música puesto que se olvida que ella es un arte temporal que se propaga por un medio material intangible e invisible, mientras que la palabra está atada a conceptos y los colores se ven siempre colocados en algo. La poesía requiere de un elemento sonoro como parte de su panorama interior o **inorama,** pero no puede hacerse música pura sin limitarse inmensamente, ya que la voz humana es un instrumento relativamente pobre. En cuanto a la pintura debemos recordar que nuestras experiencias se verifican observando **colores colocados** en cosas animadas o inanimadas. Participan de una experiencia emocional en relación a objetos y personas o vegetales, de modo que no es posible comunicar una **vivencia** con colores sin aludir a lo otro que estuvo también presente en la vivencia. El arte abstracto puede comunicar cierto agrado estético, pero nunca lo más hondo de una experiencia. Puede ser altamente decorativo y estéticamente sensible, pero no llegará jamás a comunicar con la in-



ROA Homenaje al choro



Oleo característico del estilo del pintor **ROA.**

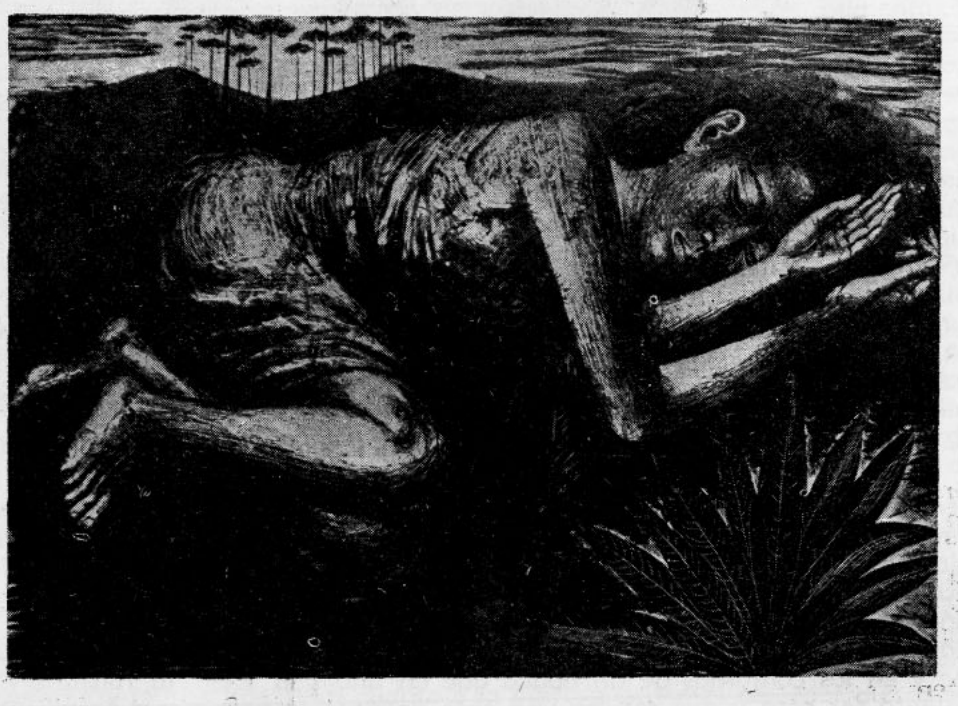
tensidad con que lo hace un gran cuadro de El Greco o un paisaje de Turner. Además, no es nada nuevo, ha existido en el arte musulmán, en las alfombras persas y en los huacos. Es de notar que en estos casos es más fuerte cuando se extiende por cuerpos de tres dimensiones, formando parte de una cosa. Impresiona más en la arquitectura árabe y en los contornos de un huaco que en una tela que intenta ser cosa y que resulta una cosa apenas bidimensional. El problema de la potencialización no se descubrirá en métodos o actitudes, lo hallará siempre el artista que posea capacidad de experiencia.

Así llegamos a Roa y debemos señalar inmediatamente que su exposición nos ha impresionado porque es indudablemente el producto de un ojo que **ve** y de una personalidad viva que capta y expone. Nadie puede negarle a Roa una capacidad de experiencia personal muy aguda. Visitar esta exposición implica, sin embargo, salir con un sentimiento un tanto confuso en cuanto con demasiada frecuencia se presiente que la "vivencia" está en los cuadros, pero que el artista se ha contentado con dejarla indicada; no se ha esforzado por encontrar los medios técnicos para decir lo suyo con máxima eficacia. La espontaneidad del acuarelista la mantiene en el óleo hasta el extremo que, por no destruirla, se queda muchas veces a medio camino. Es, por lo tanto, fácil salir con la impresión de que no hay en su obra debida sabiduría técnica. Es el caso contrario a un Matisse o un Braque, donde siempre encontramos que ellos pintan como lo pide su pintura. Parece, incluso, que ciertos problemas de oficio estético que abarcan la lógica colórica le interesan en forma muy relativa, mientras que arranques humorísticos muy propios de su personalidad lo impulsan a incluir detalles que quedan como elementos literarios en sus cuadros. Por otra parte, todos los elementos de su personalidad que súbitamente imponen debilidades dan, en muchas ocasiones, un vigor muy admirable a sus creaciones. Cuando acierta, y lo hace con bastante frecuencia, ejecuta una pintura muy satisfactoria por un algo poético unido siempre a cierto humor imaginativo y entusiasta que revela cierta fresca ingenuidad y cierta sencillez muy masculina. Pero por sobre todo está lo imaginado que resulta todo lo que ve, y ve por todas partes y todas las cosas. Ahora bien, el ser que mira es una persona **ubicada,** es decir, es un ser muy chileno, agudo, alegre, muy de esta tierra, muy descubridor del sabor de las cosas nuestras, lleno de anécdotas y de imágenes pretéritas. Hay ternura tomada con cierto humor, picardía riendo en los colores, poesía y sentimiento, misterio y sabor. Su obra resulta entonces muy variada, y si fuéramos a escoger ejemplos fuertes de cada aspecto de ella, creemos que su "José Pichintún" y "Mi Tío Cardenio" por una parte, y "Las Viudas de Rapa Nui" y "Cementerio de Angol" por otra, establecerían con fuerza los extremos entre los cuales expresa la sorprendente variedad de su visión. Cuando pesamos lo positivo y lo negativo de su obra en conciencia, vence fácilmente lo positivo y se nos hace imposible negar que estamos en presencia de uno de los más grandes valores de la pintura chilena actual. Se trata de un pintor muy personal que no da la impresión de trabajar con las formas modernas aprendidas y valoradas por encima de la vida misma. Coleridge dijo que todo gran artista debe no sólo crear su obra sino también el gusto por el cual ella ha de ser apreciada, y parece que Roa no ha logrado aún lo último, mientras que la línea expresionista formal que se extiende desde Picasso a Henry Moore lo está logrando con tanta intensidad que ya se ha creado en torno a ella un excesivo "buen gusto", una manera de deformar que ya llega a lo refinado y que en los imitadores pocas veces tiene **potencia** porque va sola, sin "vivencia", haciéndose, por lo tanto, **academia.** El pintor debe cuidarse de las formulaciones valiosas que se imponen, porque cuando se transforman en gusto o manera, son inútiles para él como ha ocurrido con el impresionismo que se inició hace menos de un siglo. Esta observación no indica que no nos gusta Moore o Picasso o Renoir y Cezanne; sólo explica que hay que evitar aprender sus formas por gusto, olvidando lo interno propio. En Roa no hay nada de esto, en Roa hay sobre todo Roa y quizá exceso de Roa (en su caso es posible que hiciera bien una dósis de algo ajeno a él), pero no es indispensable que medite demasiado acerca de sus limitaciones. ¿Quién no las tiene?

J. E.

Rigor natural en el arte de Julio Escámez

por Enrique Lihn



ESCAMEZ Niña del carbón Litografía

Julio Escámez se dio a conocer, en Santiago, lentamente. Alguien tenía que venir, también del Sur, a enriquecer el panorama de nuestra plástica con una visión a la vez nueva y antiquísima. ¿No se había beneficiado ya la poesía con el aporte meridional? Pablo Neruda joven fue a ella lo que el joven Escámez es a la pintura. Entre ambos, temperamentos profundos, median profundas diferencias. Prescindimos, por superficiales, de las que hacen relación a sus respectivos oficios. El espíritu que anima a un cuadro y a un poema puede ser uno y el mismo. Pero ambos nos recuerdan, vivamente, que el corazón de Chile no ocupa, dentro de este organismo en formación, un *domicilio fijo. Para auscultarlo*, hay que sentir, como él, ese gusto por la movilidad y desplazarse, a su siga, de provincia en provincia, sin olvidar los pequeños pueblos en los que ha latido con inusitada violencia.

Vivimos, por así decirlo, la etapa heroica de lo que, andando el tiempo, llegará a ser (o no) la historia cultural de nuestro pueblo: una serie de episodios brillantes pero aislados que se desarrollan, por regla general, sobre bases económicas de lo más precarias, contra la corriente del poder y del dinero. Un ejemplo más, a la par encomiable y lamentable, de que el espíritu sopla por donde quiere.

De Julio tuvimos la primera noticia hace cosa de años; seis o siete, tal vez. Como se expusiera, en la sala de exposiciones de la Universidad de Chile, un envío de los pintores de Concepción. En otra compañía no hubiesen resaltado tanto los sobrios intentos, plenos de posibilidades, de un joven que empezaba razonablemente su camino, marcando el paso.

Escámez seguía a Picasso, el Picasso morfológico, escultural y clásico de la época monumental; sin servilismo, con el amor propio que aparece en la obra del verdadero artista, sobreponiéndose a todas las influencias.

Así, desde el primer momento, Escámez parece haberse decidido por la única corriente que, a nuestro entender, rebasará también los límites temporales de esta época: el realismo; si entendemos por tal un arte que sitúa al hombre en el centro de sus preocupaciones y lo "trata" a la vez objetiva y libremente, insuflando a las formas sensibles, sin destruirlas, el aliento de la individualidad creadora. Arte que, en su fecundo contacto con la realidad, exige del artista un conocimiento vigílico de ésta, una disciplina de investigador y un oficio de artesano. Una lección para otros talentos de su edad que se dejaban tentar por los ya ajados encantos del arte moderno, reblandeciéndose en la escuela de la originalidad, llena de escuelas, donde reina una anarquía sólo beneficiosa para quienes la han introducido, en gran parte, a pesar suyo.

Conocimos luego a Julio personalmente en el taller de un pintor que, como otros artistas sudamericanos —entre ellos algunos chilenos— de su generación, se empeña en hacer del lienzo un escenario más para la lucha de clases, una ventana abierta a todas las miradas. No nos parece contrario al espíritu del arte el hecho que se dirija a, que suponga un espectador. Pero dudamos de la autenticidad de un arte que es dirigido, al que se le impone el deber de enseñar, a conciencia, pedagógicamente, lo que debiera desprenderse, por sí solo, de su bello delirio. Nuestros pintores revolucionarios por cuyas venas no corre, por otra parte, la sangre imperial de una raza que sobrevive, como en México, en las pétreas expresiones de su cultura, con una fisonomía propia y dominante, han sido incapaces de crear un arte vernacular. O les han pisado los talones a los Orozcos, Riveras y Siqueiros, en nombre de un discutible panamericanismo, o han refinado la materia folklórica aligerándola de su peso, de su volumen y de su densidad. Por un tiempo temimos que Escámez se hundiera en una de estas dos especies de fracaso y confundiese sus convicciones políticas con el puro credo estético que se evidenciaba en lo mejor de lo que le *conocíamos*. Pero, a poco, volvió a pisar tierra firme y sus figuras que empezaban a achaparrarse peligrosamente, recuperaron su delicada monumentalidad.

El sentido social de la obra de Escámez no le viene sino de un amor inteligente y acucioso por el hombre y la naturaleza. Amor que es la expresión de una personalidad vital y armónica, en una palabra, sana. Ni el prurito ético e intelectual de *transformar este mundo en* otro mejor, ni una sensibilidad enfermiza que se complace, morbosamente, en los focos *sombríos del mismo*, ni una imaginación desbordante que lo evite con temerosa prudencia, turban la mirada de este observador de la realidad que quisiera abarcarla en todos sus aspectos. Hay algo de arcaico en semejante modo de sentir que nos remite, lejanamente, a la antigüedad clásica, a los griegos y a los italianos. (Dioses humanizados u hombres divinizados; antropocentrismo pagano o cristiano. Culto de aquellos por las formas de la belleza y de éstos por la belleza de las formas. Voluntad de ver).

Creemos que la "idea" de Julio Escámez es la de mostrar, en una tela de grandes dimensiones, en el muro acaso, la vida a través de todas sus etapas: nacimiento, desarrollo y muerte; en todas sus manifestaciones afectivas y volitivas. La vida animal entera, con su dinamismo y su

dramatismo sustentada en la aparente inmovilidad de una naturaleza imponente, sobrecogedora, a la vez que amable y hóspita. Como en el escudo de Aquiles esta visión no sobrepasaría los límites de determinados lugares concretos: un pueblo sureño y sus alrededores y su simbolismo sería más directo que el que Gauguin quiso poner en su obra a la que asociamos la de Escámez de alguna manera. Aquel representó también en su medio una agreste reacción contra el purismo que empezaba a corromper el extraordinario arte de su época, debilitado con la vejez o la muerte de sus pioneros. Romántico por su culto a la naturaleza, por su amor a lo exótico, por su individualismo, por sus inquietudes metafísicas que pugnó por traducir al lenguaje de la pintura a través de una obra al mismo tiempo descriptiva y simbólica. Clásico por su rigor formal, la claridad y distinción de sus conceptos plásticos y, fundamentalmente, por su encendido humanismo, es él quien se nos presentaría, en primer término, si pretendiéramos situar la obra de Julio Escámez a la sombra de alguna de las grandes figuras de la pintura moderna. Tarea que, con todo, dejamos a otro exégeta más documentado que nosotros o menos afecto a la singularidad...

Supimos, hace algunas semanas, que Julio había regresado a Chile, tras de un año de estudios y correrías en Europa. Como él está aquí y allá, siempre un poco de paso, nos apresuramos a buscarlo para enriquecer estas líneas con su aporte. Llamadas telefónicas a derecha e izquierda. Sentimos, al volver a verlo, la satisfacción que podría experimentar una pieza de un rompecabezas al que se le ha agregado otra, en su lugar respectivo y empezara a completarse. Nos sentimos ligados a él, por encima del simple afecto, por el hilo secreto que aisla leve pero evidentemente a una generación de otra. Por lo demás, estamos seguros de que de cien personas que conozcan a Julio, noventa se referirán a él, luego, con simpatía. A vuelo de pájaro se trata de una persona de trato agradable, sencilla, cortés: un joven un poco a la antigua venido de una remota, bucólica provincia. Se lo diría introvertido, pero, entre sus amigos, tiene fama de buen narrador. Sólo que se expresa a su manera, con la aparente torpeza que le viene del cuidado que pone en decir lo que quiere, ni más ni menos, como si escribiera. El más nimio accidente de su vida, contado por él, resulta ser la expresión de su entera personalidad, se convierte en una pequeña historia. Tiene ideas claras sobre las cosas y un sentido oscuro de ellas, lleno de vida. Viejo y joven a la par se enfrenta a la par sabia y candorosamente con el mundo y consigo mismo. Como un campesino.

He aquí algunas notas sobre su último viaje, tal como nos las dictó, sin volver ni una sola vez sobre lo dicho, después de una conversación rica en anécdotas pintorescas y divagaciones de todo género.

Italia

(Interés por la pintura mural de los siglos XIII y XIV: Cimabué, Giotto, Masolino, Massochio, Piero de la Francesca, etc.; en Asís, Orvieto, Orezzo, Borgo, Florencia, Venecia, Milán, etc.)

—"La principal enseñanza que se extrae del estudio de estas pinturas es la extraordinaria simplicidad de sus soluciones, tanto en el aspecto composicional como en los aspectos parciales en los cuales descubrimos los elementos que, posteriormente, vienen a constituir escuelas de gran novedad, en la época contemporánea: V. gr.: el cubismo. Con la diferencia esencial de que estas soluciones parciales tenían un carácter estrictamente funcional, orgánico (además de la completa unidad entre contenido y forma)".

Con ocasión del relato que nos hace de una visita al Tintoretto en la Escuela San Roco, Venecia. (Uso desmañado y abusivo del negro. Debilidad en la composición):

—"La pintura italiana decae a partir de 1600, termina con Leonardo".

Nos describe la Anunciación de éste con un asombro y encantamiento que se le renuevan vivamente.

—"Sin embargo, existe, actualmente, un notable movimiento de la pintura joven italiana: José Zigaina, Renato Gutusso. Tratan de aprovechar lo más positivo del folklore italiano. Se tiende a un arte colectivista: el mural, el gran cuadro de caballete. Disciplina rigurosa. No pintan del recuerdo sino en fábricas y campos, en plena convivencia con sus modelos".

Francia

—"Si bien hay grupos de pintores muy importantes no tienen una gran influencia en el medio intelectual, el cual manifiesta, en todas sus expresiones, un evidente agotamiento creador. Se especula una y otra vez con los mismos materiales y formas. De ahí la desoladora visión de las exposiciones de artes plásticas en que prima la novedad, lo curioso en vez de lo profundo. Desgraciadamente la gran pintura francesa está en los museos".

Alemania

—"Se conserva una buena tradición plástica, especialmente entre los gráficos.

En el arte alemán priman el claroscuro y la línea. Con todo, gran número de plásticos han caído en los vicios de las escuelas modernas, aunque hay numerosos artistas muy bien encauzados que cultivan un oficio serio en sus especialidades".

Gran importancia de las pequeñas y grandes galerías alemanas en Essen, Colonia, Munich, etc.

España

Una experiencia capital: Goya. En el Museo del Prado y en la Ermita de San Antonio de la Florida. Se trata, a su parecer, de uno de los pintores realistas más grandes de todos los tiempos. Nos describe algunas obras de este artista, poniendo de relieve sus extraordinarios efectos emocionales sobre el ánimo del espectador. Lo imprevisible en Goya. Ciertos temas de oscuro significado, casi demenciales.

—"La mayor parte de los buenos profesores españoles se han ido. Los demás están allí por sus antecedentes políticos y burocráticos. Gran decadencia".

Conclusiones y propósitos:

—"En América sobrevendrá el florecimiento de las artes plásticas".

—"Me he propuesto depurar, simplificar hasta lo posible, los elementos expresivos, de tal modo que mis contenidos



ESCAMEZ La balsa Litografía

se entreguen al observador con la mayor fuerza y nitidez. Este resultado no se puede conseguir sino a través de un largo proceso hasta llegar a lo esencial. Al observar y analizar los distintos períodos del arte europeo y asiático he extraído la enseñanza de que estas escuelas llegaron a su mayor madurez cuando sus elementos formales expresaban claramente los conceptos religiosos, morales, etc., de estas épocas; relegando todo lo superfluo que contribuye a la confusión. Precisamente es a falta de un núcleo ideológico, de un poderoso impulso espiritual que hace especular con lo básico del arte: técnica y forma".

—"Lograr extraer de nuestra cultura americana lo más positivo y funcional que contribuya a la creación de un movimiento plástico con características propias, expresando las ideas de nuestro tiempo.

Es falso forzar la expresión con un prurito arqueológico".

O bien:

—"Hay que considerar a América como una unidad cultural, prestar mayor atención a los elementos más valiosos de nuestra propia formación cultural, enriqueciéndolo con los aportes de la cultura universal".

—"Voy a hacer un curso de grabado en Concepción. He intentado hacer de la Escuela un plantel integral de artes plásticas, rompiendo con el defecto tradicional de las academias donde la formación del artista es incompleta y purista. Deseo que se enseñe un vasto dominio de los oficios, lo que redundará en una visión más amplia en el cultivo de las artes plásticas".

E. L.



Grabado de Julio Escámez

La pintura iconoclasta de Francis Bacon

por Robert Melville

HACE algún tiempo vi en el estudio de Francis Bacon un cuadro que era una especie de paráfrasis del famoso retrato del Papa Inocencio X por Velázquez. Se trataba de uno de los tres ejercicios sobre Velázquez que hizo el pintor para su exhibición en la Hanover Gallery. La segunda versión había sido ya terminada y enviada al fabricante de marcos. La única que ví estaba completa también, pero, a causa de haber sido pintada en un enorme lienzo, había sido puesta a secar, antes de cortar la tela y ponerla en un bastidor nuevo. Este cuadro contenía un cortinaje gris acero que colgaba en pliegues regulares y profundos y una figura en traje papal sentada en una silla de oro. La posición de tal figura era más o menos la misma que la del Papa de Velázquez, pero, mientras Inocencio X posa con descansada dignidad, con las manos graciosamente apoyadas en los brazos de la silla, la figura de Bacon era tensa y sus manos se agarraban con miedo a la poltrona. En lugar de esa extraordinaria mirada de férrea penetración en la grasa cara roja del Papa, este rostro —exquisitamente pintado en malvas y verdes— aparecía desgarrado por un alarido. La figura de Velázquez se complace en el conocimiento mundano; en la versión de Bacon, parece que se hubiera visto súbitamente confrontada a todos los horrores de la condenación. Pero el hecho misterioso y enteramente inexplicable que muestra la pintura de Bacon es el que la figura y la silla no están frente a la cortina o tras ella, sino en cierto modo materializadas dentro de ella. Técnicamente, es ésta una solución magistral de un problema que obsesionaba a los cubistas, el problema de describir las formas sólidas sin destruir la integridad bidimensional de la superficie del lienzo. Es una solución diversa, barroca en su espíritu, y tan fantasmal en apariencia como la revelación milagrosa del Cristo de los Dolores en el paño de Verónica.

Dos semanas después de que yo visité su estudio, Bacon destruyó ese cuadro, y cuando la otra versión volvió a sus manos, siguió el mismo camino. La tercera versión no vio nunca la luz. Estoy convencido de que el cuadro que tuve el privilegio de ver era una obra maestra y me cuesta creer que Bacon destruya sus pinturas simplemente porque está insatisfecho de ellas. La mayor parte de los pintores conceden un valor casi sagrado a sus obras y se resisten a destruírlas. Artistas muy eminentes, como Picasso y Matisse, permiten que muchas obras inferiores salgan de sus talleres, pues el artista de hoy tiene una terrible tendencia a enamorarse de su propia escritura, a la que ve como la marca del genio y como algo sacrosanto, aún cuando lo escrito sea sólo confuso. Por eso la destrucción, a manos de su creador mismo, de una de las más fuertes imágenes de nuestro tiempo, presenta una situación extrema, casi única. A Francis Bacon le horroriza dar pruebas de su poder. Pinta a tan fenomenal velocidad que, si hubiera conservado el grueso de su obra, tendría ciertamente más cuadros que cualquier otro artista vivo. Pero, dado su carácter, Marcel Duchamp, que dejó de pintar hace muchos años, es probablemente el único artista de talento semejante a quien se pueda atribuír un menor número de obras.

La rapidez de ejecución ha llegado a ser un rasgo esencial de su proceso creador, porque tiene que recrear visualizaciones tan tenues que pueden ser vistas, por decirlo así, sólo con el rabo del ojo mental. Tiene que pillar, mientras corre a través de su mente, el movimiento de una cabeza, el deslizamiento de un cuerpo inerte, el paso de un grito. Fue Zola quien dijo, en defensa de los impresionistas: "Tengo la más profunda admiración por las obras individuales, por aquellas que estallan como un chorro y que nacen de una mano única y vigorosa". En verdad él miraba hacia el futuro, pues es Francis Bacon quien comienza a dibujar acercándose a ese sueño de crear un gran cuadro en un solo estallido.

En cierto modo, él se preocupa más del acto que del resultado, de los medios que de los fines, aunque sabe que los fines prescriben los medios. Su preocupación se refiere al poder de lograr que las imágenes se alcen repentinamente en su lienzo, como el de un brujo que convoca a espíritus, sin buscar en ellos nada fuera de su obediencia al mandato. Si Bacon tiene un cuadro terminado en su taller, el cuadro le molesta, pero no por eso desea echarlo hacia el mundo. Sólo ocasionalmente suelta alguno, cuando se ve obligado a arrojarlo como una ficha en el juego de mantener juntos al cuerpo y al alma. Los cuadros que no están ya en sus manos tienden siempre, a sus espaldas, a comprometer el presente; ellos alardean su poder y hablan de él en la clandestinidad. Bacon vive sin duda con un cierto recelo de sus propias dotes de demostración, porque las apariciones que emergen de él y se revelan en el lienzo contienen incontrolables intimaciones de las fuerzas oscuras que ellas ocultan.

El lector escéptico de esta explicación de la iconoclastia de Bacon estará de acuerdo en que, de todas maneras, la explicación no peca de extrema, pues si mira a uno o dos de los cuadros, verá que Bacon es —preeminentemente dentro de su época— el pintor de las situaciones extremas.

El cuadro que él llama **"Fragmento de una Crucifixión"** es realmente el comienzo de un Descendimiento, pero un descendimiento en el cual la propia carne crucificada, intentando liberarse de su miseria, hunde sus uñas en la cruz, trepa hasta su cima y comienza a arrastrarse por el otro lado como un perro, destilando un moco de color magenta. Se llega aquí tan lejos que la agonía alcanza una vida propia y llega a ser un bulto suelto de carne desollada, con un alarido en su centro, colgando como un pájaro gordo y batiendo el aire con tiesas plumas de sangre. Uno supone que se evaporará cuando el cuerpo colgante encima haya muerto por fin, como esos animales pervertidos de **"La Tentación de San Antonio"** que desaparecen con la llegada de la luz. A lo lejos se ve la línea azul del Mediterráneo, con gente que camina y automóviles que avanzan sigilosamente a través del calor. No conozco ninguna obra que viva más brillante y frenéticamente en el corazón de esta época mística sin fe. No hay afirmaciones morales en esta composición, sólo una maravillosa percepción sensible del extremo filo del ser, que deja en la boca un fuerte

gusto de mortalidad. Bacon insiste en que sus cuadros nunca deben ser vistos sin vidrio. El vidrio los hace un poco más difíciles de ver a causa del propio reflejo de uno que ahí se ve, más bien autoconsciente e insubstancial, mezclándose felizmente con esas imágenes de la carne en su último extremo.

Bacon está logrando la universalidad de un orden que es sólo posible en una edad en la cual se haya completado la bancarrota de los valores. Nietzsche profetizó que llegaría un tiempo en el cual el hombre sería capaz de aprehender sólo lo humillante, y Bacon, dándose cuenta de la verdad de la profecía, muestra, sin embargo, que ella *puede ser un cimiento tan firme como cualquiera de los más sanos* estados de espíritu para la propagación del sentido de la gloria. Nunca ha habido más soltura de ejecución, nunca un mayor sentido de libertad. No obstante, se vive en la atmósfera del campo de concentración.

Bacon es sin duda el más grande pintor de la carne desde Renoir, pero la intensa belleza del color y el tejido de su pintura carnal son al mismo tiempo horrorizantes, porque descubren una especie de ecuación entre el brillo y la elasticidad del tejido sensitivo y la fiebre y la iridiscencia de la carroña. El es el pintor de la carne considerada como una substancia común, como el conejillo de Indias de los sentidos, la trampa del espíritu, la materia con que los asesinos no pueden acabar, la presa legítima del dolor y la enfermedad, de los éxtasis, de las torturas; obscenamente inmortal en su renovación.

El cuadro de un hombre desnudo que avanza a través de unas *cortinas no necesitaba continuación, pero ésta apareció, sin embargo.* En una pintura reciente, el hombre pasa las cortinas y se agacha al otro lado, alzándose para cerrar la abertura de los cortinajes con alfileres. Trata de mantener una privacía del todo ilusoria, pues nadie tendrá intimidad nunca más. Se puede aún experimentar la sensación de soledad —tal vez más atroz que nunca— pero cuando el hombre alcanza a la etapa de conocer sólo lo que es humillante, cada *uno de nosotros ejerce la privacía* de todos los demás. El hombre agachado está escondido detrás de una ancha caja en el primer plano. Ella se relaciona con la caja de vidrio en la que tantas figuras de Bacon han sido encarceladas. Pero ésta es ahora negra y no tiene transparencia. El hombre se agacha porque, cuando se canse del pequeño juego de mantener juntas las cortinas, seguramente se meterá en la caja. Si llega a salir otra vez, y posiblemente saldrá, sabremos que hasta ahora no hacía sino probarla. Pero se ha señalado que este gesto es de una clase con la que nos hemos familiarizado en las últimas páginas de muchos libros de niños, en donde una mano se levanta para escribir la palabra FINIS.

(Traducción de Luis Oyarzún).

Sobre los grabados de Federico Castellón

EL arte de Castellón es, en primer término, figurativo. Rasgo demasiado genérico sin duda, pero al que es indispensable aludir cuando se trata de un artista contemporáneo y, en especial, de un artista plástico. Con demasiada frecuencia el público asocia la totalidad de la pintura moderna a ciertas manifestaciones de ésta que distan mucho de agotarla y que, por otra parte —es nuestro punto de vista—, suelen representarla malamente. Aludimos al arte abstracto en el que sobre el objeto representado y su representación se extiende un mismo velo de subjetividad. Como los más felices intérpretes del mundo, que es común a todo el mundo, Castellón nos remite a éste, lo aprisiona y transfigura en su obra, nos lo revela a través de su temperamento. En este sentido cabe señalar un lejano a la vez que obvio parentesco entre ella y cualquiera especie de realismo, de naturalismo, de vitalismo: hilos que, en modo alguno, se han perdido en el laberinto del arte actual y que nos permiten retrotraerlo a fuentes remotísimas.

Iluminada desde más cerca, la obra en cuestión revela su carácter específico: el exaltado individualismo que la anima no es, por así decirlo, una propiedad que le pertenezca exclusivamente y, en modo alguno, impide que, a su respecto, traigamos a colación determinadas categorías estéticas. Tocará aproximadamente, de una manera particular, las mismas fibras que ha afinado en nosotros el contacto con los "pintores malditos" agrupados (y dispersos) en las aulas del expresionismo: nuestro sentido de lo satírico, lo burlesco, lo cruel, lo patético, etc.

Federico Castellón pertenece, pues, a una gran familia contemporánea y también eterna e inextinguible. A fines del siglo pasado y durante las primeras décadas del presente, ella hizo del campo de la pintura, apaciblemente cultivado por los herederos del Impresionismo, un campo de batalla. Había que respetar, como un santuario, el huerto alucinado de Van Gogh, la fuente viva del verde y del rojo. Pero sí indudablemente quedaron en pie las grandes figuras del fauvismo, demasiado formales para el gusto de los invasores, y de expresionistas franceses como Lautrec, la rara mezcla de sangre nórdica y judía (Kokoschka, Munch, Soutin, Chagall) correría, en lo sucesivo, por las venas del arte moderno. Como la literatura, y también con la literatura la pintura, hastiada de una pureza mortal, pretende obtener, a partir de entonces, un conocimiento integral de la vida abordándola desde sus aspectos más sombríos. Se parangona a Kokoschka con Freud. Kafka tiene innumerables ilustradores, por coincidencia temperamental entre los gráficos alemanes. Creemos haber leído al panfletario Groos. Y en todo esto hay un grito desgarrador que silencia una divinidad personal y terrible; una complacencia morbosa en acumular todas las interrogaciones y desechar todas las respuestas y, por sobre todo, una arrebatada acusación a un mundo que se ensombrece gradualmente.

Los colores y las formas se impregnan con violencia de un sentido que amenaza con rebasarlos. Nunca tuvieron un valor en sí mismos sino en función de lo que a través de ellos, y sólo a través de ellos, el espíritu ofreció al espíritu en un intercambio de revelaciones. Ni aún cuando se organizan al amparo de una estética basada en el puro goce de los sentidos, puesto que entonces también traicionan una postura intelectual, un determinado modo de concebir el mundo. Con todo, en el afán de expresar, no importa cómo, se oculta un peligro que han corrido, con mayor o menor suerte, los portavoces del expresionismo.

La decadencia de un arte empieza, sin duda, cuando los medios expresivos que le son propios son elevados a la categoría de fines; pero la salud le vendrá sólo de un atinado empleo de aquellos una vez que haya sido probada, con excesivo y peligroso rigor, su dependencia en orden a éstos. A partir del momento en que la reacción apasionada vuelve en sí y se planifica, adoptando el carácter orgánico y mesurado de la acción.

En este punto cabe situar la obra del artista que nos ocupa. Poseedor de un oficio laborioso y una decantada técnica, se lo siente impulsado por una fuerza que no lo sobrepasa. No hay vacilaciones, intentos, avances y retrocesos que constatar si se juzga, al menos, por el escaso número de grabados y litografías suyas que hemos tenido oportunidad de ver. La pobreza cuantitativa de la muestra resulta en cierto modo compensada por la diversidad de períodos que abarca: antes de la guerra, durante la guerra, después de la guerra.

Las litografías con motivos españoles señalan el comienzo apacible de un arte que se verá impelido a ganar, velozmente, en profundidad y dramatismo. La verdad, no parecen obra de la misma mano que empuñará el buril para revelarnos un mundo insensibilizado a las esfumadas bellezas del alma. Son visiones introspectivas en que la nostalgia, el ensueño y la magia de una realidad recuperada a través de ellos, se traducen en formas hábilmente logradas pero un tanto inciertas e inorgánicas. Los volúmenes han sido acuñados con un rigor menos morfológico que tonal y, en lo que respecta a las figuras, se resienten, repetimos, de cierta blandura. El autor de "Nostalgia", "Paisaje en España", "El duelo del Mar", etc., nos recuerda en estas obras a Salvador Dalí y, como es natural, al Dalí de los paisajes de Cadaqués. También él ha querido insuflar a las formas sensibles, sin destruírlas, el aliento de sus vivencias más íntimas. Salvadas las distancias que impone el virtuosismo del surrealista, su indudable acento renacentista, como asimismo la que separa el ensueño de un joven que seguramente lucha por adaptarse a su medio del sueño borrascoso, la pesadilla poética, reivindicativa y acusatoria de un niño terrible.



Dos grabados de Castellón, artista norteamericano que recientemente nos visitara y que exhibió una trayectoria de su arte en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.

En los grabados que marcan en nuestro esquema la segunda etapa, se advierte ya una tendencia a la deformación expresiva contenida aún por... delicadeza y, nos permitimos suponerlo, por el afán documental, descriptivo que se despierta en uno a la vista de una raza y de un paisaje exóticos, en este caso China y su pueblo. Son piezas algo ilustrativas, logradas con una limpia técnica del claroscuro, demasiado esquemática para nuestro gusto; composiciones fáciles: distribución equilibrada de los elementos en oposición a las que logrará posteriormente en un arranque estructural orgánico, desde adentro.

Para hablar del arte de Castellón, en su aspecto más acabado, tendríamos que volver sobre lo dicho respecto de los expresionistas adecuándolo al caso de este notable grabador y pintor sobre cuya obra nos hemos limitado, por el momento, a hacer algunos alcances.

ENRIQUE LIHN

Homenaje a dos ilustres desaparecidos

Matisse y Derain abandonan la vieja jaula de las Fieras

por Emile H. Dufour



MATISSE Autorretrato

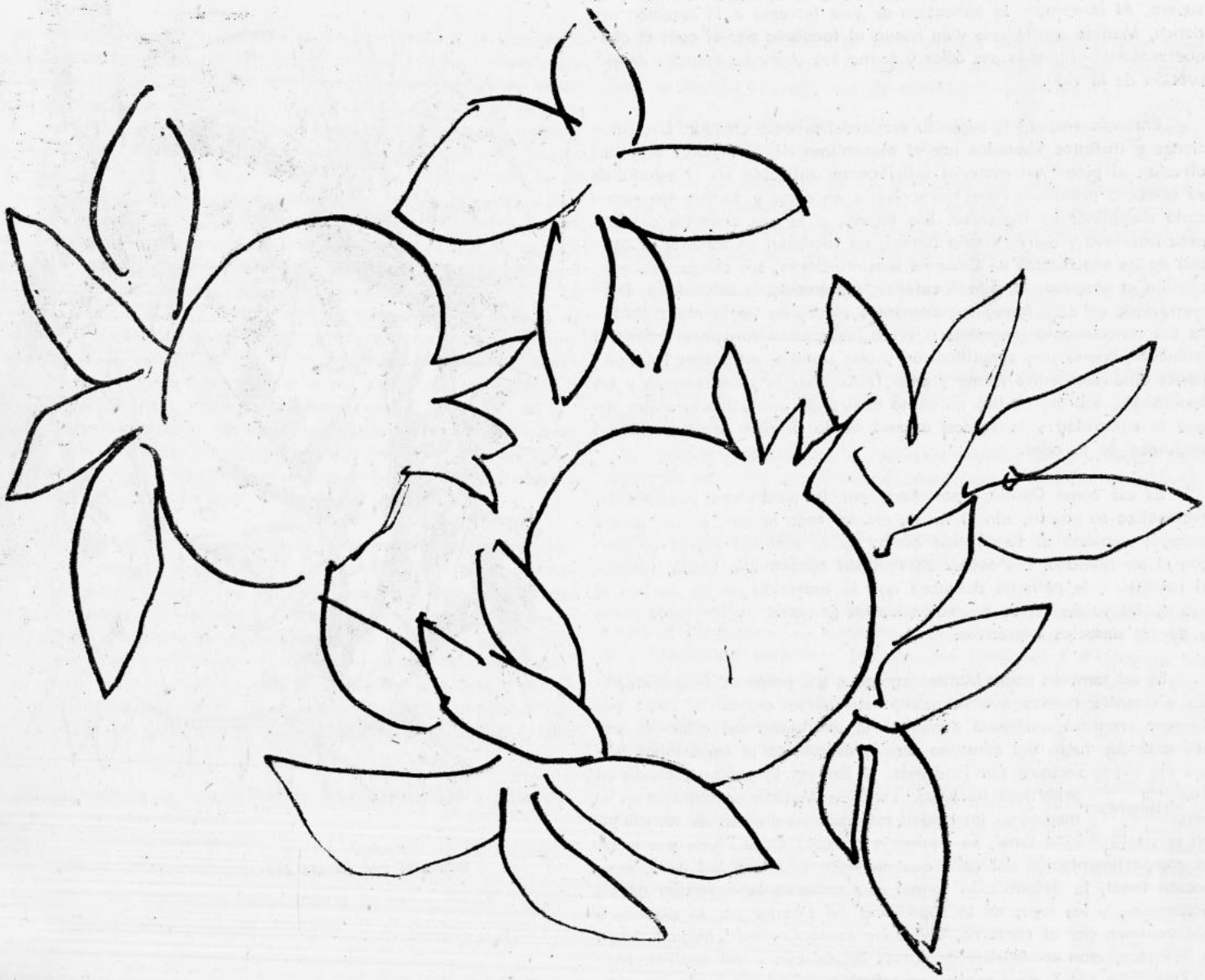
Movimiento de reacción contra la ilusión óptica del impresionismo y la sumisión pasiva al academismo, el "Fauvismo" ("Fierismo") es sólo una etapa en la evolución del arte moderno. Pero esta etapa, tal como la del "Cubismo", ha sido creadora, fuente de inspiración y entusiasmo donde los pintores de todo el mundo bebieron a grandes sorbos las enseñanzas con que luego enriquecieron su técnica y formaron los cimientos de las tendencias plásticas actuales.

Como se recordará, en el Salón Oficial de 1905 en París, siete pintores, impulsados por la euforia común donde les había proyectado el descubrimiento del color puro, cansados de falsedad, ebrios de libertad, asqueados por el conformismo y la rutina burguesa, formaron un grupo de combate y reunieron sus obras en una pequeña sala circular del Grand-Palais, cuyo centro era ocupado por una escultura, que representaba el busto de un niño. "Donatello entre las Fieras", dijo a la mañana siguiente el famoso crítico Louis Vauxcelles. Y el movimiento adoptó con orgullo ese distintivo. Habían nacido los fauves.

Los fauves agrupaban a varios alumnos muy bien dotados de Gustave Moreau, encabezados por Henri Matisse: Albert Marquet, Georges Rouault, Henri Mauguin, Charles Camoin, y a dos pintores independientes, André Derain y Maurice Vlaminck, compañeros de estudios y de juventud.

Estos dos últimos pintores eran en realidad los inspiradores del movimiento. Ambos vivían en Chatou, pequeña ciudad en los alrededores de París, donde pintaban con el mismo fervor las riberas del Sena y su pintoresco puente. Ambos, emborrachados de luz y color, habían seguido los pasos de los impresionistas, entonces en plena gloria, y ambos se habían desilusionado al constatar que la hábil técnica de Pisarro y Monet sólo llegaba a crear una impresión de realismo óptico y sensible que se diluía en una especie de euforia dulzona e inconsistente, careciendo de significado, expresión y contenido humanos. Por el contrario, descubrieron que el uso de extensas zonas de colores puros comunicaba a sus telas una forma nueva de expresión dinámica, a través de la cual el paisaje y los seres humanos cobraban una vida profunda y se integraban al drama social y colectivo.

Fue entonces cuando Matisse se interesó en sus descubrimientos. Matisse había conocido a Derain en el taller del pintor Carriere, y los dos habían sido atraídos por una simpatía mutua instintiva. Matisse era el prototipo del bohemio intelectual y revolucionario, que despreciaba de viva voz el clima "artificial y pomposo" y los adornos, rebuscados y excesivos que caracterizaban la civilización "fin de siglo".



MATISSE Dibujo

Un día que Matisse paseaba por los alrededores de Chatou, se encontró con su amigo Derain, instalado en el puente con su caballete, en compañía de su amigo Vlaminck. Matisse recibió el impacto de la calidad expansiva y espontánea que brotaba del color generosamente extendido en las telas de los jóvenes pintores. Tanto se conmovió que el día siguiente, encontrándose de nuevo con Vlaminck, le decía: "No he podido dormir en toda la noche".

Entonces Matisse tomó el mando del movimiento y llegó a destacarse luego como "la fiera de las fieras".

El movimiento de los fauves nació dos años antes del Cubismo y, como él, se inspiró originalmente en Cezanne. Las obras impresionistas carecían de fuerza porque les faltaba una armazón interna, una estructura. Al redescubrir el color, los fauves no podían caer en un error similar. Buscaron entonces para apoyar sus obras una concepción constructiva sólida. Cezanne les ofrecía sus leyes de simplificación, síntesis y reestructuración que rigen la ordenanza de las formas esenciales de los volúmenes y del equilibrio entre color y forma. Los fauves se apoderaron de sus ideas y las aplicaron con avidez a sus propios descubrimientos. De igual manera los cubistas iban a adoptar los principios de Cezanne como punto de partida para su búsqueda aventurada en la abstracción y la depuración plástica; pero mientras el cubismo era finalmente la apoteosis del raciocinio, el fauvismo se destacaba como el campeón del instinto. Con el fierismo, el realismo de la representación objetiva pasó al segundo plano, lo subjetivo llevó la ventaja sobre lo naturalista y la sensibilidad intuitiva sobre la idea.

Aparentemente las enseñanzas de Cezanne, a base de lógica, de estudio paciente y analítico y de orden, presentaban cierta incompatibilidad con el impulso de liberación brutal del instinto que inspiraba a los fauves. Sin embargo, tan grande era la necesidad, que el fauvismo pudo conciliar estos elementos contradictorios a primera vista, gracias a la labor perseverante y lúcida de dos de ellos: Matisse y Derain.

Según la concepción fauvista, el elemento que impulsa la creación del artista es, desde la partida, el choque sensorial: por ejemplo el azul del muro que Matisse, pintando en los alrededores de Marrakech, desesperaba de poder fijar en su tela con la intensidad del color puro original, hasta que descubrió que podía suplir la calidad tonal por la cantidad de color, y que para hacerlo bastaba extender la superficie del azul fuera de los límites formales de la representación objetiva. Charles-Henry ya había observado que el choque de color

determina una sensación que se anticipa a la sensación formal y la supera. Al comprobar la aplicación de este teorema a la creación artística, Matisse aportó una vida nueva al fauvismo por el cual el choque sensorial originado por color y forma era el medio esencial de expresión de la vida.

Entonces empezó la segunda etapa del proceso creador. Las emociones e instintos liberados por el mecanismo de percepción sensorial ofrecían al pintor un material difícilmente utilizable en el estado de su arrebato primitivo. Para transcribirlos en color y forma, era necesario disciplinar su fogosidad. Los fauves, a la vez amantes del ímpetu instintivo y del equilibrio formal, no vacilaron en someter al control de las enseñanzas de Cezanne sus intuiciones, sus choques de percepción al descubrir el mundo exterior, sus emociones sensoriales. Desprendiendo en esta forma los elementos esenciales de la masa confusa del conocimiento inmediato y bruto, se capacitaron para definir el ambiente, operar una simplificación y una síntesis, establecer los equilibrios dinámicos entre forma y color, solucionar la transparencia y las opacidades, buscar, en fin, un clima dentro de una estructuración, sin que la sinceridad y la verdad intensa de la primera emoción fueran excluídas de la obra.

Es así como Derain, apasionado por la naturaleza y el objeto, racionaliza su pasión, con el fin de extraer todo lo que, de ella, tiene valor, y explorar el fondo más hondo de la realidad en su relación con el ser humano. Esa avidez de realidad apasionada, temperada por el raciocinio, le permitió descubrir que la expresión de la luz con el uso de los valores tenía equivalencias en la gama de los tonos puros y de los símbolos expresivos.

Es así también como Matisse agregó a sus primeros descubrimientos elementos nuevos que reforzaron su fuerza expresiva, como por ejemplo encontró que para aumentar la intensidad del color se podía extender fuera del contorno formal del objeto la capa tonal, sobre las zonas vecinas; por lo demás, el camino lo habían trazado ya Fouquet y los primitivos italianos. También Matisse encontraba en la simplicidad de medios su intensidad máxima: su división de los planos en una unformidad tonal, su equilibrio perfecto entre líneas y colores, la compartimentación del color que aumenta la intensidad de la sensación tonal, la deformación formal que refuerza la expresión de los volúmenes, y las leyes de la sugerencia del interior por lo exterior y del volumen por el contorno, olvidados desde Cranach, Miguel Angel y El Greco, eran en Matisse productos del estudio y del análisis. Matisse explica cómo, para pintor, se esfuerza en primer lugar por condensar el significado del objeto, buscando sus líneas esenciales, y creando una representación dotada con un significado más extenso, más humano. Sólo entonces él apunta sus tonos, dejando que le guíe, para expresar sus sensaciones de colores, la manera esencialmente instintiva con que éllas se imponen al espíritu y a la vez a la sensibilidad.

El fauvismo presenta todas las características que se encuentran en el arte moderno, salvo una, pues los viejos fauves pretenden rechazar deliberadamente de su parte la inteligencia. En realidad su solo objetivo es destacar el alto sitio en que sitúan la sensibilidad, y desatarse de las leyes de la lógica que amenazan su libertad instintiva.

"Pintar es como hacer el amor", decía Vlaminck, que fue tal vez el fauve más auténtico del grupo. Vlaminck, impulsivo, violento, sensual, tritura sus colores con salvaje alegría y los extiende en su tela con un dramatismo patético. Mientras tanto, Matisse, en su visión sintética previa, introduce el sentido racional de los equilibrios, Marquet el de los matices y de las proporciones, junto con el justo sentido de limitación en el goce estético, de medida, con una preferencia por los elementos más sencillos y las verdades controladas. Derain recibe el impacto del choque sensorial con sensualidad. Luego lo controla por medio de la reflexión, de la cultura artística, de los conocimientos profundos y permanentes de la creación instintiva. Cuando pinta, lo hace para prolongar el goce original, aplicando un método racional y sintético con el objeto de perennizar el recuerdo emotivo.



DERAIN por Sergio Montecino según fotografía

De manera que, a pesar de los esfuerzos de los fauves, la inteligencia, echada por la puerta, reaparecía en realidad por todas las ventanas a donde llegaba a asomarse. Vlaminck quería "volver a crear el mundo". Pero al fin y al cabo, para él como para sus compañeros, la primacía de lo sensible sólo era uno de los caminos mentales que conducía hacia el redescubrimiento de la naturaleza y la vuelta hacia los manantiales de la vida, impulsos que todas las escuelas y tendencias artísticas experimentaron durante los treinta primeros años del siglo.

Los fauves pusieron su intuición al servicio de la búsqueda de los grandes ritmos de la creación y de los secretos más hondos del universo. Su esfuerzo de remozamiento y liberación fue paralelo al arranque de la civilización contemporánea. No hay explicación mejor de Matisse, ni de la transacción en que se complace, cuando él se esfuerza por "intelectualizar el instinto". Consciente o inconscientemente, los siete que expusieron en 1905 revelaron la liberación explosiva del instinto, y los que de inmediato se solidarizaron con ellos, los Dufy, Othon Friesz, Van Dongen, Braque, Modigliani y Marie Laurencin, adoptaron técnicas y caminos novedosos propios para alcanzar, en forma independiente, un objetivo único: la exploración sensible del universo. La jaula de las fieras llegó a ser entonces una especie de caja de Pandora mágica, de donde se escaparon fieras, semifieras, oniristas, cubistas y surrealistas, para explorar la sensibilidad, la conciencia y la subconciencia, en busca de una explicación subjetiva del mundo.

Al escapar de la jaula, Matisse se dio a recorrer el camino de la sensualidad, descubriendo las estructuras sintéticas y los ritmos en la naturaleza, y a través de ellos la abstracción expresionista. Dufy siguió la dirección de su imaginación en sus creaciones fantasistas de ambientes caprichosos y sus decorados de ensueño. Marquet se abandonó a su gusto de lo esencial en pos de una síntesis humanista. Derain fue conducido, a través de la experiencia cubista y la práctica de la estilización, hacia una especie de neo-humanismo de inspiración clásica. Rouault, buscando la intensidad y la esencia del drama, encontró una salida en el expresionismo racional. Othon Friesz se orientó en la misma tendencia por conducto de su deseo de pureza pictural y de fuerza interna. Marie Laurencin, bautizada "La Fauvette", ("La Fierecilla"), nombre que en francés designa también a una especie de "curruca", se sintió atraída por el cubismo, en el cual encontró una expresión donde su sensibilidad se alía a lo formal. Braque pasó directamente del fauvismo al cubismo que animó desde sus principios con su visión clara y teórica, y con el cubismo se quedó. Vlaminck, en fin, la fiera irreductible, después de coquetear algún tiempo con el cubismo, volvió solo a la jaula, donde permaneció huraño y aislado, refugiándose finalmente en Cezanne, aferrándose a su enseñanza como a la única tabla de salvación que valiera en el arte moderno.

La jaula de las Fieras quedó vacía. Entonces empezó el peregrinaje de los artistas que acudieron, con sed de descubrimientos, de todos los Continentes. Probaron las rejas, respiraron el olor a Fieras que todavía permanecía allí, recrearon el ambiente con la imaginación, y encontraron en el espíritu de equipo de los ex fieras, en su solidaridad y su entusiasmo colectivo, un ejemplo y una enseñanza nueva. Pues las viejas Fieras, cualquiera que fuera la ruta que cada uno hubiera seguido al escapar de su jaula, habían marcado la pintura del medio siglo con un sello común y con influencias indelebles, como éstas:

—El rechazo de la representación fotográfica, inapto para dar cuenta de la emoción interior;

—El uso de los colores como medio explosivo de la expresión instintiva;

—La reducción del uso de los colores a los tonos francos, sencillos, puros, que se armonizan por afinidad o se complementan por contraste;

—La reconstitución de la intensidad sensorial del color gracias a la valorización de colores extendidos en fajas planas, contrastando con la técnica impresionista de atomización del color;

—La intensificación de la expresión, llegando a veces hasta la violencia patética;

—La modificación de los elementos picturales, especialmente el trazo y la perspectiva, la reforma de la ordenanza de los planos, superficies y volúmenes, con el propósito de desarrollar los efectos de la percepción y expresar la emoción con sinceridad.

—La deformación del contorno y de los equilibrios formales de línea y color, motivada por la expresión intensa de la sensación tonal, indispensable a la ordenación de los ritmos emotivos;

—El gusto de lo elemental, de lo gráfico, de las simplificaciones; la elección de lo esencial, con el objeto de la relación sintética del espectáculo del mundo;

—La introducción en la expresión pictural de la intuición subjetiva y de todos los elementos subconscientes del instinto, controlados o explosivos.

En suma, la liberación de la emoción y del instinto, y la búsqueda apasionada de una expresión sensible fuerte y estructurada.

Los fauves tenían ambiciones demasiado altas para que pudieran alcanzar plenamente su meta final, que era la de dar en sus obras una explicación sensible e intuitiva del Universo. Sin embargo, este fierismo obtuvo una victoria decisiva al restituír a la emoción sensorial un valor estético y auténtico ahogado hasta entonces bajo el peso de las disciplinas, de la rutina, de los falsos semblantes y de las escuelas académicas e impresionistas.

Matisse y Derain, los ilustres desaparecidos de hace apenas un año, que hoy recordamos, así como los que partieron antes que ellos, o los que aún permanecen en el aporreado pedazo de tierra europea, serán recordados como consecuentes salvadores de la libertad espiritual y de la vida sensible.

E. H. D.



DERAIN en 1907, dibujo al lápiz de Vlaminck

Simple vistazo a la escultura chilena

por Sergio Montecino



MALLOL Torso.

LA escultura es una de las técnicas artísticas que, hoy como en el pasado, alcanza en nuestro país una real importancia y desarrollo. De la generación primera nos bastaría mencionar los nombres de Virginio Arias, Guillermo Córdoba, Simón González, Rebeca Matte o José Manuel Blanco, para atestiguar que esa tradición se mantiene en nuestros días viva y activa. Los comentarios que provocó el envío chileno a la Primera B.enal Internacional de Sao Paulo fueron significativos para nuestra escultura.

La fisonomía que ella adquiere en el presente es acaso la consecuencia de la falta de un sentido dogmático, el haber evitado el enquistamiento en determinados métodos. Sin embargo, en algunos jóvenes —lo que es lógico y natural— es posible encontrar atisbos o contactos visibles con ciertas posturas estéticas, que ya no se discuten como revolucionarias. Así, por ejemplo, la fuerte lección de Laurens, Zadkine o Henry Moore.

Se nos aparece, como signo tangible, de nuestra escultura, a través de su desarrollo, la línea de continuidad, es decir, la tradición que se viene eslabonando ininterrumpidamente con nexos estéticos definidos. Se nota, además, el abandono del tema religioso, así como cierto rechazo para trabajar estatuas labradas a bulto o a realizar simples bibelots. Es más, a nuestros escultores se los ve obriéndose camino hacia un campo enriquecido con la fantasía, con la facultad de imaginar formas y cosas con el pensamiento. Se les advierte anhelosos de alcanzar y aprovechar toda posibilidad, todo recurso y ejemplo. A este respecto se nos ocurre citar aquí cierto juicio del italiano Arturo Martin cuando se pregunta: "Si ningún confín delimita el dominio de las artes, ¿por qué la escultura no puede hacer una manzana?".

Por otra parte, los escultores, a sabiendas de que sus obras no tendrán una acogida material inmediata, dan a su labor un cierto sentido heroico y abordan cualquier problema plástico con absoluto desprejuicio, lo que se traduce en una producción de un arte espiritual y selectivo.

Antes de referirnos a algunos de nuestros escultores, no nos resistimos a transcribir el juicio del crítico Alberto Sartoris, que al enfocar la escultura italiana escribe: "Debe llegar a ser escultura animada, dinámica, hidráulica, suprarreal, marina, parlante, móvil, táctil, cantante, olorosa, musical, como lo sugieren en parcial imagen las fuentes y "espejos de agua" de los jardines renacentistas y barrocos de Italia. Insistimos, todavía una vez, en que la escultura no será más una infeliz estatuaria y sí, en cambio, arquitectura de puras formas monumentales. Pero esto sucederá el día en que ella no sea más ese objeto, ese mueble utilitario de vestíbulo —el perchero— en el que de buena gana se colgaría el sobretodo y el sombrero y al cual alguna vez dan ganas de estrecharle la mano..."

Si quisiéramos parafrasear, por nuestra parte, estas sugestiones metafóricas de Sartoris, ¿cuáles podrían ser nuestras ideas frente a la escultura chilena?

¿Pedirle acaso a los escultores que el macizo andino, con sus catedrales de piedra, sus hondonadas misteriosas y penetrantes como puñales, le señalen grandeza y poesía? ¿O acaso los lagos del sur, bloqueados en sus riberas por los conos y aristas de los volcanes para que no se desborden, inspirenles musicalidad, ternura, perpetuidad? ¿O simplemente buscar el venero en lo vernacular que se hace forma y materia en Quinchamalí, Talagante o Pomaire; arte primario, ingenuo, que no sabe de edades ni de principios nuevos, para que la definición de nuestras esculturas tenga un común de-



TERESA LARRAÑAGA Cabeza



BERTA HERRERA Desnudo.



VARGAS Retrato.



VASQUEZ Maternidad.



MARTA COLVIN Danza para tu sombra.

nominador, se sitúe en el tiempo auténticamente nuestro, con su estilo propio y su fisonomía inconfundible?

Siguiendo una mención por el orden alfabético, comencemos por MARTA COLVIN, artista de inspirada trayectoria que mantiene su pensamiento estético dentro de los postulados del nuevo orden. La evolución de esta artista parte de la estilística del alemán Lembruck, con sus imágenes estilizadas y de refinada expresividad interior. Hoy la vemos esculpir con dos o tres movimientos sencillos relacionados, moviéndose en todos sentidos a un mismo tiempo, como por ejemplo en su talla en madera "Maternidad". Pareciera, a veces, que vertiera en lo sólido del cuerpo una visión pictórica. Esta obra, junto a su monumento de homenaje a la danzarina Isabel Glatzel, deriva su carácter de influencias que parten del cubismo francés.

Los planos lisos de la pintura cubista aparecen en muchos aspectos, tanto en la escultura de Marta Colvin como en las obras de otros artistas; por ejemplo, Sergio Mallol, Samuel Román, en su obra "El viento"; Lily Garafulic o Lucía Alarcón, que incluyen ciertos métodos técnicos y conceptuales que un crítico inglés describe, cuando se refiere a Moore, en estos términos: "Sugieren formas fósiles, como para dar a las esculturas un parecido a esas entalladuras naturales que se forman en la orilla del mar o en el lecho roqueño de un torrente rápido. El agua y el aire ahuecan la roca en un sitio y le dejan en otras protuberancias; las figuras de Moore relacionan así la forma humana con las formaciones naturales de la madera y la piedra y aun con formaciones mayores como la de una cordillera".

ARTURO EDWARDS, GUILLERMO FRANCO Y LUCIA ALARCON conciben este arte bajo la normativa de las últimas tendencias. Pero mientras Lucía Alarcón se guía bajo la égida del inglés Henry Moore con sus creaciones simples, de superficies pulidas, de planos rectilíneos y de suaves ondulaciones, Edwards, y también el joven Franco, en aquellas composiciones de mayor vuelo conceptual, como fueron las que exhibieron en un reciente Salón Oficial, elaboran, nos parece, bajo el imperativo que en Francia viene trazando Giacometti. La masa escultórica como que se deshilvana y se extiende en direcciones tridimensionales, audaces y de estilizados arabescos. Estos tres artistas, una vez que decanten las lecciones recibidas de fuera, influencias que no es difícil entrever, llegarán, sin duda, a consolidar firmemente su personalidad.

La labor de MARIA FUENTEALBA es de importancia dentro de la plástica nacional. Al revés de los anteriormente mencionados, ella esculpe partiendo de conceptos más mesurados, y pudiera decirse, más equilibrados. Podríamos situarla en un término medio entre el arte de avanzada y el arte de comienzos de siglo. Esta artista nos parece más contemplativa de la naturaleza y reacia a acoger sin reservas influencias de fuera. Varias son sus obras que podríamos citar como capitales en nuestro movimiento escultórico; entre ellas recordamos su "Oriental", pieza de mármol blanco de honda expresividad anímica en el movimiento de la cabeza. Asimismo podemos citar su "Acuario", obra que consiste en una serie de peces elaborados en diferentes materiales: ónik, mármoles, lapizlázuli, y que dispuestos ordenadamente en un plano, componen un total de calidad y gracia suma. Diego Rivera en su estada en Chile, al visitar su taller, dijo: "Me recuerda a los mejores escultores de Europa".

BERTA HERRERA es otra de nuestras mejores artistas escultoras. Se distingue por un tratamiento de suaves contornos en el modelado y su concepto estético, sin llegar a lo audaz ni a una exagerada fantasía, es de plena validez actual. Citemos su "Maternidad", acaso lo mejor que le conocemos.

LILY GARAFULIC es, entre los escultores de las generaciones más recientes, la escultora que ha obtenido una consagración más rápida. Ella concibe la escultura basada en las cosas que la naturaleza le va ofreciendo. Es aquí donde encuentra su razón, y en contacto con ella incursiona por distintas rutas y especialidades. Es así como la vemos esculpiendo, por ejemplo, a la manera de los barrocos, de los cubistas o de otras escuelas, sin que por ello pierda un nexo estilístico que le es



RENE ROMAN
Doncella y corcel.

propio y que ha sabido ordenar inteligentemente. Esta artista representa un momento de las inquietudes espirituales del mundo contemporáneo, y son acaso estas mismas inquietudes las que le provocan el cultivo de otras técnicas tales como el grabado, la cerámica, el mosaico, etc., especialidades en las cuales ha obtenido resultados de bien definidos atributos estéticos.

SERGIO MALLOL es seguramente quien mantiene entre los escultores jóvenes una tónica más nueva. Se interesa por dar a la escultura una fisonomía de acuerdo con las últimas conquistas estéticas, que están más en consonancia con su propia sensibilidad. Mallol da forma a una escultura rica en volúmenes, de formas ampulosas, de estilización en los detalles y, aun, escoge temas simples o que esquematiza cuando el tema abordado le resulta de mucho aliento. Su personalidad interesa siempre porque ha sabido situarse en un lugar que destierra toda idea convencional que pudiera significar una traba a su libertad expresiva.

ALBERTO LOPEZ RUZ y GERMAN MONTERO son dos escultores que han obtenido mejores realizaciones en la técnica de la cerámica. Gustan de los temas populares y animalistas. Lopez Ruz últimamente nos ha entregado una serie de cervatillos, ovejas y otros animales que él sabe ejecutar con una maestría que deriva del cariño y la ternura que parece experimentar por ellos. Montero, asimismo, empleando terracotas, nos ha mostrado piezas con gallos y faisanes dentro de una estilística sintética que hace abstracción de todo detalle ingrato o dañino al resultado.

De SAMUEL ROMAN ROJAS es mucho lo que podría hablarse. Nos remitiremos simplemente a manifestar que su figura artística ha trascendido a ámbitos internacionales. Se distingue por un mensaje pleno de potencia y por un afán de superación que hace que su labor adquiera nítidos relieves. Las muestras que él ha presentado en varias oportunidades han dado a la crítica una pauta exacta de su real valer. Labor amplia, de enjundia y de resonancia.

Dentro de la misma generación de Samuel Román citemos a Tótila Albert, José Perotti, Raúl Vargas, Laura Rodig, Julio Antonio Vásquez, Romano de Dominicis. Mención aparte hacemos de Lorenzo Domínguez, quien vive desde hace años en Argentina, donde realiza una valiosa labor artística.

TOTILA ALBERT se mantiene al margen de cierto común concepto estético que caracteriza a nuestros escultores. Albert es más decorativo, mueve la masa escultórica en ritmos densos y estilizados y aumenta o prolonga ciertos elementos para dar mayor elocuencia a su lenguaje, que viene a ser, como lo expresáramos, singular dentro de nuestra escultura.

JOSE PEROTTI, Premio Nacional de Arte, ha sabido llegar a un sitial expectable dentro del movimiento artístico chileno gracias a su conocimiento del oficio y a sus aptitudes naturales que le han permitido abordar cualquier problema plástico y salir airoso de él. Es un artista que sabe dirigir su personalidad dentro de una orientación de mesura conceptual que a veces se torna audaz, cuando deforma y elabora sus imágenes con un mayor vuelo imaginativo.

LAURA RODIG bifurca su personalidad artística entre la pintura y la escultura. Su carácter inquieto interesa particularmente cuando aborda ciertos aspectos vernáculos un tanto desconocidos para el común de los chilenos. Por otra parte su reciente obra "Gabriela Mistral" es un canto y un homenaje a la insigne poetisa y en ella ha sabido encontrar una valiosa solución monumental.

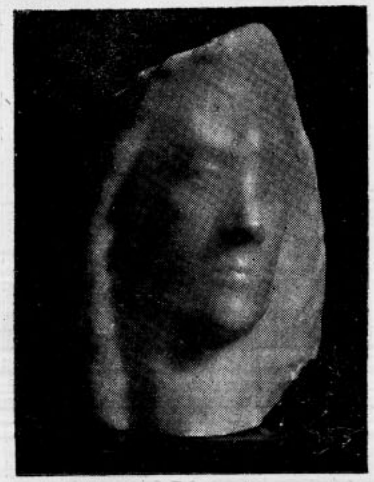
RAUL VARGAS obtuvo una recompensa consagratoria el año 1942 cuando su "Retrato de la danzarina Inés Pizarro" fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Vargas es un escultor figurativo que escoge los objetos del mundo sensible y se orienta en un como retorno a los grandes clásicos. Su monumento al poeta Rubén Darío es un bronce plenamente logrado dentro de esos cánones y produce en el espectador un goce emocional auténtico.



SAMUEL ROMAN. Edith de Praga.



MARIA FUENTEALBA Figura reclinada.



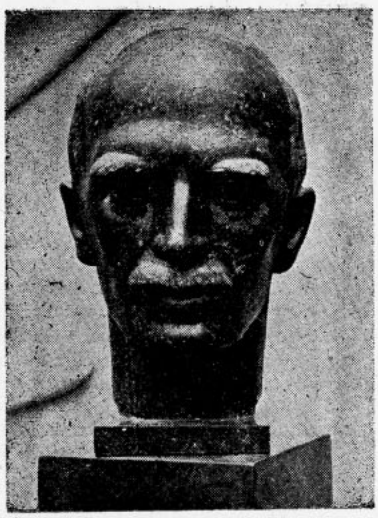
ISABEL CHADWICK Pilarica.



ALBERT Desnudo.



VALDIVIESO Cabeza de niño.



LAURA RODIG Romain Rolland.



VIAL La Granífa.

JULIO ANTONIO VASQUEZ se interesa por desentrañar a través de la escultura los valores humanos. Su labor está impregnada de visible humanidad. Ha incursionado a través de varios estilos y ha investigado en una modalidad cubista en el que supo encontrar valederos aciertos, como en su tierna y fina "Maternidad".

ROMANO DE DOMINICIS, de quien se conocen interesantes obras de ornato en edificios públicos, se dedica actualmente a la docencia y ha animado durante varios años la actividad universitaria en las artes plásticas.

Hay otros jóvenes escultores que han demostrado ya un especial talento para esta técnica. Entre otros mencionemos a Alicia Blanche, Isabel Chadwick, Elena Ferrada, Luisa de la Fuente, Haydee Daroch, Teresa Larrañaga, Edmundo Montecino, Fernando Meza, Dolores Mujica, Marta Lillo, Rosa y Teresa Vicuña, Isabel Sotomayor, Luisa Ricci, Héctor Román, Rebeca Sáez, Raúl Valdivieso, Matías Vial.

ISABEL CHADWICK y HECTOR ROMAN se destacan por el conocimiento de los materiales que esculpen y por el mensaje poético que dejan traslucir sus creaciones. MARTA LILLO, José Caroca, Guillermo Mosella, Ricardo Santander, Oscar González, Blanca Merino, se particularizan por el sello realista que confieren a su labor.

Dejamos para el final la mención de RENE ROMAN ROJAS, joven y maduro valor que se perfilaba entre los más definitivos de su generación y desaparecido prematuramente.

Como resumen e insistiendo en lo que expresábamos, diremos que nuestra escultura posee en los momentos actuales indiscutible calidad y vigor. Mientras unos incursionan por lo vernacular, como es el caso de Lopez Ruz o Luis Guzmán o Ramón Miranda —escultores estos últimos que se han distinguido como ceramistas al igual que Benito Román— enamorados de nuestra tierra y con deseo tangible de chilenidad; otros ambicionan proyectarse más lejos, si se quiere, tratando de encauzar su labor dentro de las disciplinas artísticas contemporáneas. Con estos antecedentes está cercano el día —si acaso éste ya no ha llegado y lo estamos viviendo — en que nuestro movimiento plástico adquiera validez continental a través de la escultura y que por ella se le identifique entre los países de América.

S. M. M.



LILY GARAFULIC Tanit.

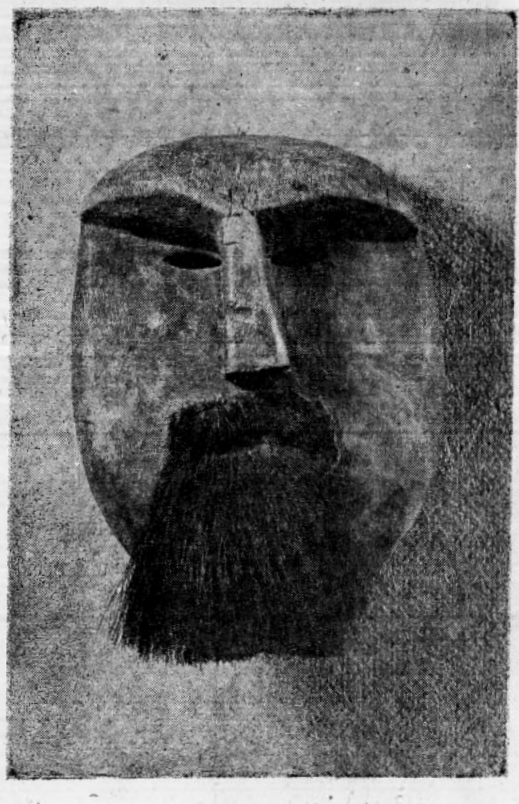


Máscara araucana de la colección chilena del Museo de Arte Popular.

Diez años del Museo de Arte

YA en mil novecientos treinta y cinco la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual había prestado su eficaz apoyo a la exhibición de objetos folklóricos, realizada en Santiago con ocasión de la Conferencia del Trabajo. Tres años más tarde dicha oficina organizó una exposición de igual naturaleza. No es de extrañar, pues, que, gracias a sus gestiones, varios países latinoamericanos hicieran llegar a la Universidad de Chile en su primer centenario, a modo de feliz donación, notables muestras de su Arte Popular. En el año mil novecientos cincuenta y tres el Consejo Universitario resolvió crear, sobre la base de ellas, el Museo de Arte Popular, institución de este género única en nuestro Continente. Se entregó la dirección del Museo a quien la merecía sobradamente por su larga y rigurosa labor en el plano de las investigaciones folklóricas. Nos referimos al escritor y poeta señor Tomás Lago. El Museo serviría de puente entre el pasado de las diversas culturas latinoamericanas tan poco conocido como rico en expresiones artísticas y sorprendentemente homogéneo. Desempeñando con eficacia el papel que se le encomendara, el Museo resulta ser una cristalización del deseo, que, en la primera Sociedad de las Naciones, la Comisión destinada a velar por los intereses intelectuales expresó, en nombre de la fraternidad de los pueblos de América Latina: el de que se fomentara en ellos el interés por el espíritu ancestral que los anima, encarnado en las formas artísticas aborígenes y en sus derivaciones vernaculares. Es de lamentar que la Sociedad de las Naciones, impedida por los acontecimientos internacionales, no haya podido llevar a la práctica sus proyectos de acercamiento cultural entre los pueblos, tales como el de convocar un Congreso Internacional de Folkloristas, Congreso que debió reunir en su seno, según se desprende del interés que despertara, eminentes personalidades europeas y americanas.

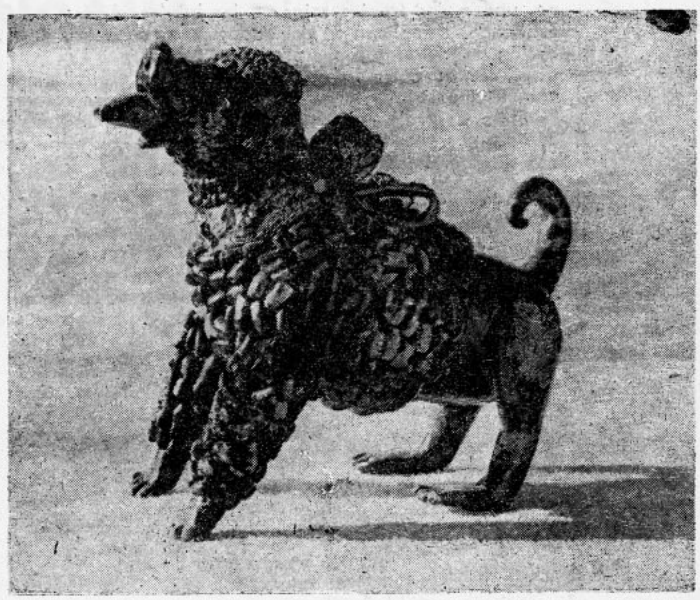
Fundado bajo la rectoría de don Juvenal Hernández, el veinte de Diciembre de mil novecientos cuarenta y cuatro, el Museo de Arte Popular cuenta, hoy en día, con colecciones de México, Cuba, Argentina, Brasil, Perú, Bolivia y Guatemala. Como es natural, la colección de arte popular chileno, a la que nos referiremos luego sumariamente, y la araucana, son las más ricas en cuanto a la cantidad de piezas que las



Máscara araucana Colección P. D'Oyarcabal del Museo de Arte Popular

componen. Como dato curioso diremos que esta última le fue adquirida al coleccionista vasco francés don Pedro D'oyarcabal por la suma de trescientos cincuenta mil pesos, siendo en la actualidad avaluada en ochocientos mil. Don Pedro vivió largo tiempo en una localidad cercana a Temuco. El Museo de Arte Popular ha sido invitado, por su significación, a acudir a exhibiciones internacionales como la de Sao Paulo, magníficamente presentada en el parque de Yrapura.

Instalado en uno de los lugares más hermosos y céntricos de Santiago: la terraza Murillo del Cerro Santa Lucía, el Museo de Arte Popular cumplió diez años de vida el veintidós de Diciembre de mil novecientos cincuenta y cuatro. Diez años durante los cuales el primitivo proyecto que le diera vida ha ido enriqueciéndose con el aporte vital de la laboriosa experiencia diaria. Todo hace suponer que este joven organismo se ha afianzado en definitiva y se prepara a desarrollarse plenamente. En primer término, su éxito entre todos los públicos ha sobrepasado, con mucho, las esperanzas que en él se cifraban; luego, el aumento ininterrumpido de su encantadora riqueza artística, la que es imposible exponer de una vez, totalmente, ha hecho pen-



Perrito con incrustaciones, arte popular chileno.

Popular de la Universidad

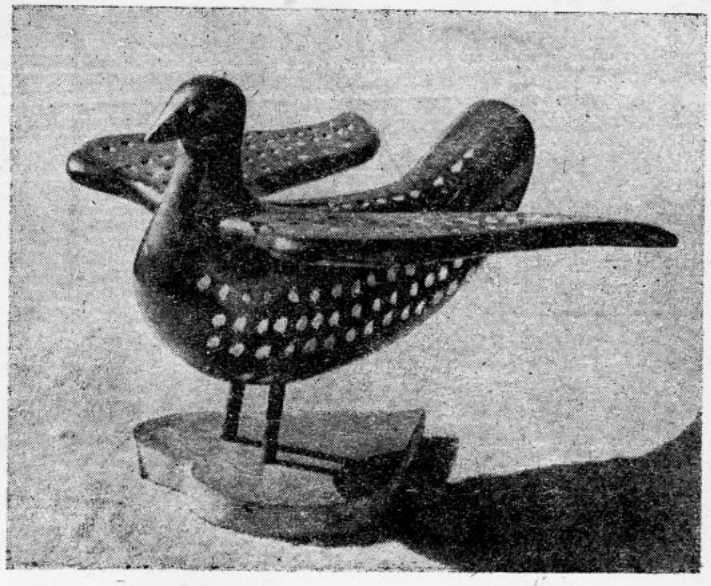
sar a las autoridades en la necesidad de su traslado a un local más amplio que el que ocupa actualmente.

Colección de Arte Popular Chileno.

Desde su llegada a Chile, en el siglo XVI, los españoles influyen en el desarrollo y en el carácter de las industrias domésticas aborígenes: alfarería, cestería, tejidos, etc. De aquí que el arte popular criollo fluctúe entre lo autóctono y lo hispánico inclinándose a uno u otro extremo o conciliándolos en apretada síntesis.

Alfarería: Se modelan las mismas formas de los utensilios primitivos. La alfarería prospera en los lugares que han tenido población estable. En los pequeños pueblos como Combarbalá, al Norte; en los alrededores de Santiago; en Talagante, en Malloco, Parral y Cauquenes. Notables son las gredas negras de Quinchamalí y la alfarería roja de Pomaire.

Tejidos: El tejido típicamente criollo, sin influencia indígena, se encuentra en la zona central. Blanquísimo —se lo hace con lana de oveja— presenta, por todo ador-



Palomita, arte popular chileno.

no, una o dos franjas rojas en los bordes. Al Sur de Chile, en Chiloé, grandes flores estilizadas complican su decorado; pero en general nuestro pueblo es sobrio en la aplicación del colorido a sus productos textiles.

Cestería: Entre la cestería funcional del indio araucano, procedente de los atacameños, bastante burda y sin pretensiones decorativas y la refinada cestería de Rere —Chile Central— no hay nada en común. Las mujeres del pueblecito citado tejen con pasmosa prolijidad, con raíz de álamo y crin de caballo coloreados, pequeñas piezas de adorno como ramos de flores, pulseras, anillos, collares, etc.

Para completar esta lista habría que decir algo sobre los trabajos de madera, (los famosos estribos, por ejemplo, de metal, como (nuestras barrocas espuelas de hierro), de hueso, vidrio, piedra, etc. No creemos posible desbrozar tan vasto tema como el que nos propone nuestro arte popular y el de nuestros hermanos americanos, sino a través de artículos que Revista de Arte se propone entregar contínuamente, en lo sucesivo. Con estas palabras sólo pretendemos sentar un precedente de simpatía por las ingenuas y sabias expresiones artísticas de los pueblos así como por la labor de quienes nos las descubren y reúnen.



Sirena, arte popular chileno.



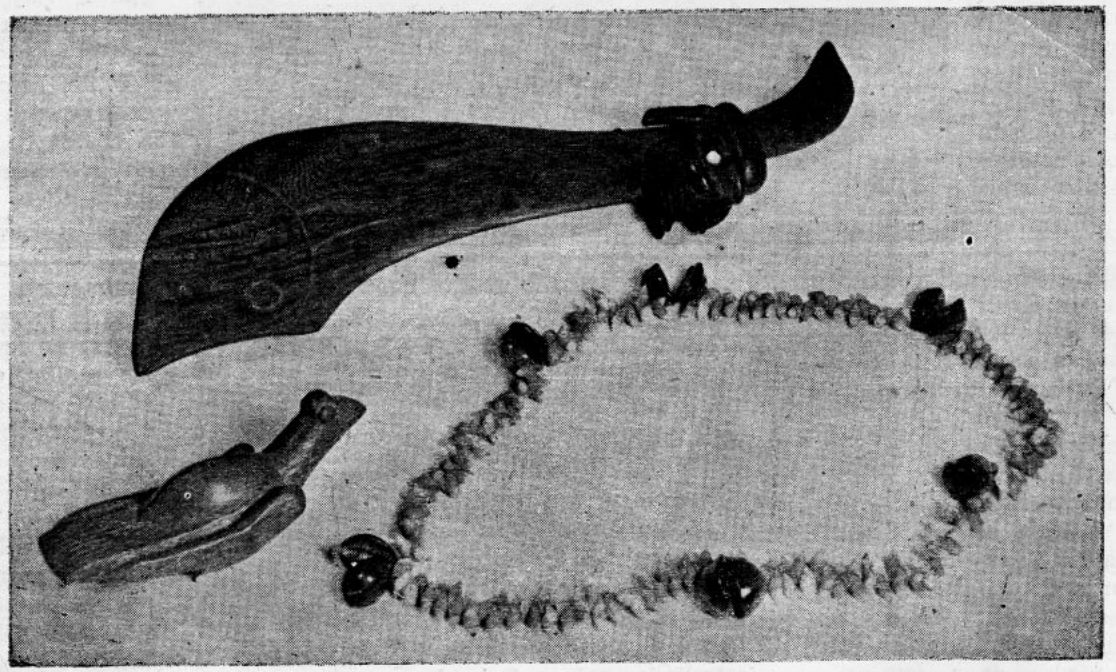
RELACION AMERICANA DEL ARTE PASCUENSE



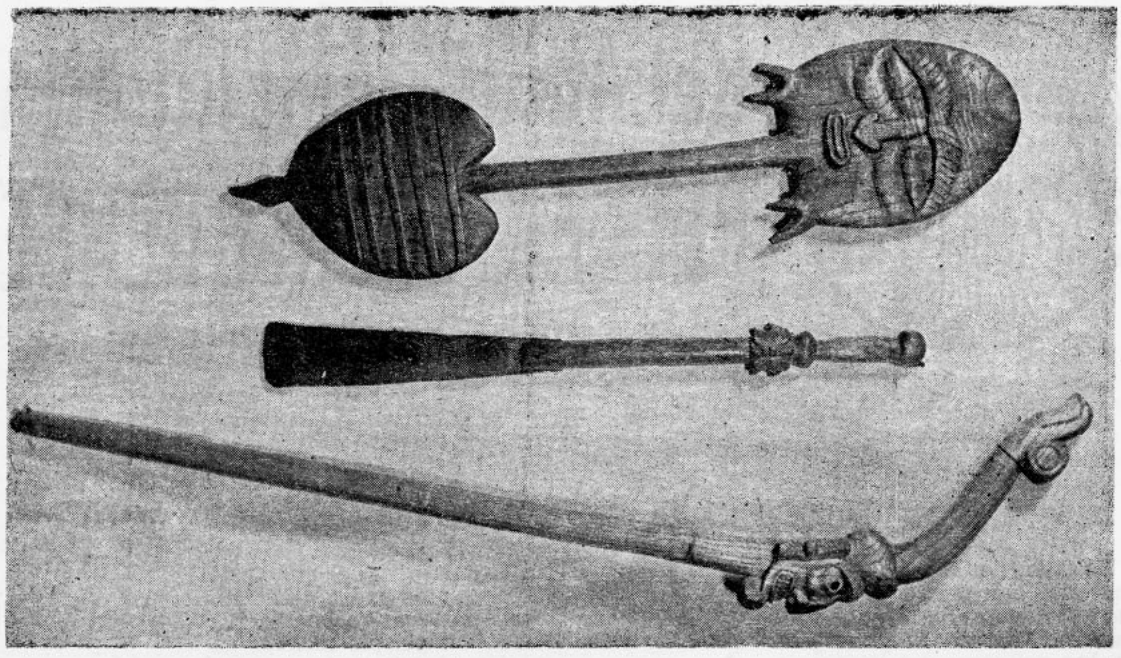
por Fernando Marcos

La Isla de Pascua se nos presenta con una muy parecida imagen de lo que fue nuestra América Hispana para los primeros estudiosos y humanistas de los siglos XV y XVI. Ella aparece como algo sumamente insólito e inédito. Esta pequeña porción de tierra tan alejada de los que fueran hasta hoy considerados centros culturales plantea arduos problemas: ¿De dónde vinieron sus habitantes. Esta pregunta aún persiste y constituye un centro de interés de los estudios pascuenses. La leyenda habla de un príncipe polinésico llamado Hotu Matu, el que, al igual que Quetzalcoatl, dios padre de los antiguos mexicanos, habría realizado un periplo marino para dar ciencia, arte y cultura a este grupo de seres que vivían en el lugar más alejado y árido de todas las Islas del Pacífico, y que realizaron la estatuaria más monumental e increíble de toda la Oceanía.

Si pensamos que todo origen de una estructura artística monumental está apoyado en una larga elaboración que empieza en la cerámica; tal sucedió entre los egipcios, asirios, babilónicos, mayas, y como muy bien señala George C. Vaillant en sus investigaciones de los tiempos arcaicos del valle de México ("...que no tenemos huellas de pueblos anteriores a la introducción de la cerámica"), debemos aceptar por las investigaciones y por su conformación geológica que la Isla de Pascua careció de cerámica, porque en sus estratos no había arcilla. La existencia de los imponentes monumentos pétreos, si aceptamos la noción de que la cerámica es previa a toda elaboración superior, procedería de pueblos de antigua tradición artística conocedores de la cerámi-



Espada Tubucon, Manu Tara y Collar Pi Pi del arte pascuense



Remo Sagrado, Huasca y Bastón pascuenses

ca, la escultura y arquitectura, pero cuyo origen está por desentrañar la ciencia.

¿Dónde están estos antecedentes? ¿Vienen acaso de Mohenjo-Daro, la arcaica civilización del Indio Medio (3 a 4 milenios antes de J. C.), de Lemuria, el continente desaparecido, o de alguna civilización preincaica, atacameña o centroamericana?

En Panamá existe grabada en oro la representación del Hombre-Pájaro, elemento que también encontramos persistentemente como símbolo en la teogonía pascuense (Tangata Manu), símbolo que no aparece en otras culturas de la Oceanía. (Ver grabado). Y mientras estábamos en Isla de Pascua recordé una figura en relieve tallada en piedra vista en Montealbán (México), que representa al Danzante barbado, cuyo perfil semeja al de los Moais Kava Kava. Posteriormente, organizando la Exposición Isla de Pascua, tuve en mis manos un Aku-Aku, escultura en piedra, de figura reptada, y que nuevamente asocia la de Montealbán, pues ésta tenía un relieve en piedra de forma y movimiento parecidos. Esto puede ser nada más que una simple coincidencia en la apreciación, pero que de todos modos nos confirma la idea que sólo el estudio de las diferentes culturas paleolíticas, y en especial de América Latina, podrá dar luces sobre el misterio de la Isla de Pascua. Hoy día Rapa Nui es posible que no tenga racialmente ningún heredero de aquellos artistas y constructores de esa perdida civilización. Sin embargo, ha perdurado una vocación o actitud formal que se manifiesta en la agilidad manual del tallado y elaboración de figuras y objetos tradicionales como los Moais Kava Kava, bastones y remos ceremoniales con que surten a los turistas y curiosos visitantes. Verdad es que estas esculturillas las hacen de prisa en certeros y estudiados golpes de hachuelas, formones y cuchillos, aprovechando preferentemente la forma natural del trozo del tronco o rama que cae en sus manos. Esta actitud fundamental en todo creador, la de acondicionar su imaginación al elemento natural, ha sido tomada por algunos viajeros y escritores como pereza física y mental de los artífices pascuenses.

Chile, como una parte de esta cultura que se moviliza a través de la máquina, ha querido introducir esta modalidad en la futura organización social pascuense y sólo se piensa en la mejor explotación económica que reporte beneficios al país; se piensa en la caña de azúcar, la vainilla, el banano, el té, el café, la ganadería, etc. De todo esto hay estudios "visionarios y proyectos". Desgraciadamente, nadie se ha acordado de la inmensa herencia artística ni de las innegables condiciones de artesanos, artífices y artistas que tienen los actuales pobladores pascuenses.

F. M. M.

Exposiciones

SALA UNIVERSIDAD DE CHILE

Abril-Mayo: Retrospectiva de **Raymond Monvoisin** (siglo XIX).

Mayo-Junio: Retrospectiva de **Israel Roa.**

Junio: Retrospectiva de **Marco A. Bontá.**

Julio: Colección de pintura colombiana contemporánea. Dibujos y Grabados de la Asoc. Chilena de Pintores.

SALA MINISTERIO DE EDUCACION

Marzo-Abril:
Tercer Salón de Aficionados.

Abril:
Francisco Otta.

Mayo:
Visión Cultural de Alemania.
Enseñanza Pre-escolar.

Mayo-Junio:
Cinco Acuarelistas Chilenos: **Antúnez, Baixas, Fontecilla, Roa, Wistuba.**

Julio:
El paisaje en Chile desde **Smith** hasta nuestros días, exposición organizada por el Departamento de Cultura y Publicaciones del M. de E. Se exhiben obras de **Smith, Valenzuela Llanos, Juan Francisco González, Pedro Luna, Ulises Vásquez, Laureano Guevara, Roa, Pablo Burchard, Sergio Montecino,** etc.

Hall del M. de E. Dibujos de Alumnos de la Escuela de Bellas Artes. Exhiben: **Ketty, Bravo, Martínez Bonatti, Francisco Alvarez,** etc.

EN LOS INSTITUTOS

Instituto Chileno Francés de Cultura

Abril-Mayo:
Riqueza de los archivos de Francia y cien obras maestras del Arte Francés.

Mayo:
Exposición de óleos y acuarelas de **Marta Espinosa.**

Mayo-Junio:
Exposición de óleos de **Alberto Daiber.**

Junio-Julio:
Exposición de **María Cristina Cisternas.**

Instituto Chileno Británico

Abril:
Exposición de óleos de **Arturo Gordon,** (uno de los maestros de la llamada generación de mil novecientos trece).

Obras de Arturo Gordon se encuentran en los museos de Filadelfia, Buenos Aires, Sevilla y Los Angeles.

Mayo:
Panorama retrospectivo de la pintura inglesa desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Figuraron en esta exposición obras de **Sir Joshua Reynolds, John Crome, John Consttable, J. Seymour Lucas, Boddington, Georges Morlan,** a la vez que de artistas de una generación posterior a la que constituyen los nombres citados, tales como: **Walter Sickert,** quién nació en Munich en 1860 y murió en Londres recientemente; admirador y amigo de Degas, alumno de Whisler, fue, además, escritor. **Steer,** 1860-1942. **Ambrose Mc-Evoy,** 1878-1927, alumno de Sargent. **William Orpen,** 1878-1931. **Oswald Birley,** retratista de la familia real, etc. Entre los pintores jóvenes figuraron: **Kenneth Hall, John Minton,** etc.

Junio:
Pinturas de **Carmen Silva,** (joven artista chilena que regresó últimamente de París, donde asistiera al taller de grabados de William Stanley Hayter —el "Atelier 17".

Instituto Chileno Norteamericano

Abril:
Grabados, litografías y aguafuertes de **Federico Castellón,** artista de nacionalidad española nacionalizado en Estados Unidos.

Mayo:
Tres siglos de pintura norteamericana. Desde **John Hesselius** y **Singleton Copley** hasta nuestros días. Se pudo observar en estas muestras de reproducciones —pantalla de seda, litografía y colotipo— la línea evolutiva que ha seguido el arte norteamericano desde sus primeras manifestaciones, influídas por la escuela europea del siglo XVIII, hasta sus últimos logros en los que se advierte un marcado espíritu nacional: **Georges Bellows, Alberto Pinkham, Charles Burchfield,** etc.

Junio:
Exposición de acuarelas de **Eduardo Humeres** (mostró en esta oportunidad una serie de obras realizadas en viaje por Estados Unidos, inspiradas en las ciudades norteamericanas).

Instituto Chileno Alemán de Cultura

Junio:
Exposición de los alumnos del Colegio Alemán de Santiago, organizada por el profesor de artes plásticas de dicho plantel, señor Eberhard Petzoldt.

Museo de Bellas Artes—Sala Chile

Marzo:
Exposición de tapices cuadros, ilustraciones y cerámicas del célebre artista francés **Jean Lurcat.** Esta exposición fue traída a Chile desde el Brasil por el señor Maurice Hajje por iniciativa de la U. de Chile.

Abril:
Exposición de grabados yugoeslavos. Esta muestra incluía obras de **Zivka Maksim, Riza Stetic, Albert Kinert, Mihna Males,** etc.

Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal

Enero:
Tapicerías y pinturas de **Jean Lurcat.**

Sala del Círculo de Periodistas

Febrero-Marzo:
Se inaugura esta sala, bajo el auspicio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile con una exhibición que abarca la obra de los artistas chilenos más importantes que hayan dado vida a nuestra pintura desde 1904, hasta nuestros días.
Exposición de la Unión de Reporteros Gráficos
Litografías de **José Venturelli,** realizadas en su reciente viaje por Rusia y China.
Primera exposición de **Carlos Ruiz:** pinturas, dibujos y grabados.

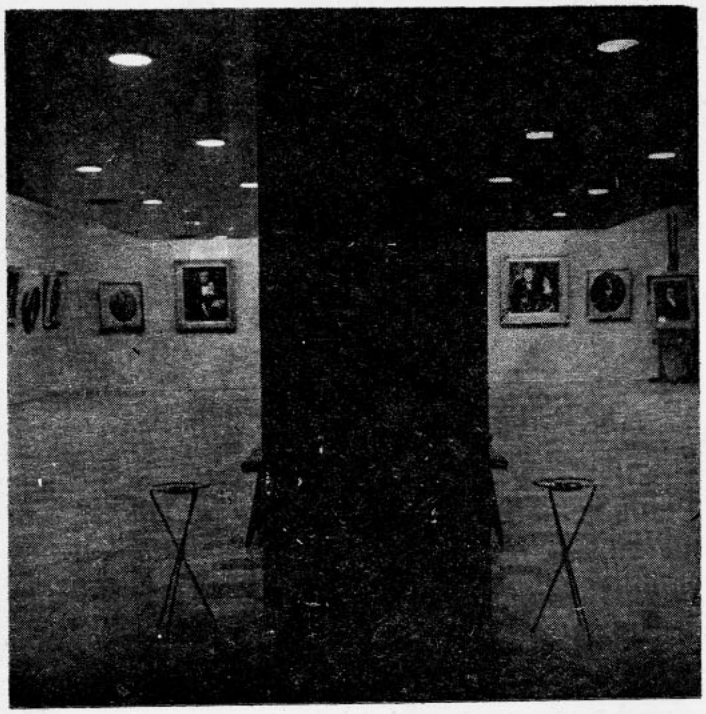
Sala Banco de Chile

Enero:
Alumnos de la **Academia de Raquel González Méndez.**

Febrero:
Exposición de Arte Europeo y Nacional.

Abril:
Acuarelas de **María Teresa Ramírez:** paisajes del centro y del sur del país, flores y retratos.
Miniaturas de **Fernando Rojas Valencia.** 50 trabajos en acuarela sobre pergamino en un tamaño máximo de 10 × 8 ctms., en especial retratos.
Paisajes y marinas de **Manuel Cuevas Silva.**
Paisajes y marinas de **Félix Ca-**

(Pasa a la Pág. 30)



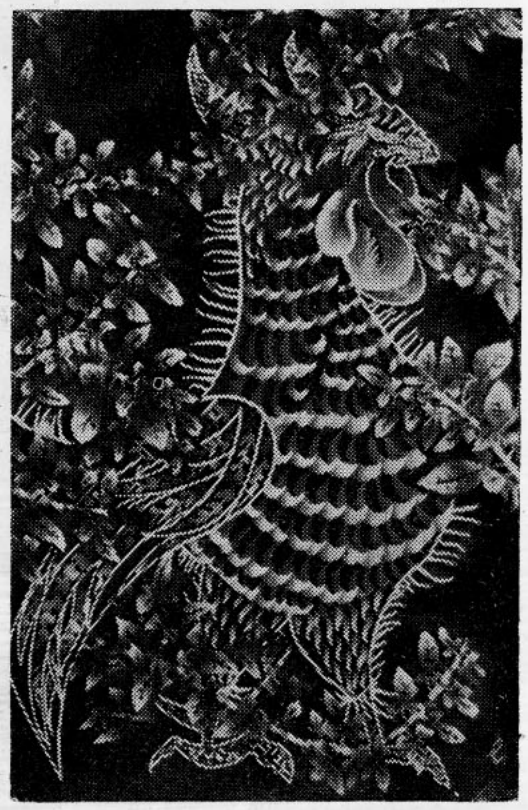


Dos ángulos de la nueva Sala de Arte de la Universidad de Chile inaugurada en el mes de Abril del presente año con una Exposición del pintor francés del siglo XIX Raymond Q. Monvoisin.
(Fotos de Rubén Alarcón)

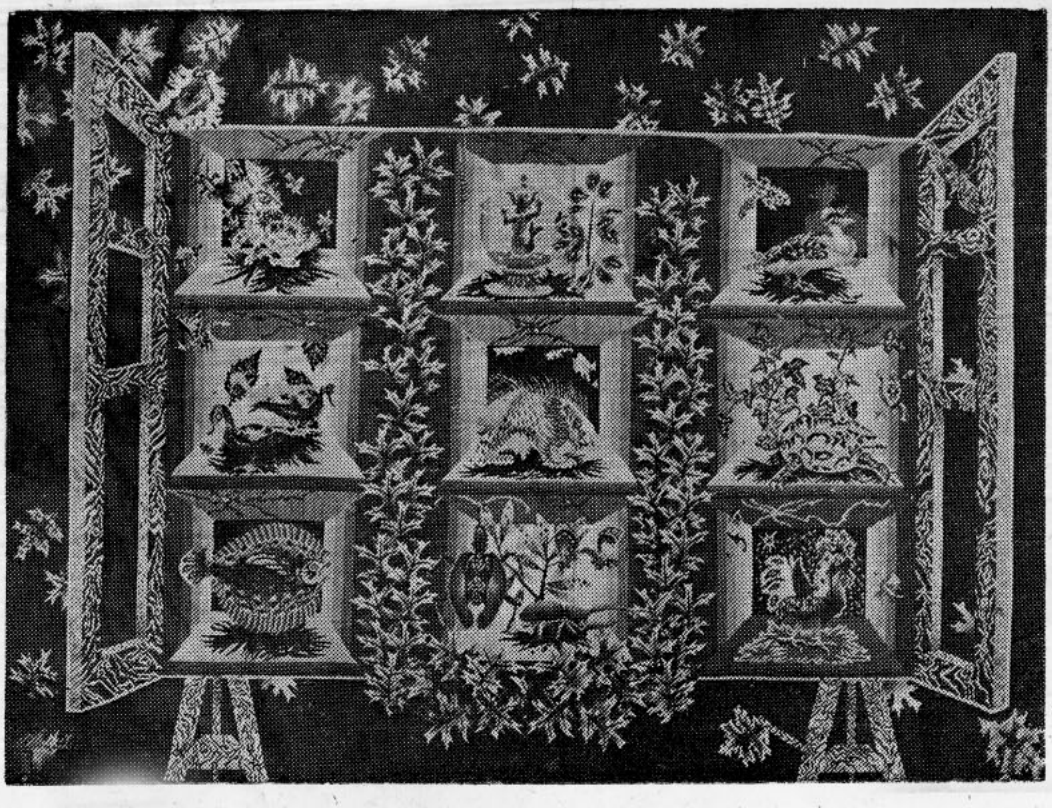
EXPOSICION Jean LURCAT



LURCAT — Cierva con bandera.



LURCAT — Gallo en el bosque.



LURCAT — Cierra tu armario.

Uno de los mayores acontecimientos artísticos de la vida cultural santiaguina lo constituyó la Exposición de tapices del artista francés Jean Lurcat, que en dos oportunidades fue exhibida en nuestra capital, bajo el patrocinio de la Universidad de Chile.

En estas Exposiciones, además de los tapices que

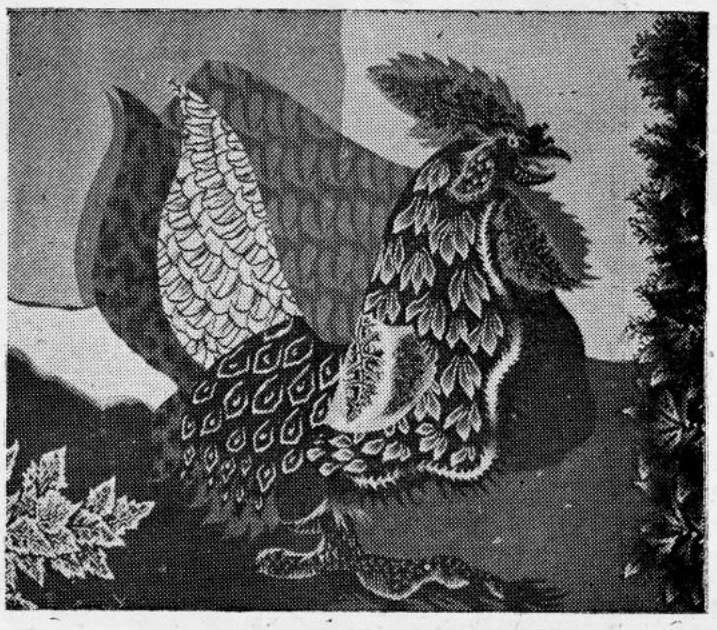


LURCAT — El gran miedo.

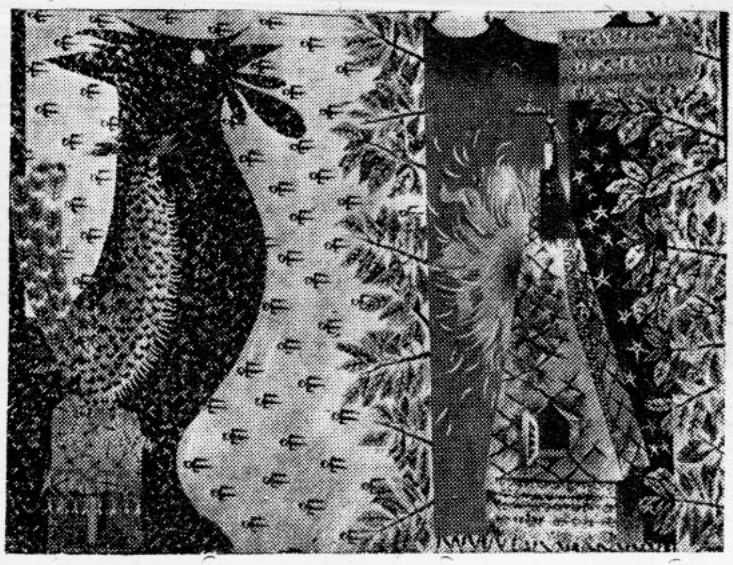
han hecho célebre a su autor, fueron presentados un conjunto de óleos, temperas y cerámicas.

Además de las técnicas mencionadas, fueron exhibidas una serie de láminas, ilustrando algunas obras de La Fontaine.

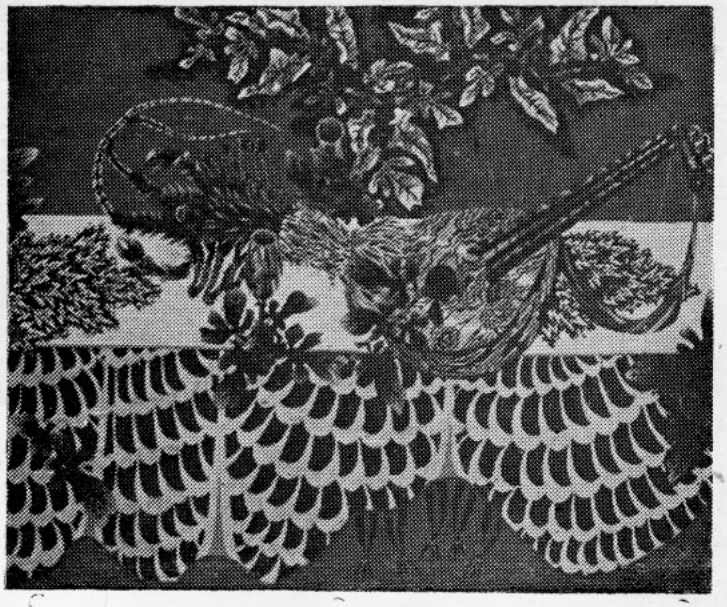
El vivo interés que despertó esta Exposición se tradujo en la adquisición de algunas de las obras expuestas por particulares y la Universidad de Chile.



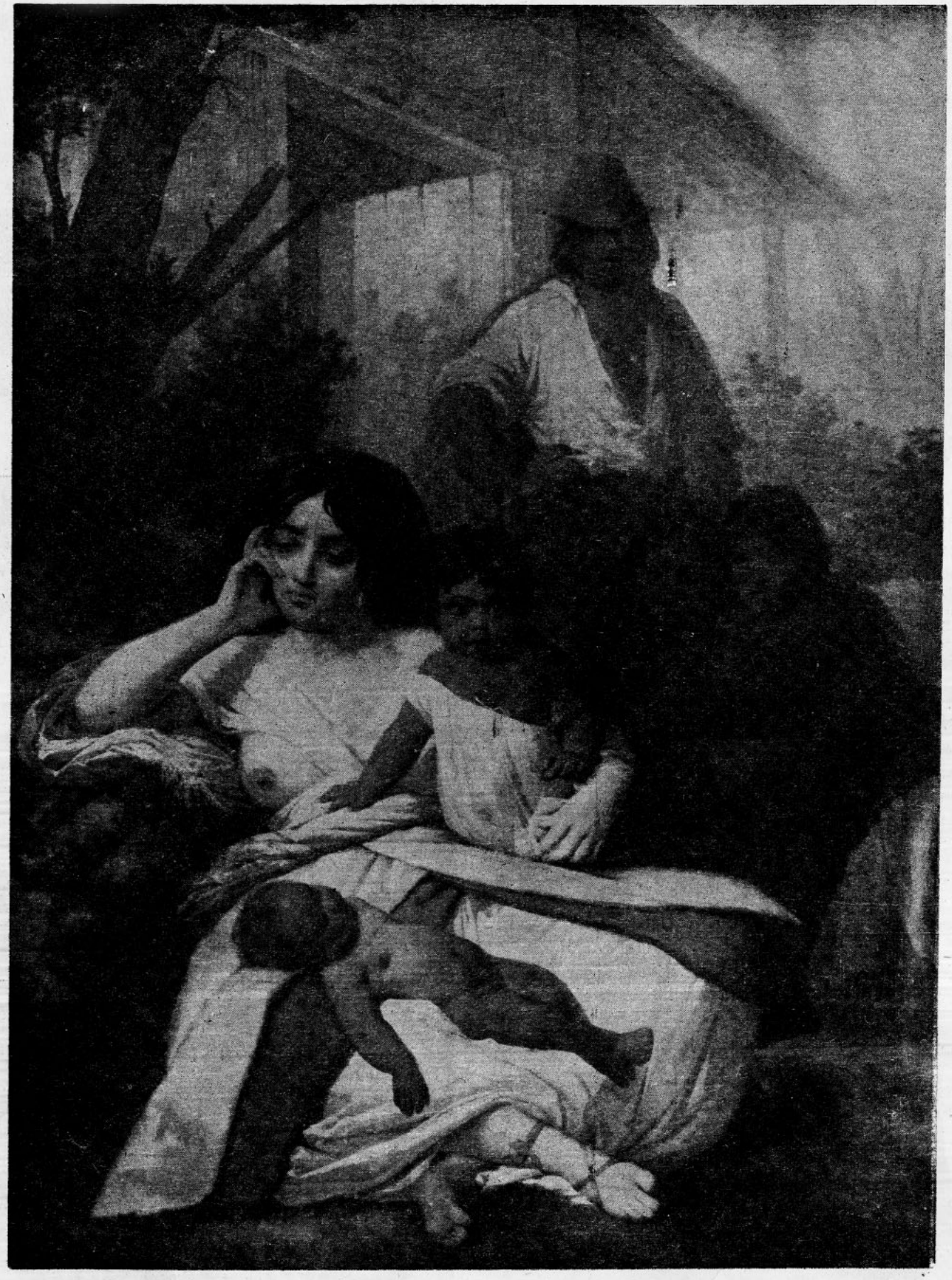
LURCAT — Trompeta.



LURCAT — Teje para nosotros



LURCAT — La mesa crema



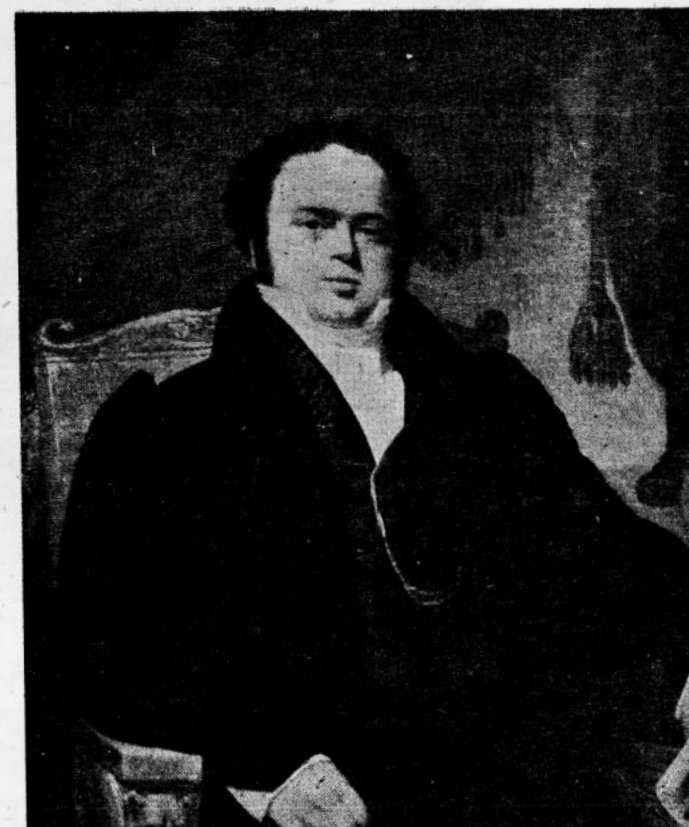
MONVOISIN "Elisa Bravo en el cautiverio". (Propiedad del Museo de la ciudad de Talca).



MONVOISIN "Don Dámaso Zañartu, su esposa y sus doce hijos". (Propiedad del señor José Manuel Larraín).

EXPOSICION R. Q. Monvoisin

En la Sala de Arte de la Universidad el Instituto de Extensión de Artes Plásticas organizó una Exposición Retrospectiva del pintor francés del siglo XIX, Raymond Q. Monvoisin, que vivió largos años en Chile, y en donde ejecutó lo más importante de su valiosa labor plástica. En estas páginas tres importantes óleos que se conservan en nuestro país.



MONVOISIN "Retrato de Don Mariano Egaña". Oleo recientemente adquirido por la Universidad de Chile.

(DE LA PAG. 25)

bral, inspirados en la zona de Contulmo de la provincia de Arauco, Concón, Cobquecura y Horcón.

Mayo:

Acuarelas de **Arturo Valenzuela**: paisajes y marinas de la zona sur de Chile.

Acuarelas y óleos del profesor **O. Hernández.**

13 óleos y 17 acuarelas de **Hardy Wistuba.**

Dibujos a pluma de Carlos Dorlhiac.

Exposición de óleos de Isi Cori.

Junio:

Exposición del pintor húngaro nacionalizado chileno **Rudolf Pintye;**

Acuarelas de **Ignacio Baixas** con motivos recogidos en el sur de Chile.

OTRAS SALAS

Enero:

En el Instituto Nacional: Muestra de obras plásticas de los profesores y artistas que han participado en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile: **Israel Roa, José Caracci, José Perotti, Nemesio Antúnez,** etc.

Sala de Exposiciones de la CUT: Pinturas de **Carmen Cereceda** y **Pedro Lobos.**

Marzo:

Exposición de la Academia Libre de Tótila Albert. Los alumnos de este escultor exhibieron obras realizadas a lo largo del año 1954.

Sala "Le Caveau" de la Librería Francesa. Obras de **Robert Tatín** y de sus discípulos Memen Coucoulas, Colette Pourtau y Claude Pantzer, en compañía de los cuales este maestro ha recorrido varios países latinoamericanos. La muestra comprendió, especialmente, acuarelas motivadas en el sur de Chile: Magallanes, Chiloé, Temuco y la región de los Lagos.

Abril:

Casa de la Cultura (Ñuñoa). Exposición de óleos y acuarelas de **Agustín Abarca,** muerto hace dos años. La exposición se inauguró con una disertación sobre el artista, a cargo del escritor Luis Droguett.

Casa de la Cultura del Ministerio de Educación. Exposición de arte y arqueología de la **Isla de Pascua.**

Local del Club Deportivo de la Universidad de Chile. VII Salón de Artes plásticas, con motivo de la celebración del día del médico y de la confederación médica panamericana.

Las mejores obras fueron premiadas de acuerdo con el criterio de un jurado compuesto por las siguientes personas: **Isaías Cabezón** y **Luis Strozzi,** pintores; doctores **Humberto Reccioni** y **Humberto Correa.**

El premio de Honor correspondió, en fotografía, al **Dr. Ernesto Frías.** Por su envío, también fotográfico, el **Dr. A. Shartz** obtuvo el Primer Premio, Medalla de Oro.

Premios en Pintura al Oleo: **Dr. Manuel Rosselot,** Primer Premio, Medalla de Oro. Dra. **Elcira Pinticart,** Segundo Premio, Medalla de Plata.

En Acuarela: **Dr. Augusto Alpillaga,** Mención Honrosa.

Mayo:

Sala de la Casa de la Cultura. Exposición retrospectiva —óleos y acuarelas —de **Carlos Isamitt,** auspiciada por la Federación de Artistas Plásticos, la Agrupación de Intelectuales de Chile y el Ministerio de Educación.

Sala del Palacio de la Alhambra. Obras del pintor austríaco Robert Knaus.

Junio:

Escuela de Arquitectura de la U. de Chile. Exposición de **Arte Popular,** auspiciada por el Instituto de Investigaciones Históricas dependiente de la Facultad de Arquitectura de la U. de Chile, conjuntamente con la **Misión de Arte Popular,** integrada por un grupo de egresados de dicha Facultad. Arte Popular boliviano, peruano y chileno: cerámica, cestería, etc.

Sala Libertad. Exposición de **Julio Ortiz** y **Magalo.**

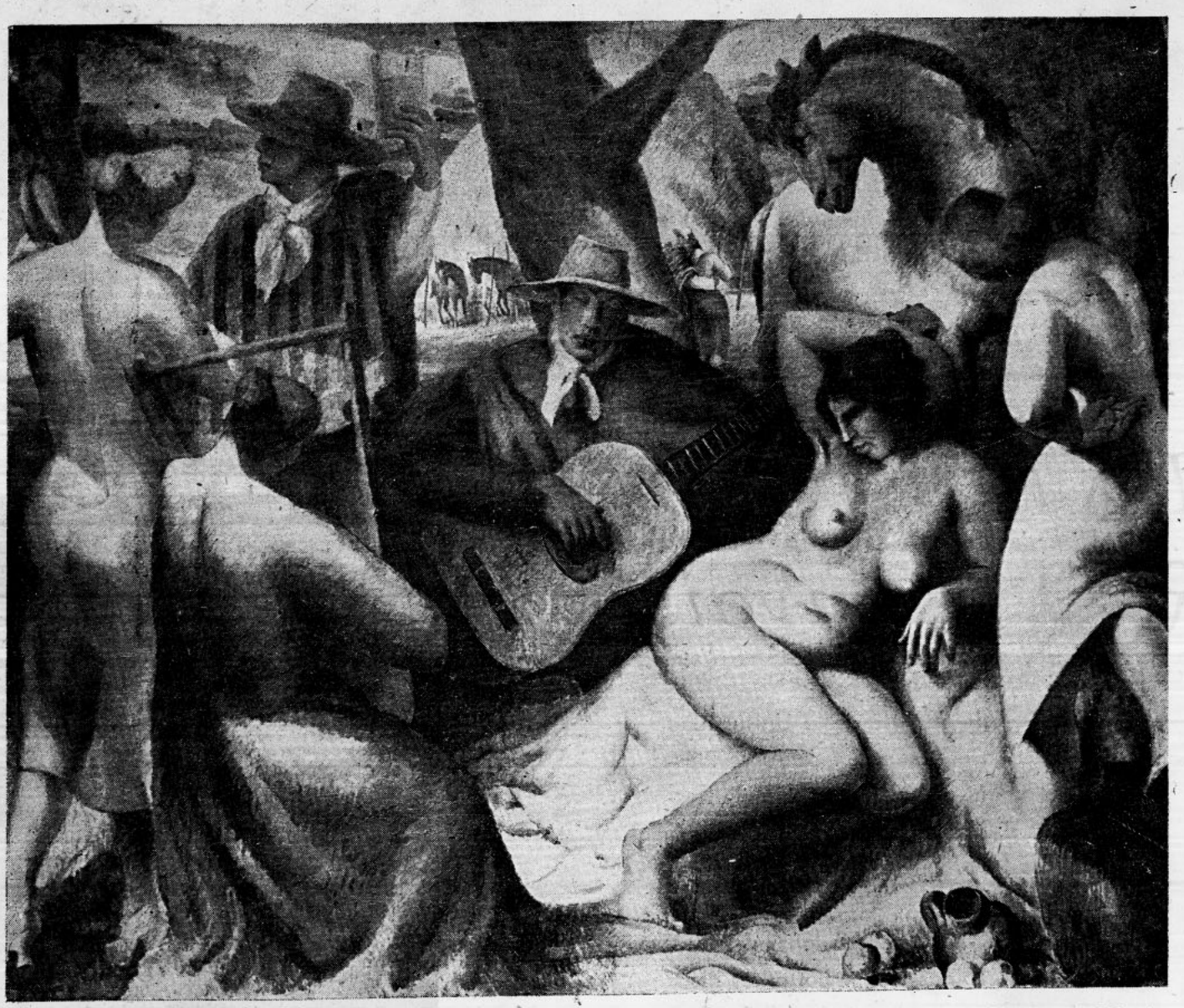
Exposición de la pintora **Rebeca Lourié de Mayanz** en Bellevue Roof. Esta artista rusa nacionalizada chilena estudió pintura en Rusia, Alemania, Francia y, finalmente en Chile, bajo la dirección primero de Boris Grigurieff y luego de Jorge Caballero.

Sala "Le Caveau" de la Librería Francesa. Pintores franceses y chilenos con el tema común: El paisaje de París. Exponen los pintores nacionales: **Camilo Mori, Pablo Burchard** (hijo), **Jorge Letelier, Exequiel Fontecilla, Jorge Caballero, Dora Puelma** y **César Copetta.** Dieciocho pintores de la Escuela de París representan en la muestra al arte francés.

En uno de los **patios de la Casa Central de la Universidad de Chile,** exposición de obras manuales del Ecuador, a cargo de la periodista ecuatoriana María Luisa Alvarez Barier.

Sala "Taller 14". Muestra de dibujos y grabados de los artistas: **Julio Escámez, Nemesio Antúnez, Emilio Hermansen, Ana María Steading, Carmen Silva, Luis Diharce, Iván Lamberg** y **José de Rokha.**

Exposición de fotografías de Sergio Larraín Echeñique.



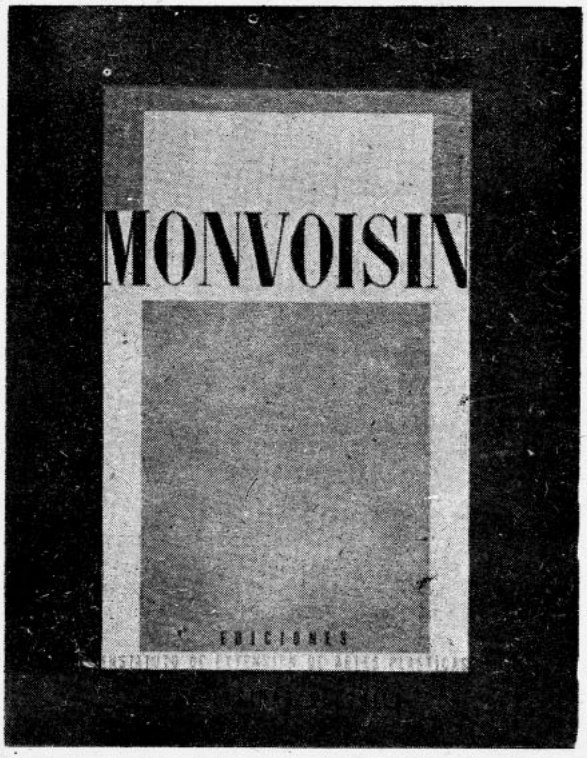
"LA FIESTA DE LA TRILLA", óleo de Marco A. Bontá, quien realizó una Exposición Retrospectiva de sus obras en la Sala de Arte de la Universidad de Chile.

EDICIONES DEL INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS

La Universidad de Chile, a través del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes, se complace en presentar con "Monvoisin" la primera de una serie de publicaciones que contempla su plan de difusión artística. Este libro, editado en las prensas de la U. de Ch., contiene cuatro conferencias que abordan la obra del bordalés desde diversos ángulos y una serie de fieles reproducciones en blanco y negro. Las firmas de los eminentes catedráticos y críticos señores Guillermo Feliú Cruz, Waldo Vila Silva, Eugenio Pereira Salas y Antonio Romera se han concertado para dar cima a esta publicación que sometemos al juicio del lector estudioso nacional y extranjero.

* * *

Un admirable "Recado sobre Israel Roa", de Gabriela Mistral, máxima poetisa chilena, encabeza una serie de ensayos y notas críticas que el I. de E. de A. P. ha reunido en la segunda de sus publicaciones destinadas a dar a conocer los valores plásticos nacionales. Los señores Juan Godoy, Tomás Lago, Jorge Romero Brest, Geraldo Ferraz, Sergio Montecino, opinan en ella, sobre la celebrada figura artística de Israel Roa, pintor temperamental y vernacular de indiscutibles méritos. En su prólogo a la obra comentada, el señor Luis Oyarzún, Decano de la Facultad de Bellas Artes, señala a Roa como "ejemplo singular de fidelidad a un destino, a una vocación artística perfectamente nítida".



De la misma serie ofrecemos, finalmente, el examen y la valoración de la labor creadora de Marco A. Bontá, a cargo de los señores Waldo Vila y Giorgio Valli, juntamente con una visión de ella a través de treinta nítidas láminas. El señor Marco A. Bontá, reiteradamente premiado en los Salones Oficiales, es otro de los pintores chilenos que se destacan en el campo de nuestra plástica tanto por sus inquietudes y realizaciones artísticas como por su extensa labor pedagógica.





TALLERES GRAFICOS "LA NACION"
—O.|10724.—

UNIVERSIDAD DE CHILE

REVISTA de ARTE

Sept.
Oct. 1955

INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS

núm. 2

Universidad de Chile

REVISTA DE ARTE

Publicación bimensual editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes.

Santiago, Septiembre-Octubre de 1955
N.o 2. (2.a época).

Director: Enrique Bello.

Secretario de Redacción: Enrique Lihn.

Redactores: Luis Oyarzún, Sergio Montecino, Emile H. Dufour, G. Carrasco Délano, (dibujante), Isaías Cabezón, Armando Zegri (Corresponsal en New York).

Precio del ejemplar $ 300. Suscripción por 1 año (5 ediciones) $ 1.200.— EE. UU. y Europa USDl$ 3.—

Correspondencia y suscripciones a Revista de Arte, Casa Central de la Universidad de Chile, Oficina 20, Santiago de Chile.

Sumario

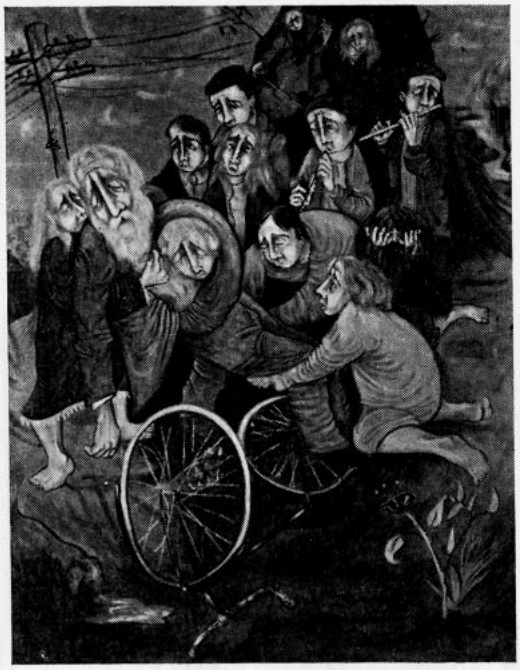
		Páginas
Enrique Lihn	Reencuentro con Carlos Faz	1-4
Sergio Montecino	Cinco pintores	5-6
Jorge Letelier y Jorge Edwards	Homenaje a Agustín Abarca	7-9
Laura Rodig	Los niños nos enseñan	10-11
Crónica	Salón de Invierno 1955	12
Carlos Lavin	Nuestros mensajes precolombinos	13-16
Crónica	Acerca de la imaginación creadora en las artes	15
Isaías Cabezón	Montparnasse. Recuerdos de 30 años	17-18
Crónica	A. Orrego Luco según Pedro Balmaceda	19
	Exposiciones	20 y 39
Jorge Sanhueza	Las antiguas colecciones de la pintura chilena	21-23
Víctor Carvacho	Exposición de grabados y carteles alemanes	24
Santiago Del Campo	Reportaje a Henry Moore	25-29
Rubem Braga	El mar de José Pancetti	30
Crónica	La obra de Luis Seoane en la plástica argentina	31-32
Raymond Warnier	Picasso en el Louvre. La relación con Apollinaire	33-34
Emile H. Dufour	¿Hacia una futura reconciliación de los contrarios? El hombre	35-38
Armando Zegri	Inauguración de la Temporada en N. York	40
Crónica	Exposición plástica y folklórica de Chile en la NU	41
	Los premios del Salón Oficial de 1955	41

Junta Directiva del Instituto de Extensión de Artes Plásticas: Luis Oyarzún Peña (Decano de la Facultad de B. Artes), Romano de Dominicis, Director; Consejeros: Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de B. Artes; Marco A. Bontá, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Jorge Caballero, Comisario de Exposiciones; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad de B. Artes; Camilo Mori, Laureano Guevara, Lily Garafulic, Isaías Cabezón, Julio A. Vásquez, José Caracci, representantes de instituciones; Sergio Montecino, Secretario.

REENCUENTRO

Un vigoroso axioma poético, que como la mayoría de las cristalizaciones expresivas de una manera de sentir y concebir el mundo, se ha sumado con el tiempo a la infinita lista de los lugares comunes, surge también en nuestra memoria no bien empezamos a imaginar estas líneas sobre el papel vacío: los elegidos de los dioses mueren jóvenes. Es que nos proponemos hablar de Carlos Faz e inconscientemente desearíamos que su temprana desaparición fuese, como para Hölderlin la de sus infortunados compañeros, un suceso lamentable pero significativo: el rasgo, gracias al cual un destino se completa revelándose en toda su verdad y su belleza. En un mundo inteligible religioso o filosóficamente, todo sucede por necesidad, y el reconocimiento de ésta presta eficaz ayuda a la resignación en su obra piadosa. Pero a nosotros nos ha sido reservada la estricta amargura o la alegría que a nadie se agradece de ver cómo el acontecimiento más previsible no escapa a la acción del azar, de sentir el absurdo de la vida en la gratuidad con que ella se **improvisa**, abierta a todas las circunstancias.

Un día de octubre de 1953, a la edad de veintidós años, Carlos Faz murió porque sí, trágicamente. Todo hacía suponer que viviría hasta morir de una muerte razonable: su juventud y la fe que despertara su talento. Agreguemos que el artista, aun aquel que sólo aspira aparentemente a disgustarnos con la existencia, mostrándola en sus aspectos oscuros, no deja nunca de amarla de uno o de otro modo si se piensa que el arte es, respecto de la vida, la más dependiente de las actividades espirituales, la que se le ciñe más estrechamente. La mala suerte, un movimiento en falso, casi nada, privó al arte nacional de la figura que pretendemos analizar objetivamente en este artículo, con la exigencia, incluso, que se emplea para juzgar al prójimo. Es nuestro modo de rendir homenaje a un muerto cuya obra empieza recién a vivir y a revivirlo.



Faz Ultima exposición

Ya en 1949, Carlos Faz, pintor de dieciocho años, se dio a conocer en una sala de exposición santiaguina. El periodista Darío Carmona, en ese entonces director de la Sala del Pacífico, fue quien lo presentó en una feliz iniciativa.

Faz Segunda Exposición



con Carlos Faz

por Enrique Lihn

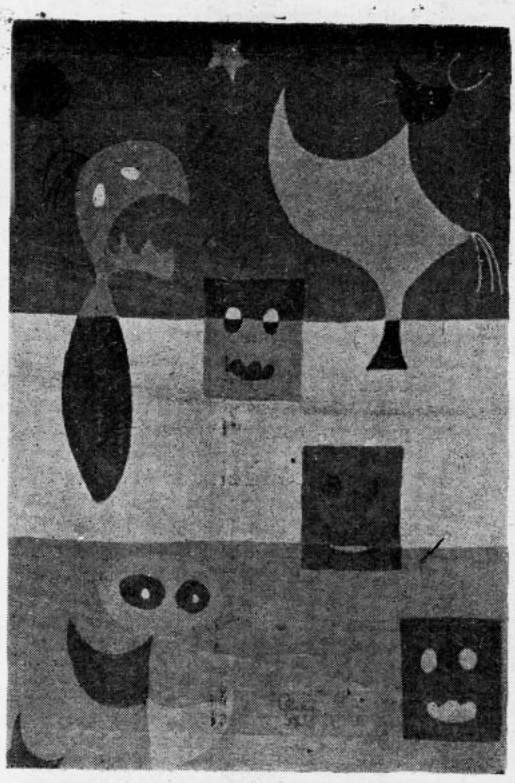
Hay una paradoja que la juventud repite por una suerte de fatalidad. Rebeldía y sumisión se unen en ella en un solo impulso contradictorio. Para autoafirmarse y encontrar su estilo, el adolescente se inicia eligiendo entre sus mayores al maestro y le sigue como fiel imitador primero, luego como discípulo, hasta asimilarse una lección de la que su obra liberada llegará a ser, en la mayoría de los casos, una negación flagrante. Es un proceso natural que raras veces se rompe beneficiosamente y que cabría enunciar, en el plano de los imperativos, como un "conocer para conocerse".

Los primeros cuadros de Carlos Faz eran el reflejo, sin duda consciente, de la obra muy divulgada de Joan Miró, filiación que patentiza la tendencia moderna a hacer de la pintura un problema de formas y colores puros sobre la base, en lo posible, de las dos dimensiones que ofrece, materialmente, el cuadro. La pintura-objeto en oposición a la pintura ilusionista. Aunque Miró se cuenta entre los pioneros del surrealismo, su inclusión en esta escuela debe interpretarse únicamente en el sentido que es a ella, como lo afirmara Breton ahora último, a quien debemos atribuirle, en primer término, el cambio profundo operado en la sensibilidad a principios del presente siglo. Pero el propósito que mueve a Miró difiere esencialmente del que cristalizará en la obra de un Salvador Dalí, de un Max Ernst, de un Giorgio De Chirico, y, a su siga, Carlos Faz huye en su iniciación artística, de toda efusión del yo como motivo creador. El extremo, por cierto que inalcanzable, de esta posición es el de una pintura sin sujeto, que encuentra su objeto en sí misma. Toda alusión a la realidad interna o externa es repudiada aquí como elemento extra pictórico, de extracción poética, literaria o filosófica. Los valores plásticos que sustentan la obra figurativa ceden a la ingravidez de los problemas puramente pictóricos: armonía o desarmonía interna de colores saturados. Los cuerpos organizados, anatómicos, son sustituídos por formas sin volumen, y los distintos planos de la perspectiva se identifican con el único de la superficie. La composición, el equilibrio de los elementos, se resuelve en ella y por ella.

Hemos intentado caracterizar la tendencia a la que adhirió Carlos Faz en sus comienzos. El juicio que nos merece es, también, según todas las probabilidades, el que impulsó a este artista a ahondarla hasta escapar de ella en un proceso más o menos orgánico, sin saltos bruscos, como por una puerta que diera al mundo.

Porque el reproche principal que también nosotros esgriminos contra el arte no figurativo en general —hay modo y modos de hacerlo— es el de la abstención de la realidad. Esto no significa necesariamente lo que se ha dado en llamar escapismo, y es de notar que tal actitud negativa aparece mucho más clara en una pintura que, como la surrealista, explota todos los recursos del arte figurativo. La abstención de la realidad, lejos de ser una negación de la misma, se nos presenta como el prurito de enriquecerla con otra nueva: la obra de arte. Su fracaso reside, a nuestros ojos, en la imposibilidad de alcanzar esta meta sin perder la atracción que la hace vivir gracias al interés que despierta. "Lo que yo llamo un gran arte —dice Valéry— es simplemente el arte que exige que todas las facultades de un hombre se empleen en él cuyas obras son tales, que todas las facultades de otro hombre sean invocadas y deban interesarse en comprenderlas". La pintura no es sólo forma y color. La poesía no es una técnica de emparentar palabras según un ritmo que conmueva por sí mismo. La música es un lenguaje que se sirve del oído para hablar a la totalidad del ser. Viejas verdades tan difíciles de demostrar y tan inútiles de enseñar, puesto que su fuerza reside en que el artista sabe encontrarlas, como nuevas, en sí mismo, y que el intelecto sólo puede ayudar a sostenerlas.

El problema que se le propone a Carlos Faz y del que dio cuenta en su segunda exposición —1951, Instituto Chileno Norteamericano— es el de integrar al único plano de su pintura, como otro elemento decorativo más, el cuerpo organizado. Al hacerlo se empieza a aislar de



Faz Primera exposición



Faz Ultima exposición

Faz Grabado 1952



las influencias demasiado directas, en un mundo que reconocemos como suyo, que mantiene su fisonomía en medio de los trastornos operados en él, durante el breve espacio de tres años. El hombre que ha sido invitado a entrar al cuadro, trae consigo todos sus útiles de trabajo y de ocio, la ciudad y el gabinete privado, como telones de fondo, y la naturaleza que lo sostiene y de la que él es el más autorizado y misterioso representante.

A falta de otro punto de referencia, hablaremos de cubismo para caracterizar burdamente el aspecto formal con que Carlos Faz tomó el camino ascendente. De Juan Gris, de Picasso, de Bracque, hay bien poco en esta pintura más emotiva que intelectual, ajena a la sensualidad soterrada que se advierte en las composiciones del segundo de los nombrados, al dinamismo, al ímpetu monumental de Picasso. No se intenta con ella, por otra parte, repetir la experiencia de un arte que se agotara como toda concepción estética reactiva, de oposición, de búsqueda extrema. Sucede que Faz se resiste al atractivo que evidentemente empieza a ejercer sobre él la plasticidad, y amolda sus visiones a un repertorio, bastante pobre, de formas más o menos geométricas. Pero la perspectiva caprichosamente aplicada y el volumen que se sugiere en la graduación de zonas luminosas y sombrías, o en parte como esfumado, indican un interés más absorbente por el aspecto objetivo de las cosas. La realidad ha sido tomada como un punto de referencia, y el cuadro quiere ser su equivalente, manteniendo frente a ella la libertad que el artista cree encontrar en el plano de la imaginación inspiradora, y en la creación de convenciones formales que le permiten fijarla.

La primera toma de contacto de Faz con el realismo que el arte representativo supone en mayor o menor grado, se traduce en visiones apolíneas de una especie de ensueño orgánico. Sobre planos sin atmósfera, distanciados unos de otros por la gracia del dibujo, se destacan los personajes inexpresivos de una leyenda que empieza y termina a cada instante, sin trama, sin peripecias, sin **argumento.** Son figuras en reposo bajo árboles de follaje numérico, o en interiores rectangulares. Las hay sentadas a una mesa, donde se destaca la simetría de una rosa, de una carta vacía, de unas hojas piciformes. Por la ventana, que es un segundo marco, como en los retratos medioevales, se ve un paisaje en que nada está sugerido, todo enunciado, caligráficamente: colinas, senderos, árboles. O bien la ocupa el mar, un mar gótico: unas cuantas paralelas sinuosas, entre las que asoma un pez enorme. Con frecuencia los personajes solitarios, en parejas o en pequeños grupos absortos, tocan la flauta, como los pastores de un idilio helénico sus caramillos. Es un homenaje rendido por el artista adolescente a la música que amó, por encima de todas las artes. La música, fuente de esos sentimientos indiferenciados, de esas oscuras emociones, atrevámonos a decirlo, inefables, que nos remontan a la infancia, que nos devuelven al amor, que nos entregan a la muerte. Flautistas y cellistas reaparecen en la obra de Faz como una nota de intimidad, de exaltación concentrada, dando lugar a felices combinaciones en el seno de una obra ajena a todas las influencias extrapictóricas, y, en especial, a lo que metafóricamente suele catalogarse de musicalidad plástica.

En esta primera etapa decisiva de su pintura, Carlos Faz se niega a situar su mundo en el tiempo, incorporando, no obstante, objetos de uso actual que explota por su interés decorativo. ¿Obedece ello a una variación de la peregrina idea neoclásica de sacrificar a la universalidad de la obra, incluso los detalles de vestuario, mobiliario, arquitectónicos, etc., que pudiesen perturbarla? Esta pedantería universalista ha caducado históricamente; sin embargo, hace eco en el idealismo natural de la juventud. Ella es la última de las edades que acepta la historicidad de todo suceso, idea y creación humanos, movida por el doloroso afán, tan vital, de duración; cierta juventud, de más está decirlo. Súmese a ello, entre otras hipótesis, el egocentrismo de un ser que, como sensible, se resiente en sus primeros contactos con el medio ambiente, volviéndose al refugio de su intimidad, a la pureza, a la frescura de **su** mundo. Pero abandonemos el terreno incierto que se pisa cuando se pretende ahondar en la psicología del artista a través de su obra, y limitemos a ella el objetivo de estas notas.

En sus primeros logros figurativos —los más notables desde el punto de vista de la entonación colorística, de la composición, de la nitidez gráfica— Carlos Faz se presenta como un cosmopolita autoeducado en el gusto de todas las épocas y de todas las escuelas de la gran pintura. La suya es una síntesis caprichosa, fantástica, de ese conocimiento mediatizado por la fotografía y la reproducción, pleno, sin embargo, de la vivacidad que rezuma lo intuitivo.

En su voluntad de estilo, empieza a caer, eso sí, en el amaneramiento que lo perjudica. Las formas se repiten una y otra vez hasta perder su vitalidad, su alcance emocional. Las figuraciones, demasiado esquemáticas, luchan contra el constructivismo que las enajena. A veces triunfan de él y describen, otras se le someten y se traducen en estilizaciones arbitrarias. El drama de este arte reside en que es la síntesis de dos términos que no dejan de luchar por romper la unidad en que se los ha enclaustrado, casi imposible de conciliar, de unificar. Por una cara, abstracto, por la otra, concreto. Hay que hacer girar la moneda a una velocidad vertiginosa y continua para que ambas se identifiquen en la visión. Es un **ejercicio** que agota y esteriliza, que desarrolla parcialmente las facultades expresivas, ansiosas de medirse con los obstáculos imprevisibles que interpone la **práctica** de un arte atento a la multiplicidad de las formas reales.

De más está decir que semejante conflicto sólo lo padece quien lo admite, y que el perfecto equilibrio, la síntesis de lo abstracto y lo concreto —si hemos de hablar en términos tan exhaustivos— da pie a la obra de toda una vida entregada a un arte que no nos arriesgamos a llamar de transición.

Conociendo como conocemos la obra posterior de Carlos Faz, hemos intentado reconstituir un proceso de la que ella no siempre nos ofrece un claro testimonio. Así, por ejemplo, cuando el pintor acierta —lo hace a menudo— en sus esquemas figurativos, nada hace prever que estos muñecos impersonales, ordenados en la tela como en una vitrina iluminada difusa, opacamente, esperan el toque de la vida que bulle en ellos, para romper filas e individualizarse en escenas humanas.



Faz Segunda exposición

Antes de que esto suceda, Carlos Faz, gracias al dominio técnico del que acaso, como lo sugerimos más arriba, no vuelva a dar muestras tan claras en lo sucesivo, da la impresión de un pintor maduro que se dedicara a perfeccionar una obra cuyo plan detallado tuviese a la vista. Es la impresión que experimentamos cuando, pocos días antes de conocerlo personalmente, examinamos un gran número de cuadros suyos, que el Instituto Chileno-Norteamericano dio a conocer al público. Ignorantes de la edad del artista —habíamos olvidado su primera aparición entre nosotros— pensamos, con el debido respeto, en un Pettoruti chileno, cuidadoso, aplicado, limpio. Claros problemas: soluciones claras.

El equilibrio se rompe. Carlos Faz regresa a Viña del Mar, a su taller, y se encierra en él, iniciando una nueva etapa de trabajo forzado. Olvida el éxito y las fórmulas que se lo granjearan para calar a fondo en el aspecto figurativo de su arte. El estilo se sacude de la manera que lo empobrece para adaptarse a una visión más directa, menos alusiva de las cosas.

Hemos de advertir, en este punto, que Faz no se sometió nunca —eso es al menos lo que evidencia su pintura— a la disciplina académica, que sin duda alguna le hubiese sido de gran beneficio. En su urgencia por resolver los problemas superiores de la creación, es perniciosamente indiferente al patrimonio objetivo del arte. Diríase que presiente la breve-

dad de su existencia y se impone el deber de un maestro antes de cumplir con las obligaciones de un discípulo. En este sentido, si se quiere dejar de lado el fácil recurso de las suposiciones, su caso repite el de infinidad de artistas modernos sobre cuya obra —habrá que citar una vez más a Valéry— "se cierne una sospecha de ignorancia o de incompetencia"; sospecha que despierta su indiferencia por la academia que, "no es en el fondo, sino una conservación, más o menos consciente, de los criterios más o menos ilusorios, de juicios objetivos: anatomía, perspectiva, semejanzas, visión común de los colores, etc." Carlos Faz no escapa a la influencia de poderosas individualidades creadoras —Miró, primero, y luego los pioneros del muralismo mexicano— a la que ejercen sobre él, a modo de sugestión, sus contactos románticos con remotas edades artísticas y, desde luego, a la que le impone el espíritu del tiempo. Se permite, en cambio, valga esta metáfora, descubrir la pólvora.

Consigue, gracias a su talento, vencer en parte las resistencias que le opone el hábito de esquematizar sus **modelos** en un medio **superficial,** vacío de contrastes y fusiones de valores.

El cuadro ahora es una ventana abierta a un mundo en tres dimensiones, donde el dinamismo existencial da lugar a la comedia, al drama, a la tragedia. Los actores ejecutan un repertorio mayor de movimientos que es preciso captar plásticamente. No siempre están detenidos o desfilan con la rigidez de marionetas. Como en la obra imponderable de Peter Breughel, se los encuentra hacinados sin orden ni concierto dondequiera que se pose la mirada. La **idea** que anima a estos conjuntos es justamente la de la variedad inmensa de impulsos y estímulos que centran la atención de cada individuo en sí mismo o en lo que se trae entre manos, aislándolo del resto del mundo. En un colmenar, que es también un aglutinamiento de seres vivos, reina el orden riguroso que se establece allí donde los instintos colectivos marcan el ritmo que sigue la especie entera, ciegamente, hasta en sus menores movimientos **individuales.** El género humano, el único que se quiebra, autorreflexivamente, en animales diferenciados, da el gran espectáculo que falsea toda visión de conjunto, que es preciso abarcar con mirada polifacética. Mientras un agitador pueblerino —recordamos un cuadro de Faz— encarnación del espíritu colectivo, se desgañita al fondo de una escena, siempre habrá quienes, de entre los que se han apiñado en torno suyo, encontrarán el modo de distraerse, de **individualizarse,** volviendo el rostro hacia atrás como si miraran al lente de una cámara fotográfica.

Es posible que la idea de un Carlos Faz populista —popular lo fue sólo en un círculo de conocedores— se haya afirmado a la vista de la exposición que estamos rememorando, la última que hiciera personalmente en Chile —mayo 1952, Instituto Chileno-Norteamericano.

En tentativas posteriores, Faz aspira a apoyar su obra en una concepción nacionalista —americanizante— de intenciones revolucionarias. La verdad es que esta pintura no las refleja en modo alguno, ni tampoco se hace acreedora a la clasificación de pintura de género, al menos en el sentido tradicional del mismo. El mundo de Faz sigue siendo imaginario, sin ubicación precisa en el tiempo y en el espacio. Sus tipos humanos, rígidos, algo caricaturescos, no corresponden a los que encontramos en la observación de nuestro medio humano. Ni siquiera visten como nosotros, aunque los veamos de pronto hacinados en el interior de un micro, o bajo una ramada, en una fiesta campestre. Si aparentemente son gente de pueblo, ello nos lo indica la pobreza de su indumentaria, las situaciones conflictivas a la manera folletinesca en que aparecen complicados, el ambiente sórdido que con frecuencia los rodea, su numerosidad por último, ajena —es una proposición objetable— al intimismo de un arte pequeño, burgués o aristocrático. En sus motivaciones emocionales este arte tampoco es un llamado a las conciencias de una clase social —la oprimida— a otra —la opresora— como quisiera serlo aquel que, en el decir de un grupo de *pintores revolucionarios mexicanos,* sólo aspira a estamparse donde todos los vean, en el muro o en el papel higiénico. Faz es demasiado subjetivo, inocente, humorístico, fantástico, intelectual y morboso, cualidades que se convierten en vicios, no bien se entra en la zona de combate. Dosificadas de un modo especialísimo, su combinación se expresa en la fórmula Carlos Faz y, cuando el pintor se cree en el deber de inhibirlas en beneficio de un programa político-estético, se convertirá en el más hueco y chillón de los imitadores de Siqueiros y de Orozco, aunque en carta desde México se declare decepcionado del primero, y admirador en cambio de Rivera.

Desde el viaje de Faz a Estados Unidos, y durante un tiempo largo, perdimos el contacto con su obra, que volveríamos a ver en una exposición retrospectiva de homenaje al artista muerto —Museo de Bellas Artes, diciembre de 1954— Mrs. Helen Lee Wessel, de la Fundación del mismo nombre, lo becó para que estudiara en Nueva York, y allí pudo beber, por fin, con la mirada, ávidamente, los originales de los maestros. En este diálogo desnudo, sin intermediarios, se agranda la figura del observador, en la observación de las grandes figuras, la imaginación se enriquece, aumenta la complejidad del acto creador. A excepción de los cuadros que pintara luego en México, o con la vista puesta en él, las piezas **antológicas** de la retrospectiva fueron firmadas en el extranjero. Imposible extenderse sobre ellas, sin rebasar los límites de este artículo. Insertamos aquí, a modo de ilustración objetiva, de inventario técnico, las descripciones que en cartas a la pintora Carmen Silva (publicadas en la edición N.o 166 de "Pro Arte", diciembre de 1953) hace Carlos Faz de dos pinturas suyas de las más notables:

"Acabo de terminar un cuadro que me parece realmente bueno; he conseguido en él cosas que buscaba hace tiempo, es más simple que los últimos que viste (sólo cuatro personas) y de una composición muy estudiada pero muy espontánea. Tiene sólo un color local fuerte, un rojo que es un vestido de una mujer que está atravesada detrás de la figura en primer término que es un cellista; esfumados están a un lado un niño, y al otro, un viejo al piano. Las cabezas forman un trapecio en la parte superior del cuadro. La tonalidad general son ocres, amarillos y verdes, hay rojos disimulados en lo oscuro; está trabajado bastante grueso (no se nota la tela) y logré tonalidades muy lindas por la superposición de tonos cálidos y fríos (blanco-amarillos y blanco-grisáceos).



Faz Ultima exposición

"Tiene mucha atmósfera, es sereno (y parece que bastante triste), creo que logré dar el ambiente que quería y el efecto plástico que buscaba (las figuras principales delineadas y después se diría que se diluyen en la atmósfera, sin llegar a un claroscuro exagerado).

"El cellista es desproporcionado y con la cabeza grande. Hay una línea en el fondo que se continúa en el respaldo de la silla del músico, que forma una oblícua que divide el cuadro muy agradablemente.

"El rojo de la mujer es lindo, lo conseguí poniendo sobre ocre y temple blanco, un rojo anaranjado, después temple blanco otra vez, y un rojo bermellón encima, por último una capa finísima de rose dorée; quedó un rojo denso y con mucho cuerpo y luminosidad.

"Me ayudó mucho para el tono general, la imprimación ocre que le dí al total de la tela, y encima blanco de temple marcando las luces más fuertes.

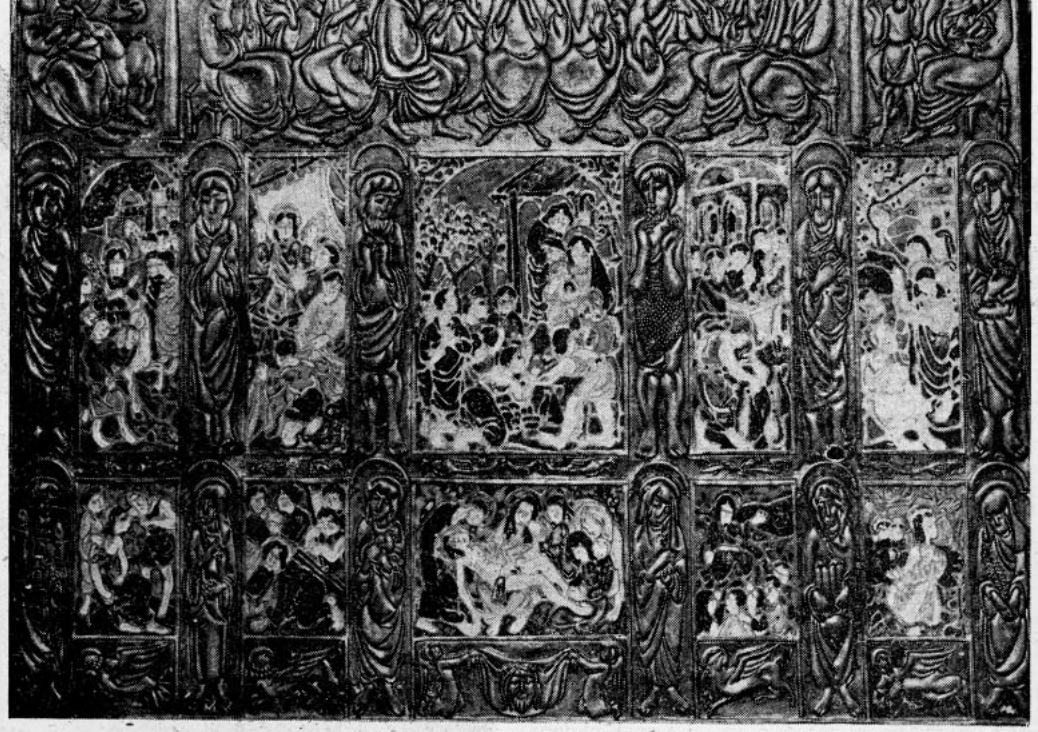
"Después de la primera capa de óleo volví a intensificar las luces con temple.

"Resultado, parece bastante bueno".

Y en otra carta:

"En pintura también estoy llegando más a la materia; además el aire. Ese aire inmenso que recorre América me ha hecho amar los espacios, y verás cómo

(Pasa a la página 39)



Juan Egenau Retablo (esmalte sobre metal, marco en bajorrelieve del pintor) 1955

JUAN Egenau con su conjunto de esmaltes, Uwe Gruman con una pintura de expresivos términos, Ivan Lamberg con sus "tintas resistentes" y Carmen Silva en sus dibujos y óleos, conforman un cuarteto de pintores jóvenes que elevaron el nivel de nuestra presente temporada artística. Tratemos de describir sumariamente la muestra de cada uno de ellos, desde nuestro personal punto de vista.

JUAN EGENAU

El conjunto expuesto por Juan Egenau fija su personalidad, ahora, de modo más definitivo. Había en el comienzo de la labor de Egenau como una dispersión de los elementos, originada seguramente en ese afán de expresión de los jóvenes, que desean proyectarse en el arte de modo categórico y definitivo, aparte de algún resabio de ciertos postimpresionistas. Ahora, en cambio, sus temperas se han afinado y sus imágenes se hacen cada vez más sugerentes, inundadas por una luz azulosa que entraña cierto poético misterio.

Pero es especialmente a sus esmaltes a los cuales deseamos referirnos.

Egenau ha abordado las artes aplicadas con resultados positivos. Su exposición del Ministerio de Educación nos ha permitido confirmar que cuando un espíritu cultivado y que tiene algo que decir, las artes que se han dado en llamar artes menores —no sabemos por qué— se dignifican y jerarquizan.

Este artista posee imaginación, buen gusto, tesón. Sus motivos de decoración, en los que abundan peces, cervatillos, flores y elementos de la fauna mitológica, ornamentan la concavidad de sus platos en ritmos sostenidos y estilizados por un afán de síntesis. Egenau dinamiza sus escenas a través de un dibujo depurado y simple, además que siempre hay un color que no equivoca el sentido de esta noble artesanía. En suma, estamos frente a un elemento nuevo, que ha madurado y que ha sabido extraer soluciones definidas, en una técnica que más que ninguna necesita de un conocimiento integral y en la cual no puede improvisarse, por más que a veces pueda dejarse algo al azar, a lo inesperado, cuando el proceso de la fundición y cocimiento de los minerales está en pleno desarrollo.

UWE GRUMAN

Uwe Gruman es un pintor que ha venido destacándose paulatinamente. En su exposición del Ministerio de Educación nos pone en evidencia su madurez, algo increíble dado los pocos años que lleva en el ejercicio de la pintura y que se consolida por ese dictado espiritual latente de una raza que ha aportado tanta grandeza al arte contemporáneo y que se vé aflorar en cada una de sus obras. A Max Beckmann, podríamos citar como referencia. Agreguemos Munch y tal vez Nolde. La pintura de Gruman, de tendencia expresionista, se caracteriza por un trazo definido de ángulos rectos y que, por veces, se hace ondulante, rozando ciertos principios del cubismo, cuando sus obras son elaboradas en planos enteros, sin degradaciones en la modulación del tono. Gruman no busca las relaciones cromáticas, ni estridentes o contrastadas; él más bien es un pintor tonal que busca la gama. Sus temas son sencillos, casi íntimos: flores, gatos, frutas. Temas que interpreta con un dibujo de líneas quebradas, inventando muchas veces las formas de los objetos, componiendo alrededor de un tema central otros temas que adquieren igual importancia. Sus cuadros, así, son nítidos y nos colocan ante un pintor de temperamento que intelectualiza su labor. Al desborde fácil, alborozado, gozoso de la pasión antepone el rigor de su pensamiento.

Gruman, otras veces, y con sumo sentido, abstrae los elementos objetivos. Recordamos como ejemplo su tela "Cortejo", en donde la composición de carruaje, caballos y hombres forman como una pirámide, constriñendo el color a negros y verdes transparentes. Tónica cromática que encontramos como una constante en el resto de su producción.

IVAN LAMBERG

La presencia de este pintor en nuestro medio merece ser destacada a títulos mayores. Lamberg es un pintor innato y

Carmen Silva El lavatorio (Témpera) 1955



pintores

su mensaje adquiere, a nuestra consideración, una real autenticidad. Este joven valor de nuestro movimiento plástico ha sabido formar su personalidad haciendo un arte en el cual nos descubre pasiones, valores humanos expresados con tensa dramaticidad. Sus imágenes representan seres lúgubres en actitudes patéticas que no dejan impasible ni al espectador más frío y que quedan repercutiendo prolongadamente. Una tristeza ambiental también, inunda sus composiciones a través de ciertas veladuras difusas que van recortando los perfiles de los seres que pueblan sus escenas. Lamberg es, tal vez, un pesimista que rechaza, acaso intencionadamente, todo aspecto regocijante o hedonista. Pareciera vivir un drama en el cual no están ausentes ciertas ideas literarias —¿qué de malo hay en ello?— y nos hace vivir con él en un mundo extrañamente sugerente, como sin escape, por ese pronunciado acento dramático a que hacíamos referencia.

Lamberg con su nueva presentación en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, esta vez con la técnica de las "tintas resistentes", vuelve a fijar su estilo y su manera de pintar en colores sumarios: negros, ocres rojizos, blancos y sienas. Procedimiento que le permite traducir fielmente su pensamiento ante los problemas de la plástica y que nos revela que su figura mantiene un renovado interés cada vez que se presenta ante el público.

CARMEN SILVA

A su regreso de Europa la pintora Carmen Silva expuso lo último de su labor en el Instituto Chileno-Británico de Cultura. Allí nos mostró escenas de Francia, retratos y composiciones. Esta pintora pareciera tomar contacto con Ivan Lamberg en su manera de concebir el color. Su color es restringido, monocorde casi; abundan los negros y los sienas, más una nota blanca y ciertos fuertes acentos rojos que avivan el total.

Carmen Silva, sin embargo, deja traslucir en su labor su alegría de vivir, cierta despreocupación y cierta fuerza dinámica que emana de la caligrafía de su dibujo de ritmos amplios, definidos. Predomina en ella el sentido gráfico, componiendo sus cuadros con objetos que le circundan. Esta artista para su expresión plástica no busca lejos, no va hacia la naturaleza a encontrar la fuente de su inspiración, ni la luz, ni la atmósfera del ambiente que le seduce. Le basta con extraer de los muebles, de las alcobas, de los utensilios de uso diario, los temas para sus cuadros. Y consigue con ellos un rico venero para elaborar y pintar, no sin cierta prolifidad. La expresión de esta pintora logra interesar de veras. Hay en ella dotes y capacidad de dibujante y una honradez para no hacer especulación de cosas que puedan significarle éxitos fáciles. Pensamos que este es el mejor elogio que podemos hacer de su labor. Lo otro, aquello que dan los largos años del ejercicio de la pintura, la plenitud de la experiencia pictórica, vendrá a su tiempo. Entonces su posición en nuestra pintura logrará tomar renovado relieve y su interés, fuera del que alcanza en el presente, tomará otras dimensiones.

Sergio Montecino

ERNESTO BARREDA

La muestra de Ernesto Barreda en el Instituto Chileno-Británico —sala que se ha distinguido este año por un laudable propósito de presentar artistas jóvenes— parece ser sólo una faceta de la personalidad de este pintor, que en pocos años de oficio ha recorrido una ruta que no se caracteriza justamente por un continuismo plástico. Abónese, pues, a favor de su expresión actual, el espíritu de constante búsqueda, de toma y retoma de posiciones.

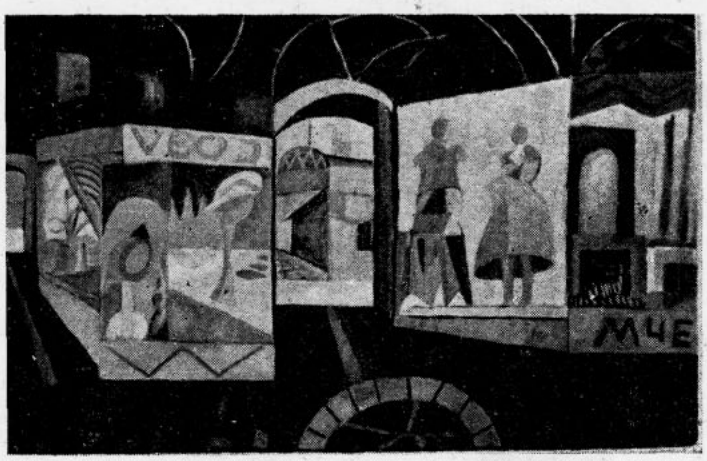
En esta última exposición, Barreda se ve interesado por la vida de la gente de humilde condición, expresando esa inquietud a través de una formulación plástica realista, en la



Iván Lamberg Las madres siempre lo mismo (tinta resistente) 1955

que apenas se advierte su modalidad anterior, muy diferente. Le hemos conocido, en un comienzo, cuando empezaba a estudiar arquitectura, sus acuarelas, que revelaban a un paisajista de fina percepción. Después lo tentó el cubismo y el constructivismo, modo este último que difícilmente deja de interesar a un pintor-arquitecto.

También en estas telas de ahora, es apreciable la línea constructiva en sus armazones de colectivos obreros, en la forma como resuelve el trazado de esos interiores en los que se amontonan las familias de los conventillos, en las más diversas actitudes y faenas. Sin duda los cuadros mejor logrados de esta exposición son estos. "Patio de luz", "El día", "La noche", y otros de este mismo grupo, presentan una visión de contor-



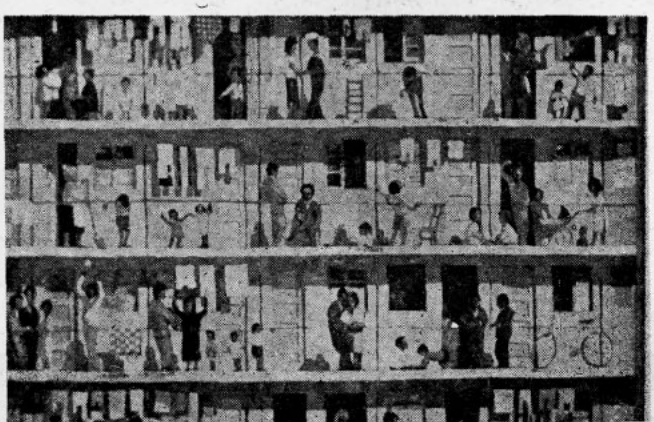
Uwe Gruman Composición (óleo) 1955

nos dramáticos, por la realidad en descubierto que denuncian. En las demás telas, el dibujo de las figuras humanas se resiente por una inclinación hacia lo caricaturesco; las figuras recuerdan a aquellas de las portadas de las viejas revistas chilenas de comienzos de siglo, dibujadas por Wiedner o por Fly.

Es de creer que Barreda pasará muy pronto a otra cosa, y que su interesante observación de esta humanidad, a la que el pareciera amar sinceramente, se afinará y refinará dentro de formas más depuradas.

B.

Ernesto Barreda El día (óleo) 1955



HOMENAJE A AGUSTIN ABARCA

Como pocas, su obra es una expresión chilena

por Jorge Letelier

Nadie más impedido que yo, porque nadie más implicado, para escribir sobre el pintor Agustín Abarca. Fuimos amigos desde los albores de la juventud, cuando con una humilde cajita de acuarelas hollábamos los caminos y registrábamos los rincones en torno a la ciudad de Talca, en busca de sitios a propósito para tomar algún paisaje. Más tarde no nos separó la vida, risueña a veces, ensombrecida otras, pero siempre ilusionada; tampoco nos alejó la fortuna, que para nosotros, ya que no madrastra, amante despegada sin coquetería ni sonrisas. Agustín, a fuerza de energía, le dio a la suya, si no esplendor, al menos alguna certeza, que le permitió vivir alejado, cultivando el arte que fue su gran pasión, mirando, espectador placentero, los afanes de los que saben ganar triunfos, cuando no muy reales y merecidos, siempre suculentos. Supo ser en la vida ecuánime y tranquilo, y su serenidad le alejó de toda amargura, como asimismo le impidió doblarse y hacer genuflexiones cortesanas.

Trabajamos y luchamos juntos, compartimos a veces la misma habitación y nos sentamos a la misma mesa; tuvimos los mismos amigos, casi todos ya en el mundo de las sombras. Eran los pintores de aquella generación, que hoy día con poca propiedad suelen llamar trágica, como si alguna, en cierto modo, no lo fuera. A menos que se haya de creer que en determinada época los hombres nacen bajo el signo de la banalidad. Tuvimos los mismos maestros. Primero Burchard, juventud rubia, amable y romántica, hermano apenas un poco mayor, y por quien aprendimos a reverenciar, antes de conocerlo, a don Pedro Lira. Más tarde estuvimos cerca de Alvarez de Sotomayor, quien dejó en Abarca una huella menos profunda que don Pedro, que nos señalaba como meta la época romántica del paisaje francés. Fueron los nombres de Teodoro Rousseau, Millet, Díaz, Daubigny y Corot, por encima de todos, los que poblaron nuestras imaginaciones juveniles.

Abarca permaneció fiel a esa formación, y como había encontrado allí su ruta, no se inquietó gran cosa por los cambios y las modas que nos fueron llegando. Cezanne, Picasso le parecían fenómenos, a lo más, curiosos, pero no le preocuparon. Lo justo sería

(Pasa a la pág. 9)

Abarca (1882-1953) En el salón Oleo (Foto René Cáceres)



Un testigo de su época

por Jorge Edwards

Hace más de dos años fui a casa de Agustín Abarca, en compañía de un poeta. Abarca, entonces, era menos conocido que ahora. Seguramente su nombre sonaba para los de su generación, pero no para nosotros. Por casualidad, yo había visto una exposición suya de pinturas al pastel, pero la audacia de su colorido me había hecho creerlo un talentoso pintor joven, situado aparte de sus compañeros. Después supe, por mi amigo el poeta, que Abarca era hombre de avanzada edad, que había pintado su vida entera, cultivando todos los géneros, y que el grueso de su obra estaba en su casa particular, desconocido de la gente. Guiados por el yerno del pintor, partimos a visitarlo.

Vivía en una calle tranquila del barrio Los Guindos. Su yerno nos explicó que se ganaba el sustento gracias a unos pocos alumnos que acudían a sus clases de pintura y dibujo y a una pequeña librería —provista de gomas, cuadernos y lápices, más que de libros— que había instalado en el mismo barrio. Nos dijo el yerno que solía ir los domingos a pintar, con sus alumnos, a las afueras de la ciudad, y que por eso había sido preciso anunciarle nuestra visita.

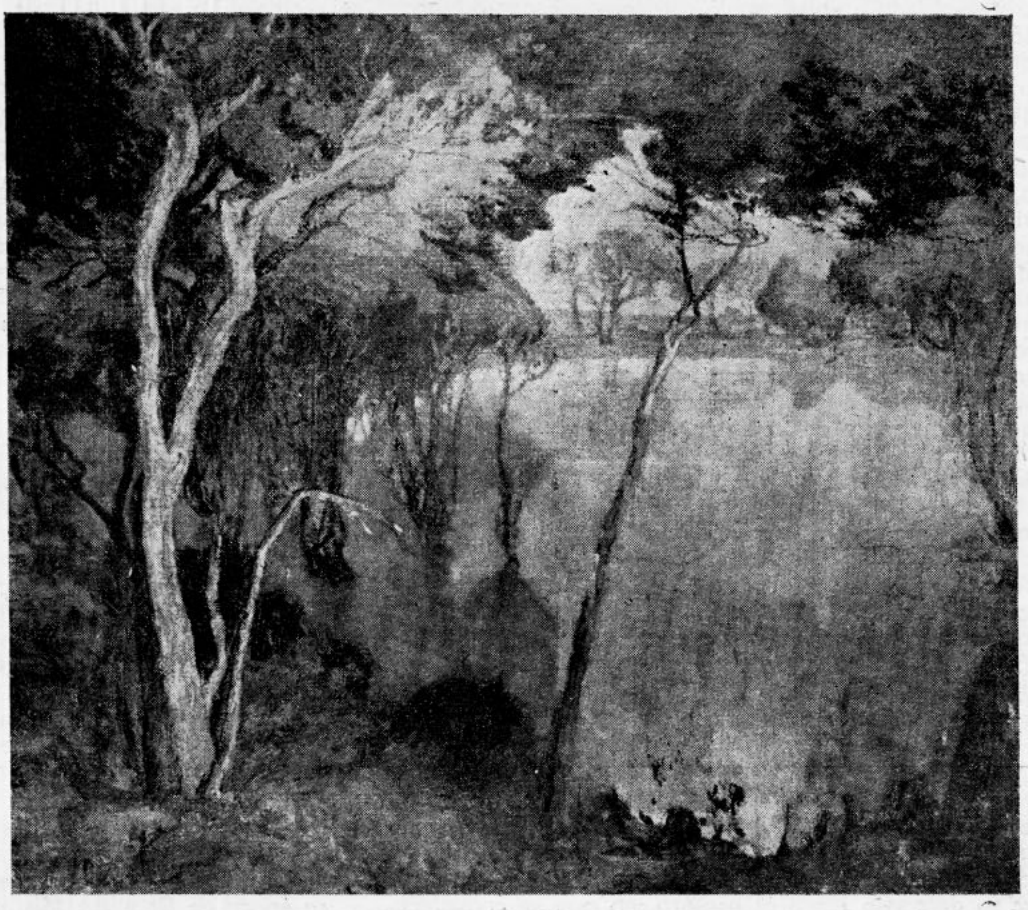
Conservo la imagen difusa de un hombre de baja estatura, de cabellos grises y ojos claros, apacibles y serenamente observadores, que nos salió a abrir la puerta. No recuerdo mucho de su casa, salvo que había un patio ahogado por la vegetación, un galpón con el suelo cubierto, de pared a pared, de cuadros, unos cajones de los cuales salían acuarelas en innumerable cantidad y un comedor en penumbra, con olor a fruta, cuyas persianas no se descorrían durantes meses, de modo que los cuadros que lo adornaban, originales del dueño de casa, permanecían olvidados en la sombra de los muros. Don Agustín abrió las persianas y asistimos al milagro del regreso de aquellos cuadros a la luz del sol de Noviembre. En un rincón, creo haber visto uno de los que se encuentran en la Retrospectiva de la Universidad de Chile: una mujer de espaldas, ante un piano, en una pieza en que parece haberse detenido el tiempo, en que nos conmueve la sensación nostálgica y punzante de lo irrecuperable.

Al alabarle mi amigo encendidamente otro que representaba también un interior, don Agustín sonrió, con aire de entendimiento: nos dijo que aquella escena la había visto al pasar, desde la calle de un pueblo, a través de una ventana; había tocado el timbre, pidiendo permiso para pintarla, y en menos de tres horas estaba terminado el cuadro.

Siempre pintaba, en sus interiores, figuras femeninas. Abarca nos dejó la atmósfera frágilmente sentimental, el clima de monotonía y frustración, de los salones de su tiempo. Pensamos en el ambiente descrito, con más com-

(A la vuelta)

Abarca Paisaje Oleo. (Foto René Cáceres)



Abarca Laguna Oleo (68x60) (Foto René Cáceres)



COMO POCAS...
(De la página 7)

decir que no buscó extra-fronteras, pero admiró con entusiasmo a Valenzuela Llanos, a Jarpa, a Lira, aunque nunca intentó seguirlos. "Para eso —decía— la naturaleza únicamente puede guiarnos". Le interesó el impresionismo a través de Julio Fossa y más especialmente de Rafael Valdés, no obstante que el color, más que como sensación pura, fue para él una razón poderosa de emotividad.

No ignoro que en estos tiempos de atonía sentimental se puede decir que su instinto le guiaba en la ordenación de sus formas, pero yo diría y juraría que fue su amor, su gran amor, su oriente y varita mágica. Tal vez por esto, porque el corazón del hombre no cambia, no se advierten en la obra de Abarca esos virajes que llaman época, evolución o períodos. Desde el principio al fin fue el mismo artista romántico y profundamente sentimental. Pudo evolucionar en su oficio, hacer su colorido más obediente a la emoción, pero, ¿quién podría, de no saberlo, afirmar que fuera un pintor contemporáneo del impresionismo, del cubismo, del expresionismo y de la llamada corriente del arte abstracto?

No es que fuera tan viejo que sus años le separaran de los movimientos actuales. Más viejos que él o apenas más jóvenes hubo, que a modo de los titíes de la selva americana, se han balanceado de un polo al otro de las escuelas artísticas, sostenidos o por inquietud intelectual o por el apéndice de una ostentatoria vanidad. De éstos, acaso, se podría decir que no son una generación trágica.

Hubo, sin embargo, en la vida de Agustín Abarca, tres períodos determinados por circunstancias de lugar y fortuna. Primero, unos años de estudio o formación que transcurrieron en Santiago, trabajando en parte bajo la dirección de algún maestro o estudiando en la comunidad de numerosos amigos. Por esos días, Abarca, bajo la presión de la necesidad, solía vender algunas de sus producciones, óleos o acuarelas.

Un segundo período transcurrió con los buenos años que pasó en la zona austral del país. Trabajó para vivir, como inspector o pasante, en una Escuela Normal de Victoria; en el aislamiento de aquellos lugares pudo, sin restricciones, hacer los hermosos dibujos que se exhiben en la Universidad; vivir, por último, en ese paisaje todavía muy primitivo, de bosques, pantanos, lagos y ríos apacibles, mejor que ninguno propio para inspirar a las almas románticas con sus cielos de nubes fantásticas, sus bandadas de aves que cruzan el espacio, con sus rebaños y sus hombres que la naturaleza dominadora hace humildes y pequeños.

En los años de madurez, volvió Abarca a Santiago, trayendo consigo la abundante labor realizada en el sur. Aquí se encontró con que mucho habían cambiado las cosas y las ideas. Las paletas se habían hecho claras y los pintores de más actualidad rivalizaban en el esfuerzo de dar a sus telas un colorido fuerte y puro. A él le parecieron estridencias, pero procuró entenderlas sin gran deseo de ponerse a tono. Vio a Grigoriev y a sus alumnos; a los que adoraban a Cezanne o a Matisse; luego a los que traían la idolatría de Picasso y de Lothe. El campanario de su iglesia había callado del todo. Valenzuela Llanos y Lira eran tolerados como aceptables apenas para su época; la escuela de Barbizon era el negro y menospreciado romanticismo. Abarca se recogió a su casa de Los Guindos, salía poco, hablaba menos y evitaba toda discusión. Se habituó, empero, poco a poco, a la tormenta, se irguió de nuevo, miró en torno suyo, tomó su acuarela y con ella comenzó sus rebuscas de color y de la luminosidad que le ofrecían los paisajes de esta zona más ecuatorial. Pronto la pintura al óleo fue cediendo su lugar a las transparencias del agua, y es así como en sus últimos años la pintura se había quedado muy atrás con relación a sus acuarelas, que adquirieron un brillo y una flexibilidad que no tuvieron siempre sus óleos, cuya materia permite muy difícilmente la fluidez y transparencia de la pintura y el agua.

No es todavía el momento de fijar el lugar que corresponde a Abarca en la evolución de nuestra pintura. Entre sus compañeros hubo figuras como Exequiel Plaza, Guillermo Vergara, los hermanos Lobos. Burchard y Valdés le precedieron un poco; los hermanos Ortiz de Zárate, que eran de su tiempo, se desarrollaron en ambientes muy cosmopolitas. Abarca fue un hombre de su tierra, para quien la cordillera fue una frontera demasiado alta y el mar un misterio que no osaba penetrar ni con el pensamiento.

Su obra es, como pocas, una expresión chilena. Con más alegría, más amor al sol y a la objetividad, sería para el impresionista de las letras que es Mariano Latorre, un auténtico hermano espiritual.

UN TESTIGO ....
(De la página 8)

plejidad pero con delicadeza parecida, por el poeta mexicano López Velarde. Sin embargo, también buscó sus motivos Abarca en los cuartos populares, en las piezas en que se descansa junto al brasero, en que se convalece o en que se cumplen labores domésticas.

Su vida y su pintura eran una misma cosa; por eso pudo, sin proponérselo, llevado por el puro goce de la creación artística, darnos cabal testimonio del momento en que le tocó vivir; no encontraremos más el color de sus muros, ni sus sillones exóticos, ni sus manteles bordados en que se disgrega el sol, ni sus mujeres escarmenando lana, ni sus pianistas melancólicas... Para nosotros, es el testigo de su época, el testigo más cercano a nuestra sensibilidad.

Al despedirnos, nos regaló un catálogo de una vieja exposición suya, por el que supe que había nacido en Talca y que había sido alumno, en Santiago, de Pablo Burchard y de Valenzuela Llanos, durante poco tiempo, prefiriendo regresar al sur, a trabajar directamente ante la naturaleza. Alguien que lo conoció nos dijo que volvía como alucinado, tras haber vivido en los mismos bosques que pintaba. Aquellos árboles distorsionados y nerviosos de sus telas, aquellas aguas aletargadas —puros efectos de color—, aquellas manchas de sol en la espesura de hojas, surgían de un irresistible impulso de comunicación con la tierra.

Es en sus dibujos donde su visión del paisaje, la más vibrante, la más personal e interior que sea dable, se halla más lograda. En ellos encontramos la expresión del peculiar romanticismo del arte chileno de comienzos de siglo. Algo que corresponde a Pedro Prado y a la primera época de Gabriela Mistral, en literatura. Pero Abarca, menos turbulento que la Mistral, es casi siempre más fresco y más directo que Prado. No hay en su arte rebuscamiento ni rigidez. A veces, como en "Río Quino" y en algunos de la serie "Olivos de la Chacra Valparaíso", alcanza la auténtica grandiosidad sombría y cósmica que nuestros románticos persiguieron.

El caso de Abarca es el de un exaltado ante la naturaleza, cuyo espíritu se compenetra con ella, en una fiebre panteísta, y cuya pintura no es más que el lenguaje necesario para transmitir esta exaltación. Sus paisajes no están vistos como espectáculo exterior, sino como proyección del alma del que los observa. Por eso, los recorre un hálito de vida profunda y misteriosa.

El único defecto que encuentro en la actual Exposición Retrospectiva, es el de ser demasiado exigua y el de no ser permanente. La obra multiforme de Abarca no calza en los límites normales de una exhibición. Además, quisiéramos volver a ella cada cierto tiempo. ¡Quizás cuándo sea esto posible! Abarca no escapa al destino de la mayor parte de nuestros pintores más valiosos, de que sus cuadros duerman en la penumbra de las moradas de los coleccionistas, a pocas cuadras de donde vivimos, escondidos bajo nuestras propias narices.



La Isla de Juan Fernández, mural sobre papel realizado por niños de 6 a 14 años, pequeño equipo de escolares primarios de la única escuela que existe en la isla de Róbinson Crusoe, y que estudiaron allí con Laura Rodig.

Los niños nos enseñan

por Laura Rodig

INFANCIA mía débil, triste, hostigada, enfermiza. Sin embargo, con un rebelde afán de representarlo todo. Así, fui haciendo mi mundo con las cosas y los personajes que me convenían y me hice ése mi mundo, en cierto modo **feliz.**

(No recuerdo si este trozo lo escribí yo o lo leí de alguien hace mucho tiempo. Lo encuentro con mi letra y el dice fielmente lo que fue mi infancia).

En esta primavera de 1955, de las avenidas rosadas de Santiago se nos repite en el ánimo el recuerdo de otra: 1937 y en que, pensando en las cosas del alba y de la adolescencia, un día decidí convocar a los niños, así, simplemente, a que me enviaran pinturas y dibujos para una exposición. Pensé que podrían mandar unos doscientos trabajos para exhibirlos en el patio de alguna escuela; llegaron más de cinco mil... Su sola selección llenó las tres más grandes salas del Museo de Bellas Artes.

Aquellos envíos, en su mayor parte, eran hermosísimos; es decir, espontáneos, eclosivos, auténticos, de gran vitalidad. Verdaderos documentos para estudios de psicoanálisis, artísticos, pedagógicos, que luego se hicieron por autoridades en tales materias, llegando a crearse un movimiento de simpatía general y un centro de estudios al respecto, con intención de acercamiento y difusión de las nuevas corrientes de la educación y de una conducta general frente al niño.

Para celebrar el inesperado acontecimiento y agasajar a los expositores, acudieron también otros: el Conservatorio Nacional de Música, entidades particulares. Individualmente y en conjunto todos pugnaban por expresarse. Creo que fue sin proponérnoslo, la interpretación de una necesidad constreñida.

El grupo activo que se había formado se vio en serios aprietos para responder a tantas solicitudes: Filomena Salas, Marta Brunet, Andree Haas, Cora Bindhoff, Luz Rivas, Aída Parada, Angelina Matte, María Valencia, Luisa Torres, y tantas personalidades que se nos sumaron en estímulo y ayuda. Don Eugenio Pereira, don Carlos Humeres y en general toda la Facultad de Bellas Artes se interesó vivamente.

El desfile de las escuelas fue ininterrumpido. Venían y venían nuevos elementos: hijos de embajadores que cantaban y danzaban cosas de sus pueblos, niños del lecho del Mapocho, con sus perros y sus gatos que servían de modelos, pequeños músicos ambulantes. Vinieron también los Brown, cinco negritos, mascotas de mi taller libre.

Los de cuna dorada y los otros, juntos, todos solamente niños y como tales se comportaron. Fue por esto también, una preciosa experiencia y una esperanza.

Así nos encontró la Pascua de ese año: colores, villancicos, rondas, manos de niños con regalos y simpatía de todos para todos. Atraídos, fascinados, vueltos hacia nuestra propia infancia, estábamos artistas, maestros, familiares.

La tarde, ya entrada la Nochebuena, nos encontró sin tiempo en el gran hall de la Escuela de Bellas Artes; los niños con su mensaje nuevo y las estatuas con su lección eterna.

Eran los días de mi taller libre y a la disposición de los niños, funcionando en la Escuela y en el Parque Forestal.

Era el alborozo, el desenfado, la zalagarda. Lumbre animada. Reino feérico cofre de la primera edad... Era la opulencia de concepciones, de medios expresivos. Eran los 7 colores distribuídos en conchas marinas frente a cada pequeño caballete, con sus cartones grandes y sus pincelotes. Y nuestro niño sin nombre, dueño del mundo... y era el surgir del paisaje reverdecido, la tierra dorada sin sombra de tristeza, tras del ventanal; abajo, los cerezos, arriba, la gigantesca montaña. Dentro, el sueño mágico subido a las pequeñas manos: el pájaro surgiendo del cielo, el agua, las piedras, las flores, los animales, creados, interpretados, en el verdadero orden del niño.

Yo que había sido la invitante, con la idea de enseñarles o ayudarles, de teorizar acerca del bienestar por mi lenguaje encontrado en aquella desamparada infancia, sólo acertaba a proporcionar los materiales y a reflexionar en algo sabido pero cuyo esencial concepto se olvida: que el niño es sagrado y que es inmensa la responsabilidad de intervenir en su destino.

Recordaba que al fin, de casi todo lo que a esa edad nos enseñan, nos quedamos con alguna historia o cuento que nos agradó.

Así, buscando de objetivar, de hallar un camino, les mostraba por ejemplo: una naranja, un limón. Remarcaba su volumen, su color, luego los desgajaba, hablábamos de las nuevas formas, de su

sabor, perfume, etc., sobre todo de la trayectoria de esa vida vegetal hasta ese mismo instante.

Nunca aquellos frutos fueron representados objetivamente, nunca en "naturaleza muerta". Invariablemente, sí, en los más hermosos motivos vivos de la tierra. El limonero florecido, en aquel "alguien" plantándolo en ella, masas verdes con redomas de oro, ramas esmeraldas coronadas de azahares, novias consteladas de estrellas, etc.

Ellos me enseñaron, entonces, a tomar más en serio mi oficio. A ensayar inmersiones en el alma-niña que tan a menudo, para nuestro mal, olvidamos.

Mis observaciones acerca de la expresión artística del niño, a través de años, etapas, razas y condiciones, en varias latitudes suelo verlas confirmadas en conceptos de grandes estudiosos. Esto me dice que es justamente el niño la inspiración, la fuente viva donde aprender, la que no siempre buscamos para educar a los nuestros o ajenos.

Vemos o consideramos al niño en "padres", en "consentidores", en "rectores", o en críticos adultos pero nunca, casi, en niño, en su vocación.

No nos desvelamos por entender **su** mensaje sino por darle un lugar, acaso convencional en la sociedad.

Adoramos al niño, pero nos agota porque no sabemos qué hacer con su vitalidad. Con tal que nos deje en paz le entregamos, sin discernimiento, cosas con que nos hacemos cómplices de actitudes posteriores, puntos errados que suelen conmover a una sociedad.

Lo invitamos, estimulamos su agresividad, o bien, lo aprisionamos, lo asfixiamos y lo "enterramos" para que sólo sea lo que nosotros habíamos dispuesto.

Más que en las otras creemos en las razas del mundo espiritual.

En cuanto al niño y la música oímos las mismas purísimas expresiones en la voz de sus coros. En la grandiosa Catedral de Chartres, en los rurales de las Sierras de Zacapoastla (México). En los yugoeslavos de Punta Arenas. En los de la Escuela de Niños de Enseñanza Artística, en Santiago. En los pequeños pescadores de la isla Róbinson Crusoe (Juan Fernández) y en esa especie de patio-cárcel de nuestra antigua Casa Nacional del Niño, en donde trabajé dos años.

Los inadaptados o los incorregibles, según los test, casi todos huérfanos, frente a la batuta mágica de ese imponderable maestro-artista: Erasmo Castillo, alzaban su voz y daban deseos de sólo bendecirlos. Desear que se quedaran para siempre, así, mantenidos, puros, firmes como en esos instantes. Eran una sola garganta, insuflando aire de cristalina eternidad, podía verse el paso tembloroso, la modulación entrañable como arrullo de la madre o de la tierra.

*
* *

Caminando por los cerros que rodean la opulenta ciudad de Viña, encontramos la escuela más original. Formada casi sola: un hombre joven, aprendiz de sastre, su madre y una maestrita de 17 años lo hacen todo. Nació porque la madre hacía gredas cocidas y por eso fueron llegándoles los pequeños "aficionados" del pobrísimo barrio de Santa Inés —arriba— y de los vecinos.

Niños abandonados, errantes, algunos expulsados de las escuelas, donde habían constituído graves problemas. Muchachitas con hermanitos más pequeños en brazos y todos deseando estudiar, trabajar y vivir en la Escuela...

En aquella original hermandad, en un ambiente de increíble y cordial pureza está la escuelita, el taller y su horno rústico. Todo lo han organizado.

Se hacen las tareas de "nociones" afanosamente. Se canta, juega, se barre, cocina lo que hay, con el ansia puesta en el barro ya preparado, y donde surgen figuras extrañas, de la más sorprendente originalidad y vigor, algunas posteriormente policromadas.

Varias de estas piezas fueron la sensación en el Festival del Niño, y exhibidas en la Universidad de Chile. Dicho festival estuvo a cargo de Rolando Toro, otro artista-maestro joven que mantiene un interesantísimo grupo de niños pintores en Pocuro.

Siguen llegando niños a nuestra Escuela del Cerro de la Cruz de Viña, ayudada ahora por el jefe escolar de ese distrito, quien determinó las "raciones indispensables". Se les comparte un mendrugo y ellos solos se incorporan al estudio y al trabajo con alegría. Sabemos que esos niños han de ganarse para la vida constructiva.

Pequeña escuelita callampa de mi tierra, quizás la más pobre pero más fabulosa y visionaria de Chile, surgida de la inteligencia de nuestro pueblo.

Me trabó la emoción cuando por primera vez la visité y oí a través de la luminosa garganta de sus cien niños los acentos de nuestra "Dulce Patria".

Hasta aquí hacemos un repaso, un recuerdo un tanto personal, proyectado en algo que ha sido y es querido y añorado como nuestra propia infancia.

Queremos, sí, dejar en claro, que nuestro afán no se encamina hacia la producción de un semillero de pintores. Es cuestión doble, social y espiritual que dejaremos para un mejor estudio. Sólo queremos dejar planteado el que el niño pinta, modela, canta, juega, para expresar su alma y, que aún dentro de una atinada dirección, necesita libertad para acrecentar su ser y encaminarse hacia su equilibrio.

L. R.

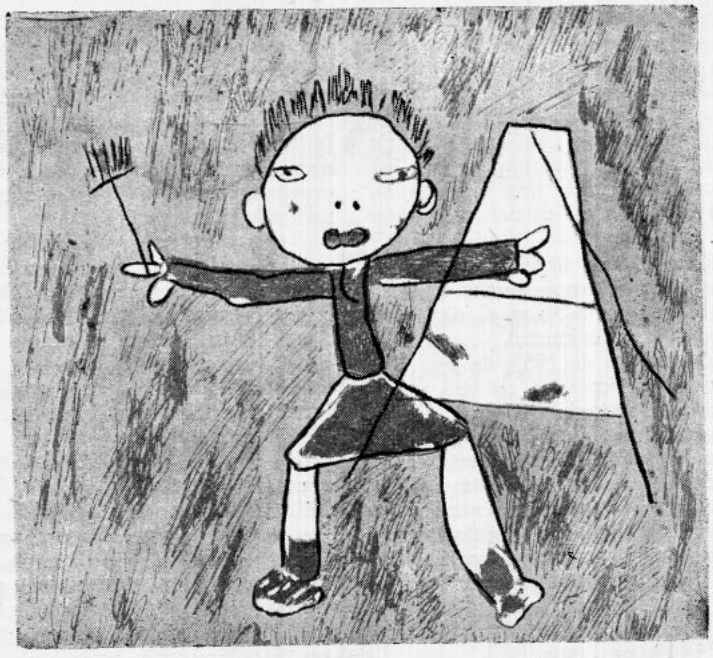
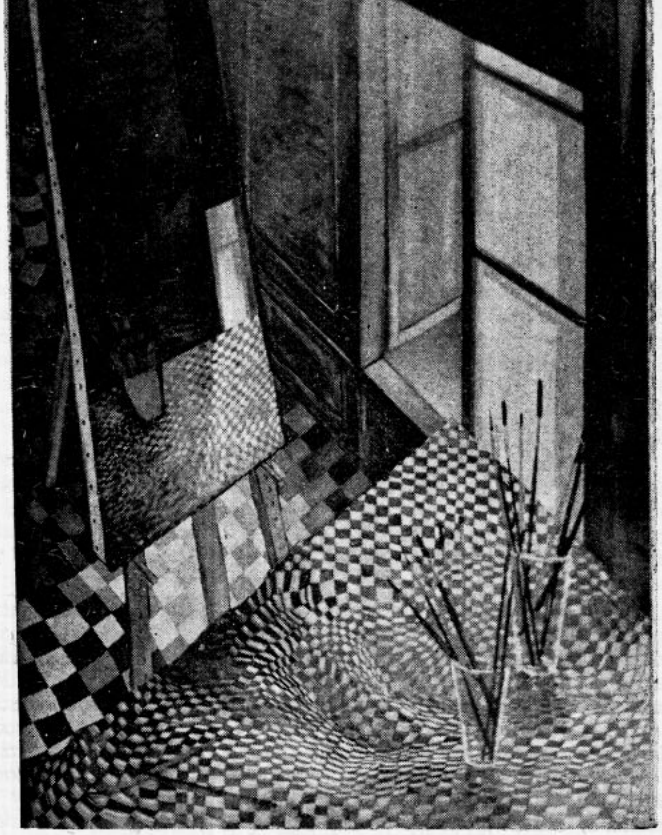


Ilustración de la portada del catálogo de la "Exposición de niños pintores" de 1937, colores verde, rojo y negro, realizado por la entonces niña de 5 años Marina de la Fuente.



Nemesio Antunez (Oleo)



Matta (Oleo)

SALON DE INVIERNO 1955

En el Museo de Bellas Artes tuvo lugar, en el mes de julio, el Primer Salón de Invierno. Se exhibieron óleos, acuarelas, grabados, esculturas y fotografías. Organizó el Salón un grupo independiente de artistas, integrado por Lily Garafulic, Nemesio Antúnez, Arturo Edwards, Emilio Hermansen y Víctor Carvacho, quienes se atuvieron para ello a las bases siguientes: En el Festival de Invierno no se dieron premios. Se concurrió a él por invitación. Cada invitado seleccionó personalmente sus obras. Cada año se renovará la lista de invitados.

Fines del Salón de Invierno:

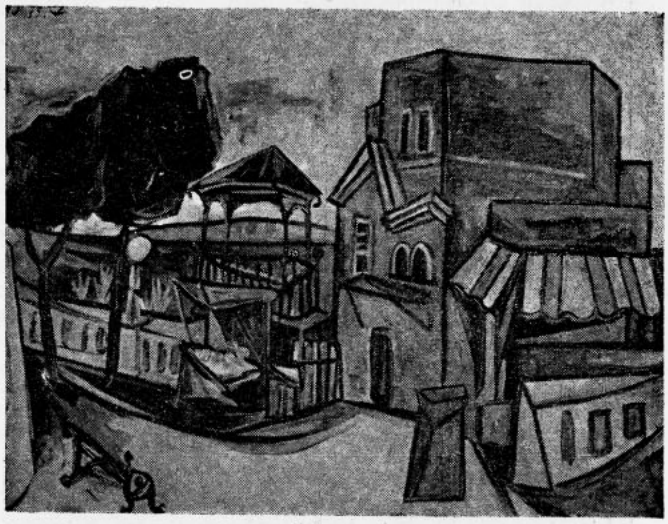
—Divulgar todas las tendencias vivas existentes en Chile.
—Promover el acercamiento y la emulación entre los artistas.
—Incrementar el mercado artístico.
—Verificar la confrontación de conceptos y posiciones estéticas.
—Ayudar a los creadores en la definición de su propio camino.
—Reunir, además de las artes plásticas, otras expresiones estéticas que evolucionan paralelamente.

Expusieron los siguientes pintores: Luis Herrera Guevara, Nemesio Antúnez, María Esther Ballivián, Ernesto Barreda, Pedro Burchard, Víctor Carvacho, Simone Chambelland, Emilio Hermansen, René Leal, Iván Lamberg, Juana Lecaros, Alfonso Luco, Matta, José Ricardo Morales, Carlos Sotomayor, Carmen Silva, Luis Vargas Rosas, Gastón Orellana y Pedro Lobos.

Escultores: René Román Rojas, Guillermo Franco, Arturo Edwards, Lily Garafulic, Luis Guzmán, Alberto López Ruz, Sergio Mallol, Raúl Valdivieso y Lorenzo Lobo Parga.

Dibujantes y grabadores: Carlos Faz, Nemesio Antúnez, Francois de Biran, Roser Bru, Marta Colvin, Julio Escámez, Héctor Barrera, Ricardo Irarrázaval, Iván Lamberg, Lucy Lortsch, Matta, Gastón Orellana, Francisco Otta, Luis Vargas Rosas, José Venturelli y Enrique Zañartu.

Fotógrafos: Jorge Sauré, Bob Borovicz, Guillermo Castro, Marcos Chamudes, Sergio Larraín E., Guido Manetti, Javier Pérez, Antonio Quintana, Dafne Sauré, Edmundo Stockins, SS. CC., Edith Suchestow, Horacio Walker y Lola Falcón.



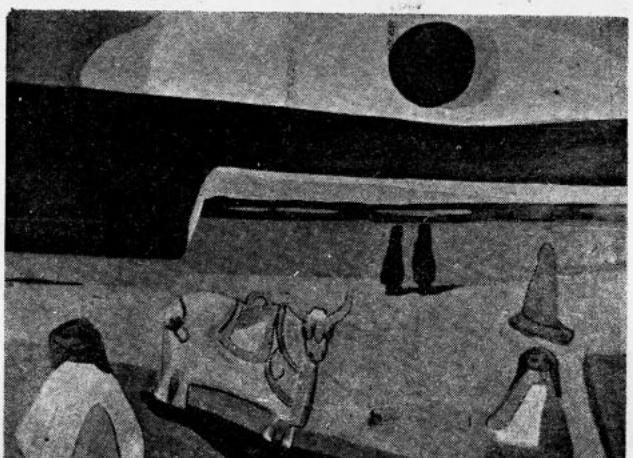
Carlos Sotomayor (Oleo)

En el recinto del Salón se efectuaron también algunos recitales y actos, uno de los cuales organizó el poeta Pablo Neruda, como homenaje a Georges Sauré, pionero de la fotografía artística en Chile, y otro, el crítico Antonio Romera, sobre Herrera Guevara.

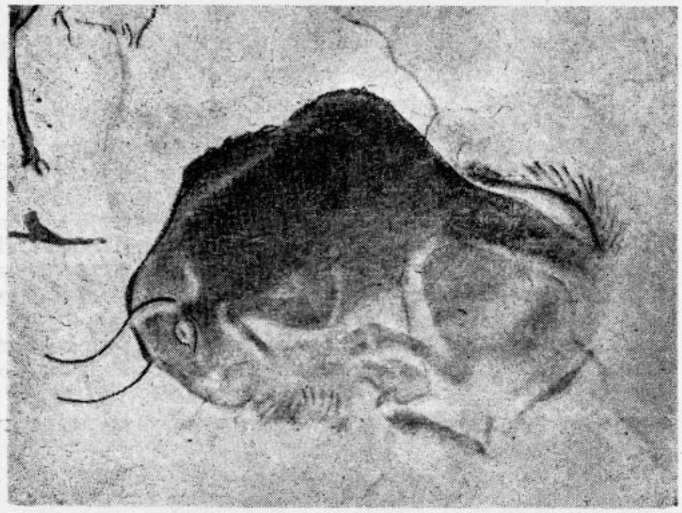
Herrera Guevara (Oleo)



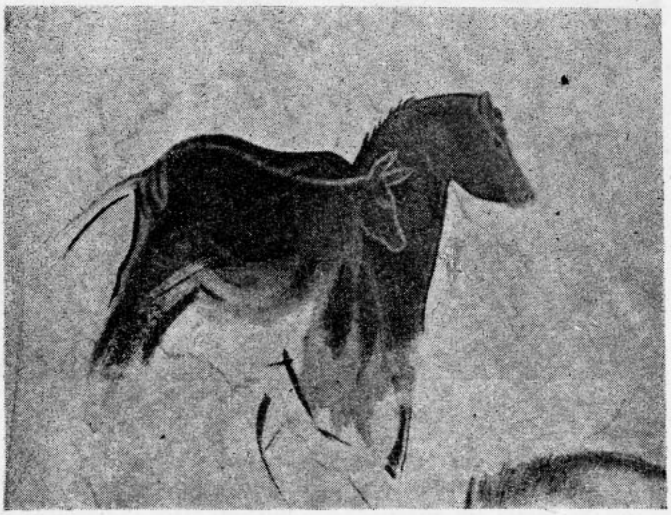
Simonne Chambelland (Oleo)



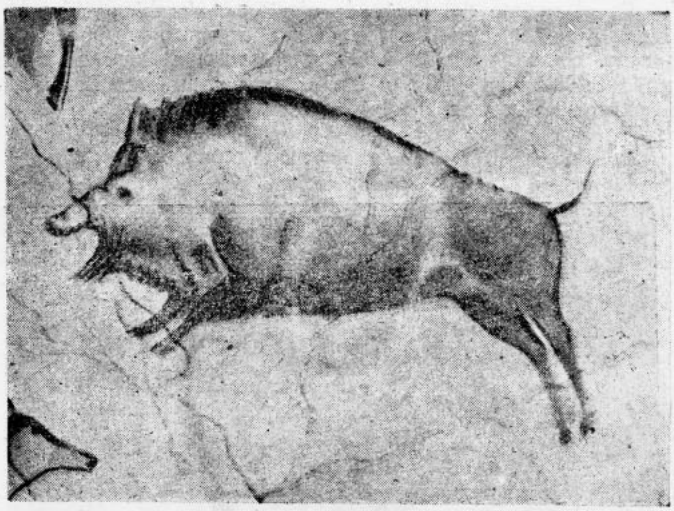
Sería imposible encontrar una más misteriosa y desconcertante intervención del hombre, que los petroglifos y pictografías estampados por nuestros aborígenes, en las superficies pétreas de los más apartados rincones de nuestro suelo. O bien incisos o coloreados, los ejemplos huelgan, y han prevalecido intactos, marcando las huellas del paso o estada de enigmáticas parcialidades étnicas. No hay provincia que no atestigüe esas comunicaciones con el remoto pasado, y aunque abundan más en las regiones norteñas, participan todas del "simplismo" y candidez que, a lo largo del triple continente, caracterizan esas inscripciones y signos.



El bisonte de Altamira



Los caballos de Altamira



El jabalí de Altamira

CHILE EN LA PREHISTORIA

nuestros mensajes

Si en el mundo científico solamente tomaron actualidad esas manifestaciones rupestres desde hace un cuarto de siglo, debióse esta circunstancia al hallazgo en la península ibérica de toda una litoteca, en la cual se ostentaban auténticas obras maestras, y en mucho relacionadas con los más discutidos modernismos del arte contemporáneo. El descubrimiento de la Cueva de Altamira, en Santander, fue seguido por varios otros hallazgos similares hacia el Levante de la península y en el sur de Francia.

Para estimar la contribución de Chile, y en especial una destacada estación rupestre de nuestros desiertos montañosos, es menester un conocimiento previo del inestimable legado prehistórico de que disfruta España. Precede este al de Francia, análogamente bien dotado, aunque de menores alcances y recursos.

Desde el día en que se verificó el primer descubrimiento europeo, hasta el año en que se motejaba a la gruta de Altamira como la "capilla sixtina" del arte rupestre, transcurrió más de medio siglo de incomprensión. En 1879, la hijita de un arqueólogo español, en un impulso de verdadera intrusidad, se dio a reconocer los oscuros rincones de una caverna, cerca de Santander, en la cual se había internado su padre en busca de fósiles. La curiosidad de la pequeña acompañante llegó hasta la techumbre de la gruta. "¡Papá, mira qué toros!", exclamó, contemplando extasiada, nada menos que la galería de ciento cincuenta bisontes, pintados hacía trece mil años.

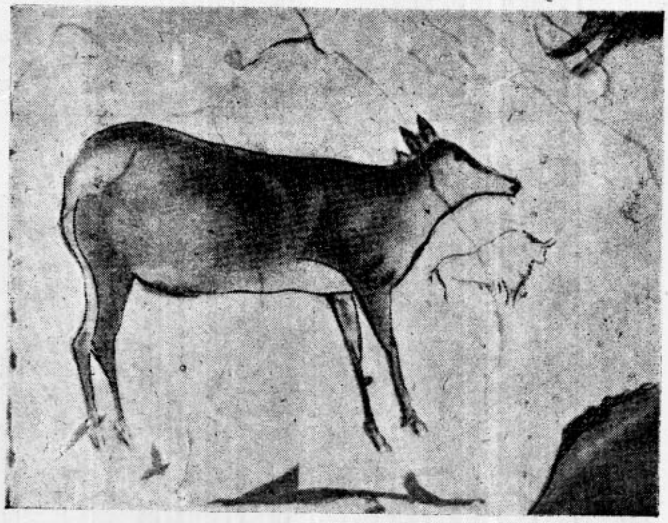
Fueron vanas todas las reproducciones gráficas y los estudios didácticos de esas maravillas, pues se les negó —en razón directa de su excelencia y naturalismo— toda autenticidad. El período de mayor resistencia transcurrió entre 1913 y 1925, pero ya en esta última fecha los sorprendentes hallazgos verificados en Africa —en especial en el Hoggar y en el extremo sur— y otros continentes, anularon toda oposición.

Principalmente a la península ibérica acudieron sabios e investigadores de todas las nacionalidades, y la bibliografía rápidamente acumulada señalaba un centenar de estaciones rupestres en España y casi otras tantas en Francia.

La nómina de cuevas, grutas, cavernas y abrigos ibéricos, pasó a servir de elemento de comparación, y de esta lista debemos destacar, para la observación del campo chileno, casi una decena de muestrarios que acusan caracteres comunes con los de la estación atacameña de Taira. Es así, como representando todo el repertorio europeo se pueden contar entre las figuras cumbres y como los más altos elementos de comparación las siguientes representaciones gráficas de España:

1.— La considerable galería zoomorfa de Altamira, 1879.

2.— El desplegado grupo danzante de mujeres y un solista cazador de Cogul (Lérida), 1907.



Un rumiante de Altamira

precolombinos

por el Prof. CARLOS LAVIN

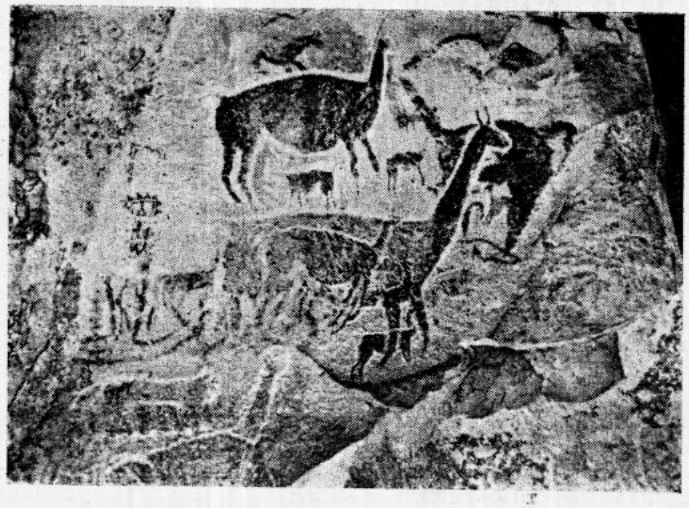


Foto directa del motivo de fondo del adoratorio de Taira, correspondiente a la placa I de la Colección Ryden.

3.— El desbande guerrero, con 70 figuras humanas en la cueva La Vieja, de Alpera (Albacete), 1910.

4.— El incomparable combate de arqueros de la galería del Roble, de Morella (Castellón), 1912.

5.— La curiosa escena familiar de Minateda (Albacete), 1911.

6.— El denodado y escueto intento de composición, al representar un sacrificio, en Valrobira (Cataluña), 1913.

7.— El friso de toros mezclados con arqueros en miniatura, de Navazo (Albarracín), 1910.



Foto directa del motivo principal del friso de Taira, Colección Hans Helfritz.

8.— La primorosa dispersión de arqueros en combate de la cueva de la Pileta (Málaga), 1913.

En todo este vasto muestrario de figuras se exhiben, además de las siluetas antromórficas, la más interminable serie de esbozos zoomórficos, comprendiendo ciervos, cabras monteses, alces, bisontes, jabalíes, rebecos (antílopes), toros, caballos, etc. Asimismo se hacen presentes en cada uno de esos ciclos gráficos de Europa, nexos espirituales y procedimientos gráficos bien comunes y asimilables a los que abundan en la precitada estación chilena.

Posiblemente la escena capital de aquella colección europea de mensajes prehistóricos, puede constituirla, en Morella, la enigmática pugna de seis guerreros, desbandados en una inquietante composición gráfica, en la cual se asocian y se completan un arcano esquematismo con la más elocuente impresión de movimiento. La escena parece ser observada desde un helicóptero, para imprimirle toda su osadísima concepción. Este procedimiento ideológico marca así, para nosotros, una lección, y sintetiza el preciso paso de la adoración humana por las fuerzas de la naturaleza, al grado ascendente de un estado espiritual. Es la evolución a la que alude en su Tratado de Prehistoria el arqueólogo Moritz Hoernes.

A su vez resultan admirables las destacadas figuras zoomórficas de Altamira, ya en descanso, ya en guardia, ya al ataque, ya en agonía, participando todas de una sorprendente unidad de estilo. El fondo, de color "beige", hace resaltar los elegantes torsos delineados en una cambiante gama del sepia más claro al más oscuro, pudiendo ambos asociar las más afines tonalidades del rojo.

Aunque las representaciones de Minateda y de Valrobira marcan una relativa versación antropológica, y aún algunos atisbos de composición, nuestra mentalidad contemporánea queda absorta ante el escabroso rito prehistórico que conjugan, en Cogul, el prepotente cazador y la grácil agrupación coreográfica de sus admiradoras.

Los otros modelos llevan al extremo —tanto en los ejercicios bélicos como en los cinegéticos— la estilización de las armas e instrumentos y tocados, congeniando con el estilo impuesto a las musculaturas humanas. Es por ello que la crítica ha hablado de una probidad artística digna de estudio, con formas que más hablan de intuición que de composición. Otros comentadores, al elogiar los trazos perfectos del dibujo general, han aludido a una singular acomodación de lo intuido a lo expresado. Bastan estas credenciales para dar carácter de modelo o de patrones sintéticos de fino gusto, a las galerías pétreas de Europa, y promover la rebusca de nexos o contactos con las más caracterizadas especialidades perceptibles en la estación chilena.

Al costado oriente del curso superior del río Loa, y a 17 kilómetros al norte de Chonchi, revientan, en la provincia de Antofagasta y en los 21º 51' con los 68º 37', las aguas termales de Taira. Aunque jamás estimadas por la población chilena, estas fuentes parecen haber atraído a enfermos y pacientes de las más remotas tribus aborígenes surtas en nuestro suelo. Hace algunos años, y con motivo de la visita efectuada a las ruinas de la estratégica ciudadela de Lasana, en un recodo del

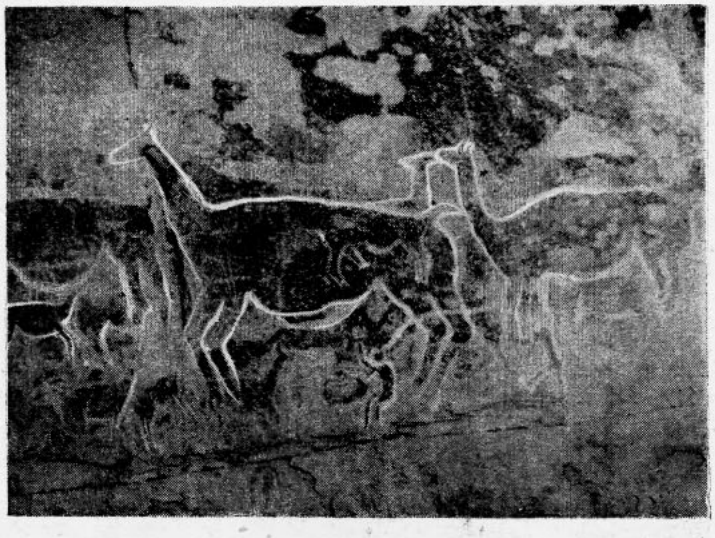


Foto directa del friso del resguardo de Taira (Chile), Colección Hans Helfritz

rio precitado, el eminente arqueólogo sueco Stig Riden diose a estudiar en los resguardos rocosos, vecinos a los manantiales, algunas cautivadoras inscripciones coloreadas de orden rupestre. De los adoratorios indígenas —casi seguramente identificables con los atacameños, establecidos por milenios en esas regiones— obtuvo fotografías en colores, todas las cuales las incluyó como series de placas coloreadas en su interesantísima obra "Contributions to the Archaelogy of Rio Loa region" (Götheborg 1944). Posteriormente recorrió esas comarcas el explorador e investigador alemán Hans Helfritz, quien nos confió dos fotografías por él obtenidas en esos campos arqueológicos y que sirven para reforzar el interés del hallazgo del Profesor Riden.

De ambas procedencias presentamos algunas ilustraciones acompañadas de los dibujos explicativos, todo en honroso parangón con los modelos de Altamira. El cotejo obedece al designio de pronunciar un símil, bastante favorable para la promoción chilena, y fundar un voto admirativo y la justa estima que se merecen las pictografías del adoratorio atacameño, abandonadas a la rapiña y a la intemperie en las más recónditas y desoladas regiones de nuestro territorio. La revelación de estos mensajes precolombinos, que han logrado subsistir milagrosamente, exigen, así, una perentoria exaltación a una destacada jerarquía en el continente colombino. Su índole específicamente rupestre no ha sido reiterada o repetida en las tres Américas, pese a las admirables muestras de arte primitivo, ya sea en herramientas, objetos o cosas de uso humano, encontrados desde Alaska a la Patagonia. Las pinturas no hace mucho descubiertas en Bonampak y atribuídas a los maya-quichés, obedecen a otro período de evolución cultural, como asimismo los tesoros de las culturas mayas y quechuas.

La supremacía continental de la estación rupestre de Taira se acrecienta más al generalizar la observación en tierras chilenas, tanto de los petroglifos como de las pictografías. Coincidiendo con la profusión de estos mensajes prehistóricos dispersos en los tres continentes, todos los rupestres signos de Chile participan de un "simplismo" y un candor atribuíbles a la manía criptográfica de toda la humanidad. En cada provincia chilena afloran estos criptogramas, explicables dentro del asombro humano ante las fuerzas y las creaciones de la naturaleza, o bien por mensajes o alardes que asocian la magia, tanto a sus divinizaciones como a los misterios de la contemplación (sol pintado, de Malloa), o bien explicables como tarifas de precios o condiciones de trueque entre las tribus convecinas (Pintados, de Iquique).

Ante las pinturas murales del sacro recinto, formado por los resguardos rocosos del acantilado de Taira, se viene a confirmar la decantada teoría (Hoernes) de que también el primitivo hombre americano supone la posesión de un ser al reproducir su imagen, adquiriendo al mismo tiempo un gran poder sobre el objeto representado. Los atacameños de Taira, coincidiendo con los aborígenes de Europa, parecen haber querido demostrar a la posteridad idénticos propósitos. La llama, imperturbablemente pintada o incisa en sus adoratorios, era su animal emblemático y el símbolo de su aspiración vital. Como el rumiante preferido en esas latitudes, se imponía como exclusivo elemento vital de transporte, de trueque, de comida y de abrigo. Así como el europeo primitivo adoraba al bisonte, al



Dibujo explicativo de la placa V de la Colección Ryden. Adoratorio en un resguardo rocoso de Taira (Chile) (diseño de Héctor Arayena).

mammuth, al réno, etc., el americano de las márgenes del Loa no podía descartar de su permanente culto a la llama, la vicuña y el guanaco.

Pasando de la interpretación simbólica a los coloridos y a los procedimientos gráficos, queda por admirar la asombrosa coincidencia en la tonalidad general de Altamira y de Taira. La gama es casi idéntica, con mayor inclinación, tanto al blanco como al rojo, de la última. Aquello de ocultar y descartar la estructura anatómica del animal, revistiéndolo todo entero de un color simple, y acentuando la silueta con un tono más claro, pasa a ser un procedimiento común.

El cotejo se hace aún más interesante al ponderar otras sorprendentes coincidencias, a saber:

La superposición patente en Altamira y otras estaciones del Levante español, de una figura sobre la otra, es un procedimiento insistente en Chile. En Taira, una llama se embute o se sobrepone concéntricamente en la otra y con distintas estaturas y posiciones. Además, en ambos campos de comparación se debilita el color en el reborde exterior del animal superpuesto para dar mayor énfasis al conjunto. En las cuevas de Alpera de Mosella y de Navazo, se observan entremezcladas con los animales escogidos, otras siluetas mucho más reducidas de cazadores en actitud de disparar. Es el exactísimo proceder seguido en los frescos de Taira, ¿es que en ambos el hombre contaba menos que el animal?

En el aspecto general, las representaciones atacameñas revelan un nivel cultural inferior a las del Viejo Mundo en lo que atañe a esas edades. La diferencia de fauna inclina la balanza en favor de Europa, con más hermosos modelos vivos que favorecen su denodado realismo. Sin embargo, los rasgos bizarros y airosos no faltan en Atacama, ya sea en los cortejos de llamas o grupos de guanacos, poniéndose bien en evidencia los elegantes y alargados cuellos de los rumiantes de los Andes, e interpuestos adrede, como si se quisiera exaltar su gracia natural.

En lo que respecta a la estilización de las figuras, no se puede pedir a los americanos la capacidad de los europeos. En cambio, el prurito de reposición figurativa revela en los primeros el afán de algo mejor, sugiriendo un concepto más claro de la "divinización".

Circunscritas estas observaciones al plano intuitivo y al dominio le la expresión y del sentimiento, se ha omitido expresamente toda consideración científica de orden arqueológico, ya admirablemente clasificadas y fundadas en el estudio aludido del arqueólogo sueco.

C. L.

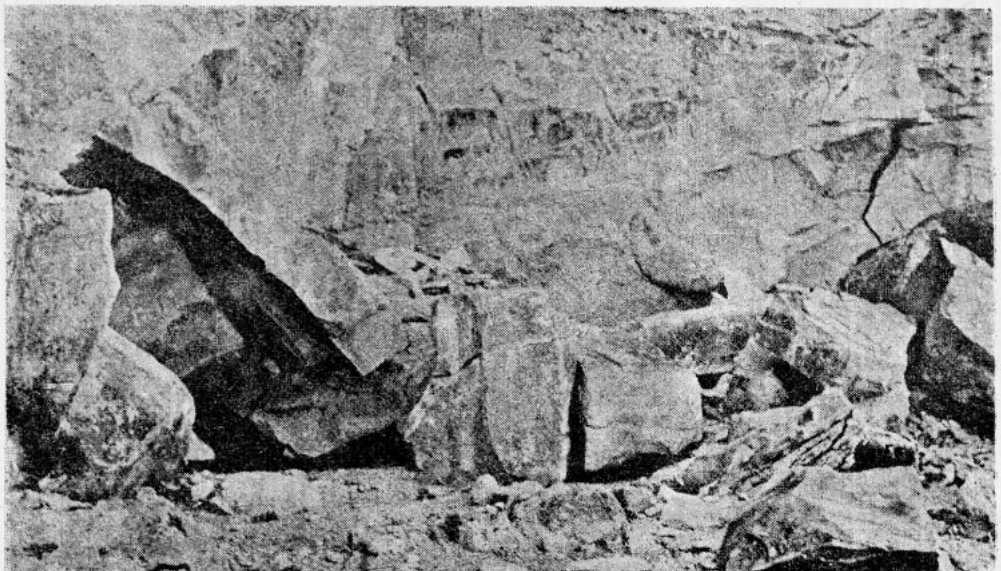


Foto directa de la entrada del adoratorio de Taira, correspondiente a la placa II de la Colección Ryden.

acerca de la imaginación creadora en las artes

LA imaginación creadora, desde que este término fuera introducido en la psicología por Ribot, ha sido objeto de numerosas investigaciones por parte de filósofos, estéticos, psicólogos e historiadores del arte. Una de las formas de proceder a tal estudio consiste en efectuar un análisis de las obras artísticas, a fin de descubrir los rasgos fundamentales de su creación. Nos interesará conocer, en este caso, los métodos, en su mayor parte inconscientes, de que el artista hace uso para dar a su obra esa forma que hará de ella una obra de arte. Como estos métodos pueden variar, y son en el hecho muy numerosos, habrá que distinguirlos, clasificarlos y explicar, en lo posible, su funcionamiento secreto.

En principio, los resultados a que llega el investigador que enfoca este problema conciernen por igual a todas las artes. Puede decirse, en general, que la imaginación creadora procede por cuatro vías diferentes, susceptibles de combinarse en una misma obra, de modo que con frecuencia por lo menos dos o tres de esos métodos son empleados simultáneamente. En consecuencia, habría que clasificar las diferentes obras de arte según el predominio de tal o cual método sobre los otros. Estos cuatro métodos son los siguientes: intensificación, repetición, simplificación y coordinación. El enunciado mismo de estos términos basta para observar que los métodos primero y tercero no tienen vigencia sino en las artes que suponen una representación de la realidad, como la pintura y la escultura no abstractas, el drama o la novela y que no pueden, en cambio, ser aplicados en la creación musical o arquitectónica, pues en estas formas artísticas no hay nada que intensificar o simplificar. Por el contrario, el segundo y el cuarto métodos son de empleo corriente en música, en pintura y en poesía.

El principio de la intensificación es el más elemental de todos, el que corresponde al primer impulso, que es también el más natural y poderoso, del alma creadora. Los teóricos griegos le dieron el nombre de hipérbole, aunque él es mucho más que un simple procedimiento de retórica. Los epítetos amplificantes de **La Ilíada** y de **La Odisea** son su expresión más elemental en el lenguaje poético, pero sus formas pueden ser indefinidamente variadas, desde que toda figura poética puede ser considerada como un medio de realzar, de subrayar, de ahondar un dato de la realidad, es decir, como un medio de intensificación. A esto hay que añadir el que la hipérbole, como recurso artístico, no se confina al dominio del lenguaje poético, como que volvemos a encontrarla en la estructura interior del drama, de la novela o del poema épico como intensificación de los caracteres y de la acción, es decir, como un rasgo fundamental de la mayor parte de las obras que pertenecen a esos géneros. La estatura más que humana de algunos personajes de Shakespeare o de Balzac es la ilustración más notoria de esta tesis, pero basta pensar en la noción misma del **héroe** para reconocer la solidez de su fundamento. Edipo y Hamlet, Don Juan y Don Quijote son personajes hiperbólicos y, hasta cierto grado, también lo son todos los personajes imaginarios. La convención de la tragedia clásica que obligaba a tomar por personajes principales sólo a reyes y príncipes no era sino la aplicación demasiado rígida de este principio. Por lo demás, no sólo el personaje mismo es hiperbolizado: lo son igualmente el carácter de su destino y el dinamismo de la acción dentro de la cual a él le corresponde el primer papel. Bajo una forma diferente, esta observación se aplica análogamente a las artes plásticas, en cuanto éstas no sean puramente ornamentales. Los personales y la acción que representan el pintor y el escultor son realzados, sublimados por los más distintos medios, que van desde una simple amplificación de la masa y de las proporciones —como en las estatuas colosales— hasta los procedimientos más sutiles de la línea, de la forma y del color.

EL segundo método, de repetición, es apenas menos primordial y universal que el primero. En ciertos respectos lo es aún más, puesto que se lo encuentra también en las artes no representativas, en las que desempeña una función de primer orden. La ornamentación, la arquitectura y la música en sus formas desarrolladas serían inconcebibles sin el empleo de motivos semejantes o idénticos. Los meandros de un friso ornamental, las columnas de un templo griego, el encuadramiento de las ventanas de una fachada, la recurrencia obligatoria de ciertos elementos rudimentarios del ritmo y de la melodía en la música son otros tantos ejemplos del empleo universal de este método. Todos los fenómenos de simetría, de regularidad simples se relacionan con él y estos fenómenos son tan frecuentes en todas las artes, que precisamente a causa de ello no los advertimos. El estribillo en la canción y en el poema lírico, el ritmo, la asonancia, la aliteración no son sino formas más o menos complejas de este mismo recurso artístico, del mismo modo que el **leit-motiv** wagneriano o la multiplicación de los contrafuertes y arbotantes en las fases tardías de la arquitectura gótica. Este último ejemplo se relaciona con la segunda forma de la repetición, la acumulativa. En la poesía épica y en la narración en prosa el mismo medio es empleado bajo la forma de episodios acumulados, como en **La Divina Comedia** o en el **Don Quijote**, en la novela picaresca o en la crónica dramática del tipo shakespeariano. Un procedimiento de la misma especie es empleado por el novelista —Dickens, Tolstoi— que para pintar un personaje elige un rasgo característico —una sonrisa especial, una cierta manera de hablar, una pronunciación defectuosa, etc.— al cual vuelve con frecuencia y que menciona cada vez que el personaje reaparece en su relato. Por lo demás, el pintor sigue el mismo método cuando repite una curva melodiosa, una línea que forma como el motivo director de su cuadro.

La simplificación es un medio que no se aplica sino en las artes que reproducen —transfigurándolos— ciertos datos de la vida real. No se trata esta vez de la hipérbole, sino de la elipsis generalizada. Siempre se ha entendido que una de las primeras facultades del artista es la capacidad de elegir, de ver lo esencial, de rechazar todo detalle inútil, por bello que sea, que no se integre en el conjunto de la obra. Lo que se llama **estilo**, en todas las acepciones de la palabra, es siempre una selección y hasta un sacrificio. No se puede llegar a la unidad, a la perfección sin rechazar muchas cosas interesantes o conmovedoras. La belleza de cierta prosa, como la de César, está hecha de simplicidad. El lenguaje de la poesía es casi siempre un lenguaje elíptico. Un personaje de un drama o de una novela es siempre simplificado en comparación con su modelo de la vida real: carecería de relieve si conservara todos los pequeños rasgos innumerables y a menudo contradictorios de un hombre viviente. Asimismo, la acción de una obra dramática y novelesca no puede ser la copia exacta de lo que sucede en la existencia de todos los días; ella es su imagen a la vez más intensa y más simple. En el mismo sentido, un retratista acusa los rasgos esenciales de su modelo y los traduce con acentos diferentes. Una estatua es siempre una simplificación del cuerpo humano, aunque los procedimientos y aún el fin exacto de esta simplificación puedan variar hasta el infinito. El sistema colorístico de un pintor corresponde siempre a una cierta simplificación, y también a una intensificación parcial, del juego infinito de los colores que le ofrece la naturaleza.

HENOS aquí llegados al último y, al mismo tiempo, más rico y complejo de los principios anteriormente señalados, el del orden, de la coordinación de las partes de una obra artística. Este principio está emparentado con el de la repetición, puesto que concierne a la obra de arte misma, más que a sus relaciones con la naturaleza, con el mundo real. Por este hecho, pertenece tanto a la música o a la arquitectura como a la pintura o a la poesía. Todo lo que no es simetría simple, unísono, paralelismo elemental, es decir, repetición, todo eso representa una de las formas múltiples de la coordinación, las cuales se dejan clasificar, por lo demás, bajo las dos rúbricas principales del contraste y de la armonía. Entre contraste y armonía es imposible establecer una frontera rígida: todo contraste puede ser considerado como una armonía y toda armonía como un contraste. La perfección de la obra de arte consiste, precisamente, en la armonía de los contrastes y, mientras más numerosos sean éstos, más rica y plena será aquélla. Todo ritmo más complejo que el de la simple repetición, toda proporción, toda organización sabia del detalle con respecto al conjunto son otros tantos casos especiales de coordinación. La estrofa poética, la gran forma musical son sus expresiones en las artes del tiempo, así como el juego de las proporciones en la obra arquitectónica y la ordenación de las formas y colores de un cuadro en las del espacio. Pero aquí

(Pasa a la Pág. 40)

Montparnasse Recuerdos De hace Treinta Años

Crónica y Dibujos de Isaías Cabezón



Kiki de Montparnasse, modelo y vedette, amiga de los artistas del 20



Exposiciones de la Horda



Como en todas las buhardillas de pintores



Era el más animado dancing de negros

En los mil doscientos metros de boulevard que separan la estación de Montparnasse del encuentro del boulevard Saint Michel con las calles del Observatorio y Port Royal, parecía estar en 1924 el centro del mundo. Allí se mezclaban representantes de todos los países y artistas que trataban de expresar las formas nuevas de la vida. Todas las fantasías allí se codeaban y allí se enfrentaban todas las curiosidades: el auténtico poeta lapón, el jefe piel roja que se decía descendiente de Colbert y que lucía sus plumas mientras exponía sus concepciones sobre el arte de yuxtaponer los tonos, el judío místico con sus manos llenas de estigmas y que afirmaba ser una reencarnación de Jesucristo, profetizando su próxima crucifixión entre el **Café del Dôme** y el de la **Rotonda.** Allí estaban el escocés rubicundo vestido con su traje nacional y un mago de Batavia con turbante; un hindú de Bombay que vaticinaba contra Inglaterra; el ciudadano Rapoport, hirsuto y jovial, que reclutaba adeptos para un bolchevismo mitigado al contacto de Anatole France; altezas reales y reyes en exilio; representantes de la nobleza rusa junto al sabio filósofo Jacques Maritain que disertaba ante sus discípulos. Allí se vio, en años anteriores, a Trotsky y Lunatcharsky, que después desaparecieron para dirigir la revolución en Rusia. En Montparnasse parecía elaborarse el porvenir del mundo.

De un simple "zinc" y cuatro pobres mesas, **La Rotonda** llegó a ser en pocos años uno de los grandes establecimientos de París, que en la noche resplandecía como un gran casino, desbordándose sobre la acera y amenazando con absorber al **Dôme,** al cosmopolita Montparnasse y al Universo entero. Allí se intercambiaban ideas, se compenetraban los conocimientos y eran abolidos los prejuicios. Montparnasse no tenía prejuicios.

Antes de la guerra de 1914, Montparnasse era sólo el centro de un pequeño mundo de artistas que trabajaban en las dos academias libres de la Grande Chaumiére, junto a Lucien Simón y a Bourdelle. En ese tiempo, Montmartre era el centro de las controversias estéticas. Pero dos años antes de la guerra la encrucijada Vavin adquirió nueva fisonomía y se afirmó como un centro de vida artística cosmopolita que sirvió de foco de irradiación al cubismo. Había en esos días en París un número considerable de alemanes, entre los cuales abundaban los estéticos, los escritores y los comerciantes de cuadros que se apasionaron por el nuevo movimiento, especialmente por su tendencia abstracta. En la famosa venta organizada por **La Peau d'Ours,** en la sala Drouot, un alemán de Düsseldorf pagó treinta mil francos por una tela de Picasso. Antes de la guerra, treinta mil francos eran una bonita suma para un joven pintor. Los alemanes de Montparnasse escribían sobre el cubismo y compraban telas cubistas, hacían exposiciones y editaban lujosos catálogos. Por eso los cubistas, con la excepción de Braque, buscador solitario, bajaron de Montmartre hacia Montparnasse.

En esa época, el gran café, el café chic de Vavin, era el **Dôme,** frecuentado sobre todo por ricos americanos y alemanes. Enfrente, **La Rotonda** era un café pequeño que vivía su edad heroica. Era especialmente característico en invierno, cuando parecía una mezcla de refugio público calefaccionado y figón de Dostoiewski. El dueño de casa, M. Libion, con su paso claudicante y sus cabellos plateados, ocultaba tras una levita sempiterna un corazón excelente. No tenía partido. Para él, todo nuevo cliente, quienquiera que fuese, formaba parte de la casa y llegaba a ser casi un miembro de su familia.

Los tipos más raros pasaban por **La Rotonda,** libres para haraganear días enteros sin hacer mayores gastos. Algunos, que no tenían abrigo, u otros, que habían trasnochado, sabían que podrían dormir allí sin que nadie los molestase. Los mozos habían recibido la consigna de no incomodarlos. Casi siempre el local estaba repleto. Cuando los ojos se acostumbraban a la atmósfera cargada de humo, se distinguían hombres y mujeres de aspecto raído o fantástico. Unos dormían, otros charlaban, los enamorados se besaban como si estuvieran solos y nunca faltaban grupos que discutieran con animación frenética. Rostros graves y atormentados de intelectuales se absorbían en sus lecturas. Había allí poetas, muchachas, sabios, ebrios, sodomitas, pintores, escritores, patinadoras. El buen café express de **La Rotonda** y sus **croissants** calientes y sabrosos gozaban en el barrio de una reputación bien establecida. Libion se sentía orgulloso por ello y este sentimiento reforzaba su generosidad natural.

—Toma, viejo —decía y pasaba subrepticiamente a algún cliente famélico unos panecillos crujientes y dorados. O bien hacía renovar los consumos, después de llevarse los **soucoupes** que sirven para la contabilidad de los mozos de café.

Aunque hubo en **La Rotonda** algunos pugilatos de gran estilo y batallas de mujeres de las que se habló durante mucho tiempo, el café presentaba a veces el aspecto de una reunión de familia. A la salida de las escuelas, niños y niñas, eslavos en su mayoría, venían a juntarse con sus padres y ahí mismo, huyendo del frío de sus casas, aprendían sus lecciones y hacían sus tareas. Las mujeres tejían, zurcían o cosían.

Libion no se preocupaba de los antecedentes policiales de su clientela y acaso en el fondo de su corazón, como Tomás de Quincey, abrigaba una secreta indulgencia por las personas que no son ni florecientes ni de buena fama. Esta filosofía le costó caro, pues después de la guerra se vio más o menos obligado a abandonar **La Rotonda.** Solía también comprar telas a los artistas. No les pagaba su peso en oro, por cierto, pero tampoco especulaba con la miseria de su clientela. Por otra parte, no conocía nada de pintura y las audacias de los innovadores lo asustaban.

Una de las figuras sobresalientes de **La Rotonda** hacia esa época era el pintor Amadeo Modigliani, a quien Libion no quería, a causa



En el café se encontraba obligadamente a los artistas. Muchos de aquellos adquirieron la celebridad después de muertos.

de su carácter demasiado agitado, ruidoso, irascible y batallador. Cuando el pintor entraba con su bella cabeza romana, con una bufanda roja anudada alrededor del cuello, su llegada era frecuentemente la señal de una disputa. Cuando había bebido un poco de más, lo que sucedía a menudo, su lirismo se hacía amargo y agresivo. Libion lo despedía algunas veces, pero nunca como para hacerle imposible la vuelta y hacer la ruptura definitiva, pues tenía el mayor respeto por la libertad de cada uno. Los clientes de **La Rotonda** poseían todos los derechos, todas las licencias, y eso era lo que hacía de ella un café verdaderamente único y le creaba una verdadera leyenda. Aun a Modigliano, a quien consideraba el más turbulento y menos deseable de la pandilla, Libion le compraba cuadros. Cuando el pintor murió en el hospital, después de una atroz agonía, su compañera, una dibujante y pintora de talento, loca de desesperación, se precipitó en la noche desde un cuarto piso sobre la acera. Al amanecer, unos obreros descubrieron su cadáver. Los amigos de Montparnasse les hicieron unos soberbios y conmovedores funerales.

En Montparnasse, patria de la libertad y del dejar pasar, lugar de elección de todos los hombres marginales del mundo, el carácter de Libion le creó una inmensa popularidad. El hombre era generoso y fantástico. Cuando un aviador argentino perdió su avión, le adelantó inmediatamente la suma necesaria para comprar uno nuevo. Su reconocimiento le valió a **La Rotonda** una recrudescencia de clientela argentina y sudamericana. "Los artistas y los sabios —decía Libion— no tienen siempre dinero, pero cuando llegan a tenerlo saben gastarlo bien". ¡Cuántas uniones libres o regulares de artistas fueron celebradas en **La Rotonda** bien regadas con champaña! "Qué queréis, hijos míos, respondía, cuando lo felicitaban por sus larguezas, en todo negocio hay que ver los resultados!" En su caso, los resultados eran excelentes, a pesar de las libertades del local, y nuestro posadero concebía los sueños más grandiosos, como la erección de un gran palacio montparnasiano, con habitaciones para enamorados. Libion fue el verdadero animador de Montparnasse y desempeñó una función preponderante en la evolución del barrio. Hacia 1912, **La Rotonda** era el centro de los nuevos movimientos de las artes y de la poesía. El neoimpresionismo, por una parte, y el simbolismo, por otra, parecían haber agotado sus posibilidades. El siglo XX comenzaba a mostrar sus tendencias particulares. Pintores y poetas que formaban un cenáculo en **La Rotonda** —Apollinaire, Salmon, Max Jacob, Jean Cocteau, Picasso, Derain, Vlaminck— eran precisamente los que más influían en esa transformación revolucionaria. En eso vino la guerra. Los franceses en edad de cargar armas partieron a los campos de batalla. En Montparnasse, los neutrales reinaron durante más de cinco años.

Uno de los personajes principales de la antigua **Rotonda** era sin duda Pablo Picasso. Pequeño de estatura, con su frente voluntariosa cruzada por un mechón negro, siempre rodeado de una corte de mujeres, parecía en el cenáculo un joven Bonaparte de la pintura y no era difícil leer en su rostro los signos de la gran predestinación a la gloria. En otro tiempo, cuando arrastraba su miseria en Montmartre, no atravesaba los puentes sino raras veces. Solía vérsele en compañía de Apollinaire y de André Salmon, en la bella y famosa terraza de **La Closerie des Lilas** que, bajo las frondas de la avenida del Observatorio, fue durante largo tiempo el centro de elección de las reuniones artísticas y literarias. Hacia 1912, comenzaron a emigrar a Montparnasse. Por esos días, a las notaciones del impresionismo y a las orquestaciones coloreadas de los Fauves se oponían las búsquedas constructivas de los cubistas y sus seguidores. En torno a Picasso y su corte galante, se veía a menudo a André Salmon, cuyo fino rostro afeitado hacía pensar en un joven Banville menos gordo que el modelo, y a Guillaume Apollinaire, muchachote gordo de sonrisa ingenua y maliciosa. Se veía también por allí a Georges Braque que, sin embargo, continuaba viviendo en Montmartre. Los cubistas usaban generalmente botines americanos y gorras a cuadros. Kissling, que practicaba el expresionismo, lucía pulseras de hierro. Maurice de Vlaminck era una especie de Hércules y con André Derain formaba una pareja de aspecto imponente. Vlaminck era verboso y antes de triunfar como pintor había

(Pasa a la Pág. 29)



París era y sigue siendo París. Cambian los tiempos. París no tiene tiempo.

Noticiario

PARIS

La Maison de la Pensée Francaise organizó este verano una exposición de Bonnard compuesta de 40 telas pertenecientes a coleccionistas franceses. Salvo tres de ellas, todas eran de pequeñas dimensiones y sólo cuatro fueron pintadas con posterioridad a 1930. Como se ve, esta muestra no puede compararse en importancia a la gran retrospectiva de la Orangerie en 1947. Sin embargo, los críticos no escatimaron sus elogios e hicieron notar que el genio de Bonnard era capaz de revelarse aun en sus pequeñas obras. Se señaló que el gran maestro logró reconciliar todos los trémulos efectos atmosféricos de un Monet con la elocuencia formal de un Braque.

Simultáneamente, el Museo de Arte Moderno hizo una exhibición bajo el título "Bonnard, Vuillard y los Nabis" (1888-1903), que permitió apreciar los orígenes del estilo de Bonnard y sus relaciones con el Nabismo.

En el Museo de Artes Decorativas se colgaron más de 100 telas de Picasso, entre ellas **Guernica** y varias obras importantes prestadas por museos americanos, y en la Biblioteca Nacional se exhibieron más de 200 obras gráficas. Las dos muestras manifestaron una vez más la sobrehumana capacidad inventiva de formas del artista.

En la Galería Charpentier, por otra parte, se juntaron 60 lienzos de Derain, los cuales mostraron cómo llegó a alcanzar, en muchos de sus últimos paisajes y naturalezas muertas, una síntesis entre los valores tradicionales y los nuevos descubrimientos plásticos.

LONDRES.—

Las exposiciones de verano en la capital británica son frecuentemente dedicadas a artistas jóvenes o poco conocidos que difícilmente consiguen en otras épocas figurar apreciablemente en las galerías de importancia. En **The Beaux Arts Gallery,** sobresalieron los cuadros de Derrick Greaves, John Bratby, Derek Cawthorne, Philip Roberts y Joseph Tilson. En la exposición estival de la **Redfern Gallery** se distinguieron las obras de Stanley Spencer, de tendencia neorrealista, quien también figuró honrosamente en las **Leicester Galleries,** que organiza cada año una muestra titulada "Artistas famosos y artistas que prometen".

MEXICO

Siqueiros versus Tamayo.— Ha continuado en México la ya vieja querella entre los partidarios del arte puro y los que sostienen la exclusividad del arte comprometido. Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros han atacado últimamente a Rufino Tamayo, por cultivar "un arte antinacional, antietnográfico y antihistórico; deshumanizado, híbrido, cosmopolita, intelectual".

Alfaro Siqueiros, en un reportaje aparecido en la revista **Auge** de México, se expresó así de la pintura de Tamayo: "El pintor Tamayo, entonces, opera dentro de una mala pintura. Su corriente es mala, su tendencia es débil. Es la tendencia del **arte menor** de nuestro tiempo. Del arte que ha rehuído abarcar todos los múltiples problemas del arte para refugiarse en el facilismo de uno solo. Peor aún: Tamayo pertenece a la corriente del facilismo más facilista, o sea, el de quedarse en el exclusivismo subjetivista, en el espectro, en el fantasma, en la nebulosa. En la eliminación cada vez más acentuada de la objetividad, del objeto, que es en donde radica el fenómeno más alto y profundo de la poesía, el fenómeno de la materia. Pero, ¿se trata de un buen pintor aniquilado por una mala corriente pictórica? En sus comienzos, ya tocado por la mala influencia, fue infantilista; más adelante se hizo primitivista, y hoy, con elementos de infantilismo de su primera época y material de la segunda, hace, naturalmente, lógicamente, abstraccionismo. Tal es el camino natural del artista torpe, del incapacitado, como de aquel que no se ha querido sujetar jamás a ningún ejercicio, a ninguna disciplina".

Por su parte, Rufino Tamayo, que acaba de exhibir su obra en una exposición retrospectiva —1924 a 1954— declaró, más o menos con estas palabras, lo siguiente: "Creo en el arte como vehículo de expresión interna. No creo que debe pintarse con el propósito primordial de que la obra favorezca una determinada confesión política y con el propósito secundario de que opere plásticamente, si se puede... No tengo compromisos sino con la pintura".

Entre otros, el pintor Manuel Rodríguez Lozano sustenta una posición intermedia. En una charla dictada en las Galerías Excelsior dijo hace poco: "No creo en la pintura de cuento, sea éste el que sea, poco importa si es un cuento chino, soviético o mexicano. La pintura que a causa de la política o de lo que sea olvida la poesía, es una pintura sin profundidad y sin poesía, y una pintura sin poesía no es pintura". "El único que podría reprochar a Tamayo lo que llaman extranjerismo, sería yo; porque yo sí he hecho una pintura esencialmente mexicana, esencialmente enraizada en la tierra y en el pueblo; pero no lo hago porque Tamayo es un gran pintor y porque creo en la libertad de conciencia artística o de cualquier otro orden. ¿Hablar de las escuelas de París, refiriéndose sólo a Tamayo? No es posible. Diego y Siqueiros han sido de todos los ismos: cubistas, impresionistas, fauvistas, etc.".

Después, Rodríguez Lozano refirió la anécdota que sigue:

(Pasa a la Pág. 38)

Un sagaz crítico de 1880

Alberto Orrego Luco según Pedro Balmaceda

Pedro Balmaceda Toro vivió sólo 21 años, desde 1868 a 1889, dejando una colección de artículos críticos, ensayos, cuentos y notas que se publicaron en una obra póstuma titulada "Estudios y Ensayos Literarios", en 1889. De entre estos estudios sacamos el que aquí se publica, que data del año 1887. Como podrá apreciarse, Balmaceda es un observador sagaz, culto y vitalmente intuitivo. En realidad, puede ser considerado como el primer chileno que pudo abordar críticamente los fenómenos culturales de su país, desempeñando, por consiguiente, un papel de suma importancia en el desarrollo de nuestras artes. De los artistas que vivieron en Santiago a fines del siglo, no hubo ninguno de importancia que no escuchara la palabra de A. de Gilbert (pseudónimo de Balmaceda) reclamándole la toma de conciencia de sus aptitudes creadoras. Rubén Darío fue el primero que lo oyó, y a la muerte de su amigo escribió un libro en su memoria. Nicanor Plaza, Alberto Blest Gana, Vicente Grez, A. Valenzuela Puelma, Onofre Jarpa, Ramón Subercaseaux, Orrego Luco y los demás de su generación reafirmaron sus naturales talentos en la justa y acerada expresión del joven crítico. Su voz fue prácticamente la única que se alzó rindiendo homenaje a Bernardino Guajardo, el mayor de nuestros poetas populares, al saber de su muerte en 1886.

Por su particular mérito, el artículo que sigue se publica con ocasión de la exposición retrospectiva del Sr. Alberto Orrego Luco, en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación. **J. S. E.**



A. Orrego Luco Pintor en el parque

MAÑANA tendrá lugar el remate de los cuadros que el Sr. don Alberto Orrego Luco ha traído de su última excursión al Sur de Chile.

Tiene, desde luego, el señor Orrego, el ojo avezado del artista que sabe escoger de entre aquella naturaleza de tonos caldeados o de tranquilo horizonte, lo que constituye la característica de su impresión, lo que sobresale, lo que tiene nota culminante.

Y esto que parece tan fácil es el pecado original de nuestros pintores: no saben escoger. En una gran perspectiva, se encuentran perplejos, titubean, el exceso de paisaje los anonada un poco; concluyen por aburrirse y pintan lo que se les ofrece más a la mano, lo que está más cerca, más al alcance de los pinceles.

Esto sucede porque no poseen condiciones de impresionabilidad, no observan, no dan al paisaje toda la importancia que tiene como fuente de sensación ar-

(Pasa a la Pág. 29)

exposiciones

SALA UNIVERSIDAD DE CHILE

Julio: Dibujos y grabados de la Asociación de Pintores y Escultores.
Exposición de la pintura actual colombiana con motivo del 150.o aniversario de la Independencia de Colombia.
Agosto-Septiembre: Arte Gráfico Alemán en color. Artistas posteriores a 1890 de la República Federal Alemana.
Arte Gráfico de Suecia. Cincuenta obras de artistas contemporáneos.
Sergio Montecino. Retratos, figuras, composiciones, paisajes.
Octubre: Retrospectiva del pintor Agustín Abarca. Oleos, acuarelas y dibujos.

SALA DEL MINISTERIO DE EDUCACION

Julio: Oleos, dibujos y témperas del pintor Uwe Grumann.
Hall del M. de E.: Una parte de la serie "Tres siglos de pintura en Norteamérica", reproducciones, de la Embajada de EE. UU.
Juan Egenau. Exposición de esmaltes sobre metales y témperas.
Agosto: Retrospectiva de Alberto Orrego Luco (1854-1931). Obras realizadas por el pintor en Europa.
Hall del M. de E.: Dibujos del pintor Francisco Alvarez.
Septiembre: Exposición del "Affiche Alemán", obras realizadas desde 1950 hasta el presente.
Octubre: "Visión Cultural de España", diversos aspectos de la actualidad cultural española.

EN LOS INSTITUTOS.

Instituto Chileno-Francés de Cultura

Julio: Iván Lamberg. Cartones a la tinta permanente.
Agosto: Acuarelas y óleos de Fray Pedro Subercaseaux.
Oleos y dibujos de Miguel Aníbal.
Septiembre: Carlos Houles.
Guillermo Ulriksen, acuarelas.

Instituto Chileno-Británico

Julio: Colección de obras de Henri Matisse, propiedad del señor Sergio Larraín García Moreno. Las últimas creaciones del genio francés realizadas en su lecho de enfermo sobre la base de papeles de colores recortados.
Agosto: "El Grabado y su Técnica", exposición organizada por el grabador y pintor Nemesio Antúnez en la que se expusieron obras de Picasso, Miró, Roualt, Lamb, Haytor, Tanguy, etc.
Oleos de Ernesto Barreda.
Septiembre: Cerámicas de la artista argentina Enriqueta Furia.
Gouaches de la joven pintora Mónica Libn.
Octubre: Gouaches del escritor y pintor español, residente en Chile, José Ricardo Morales.

Instituto Chileno-Norteamericano

Julio: Paisajes de los alrededores de Santiago, de Fray Angélico.
Octubre: Luis Barreda Cortés. Motivos del Norte Chico.

Museo de Bellas Artes

Primer Salón de Invierno.

Museo de Arte Popular (Cerro Santa Lucía)

Septiembre-Octubre: Artesanías tradicionales y arte popular chino.

Sala del Círculo de Periodistas

Julio: Oleos y acuarelas de Luis Olivos.
Oleos de Manuel Gómez Hassan.
Agosto: Exposición de los dibujantes de diarios y revistas de Santiago (Pepo, Alhué, Percy, Gordon, Lugoze, etc.).
"Ayer y Hoy". Obras de dos épocas diferentes de once pintores chilenos: Camilo Mori, Marco Bontá, Carlos Isamitt, José Perotti, Luis Vargas Rosas, Waldo Vila, Héctor Cáceres, Inés Puyó, Augusto Eguiluz, Alfredo Aliaga y Gregorio de la Fuente.
Octubre: Acuarelas y témperas de la pintora catalana, residente en Chile, Roser Brú.

Taller 14

Julio: Cartones a las "tintas resistentes", de Iván Vial.
Agosto: Dibujos, grabados y acuarelas de Carmen Johnson.
Acuarelas de Waldo Vila.
Dibujos de Osvaldo Reyes.
Septiembre: Oleos de Mireya Larenas.
Octubre: Oleos de José de Rokha.

Palacio Alhambra

Julio: Salón de Artes Plásticas de profesores de enseñanza secundaria, auspiciado por la Sociedad Nacional de Profesores.
Paisajes de Andrés Bahamonde.
Agosto: Temas urbanos y paisajes de la ciudad de Nueva York, de Manuel Casanova Vicuña.
Marinas y paisajes de Arturo Pacheco Altamirano.
Octubre: Paisajes cordilleranos del pintor nortino Orlando Espinoza.

Le Caveau

Julio: Exposición del artista francés Raymond Gid. Se muestran las láminas de las obras de lujo: Apocalipsis de San Juan y "Dialogue des Carmelites" (Imprenta Nacional de Francia).
Pintura francesa moderna. Telas de Jean Aman, André Derain, Louis Desiré-Lucas, Jean Gabriel Domergue, Lucien Grandegerard, Paul Lemasson, André Lhote, Lucien Simon, Maurice Utrillo, Henri Waroquier. Estudios al lápiz y a la acuarela de Foujita.

Sala Banco de Chile

Julio: Luis Lazzaro. Paisajes de la zona Central.
Kurt Schicketanz. Motivos chilenos.
Marcos A. Bontá. Paisajes Chilenos
Oleos de Luisa Besa de Donoso.
Agosto: Flores y paisajes chilenos de Blanca Paulin.
Guillermo Kaulen Ossa. Paisajes y marinas.
Oleos y dibujos de Aida Correa de Valenzuela.
Paisajes, marinas, retratos y flores de Joaquín Irarrázaval.
Septiembre: Ladislao Cheney.
Oleos de Benjamín Guzmán, Valenzuela.
Lajos Janosa y José Menich; Temas y paisajes de Las Condes y Apoquindo.
Octubre: Ana Cortés. Paisajes y naturalezas muertas.
Paisajes y marinas de Pedro Martínez Sancho.

OTRAS SALAS

Julio: Miguel Venegas Cifuentes, profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Católica, expuso en su taller de Alonso Ovalle 860.
Galería de Arte de la Casa Forestier: Oleos, acuarelas y grabados, de Kurt Schicketanz.
Salón Monterrey Bar: Paisajes del pintor español Manuel Domenech Oscoz.
Agosto: Portería del Convento de San Francisco: Cuadros del padre Angélico de Asís.
Julith Alpi expuso en su taller de Miguel de la Barra 480.

Sala de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile

Oleos y témperas de Sally Weintraub

Sala del Colegio de Arquitectos: X Salón de la Acuarela.
Pablo Vidor expuso en su taller de Hernando de Aguirre 185, retratos, paisajes y naturalezas muertas.

Salón del Instituto de Previsión de Valparaíso: Acuarelas del pintor sureño Luis Nangari Simón.
Escuela Nacional de Artes Gráficas. Esculturas de Praxiteles Vásquez. Mac Iver 36: Primer Salón de Artes Plásticas de los ingenieros agrónomos.

(Pasa a la página 39)



Sergio Montecino Paisaje Oleo 1952



Sergio Montecino Autorretrato Oleo 1947. Su exposición retrospectiva en la Sala de la Universidad interesó a la crítica

Las Antiguas Colecciones

LA primera galería artística que se formó en Chile data de las postrimerías del siglo XVIII y perteneció a don José Puga y Jirón. Al igual que ella, es posible que se hubieran reunido otras en el país, pues el interés por las creaciones artísticas iba en crecimiento con el avance del siglo. En las últimas décadas, la lectura de los enciclopedistas franceses contribuyó en no escasa medida al refinamiento de las costumbres y los gustos sociales.

Desde comienzos de la centuria, el territorio chileno recibió la visita de algunos artistas plásticos extranjeros, quienes, a su propio modo, consiguieron despertar o avivar el interés



Jaime Torrent Retrato de Julio Vásquez Cortés

de los criollos por las bellas artes. Hacia el año 1700 llega el escultor jesuíta Juan Pitterich (o Bitterich), y algunos años más tarde, en 1748, un grupo de 40 artesanos bávaros en compañía del Padre Haymhausen. Instalados en un taller en La Calera, estos artífices (pintores, escultores, campaneros, relojeros, tejedores, ebanistas) contribuyeron eficazmente al desarrollo de nuestras artes menores. Al parecer, los primeros artistas chilenos de cierta importancia fueron alumnos suyos: Ignacio Andía y Varela, Ambrosio Santelices, Diego Guzmán, Fermín Morales, José Mena, José Gutiérrez, Joaquín Mesías. Vinculado con los jesuítas estuvo posiblemente José Santos Niño y Figueroa, el tallador de Petorca, que estableció una escuela de tallado en madera en ese asiento minero y cuyos alumnos continuaron su obra hasta mediados del siglo siguiente. Otros pintores de la época, de quienes se conservan algunas obras, fueron: el hermano José Ambrosi, que estuvo 12 años en el país a contar de 1753; Jorge Lanz, Martín de Petris, Diego Benalcázar, Francisco Mondaca. En 1780 llegaba a Santiago el arquitecto Joaquín Toesca, quien tuvo tiempo y taller para dar clases de dibujo en la capital.

Otro tipo de fenómenos contribuyeron a estimular la sensibilidad artística del siglo XVIII. Tal vez la fundación de la Universidad de San Felipe sea el principal de entre ellos. Otro tanto puede decirse del Convictorio Carolino y de la Academia de San Luis, fundada en 1797 por Manuel de Salas, que contó con una cátedra obligatoria de dibujo.

Después de la expulsión de los jesuítas, en 1767, se produjo la dispersión de sus bienes, pasando algunos de singular valor artístico a manos de particulares. Los adquirentes eran criollos cuyas fortunas habían crecido por aquellos años. Algunos habían emprendido viaje a Europa trayendo consigo, al regresar, algunas obras de arte adquiridas en el Viejo Mundo. Desde luego, la adquisición de objetos artísticos suponía un refinamiento en la sensibilidad. Uno de los chilenos más acaudalados, don Nicolás de la Cruz, Conde de Maule, formó en Madrid, donde vivía, una valiosísima colección de pintura, en la que se encontraban obras de Velázquez, Murillo, Durero, Rivera, Perugino, Rosa, Caravaggio, Jordán, Cano y otros artistas de igual categoría. La colección del Conde, pese a su propósito de enviarla a Chile, no llegó nunca al país.

Pero, de todo lo que pudiera ser la vida artística en la Colonia, sobreviven en nuestros días sólo escasas manifestaciones. A la luminosa y vivaz inteligencia de Benjamín Vicuña Mackenna debemos, entre otras cosas, gran parte de lo que para la posteridad guarda el Museo Histórico Nacional. Vicuña fue el primero en comprender que al hacer públicos el arte y las creaciones culturales del pasado, se incitaba eficazmente al pueblo a tomar conciencia de su historia y a preservar los testimonios vivientes de las épocas precedentes. La "Exposición del Coloniaje", inaugurada en 1873 contó con 600 piezas, entre las que había 120 retratos, muebles, trajes, objetos de culto domésticos, de ornato civil, colecciones numismáticas, manuscritos, artefactos industriales precolombinos y coloniales, todos los cuales se encuentran minuciosamente descritos en el catálogo respectivo preparado también por Vicuña. El significado que tuvo esta exposición para la preservación de nuestra riqueza artística es difícilmente calculable. Con ella se inaugura también la posibilidad del pensamiento histórico no necesariamente fundado en hazañas militares o guerreras.

II

LA idea de fomentar el desarrollo del arte nacional no estuvo nunca ausente en los planes políticos de los primeros gobiernos republicanos. La enseñanza del dibujo recibió especiales atenciones desde los años de la Patria Vieja. La presencia en el país de artistas extranjeros fue siempre bien considerada por el Estado. José Gil de Castro, Amadeo Gras, Carlos Wood, Mauricio Ruglindas, Raimundo Monvoisin y otros gozaron de esta prerrogativa durante su permanencia en el territorio nacional. Fue "a iniciativa de los señores Viales" que el Gobierno decidió enviar a

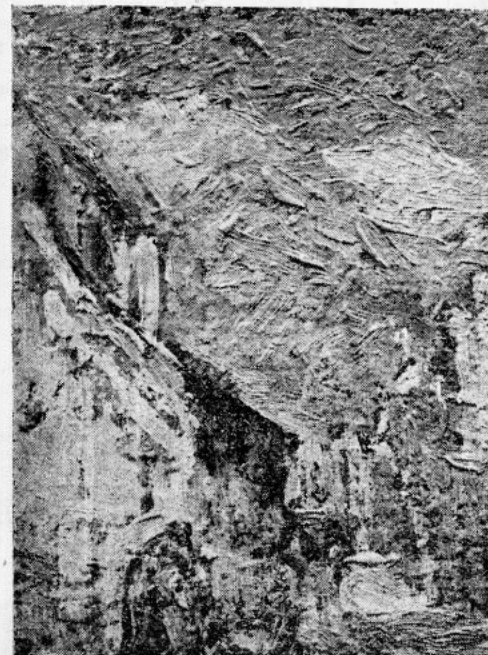


Pedro Luna Isla feliz

Europa al pintor Antonio Gana, a fin de que a su regreso organizara y dirigiera una Academia de Pintura. Gana no alcanzó a disfrutar de este honor: el barco en que viajaba de regreso en 1846 naufragó frente a las costas de Chiloé y su cadáver fue arrojado a la playa días después.

En la historia de nuestra cultura, la fundación de la Universidad de Chile en 1843 marca el comienzo de una etapa de nuevos y definitivos progresos. Como una nueva cátedra de esta casa de estudios, nació en 1849 la Academia de Pintura. Cuatro años más tarde se creaba la Clase de Escultura. Muy pronto se hacían visibles los resultados de ambos cursos universitarios; los primeros artistas que salieron de sus aulas fueron saludados con cordialidad y orgullo por la sociedad santiaguina: Antonio Smith, Mandiola, Mena, Laínez, pintores, y Plaza y Blanco, escultores. Poco a poco se fueron regularizando las exposiciones públicas y las becas de estudios en Europa por cuenta del Gobierno. Los artistas se agruparon en corporaciones privadas que celebraban los éxitos de los mejores y estimulaban a los principiantes. De este modo, el arte nacional consolidó

Pedro Luna Calle Andrés Bello (Colección Vásquez

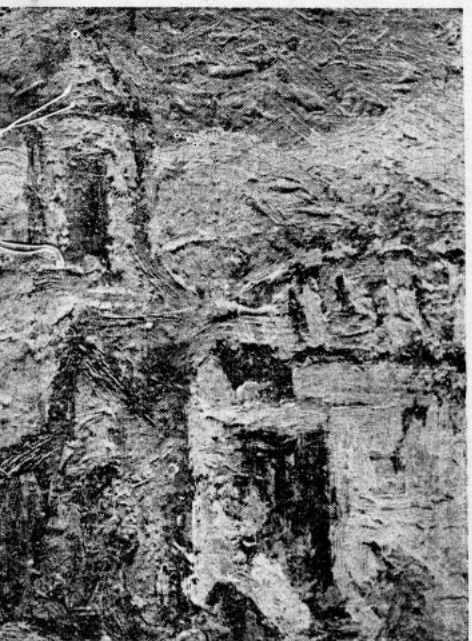




ción Vásquez Cortés)



Abelardo **Bustamante** (Paschin) Berta (Colección Vásquez Cortés)



de la Pintura Chilena

Notas sobre la plástica en el siglo XVIII: primeras colecciones artísticas: las bellas artes después de la Independencia: colecciones, remates, donaciones y legados en el siglo XIX; el Museo Nacional de Bellas Artes; la gran colección Luis Alvarez Urquieta; importancia de la colección Julio Vásquez Cortés, donada a la Universidad.

Por **Jorge Sanhueza.**

sus posiciones, y las afianzó definitivamente cuando quedó organizado el Museo Nacional de Bellas Artes como una institución inamovible dentro de la vida de la nación. La vida artística chilena, con todos los hechos cotidianos que supone, fue una resultante de esfuerzos públicos y privados, mostrando su faz inequívoca sólo algunas décadas antes del término del siglo XIX. Desde 1870 en adelante, las bellas artes alcanzan una significación desconocida hasta entonces para la vida nacional, y por igual velan por su desenvolvimiento pleno, los ciudadanos y el Estado.

III

LAS galerías privadas de arte se generalizaron por esos años. Los coleccionistas llegaron a ser numerosos. El Catálogo de la Exposición Panamericana, celebrada en Buffalo en 1901, registra los nombres de 29 de estos cultores del arte. A esta cifra debemos agregar por lo menos otros 10 cuyas colecciones artísticas eran apreciables. Pero no todas estas colecciones habían nacido como un fruto necesario y oportuno. Razones ligeras y casuales, vanidad social o snobismo determinaron la existencia de muchas. Pero en todo caso, el tener una galería de pintura en su residencia en Santiago, era para muchos chilenos un "gusto sano", una afición culta y, en último término, un buen negocio, cuando se sacaban a remate los cuadros por a, b, c, o d motivos.

En las casas de remate terminaron sus días muchas valiosas colecciones artísticas formadas a fines del siglo pasado. Así sucedió con la de los señores Cousiño Talavera, Vicuña Novoa, Zañartu Cavero, Díaz Gana, Echaurren Valero, Ugarte Yriondo, Riesco, Greene, Del Campo, Talavera, Cruz, entre muchas otras. Dispersas las colecciones, el destino de cada cuadro se torna desconocido. La salida de objetos de arte del país está permitida por nuestras leyes. No existe ninguna entidad estatal que pueda intervenir para preservar el patrimonio artístico. Además, los pintores chilenos que vuelven a su país desde el extranjero deben pagar fuertes derechos para internar sus cuadros. Es la otra cara de la misma mala medalla.

Sin embargo, hubo coleccionistas que llegaron a reunir sus cuadros movidos por una razón esencial, vitalmente necesaria. A su celo y generosidad se debe la conservación, en el Museo de Bellas Artes, de muchas telas de indiscutido valor. El mismo Museo se formó gracias a algunos de ellos, especialmente al coronel Marcos 2.o Maturana, cuya colección pasó a engrosar el número de cuadros con los que se inauguró el Museo en 1880. Eran 140 en total y habían sido reunidos por el mismo Maturana, junto con Mochi y J. M. Blanco, de entre los que se encontraban dispersos en las diversas reparticiones públicas. Posteriormente, otros coleccionistas enriquecieron nuestro Museo donando o legando sus colecciones. Entre ellos, el más connotado fue el poeta Eusebio Lillo, cuya donación de 124 telas, más una biblioteca para la Escuela de Bellas Artes, fue entregada en 1910. Otros legados de valor fueron los que dejaron al Museo los señores Francisco Echaurren Huidobro, Monseñor Eyzaguirre, Carlos García Huidobro, A. Concha Vicuña, Agustín Edwards, Carlos Cousiño.

IV

EL más importante de nuestros coleccionistas ha sido, sin duda, el señor Luis Alvarez Urquieta, cuya colección de aproximadamente 200 telas se encuentra en la sala



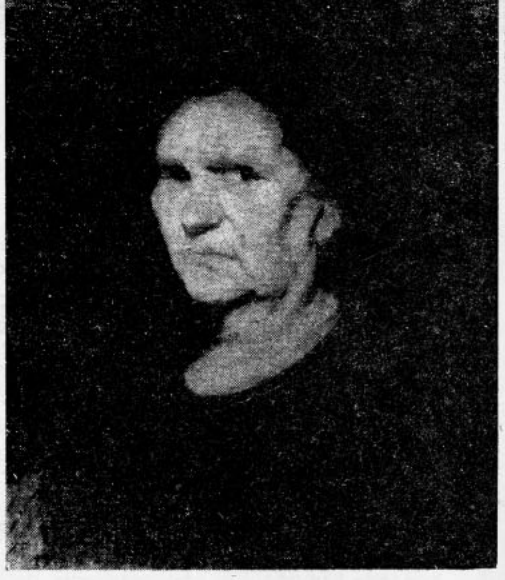
Exequiel Plaza Camino al pueblo (Colección Vásquez Cortés)

que lleva su nombre en el Museo de Bellas Artes. En esta colección se encuentra prácticamente todo lo que conocemos del arte nacional desde la Colonia hasta 1920. La gran dedicación que puso el señor Alvarez en la formación de su galería de pintura, lo llevó a estudiar concienzudamente el desarrollo histórico de nuestras bellas artes, estudio que dio como resultado un valioso conjunto de monografías cuyos títulos son: "La Pintura en Chile durante el período Colonial", "La Pintura en Chile", y estudios biográficos y críticos sobre los pintores Carlos R. Wood, Ernesto Charton, Monvoisin, Ruggendas, Manuel Antonio Caro, todos los cuales encierran un gran valor documental.

La colección Alvarez Urquieta cuenta con 124 cuadros de autores chilenos de diversas épo-



Enrique Bertrix Mi madre (Colección Vásquez Cortés)



Enrique Moya Mi madre (Colección Vásquez Cortés)

cas, y sobre la base de ella se han fundado y se fundan todos los estudios originales y serios sobre un período de setenta años de nuestra pintura. Gracias a la conservación de esta colección de pinturas en el Museo de Bellas Artes, los estudios sobre nuestra pintura han avanzado considerablemente en el curso de los últimos anos. Sin embargo, están ausentes de ella las obras de una generación de pintores chilenos extrañamente desconocidos, ignorados. Son los que forman la llamada "generación de 1913". Su herencia cultural es de una magistral fuerza plástica, la más auténtica, bella y fecunda con que cuenta nuestro arte. La colección de Julio Vásquez Cortés, que reúne a estos pintores, se compone de 546 cuadros pintados por 52 artistas chilenos.

V

ENTRE los representantes de la generación de 1913, es Pedro Luna el de mayor fuerza, y de más apasionada y valiente expresión. La colección cuenta con 161 creaciones suyas: 129 óleos, 22 dibujos y 10 acuarelas. Exequiel Plaza, cuyos retratos tienen una grandeza y maestría insuperables, está representado por 144 de sus obras. Otros pintores de talento fino y singular son Paschín Bustamante (27 óleos); Ulises Vásquez (37 óleos); Fernando Meza, Alfredo Lobos, Enrique Lobos, Alberto Lobos, Enrique Bertrix, Jerónimo Costa, Jaime Torrent, Arturo Gordon y unas decenas más, con cuyas obras se completa el número de medio millar de piezas de la colección.

El destino de este magnífico conjunto de cuadros está, por fortuna, asegurado. En su totalidad, conforme a las gestiones iniciadas, pasará a engrosar el patrimonio de la Universidad de Chile. El señor Vásquez Cortés, cuyo nombre perdurará en la historia de nuestra pintura, ha resuelto hacer donación de su colección a la Casa Universitaria, previo cumplimiento de algunas justificadísimas exigencias que están ya en vías de ser resueltas y cumplidas. La colección será de por sí un Museo de Pintura Chilena, un luminoso mundo de sugerente sentido, abierto a todos los que quieran penetrar en su atmósfera de valiente y tierna creación.

J. S. E.

Jerónimo Costa Crepúsculo (Colección Vásquez Cortés)



muestra de arte popular chino

El domingo 25 de septiembre se inauguró en el Museo de Arte Popular la exposición de artesanías tradicionales y arte popular chinos, bajo el patrocinio de la Facultad de Bellas Artes, y con la cooperación del Instituto Chileno-Chino de Cultura. En esta ocasión, el Director del Museo, don Tomás Lago, expresó conceptos de palpitante interés, que se refieren a la relación entre el arte con el resto de la vida social. Destacó el nexo entre arte popular y la vida familiar y nacional, entre arte popular y tradición.

La exposición comprende un variado conjunto de diversas especialiades dentro de las artesanías chinas. La ordenación misma de los materiales nos pareció muy acertada. Debido a la aglomeración de público el día de la inauguración (1992 personas) el local se hizo estrecho, y se sintió la exposición un poco comprimida.

Atendiendo al orden de numeración en el catálogo encontramos lo que sigue: Una vitrina con varios marfiles; dos de los llamados **"árboles de la vida"**, procedentes de Cantón, y que consisten en esferas concéntricas, que a veces llegan a ser cuarenta, y que están unas dentro de otras, de menor a mayor, talladas de un solo bloque de marfil; cada una libre de moverse independientemente de las otras. El todo asentado en un pie también de marfil, delicadamente tallado. La especialidad de Pekin en la talla de marfil, está representada muy característicamente por un ejemplar de "lechuga con saltamontes". Decimos un ejemplar, pues en todas estas artesanías hay modelos clásicas que se repiten millares de veces, en que hay que admirar la prolijidad y finura de su factura; pero en que el tema es igual al del lado. En Pekin se acostumbra colorear el marfil, lo que no nos seduce, pues, hace perder la textura del material.

Se exhibe, también, una buena colección de **cloisonné moderno**, de aquí preferimos las piezas pequeñas, con colores planos. Es esta una especialidad que introdujeron los comerciantes árabes en el sur de China hace muchos siglos; se empezó a trabajar en Pekin a comienzos del siglo XV, y desde entonces se ha mantenido por tradición familiar en esa ciudad. Actualmente no son más de 90 las personas dedicadas a hacer cloisonné; pero el gobierno actual les ha hecho encargos permanentes, de modo que esta técnica ha salido del letargo en que se encontraba, y actualmente hay muchos jóvenes aprendices. Tuvimos ocasión de ver en Pekin en 1952 una exposición llamada del "Intercambio entre la ciudad y el campo", en que se exhibían tractores, telas de algodón, productos de la agricultura, etc. En esta especie de feria se mostraba en el stand del cloisonné, su proceso de realización, desde la base metálica que recibe la cinta separadora de los colores, en seguida ejemplares con el esmalte, antes y después de pasar por el horno, hasta la última etapa que es la pieza pulida. El trabajo se hace, pues, con sistema similar al que se enseña en nuestra Escuela de Artes Aplicadas.

Las Lacas de Fukien.— Se conocen ejemplares de Lacas de

(Pasa a la Pág. 40)







Tres grabados de la exposición alemana

exposición de grabados y carteles de alemania

por Víctor Carvacho

El arte plástico alemán se ha mostrado al público chileno con dos conjuntos de gran valor. Uno de ellos ha sido el de los "grabados en color", presentado en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, y el otro el del "Cartel alemán"; llenó este último el amplio hall del Ministerio de Educación y su sala de exposiciones.

Fueron muestras de alta calidad. La selección era variada y rigurosa y al mismo tiempo viva; el público las acogió con visible agrado e interés y les testimonió, en la gran concurrencia que se dio cita para contemplarlas, una afectuosa curiosidad.

Provechosas exposiciones. Permitían desprender lecciones de buen oficio, claridad en los conceptos estéticos vivificados en las formas y colores y unidad consecuente entre la subjetividad estética y las apariencias plásticas desarrolladas con tanta intensidad en busca del impacto visual.

Fresco estaba en el recuerdo de todos la importante exposición de grabados alemanes de la época expresionista de hace algún tiempo. El camino recorrido desde aquella exhibición hasta las presentes era considerable. Tanto como ha cambiado la conciencia artística en cuarenta años y tanto como los artistas disponen de nuevos signos plásticos y una libérrima independencia en la creación de su lenguaje. En efecto, los dibujos y grabados expresionistas a que hacemos referencia, con todo su exacerbado subjetivismo, con un sentido amargamente satírico, con la conciencia de una derrota producida o por producirse en el dominio individual o social, eran grabados y dibujos en los cuales la imagen del mundo exterior aún estaba visible. Torturada, grotesca y dramática por la presión subjetiva, aún mantenía los lazos de cierta ficción, de una cierta verdad natural aparente.

¿Qué nos muestran en cambio, en la superficie, estos grabados y carteles?

Dejando de lado los menos interesantes del conjunto y apreciando tan sólo a aquellos que marcan rutas más nuevas o indican posibilidades inéditas para la creación, se diría que un impulso común los liga en el rechazo de las apariencias externas. No es que se haya llegado a los lindes del abstraccionismo —los hay, y unos cuantos, sin duda— sino que lo que llama la atención es el desvarío estético de los artistas al tomar posesión de su mundo interior con total prescindencia de los espectadores para sostener con ellos el diálogo. Hermetismo, cerrado anillo individual hace surgir voces y gestos expresivos de obscuro significado; por otra parte la invasión de los elementos plásticos autónomos se da aquí con desapoderado goce. Es la revancha, es el extremo contradictorio el que aquí se desborda en afirmación; es una manera beligerante de borrar el reciente pasado mediante el cual las altas jerarquías imponían cauces obligatorios para la creación.

Subjetivismo y autonomía de la forma plástica en irritados extremos, es el denominador común de los más interesantes grabados y carteles alemanes. Si la conciencia es confusa, si los artistas muchas veces no aspiran a que se les entienda o si hablan un idioma extraño, nunca dejan de estar en el plano estético vigoroso. De allí la turbadora belleza, la desbordante imaginación y la novedosa apariencia de todas las obras.

Algo común destacaba, conviene recordarlo en este recuento.

La raíz de la nacionalidad, que ha surido mortales peligros, cruentos sufrinientos, está viva, está intacta y sensible, capaz de darse con vigor a la creación.

Otras reflexiones sugieren estas exposiciones. Ellas emergen a la luz de las corrientes estilísticas. ¿Cuáles predominan, hacia dónde va la forma, qué sucede con las contradicciones de orientación?

En una clasificación un tanto gruesa, antes de ensayar una respuesta a tantos interrogantes, se puede decir que tanto en Alemania como en todo el mundo occidental las artes plásticas, a lo largo del medio siglo, marchan por dos caudalosas avenidas. Una de ellas tiene un denominador fuertemente irracional: fauvismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo. Serían, más o menos, los eslabones. La otra es más intelectual. El punto de partido estaría en el post-impresionismo de Cézanne y la secuencia sería así: cubismo, futurismo, purismo, constructivismo y abstraccionismo. Respecto de este último puede estimarse también como un punto de llegada de la caudalosa corriente anterior. Recuérdese, si no, algunas producciones totalmente abstractas de Klee y Picasso.

Al igual que en las nuevas generaciones francesas surgidas en los años de la guerra última, en las cuales la intensidad cromática del fauvismo se alía al rigor estructural del cubismo —Manessier— en los artistas alemanes parece también caminarse hacia la síntesis estilística. Un proceso, de rebalses mutuos, de la corriente irracional frente a la corriente más consciente, está visible.

Otra consideración, es la relativa a la onda refleja sobre las artes funcionales del grabado y del cartel, de las conquistas y modalidades asumidas por las artes puras. (Empleamos la expresión "artes puras" en oposición a artes aplicadas). El cartel como el grabado o cualesquiera otras derivaciones prácticas reciben siempre el impacto de las conquistas y hallazgos de la arquitectura, la pintura y la escultura.

Recuérdese la influencia sobre el mueble, la decoración y los trajes en los años de expansión del cubismo.

Por eso es que los artistas alemanes que estamos considerando están al día en la aplicación de la síntesis estilística, de formas y contenidos, visibles en la pintura actual. En efecto, si se mira el conjunto de las dos exposiciones no se advierte el predominio de ninguno de los estilos surgidos con posterioridad al novecientos en su rotunda pureza. Ya se aludió a que el expresionismo es un hecho histórico dejado atrás. Quedan algunos vestigios, empero, en las obras de artistas como Heinz Barth, Walter Becker, Christa Janik, Paul Alfred Waiss y H. A. P. Grieshaber. Mas dentro de las extremosidades de la abstracción se pueden contar, también, algunos pocos como Fred Fath-Winter, Ernest Wilhelm Nay; más numerosa es la representación de toda esa familia surgida del mundo fantástico e irreal de Klee en artistas como Ulrich Knispel, Helmuth Thoma y Gerda Wenland.

La pulcritud de ejecución de los grabados contrasta con la repentista espontaneidad de los carteles. Del estilo más nítido y tradicional, hasta antes de la última guerra, hay buenos ejemplos, sin embargo. Uno de ellos es el de una afiche de Colonia. La unidad de símbolos culmina en el trizado entrechoque cromático de un vitral puesto en el medio de una forma ojival que se inscribe, a su vez, en la silueta de la catedral. Es general en los carteles la tendencia hacia la espontaneidad por la ejecución dinámica que deja sus humanas y cálidas oscilaciones, sus temblorosos rostros.

V. C.

Uno de los carteles de la muestra



Reportaje a Henry Moore

por Santiago Del Campo



Domingo de verano en Londres: calles desiertas, los **buses** corriendo, vacíos y metálicos, como trenes de juguetes; la población desparramada en los parques —de espaldas sobre la yerba como en una playa— o subida en los ferry-boats del Támesis —¡ah los puentes de acero y las aguas oscuras como un crimen perfecto!—, o de visita en los cepos y corredores de la Torre de Londres —guardias, joyas reales y venerables ajusticiados—, o atónitos ante la Piedra Rosetta y las momias egipcias del Museo Británico, o de excursión en el aire gris y en los horizontes verdes de los alrededores, o jugando al descanso, en los jardines interiores de sus casas obreras, burguesas o aristocráticas.

Un automóvil del British Council me hace atravesar Londres y enfilar hacia el noreste. Penetramos el Middlesex y entramos a la región de Hertfordshire. La carretera avanza entre árboles límpidos, potreros parejos y relucientes, setos de matemática contextura, villorrios claros y graciosos, con casas de estilo tradicional y tabernas con letreros que parecen escudos principescos. Después de una hora y media, el paisaje se acampesina: estamos en el pueblo de Much Hadham. El campo se hace más íntimo y particular: el sector se llama Perr Green. La intimidad se convierte en un camino estrecho, como pasadizo entre arbustos, con casas de rusticidad cuidada, envueltas entre prados y cultivos: el punto mismo tiene el nombre de Hoglands. Aquí vive Henry Moore, el más grande escultor de nuestros días.

II

Desde el camino, diviso la casa campesina, en piedra y madera, de paredes bajas y ventanales rectangulares. Y más que la casa, me atrae la visión de un grupo escultórico, que surge al costado de un taller lateral: una madre y un niño, esculpidos en piedra, de 2 metros de altura, con las cabezas redondas y limpias, el juego de formas robustas asentado con algo de gravedad milenaria; el pecho atravesado por cavidades, incrustadas en la piedra a manera de corazones abiertos o de grutas corporales de emoción material.

Se abre la puerta y aparece el propio Moore: fuerte, mediano de estatura, el rostro rojizo, con profundos surcos en las mejillas; los ojos azules; la ceja derecha más alta, la nariz aguileña; la boca de comisuras hundidas hacia abajo —como en las máscaras de la tragedia griega—, pero sin acritud patética; las orejas pegadas; el pelo rubio entrecano, ceniciento, partido al medio y cortado como al descuido. Lleva un **sweater negro,** una camisa azul deportiva, pantalones de pana, mocasines. Sonríe anchamente, y observo sus dientes disparejos, abiertos; la expresión viva de un hombre claro, vigoroso, neto. A su lado, viene ondulando —entre amistoso y receloso— un perro grandote, olfateador y elástico, que se llama Fawkes, y, más al fondo, una niña de 9 años, delgada, color miel, en overol de mecánico —Mary, la hija del escultor— y, todavía más allá, una figura estilizada, madura, alba, en pleno quehacer doméstico: Irina Radetsky, la mujer yugoeslava del gran artista inglés.

El interior de la casa está lleno de esculturas y de tallas primitivas: flautas e ídolos de la Polinesia, amuletos negros, vasijas aztecas, máscaras de la Nueva Zelandia; dibujos de Moore —sus famosos apuntes de los subterráneos londinenses durante la última guerra—; libros dedicados a su obra; bocetos de monumentos; estudios de formas: peces de metal y simples trozos de rocas, moluscos, diminutos troncos diseminados sobre estantes, pequeños trípodes y soportes murales.

Nos sentamos frente a los cristales que dan al jardín, y me muestra los originales de sus cuadernos de notas y diseños, que serán publicados próximamente.

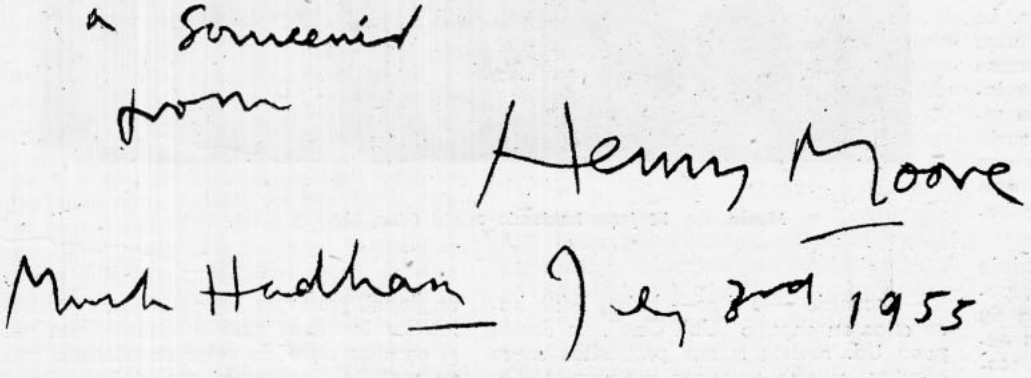
—¿Considera Ud. —le pregunto— que la escultura ha evolucionado tanto como la pintura a través de las edades?

Piensa y se reconcentra. No es un hombre de palabra fácil. Se advierte que le contraría hablar en exceso. Y cuando habla, titubea, busca, siempre eligiendo los términos más sencillos y directos. Se ve que su verdadero lenguaje está en sus obras y que la elocuencia la expresa tallando los grandes bloques de piedra, encerrado horas en su taller, oliendo a resina, a guijarros, a cobre, a arcilla mojada.

—Creo dice— que la pintura ha tenido un desarrollo más amplio. Y se comprende que sea así: la pintura tiene más posibilidades, no sólo para quien la ejecuta, sino para quien la observa; posee direcciones de estilo más variadas. El pintor puede fijar las condiciones del color, la luz y la atmósfera; puede aprovechar todos los efectos naturales. En cambio, esto resulta más difícil en la escultura. Podría decirse que, así como para los griegos fue un arte soberano, el Renacimiento la despreció: "es menos intelectual que la pintura", decía Leonardo. Y es que el escultor está limitado a pocos materiales —piedra, maderas, metales, gredas— y tiene que abandonarse a lo que la luz ajena y el ambiente le entreguen a sus obras. Dentro del sentido renacentista, la pintura era extensión de la naturaleza, un mundo que nos hace entrar en él y que nos encierra en su totalidad. La escultura, por su parte, es objetivamente externa a nosotros, un simple objeto que golpea nuestro alrededor. El Renacimiento la consideró tan restringida que trató de acercarla a la pintura, de hacerla una imitación de los efectos pictóricos, como en los relieves en bronce de Ghilberti y Brunelleschi. Durante cinco siglos, la escultura se redujo a la simple representación de las apariencias naturales. El problema empieza en nosotros mismos, en la habilidad del hombre para responder a las formas tridimensionales de la escultura: es un hecho que existe más gente "ciega a la forma" que a los colores. Los niños, cuando aprenden a mirar, empiezan por distinguir sólo las formas planas, en nada más que dos dimensiones. Después, por necesidades prácticas, por seguridad personal, entran en el conocimiento de las orillas y de los fondos (en parte a través del tacto) y tienen que ejercitarse en el juicio de las distancias. Y esto porque las formas planas son más fáciles y precisas. Se necesita un esfuerzo intelec-



Henry Moore en su taller



Autógrafo de Moore para esta Revista

tual y emocional más grande para comprender las formas en su existencia espacial completa.

Hace una pausa y, con absoluta sencillez:

—Pero esto —exclama— no significa que la escultura sea un arte inferior a la pintura. Aunque sus posibilidades sean más limitadas, su poder de expresión es tan vasto y profundo como el hombre mismo. No son los límites lo que importa, sino la profundidad de las cosas. Y dentro de sus límites, la escultura puede llegar a las más sorprendentes libertades: la prehistórica estatuilla de la gruta de Lespugne, por ejemplo, no tiene base; es válida desde todos los ángulos; los **netsuke** japoneses pueden ser llevados en una mano; el monumento a la Guerra de Barlach puede pender del aire; el "Comienzo del Mundo", de Brancusi, se sostiene en un punto pivotal; los **mobiles** de Calder giran como planetas. La escultura —que es tan magnífica en los pueblos primitivos y en los períodos anteriores a los llamados "de oro" (Grecia arcaica, primeras dinastías egipcias, los aztecas, comienzos del románico, primera edad del gótico)— se fue sobrecargando en Europa, desde el Renacimiento, de excrecencias formales, perdiendo su calidad tridimensional, cubriéndose de musgos como las piedras encharcadas y desarrollándose a través de formas preconcebidas. Rodin vino a reaccionar e hizo que la escultura regresara a sus cualidades características. Pero Rodin se mantuvo en un terreno demasiado simbólico, "psicológico", diríamos. Maillol tendió a crear formas más estables y cerradas. Con Brancusi, la escultura se hizo más formalmente consciente, a través de formas simples y directas, tan refinadas y pulidas que llegaron al preciosismo. Hoy día no necesitamos encerrar y restringir la escultura a unidades formales estáticas. Ahora empezamos a abrirla, a relacionar y combinar diversas formas de diversos tamaños, secciones y direcciones, hacia un todo orgánico. Lo importante es que una obra escultórica sea la realización **completa** de las formas tridimensionales, a través de un arte intenso, con poder de expresión y de vitalidad propias, con una vida que surja de sí misma, independiente del objeto que representa. Cuando una obra tiene este poder vital no se la conecta con la belleza.

La palabra belleza me tienta a pedirle su opinión. Pero me interesa llevarlo, poco a poco, hacia la definición íntegra de su escultura y hacia el relato de sus experiencias, antes de invitarlo hacia el resbaladizo, complejo y fundamental tema de la belleza, "esa expresión plástica de la verdad", como la llamaba Rodin, "esa Venus trivial y comprometedora", como la define Sartre.

III

Observándolo con su cara llana, sus ojos claros, su palabra sencilla, siento que todo lo que me dice tan espontáneamente como su propia respiración, como la redondez de su propia vida, que se remonta a su primera hora, ésa que lo vio nacer el 30 de julio de 1898, en la proletaria población de Castleford, en Yorkshire. Lo veo, sentado frente a mí; y es como si lo viera en su primer hogar de niño: séptimo hijo de Mary Baker y del minero carbonífero, de origen irlandés, Raymond Spencer Moore. Lo imagino —natural y directo— estudiando en la escuela lugareña; ganando la primera beca para ser maestro; enseñando más tarde en su vieja escuela; partiendo luego a Francia en la guerra del 14; herido en la batalla de Cambrai; inválido, de regreso a Inglaterra. Lo sitúo, en 1919, verídico de sueños, estudiando escultura en la Academia de Artes de Leeds, hasta ganar la beca del Colegio Real y partir en viaje de estudios a París, Roma, Florencia, Venecia y Ravena. En seguida, su cátedra de escultura; sus primeros trabajos, todavía anónimos; los fantasmas de la Segunda Guerra, que dan corporeidad a sus obras y a su celebridad mundial. Todo ese mundo compacto, unido, recio, que es la biografía de Henry Moore y la persona de Henry Moore.



Moore Mujeres haciendo ovillo (tiza, lápiz y tinta, 1942)

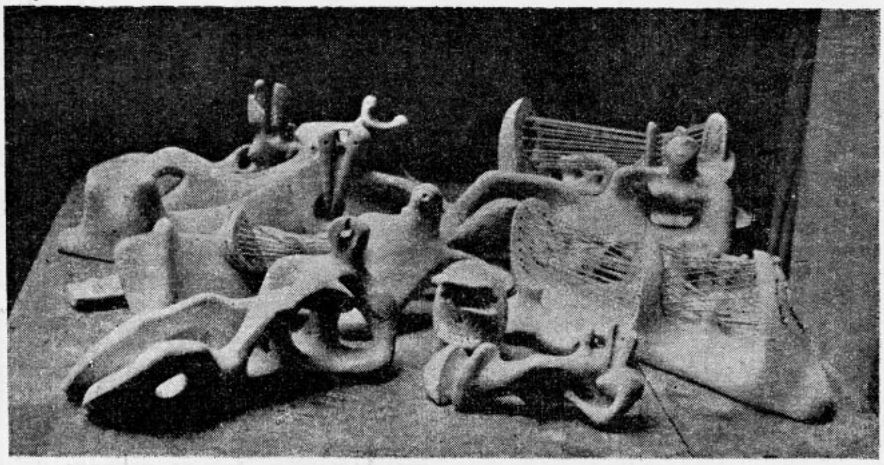
—Recuerdo —le digo— haber leído hace años su ensayo "Unit One", en donde pasa Ud. revista a sus propósitos como escultor, y que entonces me sorprendieron tanto como la exhibición de sus obras en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. ¿Sería Ud. tan amable, mister Moore, de repetirme ahora esas ideas?

—Ciertamente —responde— aún cuando son ideas que no comparto hoy totalmente. Pero trataré de hacerle un resumen. En aquel ensayo, me referí a las cualidades fundamentales que cada escultor encuentra en la escultura, de acuerdo con su experiencia, con su observación de las leyes naturales, con la crítica de su propia obra y de la ajena y a base de su carácter personal, de su psicología y del período de su desarrollo. Para mí, estas cualidades son: la verdad del material; la completa realización tridimensional; la observación de los objetos de la naturaleza; visión y expresión; vitalidad y poder de expresión. Todo esto significa, en primer lugar, que cada material posee sus propias cualidades: la piedra, por ejemplo, es difícil, concentrada, con una fuerza que dicta su propio lenguaje escultórico, y parece traicionada cuando tratan de convertirla en carne humana o en estilizaciones débiles y "finas". Sólo cuando el escultor trabaja directamente, cuando establece una relación activa con su material, el material puede tomar parte y darle forma a una idea. Y esta es importante, ya que muchos escultores no esculpen directamente sus obras: Rodin, por ejemplo, no trabajó nunca sus estatuas definitivas. Se limitaba a modelar sus figuras en greda; y eran sus ayudantes quienes las esculpían en piedra, mármol o bronce. Ocurría con él lo mismo que pasa con los arquitectos, cuando trazan sus planos en un papel, para que los contratistas y obreros los levanten materialmente. Para mí, el escultor debe de estar en contacto con su material, conocerlo, palpar su propio lenguaje, hacerlo hablar de acuerdo con su idioma. Es, por lo demás, lo que hacen los primitivos: vivir y hacer vivir sus materiales. Lo contrario es desconectar la idea de la ejecución, y es perder la admirable experiencia de ver al material conduciendo orgánicamente la idea que uno se ha trazado, transformándola a veces, creándola en el verdadero sentido plástico. Viene luego el problema de la realización tridimensional: penetrar dentro de las limitaciones formales y convertir un bloque inerte en una composición que tenga una forma existencial completa. Más que la simetría, la asime-

tría. Y esto nace —por lo menos, es mi escultura— por el respeto que siento hacia las formas orgánicas: los objetos de la naturaleza parecen simétricos en su disposición principal, pero pierden la simetría en su relación con el ambiente, a través de su crecimiento y a base de su gravedad. Observando la naturaleza, es extraordinario el universo que se abre a los ojos de un escultor: uno ve con asombro cómo la naturaleza trabaja las piedras, cómo los guijarros del mar muestran su agudo pulimento, manejados por el desgaste y por los principios de la asimetría; cómo las rocas se extienden en filos tajantes; cómo los huesos levantan su fuerza estructural; cómo los árboles exhiben el vigor del crecimiento y pasan airosamente de una sección a otra, dando exactamente lo que necesitan las esculturas en madera: largura, torsión y verticalidad; cómo las conchas son tratadas por la naturaleza en combinación de cavidades y de formas completas en su singularidad. Y esto sin contar las formas y ritmos que uno descubre en el telescopio y en el microscopio, que dan al escultor un universo formal de verdadero asombro. Pero no basta la naturaleza: el verdadero trabajo está en la visión del artista; y cada día le doy a esta visión una importancia más alta. Este es el verdadero trabajo: combinar el orden y la sorpresa, lo intelectual y lo instintivo, la conciencia y la subconsciencia, a través de los materiales. Ver, por ejemplo, cómo, a veces, un simple ejercicio sin ideas preconcebidas se transforma en una idea; o cómo, por el contrario, un proyecto ya diseñado se altera, se cambia, llevado por una fuerza subconsciente o por la dirección orgánica del propio material empleado. O en otras ocasiones, descubrir que tal forma no se ha originado en una **nueva** creación del escultor, sino que es producto de asociaciones ancestrales: las formas redondas, que están unidas a lo maternal y a lo frutal; las agudas, a combates y trabajos; las planas, a decadencia; las angulares, a velocidad.

—Pero —objeto— ¿se trata entonces de una simple entrega del escultor a sus materiales, a través de una visión particular, intelectual e instintiva?

—En cierto modo —responde— todo eso no es más que el camino para llegar a la obra misma, ya que es la obra la que definirá, a fin de cuentas, el valor del proceso desarrollado. Y para mí, antes que nada, la obra debe de tener vitalidad propia. No quiero decir un reflejo de la vitalidad de la vida, sino una energía que —como le dije antes— surja de sí misma, independiente del objeto que representa. La "belleza", es el sentido del último período griego o del Renacimiento, no tiene nada que ver con mi escultura. Entre belleza de expresión y poder de expresión, hay diferencia de funciones. La belleza trata de agradar a los sentidos; la segunda tiende a reflejar una vitalidad espiritual, que para mí es más importante y más profunda que el deleite sensorial. El hecho que una obra no procure reproducir apariencias naturales, no significa una evasión de la vida, sino tal vez una penetración mayor en la realidad, no como sedativo o droga o ejercicio para el "buen gusto", no para alimentar los ojos ajenos de formas o colores "agradables" en "agradables" combinaciones, no para "decorar" la vida, sino para ser expresión de la importancia de la vida, para estimular la fuerza honda de vivir. Es revelar la forma detrás de la cual se envuelve el espíritu; es abandonar las apariencias para entrar en la esencia que las formas guardan.



Moore Grupo de modelos para escultura

Calla y sonríe, como pidiendo perdón por haber hablado demasiado. O como sorprendiéndose de haber dicho más de lo que acostumbra.

IV

Al avanzar la tarde, van llegando más grupos de personas: primero, un matrimonio amigo de los Moore; luego dos ensayistas de arte; más tarde, un crítico londinense, estilizado y sofisticado —"My dear Moore!"— por último, una nueva pareja de amigos. Irina, delgada y reconcentrada, sirve el té en una terraza de cristales, al fondo de la casa, frente a un prado verde orillado de setos.

Moore hace chistes durante el té; habla de varios pintores; cuenta aspectos de su reciente viaje a Yugoeslavia; relata el martirio de asistir a seminarios públicos de preguntas y respuestas; habla del Brasil y de la labor que desarrolla el millonario Matarazzo. Al final, nos invita a recorrer su pequeña finca, para que veamos "un establo que quiere convertir en taller".

Alegremente, encabeza la caravana. Nos lleva por potreros, abriendo verjas, sorteando alambradas, equilibrándonos en delgados tablones que cruzan zanjas y charcales. Después de atravesar un terreno labrado, se divisa una ladera, en donde vemos un grupo escultórico en medio del paisaje: es una copia del famoso monumento de Moore "Pareja Real", que surje a nuestros ojos con su extraordinario equilibrio de formas: dos figuras de tamaño natural, con coronas que nacen como los dientes de un tenedor, esbeltas y agujereadas, de una firmeza grácil y elástica. Moore corre y empieza a hacer girar el monumento (casi todas sus obras están montadas sobre bases móviles), para que lo observemos en todos sus ángulos. Y en verdad es sorprendente: cada parte tiene una vida especial y, sin embargo, unida al conjunto.

Luego, el establo, en donde se detiene y se pone a describir, arrobado, cómo irá transformándolo en taller. A un lado, se levantan nuevas esculturas: variaciones de sus célebres "figuras reclinadas", formas femeninas semejantes a algas detenidas o como edredones ahuecados, que conservan la huella del cuerpo que los cubriera. Me recordaron los seres petrificados del Museo de Pompeya.

Comienza a lloviznar e iniciamos el regreso a la casa, corriendo, saltando acequias, resbalándonos en las tablas, en una regocijada expedición, que Moore vuelve a dirigir con carcajadas abiertas. Pero no es a la casa adonde nos conduce, sino al taller donde actualmente trabaja: hay dos grandes esculturas —una de pie; otra horizontal— a través de las cuales está experimentando con formas dentro de otras formas: como si dijéramos, las válvulas de una ostra y su pulpa; los lóbulos del oído y su tímpano; los párpados y el ojo. Es aquí donde se siente a sus anchas, tocando las superficies esculpidas, moviéndolas de su eje, examinándolas por todas partes. Mientras los demás permanecen en el taller, me invita a visitar otro pabellón más pequeño, que está prácticamente repleto de maquetas, dibujos, planos, ensayos, materiales, herramientas y en donde —¡ah la tentación sudamericana de "conservar un recuerdo"!— descubro modelos en miniatura de sus fascinantes grupos familiares. Esos grupos de Henry Moore, que he soñado con tener durante años.

V

De regreso a la casa, vienen las bebidas. Todo el mundo habla; todos ríen y chancean.

Señalándole una vitrina con objetos de arte primitivo, le pido me dé su opinión. Me dice:

—Esto de "Arte Primitivo" es un término que, generalmente, confunde: se llama primitivo a productos de razas diferentes, de períodos históricos y de sistemas sociales y religiosos distintos. La mayoría de las veces se le aplica a las esculturas no europeas. Por mi parte, pienso que lo "primitivo" no tiene nada que ver con la ingenuidad o la incompetencia, sino que encierra a todo lo que es directo, elemental y simple, no en el sentido de simplicidad rebuscada y a la moda, sino de lo que surje de la más honda profundidad

humana. Es la intensa vitalidad de pueblos o de seres que saben dar una respuesta inmediata a la vida. Para un primitivo, la pintura y la escultura no es una actividad de cálculo, académica o intelectual, sino que es la expresión de poderosas creencias, esperanzas y miedos. Todo gran arte tiene sus raíces en lo primitivo: Fidias llevaba dentro de sí la fuerza de la Grecia arcaica, a pesar de su naturalismo; Masaccio sentía a los primitivos italianos, pese a su realismo. En este sentido, admiro a las primeras dinastías egipcias que, más tarde, se estilizaron e hieratizaron, volviéndose académicas, con un estúpido amor por lo colosal; admiro los sarcófagos etruscos, la energía de las esculturas sumércias; los muros paleolíticos, la imaginación y riqueza de las tallas negras africanas —de fibrosas y alargadas consistencias, patéticas y resignadas como el terror religioso y el misterio sexual, verticales pero enraizadas en la tierra como el árbol de que están hechas—; admiro los grupos oceánicos, con su increíble variedad de visiones plásticas y, sobre todo, el tremendo poder e invención de los aztecas, que considero no han sido superados en el aprovechamiento tridimensional de la escultura en piedra, y que me emocionan tanto porque, seguramente, me recuerdan por su semejanza las tallas del siglo XI, que ví, de niño, en las iglesias de Yorkshire.

Habla con entusiasmo, casi olvidado de su mutismo característico:

Lo más importante —me agrega, señalándome una miniatura maya— es que, a través de todas estas culturas primitivas, hay un lenguaje común, una igual sensibilidad instintiva, una misma relación de formas para expresar ideas semejantes en diferentes períodos y lugares de la historia. Y es que el arte verdadero es continuo, universalmente vital, sin separaciones entre pasado y presente. Y yo llego a creer que ese ideal realista de belleza física —que empezó a extenderse desde el siglo V de Grecia— no ha sido más que una disgregación de la gran tradición mundial de la escultura: la prueba está en que tanto el románico como el gótico inicial de Europa son primitivos. Pero, más que estudiar historia, lo importante es ver la universal historia que surje en las expresiones vivas de las esculturas "primitivas" de ayer, hoy y mañana. Verlas y responder a ellas por lo que ellas son, por su constante vida propia, independiente de cuándo, cómo y dónde fueron hechas, y que permanecen tan vivas para quien sabe mirarlas como en el día en que fueron creadas.

Así me habla Henry Moore. Dejo de interrogarlo, y me entrego al lenguaje de amistad, de brindis, de chanzas, de juegos, de bondad limpia, que surge como una escultura, en el aire mismo y desde todos los rincones de este hogar inglés, formado y esculpido por Henry Moore, el más grande escultor de nuestros días.

Londres, 1955.

Montparnasse.... (de la pág. 17)

sido corredor ciclista y falso tzigano en una orquesta de restaurant. Componía versos encantadores y escribía artículos de brutalidad deliberada. Era un muchacho bondadoso y jovial, que reía hasta las lágrimas con sus propias bromas. La conversación de Derain era una verdadera enseñanza, pues pocos pintores conocían tan bien como él los diferentes museos de Europa. En cuanto a Picasso, no se sabía nunca cuándo hablaba en serio, pues nadie era menos pontifical que el fundador del cubismo. Su espíritu bromista lo llevó a pelearse con Braque.

Braque se defendía de todo virtuosismo. No usaba paleta y no mezclaba sus colores. En su taller de Montmartre, tenía una colección de potecillos con colores puros y en cada uno untaba un pincel distinto. Usaba también peinetas e introdujo en algunas de sus telas procedimientos de obrero decorador conocedor del mármol y de la madera. Un día, Picasso se apoderó de una de esas peinetas.

—Una peineta, —dijo— no ha sido hecha para pintar sino para otra cosa. Y acto seguido adornó con un magnífico par de bigotes un retrato que Braque acababa de terminar. Sobrevino la pelea entre los dos.

—Cuando pinto un retrato —declaró un día Picasso en **La Rotonda**— y me molestan las piernas del personaje, las corto y las coloco a un lado o en un rincón del cuadro.

Había adornado la primera edición de **Alcools** de Apollinaire, hoy muy buscada por los bibliófilos, con un retrato del poeta, que daba la impresión de una serie de tubos de hierro soldados unos a otros. Apollinaire pretendía descubrir allí intenciones profundas.

—Yo no sé, —decía Apollinaire— si la posteridad reconocerá el esfuerzo plástico de nuestro siglo. Hay siglos que ahora no cuentan en la historia del arte. Dejemos aún de lado, si ustedes quieren, las teorías cubistas. Lo que puedo afirmar es que Picasso es el más grande dibujante y el mejor pintor de su generación. A este título, todas sus manifestaciones me interesan.

El taller de Picasso estaba en la calle Schoelcher, que bordea el muro del cementerio de Montparnasse. El estudio era vasto y confortable y tenía al lado un comedor sobriamente amoblado, que Picasso jamás ocupaba, pues era cliente del restaurant Baty y se mostraba a veces en la fonda de la buena y vehemente Rosalía, encantadora de ratas. Su traje de trabajo consistía en un guardapolvo flamante, recién desgarrado, con efectos de azul sobre azul y contrastes de colores análogos. El taller estaba lleno de papeles garabateados y existía la prohibición de fumar. No eran muchas las telas cubistas que ahí se veían, pero sí un gran número de dibujos, nítidos, precisos, fuertes, de gran seguridad de rasgos. Después, Picasso se trasladó a la calle de la Boétie y dejó Montparnasse por el Café de la Paix y el foyer de la Opera.

I. C.

Alberto Orrego Luco.... (de la pág. 19)

tística, no aplican a la naturaleza las condiciones de su temperamento; juzgan lo que tienen ante sus ojos, más que por la apreciación personal, por las mayores facilidades que ofrece para ser trasladado al lienzo. En una palabra, pintan allí donde con toda facilidad se encuentra el asunto de un cuadro, donde los colores fluyen espontáneamente y los tonos se producen con amable naturalidad, con la naturalidad excesiva de todo lo vulgar. Y escapan de todo asunto, de todo paisaje en donde el contraste es vigoroso, los tonos se acentúan y se subleva la paleta, allí donde entra la intuición y el carácter del artista a luchar, a domar la energía de los colores, donde los reduce, los combina y los desparrama a su antojo, donde acentúa las luces y concluye por ser dueño de toda aquella gama brillante, aquellas notas coloreadas que resaltan, chispean, huyen, vuelven, saltan y desfallecen en perspectivas admirables, en horizontes cenicientos, en esas puestas de sol en que las nubes parecen un balcón gigantesco, un balcón a la italiana, de donde cuelgan y se agitan todos los harapos rojos y azules del cielo.

Esta manera de sentir, esos ojos que encuentran algo donde los demás no encuentran nada, eso es el temperamento. Vivir en tacto exclusivo, mirar con vista que sólo uno posee, eso es la originalidad.

El señor Orrego tiene muchas de esas cualidades. En sus telas se ve la nota personal, propia. Mancha con una gracia infinita, y todos sus bosquejos, casi sin excepción, nos dan a conocer un espíritu delicado. Hay en todos ellos suma elegancia, distinción, y más que todo, un refinamiento, una ductilidad de colorido que sólo se adquiere con aquel roce, con aquella observación continua, con aquel incesante afán de seducir, de aprisionar la naturaleza en un cuadro. He ahí la querida de los pintores. La naturaleza, femenina, voluble, cambiante, delicada, vaporosa, ruda a veces, incolora otras, tiene para los artistas todo los misterios de la mujer, una fantasía glotona de favorita hastiada.

Es preciso tratarla, no como a un modelo, exigiéndole servicios por fuerza; es preciso conocerla, indagarla y hacerle caricias... de otro modo...

Estas líneas van destinadas a saludar al señor Orrego, a uno de los pintores que más nos honran, el pincel más empapado en sol... y, como pronto dejará esta tierra, a desearle que siga siempre con la musa risueña de su paleta. ¡Qué festiva muchacha! ¡Qué hada tan cariñosa!

Pedro Balmaceda Toro

Santiago, Julio de 1887.

El mar de José Pancetti

por Rubem Braga

Fue operario, fue marinero (llegó a sargento) y hoy es un gran obrero del mar, almirante de playa, podemos navegar en sus cuadros.

Me gusta atormentar a Pancetti:

—Bonito ese paisaje de Cabo Frío. Esas tardes de verano en Cabo Frío, cuando sopla el nordeste, son lindas, principalmente así, en una marea baja, de luna llena...

La provocación resulta. Pancetti rectifica la estación, el viento, la marea, la luna. Su mar no es arbitrario; es nuestro verdadero Atlántico, yo lo siento bien, no el Atlántico en general, sino que el brasileño, con día, hora y lugar marcados. Pero sólo el niño pescador que fui tiene ojos para sentir, en la simplicidad extrema de las formas y colores que él usa, la marca indefinible de verdad. Porque él es, tranquilamente, universal.

Por su formación debería ser un primitivo. Sin embargo es un sabio; omite el detalle y lo pintoresco, pero capta, no sé cómo, la propia sustancia del agua y de la arena. Aun cuando él no agite las olas ni yerga las espumas, sentimos delante de un cuadro suyo el viento libre del mar.

Y el hombre, ¡qué hombre! Un día, un sujeto amenazó matarlo. José Pancetti tomó precauciones, púsose un revólver al cinto. Estaba en un café cuando el enemigo llegó junto a él y sacó su revólver. Pancetti exhibió también el suyo, y mirando el revólver del otro le preguntó con un aire trivial:

—¿De qué marca es el suyo?



Pancetti con autorretrato

Dicen que cuando se encontraba aún en actividad, en la Marina, y ganó un gran premio de pintura, un almirante oyó algo sobre el asunto y mandó llamarlo.

—¿Tú eres el que es pintor?

—Sí, mi almirante.

—¿Pintas desde hace mucho tiempo?

—Desde niño, mi almirante.

—¿Y pintas bien, además?

—Hago lo que puedo, mi almirante.

—Bien. Entonces voy a encargarte un servicio de confianza. Vas a pintar mi lancha.

Puede ser anécdota. La verdad es que el año pasado los más altos jefes de la Armada homenajearon solemnemente al ex sargento Pancetti, le tributaron honores especiales, y le agradecieron su enorme cariño por el mar del Brasil.

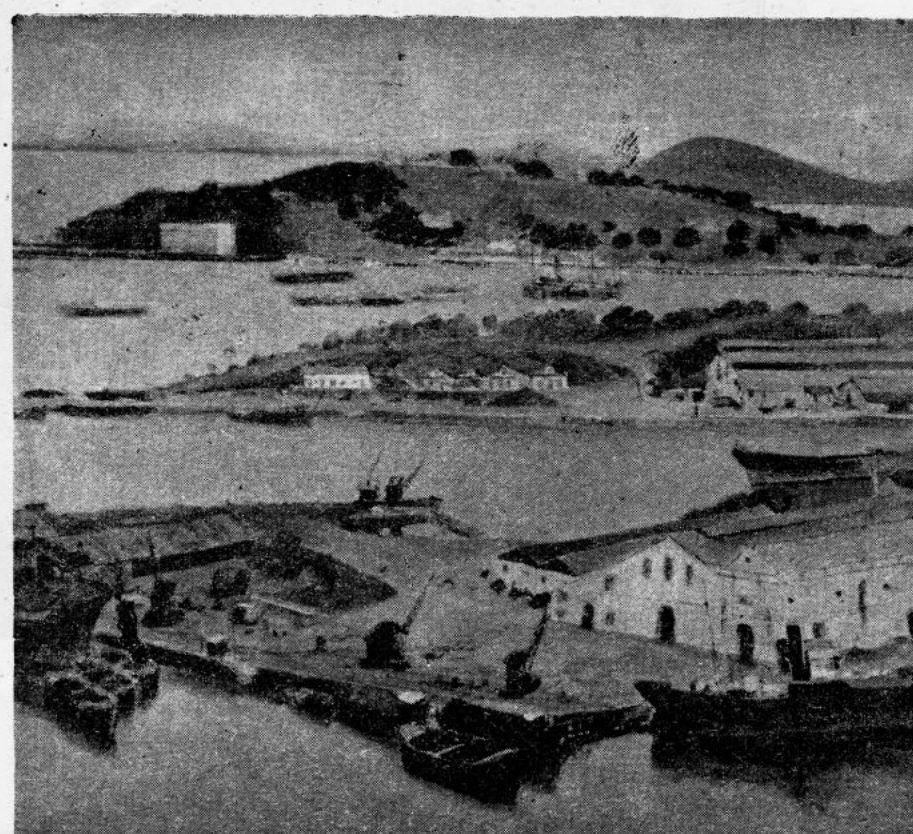
Pablo Neruda dice de él, con verdad: "es un pintor de corazón grande".

Pancetti Oficinas (1940)

Rubem Braga, autor de esta nota, se encuentra desde comienzos de este año en Santiago, como Agregado Comercial del Brasil. Braga, famoso por sus crónicas, que, enviadas desde diversos puntos del mundo, animan los principales diarios y revistas brasileñas, figura entre los mejores escritores de ese gran país. Ha publicado varios libros en ediciones repetidas, y entre estos, un breve ensayo sobre pintores primitivos de su patria.

Pancetti "Mangaratiba" (1945)





la obra de luis seoane en la plástica argentina

LUIS Seoane es de los pintores argentinos cuyo prestigio se encuentra más extendido en el continente americano. Su personalidad artística es de las que se proyectan con mayor generosidad en el campo plástico. Dibujante, ilustrador de libros, grabador, pintor de caballete y muralista, su obra —suerte de síntesis entre la más rica tradición popular y las conquistas del arte contemporáneo— ha enriquecido la pintura argentina en el último decenio.

Seoane nació hace 45 años en Buenos Aires, hijo de españoles. Vivió en España, sin embargo, desde su infancia. Allí —en Galicia— siguió estudios universitarios graduándose de abogado, aunque sin abandonar la práctica artística; estudió pintura y grabado y colaboró con dibujos en revistas y diarios, ocupándose luego, preferentemente, de enriquecer su paleta con nuevas experiencias.

A raíz de la guerra civil, Luis Seoane volvió a su Buenos Aires natal; el abogado había quedado atrás, en las trincheras republicanas. América lo reintegra, pues, al único oficio que siempre fuera el suyo: el de pintor. En Buenos Aires le queda tiempo para hacerse editor; es director artístico de las editoriales Emecé, Nova, y Botella al Mar, y funda con los escritores Arturo Cuadrado y Lorenzo Varela, "Correo Literario". Las editoriales argentinas —agréguese a las mencionadas, Poseidón, Losada— solicitan sus dibujos para animar los libros de poetas y prosistas. Publica monografías, ilustra libros propios y ajenos ("Trece Estampas de la traición", 1937; "7 grabados en madera" con "¡Eh, los toros!" de Rafael Alberti, 1942; "Muiñeira", con un poema de Rafael Dieste, 1944; "María Pita y tres retratos medievales", grabados en madera con poemas de Lorenzo Varela, 1944; "Homenaje a la Torre de Hércules", dibujos, seleccionado este último en Nueva York en 1946 como uno de los mejores libros de dibujos publicados entre 1935 y 1945 por The American Institute of Graphic Arts y la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York; "Veinte dibujos", 1951; "Paradojas de la torre de marfil", dibujos, 1952. Además había publicado en 1948 "Tres hojas de ruda y un ajo verde" y un libro de poemas en gallego, idioma que habló desde su juventud, titulado "Fardel de eisilado", 1952, y este mismo año, "Campesinos", (estampas en sirografía).



Seoane Detalle del mural en el Banco Israelita del Río de la Plata

"Su trayectoria —dice el crítico argentino Mujica Láinez— es larga para hombre tan joven. Nadie la ha contado mejor que él mismo en el prólogo de su "Libro de Tapas", donde evoca sus días de Santiago de Compostela y de Buenos Aires..."

La pintura de Seoane ha sido expuesta en salas de Londres y Nueva York, o en las de Buenos Aires. El aislamiento en que los artistas argentinos han vivido estos últimos años, originado en una situación política interna cuya atmósfera resultaba irrespirable para el trabajo creador, ha impedido que su obra, así como la de los pintores de las generaciones recientes, fuera conocida como se merece en el resto de América.

Sin embargo, Seoane, como los pintores argentinos de su decenio —para establecer algún asidero temporal— ha trabajado con silenciosa paciencia y concentración, durante este oscuro período de la dictadura. Hace dos meses, lo visitamos en su taller de Buenos Aires. Establecida la relación, a través de una llamada de Julio Payró, el eminente crítico argentino, llegamos a casa de Seoane.

El pintor terminaba de reunir una treintena, o más, de óleos, para exponer (seguramente por estos días) en la Galería Bonino. Pudimos apreciar en estas telas de Seoane, mientras iban siendo colocadas, una tras otra, sobre el caballete, lo que con mayúscula puede llamarse **la obra de un pintor.** Figuras, naturalezas muertas, paisajes, en los que Luis Seoane entrega la poesía de la que es dueño. Pero dicho esto con una conciencia y un lengua-



Seoane Mural en Galería Santa Fe, 14x6 mts. (1954).

le esencialmente plástico, contra el cual él no ha hecho jamás concesiones.

La apariencia primera de esta pintura nos lleva a asociarla, ora con el expresionismo, ora con el cubismo picassiano, a veces con Campigli (con un Campigli colorista que no existe). Pronto, sin embargo, se impone a nuestra apreciación la personalidad del pintor, que es clara y firme como su espíritu sin dobleces; áspera unas veces, tierna otras, como la expresión abstraída de los caracteres que pinta, o la delicadeza de sus naturalezas y paisajes.

Puesto que es esta una expresión que está penetrada de las vivencias del artista, ella busca afanosamente el marco material en que ha de proyectarse: Seoane es un incansable experimentador de técnicas en el oficio (dibujo y grabado, óleo, estarcido al temple, murales, etc.)



Seoane Figuras (Estarcido al temple)



Seoane Figura sentada (1954) óleo

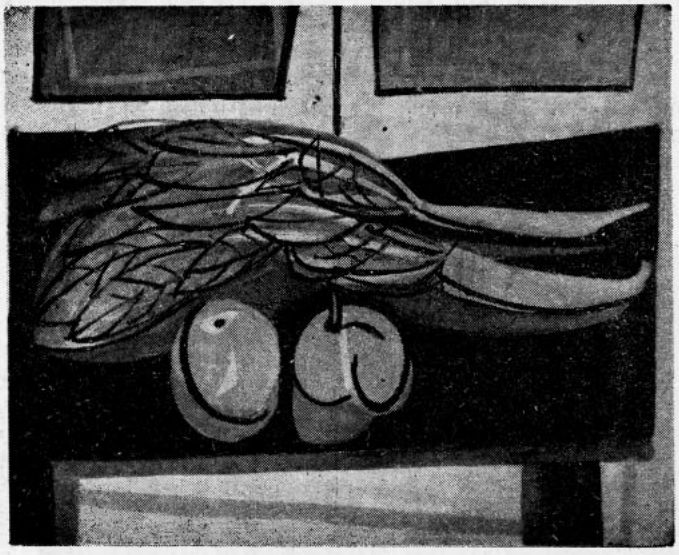
La pintura mural, que en la Argentina tuvo tempranos cultores, se ha enriquecido ahora con los trabajos de Seoane. Su mural de la Galería Santa Fe, realizado el año pasado (14 por 6 metros), fusiona en sus elementos figurativos, el juego con el trabajo, el esfuerzo con la música. Aquí los volúmenes adquieren mayor monumentalidad por el contraste que forman los cuadros de luz de muy diversa forma sobre los cuales se encierran las figuras. No tiene, pues, necesidad de apelar al gran escorzo que ha popularizado el muralismo mexicano, cosa que está de más decir, desde que entre esta concepción del mural y la de los mexicanos no existe relación posible.

Otro gran mural, de 14,50 por 9 metros, el del Banco Israelita del Río de la Plata, realizado este año, fue hecho en mosaico. Cuatro grupos y tres figuras solas, fijan en una bella síntesis plástica, diversos instantes de la vida del pueblo de Israel. Sencillez suma en el tratamiento de esta representación —como lo impone además el empleo del mosaico— otorgan a este mural el curioso aspecto de una obra clásica diseñada por un moderno. Es notable aquí la riqueza del dibujo, conseguida con apreciable economía de líneas y de tonos.

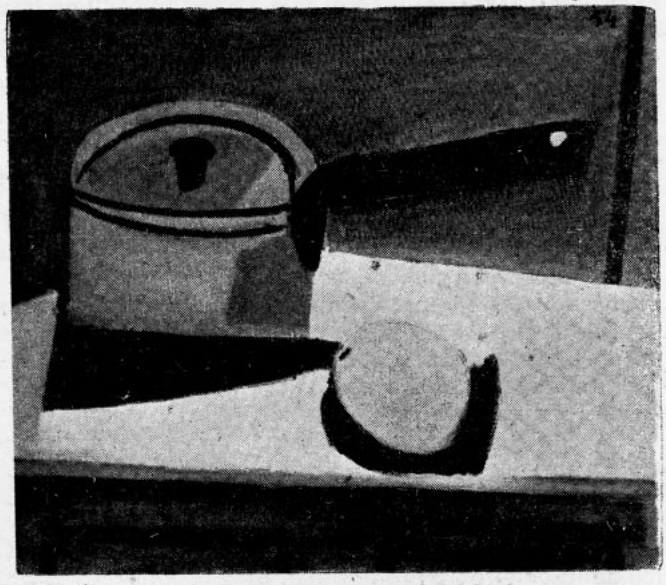
En un mural más pequeño (4 x 2,80) que decora un edificio de departamentos, Seoane ha empleado otro material: la piedra picada, obteniendo también con éste la calidad que se propone, por una sobria disposición de los elementos plásticos sobre el muro.

Ojalá pronto podamos apreciar en nuestro país una muestra, lo más completa posible, de este pintor, en quien se proyectan, armónicamente fundidos, el aliento ancestral de España con la vitalidad americana.

E. B.



Seoane Naturaleza muerta (1954), óleo 50x61



Seoane Naturaleza muerta (1955), óleo 46x38

Picasso en el Louvre. La

En plena temporada de París, el Pabellón de Marsan expone 150 lienzos del "artista indudablemente más célebre en el mundo en la actualidad": "Picasso en su gloria", como ha escrito un cronista de arte. En una ala del Louvre, el Museo de Artes Decorativas confirma cierta intención altamente educativa que ya atestiguaron precedentes realizaciones: vidrieras medievales, arte viking, orfebrería portuguesa.

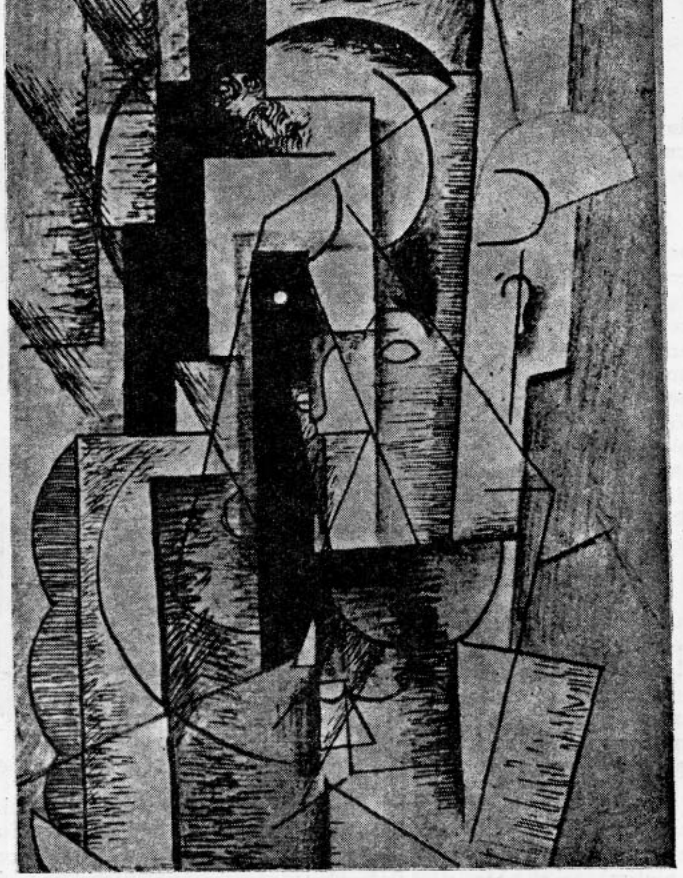
La exposición Picasso es retrospectiva y rigurosamente cronológica, y no contiene más que pintura; no acoge ni la escultura, ni la cerámica, ni la obra grabada que simultáneamente presenta la Biblioteca Nacional.

La intención didáctica, sin embargo, encuentra su confirmación con la presentación en el Museo de Arte Moderno del grupo de los "Nabis", los pintores puros, que comprende de Vuillard a Bonnard y que representan la evolución, entre Gauguin y Matisse, de la pintura que salida del impresionismo preludia el cubismo.

Es indudable que el Picasso presentado de esta manera es menos completo que el de la famosa retrospectiva de 1932, menos rico que la selección enviada a Italia en 1953, menos espectacular que la selección de Munich, que, como séptima etapa germánica, tendrá este año el privilegio disputado de exponer en otoño. Es cierto también que tales exposiciones parciales fueron más aclaratorias: la selección presentada el año pasado gracias a préstamos rusos, aclaró mejor la "época azul", y la selección de una reputada galería presentó más en detalle el aspecto reciente de la creación del artista desde su estancia (1945) en Vallauris.

Pero la colección presentada en el Louvre —con unos 40 lienzos procedentes de su estudio— nos muestra bien la curva de un arte sobre el que se puede discutir sin fin. La crítica estética, sin embargo, descuida un poco el recordar, con este motivo, cómo este artista y su generación han acusado de un modo singular el lazo profundo y sostenido que supo unir en sus comienzos a pintores y poetas, al arte y a la literatura. Hace exactamente medio siglo que apareció un artículo de Guillaume Apollinaire en la revista **La Plume,** y en el que presentaba: **"Los jóvenes: Picasso, pintor".** El, que entonces era un poeta sólo conocido por algunos poemas y narraciones, señalaba el interés de las primeras búsquedas del amigo a quien se complacía en llamar "el malagueño", y que pronto no vaciló en convertirle, con los seudónimos más transparentes y en papeles a veces muy osados, en el héroe o comparsa de una novela fantástico-licenciosa.

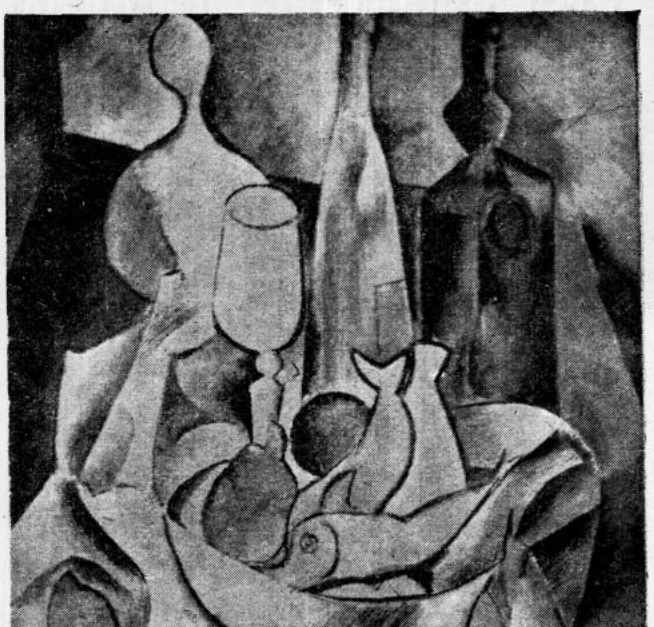
Esta unión de dos talentos originales, asociados hoy todavía en una gloria común, fue debido a la casualidad de un encuentro (1904) en un bar de Saint-Lazare. Frecuentando los pintores innovadores de su generación, el poeta de **Alcools** debía descubrir más de un punto común entre sus investigaciones sobre un arte sobrepasando lo real, mientras que el pintor de los saltimbanquis debía encontrar en su huésped del famoso "Bateau-lavoir" al profeta y comentarista entusiasta y lúcido de sus enigmas. Es cierto también que en el pasado se había visto ya a gentes de letras y a artistas solidarios; desde Moliere y Lully, desde los célebres ilustradores de La Fontaine en los **Fermiers généraux** o de los escritos galantes del siglo XIX o los de la generación romántica, esta solidaridad se ha manifestado muchas veces. Sin embargo, la generación de los años 1900-1910 le dio un sentido nuevo que aclara perfectamente el caso de Picasso. La doctrina "surrealista" no hará más que erigir en sistema, con los excesos conocidos, lo que fue primeramente sana realidad. A partir, pues, de 1905, Apollinaire multiplica los textos sobre



Picasso Retrato de Apollinaire

el amigo fraternal, a quien convertirá en una novela en **L'Oiseau de Bénin;** busca en el arte pictórico un esfuerzo que dé eco al suyo. El retrato que trazó del malagueño ha quedado como clásico: "Picasso, que es español, cultiva con placer el desorden de su estudio, en el que se ven mezclados los ídolos oceánicos o africanos, piezas anatómicas, instrumentos de música, frutas, frascos y mucho polvo. El pintor trabaja lentamente, con los pies desnudos y fumando una pipa de barro (**Anecdotiques,** Mercure de France, 1911). De la misma época, nos ha dado más tarde F. Olivier, la primera compañera del pintor, recuerdos que completan los del poeta, presentando con gracia a su musa de entonces, Marie Laurencin, cuya reputación contribuyó Apollinaire a asegurar, lo mismo que con Jarry será uno de los profetas del Aduanero Rousseau. El año siguiente, en una serie de crónicas, anota el éxito del nuevo arte en Holanda, mientras que la crítica parisiense se mantiene escéptica y proclama a Picasso como "la figura artística más grande de esta época".

Picasso Pescados y botellas (1909)



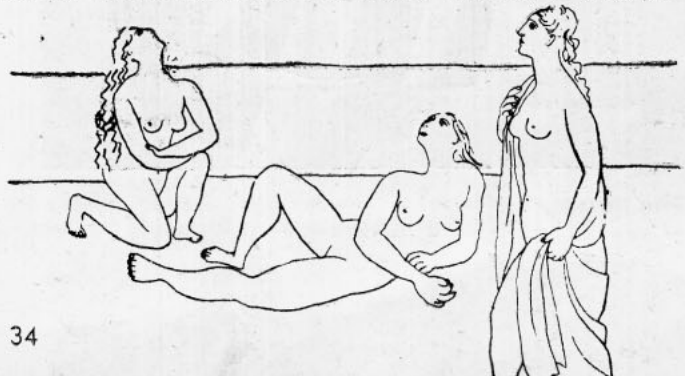
relación con Apollinaire

por Raymond Warnier

Entre los testigos con autoridad de la época, Henri Kahweiler ha recordado en varias obras sobre el cubismo "los años heroicos" de 1907 a 1914, señalando que ante ciertas incomprensiones del público o de la animosidad de la crítica, en su profesión de marchante y más aún en la de amigo de los pintores, sólo encontró apoyo en raros aficionados clarividentes, y sobre todo entre algunos poetas, de los que cita en primer lugar a Apollinaire. Las crónicas de arte que logró hacer pasar en varias revistas, los prólogos de catálogos que le piden muy pronto (Exposición Braque, 1908) tienen por resultado las **Meditations esthétiques,** cuya primera parte apareció en la editorial Figuière, 1912, y que se han mantenido lo bastante sugestivas para que un editor suizo las haya reeditado recientemente.

El capítulo sobre Picasso resiste perfectamente la prueba del tiempo, y cada una de las frases del poeta aclara la obra del pintor, ya sean observaciones como "se puede pintar con lo que se quiera" o el recuerdo, con lejanas afinidades, con la España del siglo XVII, o bien: "La piedad ha hecho a Picasso más áspero". Pero el análisis de Apollinaire iba más lejos; observando que "imita los planos para representar los volúmenes", o que "la semejanza no tiene ya ninguna importancia porque todo está sacrificado por el artista a las verdades de una naturaleza superior que supone sin descubrirla", el crítico recuerda que Matisse en 1908 imaginó el término "cubismo"; cita los primeros cuadros de esta clase en los Independientes de 1902, y sobre todo de 1911, y da una definición audaz de las cuatro tendencias que descubre: científica, física, órfica e instintiva. Más tarde se hablará de cubismo analítico y sintético; la definición de Apollinaire sigue siendo verdadera: este arte nuevo por el cual combate, "es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos no tomados de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y a los que dota de una poderosa realidad". Más allá de todas las escuelas, hasta después de 1900, más o menos "figurativas", el arte nuevo, después de la fase analítica en la que la asociación de varias imágenes-recuerdos sobre un mismo lienzo pretendía cierta ilusión de una tercera dimensión, abandona todo respeto aparente de lo inmediato real para no dar ya la apariencia, sino la esencia, de las cosas. Otras técnicas, como el simultaneismo de su amigo el pintor Delaunay —del que fue invitado a presentar la exposición berlinesa en la galería de vanguardia Der Sturm (1913)— solicitan también su atención, y se afirma un lazo entre estas comunes investigaciones para sobrepasar el realismo del siglo, precediendo en todas sus formas, y preludiando la era de la próxima "revolución surrealista" (1924), que se apoyará en él. Constantemente, el ejemplo de los pintores ha alentado las investigaciones del poeta; se podrían precisar estas relaciones y casi admitir la prioridad del arte lírico sobre el arte plástico.

La Exposición Picasso ilustra una época en que la unión entre el arte y la literatura era orgánica y benéfica. No es necesario recordar que una "naturaleza muerta" de Picasso, de 1913, reproducida el mismo año en la revista **Les soirées de París,** que dirigía entonces Apollinaire, contiene un detalle a la gloria de dicha revista; que las primeras obras ilustradas por Picasso fueron las de Max Jacob (1911, etc), y de poetas apenas conocidos de esa generación, que nos ha dejado de Apollinaire más de un retrato verídico hasta en sus rasgos irónicos, y que, por





Picasso Estudio para "Guernica" (1937)

su parte, el pintor que ilustró a los más eminentes escritores —de Góngora y Balzac a Mallarmé y Valéry— fue estudiado, a su vez, por los mejores escritores contemporáneos, como una obra sobre él de Jean Cassou, revisada por él y sobrecargada de notas y dibujos, que constituye un documento rarísimo de la crítica estética moderna.

En el extranjero no se equivocaron. Muy pronto los coleccionistas y museos adquirieron lienzos de los artistas de esa época; algunos cuadros tuvieron destinos diversos y su historia sería agradable recordarla. Por ejemplo, la casualidad que ha hecho que vaya a parar finalmente a un museo holandés el sugestivo cuadro en el que Chagall rindió homenaje, al mismo tiempo, a los poetas Apollinaire y Cendrars y a Walden, que los había invitado a Berlín donde el expresionismo naciente iba a invocar todas las sugestiones de la Europa moderna. Rara vez tanto como entonces, ha encontrado la pintura entre los poetas la presciencia de sus progresos.

Picasso Retrato de Mile, D. M. V. (1938)



¿Hacia una futura reconciliación de los contrarios?



Minaux (Apunte de Eque. Lihn)

"A cierto orden del espíritu corresponde un cierto orden de formas", así se expresa con extraordinaria lucidez el gran pensador Henri Focillon. El mismo agrega: "A cierto orden de formas, corresponde también cierto orden del espíritu".

De esta manera se encuentra definido muy claramente el conflicto que opuso antaño, en la historia del pensamiento y del arte, a la corriente moralista, la humanista; a la clásica, la romántica, a la naturalista, la idealista. Es el mismo conflicto que dio origen a principios de este siglo a dos tendencias aparentemente antagónicas —realismo versus abstracción— el que enfrenta hoy a los artistas representativos y los abstractos no figurativos. Estas dos corrientes, que caracterizan el arte moderno, también dividen a los hombres y a los espíritus de nuestra época. A las ideologías contemporáneas, a las aspiraciones sociales y políticas, corresponden efectivamente un orden de formas y un sistema de expresión plástica propios.

Los representativos reivindican para ellos, algunos el academismo, otros, un nuevo clasicismo en formación, que estaría basado sobre la realidad humana en el universo. Los abstractos no figurativos repudian la realidad objetiva, y quedando en un plano intelectual, buscan la manera de expresarse directamente en un orden formal, sin tener que someterse a la imitación de la naturaleza.

Los primeros, que se clasifican en las diversas escuelas realistas, la académica, la neoclásica, la neoimpresionista, la colorista, la realista poética o la realista social, mantienen la idea tradicional del cuadro como una ventana abierta sobre un universo similar al nuestro.

Para los abstractos, un cuadro es una superficie plana, que revela signos en líneas y colores, ordenados por el artista para expresar plásticamente un mundo formal que sólo vive dentro del ser, alma o conciencia. El artista no figurativo abstracto, es el hombre romántico de nuestro tiempo.

Este conflicto de tendencias no sería tan apremiante para nosotros, si sólo se limitara a registrar un contraste de civilizaciones, de modas o de conceptos. Pero él adquiere un aspecto social trágico al aparecer como resultante de la oposición de dos familias espirituales, cuyos postulados antagónicos buscan sus raíces en métodos de acción diametralmente opuestos.

¿Existirá solución alguna que permita realizar un acuerdo o una síntesis entre estos dos aspectos de la cultura moderna? Tal vez un examen detallado de los postulados, opiniones y resultados, puede dar alguna información útil al respecto.

Los representativos figurativos.— Todos los representantes de esta tendencia general convienen en que reciben su choque emocional de la misma fuente que su público.

Los pintores del grupo realista social se declaran dispuestos a interpretar con honradez sus emociones y a elegir los valores culturales en su época y su ambiente actual de vida. Transmitirán, entonces, al público, un mensaje verdadero, con entera libertad de expresión, con plena conciencia de su valor, y bajo su responsabilidad individual. Enfocado dentro del mundo ambiente, tal mensaje expresará preferentemente al hombre en acción, el universo visible, la realidad social, sentimental, y todas las realidades humanas.

Los pintores que pertenecen al llamado **Grupo del Hombre-Testigo,** Lorjou, Kischka, Recio, Buffet, Minaux, se preocupan de buscar sus temas en los talleres, las maestranzas, con el fin de traducir el esfuerzo humano en su lucha con la materia. Berthommé Saint-André, Hambourg, Terechkovic, agregándose al grupo, visitan ahora fábricas de vidrios, mataderos, altos hornos y construcciones, donde recogen los "testimonios" de la época. Ese tema del trabajo diario es el de la labor humana que se realiza al compas del tiempo y se diluye en el espacio. La realidad viva es el hombre-trabajo.

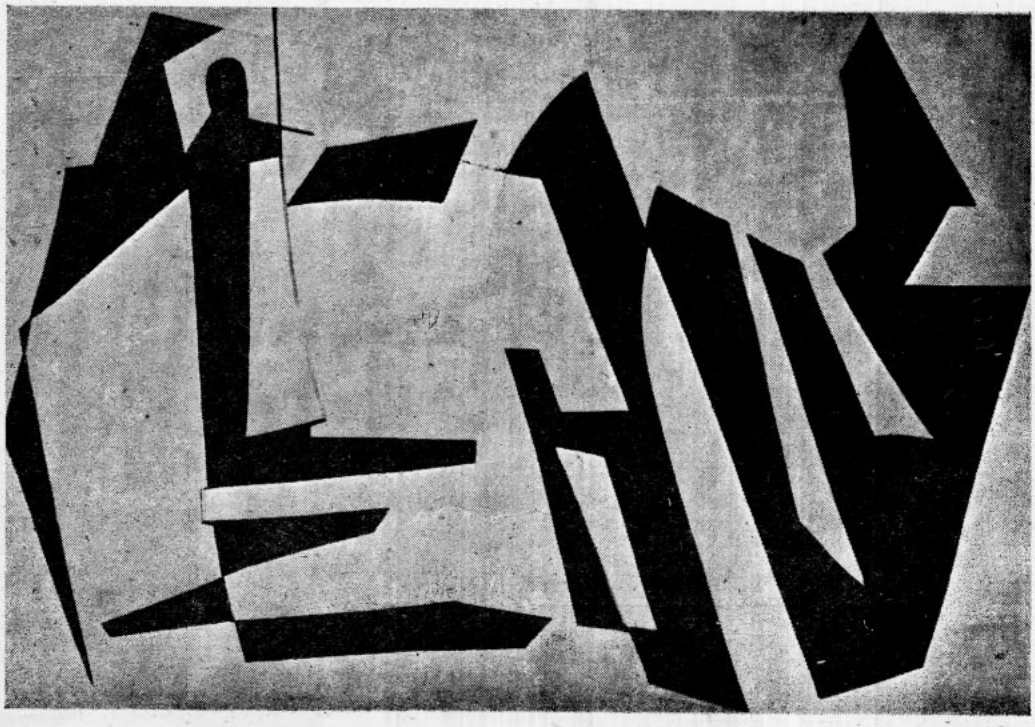
La misión del artista para las dos tendencias



Coutaud (autorretrato)



Mortensen (Apunte de Enrique Lihn)



Jean Deyrolle Composición

anteriores, es la producción de un cosmos nuevo de tiempo y humanidad. Así, debe él integrarse a la estructura mental de nuestro tiempo, para llegar natural y orgánicamente a un estado de equilibrio con el mundo ambiente. El proceso de esta influencia y penetración, dará origen, según el concepto realista, a la formación de un estilo propio de la época.

El **Grupo de la Realidad Poética,** creado por Dunoyer de Segonzac, Boussingault, Luc-Albert Moreau, Othon Coubine, Maurice Asselin, Dufresne, Oudot, Warroquier, Cassio, Viner, Pacouil, ha recibido ahora el refuerzo de los jóvenes Brianchon, Planson, Gaillard, Legeult, Cavailles. Se esfuerzan por traducir en formas y colores, cierto acuerdo con el mundo, y cierta alegría en la vida y la creación, evocando a Renoir y a los impresionistas. Preocupados de penetrar los secretos de la naturaleza, se afanan por extraer de la realidad los elementos irracionales que, una vez reunidos, crean la vida. Se abandonan a la emoción que nace, por ejemplo, del contacto con la tierra, y a las sensaciones elementales que producen los bosques, los caminos, los lagos, los sembríos. Pero lejos de concebir su pintura como un arte subjetivo, tratan de encontrar todos los puntos comunes que existen en la sensibilidad y el goce entre el artista y la colectividad; luego se esfuerzan por expresar emociones sensibles para todos, en una forma accesible a cada uno. Sin embargo, en vez de representar formas, tonos esencialmente característicos, que sirvan para definir visualmente los objetos, el pintor realista-poético se limita a expresar aquellos de los elementos que transfieren la sensibilidad en un plano intelectual-estético.

Cezanne, naturalmente, queda como el principal iniciador de este realismo, que se inspira, además, en las enseñanzas de Courbet y Corot. El sentido de la organización formal, junto con la emoción poética, produce una obra inventiva característica del moderno realismo.

La sintomática influencia de Cezanne comunica a todas las escuelas realistas un impulso hacia "un nuevo clasicismo" que yace en Cezanne al estado puro, ya que el arte del pintor, basado sobre la observación, la más sensible, de la naturaleza, anhelaba someter las adquisiciones conquistadas por la búsqueda y la observación, al control de un orden mental superior. Tal forma de clasicismo no tiene nada en común con el academismo. No es un producto estático o momificado, sino que la resultante de un descubrimiento espontáneo del artista, cuya sinceridad y pureza comunica a las obras una vida profunda y penetrante.

Los abstractos no figurativos. Si los realistas neoclásicos, sociales y poéticos, siguen los pasos de Cezanne, los abstractos se inspiran en los descubrimientos de Van Gogh y Gauguin. A través de estos últimos pintores, como lo observa Henri Focillon, los abstractos consideraron la creación como "un regalo real de la especie humana", y siguiendo su impulso romántico e individualista, se orientaron hacia la creación de un universo concreto, distinto de la naturaleza.

Todos saben como el holandés Mondrian, el ruso Kandinsky y el alemán Paul Klee, concretizaron sus inquietudes plásticas y poéticas en obras abstractas que tenían el carácter de una creación libre, concebida en el goce intuitivo del espacio: poco a poco fueron eliminando de sus creaciones toda representación objetiva, de tal manera que sus obras llegaron a ser designadas con el vocablo común de arte abstracto



Bernard Lorjou — Boceto para la caza de fieras (1946)

no figurativo. Tal como pasó con los realistas, fue un deseo de pureza el que en su origen impulsó a Kandinsky en sus descubrimientos. "Nuestra época incrédula —escribe Kandinsky— marcada por la pérdida de sus ídolos quebrados, busca una pureza perdida, una fuente agotada, que pueda devolverle su inspiración".

En nombre del **Grupo Abstracción,** de la Fundación Guggenheim, Hilla Rebay explica el arte abstracto como sigue: "Una copia pintada de la naturaleza, tenga o no encanto en su organización o interés en su estilo, no es una creación verdadera. ¿Por qué no utilizar el sentido básico del espacio, que se ofrece en los



Manessier — Peregrinos de Emaus. (Foto L. L. de Guevara)

LA BUSQUEDA DE UNA ESTRUCTURA, AFAN COMUN DE REPRESENTATIVOS Y ABSTRACTOS NO FIGURATIVOS. DIFERENCIAS Y APROXIMACIONES ENTRE LAS TENDENCIAS ACTUALES.

•

LOS SIGNOS DE UN NUEVO ACADEMISMO SE HACEN PRESENTES EN LA PINTURA CONTEMPORANEA.

•

"IR DESDE LOS SIGNOS HASTA LA COSA SIGNIFICADA ES PROFUNDIZAR EL MUNDO".

•

POR EMILE H. DUFOUR



Jean Deyrolle (Apunte de Carlos Pedraza)



Terechkovitch (autorretrato)

cuatro lados de la tela, para darle vida con una organización concéntrica de los ritmos formales, con temas nuevos de invención y motivos elaborados dentro del pensamiento? ¿Por qué no hacer presente el sentido intuitivo de la creación, tal como se hace hoy con la música?". De manera que la pintura abstracta no evoca el espectáculo del mundo, ni en sus medios ni en su objeto. Sólo se propone fijar en líneas y colores plásticamente bellos las representaciones mentales que el artista desarrolla en la pantalla de su visión interior, bajo el impulso de su inteligencia y sensibilidad, de su memoria y de su afectividad.

El pintor abstracto no sólo niega al objeto una representación plástica, sino que tiende a crear, con la ayuda de medios plásticos puros, un arte liberado de todo intento de asociación con la naturaleza, con el fin de desprender la pintura de cualquier elemento anecdótico o fotográfico, y de llegar así al corazón de la creación artística: un arte puro, completamente separado de la actualidad material. El arte abstracto llega a ser la música del espíritu.

El arte abstracto se presenta, entonces, como una liberación completa, que permite a la inspiración realizarse plenamente, y traducir con formas y colores, y sin trabas, el temperamento del artista, sea sensibilidad pura o intelectualismo.

Siendo una técnica que no invoca en sus propósitos ni en sus medios las apariencias visibles del mundo exterior, la lógica plástica del arte abstracto no conserva ninguna solidaridad con la lógica que preside el ordenamiento de la naturaleza y del universo. Su lenguaje mismo carece de toda alusión figurativa. Evolucionando en un campo libre, sus elementos —líneas, formas, colores, que son los elementos de todo lenguaje plástico— se ofrecen, libres, también, de todo el significado que habían adquirido mientras eran integrados en el lenguaje figurativo. Entonces, el arte abstracto les opone un significado nuevo, los integra en un idioma nuevo, que construye en relación con la representación de nuestro mundo interior, y no del mundo exterior. De manera que el lenguaje plástico abstracto encuentra su significado en el mundo interior del artista, y es ese mundo interior y personal el que el artista revela en sus telas.

La obra de arte abstracto queda entonces como una aventura esencialmente espiritual y personal. Es la expresión más pura de la vida interior y el equivalente plástico de las vibraciones del alma humana. Por lo tanto, el arte abstracto lleva su estudio del hombre más allá de lo que hizo el surrealismo, el cual había limitado su búsqueda a la expresión plástica de la subconsciencia. "Las obras abstractas —constata Deyrolle— son los reflejos de los hombres, nunca idénticos a ellos mismos".

Esta tendencia del arte abstracto que es la que sugiere Kandinsky, implica, en realidad, el abandono del espléndido aislamiento fuera de todo contacto con la materia, para volver por un camino concéntrico al hombre y al humanismo.

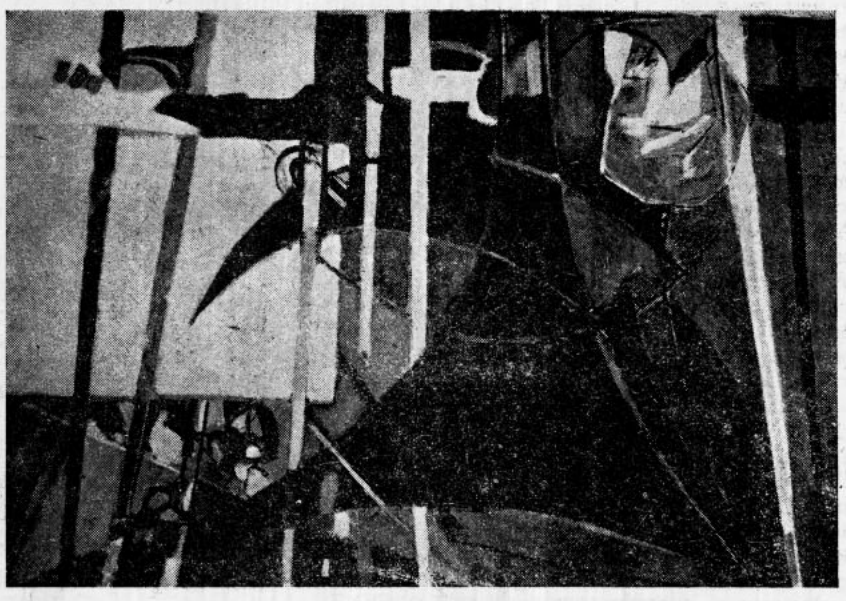
Sin embargo, el grupo francés **Abstracción-Creación,** con Jean Helion, se limita a la expresión pura de la belleza interior, sin relación con el mundo, y comunica su visión íntima a fuerza de violencia tonal. Manessier, Picabia, en Francia; Willy Baumeister, en Alemania, Henri Kerch, en Bélgica, representan esta tendencia. Para ellos, el camino no figurativo es el más extensamente abierto a la realización de un temperamento. "Los expresionistas —explica Henri Kerch— habían sentido la necesidad de imponer sus leyes al objeto, y por este motivo tuvieron necesidad de deformarlos.



Picabia
El puerto de Nueva York (1913)

El arte abstracto, más bien que deformar, crea formas vírgenes. La gama de las formas vírgenes es infinita. La de los colores liberados, igualmente. El artista se expresa sin trabas". El pintor puede, entonces, crear con la euforia de la libertad y, como lo dice Jean Milo "disponiendo de un idioma únicamente pictórico, tiene la sensación de haberse liberado"

Numerosas son las tendencias que se manifiestan en el arte abstracto, y en un artículo posterior, podremos extendernos más ampliamente sobre ellos y sus otros representantes. Pero todas manifiestan, sin embargo, un anhelo común: el de eliminar el peligro que ofrece a la masa anónima de los pintores, la facilidad de un arte sin normas, donde la sensación de-



Edouard Pignon Ostende (Foto Luis L. de Guevara)

sempeña un papel preponderante, lo que encubre, al lado de auténticas creaciones, una enorme producción de obras mediocres. Si hay, en efecto, en la pintura abstracta talento, fuerza de expresión, encanto poético, también hay muy malos pintores. Hay, como lo observa Deyrolle, "hasta un academismo abstracto".

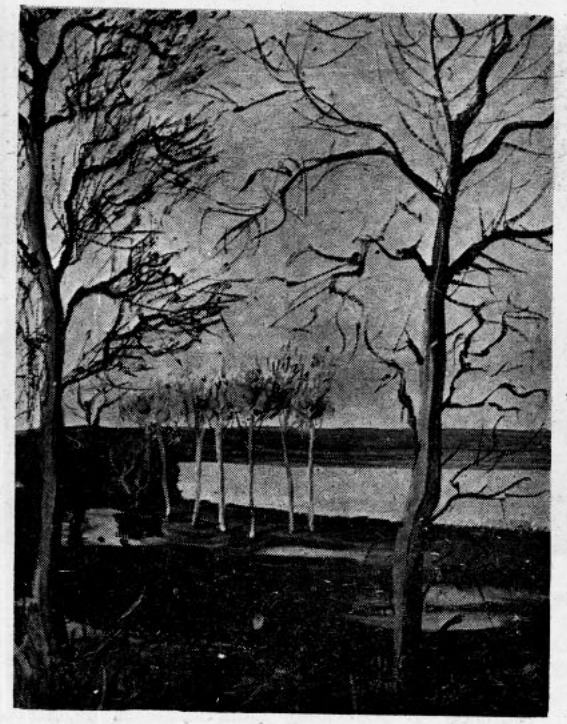
No obstante, los descubrimientos y las enseñanzas del arte abstracto son positivas. Son piedras y materiales para el futuro edificio del arte moderno: es, en primer lugar, la conciencia de una nueva forma de belleza, sin contacto con las apariencias sensibles; luego, el sentido de una realidad del espíritu, distinta del mundo objetivo; por consiguiente, el conocimiento de la individualidad profunda del artista y de la originalidad total de su poder creador; es también el descubrimiento progresivo de la espiritualidad dentro del intelecto, y de lo espiritual dentro de lo inteligible; es una manifestación de liberación, de conquista de la libertad plena, hacia un plano donde lo expresado por el artista no conserva relación ninguna con lo que no es exclusivamente él mismo, liberando por fin sinceridad y verdad individuales absolutas. Más aún; es la alegría de expresarse al margen de toda convención. Es la libre disposición de la forma pura, del color puro, al servicio ilimitado de la invención creadora. Es el impulso hacia la fuente original del ser y de la vida, que Gauguin buscaba en lo primitivo: es la comunión íntima de la creación viviente y su autor.

El pintor abstracto ha progresado en la intensidad de la expresión romántica y subjetiva, y en la sinceridad de los medios que sigue descubriendo. Pero, para expresarse con más fuerza, siente la necesidad de encontrar una estructura. Es ahí donde las dos corrientes, aparentemente antagónicas de la expresión artística de nuestro tiempo, hacen su primer encuentro.

Posibilidad de una síntesis. La construcción de un arte abstracto fuera de las formas y de la estructura, parecía ser un desafío lanzado a Cezanne. Sin embargo, ¿cómo los abstractos hubieran podido escapar a la atracción del orden cezanniano, ese orden mental superior que somete a su solidez las formas y demás elementos plásticos libremente elegidos? Más aún, varios son los abstractos que invocan directamente a Cezanne. Maurice Wyckaert y Francoise Lambilliotte, hicieron recientemente la siguiente declaración: "¿Por qué pararse en el camino? Al admitir a Cezanne se debe, con toda lógica, aceptar el arte abstracto, el cual no es sino la consecuencia ineluctable de la enseñanza cezanniana. En efecto, en Cezanne no es el tema el que da la expresión, sino sólo el ritmo de las líneas y de la composición". El clasicismo puro de Cezanne es, pues, un llamado ineluctable para el arte abstracto. Porque, si la creación del artista refleja en formas íntimas y originales el espíritu de las cosas, y cada uno expresa su verdad con un lenguaje plástico propio, llega un momento en que lo particular se alza al plano de lo universal, en que la experiencia personal del artista y su lenguaje original toma el valor de un hecho cultural. Siguiendo el ejemplo del camino recorrido por todos los grandes espíritus y movimientos, el punto de partida ha sido romántico, pero el punto de llegada es clásico.

El segundo puente que une realismo con abstracción, es la fuente de inspiración; es decir, la naturaleza en donde nace el choque emocional que inspira la creación.

La vida original del ser y la naturaleza, la evolución actual del universo, la creación viviente y el desarrollo de la actividad humana, en fin, la lucha permanente del hombre en su ambiente y dentro del cuadro que le asignan las condiciones exteriores, son las fuentes donde el pintor debe buscar el sentido y el método de las incisivas abstracciones que son el objeto final de su arte. Ahí se juntan respetuosos y contemplativos, realistas de todo color y abstractos de toda tendencia, en busca de armonías absolutas. Tal es el secreto encontrado por Matisse cuando buscaba "la esencia de las cosas". "Al describir mi sentimiento frente a un objeto —decía Matisse— estoy obligado a recrearlo y a recrear a la vez su color. En verdad, frente a un tema debo representar un choque de mi espíritu. Debo salir de mí mismo. Sin embargo, no se puede prescindir de la naturaleza. Ella, todo lo proporciona. ¿Acaso uno mismo no es la propia naturaleza?" Con estas palabras, Matisse se reveló como líder de un arte abstracto "humanizado", el cual tal vez nos puede proporcionar una solución al actual conflicto.

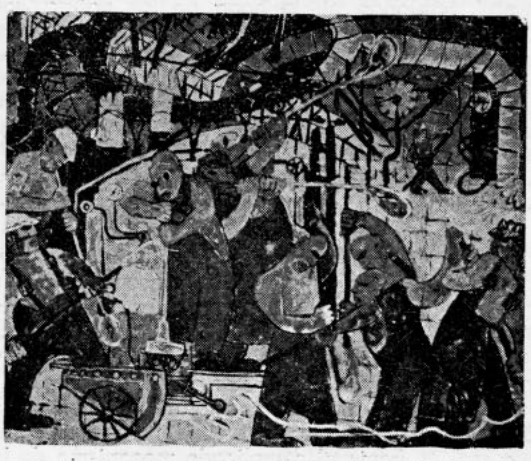


A. Fougeron — El Loira cerca de Chaumont (Foto Cauvin)

El tercer puente, y el más sólido que se ofrece en el futuro a una reconciliación entre realismo y abstracción, es el hombre.

El hombre queda hoy en el centro de las preocupaciones, no el hombre idealizado o despersonalizado, sino el hombre-individuo, el hombre social, el hombre-centro-de-relaciones-de-fuerzas, el hombre en su verdad biológica y científica y en su posición real respec-

(Termina a la vuelta)



Jacques Chapiro — Soplando el vidrio

NOTICIARIO...

(De la Pág. 19)

Estando él en París, sostuvo este diálogo con Picasso. "¿Qué te parece la pintura de Fulano?" A lo que Picasso repuso con una pregunta inesperada: "¿Cómo se llaman unas arañas peludas, grandes, horrorosas?" "¿Las tarántulas?" "Ah, sí! exclama Picasso... Pues sí... figúrate que me dijeron que esas arañas pican a un caballo y al caballo se le cae un casco entero; pero figúrate que las arañas pican a este pintor y a él no le pasa nada, nada..." "Ya te respondí", concluyó Picasso. Se presume que se refería a Alfaro Siqueiros.

Homenaje a María Izquierdo.— Las Galerías Excelsior inauguraron una exposición retrospectiva de esta artista, que nos visitó hace años y exhibió una muestra en la antigua sala del Ministerio de Educación. La distinguida artista sufrió hace poco de una embolía cerebral que la tuvo agónica y que amenazó con dejarla definitivamente postrada, semiparalítica; pero María, valerosamente, resolvió levantarse y seguir pintando. Con motivo de su última exposición, disertaron acerca de su obra la poetisa Margarita Michelena y el crítico Manuel Toussaint.

DESCUBRIMIENTOS ULTIMOS EN FRANCIA

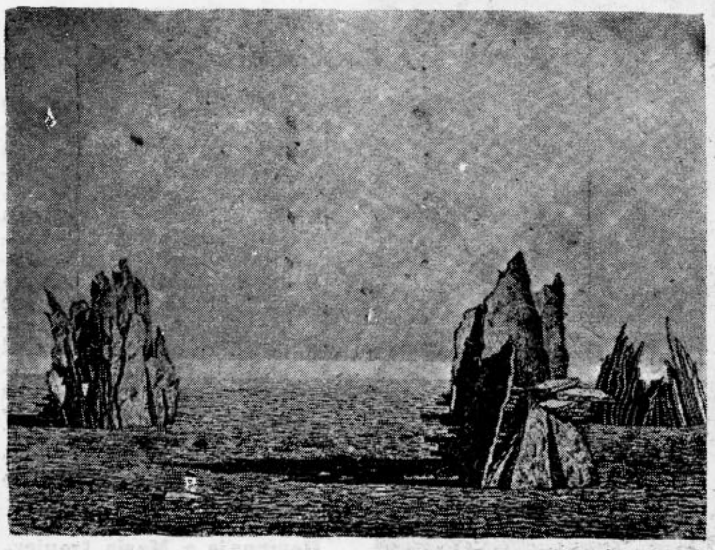
DESCUBIERTA UNA "TORRE DE BABEL"

PARIS.— (SFI).— La misión arqueológica francesa en Irán ha informado a la Academia de Inscripciones y Bellas Letras haber puesto fin a los trabajos de exhumación de la grande "Ziggourat" de Tchoga-Zanbil, en la región de Susiane, "Torre de Babel" del siglo XIII antes de Cristo.

El informe señala que en la fachada suroeste ha sido descubierta una escalera compuesta de sesenta escalones que permitió el acceso al tercer piso de la torre a los arqueólogos. A dicha altura, fueron encontrados los vestigios de otra escalera que unía el tercer piso con el quinto, en donde existió un templo.

Es la primera vez que un monumento de este género revela estos detalles.

La expedición ha descubierto también millares de tabletas o ladrillos con inscripciones en lengua elamita. Estas inscripciones revelan el papel esencial de dicha "Ziggourat", verdadero "hogar" de la divinidad principal del panteón ilamita.



Harald Sallberg Grabado



Sven Erixson Grabado

EXPOSICIONES...

(De la Pág. 20)

óleos, esculturas, cerámicas, grabados y fotografías.

Sala de Exposiciones de la "Casa de la Cultura de Ñuñoa": Dibujos y óleos del pintor Héctor Wistuba Lorca.

Casa de la Cultura (dependiente del M. de E.): Pintoras y escultoras chilenas. Se rindió homenaje a varias artistas fallecidas.

Los jurados de pintura y escultura formados por los Sres. Benito Rebolledo Correa, Marco Bontá, Alfonso de la Cerda, José Caroca, Fernando Thauby y Romano de Dominicis, otorgaron los siguientes premios:

En pintura: Premio de Honor, Judith Alpi; Premio de Honor, Dora Puelma; Medalla de Oro, Hortensia Alexandre de V.; Medalla de Plata, Mónica Lihn; Tercera Medalla, Carmen Fuentes; Tercera Medalla, María Merani; Mención Honrosa, Luisa Donoso; Mención Honrosa, Medi Cheney; Premio Dell'Orto, Inge Hochshausler; Premio Textiles Miralles, María Merani; Premio Andrés Aristeo, Olga Burgos; Premio Judith Alpi, Olga Morel; Premio Miguel Urzúa, Carmen Plaza, y Premio Orlando Mingo, Matilde Pérez.

En escultura: Premio de Honor, Blanca Merino; Medalla de Plata, Aida Poblete; Medalla de Oro, María Fuentealba; Medalla de Plata, Marta Lillo; Medalla de Plata y Premio Ministerio de Educación, María Merani; Tercera Medalla y Premio Librería Nacional, Victoria Siña Traverso; Tercera Medalla, Sofía Goycolea, y Mención Honrosa y Premio Perfumería Central, Helga Yüfer de T.

Museo de Arte Popular - Cerro Santa Lucía. Artesanías tradicionales y arte popular chinos.

Escuela de Ingeniería. Pinturas de alumnos y ex alumnos de dicha escuela.

Sede de la Asociación Postal Telegráfica de Santiago: Artistas plásticos de Correos y Telégrafos.

Octubre: **Colegio de los Dentistas de Chile:** Primer Salón Odontológico de Arte, en celebración del Día Latinoamericano de Odontología.

Sala de Exposiciones de la Escuela de Bellas Artes: Pinturas de Iván Contreras.

HACIA UNA... **(De la Pág. 38)**

to del ambiente y del universo. Los artistas realistas y abstractos consideran al hombre desde lo exterior o desde lo interior. No es extraño que el arte abstracto, que por ignorancia algunos califican de inhumano, haya realizado la búsqueda más profunda que haya sido llevada en el corazón mismo del hombre. "El arte abstracto —escribe uno de sus historiógrafos más acreditados, Seaux— es el descubrimiento y el discurso del hombre, con sus condiciones de relación, fuertes y diestras, que son los caracteres de la vida".

Por otra parte, los realistas oponen para abordar el mismo problema, una estructura de formas y signos conocidos y experimentados. Con el fin de estudiarlo, aislan al hombre sobre un fondo de naturaleza, o lo incorporan a una colectividad: ciudad o fábrica. Pero el objeto del estudio es también el hombre, con su nobleza y su miseria, en relación con las fuerzas ambientes, con sus semejantes, con el cosmos; el hombre, último testigo del mundo, que vuelve a crear.

Solidarios son aquí los abstractos de los realistas. Unico es el objeto de su estudio. Unica su preocupación final. Unica su voluntad de creación. Sólo difiere, entre ellos, el vocabulario, o sea el signo.

Con una gran claridad, André Malraux había descubierto en "La condición humana" la existencia y la tendencia a la unificación de esta curiosa dualidad, y él nos propone la solución final.

El viejo pintor chino de "La condición humana", hablando de la boga de las naturalezas muertas, observa que mientras más los pintores reproducen manzanas y hasta líneas que no representan objetos, más hablan de ellos mismos. "Para mí —declara el chino— lo que cuenta es el mundo. El mundo es como los caracteres de nuestra escritura. Lo que el signo representa para la flor, la flor misma lo representa para algo más. Todo es signo. Ir desde los signos hasta la cosa significada, es profundizar el mundo". Signos y vocabulario realistas, signos y vocabulario abstractos, tienen una misma virtud. Nos conducen a través del hombre hacia el conocimiento del mundo. La unificación del vocabulario no es imprescindible; pero si un día llegara a realizarse, tal vez constituirá un paso más hacia la meta final de la felicidad humana.

Lo importante es, primero, realizar de nuevo la unión del hombre con el universo, tal Gauguin viajando a Tahití, con el fin de descubrir los secretos olvidados; tal Van Gogh, para quien las palabras dios, sol y Japón, eran vocablos sin importancia, que significan una misma realidad esencial. Lo que cuenta es la vida y su poesía, porque la poesía es la base de toda expresión humana verdadera, porque es el impulso del ser que se exterioriza, y que comunica al universo la resolución de su yo íntimo. La calidad plástica de una obra es poesía, encuentro mágico y espontáneo entre una vida insaciable y un temperamento privilegiado. El artista crea la vida primero. El signo que inscribe en su tela sólo es una resultante. Pero el artista vale cuando posee el mundo interiormente, en un acto de amor. El cuadro es, entonces, la vida misma captada en una red de signos, de colores y de formas. Tanto los realistas que siguen la naturaleza, en sus formas y sus accidentes, como los abstractos que proyectan reflejos de su contacto íntimo con la naturaleza, tienen, además de ciertas afinidades, una común necesidad material: la de una técnica bella, porque la técnica es la condición de su expresión. Con ella pueden dar a su arte un lenguaje común, por universal.

E. H. D.

REENCUENTRO...

(De la Pág. 4)

juego con ellos: es una mezcla de tierra y aire. Mis últimas cosas son completamente distintas".

La armazón gráfica demasiado incisiva y rígida, se torna más sensible en los últimos trabajos de Faz, se afloja y desaparece bajo la plasticidad del modelado y la afluencia de la atmósfera al cuadro, elemento que el pintor incorpora a su obra de pronto, con enérgico entusiasmo.

La nostalgia por su tierra, en la que coinciden todos los viajeros: simples turistas o expatriados voluntarios e involuntarios, estimula su preocupación por hacer un arte de raigambre nacional; en tanto que, por otra parte, el lado sombrío del capitalismo que se le revela en sus vagabundeos por los bajos fondos neoyorkinos, lo acucia a situarse políticamente en una actitud de creciente repudio frente al complicado mecanismo de la democracia. Carlos Faz se hace comunista en el corazón del mundo antirrojo, no cabe duda, a juzgar por el tono que emplea en su correspondencia y las influencias que admite en su obra. Esta se inclina, y finalmente cae por la pendiente de un arte programático, sin la grandeza de un sello propio; pero en sus mejores momentos se escucha en ella nítidamente ese llamado de un hombre a todas las facultades de otro: la individualidad de Carlos Faz abierta al mundo.



Grabado chino

Muestra... (de la pág. 23)

Fukien que datan de varios siglos antes de nuestra era. Hay diversos tipos de lacas; todos parten de una forma basal en metal o medera, a veces de papier maché, a la que se aplica un mayor o menor número de manos de laca hasta obtener el espesor deseado. Hay lacas lisas, pintadas o monocromas; hay lacas con incrustaciones de nilo de oro o plata, con incrustaciones de piedras preciosas o concha de perla. Tal vez la más valiosa es la laca tallada que empezó a producirse en el siglo X; requiere a veces 90 capas para lograr el espesor requerido; una pieza de éstas puede representar el trabajo de un maestro durante dos años. En esta exposición podemos admirar un buen ejemplar de laca negra incrustada de concha de perla y varios buenos ejemplas de laca tallada, particularmente el que tiene dos tonos de rojo, quedando uno al descubierto con el tallado profundo.

Capítulo aparte merecen los papeles recortados; es una técnica conocida en toda China, cuyos temas son muy variados en que cada región tiene los propios. Hay recortados en papel, personajes del teatro clásico chino, seres mitológicos y del folklore, animales, pájaros, etc. Los hay monocromos y también recortados de papeles de colores diferentes, que, en seguida, se componen en un total. Los más atamados son los recortes de año nuevo, que para esa festividad se pegan en los papeles traslucidos de las ventanas, que en las construcciones populares reemplaza al vidrio. Se exhibe una buena colección de reproducciones de recortes de papel grabados en madera, como asimismo hay un grupo de recortes auténticos en papeles de color.

Completan es exposición, variados objetos de arte antiguos y modernos: sellos de piedra, vidrios policromados, un hermoso frotis de la dinastía, bordados y tejidos, etc.

Acerca de la.... (de la pág. 15)

una vez más, no se trata sólo de formas exteriores del lenguaje del arte, sino también de la organización de su materia, de su contenido. El destino de un personaje y su carácter son objeto, por parte del dramaturgo o del novelista, de un trabajo de coordinación que opone, por ejemplo, unos a otros los rasgos contrarios de un carácter y subraya igualmente los contrastes que ese destino supone. A menudo también dos personajes se oponen, de un modo complejo —en lugar de ofrecer un paralelismo simple, como Aquiles y Patroclo, Orestes y Pílades— como Don Quijote y Sancho, Fausto y Mefistófeles. Las posibilidades son infinitas, pero se trata siempre de poner en orden elementos heterogéneos, y no simplemente para yuxtaponerlos, sino para establecer entre ellos una coordinación profunda.

Los cuatro métodos fundamentales del trabajo artístico no aparecen simultáneamente en la historia del arte. Ciertos elementos de simplificación y de coordinación existen en las obras de arte más antiguas que conocemos, pero lo que domina en ellas son los dos primeros métodos y sobre todo el de intensificación, sin el cual no podría haber obra de arte digna de este nombre. Por el contrario, durante los últimos siglos se ha podido observar que los dos primeros principios ceden el paso —sin desaparecer del todo— a los dos últimos. Los personajes de Shakespeare son más intensos que los de Goethe, pero la estructura interior de estos últimos es más compleja. El poeta de hoy se abstiene de la hipérbole, pero práctica la elipsis; el músico construye su obra menos sobre la repetición que sobre la coordinación siempre más compleja de sus elementos. El pintor impresionista considera el universo como un sistema de relaciones cromáticas y, en lugar de subrayar sus detalles, los funde en la sabia armonía del conjunto. Es claro que esta sucesión de los métodos esenciales no basta para explicar la evolución histórica tan compleja de las artes; sin embargo, ella ayuda a comprender integralmente lo que es la obra artística y lo que es el trabajo de la imaginación creadora en el arte.

L.

inauguración de la temporada en el museum of modern art

De nuestro Corresponsal en Nueva York

Armando Zegrí

Con una exposición de veinte telas del pintor greco-italiano Giorgio de Chirico, el Museo de Arte Moderno de Nueva York inicia este otoño la temporada 1955-1956. La exposición (que se inauguró el 6 de Septiembre y continuará abierta hasta el 30 de Octubre) marca también la publicación de una obra editada por el Museo y escrita por el crítico de arte norteamericano James Thrall Soby, sobre la vida y la producción del pintor, principalmente sobre la producción de la primera época, cuando De Chirico se hizo acreedor al título de "poeta metafísico de la plástica moderna".

La obra de James Thrall Soby es un estudio a fondo sobre la escuela personalísima de este artista que tantas huellas ha dejado en los experimentos —individuales y colectivos— de la pintura del siglo XX. Ecos de la visión cataléptica de Giorgio de Chirico se encuentran en la obra de Dali, Magritte, Delvaux y Ernst.

La mayoría de los veinte cuadros que componen la exposición del Museo de Arte Moderno pertenecen al período de antes de la primera guerra mundial (la etapa más brillante del artista), a la época en que con toda la elocuencia de su juventud creaba ese mundo inhabitado —tan suyo— con sus perspectivas de silencio, figuras de personas plasmadas en el instante de haber sido convertidas en estatuas y maniquíes y estatuas en actitudes vivas de gente.

Más que ningún otro pintor moderno Giorgio de Chirico ha impresionado (aunque por distintas razones, válidas o superficiales) igual al conocedor que al profano. No se puede pasar al lado de uno de sus cuadros sin sentir el magnetismo de la lucidez aderezada con elementos de locura. Hay algo (o por lo menos cree uno encontrar algo) de extraordinariamente familiar en estas escenas que no se han visto nunca. Debe ser la convivencia de la instropección o ese deseo —activo o latente— en la mayoría de nosotros, de escapar de la realidad hacia lo fantástico y lo imaginario.

Porque —aparte del valor que la obra de Giorgio de Chirico indudablemente tiene en la opinión autorizada de los expertos en arte— su visión del mundo (o mejor dicho la revelación de su mundo tan particular y personal) atrae y preocupa por algo independiente a la estética.

Basta recordar o evocar ese tren (en uno de sus cuadros) que corre por el interior de un laberinto de arcos romanos. Es un tren que corre como un hombre perdido que sabe que su carrera no lo ha de llevar a ninguna parte. Y esa otra tela titulada —si mal no recuerdo— "Misterio y Melancolía de una Calle" con la figura de una niña empujando un aro de hierro. La figura de la niña está suspendida en el tiempo.

James Thrall Soby cita en su libro unas palabras del propio Giorgio de Chirico como la explicación más acertada a este fenómeno de autoencantamiento. "Una de las sensaciones más extrañas y profundas que hemos heredado de la prehistoria es la sensación de poder adivinar el porvenir. Existirá siempre. Es una especie de eterna prueba de la falta de sentido del universo. El hombre primitivo debe haber creído ver augurios por todas partes, debe haber temblado a cada paso".

La pintura de Giorgio de Chirico es una pintura de augurios.

Nueva York, Septiembre de 1955. **A. Z.**

Próximas Exposiciones.

ARQUITECTURA DE AMERICA LATINA

El Museo de Arte Moderno de Nueva York anuncia para el 23 de Noviembre la apertura de una exposición sobre la arquitectura de la América Latina en el siglo XX. Esta muestra forma parte del programa de exposiciones internacionales del Museo y además de presentar modelos de algunos edificios incluirá una serie de ampliaciones de fotografías tomadas en la América Latina, destacando las construcciones consideradas de estilo sobresaliente.

Esta muestra sobre arquitectura latinoamericana en el siglo XX es una de las exposiciones de gran tamaño que el Museo de Arte Moderno anuncia para la presente temporada. En su preparación se han invertido más de 14 meses de labores y en ella han colaborado críticos y autoridades norteamericanas en el ramo arquitectónico.

La exposición continuará abierta al público del 23 de Noviembre hasta el 20 de Febrero del próximo año.

Premios del 66.o Salón Oficial de Artes Plásticas de 1955

Reunidos los jurados para la selección de las obras acreedoras a los premios del 66º Salón Oficial de Artes Plásticas, organizado por la Universidad de Chile, a inaugurarse en los momentos en que esta edición entra en prensa, dichos premios recayeron en los siguientes artistas (el Premio de Honor fue declarado desierto):

Premio Universidad de Chile, a los pintores Israel Roa y Sergio Montecino (ex aequo); 1.er Premio de Pintura, Olga Morel; 2º Premio, Iván Vial; 3.er Premio, Francisco Alvarez; Menciones Honrosas: Jaime Catalán e Ivo Bavarovic. Escultura: el 1.er Premio fue declarado desierto; 2º Premio, Raúl Valdivieso; 3.er Premio, Matías Vial; Menciones Honrosas: Juan Bustamante y Elisabeth Román. Grabado y Dibujo: 1.er Premio (ex aequo) Julio Antonio Vásquez y Marta Colvin; 2º Premio, Héctor Wistuba; 3.er Premio, Dolores Walker; Menciones Honrosas: Elisabeth Román y Juan Bustamante (Rovi). Artes Aplicadas: 1.er Premio, Julia Ricci; 2º Premio, Doris Fischer; 3.er Premio, Luis Proaño; Mención Honrosa, Martínez Bonatti.

Certamen Arturo M. Edwards: Premio de Honor, Alberto Mathey; Premio Paisaje, Manuel Gómez; Premio Pintura de Costumbres, Carlos Ruiz; Premio de Pintura Histórica, Marta Aguilera.

Premio de la Crítica (otorgado por el Círculo de Críticos de Santiago) a Nemesio Antúnez, por grabados.

Certamen Matte Blanco: Premio único, Juan Bustamante (Rovi).

El Jurado del Salón estuvo formado por Inés Puyó, Gregorio de la Fuente, Ramón Miranda, María Fuentealba y Gustavo Carrasco Délano. El Jurado del Premio Universidad de Chile, por Raúl Vargas, Gregorio de la Fuente, María Fuentealba, Pascual Gambino y Augusto Eguiluz.

VIÑA SANTA RITA

GERENCIA:
ESTADO 260, OFICINA 301

VENTAS:
SAN JOAQUIN 1057

La creación artística chilena exhibirá la NU

El Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a invitación del Presidente de la X Asamblea de las Naciones Unidas, don José Maza, acaba de enviar a Nueva York, para que sea presentada durante los meses de octubre, noviembre y diciembre, una exposición de arte nacional, que será exhibida en la sede de las Naciones Unidas.

A cargo de esta exposición viaja el Comisario General de Exposiciones del Instituto, don Jorge Caballero. La exposición comprende pintura de los artistas que han obtenido en diversas épocas el Premio Nacional de Arte, premios de honor o primeras medallas en los Salones Oficiales de Artes Plásticas que organiza la Universidad de Chile. Incluye también la Sección Chilena de Artes Plásticas enviada a la III Bienal de Sao Paulo. De los maestros de la pintura chilena del siglo XIX y comienzos del presente, se incluyen obras de Valenzuela Llanos, Juan Francisco González y Exequiel Plaza.

Por otra parte, esta muestra, que constituye un interesante resumen de la creación artística chilena, comprende, además, una colección de grabados del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, una colección de cerámicas y esmaltes sobre metales de los principales artistas en esta especialidad, y material folklórico del Museo de Arte Popular.

HOMENAJE A VIRGINIO ARIAS.— Para el 10 de noviembre, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas prepara un homenaje al notable escultor chileno Virginio Arias, con motivo de cumplirse el centenario de su nacimiento. En el programa preparado por el Instituto figuran una exposición de sus obras en el Museo de Bellas Artes, la filmación de un corto documental y un concurso para una biografía sobre el maestro.

La Revista de Arte ofrecerá en su próxima edición un ensayo sobre la obra de Virginio Arias y reproducciones de sus principales obras.

TALLERES GRAFICOS "LA NACION"
—O.|10724.—

REVISTA DE ARTE



UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS
N.º 3 — ABRIL - MAYO DE 1956

Ventana abierta al mundo de

ANTUNEZ

por Enrique LIHN

QUIENES han visto en Nemesio Antúnez al refinado cultor de un arte figurativo lleno de mesura, al observador lúcido y un tanto distante de la naturaleza y del hombre, no han tenido ocasión de formarse sino una visión algo pobre —entiéndase parcial— de una obra que en su totalidad los sorprendería por sus enérgicos contrastes. Los numerososo grabados, dibujos y pinturas, fechados por Antúnez entre los años 1943 *y* 1945, *nos develan transfigurada, con la claridad que sólo la forma, objeto del arte, puede prestar a su contenido, la imagen de un hombre enajenado por la angustia que le viene del lado oscuro de la existencia.*

Nemesio Antúnez obtiene una beca el año 1943 *para terminar sus estudios de arquitectura, que iniciara en la Universidad Católica de Chile, en EE. UU. Los completa en* 1945 *en la Universidad de Columbia. Aunque tiene en gran estima una profesión que no llegó a ejercer, la abrazó, como previéndolo, fríamente. Se trataba, más bien, de cumplir un compromiso con su medio antes que consigo mismo. Romperlo para dedicarse a la pintura equivalía a dar un paso de los más arriesgados y el que lo diera es un índice de la autenticidad de su talento, del vigor con que éste debió revelársele vocacionalmente.*

Sin oficio definido, en una gran ciudad extranjera, hay que hacer equilibrios para salir adelante, como en la cuerda floja, mantenerse en un estado de permanente lucidez. En Nueva York, Antúnez divide su vida entre el trabajo de ganársela y el de ensayar, sin interrupción, noche a noche, las fórmulas en que intenta apresar su particular visión del mundo. Su situación en él de rebeldía, de inseguridad, habla a través de ella en un lenguaje que la universaliza, pero cuyas motivaciones locales e individuales hay que tener presentes, lo creemos, como en el examen de cualquier forma expresiva. Hay, por una parte, en el Antúnez de la primera época, aparentemente encauzado en la corriente no objetiva del arte, un barroquismo, un sentimiento dramático de las cosas que lo aproxima, por encima de sus diferencias formales, en intensión, a todas las direcciones que emanan del expresionismo, fieles a la realidad en la medida en que ésta se ajusta a la intuición creadora.

Una cosa nos parece segura: Antúnez nunca estuvo más lejos que en sus comienzos de evitar lo que con alguna propiedad podría llamarse la zona extraestética del arte, si se ve en éste una región abierta sólo a

REVISTA DE ARTE

PUBLICACION BI MENSUAL EDITADA POR EL INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES.

OFICINAS: MIRAFLORES 556

SANTIAGO, MARZO-ABRIL 1956 (SEGUNDA EPOCA) — N.° 3

Precio del ejemplar . . . . $ 300.—
Suscripción por un año . . $ 1.200.—
(5 ediciones)
Estados Unidos y Europa . US$ 3.—

Director:
ENRIQUE BELLO

Secretario de Redacción:
ENRIQUE LIHN

Redactores:
LUIS OYARZUN, HERNAN VALDES, EMILE H. DUFOUR, ANDRES PIZARRO, SERGIO MONTECINO, ARMANDO ZEGRI (Corresponsal en EE. UU.)

Diagramador:
GALVARINO RODRIGUEZ

Las reproducciones que aparecen en esta Revista son tomadas por el Departamento de Foto-Cinematografía de la Universidad de Chile.

Decano de la Facultad de Bellas y Director del Instituto:
LUIS OYARZUN

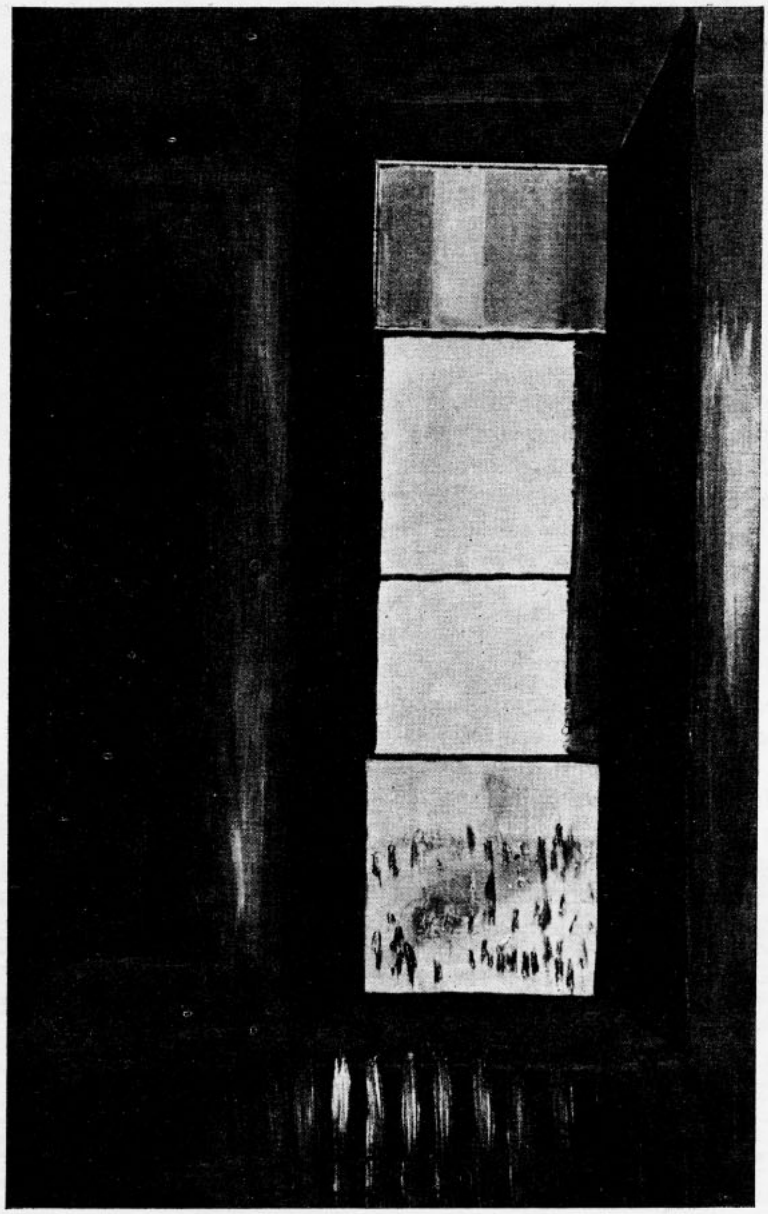
Consejeros del Instituto de Extensión de Artes Plásticas:

Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; **Marcos A. Bontá**, Director del Museo de Arte Contemporáneo; **Tomás Lago**, Director del Museo de Arte Popular; **Carlos Pedraza**, Secretario de la Facultad de Bellas Artes; **Jorge Caballero**, Comisario de Exposiciones; **Camilo Mori**, **Laureano Guevara**, **Lily Garafulic**, **Isaías Cabezón**, **Julio Antonio Vásquez**, **José Caracci**, representantes de las instituciones artísticas; **Sergio Montecino**, Secretario de la Junta Directiva del Instituto.

PORTADA DE ESTA EDICION:

Dibujo de Nemesio Antúnez, correspondiente a la segunda serie de "Los Oficios", litografías en co'or en ejecución (La primera serie fué realizada en 1952).

la contemplación desinteresada, sensitiva o intelectiva del mundo y a su imitación, invención o recreación sobre la base de ciertos valores inoperantes en otro campo. La influencia que indudablemente ejerció en él, el arte abstracto, a la que escapa luego a través de sucesivas etapas hasta llegar al realismo anti naturalista que ahora practica —una forma menos programática del realismo social en que se debaten otros pintores nuestros— debe verse, simplemente, en su libertad frente al objeto que transfigura con el violento impulso que lo lleva a él, centrífugamente, pero que de ningún modo esquematiza, substituye por un signo o reemplaza como lo hacían, Kandinsky o Mondrian, para hablar de los pioneros del arte abstracto, por las famosas formas OBJETIVAS: *triángulos, círculos, cuadriláteros, etc. Paradójicamente el hombre, que hoy aparece en la obra de Antúnez como un jeroglífico anotado de manera fugaz y menuda entre los grandes espacios celestiales y terrenales, es el centro de sus primeras invenciones expresivas. El realismo de extracción naturalista, apegado a un grosero modo de concebir las relaciones entre el arte y la realidad, la filosofía y la ciencia, se negaría a reconocerle el mérito que, con razón, se les niega a las formas extremas del subjetivismo: la inteligibilidad. No hay arte, sin duda, allí donde no hay comunicación entre el creador y el espectador, donde la obra se erige en un todo de tal modo cerrado que escapa a la receptividad de éste; es la fecunda idea de la autonomía del arte, de la substantividad de lo estético esterilizada por los excesos de quienes la fuerzan a transformarse en la autonomía de cada expresión artística en particular. Pero las referencias del artista, a través de su obra, a lo que tiene en común con todos los hombres, deben surgir en una atmósfera de la mayor libertad individual. Desde el punto de vista de un realismo bien entendido, negamos que Antúnez, en su primera época, haya caído en el hermetismo y que sólo luego, a partir del momento en que se decide a socializarse por la vía de un arte imitativo, descriptivo de los aspectos amables de la vida, se lo pueda considerar un auténtico realista. Por el contrario, acaso sus figuraciones de hoy día acusan una tendencia mucho más acentuada a la abstracción que sus primeras, apasionadas, despiadadas organizaciones de formas plásticas antropomórficas llenas de vitalidad, plasmadas, como a manotazos, en un estado de gran exaltación emocional.*



LA VENTANA NEGRA. — Oleo 26 x 40, N. Y. 1949.

Así pues, el tema en que centra Antúnez su primera actividad creadora, sobre el que divaga atormentadamente, es el hombre. Su figura, apenas reconocible en ocasiones, ha sido reducida como en una mesa de operaciones —a lo que podríamos llamar su expresión básica, despojada de todo lo que oculta el rostro de la carne, sus atracciones y repulsiones, sus victorias y sus derrotas: su drama. No hay lo que en este caso se podría definir como una concesión, como una pausa en el sistemático y obsesivo oscurecimiento de la escena, la aparición fugaz de una fisonomía, de una nota individual en medio de esa especie de juicio final materialista en que, bajo un cielo vacío la carne es condenada a la corrupción y reencarnación perpetua.

En un sentido sí que puede reprochársele a Antúnez el haber instalado su laboratorio en la asediada torre de marfil. El subterráneo es una torre invertida donde también se pierde el sentido exacto de la verdad del arte que sólo se encuentra al nivel de la realidad, en correspondencia con ella. Los excesos del esteticismo y del expresionismo conducen, por vías divergentes, a un mismo punto en que se confunden o se entregan a la doble tarea de mantenerse a distancia el uno del otro y mantener la que les evita el contacto mortal con la complejidad del mundo; el uno superficializándose, el otro volviéndose rígido, frío.

El expresionismo de Antúnez —si es en una zona limítrofe al de esta escuela donde debemos situarlo hasta un período que coincide aproximadamente con la repatriación— tiene de común con el expresionismo "propiamente tal" por lo menos algunos rasgos que anotaremos sumariamente. Es la hipertrofia del yo emocional que se traduce, en su caso, en un abandono casi completo de las formas de representación objetivas, en una re-

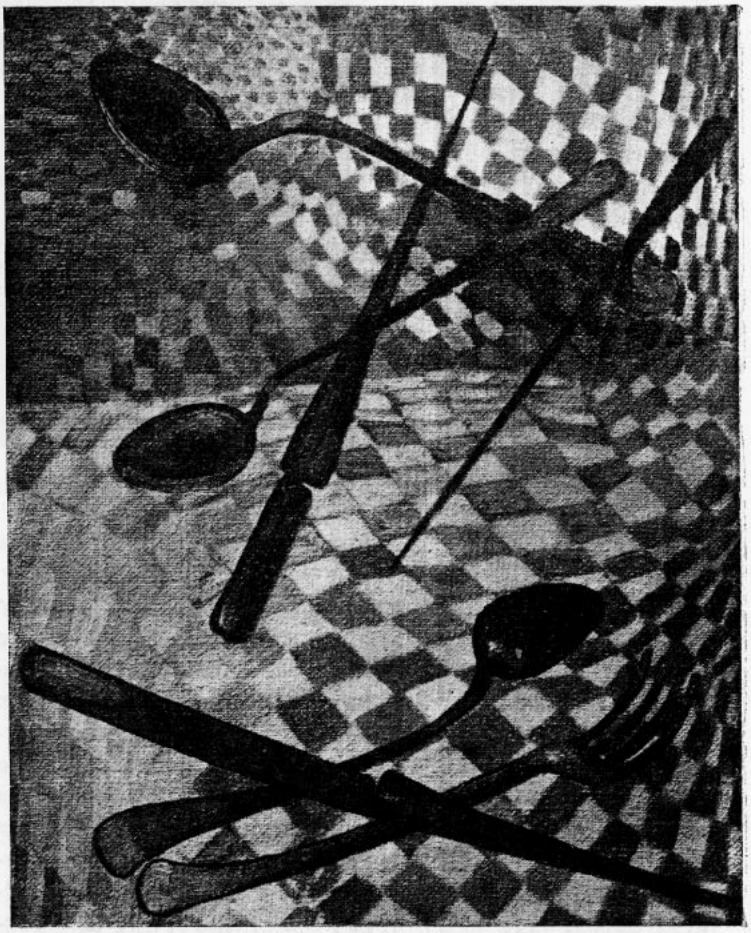
serva agriada frente al mundo del que no escapa, sin embargo, hacia el dominio de la fantasía, al que no regresa a través de figuraciones alegóricas. Ha buscado, antes un equivalente de la realidad, de espaldas a ella, tal como le es dado vivirla en el seno de su intimidad, que una penetrante deformación enjuiciadora, crítica de la misma. No hay en su arte ni una actitud combativa que se complazca en revelar los aspectos condenables de la existencia social, ni el disfrute en la liberación surrealista de ella, por la vía onírica, de la exaltación lírica, del exotismo, de la magia, etc. Carece también de ironía —pensamos en Paul Klee y en su ancestro romántico, que permite mantenerse a distancia no sólo de lo que atenta contra la estabilidad del sujeto desde afuera, sino también de lo que pudiera avasallarla desde adentro: cualquier exceso pasional que pudiese rematar en el pánico, en el clímax dramático.

Tanto como en los maestros y discípulos del expresionismo, Antúnez se manifiesta primeramente contrario a la sensualidad gozosa, herencia del impresionismo transmitida por los fauves a la pintura moderna, apasionado por desnudar al hombre en su dimensión irracional, agónica. Una suerte de existencialismo que se detiene con desesperación en el absurdo mayor, la muerte, creyendo encontrar en ella el solo destino, la sola vocación, el solo instinto de la vida.

¿Cuáles son el sentido, la forma y la emoción que el artista ha impreso a este tema milenario?

Ante todo Antúnez es un artista contemporáneo de los más audaces. Por su edad, preparación e inteligencia mantenida también allí, en la zona delirante de su obra, es alguien que ha tenido la ventaja de haber sabido aprovechar las experiencias de la revolución artística que viene triunfando, por encima de sus fracasos, desde hace más de cincuenta años. Se ha formado en la escuela de los grandes, sin caer, como algunos de ellos, en la anarquía que necesariamente reina en los momentos que preceden a la instauración de un orden nuevo. La fe en el arte como objetivo de la vida, sea cual fuere la filosofía que se tenga de ésta —una conciencia, por ejemplo, que se defiende del absurdo por el hecho de registrarlo—, vuelve, lo creemos, a despertar tras el letargo en que se sumió con el dadaísmo, el surrealismo y sus secuelas. Por otra parte, la numerosidad de los experimentos realizados con mayor o menor éxito en el dominio artístico, resta importancia a los que se puedan hacer en lo sucesivo con el mero propósito de descubrir algo inédito. La demanda de originalidad no es tan grande como en el pasado inmediato (no debiera, no tiene por qué serla); otros valores han venido a reemplazarla; la autenticidad, el rigor expresivo, la universalidad y claridad del mensaje, etc. Picasso, que nunca ha dejado de encontrar en su obra el sentido de su vida, que no ha arriesgado aquella en sus etapas experimentales sino como un jugador seguro de sí mismo, que sabe retirarse a tiempo, sigue siendo la figura descollante en la pintura moderna, la más admirada por los artistas jóvenes. Antúnez no lo ha perdido de vista. Tiene de común con él y con Henry Moore, otro creador de vitalidad genial, una tendencia a lo monumental que en pintura se expresa por la primacía de los valores plásticos sobre los pictóricos. Ejemplo: el renacimiento florentino que se remonta, al tiempo en que el pueblo griego encuentra la expresión más acabada de su arte en el acorde de su escultura y de su arquitectura. Del neoclasicismo picassiano y del primitivismo de Moore, imbuídos ambos de majestad estática, se aleja en su necesidad de conformar dinámicamente las imágenes obsesivas, enfermizas que lo aquejan; un mundo nocturnal, fantasmagórico, en permanente estado de lucha, de descomposición pero plasmado, no obstante, con amor por las grandes formas sólidas, concretas, táctiles. En sus primeros tiempos, Antúnez no sólo es indiferente al color, sino que practica la pintura como un arte accesorio, con menos frecuencia que el dibujo y subordinada a éste. Su copiosa producción de aguas tintas —técnica que se presta por sus exigencias de rapidez y precisión al arrebato que lo mueve— nos enfrentan con un artista interesado por el volumen en movimiento y el ritmo que se sigue en el choque y en la trabazón de los cuerpos humanos, pura materia, pura especie en una suerte de lucha a muerte teñida de inequívoca eroticidad. El tema de estos cartones está presentado de una manera puramente plástica, en el tratamiento de los mismos, lo cual no impide que intuyamos su sentido sin las dificultades que puede oponernos un arte narrativo sin fuego.

Lo aliterario de las imágenes que evocamos, hace de Antúnez un artista plástico cien por ciento al que no se le puede reprochar la menor inclinación por otras



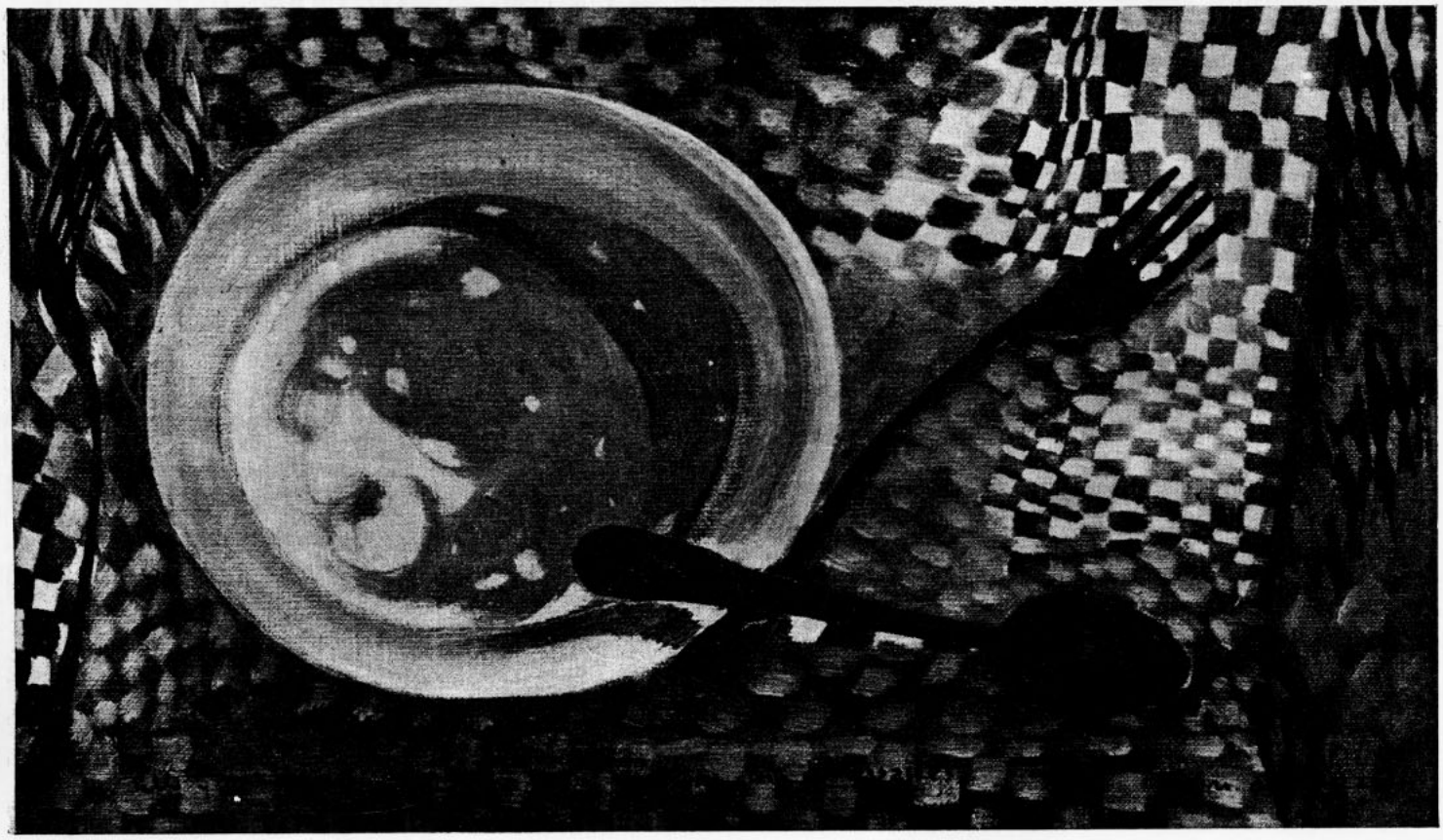
CUCHARAS Y TENEDORES. — Oleo 33 x 40, París 1952.

LLUVIA SOBRE LA MULTITUD.

Oleo 60 x 80, N. Y. 1949.



SOBRE EL MANTEL.



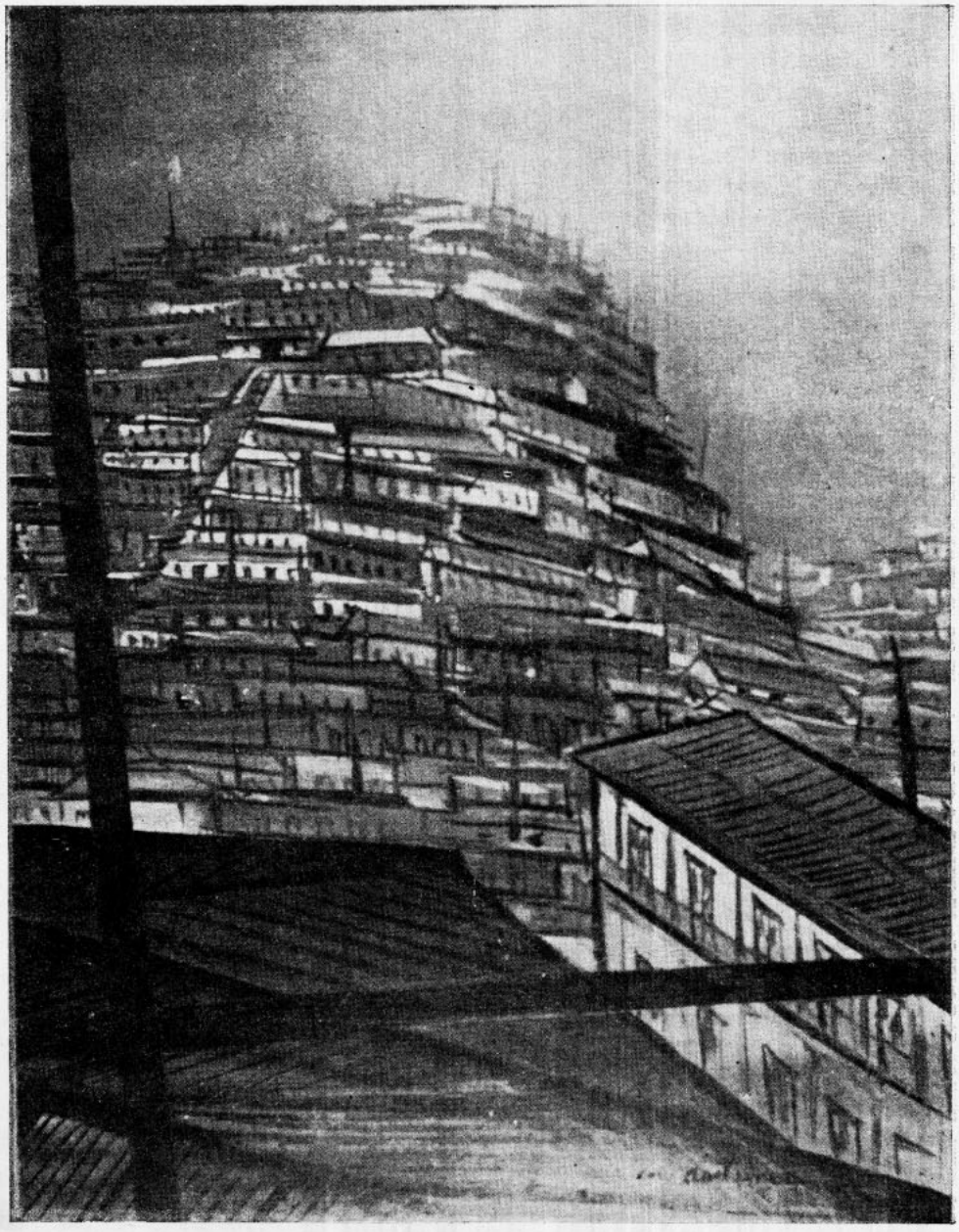
disciplinas expresivas. Ni sombra de literatura en su obra, si es que la habido alguna vez en la de alguien (pensamos que al hablar de un arte visual, literario, poético, musical, se alude simplemente a las deficiencias que habría que señalar como tales en relación al campo mismo en que se presentan, antes que atribuirlas a la imposible irrupción en él de otros colindantes). En este sentido, se puede hablar de la pureza de Antúnez como dibujante y pintor siempre que no se confunda el arte puro con el arte por el arte; en otras palabras, un arte que se aviene a los medios que le son propios y encuentra en la aparente limitación que ellos le imponen infinitas posibilidades de expresión, con un arte esteticista, aristocrático, vacío, que se entrega exclusivamente al despliegue de sus valores formales despreciando la emoción, el sentido, todo aquello que comprendemos bajo el concepto de contenido en oposición al de forma, pareja, de hecho indisociable.

Purista, Antúnez se cuenta entre los artistas de nuestra época conscientes de su oficio y sabido es que entre los méritos de la pintura moderna sobresale el de haber redescubierto a la vez que su original condición creadora, toda aquella riqueza de formas, combinaciones y posibilidades varias, insospechadas por el ilusionismo neoclásico, romántico y naturalista. Con todo, no resulta igualmente encomiable el celo excesivo, puesto por él en evitar las referencias a la existencia inmediata de la que se evade para revelárnosla en su esencia, en su realidad de verdad. Si aceptáramos su interpretación como exacta, debiéramos sentir como él que todo en la vida es apariencia, salvo esa lucha de ella por mantenerse sumiéndose en los instintos, allí donde el individuo desaparece en la especie a lo largo de un drama anticultural en que el hombre cae sin conquistar nada para el hombre. Preferible es pensar con algún motivo, aunque no haya ninguno que autorice un optimismo desmesurado, que un pesimismo como el descrito tiene algo de enfermizo y da fe antes de una perturbación interior que de una realidad objetiva. Así, reconociendo la universalidad alcanzada por esta visión merced a su calidad estética, es menester ver en ella un documento personal, de gran valor quizá, en el porvenir, pero cuando se trate de reconstituír uno de los rostros del hombre moderno; el que expresa su sentimiento de soledad frente a la irracionalidad del mundo, de angustia por la gratuidad de una existencia sin objeto, de impotencia ante los poderes "de la noche" y "de la muerte".

* * *

Junto con recibirse de arquitecto, Nemesio Antúnez expone en Nueva York por primera vez (1945). Una tentativa frustrada de llegar al público y a la crítica. El año siguiente lo vive en Cuba. En 1947 vuelve a Nueva York y empieza a frecuentar el "Atelier 17" del maestro Stanley William Hayter, sometiéndose a la rígida disciplina que éste no impone, pero a la que atrae a sus visitantes más hábiles e inquietos por conocer los secretos del oficio. Antúnez los asimila rápidamente y reúne una obra sin vacilaciones técnicas en la que llega a ratos al virtuosismo del maestro. Su arte no cede en nada a la influencia de Hayter, uno de los artistas más "deshumanizados" que conocemos, enriqueciéndose, indudablemente con su aporte. De él le viene, amén de la habilidad artesanal en el manejo de los recursos, el amor por la línea al desnudo, incisiva, resuelta, que aisla una figura en un solo impulso; el dibujo de contorno subordinado, en su producción de autodidacta al modelado.

En una serie de ilustraciones para los Veinte Poemas de Amor de Pablo Neruda, en la que hay que contar numerosos grabados de pequeñas proporciones, An-

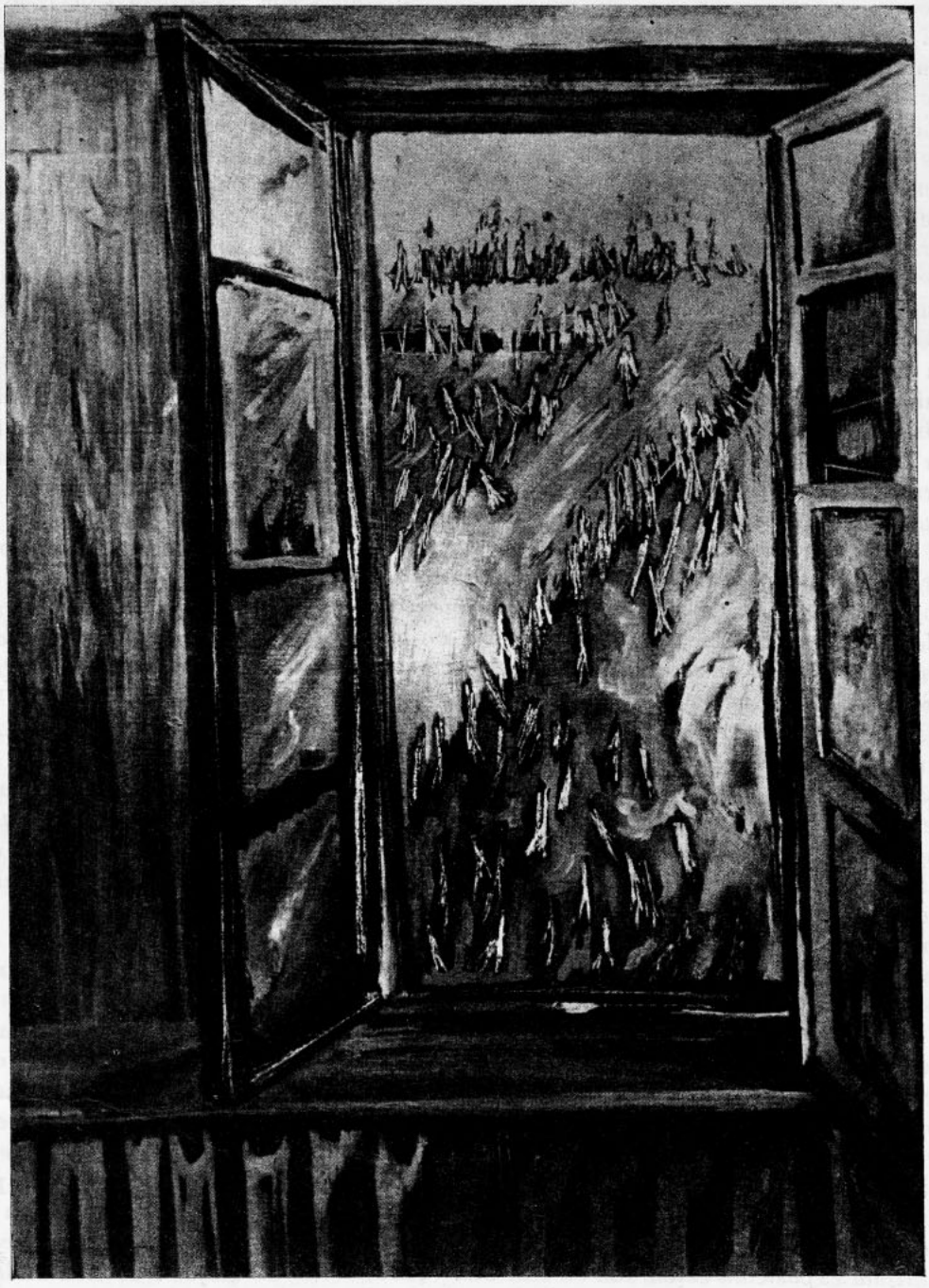


VALPARAISO, VENTANA. — Oleo 85 x 50, Valparaíso 1955.

túnez descubre el valor de la superficie incontaminada por la perspectiva lineal o atmosférica y se entrega sobre la plancha a un ejercicio caligráfico del buril, incrustando en un fondo parejo sus figuras vaciadas, reducidas al solo contorno, purificadas sensorialmente. Picasso —volvamos a él— y Matisse, han llevado la estilización hasta sus extremas consecuencias. Recordamos un curioso experimento del primero en que, partiendo de la representación orquestal de un toro (ejecutada sobre la base de todos los recursos gráficos) la va transformando, en un proceso intelectual, convirtiéndola en el signo del mismo que cristaliza en la exactitud convencional de unas cuantas líneas. No en vano se ve en el dibujo un elemento intelectivo frente a la sensualidad del color. Sus posibilidades decorativas han sido explotadas por Matisse con la extrema sensibilidad suya. Antúnez se mantiene a distancia del conceptualismo de la imagen-signo y de la sensibilidad reflexiva de la estilización que parte siempre de la base del mundo sensible. A través de la línea en función de la superficie llegan, sin embargo, a acentuarse o al menos aclararse sus referencias a éste y, por otra parte, su arte adquiere un tono más reflexivo, menos convulso: apolíneo.

En el taller de Hayter, en oposición a la actitud formalista del maestro, concibe y ejecuta sus obras de mayor virulencia expresionista en el sentido ya anotado, aquellas en que culminan y se sintetizan, polifónicamente sus experiencias en el dominio del absurdo, de la nada, de la muerte,, de la angustia. Un truco utilizado de la manera menos frívola, es decir, con propiedad, le permite fijar una imagen exacta de la corrupción material del hombre. Nos referimos al grabado que titula "Habitantes de la ciudad". De esta pieza Antúnez imprimió gran número de variantes (Hayter opina que se debe llegar a una impresión definitiva y repetirla, suprimiendo las otras). Se trata de una simple yuxtaposición en diagonal de figuras semi humanas; imaginémonos algo peor que un leprosario. La vida se desnuda de ellas arrojándolas. Alguien se extiende, vacío, en el suelo. El movimiento que es expresión de vitalidad, no figura aquí para nada. En la otra cara de la moneda, la que termina por no salir, su presencia lo ocupa todo. En "Desnudos sin fin" Antúnez nos presenta la carne conculsionada, también en una horizontal, la horizontal de la materia. Es la vida al desnudo, lo que hay de más elemental e impersonal en ella, empeñada en la tarea de la supervicencia, en una trabazón de miembros humanos que parecen afanados en desenlazarse, en organizarse. En todo esto hay una atmósfera como del primer día de la creación —la de todos los días— y se siente que se ha querido sorprender el drama de la carne como en su génesis.

Innumerables variaciones sobre el mismo tema. Antúnez abandonará la zona "abstracta" de su arte con la lentitud de quien no quiere verse forzado a volver sobre sus pasos. El sentido de autocrítica y la necesidad de agotar sus posibilidades una a una, le acompañará en cada uno de ellos. La suya es una obra dirigida por una conciencia artística, por una voluntad de expre-



LA VENTANA ROJA. — Oleo 160 x 200, N. Y. 1949.

sión integral y justa que nada tiene que ver con la tendencia a intelectualizar el arte, a hacer de él un vehículo de las ideas, lo que se ha dado en llamar, el mensaje, el programa. Al compás de una transformación plena de su personalidad, Antúnez va asimilando en formas representativas, las sugerencias cada vez más numerosas que la realidad le hace. Es como abrirse al mundo circundante, a su existencia, tras de haberlo padecido como propio, en su esencia, en un plano, diríase, metafísico. Lo que lo espera en él sigue siendo, por mucho tiempo, el reflejo, la encarnación de su angustia individual, expresada esta vez como un drama colectivo.

Asomado a la realidad, Antúnez ve las muchedumbres enmarcadas en el cuadrilátero de sus ventanas abiertas, muchas veces a cielos vacíos. Hay una colección de ellas (pequeñas témperas y acuarelas) que son el testimonio —lo sentimos— de una soledad que se rompe en su exceso, sin esperanza, acrecentándose con el espectáculo de una grandeza natural enteramente enigmática, muda. Pero la ciudad, una gran ciudad, aparece en el campo visual y con ella la sordidez, como ha dicho un poeta nuestro "la miseria del hombre". Ya no se trata de esa miseria innata que en el decir rilkeano, encierra el hombre como el fruto al carozo y que es susceptible de sublimarse en el heroísmo, la soledad y la grandeza de una muerte propia, sino de esa agonía impersonal y pasiva que se respira en el subsuelo, en el submundo, allí donde el hombre ni se integra a su especie en una actividad finalista ni se margina de ella en la actitud del rebelde que siente nacer y morir en sí mismo la existencia entera. Si se quiere interpretar esta visión desde el punto de vista social, podría verse en ella la acusación a un sistema que se vuelve en todo instante contra sus propios creadores, exaltando a unos, humillando a otros. La eterna injusticia del hombre con el hombre. Estas muchedumbres que el mismo artista organizará luego en su período solar, optimista, pictórico, en sus Desfiles, se presentan primeramente como simples yuxtaposiciones del signo hombre en movimiento ambulatorio, sin dirección, bañado por la atmósfera depresiva del amanecer o de la noche, que como en una visión impresionista negativa —ésta es un canto exultante a la variedad, a la riqueza del mundo— las envuelve, esfuma y desintegra. Antúnez ejecutó su serie de las multitudes, especialmente en la técnica de la litografía, más apta que el aguafuerte y la punta seca para alternar valores con la soltura que exige la vaguedad de la impresión. Sigue siendo un dibujante aunque abandone la línea en esta serie. El motivo expresivo no "pide" color y las telas en que Antúnez lo desarrolla son, pictóricamente, de una pobreza franciscana.

A partir de 1950, año en que se va a París con una beca de la Fundación Doherty, empieza para Antúnez lo que él llama su etapa de aprendizaje como pintor. En realidad, el cambio que se ha venido operando en su arte, llega en un momento dado como a dividirlo en dos mitades. Una selección de sus grabados es adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esto da una medida del éxito obtenido por el artista en su segunda y última exposición celebrada en EE. UU. (1950).

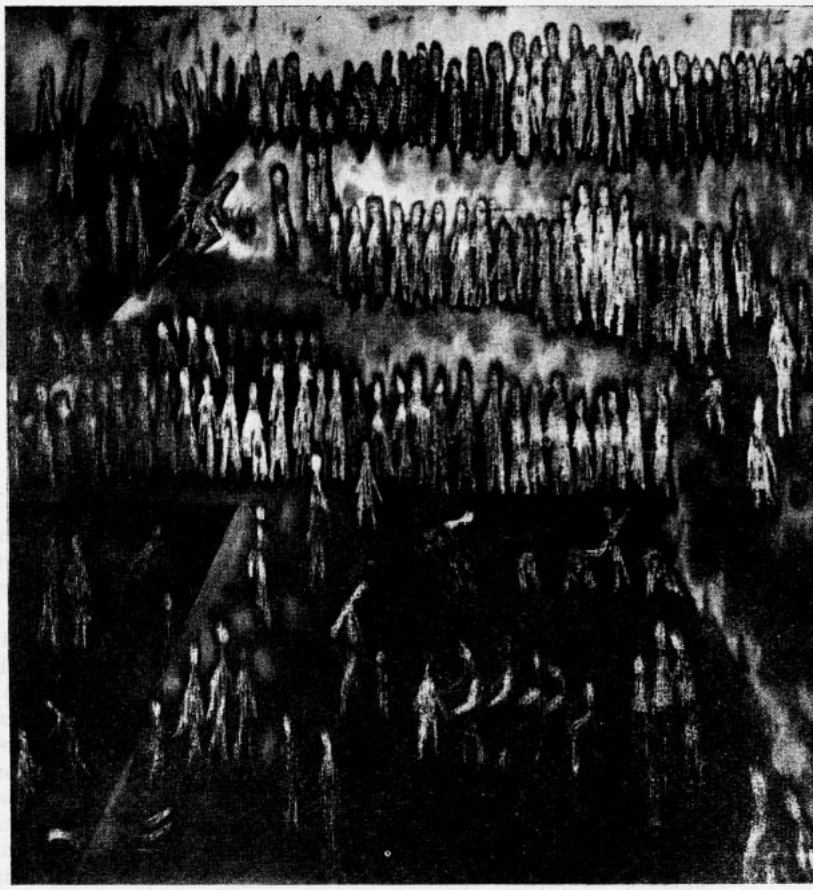
Hasta aquí hemos cumplido con el propósito inicial de este artículo: el de presentar una imagen de Antúnez en la que actualmente, el artista no se reconoce, olvidada acaso y, necesariamente desconocida en parte por el público que, sin esfuerzo, se ha formado entre nosotros. Pero, desde luego, no podemos cerrarlo sin incluír en él algunas observaciones sobre lo que, en seis años de sostenida labor, ha llegado a ser su obra. Insistimos en el hecho de que, conociéndola en su totalidad, se advierte cómo, aún en el momento mismo en que es fecundada por un germen nuevo que la hará cambiar casi esencialmente, se pueden marcar en ella claramente los histos que la llevan d eun extremo a otro de sí misma. Siempre nos han parecido sospechosos los artistas que saltan de actitud en actitud, de escuela en escuela, movidos por una inquietud que tiene algo de deportivo e insubstancial. Admiramos en cambio la necesidad, el poder y la voluntad de renovarse, patente en la obra de todo creador que se desdobla en su obra, poniendo en ella lo mejor de sí mismo.

El realismo de Antúnez responde a un cambio de actitud frente al mundo, a una nueva situación en él, situación y cambio que se determinan mutuamente en un proceso que su pintura nos abre en su más clara perspectiva. Como en una novela de formación, llega el momento en que el protagonista deja atrás una adolescencia que lo ha aquejado con su pureza agobiadora y se integra a la cadena de su especie, como un hombre más entre los hombres. En la escala de sus valores éstos se organizan en un orden nuevo y aparecen otros que se le incorporan completándola. Quienes se consagran, tempranamente, al culto de la personalidad, sin haber roto los lazos que los unen al mundo, no tardan en escuchar el llamado de éste en su propio corazón, donde resuena de la manera más persuasiva. ¿Y quién ha amado la soledad, sin orgullo, por sí misma, verdaderamente? Lo que nos diferencia de los demás es bien poca cosa comparado con lo que nos asemeja a ellos; pero aún si fuésemos en todo únicos, en tal condición podría hallarse el estímulo mayor para complementarnos unos con otros. De las partes más heterogéneas surge el todo más compacto y cerrado cuando dichas partes llegan a ajustarse adecuadamente. Y el instinto de la armonía subsiste a menos que asistiéramos a una derrota de la que no podríamos rehacernos.

De un arte emparentado por sus medios con el formalismo de los abstractos pero cargado de emotividad expresionista, pasa Antúnez, rompiendo pacientemente la doble barrera, al campo de las formas representativas, donde se explaya su sensibilidad adormecida, hasta el momento, en la introversión atormentada. Aprende a pintar, según sus palabras, y, sus trabajos ejecutados en París (1950-1952), óleos de pequeño formato en los que se propuso como meta hacer rendir al máximun la materia, aproximarse e incluso caer en el preciosismo, son también el fruto de un aprendizaje integral de su personalidad seducida por el simple espectáculo de las formas sensibles. Si en su descubrimiento del color no llega a la sensualidad desbordante de los fauves, algo de la mejor tradición de la pintura francesa pasa a él, a través



MULTITUD EN EL PARQUE. — Oleo 120 x 200, N. Y. 1949.



HABITANTES DE LA CIUDAD. — Oleo

de ellos, arrastrando consigo el crispado organicismo que se ha dado como característica del arte alemán nunca verdaderamente clásico. Nos referimos a una cierta ligereza de buen gusto, a una voluntad de no hacer de la pintura una bandera, un arma, un texto de enseñanza sino una ventana abierta a la contemplación de una belleza que ella sola es capaz de desentrañar: la belleza de la línea y del color; una disciplina cien por ciento estética, de las más rigurosas. En este espíritu Antúnez pinta sus series de naturalezas muertas, cucharas, fósforos, manteles, calles con multitudes, etc., persiguiendo los fines inmanentes a su arte, lo que no implica, ciertamente, el abandono de la expresividad por las formas, pero sí una adecuación de la una a las otras que se traduce en claros y distintos conceptos plásticos, rebeldes a una trasposición de lenguaje.

Una exposición suya, efectuada en París (1952) fué reabierta, en la Galería Per Rom de Oslo, donde se encuentra en la actualidad más de un cuadro de Antúnez.

El artista vuelve a Chile en 1953. Lo mueve a ello —nos ha dicho— la resolución estudiada, consciente, de desarrollar en su propio medio, los conocimientos adquiridos durante diez años de afanoso trabajo, tanto en su propia obra como a través de una actividad pedagógica a la que se ha entregado en cierta medida, con resultados muy favorables.

E. L.

En el Ier. Centenario de

VIRGINIO ARIAS

por Jorge SANHUEZA

VIRGINIO Arias nació en Ranquil, provincia de Concepción, el 8 de Diciembre de 1855. Su padre, inquilino de un fundo, falleció cuando el futuro escultor no tenía más de 8 años.

Como todos los niños de nuestros campos, Virginio Arias comenzó a trabajar antes de saber leer y escribir. Primero fué pastor; luego, en Concepción, dependiente de una panadería. A los 12 años, se hizo ayudante del escultor Tomás Chávez, uno de los primeros egresados del recientemente creado Curso de Escultura de la Universidad. Con Chávez y otros artífices aprendió no sólo el trabajo de restaurar templos y decorar edificios equilibrado sobre un alto y cimbreante andamio. Lo más importante que conoció gracias a su primer maestro de modelado fué que un artista debía ser un profesional, un sujeto íntegramente consagrado a sus labores de creación. Fallecido Chávez, a una edad muy temprana, Arias siguió sus consejos y, venciendo difíciles obstáculos, llegó a Santiago e ingresó al Curso de Escultura el que, desde 1872, estaba dirigido por Nicanor Plaza. Plaza era un hombre delgado, de 28 años, que lucía una cabellera romántica y grandes bigotes. Paseaba con su delgado bastón desde su taller particular, en la Avenida Ejército Nº 34 hasta la Universidad de Chile, siempre acompañado de algún discípulo. El escultor había sucedido en el cargo de profesor del curso universitario al benemérito maestro francés Auguste François, fundador del primer curso de escultura en Chile.

En 1872, después de 9 años de estudios en París, en donde había vivido becado por el Gobierno y sobrebecado por el señor Matías Cousiño, Plaza regresó a Chile, llamado para hacerse cargo de la enseñanza de su especialidad. El curso se inició en 1873 con numerosos alumnos, muchos de los cuales al igual que Arias, estudiaban dibujo en la Escuela Nocturna de Artesanos, en donde enseñaba el ramo el pintor Cosme San Martín.

Muy pronto Virginio Arias se distinguió entre sus condiscípulos. Plaza lo estimuló, confiándole difíciles trabajos que el alumno ejecutó con éxito.

Por su parte, Nicanor Plaza tenía escasamente tiempo para desempeñar cabalmente sus obligaciones pedagógicas. Desde que Vicuña Mackenna asumiera la Intendencia de Santiago, la capital se había transformado de un modo asombroso. Los trabajos del cerro Santa Lucía, los monumentos que se inauguraron en diversos puntos de la ciudad, las decoraciones de los nuevos y suntuosos edificios que substituían al ranchería de la Plaza y del centro de la ciudad, requerían la permanente actividad del escultor, sea para levantar un pedestal, sea para grabar una inscripción o, lo más importante, para modelar alguna de las estatuas. El joven maestro debía, para poder cumplir con las demandas de la ciudad y la cátedra, recurrir a sus alumnos, encomendando determinadas obras a éste o aquél de entre los más destacados.

Cuando el Gobierno pidió a Plaza se trasladara a Europa para realizar, en mármol, la estatua de Andrés Bello que hoy está instalada en la puerta de la Universidad, el escultor trató de obtener para su discípulo Arias una beca a fin de llevarlo consigo. Tal beca no fué conseguida. Pese a ello, Plaza lo invitó a irse con él, pagándole pasajes, gastos, etc. Ambos escultores, entre cuyas edades sólo mediaba una diferencia de 10 años, se embarcaron, en Valparaíso en Junio de 1874. Hicieron un viaje de 40 días que sirvió para que Arias aprendiera los rudimentos del idioma de los franceses.

* * *

UNA vez en París, Nicanor Plaza puso en contacto a su discípulo con escultores y pintores que había conocido durante su estada anterior. La seriedad y el talento de Arias le valieron siempre una buena acogida.

El primero de los éxitos del escultor de Ranquil fué obtenido en 1875, año en que presentó un busto de su maestro Plaza al Salón de la Sociedad de Artistas Franceses, siendo aceptado por el Jurado de Admisión. Para un novicio y extranjero era difícil esa aceptación, ya que se presentaban anualmente 8.000 o más obras de las que sólo 2.000 se exhibían. El busto en cuestión, vaciado en bronce, fué traído a Chile por Plaza, en Septiembre de aquel año, y exhibido en la Exposición Internacional de Chile, donde obtuvo una Mención Honrosa. Ahora se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Santiago.

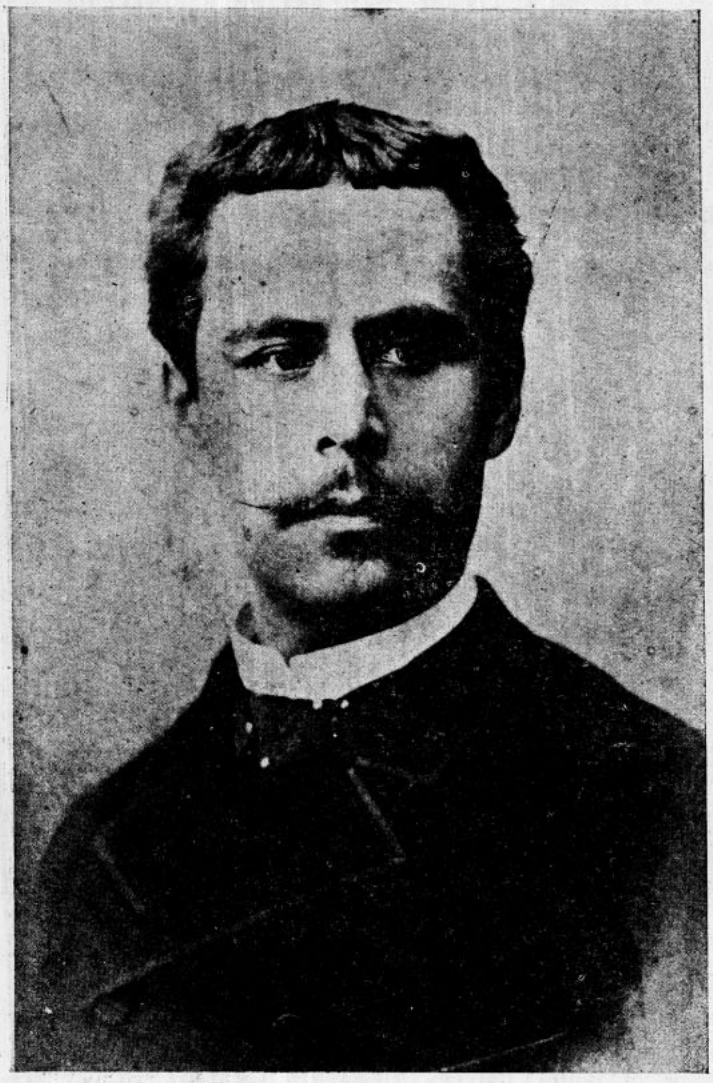
Al regresar a Chile, Nicanor Plaza dejó establecido en París a su discípulo, a quien regaló sus muebles, su ropa, su reloj, pagándole además por tres meses el arriendo de un taller. Llegado a Chile, le envió la suma de 1.400 francos para su subsistencia.

Esta generosa contribución de Nicanor Plaza a la formación artística del joven Arias, es un claro testimonio de la actitud estimulante hacia el arte plástico que fué característica de aquellos años. Plaza, por lo demás, había conocido las miserias del campo de Chile (nació en Renca, en 1844, en un hogar de inquilinos) y las del París de la Comuna, durante la cual, por defender sus obras, se encerró en un subterráneo, alimentándose de desperdicios. Su solidaridad con Arias estaba motivada por múltiples razones, ninguna de las cuales desmiente la nobleza de sus propósitos.

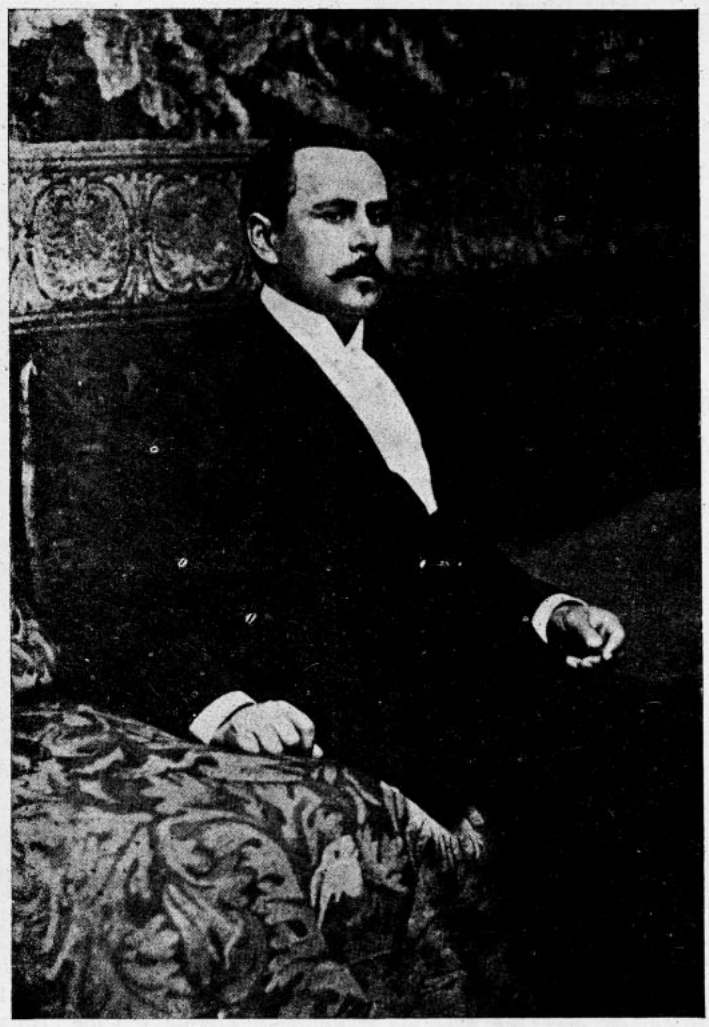
* * *

EN ese París de los valses de Strauss, de la fotografía y el aeróstato, entre la efervescencia de las Exposiciones Internacionales, de los cabarets y cafés dansants, y de las calles que el gas de los faroles iluminaba, la vida de Virginio Arias discurrió dura, tenaz y rectamente.

En 1876, entre miles de postulantes, obtuvo el puesto Nº 24 e ingresó a la Escuela de Bellas Artes de París, en la que sólo había cabida anualmente para 25 alumnos. Una fotografía nos lo muestra entre los rudos y agitados escultores que fueron sus condiscípulos. Antes de él, dos chilenos habían



VIRGINIO ARIAS A LOS 28 AÑOS.



EL ESCULTOR EN LA EPOCA EN QUE DIRIGIO LA ESCUELA DE BELLAS ARTES.

logrado ingresar a esa Escuela: Manuel Antonio Caro, cuyos estudios pagaba su padre, residente en Valparaíso y Nicanor Plaza, becado por el Gobierno. Arias, el tercero, carecía de beca (Plaza no siguió enviándole dinero). Debía trabajar para subsistir y estudiar. Obtuvo míseros salarios en una fábrica de imágenes de santos. En sitios diversos desempeñó funciones diversas. En el taller del escultor Carrié-Bélleuse, autor de los monumentos a O'Higgins y a las Víctimas de la Compañía, en Santiago trabajó de ayudante. Su vida no se distinguía en esto de la de Rodin o de la de Bourdelle, de quienes fué amigo y admirador entusiasta. Como ellos, distribuyendo su tiempo entre el trabajo y la Ecole des Beaux Artes, robándole horas al sueño y al descanso, ingresó a la Academie Julien, de Jean-Paul Laurens y a la Escuela de Artes Decorativas del pintor Causson.

* * *

MUCHOS chilenos había en París en los años que precedieron a la Guerra del Pacífico. Entre ellos, la figura de Alberto Blest Gana, Ministro Plenipotenciario ante el Gobierno de París y el de Londres, descollaba. Los pintores Pedro Lira, Pedro León Carmona, Antonio Smith, Cosme San Martín, José Mercedes Ortega, Alberto Orrego Luco, Ramón Subercaseaux y otros, fueron huéspedes de su mesa en más de una ocasión. Arias se vinculaba con todos los artistas chilenos cuya presencia en París conocía. Fué también amigo muy íntimo de los pintores venezolanos, maestros de su país, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas, cuyos bustos ejecutó en 1888. Michelena, por su parte, hizo un magnífico retrato de Arias que hoy se guarda en nuestro Museo de Bellas Artes.

* * *

AÑO tras año fué enviando obras al Salón de París. En 1882, obtuvo por primera vez un premio de importancia. Era sólo una Mención Honrosa, la primera mención honrosa que un artista americano recibía en París. Pero su mérito no estaba en esta prelación, sino en la significación que para el autor tuvo la ejecución de la obra y su posterior recompensa. Se trataba de la escultura que hoy conocemos con el nombre de "El Roto Chileno", nombre que por lo demás Arias se negó a aceptar. En París se llamó "Un Héros du Pacifique", un héroe de la guerra que contra las vecinas repúblicas del Perú y Bolivia sostenía Chile.

Arias no pudo permanecer indiferente ante esta guerra. Decidió contribuír a ella con su arte y se dispuso a realizar una obra de mérito artístico y fuerza política. Lo hizo heroicamente, sin recursos, sin modelo, sin más tiempo que el de su descanso.

Cuando le fué discernida su mención honrosa, el Gobierno de Chile decidió becarlo y comprarle la obra. La beca fué de $ 2.000 anuales. Con ellos, Arias pudo instalarse en



VIRGINIO ARIAS ENTRE LOS 25 CANDIDATOS ELEGIDOS PARA INGRESAR A L'ECOLE DE BEAUX ARTS DE PARIS, EN 1876 (los postulantes eran más de 2 mil).

un taller adecuado y emprender algunas de las obras que le valdrían mayores premios y honores. Dafnis y Cloe, Hojas de Laurel, Vendedora de Amores, las estatuas del Sargento Aldea y de Ernesto Riquelme más los bajo relieves del "Monumento a la Marina", de Valparaíso, fueron frutos del nuevo período. Pero la obra más importante, la de más envergadura que haya tentado aún un escultor chileno, fué "El Descendimiento". Este obra fué premiada en la Exposición Universal de París, en 1889, con una primera medalla de oro, es decir, con una distinción de las más altas. El Gobierno de Chile pagó por la obra, vaciada al mármol, tal como la vemos día en el Museo de Bellas Artes, la suma de 29.000 francos oro, la más elevada suma que se haya pagado por una obra ejecutada por un artista chileno. Tal suma no sólo se justificaba por la obra en sí misma, sino también, dadas las particulares circunstancias de la época, por el prestigio de que se vió rodeado el Pabellón Chileno en la citada exposición, en cuyo interior, junto al Descendimiento, se hallaban colocadas las muestras de salitre, cobre, carbón, manganeso, productos vegetales que entrega el suelo de Chile.

* * *

ARIAS viajó a su patria en 1889, regresando a comienzos del año siguiente a París. En 1895 realizó un nuevo viaje, permaneciendo esta vez en Santiago por el lapso de 2 años. Al cabo de éstos el Gobierno le hizo un honroso encargo: estudiar en Europa la organización de las Escuelas de Bellas Artes, para establecer en Chile un establecimiento de esta misma naturaleza. Tal comisión, ad-honorem, fué cumplida por Arias en forma especialmente cuidadosa. Visitó los establecimientos de mayor prestigio, siguió cursos especiales, consultó textos, métodos de enseñanza, resultados, etc. Al finalizar el siglo, hallándose en condiciones de dar cuenta de su comisión, entró en contacto con la Universidad a través del señor Amunátegui Solar, a quien comunicó sus planes.

LA enseñanza de las bellas artes en Chile ha tenido un irregular y poco orgánico desenvolvimiento. La Academia de Pintura fué creada en 1849, siendo su primer director el pintor italiano Alessandro Cicarelli. Brunet de Baines, arquitecto francés se hizo cargo del Curso de Arquitectura creado en 1850. El Curso de Escultura, creado en 1854, y luego reorganizado del todo en 1859, lo dirigió el escultor Francois, al cual sucedió Nicanor Plaza en 1872. La Academia y los dos cursos indicados formaban parte del Curso Universitario del Instituto Nacional, manteniendo cada uno su autonomía frente a la dirección universitaria. No hubo un cargo que centralizara las funciones de los tres cursos y los representara. Esta división dió lugar a rivalidades que fueron retrasando la enseñanza. La Academia de Pintura, de mayor prestigio que los Cursos restantes, fué luego regentada por el pintor alemán Kirckbach, sucesor de Cicarelli. Su último director extranjero fué el artista italiano Juan Mochi.

Al finalizar el siglo, el curso de escultura no funcionaba. Plaza había trasladado su domicilio a Florencia, en donde, tras dos brevísimas estadas en Chile, falleció en 1913. Un curso de Grabado en Madera había alcanzado a funcionar un año y se había extinguido. Sólo continuaban las clases de pintura que hacía el señor Pedro Lira y las de dibujo que continuaba dando Cosme San Martín. Estos dos cursos funcionaban en el local que la Sección Bellas Artes había adquirido en 1891 en la calle Maturana, entre Rosas y San Pablo (ver fotografía).

* * *

CONOCIENDO el Consejo de Instrucción Pública los planes de Virginio Arias solicitó del Gobierno la creación del cargo de Director de la Escuela de Bellas Artes, cargo que fué creado por la Ley de Presupuestos del año 1900. Los aspirantes a ocupar tal cargo eran varios. El Gobierno prefirió a Virginio Arias y lo llamó para que asumiera su fun-

ción de inmediato. Arias regresó a Chile en Octubre de 1900, haciéndose cargo de la Escuela el día 5 de ese mes.

Su labor como organizador de la enseñanza artística en Chile es del todo desconocida por los críticos y los historiadores de la pintura. Sin embargo, como aporte a la cultura artística es de importancia primordial, pues no sólo fué el primer Director que tuvo el establecimiento universitario, sino que también fué el que determinó el curso futuro de la enseñanza del arte en el país.

Tan pronto como estuvo constituído en Director de la Escuela, Virginio Arias comunicó al Consejo de Instrucción Pública la necesidad absoluta que tenía el establecimiento de disponer de un local adecuado, céntrico y anexo al Museo. Esta comunicación se repitió numerosas veces, tenaz y regularmente. El resultado de ella fué el edificio que hoy día se levanta en el Parque Forestal, el Palacio de Bellas Artes. El edificio se inauguró en 1910, durante las festividades del Centenario. Por motivos que no analizaremos en esta ocasión, el nombre de Virginio Arias se silenció en esta inauguración. Muy poco después de ella, un calculado movimiento derribaba al escultor de su alta función, sin escándalos, en silencio, pero para siempre. Desde esa fecha, hasta el año de su muerte, su nombre no se unió al del edificio de la Escuela. Pese a ello, todo lo concerniente a la adquisición de los terrenos, a la organización del concurso en el que triunfó el arquitecto chileno Jequier, autor, en definitiva del edificio, fué trabajo que realizó Virginio Arias y del que dan cuenta actas, informes, solicitudes, memorias, artículos breves...

Pero la obtención de un local adecuado no fué toda la labor que hizo Arias en beneficio de la enseñanza.

En 1902, la Escuela abrió con 10 cátedras y numerosos alumnos de ambos sexos. Entre las nuevas cátedras figuraba la de grabado en madera para la cual, a indicación del Director Arias, se había contratado en Francia al señor León Bazín. Este curso continuó hasta 1911 y dió excelentes frutos. Algunas obras de Bazín y de su esposa, se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Santiago.

A fines de este año, los alumnos de la escuela presentaron 300 trabajos al "Congreso de Materiales de Enseñanza" que se celebró en Santiago.

La biblioteca del establecimiento se abría asimismo en 1902.

Dos años más tarde la Escuela contaba con una revista de divulgación artística "Revista de Bellas Artes", de vida efímera, desgraciadamente, por falta de presupuesto. El número de alumnos era de 99. En 1905, este número subió a 131. A estos hay que sumar los que ingresaron a la Escuela de Artes Decorativas, hoy Escuela de Artes Aplicadas, creada a iniciativa de Virginio Arias y puesta a cargo del señor Manuel Rodríguez Mendoza.

En la Escuela de Bellas Artes las cátedras iban, año tras año en aumento. La de "litografía" la dictaba el pintor y coleccionista Ernesto Molina, de 1903; la de Estética e Historia del Arte, Manuel Rodríguez Mendoza; la de Arquitectura, José Forteza.

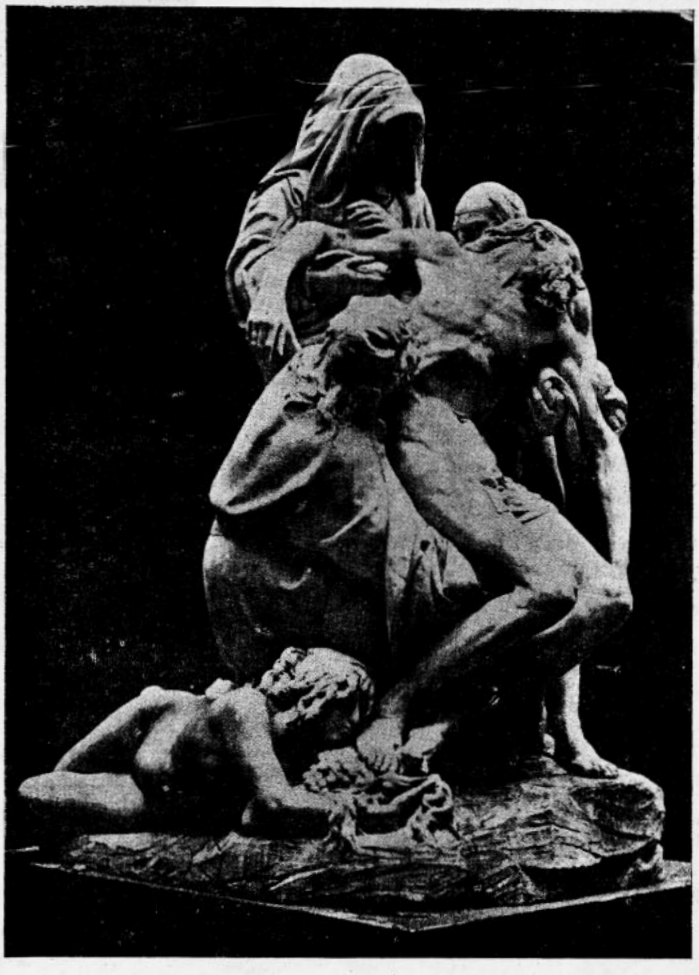
En 1906 falleció el profesor de dibujo natural Cosme San Martín, cuya dedicación a la cátedra fué ejemplar. El Consejo de Instrucción Pública, aprobó una indicación de Arias para que se contratara al pintor español Fernando Alvarez Sotomayor.

Este profesor llegó en 1908. Antes que él llegaron 4 españoles que dictaron sus respectivas cátedras en la Escuela de Artes Decorativas: Antonio Campins, Antonio Coll y Pí, Baldomero Cabré y Juan Pla. Esta escuela pasó a depender de la de Bellas Artes en Abril de 1908, desde el fallecimiento de Manuel Rodríguez. En 1911 había 229 alumnos matriculados en ella.

Con la llegada de Alvarez Sotomayor se produjo un favorable cambio en el beligerante mundo de la pedagogía artística. El maestro Pedro Lira, cuyos méritos no desconocemos y cuyo entusiasmo por todo cuanto tendiera a favorecer el desarrollo artístico del país admiramos, no había mantenido con Arias relaciones ni con mucho, cordiales. Un cli-



FOTO DE 1876. ARIAS EN SU TALLER.



ARIAS. — El Descendimiento.

ma de guerra que Arias denunció muchas veces ante el Consejo de Instrucción Pública, germinaba en el establecimiento. Se hacía uso de anónimos, demandas judiciales, denuncios, huelgas, sabotajes a salones para obtener la salida del escultor. En esta ciega y dura batalla, la agregia figura de Lira era como el estandarte bajo el cual se agrupaban los inconformistas. Lira no fué nunca director del establecimiento ni ocupó cargo oficial alguno, pese a sus méritos. Sus ideas estéticas y pedagógicas eran, como lo dejó escrito claramente, contrarias a la intervención de las autoridades estatales y universitarias en la enseñanza. Pero como todos nuestros buenos artistas, al llegar a la madurez creadora, se vió obligado a ceder al demonio de la pedagogía, a ese potente impulso a enseñar que podía más que sus ideas. Y fué profesor durante largos años, buen profesor, incómodo para Arias, pero valioso para el arte nacional.

Con Alvarez Sotomayor las rencillas cesaron. Un pudor sano apaciguó las desbordadas pasiones de maestros y discípulos. La matrícula continuó en aumento progresivo. Ahora eran individuos de la clase media y obrera los que llegaban al establecimiento. La "generación de 1913" o de "Alvarez Sotomayor", comenzaba a acudir a las aulas.

El profesor español viajó a su patria en 1911. Estaba en España cuando se produjo la renuncia de Virginio Arias, en Junio de ese año. Para suceder al escultor se nombró al pintor peninsular. Este aceptó el cargo y viajó a Chile, de regreso, asumiéndolo en 1912. En Marzo de 1913, se encontraba de regreso en España. De este modo su gestión directiva sólo duró un año, sucediéndolo el señor Luis Orrego Luco.

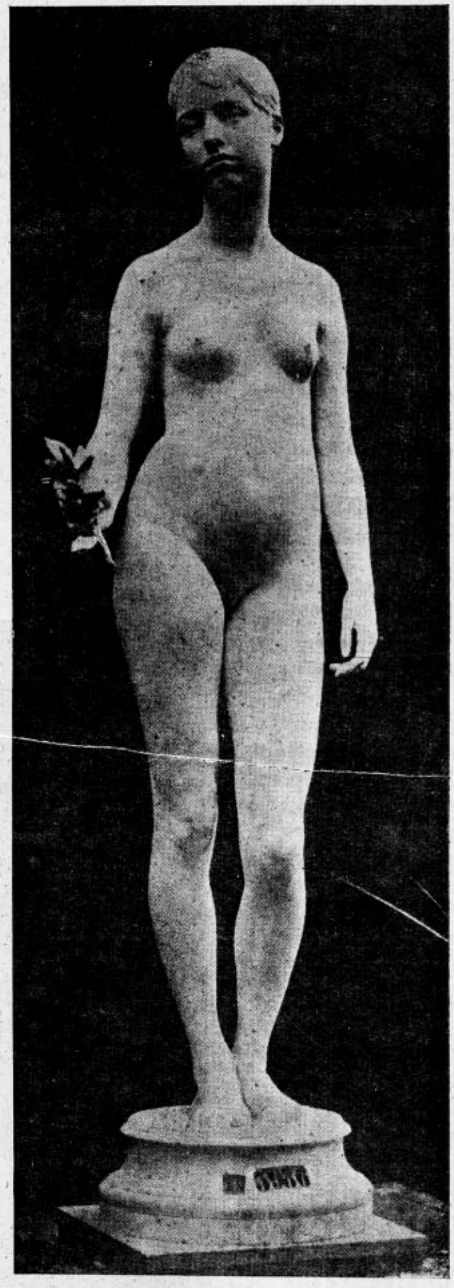
He mos querido precisar con cierto detalle el movimiento directivo de la Escuela de Bellas Artes en este período porque se ha incurrido en numerosos errores en perjuicio de Virginio Arias. Desde luego, se afirma en no menos del 90 por ciento de los trabajos sobre historia del arte nacional que el señor Pedro Lira dirigió la Escuela de Bellas Artes, lo cual, como lo llevamos dicho, no sucedió nunca. Respecto de Alvarez Sotomayor se dice otro tanto, en circunstancias que su período no fué sino de un año. Se calla, en cambio, el nombre de Virginio Arias, cometiendo con ello, no decimos una intencionada omisión, sino tan sólo una omisión, tanto más grave cuanto que la importancia de Arias en la enseñanza artística de Chile es máxima y mereciera ser conocida de todos los historiadores y críticos del arte.

Antes de renunciar a su cargo, el Director presentó un proyecto de creación de la carrera de profesor de dibujo. Sometido a estudio por la Facultad de Humanidades, a la cual Arias ingresó en 1905 en reemplazo del poeta Guillermo Blest Gana, fué aprobado años más tarde, dando origen a la actividad pedagógica que está a cargo en nuestros días de la sección correspondiente de la Escuela de Bellas Artes.

He aquí, en términos generales, la labor pedagógica de Virginio Arias. Sin duda ella merece mayor atención y cuidado. Una nueva etapa en la historia de la enseñanza artística queda iniciada cuyo estudio excede los límites de este artículo.

* * *

DESPUES de renunciar a su cargo, Arias hizo dos viajes a Europa, en 1912 y en 1935, y no interrumpió jamás su trabajo en el taller. Prácticamente ciego, continuó esculpiendo al tacto cumplidos los 80 años. Su muerte sobrevino en 1941, en su casa de la Avenida Concepción Nº 14. El escultor estaba en la miseria. Había tenido que vender sus pantalones para comprar medicinas; su biblioteca había ya corrido igual suerte, lo mismo que los objetos domésticos de menos uso. Su idea de hacer de su casa un museo para sus obras había fracasado. La casa se había tenido que vender para pagar deudas. Pero la certeza de que iba a morir en Chile aplacaba su desesperada impotencia. Plaza había muerto en Florencia y en sus años finales le fueron amputadas las manos, primero y luego un brazo. Nadie lo ayudó. Sus restos todavía están en Florencia, junto a los de grandes artistas, es cierto, pero no están en Chile, debajo de su Caupolicán o de su Quimera...



ARIAS. — Hoja de laurel.

* * *

LA obra escultórica de Arias es parte de la vida nacional, es trozo vivo de la cultura del pueblo. Sus monumentos tienen para nosotros la familiaridad de objetos domésticos. No los miramos, no los conocemos. El monumento de la plaza Yungay tiene una fiesta anual los días 20 de Enero: la fiesta del "roto chileno", bella fiesta tradicional bajo los frondosos árboles de este popular paseo, en la que aún se vende albahaca, alfajores, pescado frito y serpentinas. En Valparaíso, el "Monumento a la Marina" es como un faro terrenal, para la orientación del espíritu.

La Universidad de Chile, al disponer la celebración del centenario del nacimiento del escultor, no hace sino dar adecuado cumplimiento a sus altos fines: darnos a los chilenos conciencia de lo que nos pertenece, acercarnos a nuestras raíces culturales, elevarnos a la dignidad de lo que nos es propio.

Obras de Virginio Arias

La labor creadora de Virginio Arias fué cuantitativamente enorme. La inició en 1873 y sólo abandonó sus cinceles el día de su muerte, en Enero de 1941.

Todas las obras anteriores a 1900 las ejecutó en París, ciudad en la que vivió durante 28 años, con algunas interrupciones, en 1889 y 1895. El resto fué hecho en Chile.

MONUMENTOS PUBLICOS

IQUIQUE:

Monumento a Arturo Prat, inaugurado en 1906.
Plaza Arturo Prat.

COPIAPO:

Monumento a Manuel Antonio Matta, inaugurado en 1905.
Paseo O'Higgins.

PETORCA:

Monumento a Manuel Montt, inaugurado en 1909.
Plaza de Armas.

VALPARAISO:

Monumento a la Marina (con el escultor francés Denis Peuch), inaugurado en 1886.
Plaza Sotomayor.

Frontis edificio Cuerpo de Bomberos, 1901.

SANTIAGO:

Monumento al General Baquedano, inaugurado en 1928.
Plaza Baquedano.

Monumento a Diego Barros Arana, inaugurado en 1935.
Alameda esq. Mac-Iver.

Monumento al Defensor de la Patria (Roto Chileno), inaugurado en 1888.
Plaza Yungay.

Monumento a Manuel Barros Borgoño, inaugurado en 1908.
Hospital José Joaquín Aguirre y antes en Escuela de Medicina.

Pro-Patria, inaugurado en 1900.
Cementerio General.

Oración del Labriego. 1916.
Cementerio Católico.

A la Iglesia Católica. 1914.
Cementerio Católico.

A los niños. 1915.
Cementerio Católico.

ANGOL:

Monumento a José Bunster.

PROYECTOS DE MONUMENTOS PUBLICOS

A los Héroes de la Concepción. 1884.

A las Glorias del Ejército de Chile. 1885.

A la Pacificación de la Araucanía. 1913.

A la Ciencia, inspiradora del Progreso.

A la Poesía, inspiradora del Arte.

A Benjamín Vicuña Mackenna (1). 1888.

A Benjamín Vicuña Mackenna (2). 1888.

Al Arzobispo Valdivieso.

A Magallanes. 1909.

A Fray Luis Beltrán (para Mendoza). 1925.

Al General Bulnes.

Al General Bernardo O'Higgins (para Buenos Aires). 1909.

EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES

"El Descendimiento" (1887), mármol.

"Dafnis y Cloe" (1884), mármol.

"Juventud" (1885), mármol.

"Hojas de Laurel" (1887), bronce.

"Vendedora de Amores" (1883), mármol de Carrara.

"Cabeza de estudio", dibujo.

"Cabeza de estudio", dibujo.

"Busto de Nicanor Plaza" (1875), bronce.

"Busto de Marcelle Arias" (1918), bronce.

"Madre Araucana", bronce.

"Busto del guardiamarina Ernesto Riquelme", bronce.

"Fuente Araucana", bronce.

OTRAS OBRAS

BUSTOS

De un hijo de Cosme San Martín. 1876.

De Carlos Condell.

Mme. Guerin. 1876.

Manuel Montt.

Arturo Michelena. 1888.

Martita G. V.

Señora Lagarrigue.

Señora Orrego Luco de Lira.

Dr. Luis Dávila L.

General del Canto.

Miguel Luis Amunátegui.

Manuel Barros Borgoño.

Máximo Jeria.

Sady Carnot.

Federico Errázuriz.

Señora de Errázuriz.

Enrique Nercasseaux y Morán.

Fco. de Borja García Huidobro.

Claudio Vicuña.

Cristóbal Rojas. 1888.

Carlos Condell. 1884.

Luis Pasteur.

Hijo Prof. Jouffroy. 1877.

Pestalozzi.

Retrato de niño. 1879.

Retrato de guagua. 1878.

Ismael Valdés.

ESTATUAS Y GRUPOS

El Sargento Aldea en el Combate de Iquique. 1884.

Ernesto Riquelme. 1884.

La Primavera, última obra, en mármol de Carrara (La Serena). 1941.

Manuel Rodríguez Mendoza.

Santa Mónica, Basílica de El Salvador. 1895.

San Agustín, Basílica de El Salvador. 1895.

El Purgatorio, Basílica de El Salvador. 1895.

El Infierno, Basílica de El Salvador. 1895.

Madre Araucana.

Una Parisiense. 1876.

Proposición aceptada. 1876.

Después del baño. 1876.
El niño de los juguetes.

El Manto. 1939.

Figura femenina en caracol. 1880.

Araucana en la vertiente.

Estudio de niño.

La romanza.

Costumbre araucana.

Además, en proyectos ,las estatuas de: Alonso de Ercilla, Joaquín Prieto, General Cruz, cacique Colipí, General Maturana, O'Higgins, San Martín, Martínez de Rozas, Francisco Antonio Rojas, Manuel de Salas, Camilo Henríquez, Manuel Rodríguez, General Cornelio Saavedra, Gregorio Urrutia, Basilio Urrutia, General Pinto y otras.

BAJOS, ALTOS RELIEVES Y MEDALLONES

La Expedición de Almagro.

La Fundación de Santiago.

Embarque de las tropas de la Expedición Restauradora.

Combate de Pan de Azúcar.

Batalla de Chacabuco.

Batalla de Maipú.

Retrato de la Sra. H. C. de R.

La Ciudad de Santiago.

Copihues.

Medallón Universidad de Chile (Medallón).

Escudo Universidad de Chile (Medallón).

Jura de la Independencia.

Las Artes.

Batalla de Chorrillos, según Mochi.

Batalla de Miraflores, según Mochi.

El Combate de Punta Gruesa.

La Toma del Huáscar.

Combate de Angamos.

Combate de Iquique.

Hundimiento de la Esmeralda.

A la Iglesia.

La Electricidad.

Educación de un sátiro.

El escultor Gandaricas (Medallón).

La modelo (Medallón).

Medalla Exposición de Higiene 1908.

Presidente Pedro Montt y señora (Medallón.

Retrato de Juan Bainville (Medallón). 1888.

Dr. Puga Borne (Medallón).

OBRAS VARIAS

Florero en bronce.
Concha alegórica.
Lámparas.
Grupo de pilón.
Chile y Argentina. 1903.
La Conquista de Arauco.
Un lector. 1873.
Gelón de Siracusa.

*** El autor de este artículo obtuvo el premio único en el concurso de biografías de Virginio Arias abierto por la Junta de Artes Plásticas en Septiembre ppdo. El trabajo premiado será publicado próximamente.**

Itinerario plástico del argentino Vicente Forte

En la temporada de 1955, *visitamos en Buenos Aires diversas exposiciones de interés. En nuestra anterior edición nos referimos a Luis Seoane, uno de esos artistas. Ahora incluímos una nota sobre el pintor Vicente Forte, escrita con anterioridad por Eduardo Baliari. La distancia que nos separa de la exposición de Forte (fué en Julio de* 1955), *nos impide referirnos en forma personal a esa muestra. El texto de Baliari, aunque escrito antes de aquella exposición, informa acuciosamente sobre la obra del destacado pintor argentino.*

La Revista de Arte desea ofrecer en cada número, referencias lo más completas que sea posible, sobre los artistas americanos, y aprovecha la oportunidad de esta nota para solicitar colaboración a través de los propios artistas interesados.

ENFRENTARSE con la pintura de Vicente Forte es penetrar el clima respirable de la libertad creadora. Revelado en un lenguaje plástico que quiere avanzar desbrozando lo superfluo, lo que la historia dice que ya es innecesario, quiere afirmarse en el dominio puro de la artesanía. Y lo más curioso es que, valiéndose de elementos técnicos que sirvieron para destruír soberbiamente toda una perniciosa secuela de academismo pseudo clásico, trasunta a través de sus manifestaciones interpretativas un sentido sencillo de los principios del clasicismo.

Observemos que si los medios conducentes a expresar los elementos formales de una obra de Vicente Forte se inspiran directamente en los descubrimientos técnicos de la pintura moderna, el clima que logra el pintor en la correspondencia del color y de las formas, de la luz y del equilibrio de la composición, son un resumen del estado de serenidad interior que dicen de la alegría hallada del pintor, del dominio que el artista ha logrado para no intercalar dentro de la obra, otros elementos espúreos que los que la obra misma exige.

Por eso le bastan al pintor los básicos elementos formales de un interior: la tazona, la manzana, la botella, y a veces la figura. En el caso de Forte, es necesario medir cuidadosamente la dimensión establecida para las referencias temáticas de su pintura.

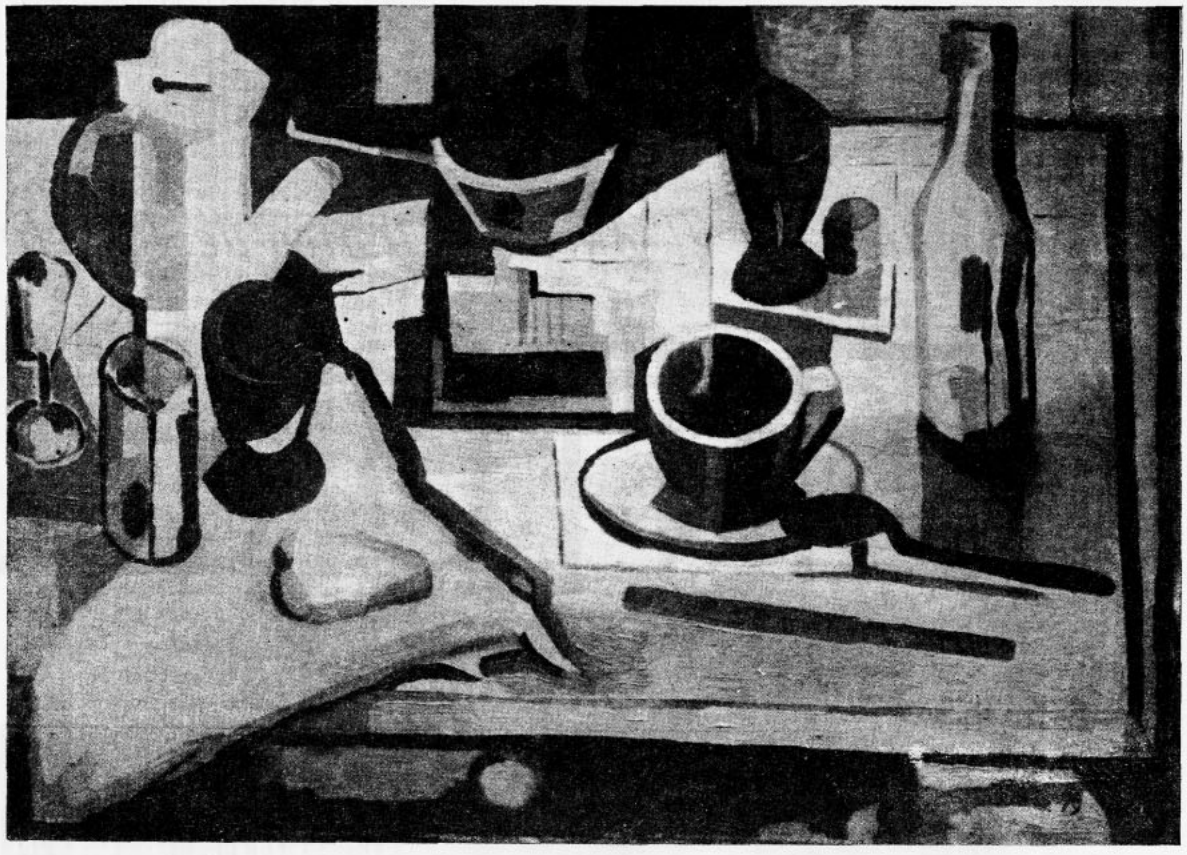
Así, cuando decimos del clima que obtiene en la correspondencia del color y de las formas, debemos aclarar que esa correspondencia no es la resultante sentimental de la gama que acerque el objeto al clima, sino que el clima nace de la independencia disciplinada de una y otra.

Forte se deja llevar a veces por la aplicación del color puro, y por ejemplo su cuadro "La escultura", gira en torno a una tonalidad insistente. Pero no es precisamente por falta de recursos o por acostumbrarse a la facilidad de un hallazgo. Es que no es la técnica encontrada la que le resuelve los problemas al pintor, sino los problemas que se crea en su visión los que deben ser encarados con los recursos técnicos ineludibles de su manera, de su modo.

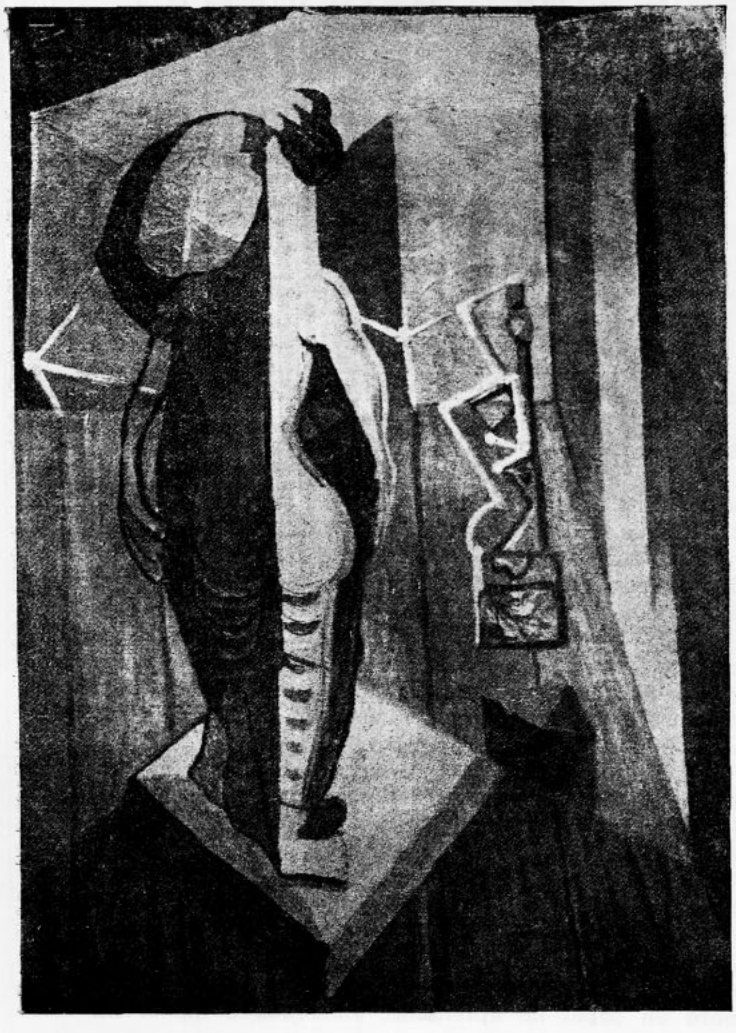
Lo mismo ocurre cuando mencionamos el equilibrio de sus cuadros. No surge al conjuro de la confrontación de los hechos que en los límites de los marcos componen su realidad objetiva, ni se basa en la distribución estipulada de esos mismos objetos. El color en Vicente Forte es el primer objeto real de sus cuadros, cuando el artista ha sabido jugar con todos esos elementos en la exacta composición. Es en la aplicación del color, en ese desenfrenado cromatismo a veces, donde consigue superponer, a pesar de esta trabajando con elementos reales, a la realidad objetiva, la realidad de su cuadro, que hace que el espectador le abra su despierta atención.



V. FORTE. — El hombre en la playa, 1939.



Mesa con objetos, 1949.
V. FORTE.



V. FORTE. — La escultura, óleo, 1949.

La línea es a veces su preocupación, y cuando, como en el caso del cuadro anteriormente citado ("La escultura") todo lo resuelve por la vertical, podemos comprobar, cómo los elementos planísticos que parecieran estar condenados a la quietud, se nos aparecen como un estatismo solamente figurativo, vibrante, como para no caer en la sensualidad literaria de la realidad. De la realidad común. Otras veces busca la solución en los planos que se interpenetran, y entonces destruye el clima que puede sujetarlo a la repetición uniforme de sus visiones, y dándole igual valor a la luz y a la forma, hace que el cuadro sea un resumen valorativo de ambos.

SI la trayectoria de un pintor a través de sus etapas, de sus obras, de su formación; si los intentos, las búsquedas, los hallazgos, pueden delimitar mejor los alcances de su obra, en Vicente Forte el proceso se produce en forma espontánea, incisiva, sin vacilaciones, como una verdadera eclosión de fuerzas que parecieran venir con sus primeros intentos, pugnando por manifestarse. Pero el pintor prefiere ir cubriendo sus períodos "técnicos", por así decirlo, de su encuentro, y deja transcurrir en el tiempo una serie de obras que después señalarán su mejor camino. Podemos resumir sus etapas a través de los siguientes procesos:

Surrealismo (1939). Es su primera intención. Todavía no siente la fuerza del color puro ni de su valor exacto. De esa época pueden servir de ejemplo obras como "El hombre en la playa" o "Ausencia". Las formas son apenas un recurso. La idea es puramente interior, literaria. *Objetivismo* (1941): preponderancia sensual de las cosas reales. Persecución obstinada del clima real. *Período abstracto*: las formas quieren vivir en su mundo propio. El clima comienza a surgir de las cosas, para irradiar una luz que recoge como el mejor síntoma plástico. Es alumno entonces del Taller de Pettoruti. *Período actual*: color y forma, planos interpuestos para crear su luz y su clima, planos y contornos propios del pintor, no de las cosas, todo ello por sobre la realidad objetiva. La visión es un resumen, no un recurso. Los elementos están en el cuadro, no fuera de él.

Lo particular en el oficio artístico de los chinos revela

VENTURELLI



DOMINGO EN EL PATIO. — Tintas chinas. — Pekín, 1955.

LOS años que he pasado en China me han hecho ganar en el optimismo que alguna vez pudo faltarme —nos dice el pintor José Venturelli, como resumiendo sus experiencias últimas. Cualquiera que haya visitado la exposición de Venturelli en la sala de la Universidad, y que conociera su obra anterior, podrá apreciar que esta afirmación del pintor es exacta.

Lo visitamos en su casa de Las Condes, y allí nos mostró la mayor parte de su obra realizada en China, país en donde vivió los últimos tres años, y del que acaba de regresar. Nuestra primera pregunta se refiere a las particularidades del oficio artístico en China.

Nos dice Venturelli que el oficio artístico es en China muy variado; que sólo hablar de ello lleva mucho tiempo, pues está ligado a otros, particularmente al del calígrafo. El de la caligrafía es en China un arte mayor, de verdadera jerarquía, que llega a confundirse con la pintura. El oficio artístico presenta en la gran nación oriental particularidades muy interesantes, que se refieren tanto a la técnica como a la forma de trabajo. Con la pintura y la técnica de la pintura se relaciona estrechamente la de la escritura, que importa una artesanía riquísima: el papel, las tintas, los pinceles, cuya elaboración está altamente desarrollada y en un sentido típicamente artístico. Trabajan en esto muchos artesanos; no está, pues, industrializada.

Esto permite una variedad enorme. Aun se encuentran en el comercio finísimos papeles de 50 o más años, que conservan su color original; algunos de estos papeles fueron elaborados hace siglos, a pesar de lo cual se mantienen blancos como la porcelana.

Hace hincapié Venturelli, en que el oficio artístico no comienza y termina con el pintor. Se ligan a él muchas personas. En China, un fabricante de pinceles es alguien a quien se elige; los pintores encargan sus pinceles a artesanos determinados, que de esta manera "entran" indirectamente en la realización del artista. Entre todos los grupos existe una gran relación. Hay que tener en cuenta que la pintura sobre papel es la que más se practica. Los chinos pintan sobre papel y seda. Se dibuja y pinta con tinta china sobre un papel no aprensado, elaborado a mano. En este

papel la pintura se esparce y difunde, y es necesario un control muy estricto del uso de los materiales mientras se pinta, para dominar tiempo y superficie.

El pincel chino es un instrumento de dibujo más que de pintura; es verdaderamente un pincel magnífico, en todo superior al que se usa en nuestras técnicas occidentales. En la pintura china es fundamental el arabesco, lo lineal.

La tradición de los artesanos que se dedican a esta actividad es muy rica y antigua; entre esas tradiciones está la del montaje de las obras; los cuadros van sobre paspartout tan variados como novedosos.

En cuanto al uso y goce de la obra de arte, como objeto material y como complemento de vida, es éste muy distinto al nuestro. Los chinos cambian sus cuadros, con una especie de sabiduría natural; los cambian atendiendo a la estación del año, o al carácter del amigo que los visita. Estos cuadros no necesitan siquiera el clásico muro: a veces los hacen pender hasta de un árbol. Y si es un cuadro grande (es decir, un gran rollo de fino papel de arroz), para verlo hay que ir desenrrollándolo y mirándolo trozo a trozo. También el artista debió pintarlo así: parcela por parcela, mientras iba cubriendo la larga tira de papel, y memorizando lo que, ya pintado, volvía a enrrollarse, a fin de continuarlo en unidad.

* * *

VENTURELLI nos habla en seguida de la importancia del arte en la vida actual de los chinos. El arte pictórico se encuentra estrechamente ligado a la vida china; aun en las casas de los campesinos más modestos se ven pinturas y dibujos. El arte popular ha sido casi más variado y rico que el de los artistas cortesanos. En todo este arte está presente la vida del pueblo. Desde el pintado casero de las telas para vestidos, que es siempre creación del artesano, hasta las formas superiores del arte; desde las preciosas estampas de año nuevo hasta las increíbles filigranas del papel cortado, muestran en sus figuraciones al chino en el trabajo, en la realidad o en la fábula.

Examinamos una cuantiosa colección de papeles cortados que trajo Delia Barahona, esposa de Venturelli. Cuando se nos explica que esa infinidad de piezas de papel han sido realizadas con una tijera simple por campesinos chinos —ancianos analfabetos algunos—, imaginamos la fuerza incalculable de la tradición artística en China. Porque cada figura —mujeres, ancianos de luengas barbas, mandarines, escenas de leyenda, dragones o animales domésticos, cuando no escenas de la guerra de liberación reciente— revela un dominio tal del dibujo, y una fantasía tan rica y espontánea, que llega a parecernos absurda la menor tentativa de comparación entre la capacidad creativa que existe entre un chino y un occidental del país más evolucionado. Esas manos de labradores u obreros que toman las tijeras para jugar con el papel, después de terminadas las labores del día, son unas manos nudosas y arrugadas por el trabajo. Cómo pueden transformarse en seguida en músculos sensibles capaces de ir bordando con las tijeras entre fracciones de milímetro, sin dibujo previo, corriendo sobre un pequeño pedazo de papel de seda, es algo que no se comprende bien si no se penetra, paso a paso, en la realidad de ese pueblo; una realidad que durante siglos ha ignorado el mundo occidental, y que ha preferido calificarla como otro de los tantos "misterios orientales" de que se nos habló en nuestra infancia.

—La revolución trajo, con el mejoramiento de las condiciones de existencia del pueblo —expresa José Venturelli— un resurgimiento artístico general. Antes, durante la sociedad feudal, la pintura era un arte de la gente pobre. Ahora ha sido dignificado. China es un país no sólo denso en territorio y población. La historia de China comporta en cierto modo la historia de un universo aparte; han pasado tantas cosas. La sociedad feudal, que reinó dos mil años, fué hasta el momento de la revolución una sociedad que



PAZ PEKINESA.
ESTIVAL.
Pekín 1955.

(Retrato de la hija del pintor).





desarrolló su propio arte; un arte que tuvo un signo de clase más que en ningún otro país. Esto repercutió en la base material del arte, en la técnica, pues existía un abismo entre el trabajo material y el intelectual. El trabajo material de la obra de arte pasó a ser ínfimo. La pintura cortesana se hacía como distracción; no existía en términos estrictos la profesión de pintor. Y por esta misma causa no había escultores conocidos, ya que era ese un trabajo material. Hay, sin embargo, una escultura de mucho valor.

Trajo, pues, la revolución, el ennoblecimiento del oficio. Una sociedad feudal como la china no poseía museos ni historia del arte; sólo las colecciones privadas. La importancia de un pintor estaba en relación con algo que hoy nos parece una curiosidad: era importante ese pintor si había pintado alguna vez para el emperador. Ahora, si el gusto del emperador era de muy escaso nivel, el pintor importante tenía que ser en consecuencia un mal pintor. Lógicamente había excepciones.

* * *

QUE aportes presenta la revolución en el campo artístico?

—Acaban de fundarse los primeros museos chinos; algunos funcionan en viejos palacios, otros en edificios nuevos. En Pekín, por ejemplo, muchos cuadros que se exhiben en los museos de los antiguos palacios deben ser retirados en invierno, pues las construcciones no son aptas. Se trabaja actualmente para disponer de edificios que puedan albergar, aunque sea en parte, la riqueza fabulosa del arte chino tradicional, que se complementa día a día con nuevos hallazgos sacados de las excavaciones arqueológicas que constantemente están efectuándose en distintas regiones del país. Hubo, mientras me encontraba en Pekín, una exposición de los objetos encontrados en tres años; esa exposición incluía más de cincuenta mil objetos artísticos, seleccionados de un número mucho mayor. Aun en las excavaciones para construír cimientos de edificios, se encuentran en todas partes objetos de arte, jarrones maravillosos, de la más lejana historia. En lo que fué la extensión del Hotel Pekín, vieja posada del tiempo de Sung, se hallaron verdaderos tesoros de estos. La cultura china está aun por descubrirse ante nuestros ojos. Sólo ellos continúan y se renuevan.

—¿Pekín?

—Al extranjero habituado a apreciar la arquitectura desde el exterior, Pekín no le dice mucho, pues los chinos no se preocuparon de dar a las fachadas una fisonomía especial; la arquitectura, como la vida de la gente, se proyecta hacia el interior. Pekín está igual que hace ochocientos años, cuando se reedificó; se ven sólo las modificaciones que hasta ahora ha realizado la revolución.

* * *

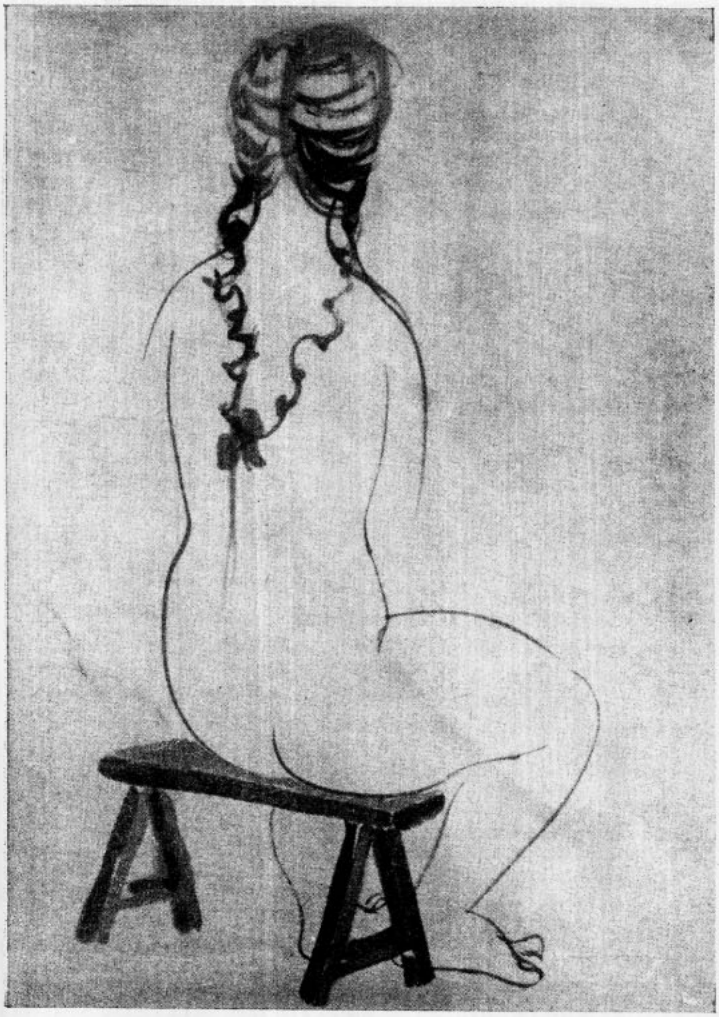
LA conversación con el pintor recae después en las experiencias personales. Nos interesa que hable de ellas con absoluta libertad.

—Para mí no existe diferencia fundamental entre lo que hice antes y lo de ahora. Pero es necesario que precisemos un poco más el ambiente en que tuve la suerte de realizar esta experiencia. China es un país clásico, un Mediodía del oriente, que posee el color más extraordinario. El dibujo reina en China como elemento fundamental ¡qué mayor aporte para las experiencias de un pintor! Sin embargo, la experiencia de un pintor en China tiene también dificultades: las grandes diferencias culturales, la diferencia de tradición; el arte es uno, el tradicional, en el que no están presentes los problemas que trajo la burguesía al arte occidental (no existió Renacimiento); donde el individuo no ha sido el sujeto; falta el desnudo, el retrato, y con ellos, muchos de los elementos formales con que trabaja el pintor occidental. En

(Pasa a la página 32)

Arriba:
BAJO LOS GIRASOLES.
Tintas chinas. — Pekín, 1955.

Abajo:
VISITAS.
Tintas chinas. — Pekín, 1955.







HOMENAJE A LA MODELO
Tintas chinas.
Pekín, 1955.

EL conocido semanario francés ARTS *encargó a un grupo de sus redactores la realización de una encuesta dirigida a artistas, profesores y alumnos, con el fin de conocer su pensamiento acerca de la situación actual de la enseñanza plástica. Creemos interesante dar a conocer a nuestros lectores algunas de las opiniones emitidas y juzgamos útil promover en nuestro medio, más adelante, una discusión análoga.*

Las preguntas formuladas a los profesores fueron las siguientes:

1º *¿Qué opina Ud. acerca de la enseñanza del arte, tal como se practica actualmente en Francia?*

2º *¿Qué reformas propondría Ud.?*

3º *¿Qué llama Ud. oficio (métier)? ¿Qué es lo que un pintor o un escultor deben, a su juicio, saber?*

4º *Se habla de un retroceso en la enseñanza del dibujo. ¿Cuál es su opinión a este respecto?*

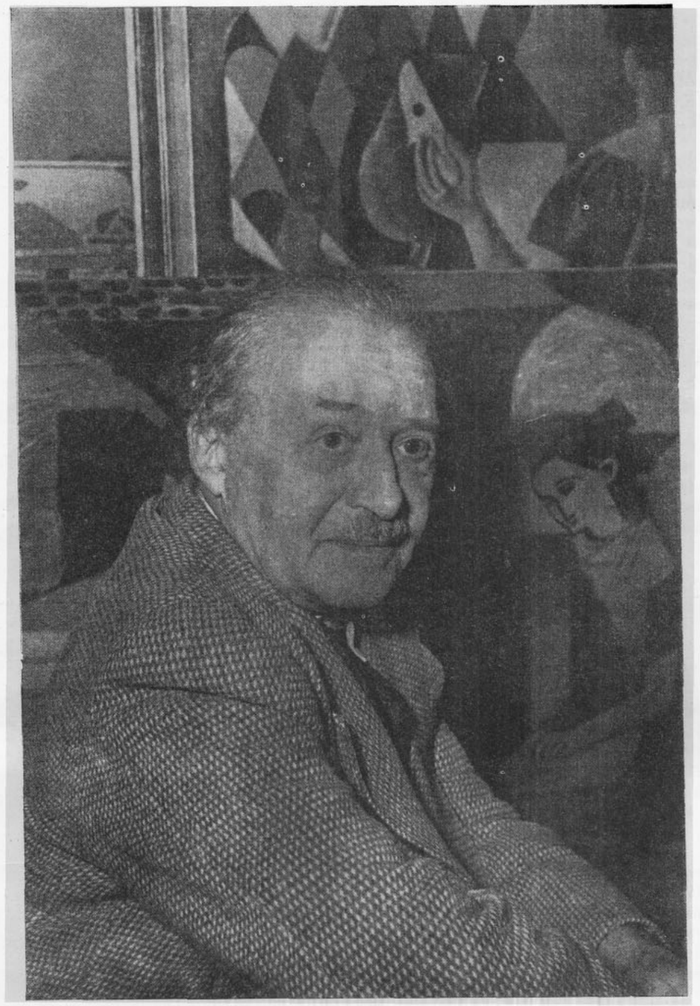
A los alumnos les fueron formuladas las siguientes preguntas:

1º *¿Cuál es su juicio sobre la enseñanza que Ud. recibe?*

2º *¿Está Ud. satisfecho de las condiciones que se ofrecen a sus compañeros y a Ud. mismo?*

3º *¿Cómo ve Ud. su propio porvenir?*

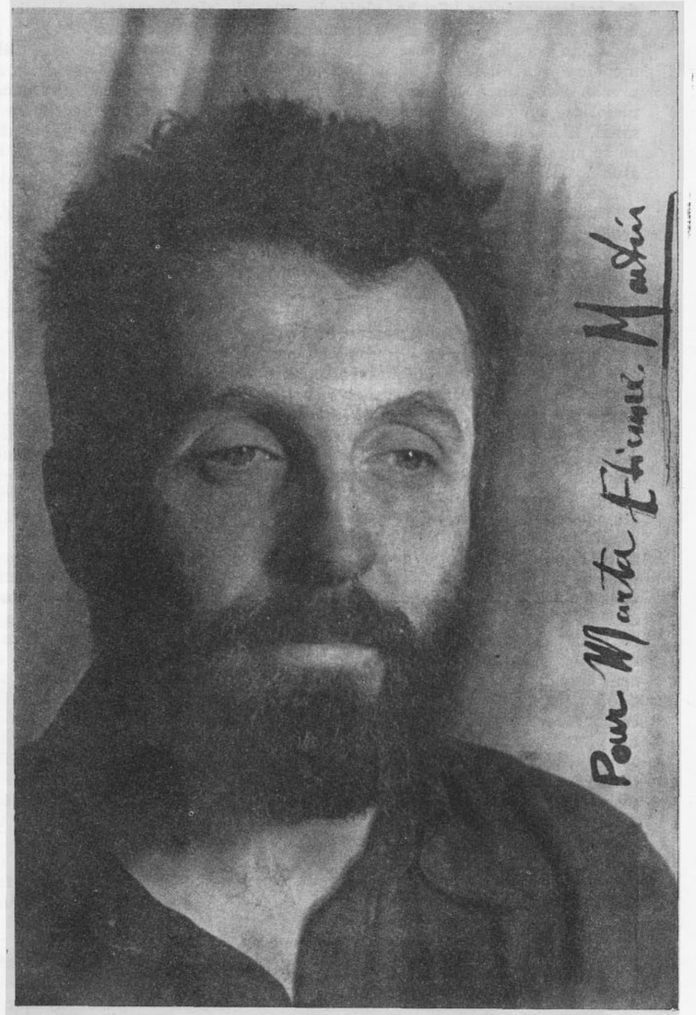
Estas preguntas no eran, de ningún modo, limitativas, de manera que cada uno pudo responder libremente a ellas.



ANDRE LOTHE



BRAQUE



ETIENNE MARTIN

Responden:

BRAQUE, ZADKINE, LOTHE, CHAPELAIN-MIDY, Sir HERBERT READ, LEONOR FINE, FOUGERON, ETIENNE-MARTIN, GIACOMETTI, BRAUNER, JEAN HELION AUJAME, PLANSON, PICART LE DOUX, FAUTRIER, HENRI PIERRE ROCHE STEPHANE LUPASCO y algunos alumnos.

Apasionante encuesta en Paris

La Academia ¿Mejora o malogra a los Alumnos de Bellas Artes?

Veamos lo que dicen los profesores de las academias libres:

OSSIP ZADKINE, profesor de la Grande Chaumière, contestó:

"¿Lo que debe saber un escultor? Primero que nada, hacer el amor. No hay enseñanza a la manera de Beaux Arts o del Royal College. Pero todo debe variar según la persona. Si tengo algo que decirle, mi enseñanza se lo trasmitirá.

"¿Este oficio? Sí, hacer una armazón, primero. En seguida, *toda una vida*. Me moriré lamentando los 25 años de futuro que siempre me fueron necesarios".

JEAN AUJAME, profesor también de la Grande Chaumière:

"La enseñanza, en último término, es imposible. Pero en realidad, hay una manera de comenzar un cuadro, acerca de la cual todo el mundo está de acuerdo. Pero ¿cómo terminarlo? Sólo el genio puede realmente hacer eso. Distingamos entre las necesidades de taller y el estilo. No se enseña un estilo. Sólo se encuentra el propio. La pintura al óleo no es lo mismo que la témpera o el fresco. Eso es lo que hay que aprender.

"Las academias son una enseñanza complementaria. Demasiados jóvenes hacen pintura en busca de prestigio o de *bifstec*. Me gustaría un curso de arte monumental. Me gustaría situar a mis alumnos ante los problemas de la pintura monumental para arraigarlos en cierto modo".

ANDRE LOTHE, a cargo de su academia personal:

"Esta academia de pintura que yo dirijo acaba de enriquecerme con el ingreso de una criatura de selección, cuya historia bastará para aclarar este debate. Se trata de un frágil y tímido ser que no tiene sino un defecto: *saber ver*. Esto le ha valido, en sus diversas etapas en escuelas en que ha sido sometido a la enseñanza artística oficial, el triste privilegio de ser condenado por sus profesores y expuesto a burlas que hubieran debido exasperarlo.

"El problema que se plantea es, pues, éste: ¿se debe habituar al futuro artista a percibir desde la infancia aquellos fenómenos de deformación sensible, cuyo desarrollo armonioso conduce a lo que llamamos el *estilo*, o se debe martirizarlo y a veces esterilizarlo para toda la vida, obligando, con el pretexto de enseñarle un *oficio*, a efectuar copias sin vida del objeto tomado como modelo?

"Si digo que lo más claro de mi tarea consiste en tratar de salvar a las *víctimas*, jóvenes o adultos, de esta enseñanza viciada, se sabrá hacia qué lado se inclina mi corazón".

ANDRE PLANSON, de la Academia Julian:

"La base de toda enseñanza artística seguirá siendo el dibujo. En particular el dibujo con una punta dura, el que delata mejor todos los *puntos débiles*. La guerra ha sido una ruptura grave: como los jóvenes no podían ver los museos, partieron de los álbumes de reproducciones, que más numerosos eran

de contemporáneos. Se ha olvidado que el mismo Matisse obligaba a pintar manos. Muchos han tratado a Matisse o a Picasso como modelos, que ellos no querían ser a ningún precio. Salieron a la naturaleza sin cultura pictórica, sin conocimiento de la parte artesanal. El ideal sería el taller de antaño, donde se aprendía a moler los colores, donde los alumnos trabajaban con el maestro".

Los alumnos de las academias libres se manifestaron, en general, satisfechos con la enseñanza que reciben. Todos expresaron su opinión favorable a la libre elección de maestros. Sus problemas eran más bien de orden material: falta de tiempo, falta de talleres, etc.

La Escuela de Bellas Artes de París cuenta ya más de tres siglos y contiene actualmente cuatro talleres de pintura, cuatro de grabados, tres talleres reservados al arte monumental y seis a la arquitectura. Posee cerca de dos mil alumnos. La duración de los estudios es muy variable y casi indeterminada. Los gastos de matrícula en ella son mínimos, pero el instrumental corre por cuenta de cada alumno. Un gran número de concursos, algunos de los cuales son muy antiguos, ayudan a los alumnos destacados a mejorar sus condiciones materiales, a menudo difíciles, especialmente en el caso de los escultores. El célebre Premio de Roma sigue siendo el más codiciado y prestigioso. Sin embargo, otro concurso se halla muy de actualidad; es el de arte monumental o concurso de colaboración, que propone un programa en equipo de tres colaboradores: un arquitecto, un escultor y un pintor, e intenta hacer revivir las tradiciones de épocas desaparecidas, en que la pintura y la escultura se integraban a la arquitectura. El actual director de la Escuela, M. Untersteller, ha querido lavar su establecimiento de toda sospecha de academismo.

Lo que opinan algunos profesores de la Escuela de Bellas Artes.

LEGUEULT (Pintor):

En la Escuela de Bellas Artes, preferimos formar espíritus antes que técnicos. Tratamos de formar jóvenes pintores que sepan lo que pueden esperar de la pintura. Estoy convencido de que es posible enseñar algo a los más jóvenes y que para ellos es importante encontrar a alguien que los comprenda. Es muy poco lo que se puede enseñar, *pero ello es esencial*. Hay que evitar que los jóvenes pierdan el tiempo.

El dibujo es el comienzo de todo. Una mancha sobre una tela es ya dibujo.

LEYGUE (Escultor):

Nos interesa más trabajar el aspecto espiritual que el material. El oficio debería enseñarse a los alumnos en la clase de escultura en piedra o bien en las escuelas de artes aplicadas. Sin embargo, las dos cosas están estrechamente unidas y es imposible disociarlas. Incito a mis alumnos a encontrar un estilo, sin imponerles el mío. Me interesa enormemente el dibujo, que, a mi juicio, no interesa suficientemente a los alumnos. Es necesario copiar muchos modelos antiguos y vivos, para que los alumnos aprendan a ver. Después de eso, podrán ejercitarse en una audacia sin cesar creciente y en una libertad de expresión que continúe lo aprendido en la escuela.

CHAPELAIN-MIDY (Pintor):

Stendhal decía que hay momentos en que la audacia consiste en tener buen juicio. Estamos en unos de esos momentos y experimentamos la necesidad vital de volver a aprender verdades elementales .Estas verdades son las que trato de hacer comprender a mis alumnos. Por ejemplo, que el gran arte procede a la vez del ojo, del espíritu y del corazón y que es algo muy distinto del juego más o menos gratuito de un pincel sobre una tela. Que el conocimiento del oficio y el desarrollo de la cultura son condiciones esenciales para quien quiera expresarse de una manera valiosa. Que tratar de ser personal es el mejor medio de no lograrlo. Todas ellas son cosas simples, pero difíciles de hacer comprender a una juventud solicitada, y echada a perder a veces, por los éxitos de relumbrón, por el veneno de la literatura de arte y por la seducción de la moda. Trato de convencerlos de que nada durable se hace rápidamente y de que no se llega a una sólida carrera de pintor por el ascensor sino por la escalera. Trato de enseñarles las virtudes cardinales del artista, la paciencia, la tenacidad, la voluntad, que los fracasos son infinitamente más apasionantes que los éxitos y que lo que importa sobre todo es ser auténticamente, frente y contra todos, el hombre y el artista que se es.

¿El dibujo? Sí, soy muy exigente en ese punto. La carencia de forma disimulada bajo un empaste de color o una trituración de pasta es una deshonestidad que yo no puedo soportar.

Después de todo lo anterior, no nos hagamos ilusiones sobre los poderes de un profesor. El puede ayudar a un talento a desarrollarse y evitarse errores, pero no puede crear artistas. Y está bien que así sea.

LA OPINION DE LOS ALUMNOS SOBRE LA ENSEÑANZA OFICIAL

Un alumno de Chapelain Midy: Cuando Buffet se encontraba entre sus compañeros en el taller, influía sobre ellos más que el maestro, que no trataba de influír a nadie. Muchos pintaban con negro, como Buffet. Por el contrario, Chapelain Midy nos pregunta por qué usamos el negro, y quiere quitarnos este amaneramiento. Si el alumno no acepta y declara que él ha escogido este medio de expresión, Chapelain Midy lo deja libre, pero tal vez ya no lo corrige más. Al comenzar el curso nos declaró: "Quiero que este taller tenga unidad".

(a la pág. del frente)

PUBLICACIONES

AGENDA ENIT. — Editada por Ente Nazionale Industrie Turistiche. Revista Italiana en impresión de lujo. Trata con seriedad histórica y artística el arte aplicado en Italia. Numerosas ilustraciones fielmente reproducidas acompañan a los artículos que explican el desarrollo y la iniciación de cada arte aplicada.

El Nº 13 de la Revista argentina TALIA. — Trae un interesante material sobre teatro, cine, música y ballet. Publica dos obras en serie, una de Eugene Labiche y Marc Michel y otra de Tulio Varella, El Sombrero de Paja de Italia y Doña Clorinda la Descontenta, respectivamente.

REVISTA DEL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA DE LA REPUBLICA DE CUBA. — Destaca entre otros trabajos, una exposición de los principales pintores cubanos.

Los N.os 63, 64, 65, 66, 67, 68, del BOLETIN DE MUSICA Y ARTES VISUALES, de la Organización de los Estados Americanos, editado por la Unión Panamericana de Washington.

EL INTERFOLIA Nº 23, Organo mensual de la Biblioteca Universitaria de Monterrey, México.

DEL RINGLING MUSEUM OF ART, Sarasota, Florida: Fifty Florida Painters, Reflection of de Italian Comedy, 50 Masterpieces in the Ringling Collection y The Fantastic Visions of Monsu Desiderie.

Kroniek VAN KUNST EN KULTUUR, de Amsterdam. Con importantes trabajos sobre arte primitivo y antiguo.

THE SCRIBE. — Publicación egipcia, editada en el Cairo. N.os 1, 2, 3, y 4.

REVISTA DE EDUCACION, editada por el Ministerio de Educación de Caracas. N.os 77, 78 y 79.

LA GALLERIA DEGLI UFFIZI. Edición Arnaud.

Un catálogo de la exposición HECTOR SGARBI, editado por el Salón Nacional de Bellas Artes de Montevideo.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE. N.os 105, 108, 109, 110. — Publicación del Instituto Diego Velázquez, España.

REVISTA DO PATRIMONIO ARTISTICO E HISTORICO NACIONAL. — Editado por el Ministerio Da Educacao e Saude, Brasil. N.os 10 y 11.

Arte en América y Filipinas. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, España. Tomos 1, 2 y 3.

RECIBIDAS

REVISTA UNIVERSIDAD DE LA HABANA. — Trae interesantes artículos literarios y ensayos de conocidos escritores centroamericanos.

AMERICA.—Revista de la Asociación de Artistas y Escritores americanos. La Habana, Cuba.

THE BULLETIN OF THE CLEVELAND MUSEUM OF ART. Cleveland, Ohio. Boletines de Diciembre de 1955 y Enero 1956.

EGIPT TRAVEL MAGAZINE. N.os 13 al 16. Documentada revista sobre el Egipto, su arte y su desenvolvimiento en el momento actual.

HABITAT. — Revista de Arquitectura y Arte en Brasil. Nº 22. Contiene artículos sobre la Tercera Bienal de Sao Paulo.

GUIA DE LAS COLECCIONES PUBLICAS DE ARTE EN LOS ESTADOS UNIDOS. — Volumen 1 y 2. Unión Panamericana.

CATALOGUE OF NATIONAL TREASURES located in KYOTO Prefecture. — Editados por KYOTO NATIONAL MUSEUM, Japan.

OTRO ALUMNO:

En esta escuela, los pintores tienen muy pocas reivindicaciones que formular. Aquí somos completamente independientes y hacemos todo lo que queremos. En este taller, cada uno es corregido en el sentido de su pintura. Nuestros trabajos muestran la huella de nuestras personalidades y no el sello del profesor.

OTRO ALUMNO:

Desde hace diez años la escuela ha visto grandes cambios, pero poco mejoramiento. Se abandonó el espíritu académico para caer en otro academismo. En la escuela y fuera de ella, se va perdiendo más y más el sentido de la escultura, de las grandes leyes fundamentales del arte. La gran revolución aquí es el Concurso de Arte Monumental, que es un concurso de colaboración. Un arquitecto, un pintor y un escultor trabajan en equipo. Pero presenta un gran inconveniente. Los arquitectos no saben lo que es la escultura y son ellos los que escogen a su equipo.

COMO OPINAN LOS CRITICOS

Sir HERBERT READ:

Debemos distinguir entre la enseñanza de la *técnica* y la enseñanza del *estilo*. La primera es cómoda y tradicional, la segunda es ideológica e implica prejuicios. La enseñanza del arte debe ser técnica. Se puede enseñar a preparar telas, a mezclar los colores o a utilizar los instrumentos de escultura. Pero no se puede enseñar el espíritu y la sensibilidad modernos, que son influencias sutiles con que el ambiente social nos impregna. La mejor forma de enseñanza es la antigua: el aprendizaje, el trabajo con el maestro como humilde discípulo. Tal es la educación ideal para un artista. A veces esto es posible en una escuela. Pero muy a menudo las escuelas no admiten maestros dignos de tener discípulos.

PICART LE DOUX:

Aún el poeta menos calificado tuvo que pasar los años de su juventud en los bancos del liceo a fin de aprender los rudimentos de su lengua. Pero algunos pintores actuales se ufanan de no saber nada y de no haber aprendido nada y más encima los felicitan por estas carencias. ¡Qué admirable profesión es ésta en la que el no saber nada es una garantía de talento! Algunos críticos malhechores que se han dado mucho trabajo en escribir bien, han decretado que era necesario pintar mal. ¡Tal parece ser el fin del fin! Pero, aunque ello disguste a estos caballeros y a los snobs, el arte de pintar se enseña y se apren-



CLASE DE PINTURA EN L'ECOLE DE BEAUX ARTS DE PARIS.

de, aunque no sea sino para conservar y hacer durar la obra.

"No conozco ningún arte que exija más inteligencia que el dibujo", decía Paul Valéry. Sin duda por esta razón, los aficionados al dibujo son tan pocos. El arte no es copia de la naturaleza sino la recreación de la vida. El dibujo tiene rigores matemáticos y eso también se aprende. La pintura tiene también sus leyes que es necesario aprender para aplicarlas. Hay profesores capaces de enseñar estas leyes. La función del maestro consiste en no corregir al alumno, sino en ser para él un amigo que lo dirige y estimula.

LEONOR FINE:

En la enseñanza de la pintura, una sola cosa me parece útil: la química de los colores, mezclas, alteraciones, etc. Es una ciencia difícil de enseñar hoy, pero los pocos pintores que lo poseen se comunican sus conocimientos. Los archivos antiguos, la erudición de ciertos historiadores del arte, la experiencia de los restauradores y los hallazgos individuales son en este campo las únicas fuentes fértiles. Si existiera una escuela en que se enseñaran ciertos procedimientos a los pintores por técnicos (químicos, dibujantes técnicos, anatomistas, etc.), eso podría facilitar el acceso a estos conocimientos, que por lo demás interesan muy poco a los pintores actuales.

Pero las escuelas de bellas artes, las academias en que enseñan artistas son verdaderas pestes. Ellas estimulan el arte en una época en que debería ser más que nunca desalentado.

FOUGERON:

La enseñanza clásica, politécnica, me parece la mejor formación para los jóvenes que pueden utilizar sus dotes. Es necesario desarrollarse a través del estudio de las técnicas de cada disciplina, trátese de la pintura, de la escultura, del grabado o de los oficios artísticos. Insisto en el carácter politécnico que debería tener esta enseñanza. El alumno no está siempre seguro en sus comienzos acerca de la elección de su especialidad. A menudo, en el punto de partida, la admiración por un artista o una escuela, reemplaza, sin que él lo sepa, a su verdadera vocación. La enseñanza politécnica debe permitirle buscar y encontrar su camino.

No tratemos de lograr en la Escuela el desarrollo de la personalidad. Tanto mejor si ésta ya existe, pero puede también llegar más tarde. Que la personalidad no sea un signo cualitativo durante los estudios, por lo menos al comienzo. Formemos primero buenos ejecutantes.

Hablemos del dibujo. El dibujo es la base fundamental para llegar a la práctica y al conocimiento de la pintura, de la escultura y del grabado. Aprender a colocar en su lugar a una figura y respetar las proporciones antes de querer dibujar. Me parece que no se concede un lugar suficiente a la observación y al dibujo de memoria. Quién recuerda la salida de Delacroix: "Hay que saber dibujar a un buen hombre que se cae del sexto piso antes de que se estrelle". ¿Quién practica esta máxima?

Se ha dicho a veces de un artista que había pintado demasiado, pero nunca he oído decir de que había dibujado demasiado.

Existen la naturaleza y el arte. El artista debe tener conocimientos de las formas naturales y de las formas elaboradas durante los siglos pasados. Las formas elaboradas durante las grandes épocas del pasado seguirán siendo, por los ejemplos de perfección que nos ofrecen, una maravilla continua para el hombre. El artista debe conocer estas formas y reflexionar sobre su significación. Naturalmente hay un peligro: la tradición adquirida pesa y pesará siempre sobre el cerebro de los artistas contemporáneos. Mas, para superar algo, es preciso conocerlo. La ignorancia es el mayor peligro.

El malentendido recibe el nombre de academismo. He ahí el mal que amenaza a la enseñanza no menos hoy que ayer, que en lugar de ser dispensado por un burócrata honrado y condecorado, lo sea por un independiente estimado y no menos condecorado. Si llega la pintura abstracta a ser enseñada un día en la Escuela de Bellas Artes, y parece que no falta mucho para ello, el academismo será idéntico.

Simplemente, tenemos que dejarnos de mostrar la naturaleza a través del arte del profesor o el arte a través de la naturaleza del profesor, como se quiera. Hay, sin embargo, excepciones, diré mejor, milagros. El milagro, para mí, no es el arte de Gustave Moreau, por cierto. Ni tampoco el de Rouault o el de Matisse, a quienes admiro. Pero el que Gustave Moreau haya podido ayudar a Matisse, Rouault y Marquet a llegar a ser lo que son para nosotros, es un milagro.

P R O Y C O N T R A

JEAN FAUTRIER:

Pienso que un joven, cuando ha decidido llegar a ser pintor, tiene necesidad de un cierto número de cosas indispensables: un taller, pintura, modelos, y tal vez museos. Es eso lo que él encuentra en las escuelas. En cuanto a la enseñanza propiamente dicha, ella es perfectamente inútil y el joven deberá realizar su trabajo solo.

Una institución de bellas artes, sin profesores, con algún vigilante para mantener el orden sería lo mejor. Cualquiera reforma nos hace caer en nuevo *pompierismo*. La única reforma: supresión de los profesores —dejar a la gente en paz y no empujarla en ningún sentido.

ETIENNE-MARTIN:

No soy partidario de la enseñanza tal como se practica en las escuelas y en las academias, mientras los profesores no ensanchen al máximo su ángulo de visión. Creo que sería necesario unir a esta enseñanza un estudio de las ideas que dirigen el mundo y de las formas que se desprenden de esas ideas entre los diferentes pueblos junto con un estudio de esas culturas y sus técnicas. En su-

(a la pág. del frente)

PUBLICACIONES

REMBRANDT. — Etude PHOTOGRAPHIQUE ET RADIOGRAPHIQUE. Laboratoire de Musée du Louvre. París, France.

BULLETIN D'INFORMATION N.os 11, 16, 17 y 18. — De la MAISON DE L'UNESCO.

PRINCIPE DE VIANA. — Editado por el Consejo de Cultura de Navarra. Volumen Nº 30. España.

THE STUDIO. — Revista publicada en Londres por The Studio Publications Inc. Contiene un interesante material sobre arte japonés. Números de 1956.

FRENTE. — Catálogo del Museo de Arte Moderno, de la exposición del Grupo Frente, de Río de Janeiro.

ARMAS Y LETRAS. — Boletín mensual de la Universidad de Nueva León, Monterrey, México. N.os 4 y 5. — VIDA UNIVERSITARIA, del Patronato de la Universidad de Nueva León.

THE MUSEUM OF MODERN ART BULLETIN, Vol. XXII, Nº 4. PAINTINGS OF PRIVATE COLLECTIONS. New York.

FORMA. — Extraordinaria revista de arte brasileña, Río de Janeiro.

FREER GALLERY OF ART OCASSIONAL PAPERS. — Washington, D. C. Catálogos.

REMBRANDT'S E T C H I N G S, TRUE AND FALSE. — By Giorge Biorklund. Modern and Antiquarian Bookseller. 9 Lange Voorhout. La Haya, Holanda.

DER GALERIE DER UFFIZIEN. — Florencia, Italia.

CATALOGOS DE LOS AÑOS 1952, 1953, 1954, 1955 del MUSEE DES BEAUX ARTS, STRASBOURG. — Rue de les Juifs. Strasbourg.

NETHERLAND I N S T I T U T E FOR ART HISTORY. — Catálogo de arte. THE HAGUE.

THE MUSICAL TIMES, — N.os 1353 y 1354, Inglaterra.

NEUE KOLNER KIRCHEN. Edición con fotografías de todas las iglesias recientemente construídas, editada por el Departamento de Publicidad Alemán.

RECIBIDAS

AMERICA INDIGENA. — Nº 4. Organo Trimestral del Instituto Indigenista Interamericano. México, D. F.

JORNAL DAS LETRAS. — Revista Literaria del Brasil.

LES GRANDES DECOUVERTES ARCHEOLOGIQUES DE 1954.—LA REVUE DU CAIRE. — Artículos y ensayos acerca de los descubrimientos de nuevas tumbas faraónicas.

ARAPOFF. — Catálogo sobre este pintor impreso por THE MUSEUM OF FINE ARTS de Boston. Del mismo museo, INDEPENDIENTS PAINTERS OF NINETEENTH CENTURY. París.

REVISTA UNIVERSITARIA Nº 107. — Universidad Nacional, El Cuzco.

REVISTA COLOMBIANA DE ANTROPOLOGIA. — Organo del Instituto Colombiano de Antropología. Volumen III.

REVISTA NACIONAL del Ministerio de Instrucción Pública de Montevideo. — BOLETIN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS, Montevideo.

SINTESIS, Revista cultural de EL SALVADOR. — N.os 11, 12, 13. Artículos y poesías de escritores americanos.

ANHEMBI. — Revista literaria brasileña, que dirige Paulo Duarte.

BERNER KUNSTMUSEUM AUS DER SAAMLUNG. — Catálogo fotográfico de todas las obras existentes en el Museo de Berna, Suiza.

MARTINEZ MONTAÑEZ, por José Hernández Díaz. — Edición del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Vida del escultor español, con ilustraciones y fotografías de sus obras.

LUNDS DOMYRKA. ALLHEMS FORLAG. — MALMO, Suecia. Tres libros con litografías a todo color. KONST I SKANE (Cincuenta años de pintura sueca), por Torsten Palmer... WALLANDER, por Anna Stina Bergman... HALS Y CEDERSTROM, por Axel L. Romdhal.

FRENCH DRAWING. — Masterpieces from seventh century. Edición ilustrada, THE LIBRARIES OF ART INSTITUTE OF CHICAGO.

ma, se trata de una iniciación de la mano al mismo tiempo que del espíritu.

Estoy a la vez en pro y en contra de la enseñanza artística en general, pero más bien estoy en contra, pues temo terriblemente ver este dominio tan sutil en manos torpes. Aún con mucha liviandad, toda enseñanza tiende naturalmente hacia el academismo, cualquiera que este sea.

Sugiero una enseñanza en que se ponga en cuestión al ser entero —inteligencia, sensibilidad y mano—, todo con gran libertad y cortesía recíproca.

HENRI-PIERRE ROCHE:

"Se nace con o sin.
Se sabe por adelantado o nunca.
Todo se descubre en uno mismo.
El arte es un abismo individual.
Nadie sabe nada de él.
Los verdaderos artistas olvidan que lo son".

El don innato se mantiene de pie sobre sus piernas como un pollo recién nacido. Tiene necesidad de ternura, de confianza, de respeto, de libertad. La escuela puede llegar a ser un lugar de encuentros y proporcionar medios de ensayo. La tradición y la erudición, son artículos que es preciso dar sólo cuando han sido pedidos.

STEPHANE LUPASCO:

De una manera general, la enseñanza es inevitablemente hecha para espíritus medianos y por espíritus medianos. Lo imprevisible, lo aberrante, lo excepcional, lo excesivo —propiedades constitutivas del arte, por lo menos del moderno— así como sus condiciones de emergencia, no pueden naturalmente enseñarse. No se enseñan, por el contrario sino cosas hechas, establecidas, automatizadas pragmáticamente por la memoria y que pesan sobre una realidad, tanto interior como objetiva, que está en esencial y perpetua lucha y alumbramiento. No sólo el talento no se enseña. Además, al querer enseñarlo se corre el riesgo de herirlo en su misterio fundamental, en la fractura de sus fuentes vivas, así como en la inquietud, la soledad y la miseria indispensables de su eclosión. Nada es más lenificante y nada predispone más a la superchería, a la simple habilidad y al plagio que el contacto prolongado y sistemático con la mediocridad, la cuál, después de haber hecho creer en la inmutabilidad de las leyes y en la realidad de las cosas constituídas, y después de haber trazado en la conciencia, y más aún en el inconsciente, los mil caminos del pasado, proporciona las recetas para moverse allí a su vez.

Así, más peligrosa que cualquiera otra enseñanza, lo es sin duda, la de la Escuela de Bellas Artes. Por eso yo preferiría, en lugar de una enseñanza especializada de la pintura, la búsqueda de las condiciones más propicias a su desarrollo. Estas condiciones debe encontrarlas el artista sobre todo en sí mismas, no por medio de la introspección psicoanalítica, ya que la supresión de los complejos traería consigo la muerte del arte, sino escuchando atentamente las palpitaciones de los movimientos más íntimos de sus fuerzas de asociación, en lucha con sus fuerzas de disociación, alimentando los ritmos de sus antagonismos más secretos (si necesita beber, que beba; si tiene que delirar, que delire...) el artista arranca su substancia de la contradicción del mundo y de sí mismo y de la afectividad insondable que misteriosamente allí se acumula. Que se sumerja también en las corrientes extra-estéticas de su época, que se abra a las paradojas creadoras de la historia, de la física y sobre todo que no se dedique a pintar como buen trabajador, como obsesionado, desde la mañana hasta la noche. ¿Se somete al artista en las escuelas a esta especie de terapéutica de la inspiración? ¿Se le enseña ante todo —y es posible enseñarlo a todo el mundo— esta lógica y esta moral de lo contradictorio?

GEORGES BRAQUE:

Para Braque, "la obra de un pintor debe ser una aventura". Se sabe que él nunca ha enseñado, así como tampoco lo han hecho Picasso, Villon, Rouault, Utrillo. Le preguntamos por qué. Nos respondió con suave y tranquilo asombro:

—Pues, porque no soy un maestro...

No asistió, en sus comienzos, sino dos meses a la Escuela de Bellas Artes. ¿Por qué?

—Porque comprendí muy pronto que no era un sitio para mí.

Georges Braque cree que un artista debe trabajar solo, que el verdadero talento se desarrolla mejor sin control externo.

—La única utilidad de las escuelas, dice, está en que permiten a los jóvenes pintores encontrarse y discutir entre ellos.

—Lo único que vale, agrega, es lo que *nace* sobre la tela.

VICTOR BRAUNER:

¿Cómo considerar una escuela de iniciación de la originalidad creadora? Creo que para los jóvenes que quieren llegar a ser pintores, y para sus familias, la Escuela de Bellas Artes da un sentimiento de seguridad: el joven se encuentra con otros jóvenes como él, etc. Pero, ¿cómo saldrá de todo eso? Será necesario que lo olvide todo para recomenzarlo todo y redescubrir esa otra cosa, el arte.

ALBERTO GIACOMETTI:

Como ni siquiera sé dónde están las "Bellas Artes", no tengo la menor idea acerca de las reformas que habría que introducir.

Está bien que haya escuelas y academias, porque los artistas pueden por lo menos encontrarse allí, cualquiera que sea la enseñanza que allí se recibe. Tal cosa figurará a lo menos entre los más bellos recuerdos de su vejez, especialmente si se encuentran con bonitas compañeras, como debe ser el caso todavía.

Como no tengo una visión de conjunto del espíritu y la sensibilidad modernos, ignoro completamente sus exigencias y, por lo tanto,

EXPOSICION DE GERMAN MONTERO

GERMAN MONTERO expuso en la Casa de la Cultura de Ñuñoa. Escultor y ceramista, se ha destacado con gran relieve entre los artistas que cultivan este género de la plástica. Montero obtuvo el Premio "Van Buren" de escultura en el Salón Oficial de 1955.

El artista no trabaja por ahora grandes volúmenes. En sus pequeñas masas es donde se advierte la fuerza de expresión que lo caracteriza, dando vida y realidad plástica a motivos de gran sencillez. Motivos que se afirman tanto en figuras bíblicas, tal es su "Pedro Pescador", como en la realidad diaria, "Una primeriza campesina".

Por estos días, Germán Montero expondrá nuevamente en la Sala "Beaux-Arts".

X SALON DE TALCA

EN el X Salón celebrado en Talca en Octubre de 1955, por el Centro de Amigos del Arte, la Universidad de Chile otorgó un premio que, por el origen de la donación, el Centro talquino quiso elevar a la categoría de Premio de Honor. Había en el interesante grupo de artistas que concurrían a la exhibición, personalidades que se destacaban por la calidad y variedad de sus esfuerzos. No tengo a mano, por desgracia, el catálogo de los trabajos expuestos y una flaca memoria me impide recordar los nombres de los artistas que sobresalían en el conjunto. Pero aparte de Reinaldo Rezzio, que ganó el Premio de Honor, tengo en la memoria algunos delicados paisajes de la señora de Solar; a Ormeño, impresionista de aguda sensibilidad; a una pintora de flores que deploro dejar en el anonimato, pero no en el olvido, y hasta a un cultivador de arte abstracto que se llama a sí mismo pintor surrealista. El centro de Amigos del Arte disponía de algunos apoyos monetarios ofrecidos por instituciones y casas comerciales de la ciudad, destinados a estimular los esfuerzos juveniles y hasta la misma Municipalidad ejercita allí eficaz oficio de hada madrina de las artes locales.

Reinaldo Rezzio, que ilustra este comentario con una fotografía de su cuadro premiado —aunque su grupo de trabajos fuera de una homogeneidad admirable— va mucho más lejos de lo que se puede esperar de un artista formado en el aislamiento provinciano y que, por añadidura, trabaja en los momentos que le dejan libres sus ocupaciones. Por su técnica, por la hondura y seriedad de su preocupación, podría figurar muy honrosamente en las exhibiciones santiaguinas. No es precisamente lo que solemos llamar un modernista y se manifiesta ajeno a esas preocupaciones, que si bien pudene resultar perjudiciales para un principiante, podrían, en cambio, enriquecer el espíritu de quien, como Rezzio, posee un oficio muy formado y solidez en sus condiciones.

Jorge Letelier.

no sé qué métodos puedan convenirles. En principio, no estoy en favor ni en contra de la enseñanza artística. No veo en absoluto en qué podría basarse una forma de enseñanza y eso porque no veo ninguna base común de entendimiento sobre el fin que se persigue.

JEAN HELION:

No hay ningún oficio común a todos los pintores, susceptible de ser designado como tal. Aparte de algunas manipulaciones elementales de los colores, de los pinceles, de la tela o del papel, no se puede definir un oficio sino con respecto a una reconcepción bien determinada de la pintura. Por lo demás, ni aun el artista más experimentado termina nunca de ajustar o renovar sus medios.

Precisemos que el verdadero oficio del pintor es un conjunto de medios, de prácticas, de disciplinas y aun de recetas de la mano, del ojo y del espíritu, coordinados por una estética y validados por un sentimiento fuera de los cuales dejan de ser eficaces y no sirven gran cosa.

¿Qué proponer?

Una sola escuela no podría pretender expresar todas las tendencias afirmadas por el arte contemporáneo, ya tan numerosas: la abstracta, la surrealista y la concreta, y tantas otras divergencias en el interior de los itsmos. No veo cómo un ministro de Bellas Artes, por informado y competente que sea, pudiera contentar a todo el mundo. Hay que comenzar por el otro extremo, o más bien por el medio, precisamente a igual distancia de los artistas que han afirmado su maestría y de los que están en los primeros balbuceos.

Creo que artistas limpiamente comprometidos en su aventura, firmes y decididos, después de cinco o diez años de trabajo incesante, podrían formar colegios consagrados al arte, a donde invitarían al pintor de su elección a comunicarles largamente y lo mejor posible esa materia quemante y fugitiva que cabe tan mal en las palabras. Ellos se encargarían, a su vez, de trasmitirla a principiantes que ellos mismos reclutarían y prepararían, lo suficientemente jóvenes como para comprenderla bien.

¿Ven ustedes esto? Una institución con dos grados o más tal vez, con un escultor, un arquitecto y, ¿por qué no?, un compositor, un poeta, un historiador del arte. Algo cálido, mantenido en su coherencia por la exigencia de los que saben lo bastante como para medir lo que tienen aun que aprender.

Dicho lo anterior, creo, sin embargo, que los focos de creación del arte, así como los focos de su comprensión más auténtnca, habitan necesariamente la soledad. Se necesita un retroceso, en el tiempo y la distancia, y creo que no se puede enseñar efectivamente sino lo que ha sido ya probado.

BRIANCHON:

Es de antemano conocida la frase de Brianchon, que dice lo siguiente:

"Sobre cien alumnos míos, cincuenta no valían nada, cuarenta y ocho han mejorado un poquito, dos son notables y por lo tanto no tienen necesidad de mí".

HUGO MARIN, el más destacado cultor de la técnica del esmalte sobre metales, egresado de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad, regresó recientemente de Europa, donde permaneció más de tres años. Hugo Marín ha sido en este arte un verdadero pionero, a la vez que un renovador en el mejor sentido. En pintor que pinta con esmalte. En Europa, su paso suscitó elogios, por ser uno de los pocos artistas que trata este arte y por la calidad de su trabajo artístico.

Al entrevistarlo nos expone algunas experiencias. Partió con los mejores deseos de perfeccionar la técnica del esmalte sobre metales, pero pudo constatar que todo lo que se refiere a la técnica misma ya lo había aprendido en Chile. Hugo Marín participó en una exposición colectiva de esmaltes sobre metales en Europa. Nos dice que las obras expuestas eran de muy regular calidad, hecho que se debe principalmente a la escasa afición por este arte, ya que el esmalte sobre metales actualmente se ha industrializado en grado sumo. En Florencia, por ejemplo, hay una fábrica de tipo totalmente artesanal en la cual aplican el esmalte como elemento decorativo, con dibujos abstractos, tratando de hacer resaltar en lo posible la calidad del metal. En resumen, son pocos los artistas que utilizan el esmalte como un elemento plástico puro, atendiendo al color y al dibujo para producir un efecto pictórico, dada la amplitud de variaciones que tiene su aplicación. El esmalte sobre metales no tiene un campo de acción reducido, como se cree. Podrían hacerse grandes murales juntando mosaicos de pequeñas láminas ya tratadas por el esmalte y hasta se puede hacer un mural directamente, sin necesidad de seccionarlo. Pero Marín no deja de reconocer que sería un trabajo arduo y de lenta elaboración.

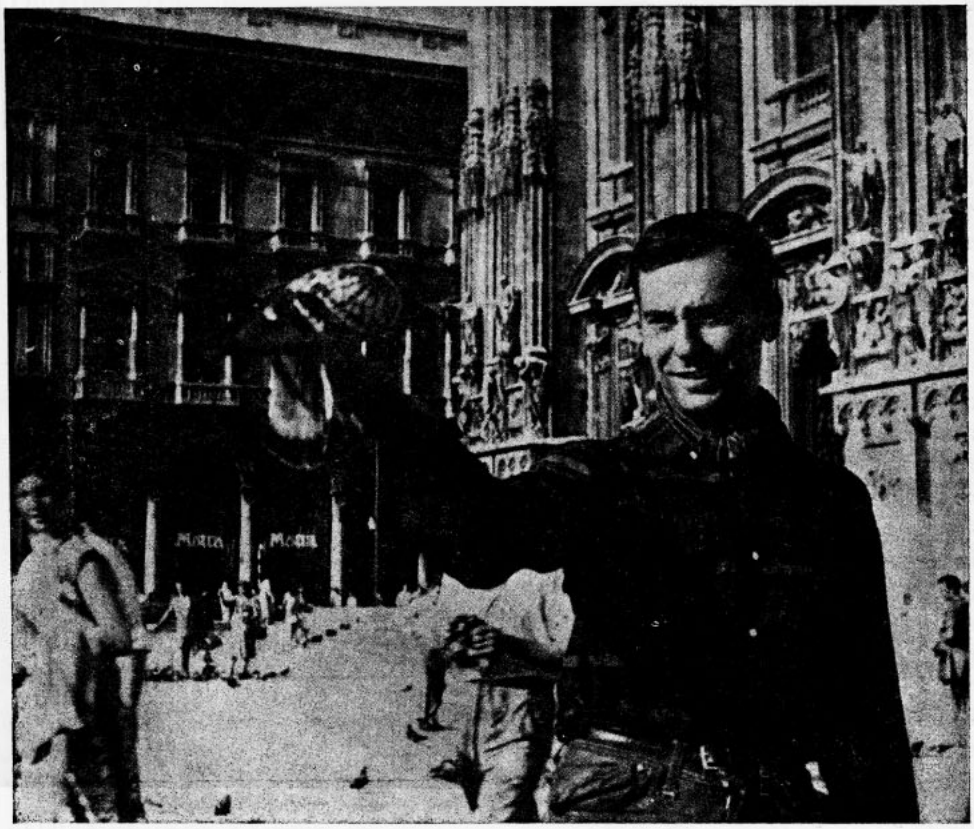
Expuso individualmente en Bruselas, París, Ginebra, Lucerna, Madrid, Roma. En París estudió pintura con una alumna de Maurice Denis y después con Robert Coutin. Varias de sus obras fueron adquiridas por los Museos de Arte Moderno de París y Ginebra.

Los esmaltes de

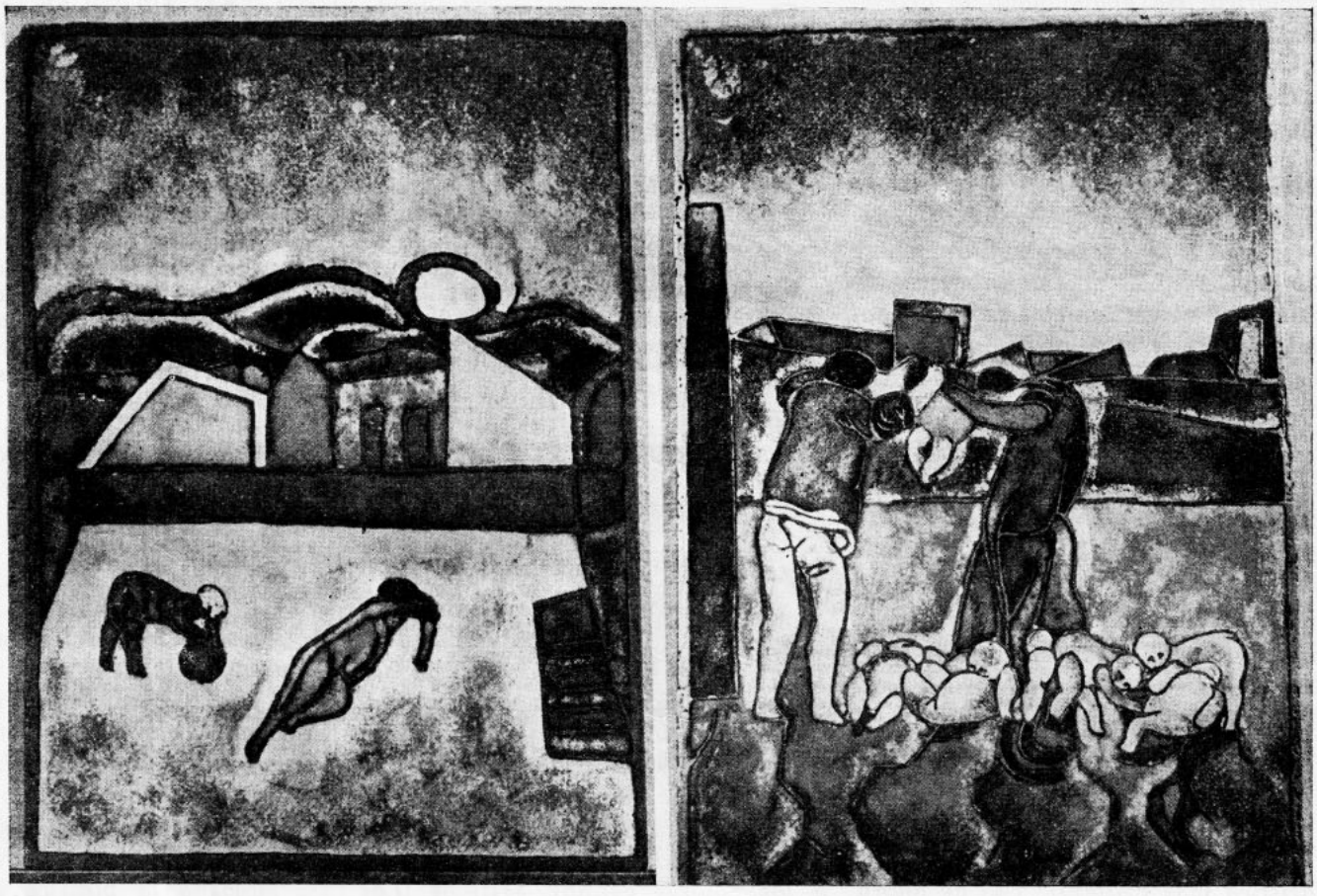
Hugo Marín

por Andrés PIZARRO

Visitamos el taller que tiene en su casa. Trabaja preferentemente el cobre. También se puede aplicar el esmalte sobre la plata y el oro, pero como se comprende, este material es demasiado caro. La lámina de metnal es tratada con una técnica igual a la del aguafuerte. Con cera se protege



MARIN EN ITALIA



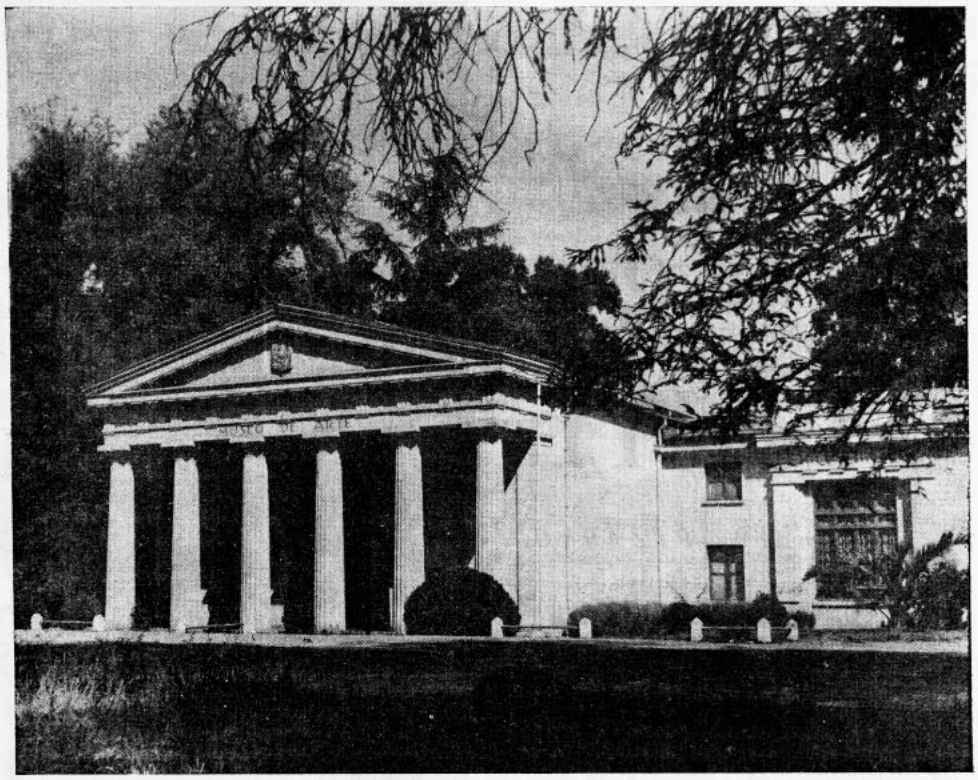
DOS ESMALTES SOBRE COBRE, REALIZADOS EN 1955.

la línea del dibujo y los espacios descubiertos son atacados con ácido. La placa queda en relieve. El esmalte, que es un vidrio coloreado, es reducido a polvo. Se hace una pasta agregándole agua y ésta es diseminada en los espacios, sola o combinada con otros colores, que son los que van a dar al metal. El color se fija introduciendo la lámina en un pequeño horno y así vuelve el esmalte a su estado físico natural, dando a la vez calidad variada de cromatismos y de medias tintas. En general, el aspecto del color fijo en el cobre se caracteriza por una semi transparencia pigmentada. Las tonalidades conservan su valor, a pesar de que los colores son planos. Esta es la técnica llamada Champlevé, porque la lámina presenta su configuración estética y física en relieve. Existe otro tratamiento del esmalte, el de Limoges, que presenta una variación antagónica porque el metal no se graba y el esmalte se aplica directamente. La diferencia de efectos reside en la mayor fuerza del dibujo al ser grabado el metal.

Hugo Marín no usa el esmalte como un elemento decorativo. Apunta a lo plástico, a lo inminentemente pictórico. Ha abandonado lo artesanal por lograr un equilibrio que es nuevo en esta técnica. Es difícil dar en el blanco, sobre todo en un blanco tan pequeño donde hay una combinación de líneas y de colores armonizados en un ritmo reducido, pues la lámina de cobre nunca sobrepasa la longitud de un rectángulo de 15 x 20 cms. Es pues necesario ocupar espacio tan mezquino con la mayor habilidad y con el colorido justo. Aquí es donde entra a pulsar la mano del artista.

Al comparar una de sus primeras obras con una de las más recientes, advertimos el dominio conseguido por Hugo Marín al emplear hasta el más mínimo espacio, lo que en este arte es vital para el equilibrio y la armonía de la composición. El dibujo se ha hecho más seguro buscando las posibilidades del metal. En general, son dibujos esquematizados. Las figuras de la primera época de Marín —muchas correspondían a temas religiosos— mostraban una gama colorística más brillante. Las de ahora —figuras semi humanas, casi larvarias— presentan cierta sordidez de color, a tono con las extrañas formas del cuadro. Existe una relación evidente entre las figuras humanas y el resto de la composición Una relación de actor dramático y escenario. En el color ha cedido su primera preferencia por los colores fríos, agrios, a los colores cálidos, festivos. Los colores tienen profundidad, la transparencia propia del esmalte, pero siempre planos.

El joven artista regresará pronto a Europa. Su espíritu de investigación, así como la cultura notable que posee en todos los dominios del arte, permiten esperar de los próximos trabajos de Hugo Marín, nuevos aportes suyos a la plástica de nuestro país.



EL ANTIGUO "PARTENON", HOY MUSEO CON VASTOS ESPACIOS.

Cómo se formó el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal

EL año 1885, el pintor Pedro Lira, con el propósito de dotar a la ciudad de un Museo de Bellas Artes, fundó una sociedad que denominó "Unión Artística". Se emitieron acciones por un valor de 500 pesos, suma no reducida en aquellos tiempos. Esta sociedad, formada por personalidades de la época, tuvo como misión principal, la de erigir en el recinto de la Quinta Normal, un edificio que sirviera esa función. Fué el primer museo de Bellas Artes de Chile y debe principalmente su vida al esfuerzo de Pedro Lira. La Sociedad Artística estaba integrada por Eusebio Lillo, Gregorio Mira, Manuel Rengifo, Arturo Edwards, Ramón Subercaseaux, Francisco Undurraga, Salvador Castro, Alfredo Valenzuela Puelma, Antonio Moller, Luis Dávila Larraín y Onofre Jarpa. Toda sestas personas aportaron el dinero con que se construyó el Partenón, como así se le llamó al edificio por el aspecto exterior de la

fachada. Pedro Lira ocupó el cargo de Director hasta 1891, fecha en que le sucedió don José Miguel Blanco, quien abandonó la dirección al triunfar los opositores al gobierno de Balmaceda, a fines del mismo año. Volvió Pedro Lira a ejercer la función de Director del Museo de la Quinta Normal, hasta el año 1910 en que se inauguró el nuevo local que hoy ocupa en el Parque Forestal con ocasión de las festividades del primer centenario nacional.

Durante 23 años, la incipiente vida artística del país tuvo, pues, como hogar, el Partenón de la Quinta Normal. Entre esos muros se realizaron las primeras exposiciones y Salones Oficiales. Allí tuvieron su estreno artístico los plásticos que dieron nombre al país en el extranjero, tales como Virginio Arias, Valenzuela Llanos, Nicanor Plaza, Juan Francisco González, Julio Fossa Calderón, Valenzuela Puelma y otros.

A partir del año 1910, el Museo de la Quinta Normal quedó en un estado de abandono completo, pues todas las actividades se concentraron en el Museo de Bellas Artes y en la Escuela anexa del Parque Forestal. Bastantes y muy diferentes misiones le tocó cumplir a este caserón. Sirvió de gimnasio para los atletas del Club Deportivo de la Universidad de Chile, luego de casa de huéspedes y terminó por albergar la soledad y el desamparo de gente sin paradero.

Siendo el pintor Marcos A. Bontá Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, se fijó entre sus principales tareas, la de restaurar dicho edificio y dignificarlo destinándolo a los fines para los que había sido creado. Larga y ardua fué esta tarea, pero Bontá, preciso es reconocerlo, cumplió con su propósito de devolver al Partenón su antiguo brillo.

No obtuvo Bontá ayuda oficial para realizar esta idea. Entidades comerciales, hombres de negocios y otros, aportaron su cooperación para crear en el antiguo Museo de Bellas Artes, el que hoy se llama Museo de Arte Contemporáneo. Todos los artistas de ese tiempo colaboraron en la medida de sus esfuerzos para que la empresa llegara a realizarse. Inconcluso aún, con telas y esculturas expuestas en calidad de préstamo y que el Museo se comprometía a comprar, fué inaugurado el Museo de Arte Contemporáneo en Agosto de 1947.

El objeto que perseguía el Museo era el de mantener una exposición representativa del arte nacional contemporáneo, abarcando en el término contemporáneo a todos los artistas que iniciaron su obra desde 1900 adelante. Expusieron en la inauguración alrededor de 120 artistas, de los cuales 11 eran extranjeros (Boris Grigorief, Franz Metzner, etc.).

El Museo de Arte Contemporáneo cuenta desde entonces con 4 salas que llevan los nombres de Pedro Lira, Virginio Arias, Juan Francisco González y Alberto Valenzuela Llanos. Su Director, desde la fundación, es Marco A. Bontá. El Museo posee una exposición permanente de 250 cuadros, que representan casi la totalidad de la pintura chilena moderna. Faltan muy pocos artistas para que se complete la muestra y este año se invitará a los que faltan, es decir, a aquellos que a pesar de tener una labor consagrada en el tiempo aún no están allí representados. Esta exposición va siempre renovándose y se permite a los arbiarlas por las que ellos crean convetistas que han prestado sus obras, camnientes. No hay discriminación en cuanto a tendencias o escuelas.

De las 250 obras expuestas en el Museo, 80 han sido ya adquiridas y 26 donadas. El Museo se ha enriquecido con una notable y completa colección que resume la historia del grabado en Chile. Esta colección fué donada por Marco A. Bontá, quien la comenzó a formar





DOS ASPECTOS DE LAS SALAS DE PINTURA.

hace 25 años atrás, al crearse el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas. Dicha colección consta de 150 grabados.

Otro de los propósitos de la Dirección del Museo, es formar una colección representativa de obras de artistas plásticos americanos. Ya existen en su poder, cuadros de pintores cubanos, argentinos, uruguayos, brasileños y mexicanos. Algunos de estos cuadros han sido regalados y otros adquiridos. Las exposiciones efectuadas desde el año 1947 son las siguientes:

Retrospectiva de Valenzuela Llanos, exposición completa de los pintores de la generación del año 1913, en base a la colección de Julio Vásquez Cortés; Pintura Brasileña Contemporánea, Artesanía Italiana; Tapicería, pintura y cerámica de Jean Lurçat; exposición de la Escuela de Bellas Artes del Cuzco y tres Salones Oficiales.

Como índice de público asistente, hay que señalar que el cómputo anual arroja una cifra de 150 mil personas. Para la Exposición de Jean Lurcat, en tres semanas, asistieron 35 mil personas. Estas cifras nos dan una idea de la importancia cultural y de difusión que posee el Museo de la Quinta Normal, abierto permanentemente y que puede ser visitado sin pago alguno.

El Ministerio de Obras Públicas ha consultado en su presupuesto para el presente año la suma de 5 millones de pesos para la ampliación y mejoras del edificio. Se espera que estos trabajos sean terminados a fines de Octubre. El Rector de la Universidad de Chile, señor Gómez Millas, ha destinado 500 mil pesos para adquisiciones y mantención del Museo.

Los artistas y la opinión general del país concuerdan en que la iniciativa del pintor Bontá merece el reconocimiento general, a casi díez años de la fundación del Museo de Arte Contemporáneo.

(Crónica de Andrés Pizarro).



Señores Bontá, Molina y Hernández

---

la pintura china no existe el claroscuro. Tampoco la expresión de los caracteres y su psicología. Y es que la sociedad china se mantuvo feudal, aunque floreciera la ciencia, pues no existió actitud científica racionalista frente al mundo.

En el terreno específicamente pictórico, el problema del espacio no se abordó como en occidente; no existe la perspectiva en el sentido tradicional. Existe, en cambio el refinamiento técnico, la caligrafía en el arte. En tales condiciones, la labor de un pintor occidental es tan difícil como nueva.

Sentía yo verdadera angustia por pintar a la gente, pues en los museos pude apreciar cómo el hombre no tuvo importancia en la tradición feudal. En las galerías pueden verse los retratos de los emperadores, todos con el mismo rostro y expresión; la diferencia está sólo en los vestidos. Lo que llevé de aquí, expresión de las condiciones dramáticas de nuestra gente, no me servía para este propósito de captar la expresión del hombre actual de China, cuya fisonomía empieza a modificarse por primera vez, con las nuevas condiciones de prosperidad. Al comienzo, había que ver de nuevo. Lo intenté, y ello me permitió usar elementos tradicionales en esta visión. Cuando nuestros amigos, los pintores chinos, vieron el resultado de estas experiencias, las aprobaron agregando que "la tradición les impedía a ellos ver y hacer lo que Wong Too Leli" (Venturelli).

La técnica y los procedimientos chinos me han sido muy útiles, han enriquecido mis experiencias. Pero esto no es para mí lo principal; es el problema del contenido. Indudablemente, en la tradición de los pintores chinos actuales deben contar las experiencias occidentales. Es más, están ellos trbajando ya en esa dirección. Yo no creo que problemas como estos haya que pasarlos por alto. Estimo que el apogeo de la pintura china será el resultado del desarrollo frente a todos los problemas de la vida moderna.

En cierta ocasión, al ver que un grupo de pintores de Pekín trabajaba a base de la academia occidental, le expresé a un artista pekinés mi temor, de que por perseverar en esta técnica, pudieran ellos olvidar la tradición de la pintura china. El me contestó: "Cierto, pero aquí estuvimos dos mil años haciendo eso, ¿no cree usted que ya está bueno?"

EL final de la entrevista, Venturelli se extiende sobre consideraciones sociológicas, que estima íntimamente ligadas a sus observaciones sobre el arte chino. Anotamos:

—Independientemente de la enorme riqueza cultural de China y del tesoro material de su pintura, existe otro problema principal en la experiencia de un pintor, y fundamental en mi propia experiencia. Me refiero a los resultados directos de la revolución en la vida económica, social y cultural del pueblo chino. No sólo la implantación de un nuevo régimen político, que ha asegurado la independencia y la soberanía nacionales; no sólo el resurgimiento de la cultura, sino nuevas relaciones sociales, toda una nueva moral social.

Para un pintor venido de una sociedad cargada de injusticias y desigualdades, esta tenía que ser la experiencia fundamental. El arte nuestro ha tomado parte en la lucha del pueblo, nunca fué indiferente. Puso al desnudo los enormes sufrimientos de nuestro pueblo. No eludió la representación del dolor y de la violencia, y nuestra responsabilidad en las luchas más difíciles. Sin embargo, esta lucha, al servicio de la cual está nuestro arte, tiene un sentido, es por la felicidad del pueblo. En medio del dolor, de los grandes sacrificios, debe estar presente siempre la sonrisa iluminada de mañana.

Vivir en China ha sido para mí, visitar ese mañana. Creo que mi pintura ha ganado la sonrisa que alguna vez le faltó. No creo que mi pintura haya cambiado más que lo que cambia el desarrollo, el crecimiento. Para mí, estos últimos años han sido, más que años de comienzo, años de llegada, de conclusiones.

LA entrevista ha terminado. Recorremos después, el taller del pintor. Tanto como ante las piezas de arte, pinturas y grabados chinos antiguos, o como delante de las obras que días después había de presentar Venturelli en la sala de la Universidad, nos detenemos para examinar las tintas, paletas y pinceles con que trabaja. En estos elementos, más que en cualesquiera otros, observamos el amor de los chinos por los materiales con que trabajan. Una piedra de río, de unos 30 centímetros, pulida como un espejo, de caprichosa forma, con bellas decoraciones en relieve: la paleta; pequeñas cajas de seda china, del tamaño de un estuche de pulsera, en cuyo interior hay una barra negra o de color, artísticamente decorada, como si se tratara de un objeto de lujo: la tinta sólida; y los pinceles: en el mango hay caracteres chinos que atribuíamos a una marca: son versos y sabias sentencias chinas que grabó en él el artesano que lo hizo. Todo el pincel es de una fina y elegante confección.

Cuando se contemplan todos estos detalles, es difícil dudar del optimismo que Venturelli proclama ahora como su verdad.

E. B.

Desaparece el Solitario de Montmartre

UTRILLO

O EL MILAGRO DEL GENIO

por Emile H. DUFOUR

EL caso Utrillo se presenta a los ojos del crítico y del pedagogo como el mayor enigma que haya presenciado el arte de nuestro tiempo. Maurice Utrillo, auténtico genio de la primera mitad del siglo, era el Verlaine de la pintura, y no es ningún secreto que fuera alcohólico inveterado, deficiente mental, y privado tanto de instrucción como de formación plástica y técnica. Sin embargo, Utrillo fué el creador poético que supo restituír el ambiente, el misterio, el encanto y el drama patético de lo sviejos barrios de Montmartre, de los suburbios populosos y de la rutinaria provincia francesa. ¿Dónde supo encontrar el pintor —sin base de criterio ni educación artística— los medios con que expresa la extrema sensibilidad, la emoción intensa, la realidad profunda y patética que surgen de sus plazoletas, de sus tabernas, de sus murallas blanquizcas, de sus ventanas ciegas y de sus personajes típicos? ¿Cómo pudo establecer con tanta fuerza, precisión y exactitud el testimonio de su tiempo? ¿Cómo logró sentir y expresar el misticismo contenido en las calles centenarias, los BISTROTS *y tabernas populares, las iglesias, los cielos y los árboles? Los arrebatos de su pincelada dan una realidad alucinante a las fachadas, santas o sórdidas. El blanco granuloso de sus iglesias y expen-*



UTRILLO — Banlieue

dios de vinos, el azul transparente del cielo en la tela que el llamó "...Tan azul, tan tranquilo...", el verde conmovedor de ese "Arbol encima del techo", dan cuenta de las aspiraciones populares profundas hacia una fe, una pureza, una inocencia que permanecen ordinariamente inalcanzables. Estas aspiraciones profundas fueron para Utrillo un motor potente, pues la bohemia artística que le rodeaba le llevaba la corriente.

Cuando Utrillo trabajaba en sus primeras obras, entre 1904 y 1907, época que fué la antesala de la gloria, una gran esperanza removía el ambiente artístico y fomentaba los anhelos de los pintores montmartrenses. Matisse, Vlaminck, Derain, habían descubierto recién los tonos puros, y se presentaban como campeones del instinto. Una verdadera euforia animaba y alentaba a todos los pintores que sentían dentro la vibración de cierta cuerda sensible, que cantaba al unísono con el mundo circundante .Era el triunfo de lo subjetivo, de lo genuino, de lo primitivo. Era un grito de liberación del ser afectivo, y un desquite con el arte cerebral. La verdad interna de la emoción inicial era básica. La inteligencia era descartada como nociva para la expresión y para el pintor. Sólo aparecían como genuinas las cualidades de espontaneidad, franqueza brutal, sencillez, frescura original, y sólo se admitían los sentimientos directos, brotados de la sensación en forma inmediata. "El pintar se hace como el amor", decía Vlaminck. Y Utrillo se puso a pintar tal como bebía, lo que era su manera de hacer el amor y comulgar con el mundo.

Utrillo pintaba sin preocuparse de los esfuerzos de sus colegas "Fauves", quienes, insatisfechos con una sumisión total al instinto, buscaban en los equilibrios, las estructuraciones y los ritmos, una reconciliación con el intelecto y el orden racional cezaniano. Utrillo, por su parte, tenía con el espíritu un entendimiento profundo, casi místico. Era creyente, y su fe —algo supersticiosa—, lo suplía todo. Con el motor de su instinto, su emoción y sensibilidad, con el respaldo de la fe y el tónico de su botella, Utrillo se lanza a la conquista de su libertad y en ella encontró su gloria.

Volver a descubrir la naturaleza, seguir el camino ascendente de la vida para retroceder hasta la misma fuente de la creación y de la existencia y beber en sus aguas: tal era el ideal que todos los pintores perseguían entre 1900 y 1930, con el fin de renovar el choque emocional en un afán de verdad y de amor, tal como Antoine buscaba la verdad desde 1897, con su Teatro Libre, en la "rebanada de vida". El mundo intelectual entero tenía sus miradas orientadas hacia los manantiales de la vida. Los trabajos del sociólogo Durckheim, los estudios folklóricos y etnológicos de James Fraser, las obras exóticas de Blaise Cendrars, Paul Morand y André Malraux, preparados por el imaginativo Jules Verne y las románticas exploraciones de Pierre Loti, Maurice Barres y Claude Farrère, las novelas populares y los grandes reportajes mundiales de Pierre Benoît, Luc Durtain, Albert Londres, Marc Chadourne, Geo London, Marcelle Tinayre, Henri Dekayser, Henri Béraud, André Salmon, abriendo horizontes nuevos, habían desarrollado la sensibilidad, dado nuevas perspectivas a los sentidos y a los conceptos de vida. A esas alturas, lo "primitivo" tenía una significación más honda de lo que había representado siempre en su relación con la civilización y la cultura. Mientras nacía la boga por el arte negro y polinesio, mientras los filósofos se lanzaban en su maravillosa aventura espiritual hacia las profundidades de la subconciencia y de la intuición, los "fauves" exploraron el campo de la sensibilidad y los pintores "campesinos", descubrieron con ojos nuevos la naturaleza.

Maurice Utrillo vivía en ese ambiente de curiosidad, de fervor, de sed de pureza que era mayor mientras más avanzada era la corrupción. El vicio mismo era, en virtud de sus excesos, el resorte secreto de un impulso para renovarse, lavarse, vivir sanamente. En un alma cristiana, el vicio irremediable, junto con una fe ciega, eran el motor determinante de una crisis de conciencia, de remordimientos sin mañana, de los esfuerzos fanáticos para el rescate, de los abandonos a recaídas voluptuosas, y de la esperanza final en la redención por el sacrificio y el trabajo. Además, el espíritu de libertad que imperaba entonces, abría todas las barreras al ser aventurero e inquieto que vislumbraba en el arte una puerta de evasión hacia un paraíso al alcance de cada cual. Bastaba comprar los útiles del peregrino: pincel, tela, colores, aguarrás... y adelante. La fe y la esperanza mueven las montañas. En el caso de Utrillo, el milagro se operó. Lanzado al agua desde su niñez invencible, el pintor, tal como se lo predecía el "Père Soulié", su proveedor en material de pintura, hizo maravillas, casi sin aprendizaje, y de golpe pintó obras maestras. Evidentemente Utrillo tenía que poseer un sentido plástico natural muy desarrollado, para poder lograr con el solo instinto, lo que tan pocos pintores alcanzan con años de dura formación y perfeccionamiento. Pero es muy probable que si Utrillo se hubiera dedicado al estudio previo de la técnica plástica, tanto como de las materias de enseñanza que contribuyen a formar el espíritu, hubiera alcanzado una realización aun más grande, más completa y gloriosa. El genio no peligra al contacto del conocimiento, y como decía André Derain: "No se gana nada con no tener cultura". Pero la época ponía el acento sobre el canto espontáneo que brota del instinto; el ardor, la violencia del sentimiento afectivo, la fuerza sensible, la fe en las posibilidades que ofrecía una visión nueva eran tan grandes, que los valores del intelecto eran relegados a segundo plano, y aparecían entonces en los demás pintores instintivos, los Fauves por ejemplo, como un elemento de control y de regulación más bien que como un resorte de creación. El instinto de Utrillo era seguro. Fué la circunstancia que permitió la realización del milagro, pues el pintor, dejándose guiar por su sola sensibilidad, con exclusión de todo elemento racional, no se desvió de la línea de fuerza ni de la estructura que rigen un mundo equilibrado. El instinto empezó a engañarle sólo cuando le fallaron sus impulsos motores dominantes: los mismos resortes que determinaban su actividad para la satisfacción o la redención de su hábito alcohólico. Fué así como Utrillo, después de 1914, encontrando menos resistencia para satisfacerlo, y sintiendo menos vigoroso el apremio que le impulsaba a pintar, se debilitó. Su producción se resintió de

inmediato. Pero su pintura volvía a ganar la calidad cada vez que una crisis alcohólica ponía de nuevo en juego los sentimientos-clave y los emociones-shock. En los últimos veinticinco años, cuando el pintor se abandonó a los cuidados de sus enfermeras con absoluta docilidad, cuando cesó su resistencia y sanó de su enfermedad, cuando Utrillo por fin se conformó con la vida de familia tranquila y burguesa de provincia, sus resortes artísticos —siguiendo un camino descendente paralelo a la línea ascendente de su recuperación— perecieron.

Por lo demás, el milagro Utrillo no fué una manifestación única de la expresión instintiva de su época. Un baño en la fuente de la creación, tal era también el significado del banquete que organizó en 1908 Alfred Jarry en el taller de Picasso, calle Ravignan, como un homenaje ruidoso y caricatural a la vez que simbólico, al talento del aduanero Henri Rousseau, "el salvaje bueno", cuyas telas habían despertado la admiración con sus ingenuos dibujos y sus tonos violentos. Apollinaire celebró a Rousseau como a un inspirado en versos tan soberbios como grotestos:

"Tu te souviens, Rousseau, du paysage aztèque,

Des forêts où poussaint la mangue et l'ananas,

Des singes répandant tout le sang des pastèques..."

Tales eran en efecto los motivos que pintaba el "Douanier Rousseau", en telas donde fijaba ingenuamente sus sensaciones y visiones directas de la naturaleza primitiva, agregándoles las nociones abstractas que tenía de ésta: al revés de Utrillo, quien pintaba sólo lo que sentía, y no lo que sabía. El "Douanier Rousseau" murió en 1910. Quince años más tarde una de sus telas, "Gitana durmiendo", se vendía en quinientos veinte mil francos, y vale cincuenta veces más hoy día.

En la misma época, el eminente crítico alemán Wilhelm Uhde, descubrió en Senlis a una empleada doméstica, Seraphien Louis, que pintaba a escondidas de sus patrones, obras que revelaban una originalidad lírica paralela al entusiasmo medieval de los grandes visionarios. También se destacó el alma ingenua de los pintores populares: tal, Emile Boyer, que ejercía la profesión de vendedor de papas fritas en la calle; André Bauchant, pintor y horticultor, que reinventaba la leyenda popular antigua en un estilo gótico; Vivin, que fijaba su ensueño místico en la reproducción minuciosa, piedra por piedra, de las iglesias de campo; el pintor artesano Camille Bombois, describiendo con lujo de detalles sus paisajes y ríos, de los cuales Vlaminck decía que tenían "una luz tan cálida y tonos tan frescos, que eran una invitación para pasear en bote", y muchos otros, pues el arte popular es rico de una riqueza sin límites.

Claro está que, con excepción del Douanier Rousseau, Utrillo dejaba muy atrás a esa legión de artistas ingenuos, pues el contenido de su arte poseía una riqueza excepcional que le situaba fuera de comparación con las imágenes pintorescas de la expresión popular. Como ellos, Utrillo pintaba, como es sabido, sin los recursos de una técnica enseñada, y con la ayuda de los accesorios más asombrosos: un metro para medir sus modelos, una regla y una escuadra para asegurar la reproducción fiel de las perspectivas copiadas de las tarjetas postales. Pintaba con un alma cándida, sin complicaciones; un alma de niño que reinventaba el mundo con lirismo y sensibilidad de poeta.

La franqueza y la pureza de su sentimiento profundo, su abstracción expresionista con la cual persigue el realismo sin jamás caer en la fotografía, su representación visionaria e imaginaria de las cosas, tal como aparecen en una conciencia simple y sin artificio, o en los sueños de un niño que no tiene otros problemas que la satisfacción inmediata de sus deseos fisiológicos, son otras tantas características de su expresión directa, intuitiva, producto de un impulso emocional que no echaron a perder la cultura ni la civilización. Efectivamente, Utrillo no pasó nunca de la niñez, con sus atributos esenciales: sencillez, ingenuidad, arrebatos, violencia, afán de pureza y de verdad. A los treinta años Utrillo se entretenía con un juguete de bazar, con la pasión de un pequeñuelo, y sus más grandes tesoros eran su ferrocarril mecánico y su colección de medallas santas.

Utrillo no perdió la visión única de sus diez años. Tal es el secreto final que explica su candidez, su abandono, su seguridad y fe en sí mismo; diez años duraderos con los cuales el pintor, libre de complejos o de vergüenza, y de toda ambición de lucro, pudo elevarse, sin pretenderlo, hasta una de las expresiones máximas de su tiempo.

El secreto de Utrillo nos queda como un mensaje. Su juventud, motor del éxito y su milagrosa capacidad de realización, nos legan una lección que el arte de hoy sabrá aprovechar como resortes de entusiasmo de voluntad creadora.

ERNST BARLACH

Obrero de la madera

por Dr. Karl - Gustav Gerold



AL plantearse la cuestión de las personalidades más descollantes entre los escultores alemanes del siglo XX, dos son los nombres que se destacan en primer término: *Wilhelm Lehmbruck* y *Ernst Barlach*. Aunque ambos se señalaron casi exclusivamente por sus obras plásticas antropomórficas y aunque ambos están poseídos de su misión artística con una apasionada vehemencia de muy semejante índole, algo en extremo decisivo les diferencia: mientras Lehmbruck no se desentiende de la tradición clásica, y asido a ella crea y labora y consecuente con sus imperativos procura reducir y someter la fuerza de las pasiones, viendo el objeto cardinal de su arte en el cuerpo humano sin veladuras, ha de buscarse el hontanar trémulo de la creación de Barlach en el Medioevo, en el gótico. Suelen aparecer envueltas en holgados paños sus figuras, que casi siempre trasuntan una arrebatada agitación: en ellas ha de verse una forma de virgen reaparición de las tallas de la artesanía medieval. "Obrero de la madera", se llamaba a sí mismo Barlach con singular complacencia, pues la madera era justamente su material preferido: en ella sentía el brote vivo, la palpitación de lo orgánico. Si bien existen numerosos bronces suyos, deberá recordarse que muchos son meros vaciados, hechos más tarde, de las primitivas tallas.

A pesar de la fama que aureola hoy el nombre de Barlach, fué dura su vida, llena de pesadumbre y amargura, en los últimos años sobre todo.

Nacido en Wedel, en el bajo Elba, procede Barlach de una antigua familia de clérigos del Norte de Alemania. En su manera difusa —"untuosa", la llama él mismo— nos ha descrito los días de su infancia y su juventud. En forma rebosante de humor, nos cuenta, que, de niño, saludó una vez con gárrulo "hallo" a un cortejo funeral en la creencia de que se trataba de un desfile de tiradores y que recogía botones y cigarrillos, presumiendo que se trataba de algo comestible. También como escolar era muy dado a todo género de chanzas.

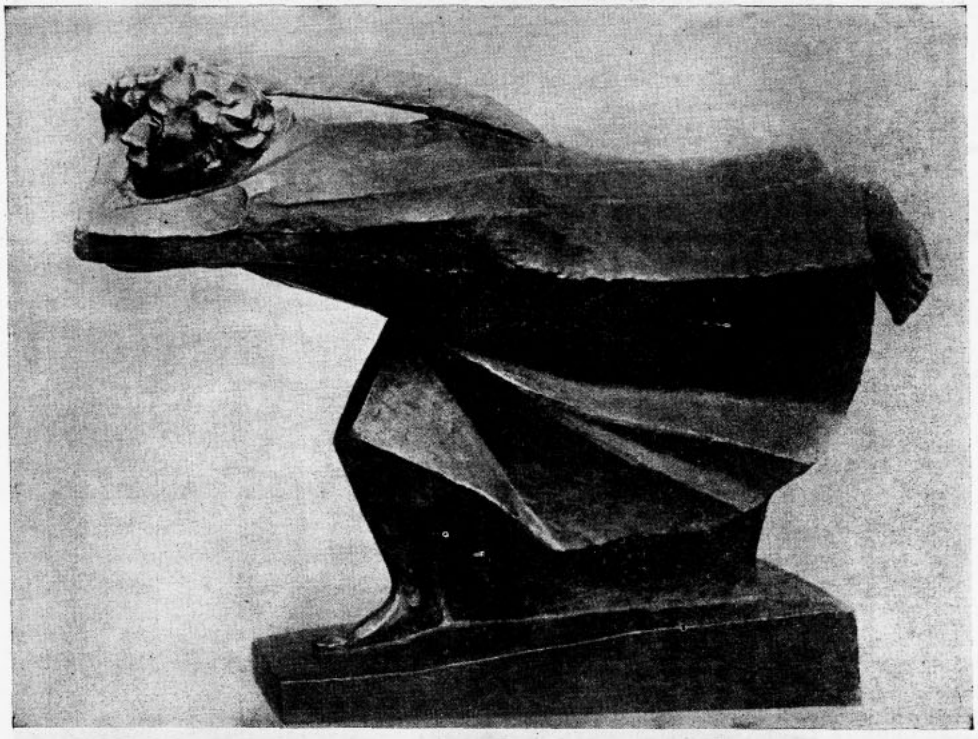
Como las dotes plásticas se manifestaron en Barlach en muy temprana edad, decidió dedicarse a maestro de dibujo. Estudió en Hamburgo, en Dresden y en París, más sólo tras penosa pugna íntima encontró su propio estilo. Hasta el momento de su irrupción, vivió de trabajos decorativos, dibujos para hojas y revistas satíricas y modelos para plateros. Al puesto de profesor de una escuela especial de cerámica renunció muy pronto: no sentía el menor apego a lo que llamaba "domesticación en el arte". Invitado por su hermano, que trabajaba como ingeniero en la Rusia meridional, ejercieron en el intensísimo influjo el mundo y el paisaje del Este europeo. Aun concediendo una cierta afinidad, sería totalmente errado pretender una derivación de lo ruso en el arte de Barlach, tal como dió por sentado la crítica del nacional socialismo. En una carta a su hermano, Barlach nos describe él mismo lo que en Rusia le impresionaba: "Encontré en Rusia esa desconcertante unidad de lo íntimo y lo externo, esa cosa simbólica que viene a decirnos: así somos, criaturas humanas, en el fondo mendigos todos y existencias problemáticas. Por eso tuve que dar forma a lo que veía, y claro que entre aquellos seres pacientes, simples, nostálgicos desde la entraña misma y por ello depravados, dados a la bebida, a la música, y a la canción, tenía que emerger en mí un sentimiento de hermandad". Pero Barlach se aparta, con gran insistencia, del criterio que pretende atribuirle una total asimilación de lo ruso, en lo que pone buen cuidado de establecer un claro distingo al subrayar que si en ello se le revela algo muy ruso, efectivamente, se le evidencia también algo que puede igualmente ser muy alemán, muy europeo, universal y humano.

Desde 1904 los críticos se fijaron en el escultor Ernst Barlach. Otearon con sagaz pupila lo arcano en los trabajos escultóricos de aquel hombre con cara de sepulturero, como Barlach se describe a sí mismo en su novela "La luna robada". Después de un viaje por Italia, que para su desarrollo artístico no significó mucho, se retiró a la pequeña ciudad de Güstrow, en Mecklemburgo, de donde no quiso salir, ni cuando, después de la llegada al poder de Hitler, se le hizo allí la vida insoportable. Eludió el Berlín de la República de Weimar, que tanto fascinaba a artistas como Hofer, Nolde, Kirchner, Heckel, pues odiaba la vida urbana, "la vida de piezas de tablero de ajedrez", es decir, una vida que sólo permite el salto de un tanteo calculado de antemano. Cuando, después de 1933, le llegó la noticia de que se habían retirado sus obras de iglesias y museos, de que se había prohibido la representación de sus creaciones dramáticas —porque el poeta dramático que era Barlach también ganó más y más fama después de 1918— de que incluso le amenazaba la prohibición de ejercer su oficio de artista— insistió, no obstante, en permanecer en Alemania. Jamás le tentó la idea de la emigración, como a tantos otros, por ejemplo al pintor Beckmann. Estaba seguro de que en el destierro se convertiría en un déraciné o en un sin patria. Nos conmueven hoy aquellas palabras suyas escritas en los tiempos del nacionalsocialismo: "No nos sienta bien esta época del mundo, en su punto ya, recién sacada del horno; mi barca hace agua, va hundiéndose con mayor rapidez cada día; puedo contar las horas que me faltan para ahogarme. No estoy a tono con la época misma, no me peta, lo nacional no entra en el adobo de mi pinta, de mi "genio y figura", ni peino la greña a su gusto; me asusta el estrépito; en vez de corear, cuanto más furioso resuena el "Heil", el salve, y levantar el brazo con romano además, me cuelo el sombrero hasta las cejas". En semejantes circunstancias no podía pensarse en trabajos escultóricos que se sabían amenazados por un iconoclasta frenesí. El enemigo, en persecución implacable, ya le pisaba los talones. Con su muerte, en 1938, abandonó Barlach, como redimido, una vida que, hacía mucho, se había convertido en pura tortura para él. Si se le hubiera dejado en paz seguir su senda, tanto el arte escultórico y gráfico, como la literatura, se hubieran enriquecido con el acervo de nuevos y admirables frutos de su capacidad creadora.



BARLACH

Las obras de su primera época, en las que se manifiesta aún claramente la pugna por la expresión y la forma conclusa, evidencian también, ante todo, las dotes de observación de Barlach, rebosantes de vivacidad. Por vías y plazas, en mercados y tabernas, requiere el lápiz para sus apuntes, en los que aprehende lo que el instante le brinda, procurando transformar plásticamente estas impresiones. Si consideramos panorámicamente su labor de estos años —estatuillas, epitafios, trabajos en cerámica, caricaturas para revistas satíricas— lo primero que nos llama la atención es el modo como se recrea en lo anecdótico y grotesco, pero se advierte también el influjo del "Jugendstil" propio de aquel movimiento así llamado —de la juventud— que a principios de siglo se hace sentir hasta en la industria del mueble. En estos tempranos intentos muy poco se revela de la futura magnitud del creador de los impresionantes monumentos a los caídos, del "Friso de los absortos". Sólo hacia 1906 —después de su viaje a Rusia— cobra carácter de auténtica realización el tránsito decisivo con que irrumpe, desde el terreno de la mera imitación, a la esfera en que el tema aparece ya traspasado, espiritualizado. Barlach mismo resume esta evolución —para la que la figura de la "Mendiga" ofrece un elocuente testimonio— con las siguientes palabras: "En el ingenuo ir y tornar, se produjo, sabe Dios cuándo,



TIRADOR DE ESPADA

una desviación de la actitud, simplemente receptiva, de toda forma contingente. Me entregué —por lo menos se logró esto una vez, volvió a lograrse más tarde, y al cabo de modo nada infrecuente— a lo selectivo, materializado unas veces en una decididamente vigorosa, grotesca y amable forma del atisbado presentimiento de un tácito, humorístico o desolado valor tras la máscara cotidiana. Bien tímidamente empecé a prescindir de cuanto no era apto para contribuír al robustecimiento de un efecto, inciertamente deseado o previsto, desde luego, dejando así de soportar y servir al ser visible. Tuve la insolencia de organizarle, si bien aquí el avance se atascó bastante a menudo.

Hasta mediado el período de los años veinte al treinta en que el vigor artístico de Barlach es requerido y puesto a prueba, más cada día, por trabajos de proporciones monumentales, se extiende la época de aquella formidable serie de figuras que encuentra expresión tanto en la grandeza de la concepción espiritual, como en la impresionante rotundidad de la forma. Los rasgos naturalistas de los primeros trabajos, desaparecen. Los grandes paños, los holgados mantos que envuelven a estas figuras, despojan su realidad estética de lo condicionado temporalmente y le infunden como un aliento de eternidad. Se incluyen en esta época el Tirador de espada y el Extático, el Fugitivo y el Vengador, esculturas que por su grandiosa fuerza y su simplicidad pertecene a lo más rico en belleza y vigor que haya hecho nunca Barlach. El Vengador, por ejemplo, diríase que reduce su formal esencia al arrebato horizontal de los flotantes pliegues de la capa, que, con la espada, blandida sobre el hombro, constituyen una unidad.

Pero fueron sus impresionantes monumentos a la memoria de los caídos en la Primera Guerra Mundial lo que acarreó la fama y el prestigio más altos a Barlach. Por ejemplo, el monumento de la Catedral de Magdeburgo, uno de los más bellos ejemplos del arte moderno alemán en este género. Sobre la cruz y al lado vemos tres guerreros, el adolescente en el centro, al lado el hombre maduro y el niño; bajo la cruz, que ostenta la fecha 1914-1918, observamos tres figuras simbólicas: la muerte, al lado la madre con los puños crispados y la figura del hombre que duda sobre el sentido del mundo y de la vida. El conjunto está ordenado de manera que se adapta al fondo de perspectiva de la arquería de la iglesia; la articulación responde al de un vitral en arco de tres cuerpos. En el centro la Cruz como signo de voluntad de sacrificio que alude a la entrega a fines ultrapersonales.



LOS MONJES

Otro ejemplo de la obra creadora de la misma fase es el Monumento de Hamburgo, erigido en el centro de la ciudad junto a la Casa Consistorial. Sobre una estela sobredimensional, advertimos la figura de la madre, que estrecha en sus brazos al niño, que se abraza a ella. Muy sin razón se ha visto en esta figura sólo el sentimiento de la desesperación y el duelo. Por considerarla, pues, deprimente, los nazis la desmontaron y la hicieron desaparecer. Una interpretación certera hubiera evitado tanto trabajo, porque el artista mismo lo explica: "Al mismo tiempo quiero declarar, con evidencia inaccesible a la falsa interpretación, que para mí no se trata de la pura representación estéril, y a la larga insoportable. Presumen ustedes intuír, y con razón, que tengo presente lo erguido, la resolución íntima fruto de la fuerza de un mundo de convulsiones; incluso creo que una especie de orgullo que no debo negar y que desborda un acontecer inconcebiblemente duro... más ciertamente, para mí no puede pensarse lo uno con lo otro".

También el libre despliegue del proceso creador pasó a mejor vida en el arte de Barlach al adueñarse del poder el nacionalsocialismo, como hemos dicho ya. Las agresiones desde el flanco reaccionario, que ya antes no habían perdonado a Barlach, se hicieron más implacables cada día.

Los trabajos de esta última fase de su obra no evidencian ya, ciertamente, la vehemencia y la fuerza de los trabajos de la fase intermedia, pero irradian, en cambio —en "Los monjes", en el "Flautista", en las figuras de la iglesia de Santa María, de Lübeck, por ejemplo— una áspera madurez, un fervor íntimo, rara vez igualados en el arte alemán. Una de las obras cardinales de esta época tardía es el "Friso de los absortos". Las diez figuras habían sido concebidas para el zócalo de un monumento a Beethoven. Como éste no llegara a realizarse, la obra quedó independizada en su génesis bajo la divisa de "Friso de los

absortos en la música". Añádense aquí "La grávida", en espera ante el gran instante del nacimiento de su hijo, así como la juvenil danzarina, con la cabeza ligeramente ladeada y toda ensueño la expresión del rostro. Y también el Ciego, que se sostiene sobre unas muletas y ciñe una especie de cogulla; en él resume Barlach de nuevo lo que considera símbolo de la existencia humana: la invalidez, la búsqueda a tientas, sin respiro, sin pausa, con el oído atento, aguardando a Dios.

Mas no haría justicia a Barlach, al verdadero y auténtico Barlach, quien aquí, donde sólo se pretendió considerar su obra de escultor, no mencionara, al pasar por lo menos, al poeta, al dramaturgo que había en él. Pues Barlach pertenece a esa rarísima casta de artistas cuya creación alcanza —como en Niklas Manuel Deutsch y en William Blake— en la esfera de la creación literaria igual magnitud que en el terreno de la creación artística. Sus dramas —"El día muerto" y "El Diluvio", por ejemplo— que, con un lenguaje obstinado, rico en imágenes, rozan los más hondos problemas, pertenecen al eterno tesoro del Teatro alemán.

En una falsa interpretación se basa la afirmación de que los trabajos de Barlach son humillantes y deprimentes. Ya por disposición natural arraigaba Barlach hondo en la divina articulación del ser. Hasta los días tenebrosos que ensombrecieron sus últimos años, Barlach había encontrado siempre sentido, razón de ser, a la existencia humana, a pesar de todas sus contradicciones y todos sus absurdos. A su hermano, que aludía al "Declinar de Occidente" del filósofo Spengler, muy leído después de la primera guerra mundial, le escribió: "Deliberadamente no he leído el libro de Spengler, ni me siento ahora inclinado a hacerlo. Encuentro tan inagotable acervo en lo mejor del patrimonio de mi raza, que creo que hay que ser optimista. Y aunque uno se engañara en esto, no se debería renunciar a la esperanza... a no ser que se prefiriese el balazo en la sien".

Trad. **Ramón de la Serna.**



MONUMENTO A LOS CAIDOS EN HAMBURGO.

Regresan dos becados de la Universidad

Sus impresiones del Movimiento europeo actual dan los pintores Gracia Barrios y José Balmes





A los pocos días de haber regresado de un viaje de estudio, Gracia Barrios, ayudante, y José Balmes, profesor auxiliar de croquis y dibujo, respectivamente, en la Escuela de Bellas Artes, fueron entrevistados por nuestra Revista. Catorce meses en Europa les permitieron, en principio, renovar completamente su visión pictórica y encontrar, si no una meta, por lo menos un seguro punto de partida. De la conversación sostenida con ellos podemos recapitular las siguientes impresiones:

1º La imponderable sensación de eterna vitalidad que emana de los fresquistas del 1400, y la similitud que aquella vitalidad, unida a una serenidad inalterable, tiene de común con las aspiraciones artísticas actuales. No es la concepción anecdótica del fresco contemporáneo, la que generalmente consiste en detallar una historia o una leyenda de manera ilustrativa, sino que es la captación de una época en su aspecto más perenne, sin incurrir jamás en amaneramientos expresivos ni en alteraciones efectistas. Gracia Barrios y José Balmes opinan que el muralismo mexicano no es sino una deformación truculenta, una caricatura local de aquella época. Ambos piensan que es necesario, si no imprescindible, volver a alimentarse de esas fuentes.

2º Casi toda la nueva pintura europea, especialmente la francesa, está dirigida expresiva y formalmente por los *marchands*. Los grandes maestros modernos conocidos universalmente siguen en pie y no han tenido continuadores que los superen. Los *marchands* tienen el monopolio de la creación artística joven y, adelantándose a posibles descubrimientos, para no repetir su desafortunada experiencia con los grandes maestros actuales, por quienes no se interesaron en sus comienzos, contratan a los nuevos valores, quienes producen la mayor parte de su obra por encargo suyo. En sus manos están las salas de exposiciones, las revistas, la prensa, los críticos, las editoriales. Para los artistas que se oponen a esta malsana organización están destinadas enormes dificultades.

A juicio de los artistas entrevistados, las razones de ello no son sólo económicas, sino que consisten también en una cierta pobreza del espíritu creador. Las tendencias predominantes son la abstracta y la realista y ellas, igualmente, están determinadas por los marchands, en relación con el gusto del público comprador. Cuando este público está cansado de lo abstracto se obliga a pintar realismo y viceversa. Italia, pictóricamente, sigue las corrientes de París, que continúa siendo el centro artístico europeo, pero en la arquitectura y en las artes aplicadas le lleva ventaja. Todos los nuevos edificios —la construcción ha tenido un gran auge últimamente— llevan murales y aplicaciones de cerámica y esmaltes. España se encuentra en una situación hostil especialmente para los artistas, quienes deben desarrollarse entre penosas limitaciones.

3º Gracia Barrios y José Balmes condenan la ligereza de aprendizaje que se advierte actualmente en los pintores. No existe una formación profesional completa y se da el caso de que mucha gente pinte sin poseer ningún conocimiento y, sin embargo, sean editados y presentados solamente por su influencia económica. Es corriente en Europa —y no lo es menos en América— que se acuda a la pintura como "hobby" por millonarios hastiados o como sedante por señoras histéricas, quienes no trepidan en llevar esta malversación hasta la exhibición pública.

4º La diferencia entre los pintores europeos y americanos actuales no es muy grande y consiste casi exclusivamente en una disparidad cuantitativa. Lo que aquí se hace en forma restringida y con algunas trabas, en Europa se hace en grande y con absoluta libertad, casi con libertinaje. Todas las ocurrencias se llevan a cabo y se intentan sin ningún prejuicio. La impresión de los esposos que aprender de estos artistas jóvenes. América les interesa principalmente como posibilidad mercantil y las tentativas de aprovecharla como inspiración plástica son escasas.

5º El realismo europeo y el americano son muy diferentes. En los países americanos los pintores practican éste en su aspecto más exterior y lo confunden en general con una especie de costumbrismo, que consiste en exhibir determinadas tradiciones, con determinados paisajes y vestimentas convencionales. El realismo europeo, en cambio, es humanista y en la realización artística puede ser captado y sentido universalemnte.
Balmes es que hay muy poco o nada

(Entrevistó H. V.)

Exposiciones de Artistas Chilenos en Estados Unidos

EL 25 de Enero pasado se inauguró una exposición de arte chileno en Washington, en la Sala de la Unión Panamericana, la más completa realizada hasta ahora en el extranjero. A fin de imponernos detalladamente de la génesis y vicisitudes de esta empresa, conversamos con el pintor Jorge Caballero, quien viajó con la exposición y fué su comisario.

A fines de Septiembre del año pasado, el Ministerio de Relaciones Exteriores envió una comunicación al Instituto de Extensión de Artes Plásticas, en la que solicitaba que éste organizara una exhibición de arte nacional en Nueva York, con motivo de la elección de don José Maza como presidente de las Naciones Unidas. El Instituto respondió afirmativamente al Ministerio, que se comprometió a hacerse cargo de todos los gastos que demandaran el traslado y el mantenimiento de las obras y, también, de la estada de Jorge Caballero.

Se solicitaron, pues, obras de los más destacados pintores y escultores del país y el Comisario partió con ellas, a bordo del vapor "Santa Bárbara". La exposición se complementaría en Washington con el envío, desde Sao Paulo, de las obras chilenas representadas en la III Bienal. Los artistas cuyas obras fueron enviadas desde Santiago son, en pintura, Agustín Abarca, Graciela Aranís, Héctor Banderas, Marco Bontá, Jorge Caballero, Isaías Cabezón, Héctor Cáceres, José Caracci, Ana Cortés, Ximena Cristi, Gregorio de la Fuente, Eduardo Donoso, Augusto Eguiluz, Jorge Elliot, Graciela Fuenzalida, Laureano Guevara, Juan Francisco González, Arturo Gordon, Roberto Humeres, Hernán Larraín, Jorge Letelier, Sergio Montecino, Olga Morel, Carlos Ossandón, Carlos Pedraza, Tole Peralta, Matilde Pérez, José Perotti, Maruja Pinedo, Exequiel Plaza, Aída Poblete, Israel Roa, Laura Rodig, Raúl Santelices, Arturo Valenzuela, Alberto Valenzuela y Ramón Vergara. En escultura fueron representados Lily Garafulic, Alberto López, Germán Montero,, José Perotti, Laura Rodig, Benito Román y Héctor Román. En grabado fueron incluídos Marco Bontá, Dister Busser, Jorge Cruzat, Ana Cortés, Julio Escámez, René Gallinato, Lily Garafulic, Carlos Hermosilla, Pedro Lobos, Draco Maturana, Francisco Otta, Francisco Parada, Héctor Pino, Francisco Quinteros, Ciro Silva, Viterbo Sepúlveda, Fernando Saragoni y Walter Solon.

Cuando Caballero se entrevistó, apenas llegado, con el embajador Rudecindo Ortega, este no había recibido aún instrucciones y no disponía de fondos para la empresa. El Comisario pasó 15 días sin saber a qué atenerse, pues allí no había salas, ni el Ministerio, según lo acordado, se había preocupado de conseguirlas. De tal suerte, decidió solucionar los problemas por sí solo y, en Noviembre, logró que se le cediera la sala del Carnegie Endowment de Nueva York, pero para una fecha relativamente distante. Aprovechando el tiempo improductivo que sus condiciones materiales no le permitían perder, envió las obras a la Sala de la Unión Panamericana de Washington, en donde fueron aceptadas para el 25 de Enero. La exposición pudo iaugurarse ese día con sorprendente éxito. Claro está que fué muy incompleta, pues consistió únicamente en las obras llevadas de Santiago y sólo en una de las tres enviadas por cada artista. Las de Sao Paulo no pudieron exhibirse en esa ocasión, debido a que el cónsul no pagó las fletes y éstas no pudieron ser oportunamente retiradas de la aduana. La exposición despertó gran interés y a ella asistieron personalidades del mundo artístico y diplomáticos. Florence Berryman en The Sunday Star del 12 de Febrero, declaró: "La primera exhibición amplia de arte contemporáneo chileno que se ha visto en 14 años se muestra en la Unión Panamericana, compuesta de pintura, esculturas y grabados pertenecientes a más de 60 artistas y ella fué organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y se exhibe en nuestro país bajo los auspicios del gobierno chileno.

"Si, como dice la introducción al catálogo, esta muestra suministra un panorama completo de arte contemporáneo chileno, su rasgo más sorprendente es su predominante conservantismo. Ciertamente, la mayoría de los artistas latinoamericanos, cuya obra es exhibida por la Unión, mensualmente, pertenecen a una posición de avanzada estética.

"La revolución artística de los muralistas mexicanos de hace más de 30 años, tuvo gran influencia en el arte contemporáneo y, por otra parte, pintores brasileños, el más conocido de los cuales es Cándido Portinari, han dirigido otros movimientos modernos. Si consideramos la exposición de Washington en 1942, uno recuerda que era también tradicional, y eso se explicaba, entonces, diciendo que ello se debía, en parte, al hecho de que la población de Chile posee antecedentes casi enteramente europeos, ya que no tiene la importante cuota india de otras repúblicas latinas.

Sin embargo, la palabra "contemporáneo", ha sido aquí usada exageradamente, pues algunos de los cuadros datan de 1919, 1936, etc., y un retrato, "El pintor bohemio", de Exequial Plaza, parece ser obra pintada hace medio siglo o más. No obstante, aquellos cuadros no son más conservadores que algunos fechados en 1950. Debe llamarse la atención sobre lo bien ejecutadas técnicamente que están estas pinturas. Demuestran variedad tanto en su tratamiento, como en sus temas.

"Las secciones más pequeñas de escultura y grabados contienen más ejemplos del idioma contemporáneo".

Jorge Caballero regresó al país el 27 de Enero, de tal modo que no le fué posible enterarse objetivamente de las consecuencias de la exposición. Su opinión es que la muestra resultó truncada, ya que, debido a los contratiempos antedichos, no se pudo ofrecer simultáneamente el panorama completo del arte chileno. —"Era una excelente oportunidad para demostrar que Chile no produce solamente cobre y salitre —nos declaró— y si no hubo peores contratiempos posteriormente, ello se debió al interés y diligencia de don Carlos Vasallo, subsecretario de Relaciones Exteriores, que por esos días viajó a los Estados Unidos". Y agregó: "No se puede tener un cabal conocimiento del arte europeo sin visitar los museos norteamericanos. Ellos están perfectamente organizados, de modo tal que el visitante puede estar un día entero allí sin contratiempos, pues incluso disponen de un restaurante. Los primitivos italianos, Goya, Rembrandt, Manet y la pintura francesa contemporánea se encuentran en sus mejores realizaciones. Es curioso, no obstante, que aunque dispongan de esta apreciable tradición pictórica, los

artistas norteamericanos no hayan creado nada que los distinga de países, como el nuestro, por ejemplo, que no la posee".

Una vez que Caballero regresó a Chile y fué clausurada la exposición y embaladas las obras, quedó a cargo del envío de Sao Paulo, una vez recuperado, el Sr. Armando Zegrí, director de la Galería Sudamericana de Nueva York. A él le cupo la organización de la muestra de arte chileno en esa ciudad, la que se inauguró el día 8 de Marzo en el Carnegie International Center. Estaban representados en ella, en óleos, Roberto Matta, Nemesio Antúnez, Inés Puyó y Luis Vargas Rosas; en grabado, Nemesio Antúnez, Marta Covin, Julio Escámez, Carlos Faz y Enrique Zañartu; en escultura, además de Marta Colvin, María Fuentealba y Samuel Román. Complementaba la exposición una selección de objetos de arte popular chileno.

La mejor información sobre este acontecimiento se encuentra en una carta enviada el día 9 de Marzo por el Sr. Armando Zegrí al Decano de Bellas Artes. Dice en ésta: "Anoche tuvo lugar la inauguración de la muestra de arte chileno contemporáneo en la sala del Carnegie International Center. La inauguración fué un éxito en cuanto a concurrencia, espontáneos y elogiosos comentarios por las obras, y por el interés de la prensa, manifestado en la presencia activa de un buen número de fotógrafos. Desde luego se anuncia la publicación de un reportaje gráfico en la revista Visión y otro en Life en español. Agencias noticiosas, como la Prensa Unida, también estuvieron representadas en el *vernissage* por fotógrafos y reporteros. La concurrencia incluía un buen porcentaje de miembros de delegaciones diplomáticas extranjeras, personalidades de círculos sociales, intelectuales y culturales norteamericanos. La colonia chilena residente estuvo bien representada. Tengo información de que el crítico de arte del importante diario The Christian Science Monitor visitará la exposición mañana Sábado 10. Espero que se publiquen, además, comentarios en las columnas de arte del New York Times y del Herald Tribune.

"La sala del Carnegie es cómoda y elegante y las obras de arte chileno lucen bien. El conjunto realmente produce una muy agradable impresión desde el momento en que se entra en la sala. Hay calidad en las obras, además de variedad de estilo y material de trabajo.

"Varias personas —anoche— manifestaron verdadero interés por adquirir algunas de las obras expuestas. En vista de la seriedad con que manifestaron algunas de las solicitudes de adquisición, me ví en la obligación de apuntar los nombres de los interesados y prometí consultar a la Universidad sobre si (a su debido tiempo) habrá oportunidad o no de disponer de las obras que han sido solicitadas. Puedo mencionarle, desde luego, que hay interesados por varias de las telas de Inés Puyó. Un señor pidió que, de ser posible, se le reservaran los dos cuadros pequeños de Matta. Hay un comprador para dos telas de Antúnez".

En el mes de Febrero, entre la comitiva que acompañaba al alcalde de Kansas en su visita a Chile se encontraba Mr. Harry Gambrel, director del Kansas City Art Institute, quien, al ser informado de la exposición chilena efectuada en su país, comunicó su interés porque ella fuera llevada también a su institución. De este modo, al clasurarse la muestra en Nueva York el 24 de Marzo, todas las probabilidades indican que la exposición se trasladará a Kansas City, obteniendo, de este modo, una difusión insospechada.

*
* *

Comentario oparecido en el periódico "The Christian Science Monitor" de Boston:

EXPOSICION DE ARTISTAS CHILENOS

por **Dorothy Adlow.**

"NUEVA YORK. — Bajo los auspicios de la Delegación Chilena a las Naciones Unidas, funciona una exposición en el Carnegie International Center. Son más de cincuenta obras en las que se incluye pintura, escultura y grabado.

Cada exposición que se sucede en este Centro (situado en la vecindad del edificio de las Naciones Unidas) confirma una categoría universal en las artes. Como sus predecesoras en la Galería, la exhibición chilena refleja fuentes europeas, principalmente parisienses y, en alguna medida, alemanas.

Nadie escapa hoy día a las influencias del estilo abstracto ni del expresionismo. La respuesta al estímulo del exterior es viva.

Un chileno, Roberto Matta, es uno de los pintores más originales y audaces en la escena contemporánea internacional. Su extraordinario talento parece dominar la exposición. Grandes telas están compuestas con imaginación en parte naturalista, en parte fantástica.

EL METODO DE MATTA

Matta es un surrealista que capta la atención del espectador a través del puzzle, la fascinación y el horror. Trabajando en espacio tridimensional, logra una opacidad que nos permite —cuando miramos a través de todas las superficies—, percibir una imagen detrás de otra. Sus cuadros sugieren, en un sentido vago, objetos funcionales y creaturas orgánicas semejantes a insectos. Parece haber una actividad perturbadora desde dentro, en esta visión mecánico-orgánica. Los colores resultan de un término medio entre los extremos del gris ceniciento, los amarillos sulfurosos y los rojos llameantes.

Nemesio Antúnez trabaja con una visión plácida y amena. Sus pinturas y grabados corresponden a escenas impresionistas en las cuales las multitudes chilenas parecen reunirse en sus actividades cotidianas o festivas.

Inés Puyó contribuye con cuadros sobre temas agradables y domésticos, pintados como si fueran bocetos espontáneos. Las esculturas incluyen figuras de un cierto carácter tradicional, por María Fuentealba y Samuel Román, y figuras abstractas talladas en madera por Marta Colvin".



EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.

Lea los libros de las Colecciones

AMERICA NUESTRA - SABER

BIBLIOTECA HISPANA

EDICIONES UNIVERSITARIAS

Libros de Arte de Skira, Abrams, Poseidón
Amilcare Pizzi

SALA DE DISCOS

Discos Sello Rojo - Grabaciones de Pablo Neruda

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Casa Central de la Universidad de Chile

Distribuidora

Molinera

S. A.

DIMOSA

COMPRA TRIGO Y

VENDE HARINA

A LOS

PRECIOS

OFICIALES

SERVICIOS DE LUBRICACION
ESPECIALIZADA

VICENTE MARTINEZ

Servicentro ESSO

AV. PROVIDENCIA 2348 — FONO 494242

SANTIAGO



VENTAS DE SALITRE AL DETALLE PARA HUERTOS, JARDINES Y PRADOS PUEDE ADQUIRIRLO DESDE 1 KILO EN:

SANTIAGO

Ferretería Yankee	Ahumada 79
López y Vega	Alameda Bdo. O'Higgins 1.
Ferretería Baquedano	Alameda Bdo. O'Higgins 291.
Soc. Ferretera San Fernando	Avda. Independencia 1100.
Mercería Santa Elena	Avda. Portugal 1383-87.
Ferretería La Reina	Avda. Vicuña Mackenna 801.
Ferretería Norte Americana	Exposición 30-32.
Asproflor	Huérfanos 1164.
Alejandro de la Guarda	Morandé 717.
Semillería El Labrador	Puente 571.
Márquez y Vásquez Ltda.	San Diego 2369.
Semillería El Progreso	San Pablo 1038.
Ferretería Santiago	Teatinos 240.

ÑUÑOA

Ferretería Almagro	Almagro 5475 esq. Ossa.
Ferretería Cadena Ltda.	Avda. Irarrázaval 2530.
Ferretería Pedro Noriega	Avda. Irarrázaval 2730.

PROVIDENCIA

López, Vega y Cía., Ferretería	Avda. F. Bilbao 3092-Tobalaba.
Wagner, Langdon y Cía.	Avda. Pedro de Valdivia 28.
Mercería, Ferretería Oriente	Avda. Providencia 1272.
Ferretería Providencia	Avda. Providencia 1473.
Ferretería El Nuevo Mundo	Avda. Providencia 1989.
Ferretería Garachena	Avda. Providencia 2687.

LAS CONDES

Ferretería El Golf	Avda. Apoquindo 170.
Jardín Sol	Avda. Apoquindo 2965.
Ferretería Las Condes	Avda. Apoquindo 3497.
Ferretería Vitacura	Vitacura esq. I. Goyenechea.

QUINTA NORMAL

Ferretería Quinta Normal	Constantino 351.

SAN MIGUEL

Ferretería Lo Vial	Gran Avenida 4202.
Ferretería La Perla	Gran Avenida 4559.

VIÑA DEL MAR

Sessarego Hnos. y Cía. Ltda.	Bonn 803.

Comerciantes interesados en vender Salitre por kilos pueden pedirlo, para entrega en sus negocios, a:

CORPORACION DE VENTAS DE SALITRE Y YODO DE CHILE

TEATINOS 220 — FONO 61161 — CASILLA 13200

SANTIAGO

Nuestra próxima Edición:

Destacamos de entre los artículos que se incuirán en la próxima edición de la Revista de Arte, los siguientes:

La inseguridad del expresionismo, por Antonio R. Romera.

Leonora Carrington, la carta del Tarod, por Braulio Arenas.

Homenaje a don Pablo Burchard, análisis de Eque. Lihn.

Introducción a la pintura de Juanita Lecaros, por Hernán Valdés.

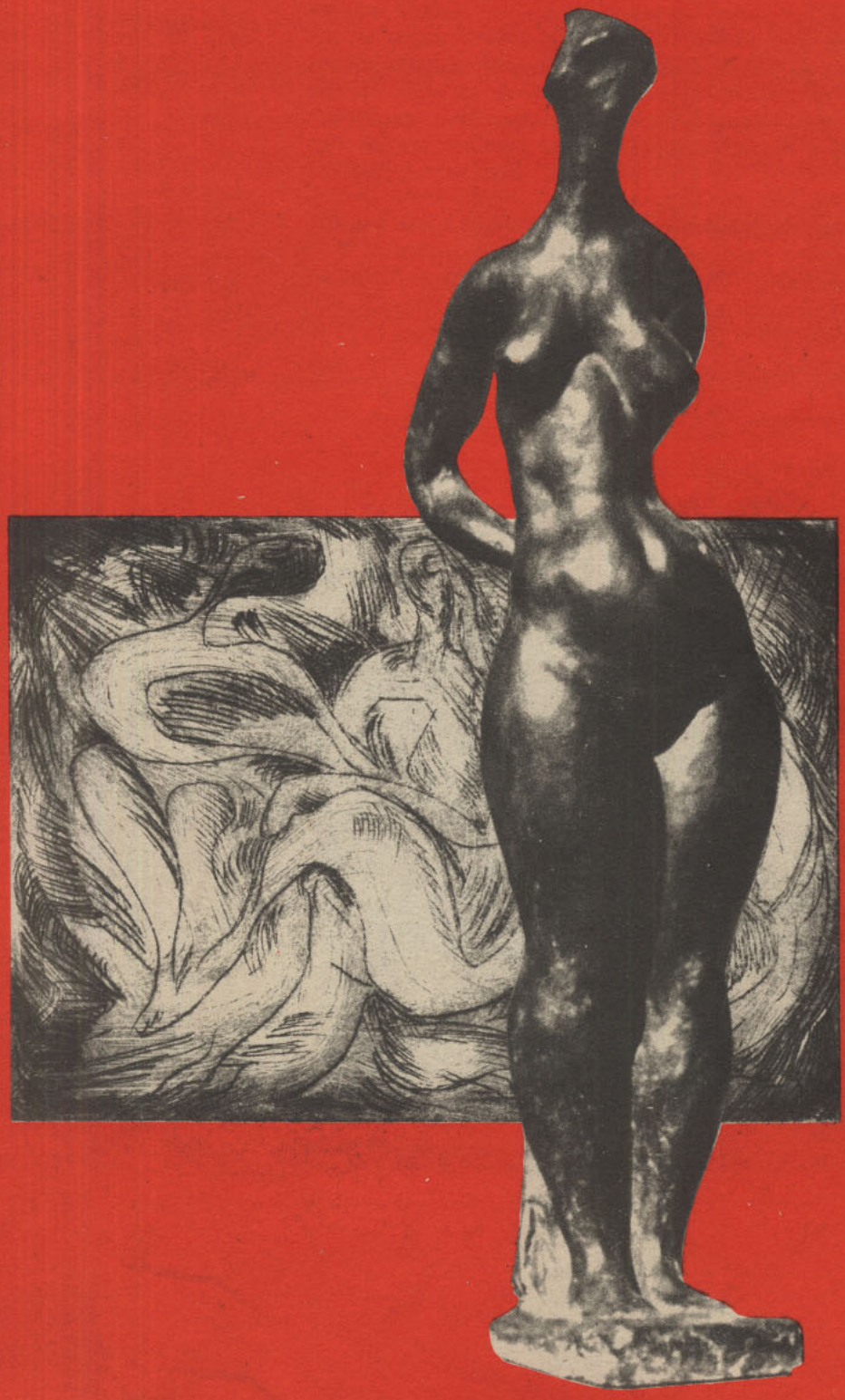
El pintor Carlos Pedraza, visto por el pintor Roberto Humeres.

Los pintores norteamericanos más jóvenes, por Meyer Schapiro.

Las colecciones chilenas de los maestros contemporáneos, etc.

IMP. STANLEY

REVISTA de ARTE



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE BELLAS ARTES INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS

REVISTA de ARTE **N.o 4**

Oficinas: Miraflores 556, teléfono 30717
Santiago, Junio a Julio de 1956
Director: Enrique Bello

Sumario

página

Actualidad de Pablo Burchard 1

Enrique Lihn.

Aída Poblete 7

Sergio Montecino.

Leonora Carrington 9

Braulio Arenas.

La inseguridad del expresionismo 10

Antonio R. Romera.

Gráfica de la exposición de dibujos 13

Con Marie Laurencin los viejos fauves pierden a su Egeria 16

Emile H. Dufour.

Renato Birolli nos habla sobre el arte abstracto en Italia 17

Ramón Vergara Grez.

Trayectoria de José Perotti 19

Camilo Mori.

Antropología del Arte 25

Julio Molina.

Abstracción y naturaleza en el arte contemporáneo 27

Luis Oyarzún.

1ª Exposición Internacional de Plástica Infanti 30

La nueva pintura norteamericana 32

Meyer Schapiro.

LXVI Salón Oficial de Artes Plásticas 37

portada y diagramación: José Novoa

REVISTA de ARTE

Oficinas: Miraflores 556, teléfono 30717.

Santiago, Junio-Julio de 1956 (Segunda Epoca) Nº 4

Precio del ejemplar $ 300.
Suscripción por 1 año $ 1.200 (5 ediciones).
EE. UU. y Europa US$ 3.

Redacción: Luis Oyarzún, Emile H. Dufour, Hernán Valdés, Sergio Montecino, Jorge Sanhueza, Julio Molina, Armando Zegri (Corresponsal en EE. UU.).
Secretario de Redacción: Enrique Lihn.
Administrador: Gabriel Carvajal.
Publicación bimestral editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

Decano de la Facultad de Bellas Artes y Director del Instituto
LUIS OYARZUN.

Consejeros del Instituto de Extensión de Artes Plásticas: Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Marco A. Bontá, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad y Presidente de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores; Camilo Mori, Laureano Guevara, Lily Garafulic, Julio Antonio Vásquez, José Caracci, representantes de las instituciones artísticas; Jorge Caballero, Comisario de Exposiciones; Sergio Montecino, Secretario.

(Las reproducciones que aparecen en esta Revista son tomadas por el Departamento de Foto-Cinematografía de la Universidad de Chile, con excepción de aquellas en que se indica otro autor).

En la portada: Obras de José Perotti.

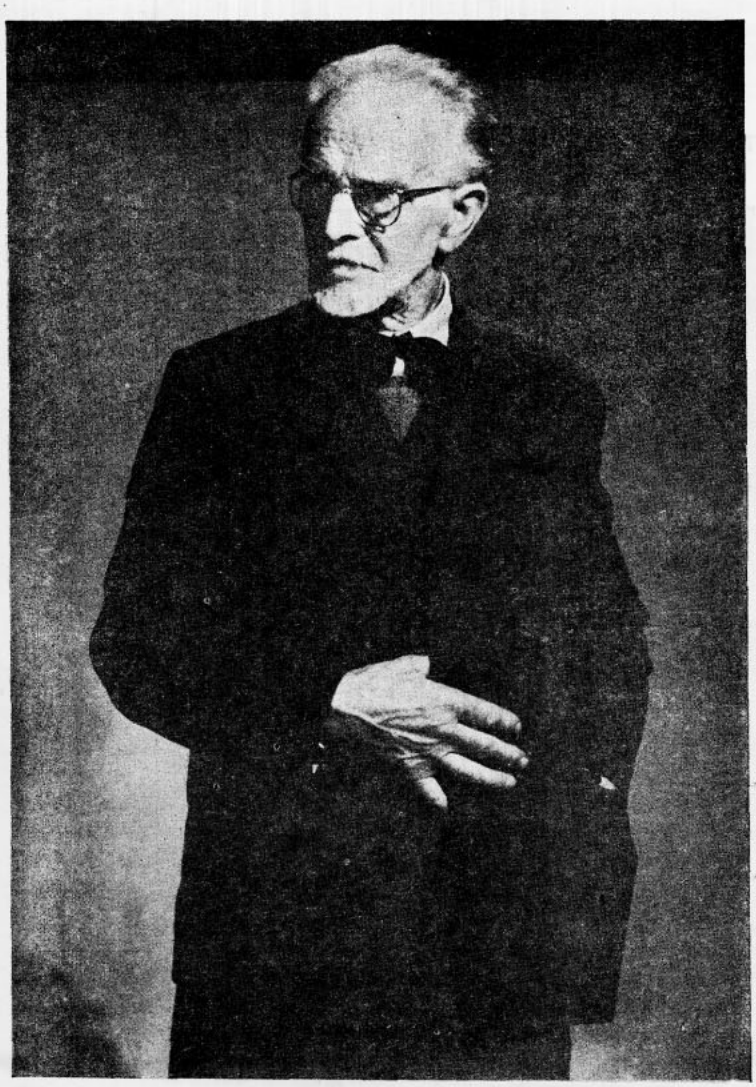
ACTUALIDAD DE PABLO BURCHARD

más de medio siglo en el oficio artístico

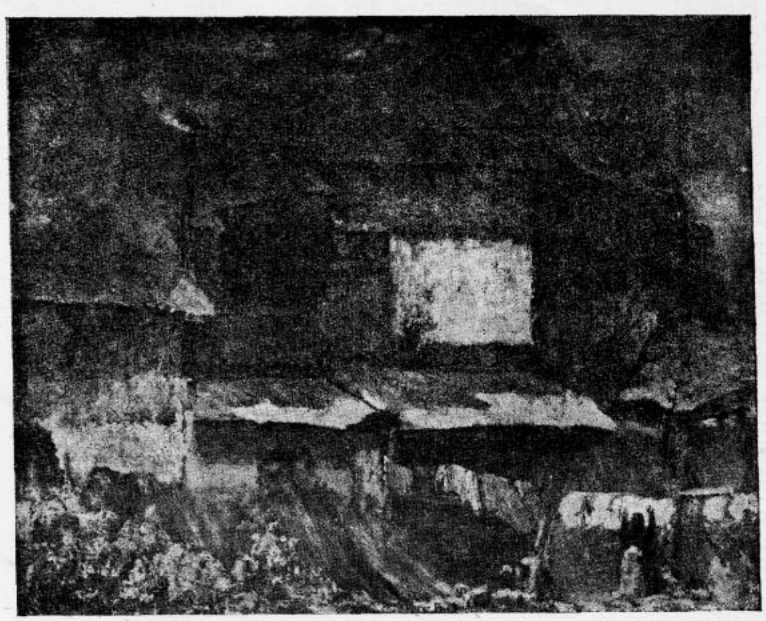
Una breve revisión de la pintura chilena debe iniciar estas notas, dedicadas a uno de sus más notables representantes: Pablo Burchard. Antes de referirse al individuo, la conciencia de su historicidad nos obliga a considerar el medio en que se mueve, con la libertad que sólo llega a adquirir sobre la base de sus determinaciones.

Ante todo, Chile ha sido, con raras intermitencias de poder relativo, un país dependiente económica y culturalmente. No es una unidad cerrada y carece de tradiciones en las que se pueda seguir el esfuerzo continuo de una raza por expresarse en un lenguaje propio: la natural debilidad de un país joven. En la otra cara de esa debilidad encontraremos —es nuestra esperanza confirmada por los hechos esporádicamente— el vigor de una madurez futura. Quedémonos por el momento con el lado oscuro de la moneda.

En el plano artístico, que es el que nos interesa, hemos sido educados con lógico retraso, en el gusto importado de Europa. Los maestros de nuestros maestros fueron epígonos de los suyos. Sus discípulos menos aventajados, epígonos de epígonos. Los más independientes, quienes supieron captar el espíritu del tiempo y plegarse a él, en medio de la incomprensión de la crítica y de la indiferencia del público que sigue siendo poco sensible a las manifestaciones artísticas.



Ranchos



En Chile no ha habido escuelas de pintura, en el sentido de un grupo que haya compartido determinados problemas artísticos, resolviéndolos prácticamente y en el plano de la discusión y teorización estéticas. Se advierte incomprensión entre unas generaciones y otras y falta de cohesión en cada una de ellas. Al imperativo de salir del país e instalarse en Europa se ha sumado, con el tiempo, el de hacer arte americano, enten-

diendo por ello, en pintura, seguir más o menos personalmente el camino señalado por las grandes figuras del arte mexicano y brasileño. Es posible que, dada nuestra formación y nuestra idiosincrasia, no lleguemos tampoco por él a expresarnos auténticamente. En ambos casos, se trata de acudir al extranjero en demanda de la formación artística que complete los estudios académicos. Los intentos, más o menos valiosos, de crear un arte nacional se traducen, ya en la asimilación de temas chilenos a una técnica y un sentido del arte cosmopolitas, ya en la elevación de nuestro arte popular a un plano estético superior. Creemos que la vía para alcanzar este objetivo ha sido recorrida más bien por quienes, sin proponérselo concientemente, se han limitado a expresarse con el mayor rigor y sinceridad.

No citamos nombres por razones obvias. Pero nos atrevemos a recordar aquí, entre los artistas desaparecidos, a Valenzuela Llanos, Juan Francisco González, Arturo Gordon, Agustín Abarca, etc.

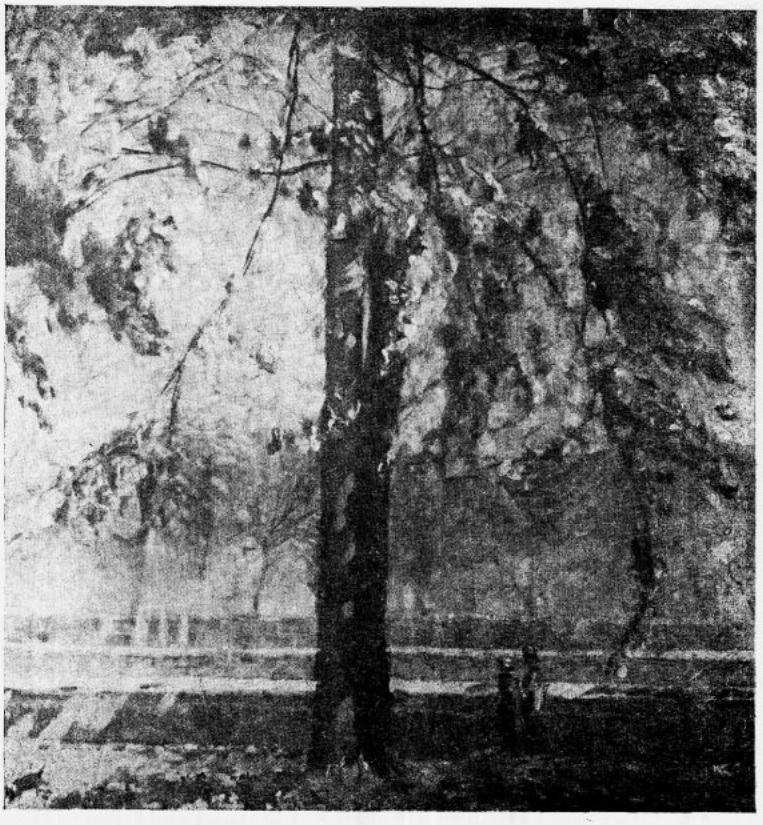
Todos ellos, al igual que Pablo Burchard, si no han impreso en la fisonomía del arte nacional rasgos que lo diferencien notoriamente del de otros países en formación, tienen el mérito de haberla realzado con el aporte de su personalidad y su talento.

Pablo Burchard se destaca entre los pintores de su generación y de las siguientes, tanto por su innegable valor como artista, como por una personalidad singularísima que se refleja, por ejemplo, en el siguiente dato: a los 77 años, en 1953, salió por primera vez de Chile. Desdeñoso del conocimiento vago, torcido, mediato que se nos ofrece con las reproducciones de las obras de arte, ha pintado, pues, toda su vida, ajeno a influencias poderosas —sus maestros fueron Pedro Lira y el pintor español Alvarez Sotomayor— sin otro modelo ideal que el obtenido en sí mismo de sus reflexiones y en su continua labor creadora.

Un aire de familia enlaza la obra de este solitario enamorado de la naturaleza con la de pintores reconocidos mundialmente en la actualidad como artistas representativos de su tiempo y del nuestro.

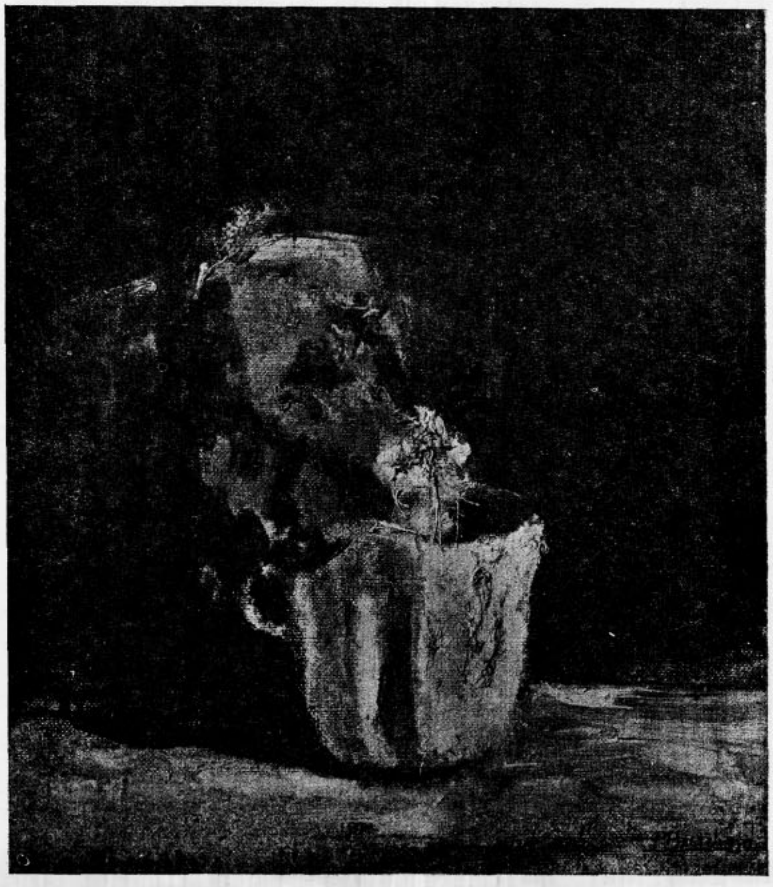
Nos referimos particularmente a los maestros Vuillard y Bonnard y, en general, a los pintores franceses que, en su juventud, se agrupan en medio del fecundo desorden —es una manera de referirse a la inquietud, a la discusión de principios, a la diversificación de las tendencias— provocado por el impresionismo. Casi de una edad con los maestros citados, muy poco más joven que ellos, es de lamentar que Pablo Burchard no haya tenido o haya rechazado la oportunidad de reunírseles, de jugar a su lado un papel en el movimiento que ellos magnificaron. Ese contacto con pintores afines a él en muchos aspectos —pero, a diferencia suya, aunados por la conciencia de una común tarea que cumplir en el mundo del arte, instigados por adversarios dignos de ellos a exaltar lo original de sus concepciones y a defenderlas en el plano teórico— habría beneficiado a nuestro compatriota. Le hubiera evitado ciertas indecisiones en la orientación de sus búsquedas, el temor patente en algunas de sus obras —en las primeras desde luego— de abusar de la libertad en la representación del mundo sensible, temor que vence en sus mejores logros.

Pero, al igual que los nabis, como si con ellos hubiera recogido la enseñanza de los grandes pintores del siglo XIX, Pablo Burchard, a quien sólo forzando mucho los términos se puede incluir en la presunta escuela impresionista chilena, detiene el flujo del naturalismo del que ellos fueron extrañamente a la vez los enterradores y los resucitadores; fertiliza con él el campo de una pintura en que la naturaleza vuelve a ser el medio de expresión de un temperamento, antes que una finalidad frente a la cual éste debe disminuirse. Una vuelta, si se quiere, a un romanticismo depurado de toda



En la ribera del Mapocho

Taza y Cardenal



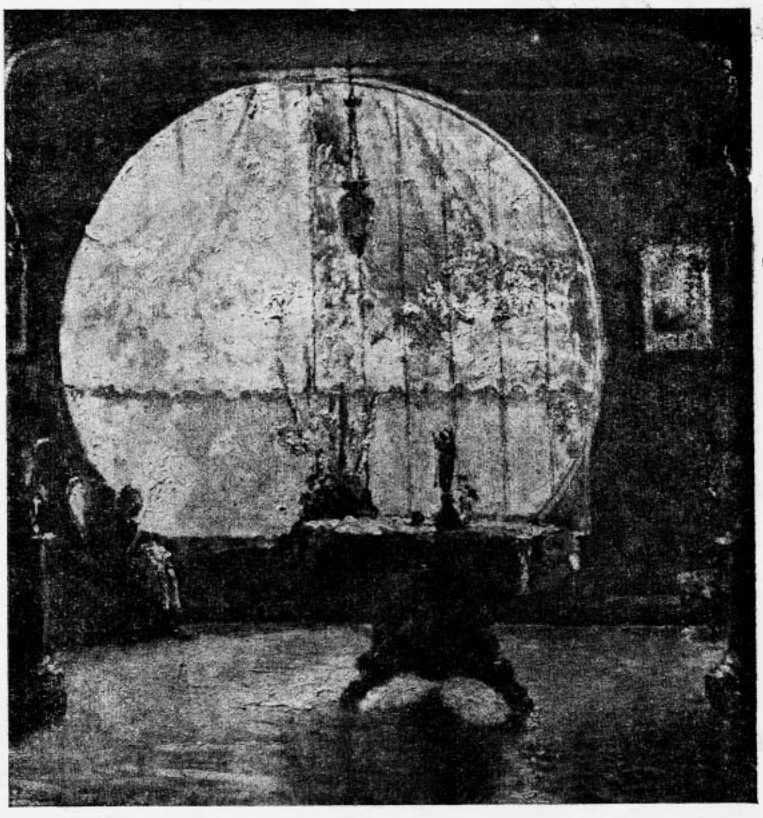
la afectación que se le conoce en el punto en que hizo escuela, en su apogeo histórico, enriquecido por las limitaciones propias de la grandeza del impresionismo: (su preocupación demasiado exclusiva por la atmósfera, la luz y el color, en suma por alcanzar una fidelidad mayor a todas las precedentes en la representación del mundo físico) al que se asocia en su indiferencia por el tema, en su afanosa búsqueda de los valores pictóricos, en el tratamiento dinámico, espontáneo de los mismos. Es decir, una gran parte de los rasgos que cabe reunir a propósito de los orígenes del arte moderno.

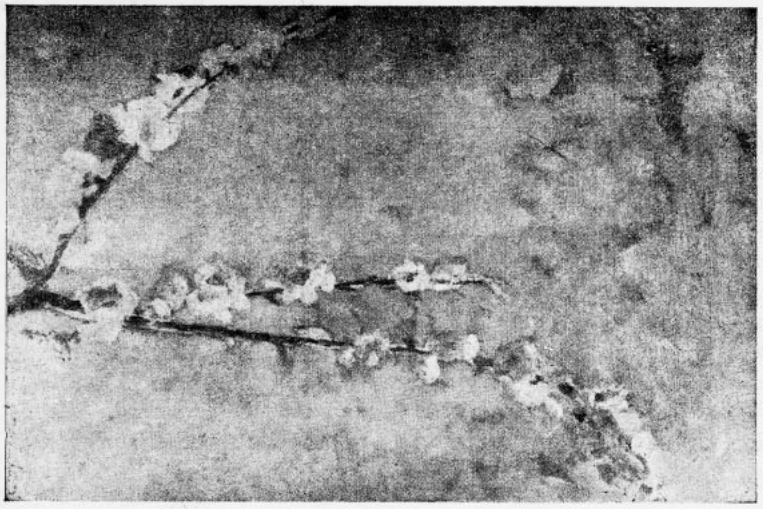
No exijamos demasiado de las comparaciones. En un delicado armonista del tono como Pablo Burchard, pese a sus continuas incursiones en el dominio del color relativamente puro, saturado con las reservas que le impone el carácter representativo de su arte, nos dispensamos de ver a un fauvista anterior al fauvismo. ¿Fueron más lejos que Bonnard, los Vlaminck, los Dunoyer de Segonzac, etc., en su indiferencia por el color natural, en su pasión por las armonías internas, en la purificación y exaltación de su registro cromático? Con Matisse, claro está, el panorama cambia. Es el más contemporáneo, el más influyente de los artistas franceses nacidos en las últimas décadas del siglo pasado, desde que su arte, emprendido bajo la consigna del instintivismo, debemos señalarlo como un ejemplo de claridad y distinción en los "conceptos" pictóricos. Burchard no llega a plantearse el problema del arte, como el de la creación de un mundo hermético, individual, movido por leyes o impulsos inmanentes. Pero, en su obra, la belleza natural a la que rinde culto, ha sufrido tales transformaciones en beneficio de un temperamento y de una conciencia estética, que no es posible dejar de asociarla a la de los más adelantados pintores franceses de su generación. Cierto es que no llega como éstos a extremarse en ningún sentido. Desde el punto de vista de la academia, su arte habría sido aceptable por la vaguedad de lo que ella hubiese juzgado como sus defectos. Hablamos del color. En lo que respecta a la forma, Pablo Burchard se mantiene también, como es lógico, en el círculo de la pintura figurativa, de extracción naturalista; e imitar con el dibujo supone primeramente concebirlo como una suma, como un equilibrio de todos los elementos y recursos de que es posible valerse en la trasposición de un espectáculo natural a la imagen artística con el solo auxilio del blanco y del negro. Asociamos aquí forma y dibujo en la seguridad de que es en éste donde encontramos a aquélla en el estado de mayor pureza. Tanto en la obra gráfica como en la pictórica de nuestro artista, se sigue el mismo esfuerzo por llegar a una compenetración del contorno y del volumen, lograda en ambos casos gracias a un fino sentido de los valores. No parece haber sentido nunca la atracción por la línea en sí misma, seguramente debido al carácter abstracto que ésta comporta; la concibe como delimitación de las masas en ella contenidas (extremando el alcance podríamos ver en ese repudio por la abstracción el origen de la preferencia que Burchard manifiesta por la perspectiva sensible, atmosférica, por el espacio infinito que escapa al cálculo, a la perspectiva lineal).

Ante una serie de dibujos suyos, retratos trabajados con la serena aplicación de un copista, se nos plantea una vez más el problema de exponer en qué consiste ese algo quizá demasiado inmaterial, imponderable, que en la obra de Burchard se dirige a una sensibilidad educada en el gusto de los más extremos experimentos plásticos y obtiene, sin embargo, una respuesta de ella.

Recorramos lentamente esta galería en la que no hace falta reconocer a nadie ni diferenciar, gracias a la unidad de su estilo, unas fechas de otras. Hay variadas zonas en la obra de Burchard y el pintor nos atrae especialmente allí donde en la conjunción de las gamas frías con la exultante calidez de sus manchas de color, se resuelve el conflicto de su temperamento. Pero, es en esta apolínea exposición de rostros apenas expresivos, simples vehículos de una sensibilidad que se complace en la pureza de la forma, donde se comprende el cuidado con que el pintor ha mantenido los fueros del dibujante, cómo ambos han colaborado estrechamente en una misma obra y, lo que es importante señalar, el sentido de esta colaboración. Si habláramos ahora de clasicismo, incurriríamos en apresuramiento. Desde luego que Pablo Burchard es, al menos, un clásico de nuestra pintura, si se extiende este término como un certificado de valor. Es necesario acudir a Cèzanne y a los post-impresionistas para aprehender el concepto de clasicismo en lo que tiene de originalmente contemporáneo. También Pablo Burchard, salvando las distancias, ha procurado hacer de la pintura "algo tan sólido como lo que se encuentra en los museos". La expresión de lo característico, de lo individual, aparece contenida en sus retratos por una voluntad de estilo dirigida a la sumisión de las *formas naturales*, representativas —que en los casos extremos del sensorialismo y del instintivismo se descomponen en su contacto inmediato con la sensibilidad en la vaguedad de una impresión o se organizan caprichosamente en el impacto— por las *formas puras*, amplias, sintetizadoras, reflexivas de las cuales, los predecesores inmediatos del cubismo —desde luego los artistas y teóricos de todos los tiempos que cabría agrupar para ilustrar, el dogma de Leonardo: la pintura es una cosa mental—

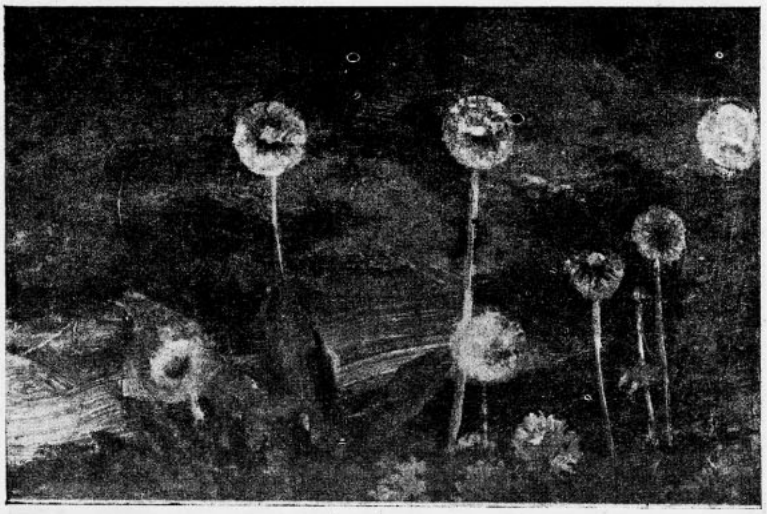
La casa de mi madre





Duraznos en flor

se sirvieron para *oponer* al mundo físico su *complemento* espiritual: la obra de arte en un *plano objetivo*. Es decir como una forma peculiar de conocimiento, de disolución de lo particular en lo general, de lo contingente en lo necesario, de lo existente en lo esencial. Una misma voluntad de inteligibilidad, de universalidad, de conceptualización sensibles reacciona, periódicamente, en la historia del arte, siempre que éste tiende a confundirse con la vida, ya sea bajo la forma romántica de una fantasía sobre ella, cargada de sentimientos, ya bajo el impulso realista de captarla "al pie de la letra", apegado a la sensación. Dicha voluntad reaparece en el arte con-



Flores de vilanos

temporáneo y lo llena en gran parte de su extensión, partiendo de los "intentos" del solitario de Aix, pasando por el cubismo analítico, desembocando, si se quiere, en su expresión más esotérica: el arte abstracto.

Dentro de este nuevo desarrollo de un problema planteado en todos los tiempos —el del arte como expresión generalizadora del espíritu— la esquemática representación del mundo, de Cézanne, llega abstractivamente al más alto grado de saturación formal. Podría decirse que el ideal orgánico de la belleza adherente se funde, en su rechazo del sentimiento y de la sensualidad, con el ideal mecánico de una belleza pura, tal como se la quiere ver reflejada en la obra de los pintores no figurativos. Es muy poco probable que el moderno pionero del cubismo haya vislumbrado ni remotamente las consecuencias de su amor por los museos de su idea del arte como idea del mundo sensible, de su clasicismo. Los post-impresionistas, por su parte, se propusieron sólo enmendar la plana, respetuosamente, a sus antecesores: alcanzar un grado mayor de luminosidad, mantener y simplificar intelectualmente las formas en la impresión; organizarlas en estructuras sólidas. En nuestro medio Pablo Burchard lucha, a su vez con lo característico que encarna en el detalle, lo diluye en la simplicidad generalizadora de una visión orgánica, estática. Las reacciones emocionales que el modelo provoca en el artista no son aquí el motivo, la finalidad de la representación, en relación a la cual el objeto de ella vendría a ser un medio, un pretexto para la objetivación de los mismos. La objetividad se manifiesta aquí en un esfuerzo sostenido por captar el objeto en su *verdad sensible*, como función del espíritu. Por último, el método de que el artista se sirve en su tarea conformadora corresponde, plenamente, a la intención que la anima. Pablo Burchard subordina la mano al ojo, opta por el cálculo y la previsión, suprime el azar. Procede así contrariamente a la gran mayoría de los artistas contemporáneos que, en su culto por la expresión instintiva de la individualidad, encuentran en la improvisación con todo lo que comporta de irracional, en la falta de método misma, el único método —desde luego que intransmisible, personalísimo— de fijar sus vivencias como en su génesis. Un dibujo, una pintura de Burchard, representan el tiempo indeterminado de preparación y labor que le exigen su fe en la observación directa de la naturaleza como motivo del arte, la conciencia de que, para exaltarla en el plano estético, es preciso olvidar dicha observación en lo que tiene de especioso y ordenar sus datos utilizables de acuerdo con la *idea* que ellos, por una parte, le sugieren y que, por otra, se aclara, penosamente, en el trabajo de obtenerlos. Una suposición arriesgada se nos ocurre: el gran arte será siempre el producto de una larga paciencia; pero crear, en el sentido acaso más estricto de la palabra, sin el menor prurito de representar nada, con entero abandono de los criterios objetivos del arte, sin las exigencias que imponen la trasposición del mundo sensible, físico, al mundo ilusorio e inteligible de la imagen, facilita el trabajo mediante el cual *el hombre se hace estilo*. Desde este punto de vista, un artista abstracto o decorativo, llegaría más fácilmente al punto en que aquél se confunde con la *manera* —un repertorio fijo de formas expresivas— que un artista empeñado en describir creadoramente el mundo sensible, con la misma riqueza y movilidad formal de que éste hace ostentación ante sus ojos. Semejante fidelidad a un modelo obliga a un aprendizaje permanente y el aprendiz sólo debe plantearse en último término el problema de estampar su sello personal en la obra que se trae entre manos. Este tono personal o *estilo* surgirá o no de la manera más espontánea, sin que se lo proponga, y con él su posibilidad de éxito o de fracaso como artista. En su ancianidad, Bonnard no se proponía otra cosa que reproducir, desde su ventana, el contorno y el color de unos árboles, considerándose incapaz para esta tarea.

Grosso modo, el problema que Pablo Burchard se plantea en materia de composición —y compone desde luego de la manera más variada— es el de equilibrar el mínimun de elementos en el máximun de espacio. Nos referimos especialmente, en este punto a los grandes paisajes que jalonan su obra, en los que es posible disfrutar de una amplia perspectiva, a su método y a su temperamento. Un árbol perfilado contra la grandeza de una cordillera, alejada por la opacidad y la transparencia, que es preciso conciliar en la representación de la atmósfera como perspectiva bastan para hacerse a la tarea de

ofrecer al ojo espectador un espectáculo que pueda abarcar primeramente en su conjunto. Pocas son las obras de calidad que conmueven a primera vista —en esta propiedad convertida en vicio estriba el mayor de los males de muchas—, pero no hay ninguna, buena o mala, en cuya ejecución esté ausente la voluntad de retener al vuelo la mirada que en ella se posa. Así, el artista procurará ofrecer en su trabajo una síntesis que invite a detenerse en la multiplicidad de los detalles que lo completan en su sentido. En otras palabras, una pintura debe saltar a la vista por el orden en que se presentan sus elementos, no importa que con ellos se represente el caos mismo. Por composición entendemos la expresión material de este orden, establecido con el auxilio de la simetría, del ritmo y de la armonía y también por el abandono premeditado o inteligible de las mismas, por un efecto de expresión capaz de reemplazarlas en sus funciones totalizadoras. Aparentemente, la dificultad de establecer dicho orden aumenta en proporción directa al número de elementos que se trata de someter a él. La verdad es que puede ser igualmente difícil componer sobre la tela la imagen de una caballería desbandada y un par de peras sobre un mantel a cuadros. Pensamos, por supuesto en dos pinturas genéricamente ejemplares. Pablo Burchard trabaja sobre la base del menor número de elementos. Es retratista, pintor de naturalezas muertas y paisajes; y en cada uno de estos géneros se empeña en reducirlo todo a formas y relaciones sencillas a la vez que cargadas de la complejidad natural. El suyo, lo diremos expresamente, es un arte del equilibrio entre la sensibilidad y la reflexión que abstrae los datos de aquella y se detiene en el punto justo más allá del cual estos podrían volverse de imágenes en signos de la realidad. En lo que se refiere al problema composicional, este sentido del arte se traducirá en esa fina mezcla de orden y abandono que se advierte en sus cuadros: un fragmento del mundo visto desde el mejor de sus ángulos. No se trata de forzar el contorno de las cosas adaptándolas a un ritmo que las unifique; ni la tonalidad de las mismas para producir una armonía de tintas, ni sacrificar a su equilibrio, disponiendo las masas simétricamente, la asimetría de un espectáculo natural. La unidad, la lógica, el poder de atracción inmediata, de persuasión de un cuadro los buscará, no en la imitación de la naturaleza sino en la forma en que ella *parece* encontrarlos allí donde se manifiesta bellamente. El ritmo, la armonía, el equilibrio del mundo de Burchard tienen la propiedad de parecer impremeditados, naturales. Pero son, ciertamente, el producto de la reiterada tentativa consciente de aislar dicha propiedad en su pureza.

En un cuadro como "La playa de los enamorados" se puede hablar todavía de una composición estática en que el equilibrio de las formas es el producto de su simple disposición simétrica: tres grandes árboles en primer plano como las dos columnas de un pórtico abierto a la arena, al mar, al cielo. En la playa, dos manchas de color saturado podrían retraer al ojo de la visión de conjunto, que se impone, no obstante. El procedimiento de equilibrar colores saturados distribuídos en pequeñas zonas con grandes zonas tonales, utilizado constantemente por el pintor, se manifiesta aquí de manera reveladora. Hay que saber dónde colocar la mancha cualitativa, la tinta y evitar así que se imponga a la cantidad del color degradado y entonado. Una ciencia. Pero, en otras pinturas del artista no aparece tan clara la intención de ordenar los elementos de manera esquemática. Un simple árbol elevado en *cualquier* parte de un llano se convertirá en la representación del mismo situada en cualquier parte de la tela.

Se trata, en otras palabras, de determinar lo indeterminado, con vistas a obtener un efecto estético sobre una base natural. Fragmentar la naturaleza, concentrar el ojo y proporcionarle, no obstante, la ilusión de que divaga por la vastedad de aquélla, limitado sólo por el alcance del campo visual. Ordenar el desorden, manteniendo los rasgos expresivos del mismo, depurándolo. Enmarcar lo ilimitado.

Pasemos por alto los problemas que se nos ofrecen en el planteamiento de estas paradojas. Nos interesa aquí comprobar de qué modo resuelve el pintor el problema de acordar en la tela la dispersión de los elementos que lleva a ellas, insumisos a una idea rítmica o de equilibrio manifiestas. Son el color y el tono los que desempeñan en su obra el papel de coordinadores. Las formas y sus relaciones no han sido descuidadas pero no se destacan sino como partes integrantes de una atmósfera iluminada difusa y más bien débilmente. El mediodía de los impresionistas no atrae a Pablo Burchard tanto como el amanecer, el crepúsculo y la noche en la trasposición de los cuales juega a fondo su sensibilidad de tonalista.

Ensayemos, con todo lo dicho, una develación del contenido de la obra de Burchard. En este concepto incluiremos un examen precario del carácter del artista y determinados alcances respecto de la corriente espiritual en la que dicho carácter aparece inserto y que se revela a través de él como una individualidad: subordinamos el individuo al tipo y con la noción de tipo advertimos que se alude de manera parcial, a una naturaleza humana más o menos permanente. Hacemos uso

Paisaje



con reservas de la idea de contenido y la empleamos, más bien, como una metáfora que quiere significar lo siguiente: se trata, aquí de exponer sintéticamente lo que la obra del pintor nos dice sobre la base de los elementos en que la hemos disociado: color, forma, composición, tema. Tras el análisis que creemos necesario, es menester pasar a una forma de conocimiento, intuitivo que culmina, con el riesgo pertinente, en un juicio de valor.

El amor por la naturaleza que se sigue en el planteamiento y en la solución de cada uno de los problemas de Pablo Burchard, nos enfrentan con un hombre que no pone al hombre como la medida de todas las cosas. Ya hemos visto a qué distancia se lo puede situar de una concepción romántica de la misma —la naturaleza como medio de expresión de estados del alma— y del realismo que culmina y se desvirtúa en el culto a la impresión (impresionismo).

Ni el sujeto ni el objeto como fines ideales de la creación. La síntesis de ambos corporizada en una obra en la que ha querido verse representado a sí mismo a la par con la belleza del mundo que lo mueve al acto creador. Su obra, simple en su temática, oculta un símbolo que no se refleja sino indirectamente en ella. O, si se quiere, encubre un tema: la armonía del hombre con esa zona del mundo en que puede olvidarse de sí mismo entregado a la serena y desinteresada contemplación de las cosas. Hay algo de religioso en la pintura de Burchard, si se advierte ese sentimiento de admiración que quiere trasmitirnos, experimentado por él ante los más simples espectáculos naturales.

Una acción de gracias al dispensador de tales obras por ellas mismas y por la capacidad de disfrutarlas y recrearlas.

Diríase que el artista se ha distanciado del mundo social en que vive ligeramente ausente menos por rebeldía que por el gusto de una soledad llena de encantos. En su obra no encontramos ni el menor atisbo de los conflictos que se han debatido y se debaten en el corazón de la literatura y del arte de nuestra época crítica. En cierto modo es extemporánea, aunque el espíritu que la anima, lo esperamos, será siempre respetado en sus expresiones más altas. Por encima de sus compromisos, el arte interesa por sí mismo o se desvanece con sus significaciones extra-estéticas.

Un cuadro de Pablo Burchard puede haber llegado a convertirse en un objeto de lujo. Es, visto desde el ángulo en que se sitúa el espectador corriente, en primero y último término, una acabada expresión del buen gusto. Vale decir, del gusto predominante en la clase social predominante, compuesta, entre nosotros, de una aristocracia sin abolengo y de una burguesía indeterminada en cuanto a sus principios. Pero aún el aspecto negativo, frívolo de este elogio que se le puede dispensar a un arte ajeno a los tan manidos problemas sociales, puede desembocar en una corriente más seria, de admiración hacia él. Ese buen gusto que representa es también el gusto que ha contribuído a crear en un medio demasiado indigente para imponérselo. Si Pablo Burchard hubiese seguido la tradición artística que le salió al paso en su juventud, habría que escribir sobre él con otro criterio: sepultar su obra bajo el anecdotario, los datos y las fechas. El hecho de que, en la medida en que Chile tiene una historia cultural, él desempeñe un papel en ella, lo salva de "pasar a la historia", como un nombre entre otros.

Por otra parte, clasificar un arte como burgués con el objeto de menospreciarlo es un error sin otra excusa que la ignorancia. Ciertamente, está toda la ceguera burguesa. No es ella la que ha creado las obras que expresan a esta clase en su clarividencia. La estupidez ignora las barreras, se encuentra a sus anchas en todos los planos sociales. Y nada impide que una obra de valor, cuando se ha impuesto de muchas maneras, despierte la admiración de cualquier individuo y lo haga creer que la comprende. Entre nuestras creencias deben contarse también aquéllas en las que creemos. Esa condición de extemporaneidad en cuanto a los conflictos psicológicos y sociales que nos aleja de la pintura de Pablo Burchard se explica, al menos si se piensa, aisladamente, en el segundo tipo de dichos conflictos. Al drama del mundo moderno, que acaso termine envolviéndonos, hemos asistido hasta ahora como lejanos espectadores. Las anticipaciones y repercusiones de ese drama en nuestro arte, son hasta ahora necesariamente escasas, mezquinas, o muy aisladas y discutibles. Nuestro país, precariamente libre, tranquilo y próspero, puede ver reflejada y magnificada su fugitiva edad de oro en la obra angélica de Pablo Burchard.

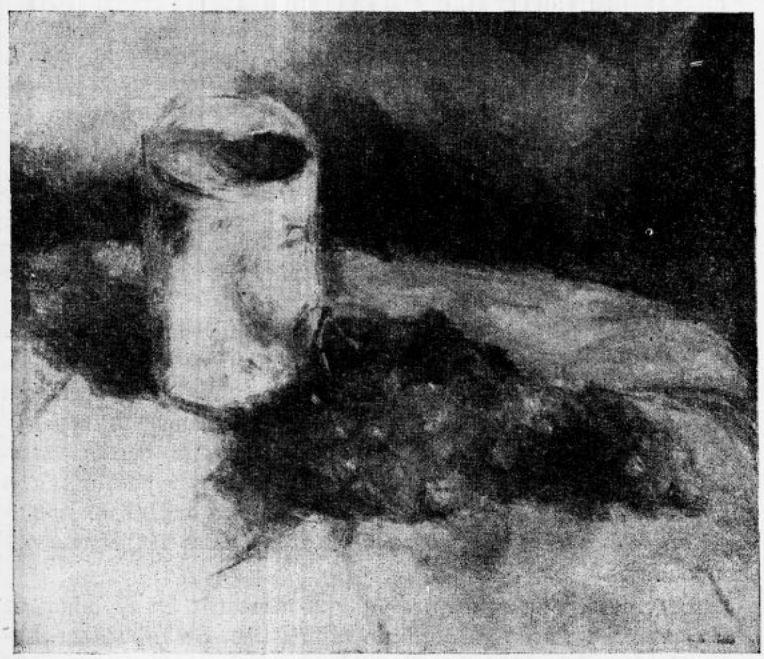
Enrique Lihn

Retrato de Margarita

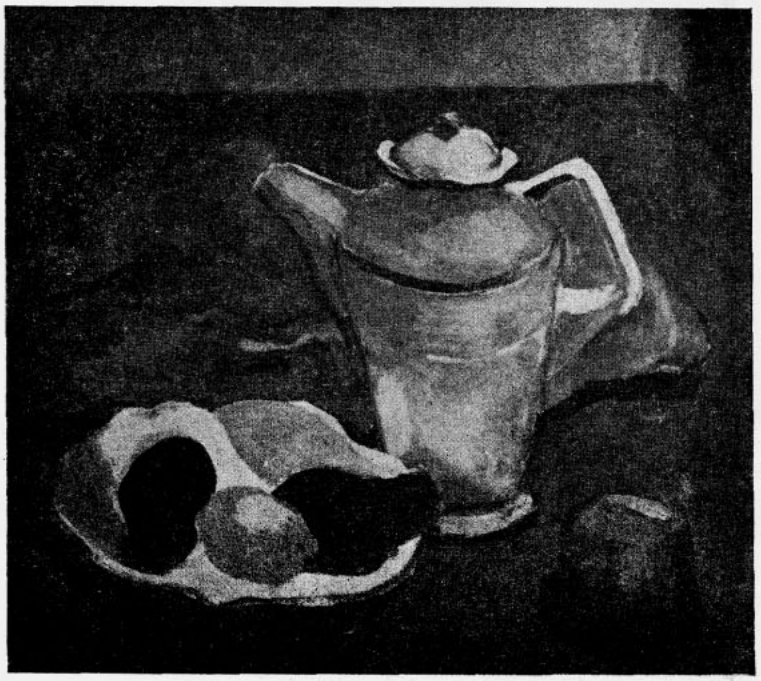


AIDA POBLETE

evolución de una pintura



Uvas 1944



Paltas y jarrón 1953

Nunca como en las últimas décadas ha experimentado el arte tantas mutaciones en forma y contenido. Podría decirse, tal vez, que después de Bonnard —el más cercano— la pintura se ha venido expresando entre contradicciones y violencias, entre polémicas y provocaciones. Y también, felizmente, con un poco de desinterés y hasta de heroicidad.

Ante este cúmulo de circunstancias, el artista actual ha debido definirse para sobrevivir a ellas, y en la desorientación, orientarse.

Nuestra juventud artística es testigo y protagonista a la vez de estos embates, fenómenos, por lo demás, tan particulares del acontecer artístico, ya sumándose al torbellino, participando en él en alma y espíritu, o bien situándose al margen para observar en silencio de qué lado sopla el viejo buen aire. No es fácil, ante tanto requiebro y solicitación, permanecer sin que nos coja la lucha en que los demás se empeñan, sin que ésta nos anime o nos sumerja en su fragor.

En la última generación de pintores nacionales encontramos varios casos típicos de esos artistas que, en medio del fuerte oleaje de las distintas corrientes, han guardado una actitud vigilante, estudiando y analizando las experiencias vividas y que han escapado así de un posible caos, conscientes de su responsabilidad. Los ha guiado una disciplina y un rigor que se eslabona en la tradición y en la realidad del medio.

Uno de estos ejemplos es el de la pintora Aída Poblete.

Al observar sus obras verificamos que su proceso no se produce a saltos, con mutabilidades indiscriminadas, sino por un tránsito continuado y lento, cuyo recorrido se efectúa simple, sencillamente y en silencio.

Su mensaje nos resulta así pleno de autenticidad y de honradez.

Su pintura no se afana por obtener una consagración momentánea. Sus fines son otros. "Es por una fresca necesidad de expresión", como alguien en una oportunidad escribiera refiriéndose a ella, que Aída Poblete es pintora.

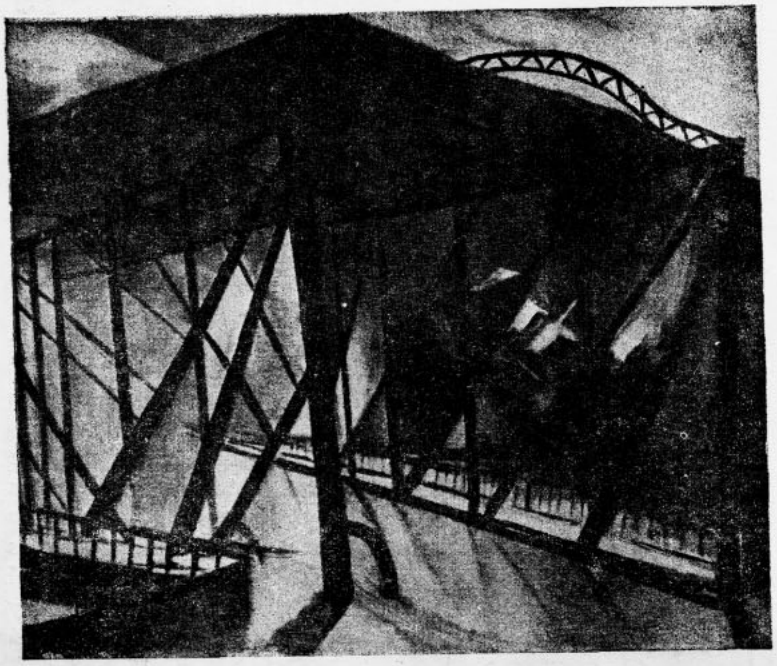
Para conocerla en su posición artística, varias serían las obras que podrían servirnos como modelos.

En sus primeros cuadros se aprecian ciertas coincidencias con la obra de su maestro Pablo Burchard. Cariño por las cosas íntimas, amables, gratas a la vista y al espíritu: naturalezas muertas, flores, desnudos, motivos que le permiten hallazgos de refinados acentos y en los que la pincelada se posa en el lienzo con pureza, sobriedad y distinción cromática. No hay violencia ni extremismos. Hay en cambio acento poético, una



Alicia 1952

Puentes del Mapocho 1955



prolongación melódica, "un subjetivismo vaporoso y esfumado".

Su naturaleza muerta titulada "Uvas" (1944) pertenece a esta primera etapa de su trayectoria, cuyo resultado es transparente y sugerente, como algo que se mira a través de un vidrio.

La conciencia artística de Aída Poblete no le permite estar aferrada, sin embargo, a esta actitud fácil, ventajosa. Su espíritu la impele a la profundización del problema plástico, no por un pretendido afán de progreso sino porque su sensibilidad la encamina a modificar su estilo, por un supremo dictado de superación.

Por su adhesión sincera a la vibración del toque, a la yuxtaposición de los colores, su labor en esta primera modalidad puede evocar a los impresionistas. Escapando a todo arte cerebral y, sobre todo, a toda manifestación de vehemencia, Aída Poblete nos propone la imagen de un mundo sereno y apacible, que no tiene cabida en la violencia de las corrientes más avanzadas. Pero ella no se ha contentado con confirmar sus obras precedentes.

Hemos visto cómo su paleta se ha vuelto deslumbrante, su dibujo más sólido. Sus telas se engalanan ahora como con una luz nueva, afirmando más y más su voluntad de dejar a la tela su valor de superficie plana. Geometrizando los contornos, armonizando los colores, su concepto tiende a la abstracción, a traducir al objeto con un color y una forma inventados, en una depuración de la realidad objetiva. Ejemplo de ello es su serie de "Puentes del río Mapocho". De todas maneras, en estas obras, las audacias mayores van acompañadas de cierta discreción y las armonías que podrían ser más suntuosas y valientes, son ejecutadas con acusada modestia, conformando una posición que se ajusta a términos íntimos y poéticos, aun cuando las temas hayan sido captados en las orillas de la ciudad entre las frías armazones de hierro de los viejos puentes mapochinos.

Otra faceta importante que hay que destacar en la labor de esta artista es la de su dominio dibujístico. Su dibujo es limpio, dentro de una estructuración pensada, casi geométrica. Sin titubeos, sus creaciones alcanzan cierta monumentalidad, cuando abraza con preciso arabesco la forma que el modelo le ofrece.

En sus paisajes, Aída Poblete recurre a las armonizaciones más sutiles. El espectador recorre con ella las grandes distancias en sus paisajes costeros y en aquellos otros pintados en "San Juan de Pirque", penetrando en sus horizontes y en las ondulaciones suaves de sus lomajes.

Anotemos que la fluidez formal que se aprecia en las obras de esta pintora no es fácil; obtiene esa apariencia sólo después de meditada y laboriosa ejecución. En más de una oportunidad la hemos visto en el momento en que elabora sus cuadros. Una superficie, unas pinceladas que parecieran llegadas a su plenitud, no la satisfacen y las elimina. Las inicia de nuevo y las repasa, las pule, preocupada porque la textura de sus pinturas termine en un cabal ajuste técnico. El acabado de la materia pictórica, la presentación de sus superficies, los ritmos de las pinceladas, están sometidos a un trabajo intelectual que se ha impuesto y que se exige a sí misma, no ya como una disciplina o como un mero afán de dominar el oficio, sino porque su responsabilidad y su concepción para resolver los problemas de la pintura, se lo plantean de modo inflexible.

En esta actitud, encontramos a Aída Poblete y por esta cualidad de su arte, su labor, logra en definitiva interesar tan válidamente.

Sergio Montecino



LEONORA CARRINGTON

las cartas del tarot

Si yo debo convencerme que frente a mi vida hay una piedra de sacrificio (sobre la cual debo inclinar mi frente, para mirarme en mi propia sangre), el tiempo justo para volverme hacia una enigmática sacerdotisa que blande una carta, en la cual está escrito que es de toda necesidad que yo atraviese la galería, y suba los dos escalones que, según dicen, representan el asfixiante dualismo de toda existencia, entonces, y sólo entonces, yo seguiré la "diagonal" de estos tres arcanos: la avenida llamada del futuro, y bajo la sombra de los árboles del pasado.

Las cartas del tarot, pintadas a encanto por Leonora Carrington, bullen en su imaginería fastuosa ("y ésta —me explica— parece que es un legado de la Atlántida"), cruzan como sílabas mágicas antes de constituir una palabra real, o salpican de imágenes los bordes del espejo, como si tanta noche no pudiera contener tantas estrellas.

Y ahora las cartas del tarot siguen un orden de ondas, pues bajo ellas se deslizan las bacantes ondinas, y es Bella, la enamorada de Carlos V, la que se reclina junto al río para interpretar sus profecías, mientras el duque Miguel pone un tricornio en la cabeza de la mandrágora para investirle mariscal, y el golem de la gitana, por un impasse de lágrimas, resuelve el amor en una complicada trigonometría de espectros.

Tarot —río al aire libre, río subterráneo. Y en pos de esta nadadora, yo me sumerjo en una obscura galería, la que corta, también en sentido "diagonal", las raíces del castillo. Por esta galería van y vienen, portando antorchas en sus manos, ora incrustándose en las sombras de las paredes, ora hundiéndose de cabeza en las aguas (las antorchas chisporrotean), Anne Radcliffe y Clara Reeve, Horace Walpole, Robert Maturin, Edward Young, John Ford, Cyril Tourneur, John Webster y el espectro del Monje Lewis, el espectro. Todos van y vienen, con una impaciencia de fiesta, todos van y cantan, todos vienen y ríen, todos esperan la llegada de Leonora Carrington.

Pues Leonora Corrington es el rayo de luz que todos esperábamos, rayo de luz que se corta en el diamante llamado poesía y va a esparcir sus mágicos colores por la habitación antes negra del mundo, rayo de luz que baña real el barco fantasma, rayo de luz que entra por el ventanuco de la celda (y esto casi ha dejado de ser simbólico lenguaje, suponiendo al hombre prisionero de la razón), rayo de luz transfigurado en llave de libertad, o llave de libertad transformada en luz de amor y poesía.

Porque, si se trata bien de las contradicciones del presente, de nuestro presente, entonces es preciso convenir que el tránsito por la famosa galería es de toda necesidad. Es cual una imprescindible prueba de iniciación, exacta y terrible, y con todos los requisitos del graal. Sin embargo, a la salida, nos

Gouache



recibe el país del espejo (hemos dejado atrás al país del espejismo), la promisora Wonderland, y Alicia y Leonora nos emplazan a suministrar los primeros informes, acerca de la nueva tierra.
Informes de encantamiento que nosotros oímos, miramos y leemos con avidez, y entonces la tierra gira a impulsos de la luz, y todo nos parece natural, verídico y puro. Pues esta piedra ya no es piedra de sacrificio, sino nido del cual vuelan corazones intactos como pájaros de sangre. Y esta inspirada sacerdotisa ya no blande una carta del tarot (tal como la que agitaba en sus manos antes que yo me precipitara en esa galería subterránea), ella misma es la carta, una carta de luz escrita por sus manos luminosas para un mundo sombrío. ¿Y estos dos escalones, donde se había planteado el dualismo banal de la existencia, no me han conducido a una cima en la cual pasado y futuro, sueño y realidad, orden y aventura, se adentran en un todo y se confunden?
¡Oh, alucinante realidad de Wonderland! Esta avenida, me explica Alicia, es la avenida del futuro, pero estos árboles, agrega Leonora, son los árboles del pasado. Y ambas siguen suministrándome los rientes informes acerca de esta nueva tierra, Wonderland la maravillosa, la que, tal a la bienvenida que se encuentra al alcance de la mano, o el sueño al alcance de la mano, o el sueño al alcance de la almohada, esta tierra se encuentra al alcance del espejo.
¡Oh, alucinantes informes estos de Leonora Carrington! Escuchad sus adivinaciones, leed aquellos maravillosos textos (los conejos levantan las cabezas desde su macabro festín para ver pasar, raudas, las estrellas errantes o las manos, ella no quiere, de ninguna manera, asistir a su estreno en sociedad y viste elegantemente a una hiena, o concurre a la mansión de la señora Pavura, justo a tiempo para presenciar el baile de los caballos, y para redactar, con exactitud magnética, la biografía de las hermanas), o embrujados, pero definitivamente, ante su pintura, donde se ostenta la vida feérica de la poesía —pero definitivamente—, su pintura trazada con el ala de una gaviota malherida en un cielo perennemente cicatrizante. Sus colores, encerrados en una clepsidra, destilan, segundo a segundo, el tiempo (el tiempo que parece presidir el arcano XVII), para convertirlo en espacio, y, en conjunción feliz, espacio y tiempo se escurren de los dedos de Leonora Carrington para "traspasarse" al cuadro, donde los vemos apoderarse de las formas habituales de la realidad para mostrarnos la naturaleza misma de las cosas, despojándolas de sus innecesarias vestiduras: los personajes, los animales y los paisajes temáticos de Leonora Carrington parecen mirarnos desde otro mundo, desde otro tiempo y otro espacio, que son los nuestros, pero tratados alquímicamente por esta gran transmutadora de la luz.

Braulio Arenas

La inseguridad del expresionismo

Recientes exposiciones [1] nos han puesto frente a las corrientes plásticas alemanas que han tenido su pleno desarrollo en los años que van a caballo sobre la línea divisoria de los siglos XIX y XX.
De ellas ha destacado sobre todo la exhibición de obras procedentes de la galería Bekker, de Frankfurt, en especial la sección que podemos calificar de expresionista.
El expresionismo no parece tener hoy vigencia. Por lo menos vigencia activa, actuante. Con todo rigor podríamos decir que es ya historia. El expresionismo *fué;* aun cuando estimaríamos preferible decir, por parecer más cercano a la verdad, que sus postulados siguen en un cierto modo floreciendo en otras corrientes de la plástica.
Nada de lo que en el orden espiritual es realizado por el hombre se pierde. El mundo de las artes plásticas es un encadenamiento de esfuerzos, y la tradición está labrada, no por las formas periclitadas, sino por aquellas otras grávidas de nuevas expresiones. Los pintores-claves han sido los que unen a su valor intrínseco la capacidad de fecundación.
A la cabeza del expresionismo están Cézanne, Van Gogh y Paul Gauguin. Pero antes hay otros. ¿Cómo no pensar que desde los muros de la Quinta del Sordo el genio anticipador de don Francisco de Goya hace signos amargos? Si hubiéramos de buscar todos los antecedentes no terminaríamos nunca. Porque lo evidente —al menos para mí— es que el expresionismo está imbricado en una serie de puntos escalonados a lo largo de la historia del arte. El expresionismo se llamó antes —con las diferencias debidas— romanticismo, barroco, gótico ,alejandrismo. Es decir, una postura más del arte que da todo su predominio a los valores expresivos sobre los formales: recalcar, en suma, los movimientos del ánimo con los signos plásticos más eficaces.
Comprobamos en seguida la naturaleza diversa y por momentos antagónica de los modos de enfrentarse al tema. Al advertir tal pluralidad estilística se cae en la cuenta de que nos hallamos frente a un talante anímico, frente a un paisaje espiritual traducido a formas diversas, logrado con soluciones plásticas distintas.
El expresionismo ha sido el rasgo figurativo y sintomático de un cierto modo de ser del hombre en los días finiseculares y en los albores del siglo XX.
Carl Hofer, Paul Klee, Kokoschka, Emil Nolde, Schmidt-Rottluff, Kathe Kollwitz son distintos y, sin embargo, dan un mismo son, nos comunican el mismo temblor de amargura, desesperanza y desconsuelo.
En 1890, fecha auroral —si de aurora puede hablarse— comienza el artista por sentirse problemático, inseguro. Las formas —hacia 1914— comienzan a distorsionarse, el equilibrio de la composición se hace inestable, el color es colocado como en estado de irritación, se obscurecen los tonos y todo el cuadro

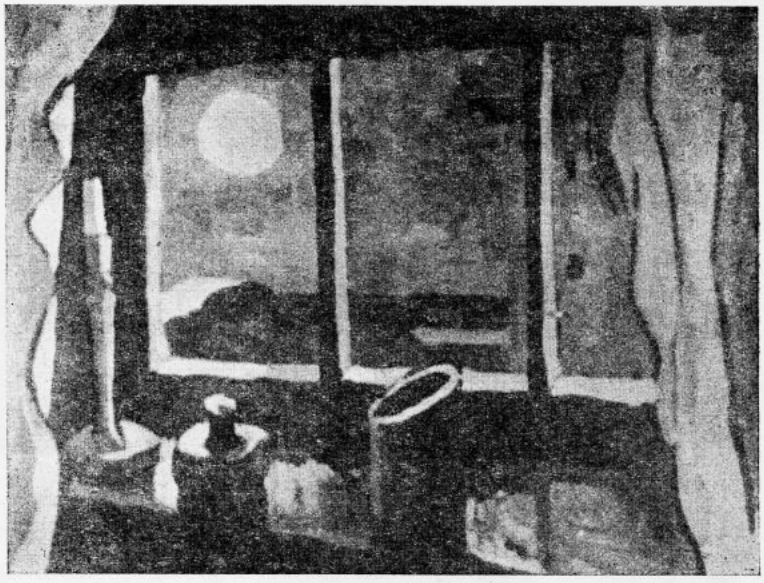
es como un grito de desesperanza.
María Luisa Caturla en su ensayo "Arte de épocas inciertas" no ha incluído el expresionismo, que viene a ser sin duda uno de los ejemplos que mejor habría servido su designio. "En aquellos decenios primeros de nuestro siglo XX, el Arte, a lo delimitado prefiere lo fluctuante; a lo firmemente asentado, lo huidizo e inseguro; evita a las formas artísticas la clara expresión de su funcional cometido y cultiva una extraña *complacencia en el equívoco*".
Tenemos ya la definición de las peculiaridades formales de esta corriente. Véase hasta qué punto esa actitud de inseguridad yace en el fondo anímico de los pobres seres pintados por la Kollwitz. Su "Autorretrato" nos hace a todos testigos de un mundo roto.
Saltamos hacia Kokoschka, situado en el punto medio entre aquélla y los más nuevos, y si cambia el repertorio gráfico, el espíritu es el mismo. Podría decirse, inclusive, que al incrementarse la beligerancia del signo plástico —formas quebradas, geometrización de los volúmenes, cultivo de lo informe, huidizo y equívoco [2]— viene aumentada la sensación de inseguridad. Kokoschka, como todos los expresionistas extremos, vive a la defensiva.
Y aquí nos encontramos ya en la necesidad de distinguir expresionismo y *fauvisme*. Si vemos el primero como fruto de

Joven y mujer **Emil Nolde**



En expectación **Carl Hofer**





Luna en la ventana **K. Schmidt Rottluff**

estados espirituales tendidos hacia la amargura y al pesimismo es evidente que los pintores "fauves" no admiten la equiparación con el expresionismo, por lo menos en toda la plenitud de esta significación.
Matisse —para acudir a un pintor "fauve" representativo y en cierto modo investido de funciones de caudillaje— quiere *expresar* una realidad interior. Mas lo hace con un alegre y pimpante optimismo primaveral. Lejos de vivir a la defensiva, sale, por el contrario, al encuentro de las cosas y en ademán fraternal quiere abrazarlas. Su pintura es un canto jo-

cundo, una delectación.
El expresionismo alemán —aquí se ve— es más antropomórfico. Abundan los temas en los cuales el hombre, lejos de ocultar sus sentimientos, los exhibe con impudor. A veces el sarcasmo es un modo de acentuar el parecido psicológico (dibujos de Otto Dix y George Grosz).
Lo que importa es trasladar al plano figurativo la naturaleza laberíntica, contradictoria e insegura del hombre. Y por eso se deforma y se rompe la armonía aparente de la realidad —de toda realidad: la del hombre en sí y la del mundo circunstancial que le sirve de fondo—. El rasgo principal del expresionismo está en la deformación. La vemos en los primeros: en Munch (no representado aquí), en Nolde, y en los más recientes: en Etta de Bethmann, Hintschich...
Se ha dicho que el expresionismo es una reacción contra el impresionismo. La idea no me parece del todo exacta. Podría decirse que hay en el expresionismo con relación a la pintura del *pleinair* una incrementación del dinamismo hacia lo interior del cuadro. El impresionismo es receptivo, es como una inmensa pupila que recibiera la imagen de las cosas pasivamente y se limitara a registrar heraclitianamente el fluir del tiempo y los cambios que el devenir temporal marca en las cosas.



Duquesa de Malvedi

Max Beckman

Por contra, el expresionismo es activo. Es un desasosiego, un desacomodo, una irritación, una ruptura del hombre con aquella circunstancia. Cuando Nolde fué invitado a formar parte del grupo "Die Brücke" (el Puente), de donde saldría la más importante corriente expresionista, se le decía en la carta: "Una de las aspiraciones de 'Die Brücke', como lo indica su nombre, es atraer hacia él a todos los elementos revolucionarios y en fermentación".
Lo de "revolucionarios" es elocuente por sí mismo. Lo segundo exige una glosa.
Tal vez cuando Erich Heckel, probable redactor de la carta, habló de elementos en fermentación no se dió cuenta de cuán exactamente anticipaba el carácter de la nueva expresión pictórica que se estaba formando. Como se sabe fermentar es transformarse o descomponerse un cuerpo orgánico por la acción de ciertos microorganismos.
Y aquí sí que hubo reacción contra el impresionismo. Los pintores de "El puente" se oponían al goce panida de aquella escuela, ansiosa de comunión con la naturaleza. Destruir, desarticular, en vez de gozar.
¿Cuál fué el microorganismo? Hubo varios de diversa índole. Se atienen unos a factores exclusivamente plásticos, otros a las circunstancias vividas por los artistas y los más decisivos a aquel modo de ser del hombre en los días finales de la diecinueve centuria.
Franz Roh, en un ensayo que marcó toda una época en la discriminación de esa corriente, señala un esquema de puntos esenciales y definidores, en los cuales vendrían a encajar no pocas obras expuestas en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura [3].
Los que me parecen más característicos son: lo rítmico, lo excitante, lo dinámico, la gritería, lo monumental; deja ver el trabajo, la "mano", la factura; deformación expresiva de los objetos, impera la diagonal (al sesgo), a menudo el ángulo agudo.
Obsérvese la naturaleza beligerante de esos rasgos, que son, además, característicos de estados de equilibrio inestable, de suma inseguridad.
Hijos de un tiempo crucial en el que comienza a iniciarse la crisis de nuestro tiempo las obras de esos artistas están marcadas indefectiblemente por el temor y por el pesimismo.
Pero el fermento principal me parece ser el del retorno o vuelta a un estado anímico contrario al realismo del cual el impresionismo no es en buenas cuentas sino una exacerbación [4].
Hay, pues, en esta escuela de los sentimientos arrebatados una nostalgia de otras edades. Viendo a Kokoschka pensamos en la crepitación formal del Greco. Es un ejemplo que tiene categoría de síntoma.
El nombre del grupo formado en Munich es igualmente sintomático. Aquellos artistas trazaron un puente por el cual trataron de escapar.
Pero eso, volviendo a lo del principio: es historia pasada.

Antonio R. Romera

1 Arte Contemporáneo Alemán, Sala del Instituto Chileno-Alemán de Cultura; Grabados Alemanes Contemporáneos, Sala de la Universidad; El cartel Alemán, Sala del Ministerio de Educación.
2 María Luisa Caturla. Arte de época incierta. 1944.
3 Unas palabras de Lydie Krestovski en La laideur dans l'Art corroboran nuestra idea de la constancia del expresionismo: "La huída de la forma, la búsqueda de la deformación y, en fin, la caída en lo informe no se debe a la casualidad. Es un proceso regido por ciertas leyes, propio sobre todo de nuestra época, pero que se encuentra un poco en todos los siglos".
4 Franz Roh. Realismo mágico. Post expresionismo. 1927.
5 Vida del autor: Razón y Poesía de la Pintura (página 68).

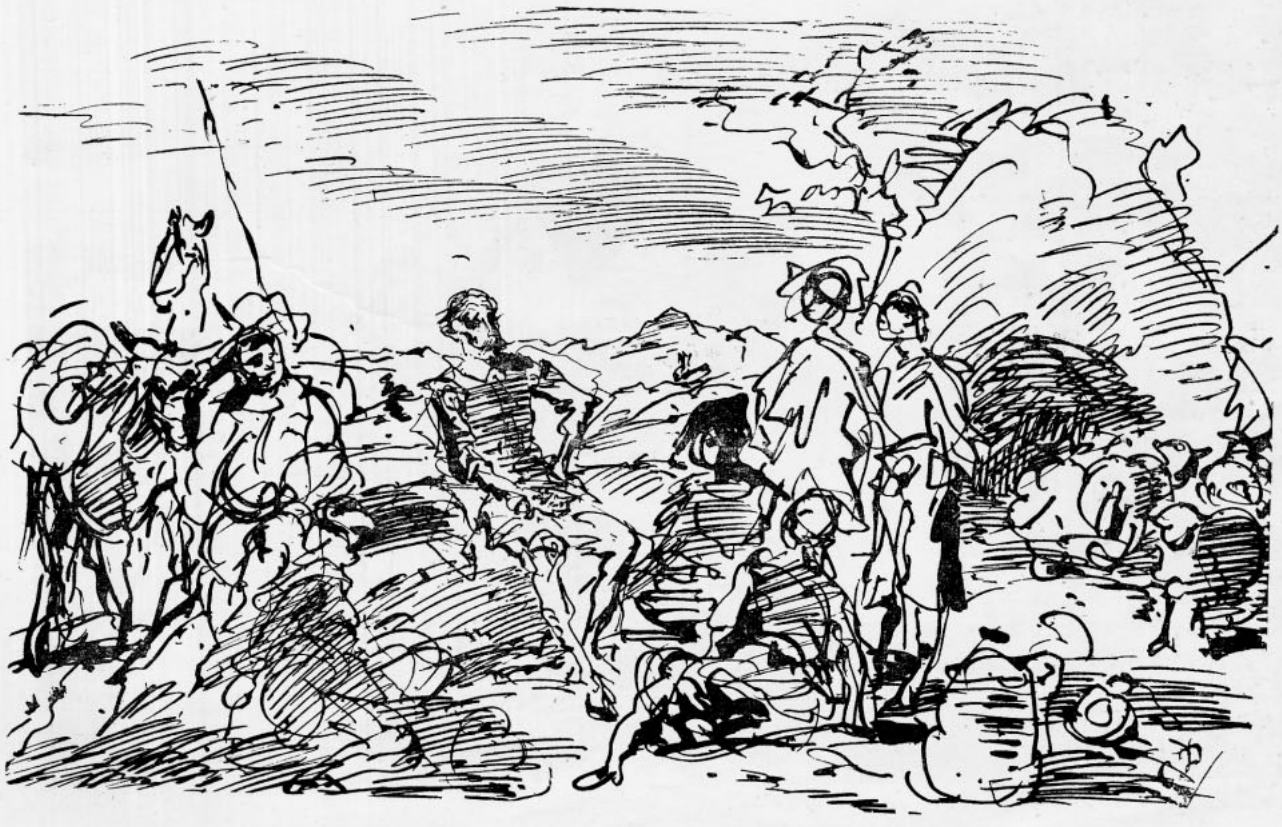


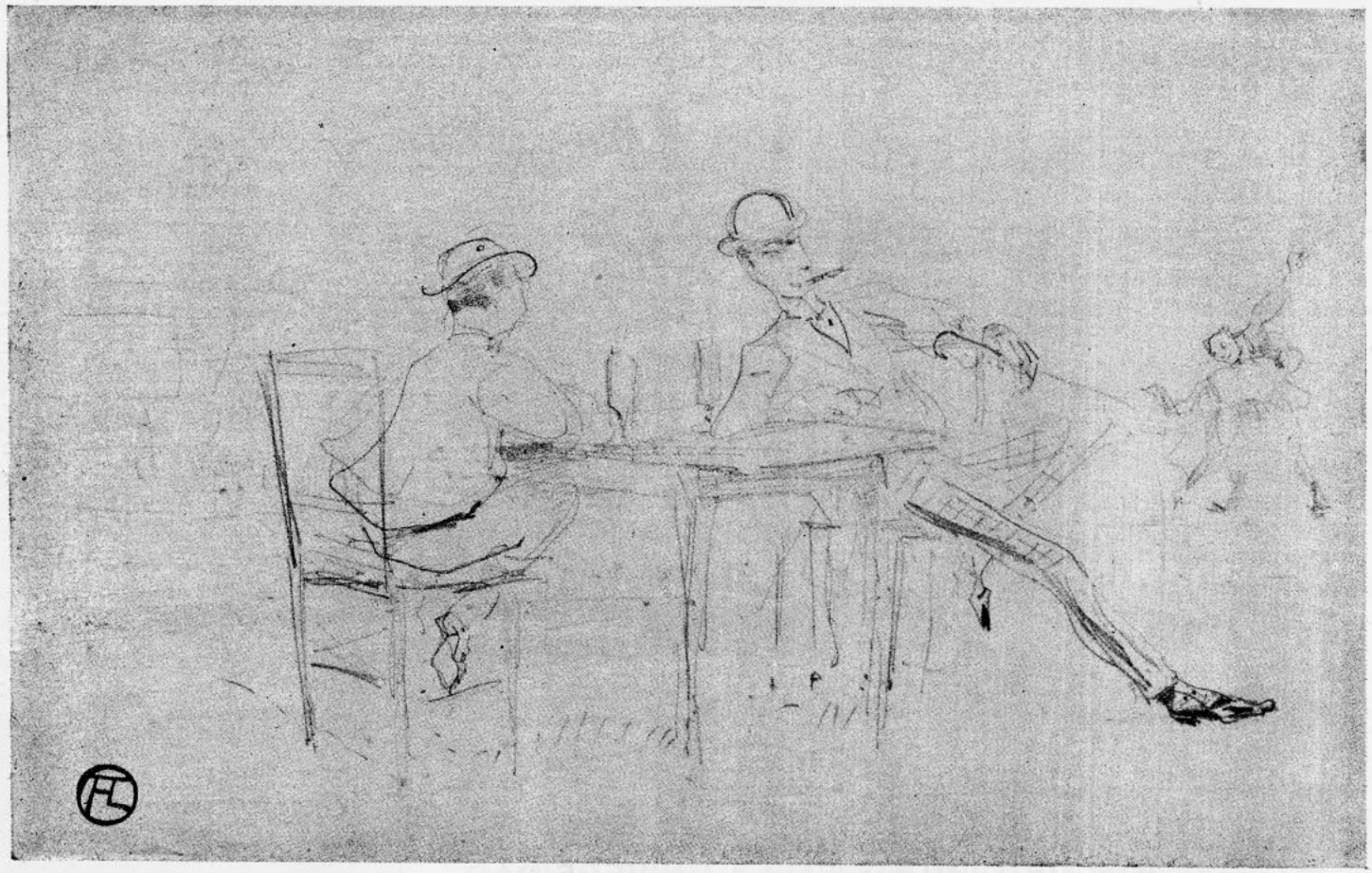
JONGKIND

EXPOSICION DE DIBUJOS EN LA UNIVERSIDAD

En el mes de junio, la Sala de la Universidad de Chile exhibió más de cien dibujos de maestros europeos, pertenecientes a la valiosa Colección Germán Vergara Donoso. Se reproducen aquí algunas de esas obras del diplomático chileno.

GUSTAVO DORE



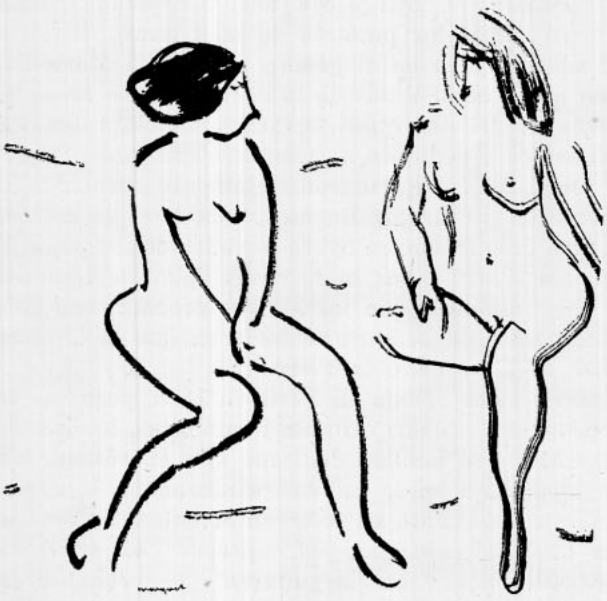


TOULOUSE - LAUTREC

VLAMINCK



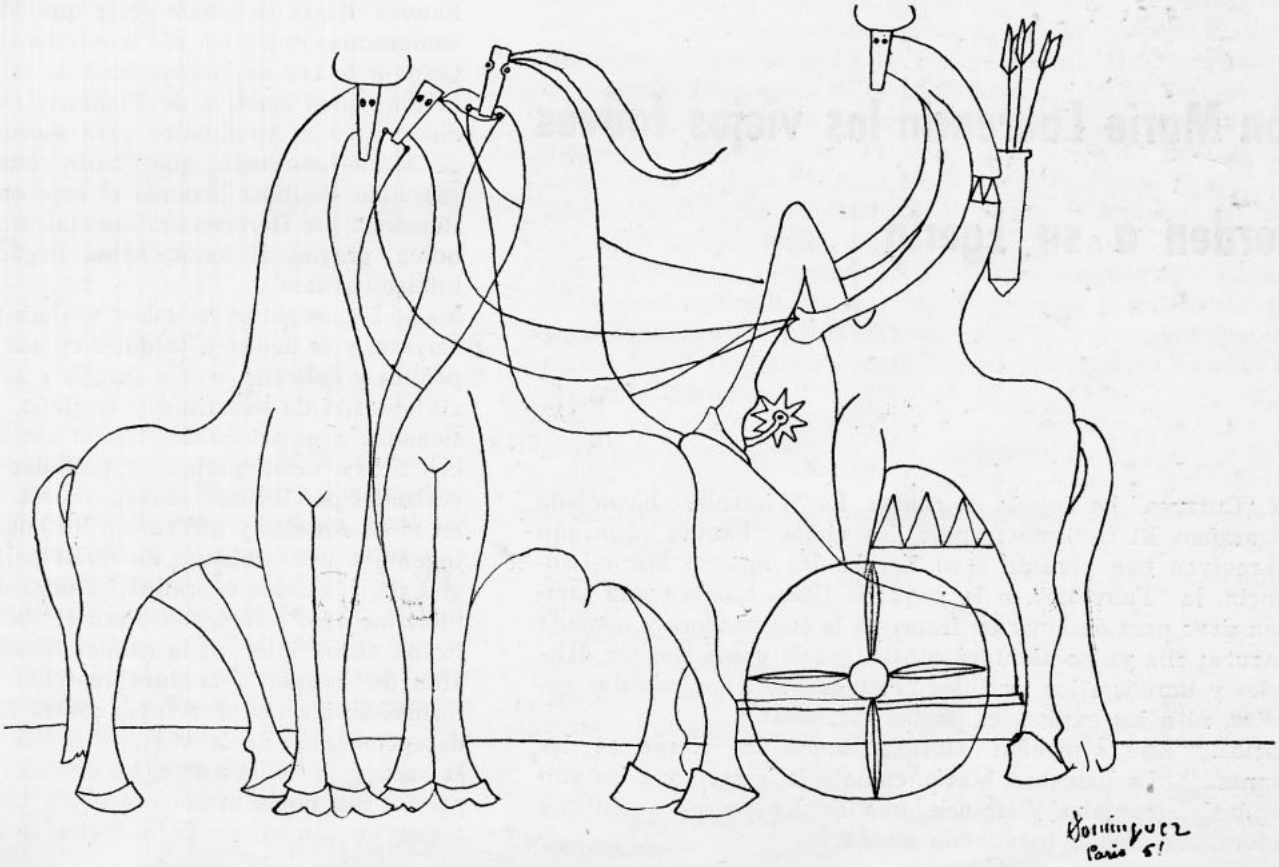
MARQUET





CHAGALL

DOMINGUEZ





Con Marie Laurencin los viejos fauves pierden a su Egeria

La "Curruca" ha dejado de cantar. La "Fierecita" ha dejado de arañar. El fierismo francés, los viejos "Fauves" que aún sobreviven han perdido a su Egeria. Ha muerto Marie-Laurençin, la "Fauvette", o la pequeña fiera, nombre que también sirve para designar en francés a la encantadora y menuda curruca; ella ya no alentará con su gracia y sus acentos delicados y tiernos a los terribles "Fauves", ni a los cubistas geniales, ni a los explosivos poetas surrealistas.

Marie... "Elle s'appelait Marie, comme la Vierge et les bonnes..." "La llamaban María, como a la Virgen y a las empleadas...", cantaba Vlaminck, uno de los únicos auténticos Fauves que siguen batallando en París.

El sobrenombre de Marie-Laurençin era un producto del famoso "Bateau-Lavoir". "El Barco de las Lavanderas", extraña aglomeración de Montmartre, había sido elegido por Picasso, Van Dongen, Pierre Mac-Orlan, Juan Gris, André Salmon, Max Jacob, Pierre Reverdy, y otros que vivían allí en una promiscuidad poético-plástica. Allí también se había constituído una tertulia donde se juntaban, además de los anteriores, Matisse, Braque, Derain, Dufy, Modigliani, Laurens, Utrillo, Apollinaire, Jarry, Cocteau, Radiguet, Paul-Fort, Dullin, Harry Baur, Vollard, y la bella Marie-Laurençin. Allí se hizo famoso el aduanero Henri Rouseau, quien en una recepción burlesca que Picasso había organizado en su honor, confiaba a su huéspeda, entre copa y copa y con toda convicción: "Finalmente, tú y yo somos los pintores de más jerarquía, yo en el género moderno, y tú en el género egipcio...". Marie-Laurençin, quien había bebido más de la cuenta, se rió tanto que la linda Fernanda Olivier quiso echarla, con el pretexto de que la manifestación dedicada al aduanero era "un banquete de lo más serio! un banquete completamente serio...!". Entonces se habló de pintura; y Rousseau sostuvo que frente a un paisaje, "era preciso que se oyera el canto de los pájaros". Marie-Laurençin rió una vez más, y sus aplausos frenéticos en defensa del "instinto", que los Fauves proclamaban como la base fundamental de la pintura, hicieron que la llamaran "la Fauvette", la Curruca, o la Fierecita.

Marie-Laurençin había nacido en París en 1885, pero sus orígenes eran provincianos. Sus estudios secundarios habían sido muy serios, y Marie se hubiera dedicado a la enseñanza, si el demonio de la pintura no la hubiese arrancado a la escuela de Sèvres, para que siguiera su vocación artística. Su profesor de dibujo le tenía, al principio, poco aprecio. "Mejor le vendría a usted aprender a tocar la guitarra", le decía. Sin embargo, María se obstinó. Simpatizó con uno de sus condiscípulos, Georges Braque. Y, por intermedio de un vendedor de cuadros, conoció a Picasso y Apollinaire. Escribía poemas, dibujaba, pintaba, participando en las acaloradas disputas que generaron el cubismo. Sin embargo, no dejó que la comprometieran con la nueva escuela, pues, sentimentalmente se sentía atraída por la valorización del instinto de sus amigos Fauves. Hasta se puede decir que Marie-Laurençin buscó un compromiso entre los dos movimientos, y que su pintura participa a la vez de la severidad de la estilización cubista y de la sinceridad emotiva de Vlaminck, Matisse y Derain. Lo que dió motivo a Apollinaire para escribir, a propóstio del arte de Marie-Laurençin, que "baila como Salomé entre Picasso, ese Juan Bautista lavando el arte en el bautizo de la luz, y Rousseau, ese Herodes sentimental, anciano infantil y suntuoso, quien, gracias al amor, había llegado hasta los límites del intelectualismo".

Marie-Laurençin se resistió a evolucionar a lo largo de su larga carrera, y se dedicó a traducir en sus telas una visión interior poética y delicada, donde surgen y se estampan, con una mezcla extraña de exactitud y ensueño, las caras dolorosas, apasionadas o emocionantes de un sin fin de mujeres rodeadas con flores, velos, plumas, y pintadas con ternura, suavidad y realzadas por los más suaves colores. Las armonías agradables en tonos rosados y azules con los cuales la artista poetisa con ingenio a una multitud de niñas pálidas, vestidas de blanco, gris perla, celeste o praliné, comunican a sus retratos un manierismo algo sofisticado. Pero el encanto femenino de su delicada visión interior, la calidad atractiva de su pincelada, su afán de escapar a la dura realidad para buscar en algunas formas abstractas un refugio contra las pequeñeces y miserias decepcionantes de la vida, la gracia de su trazado sintético, la seducción de sus arreglos decorativos, la discreción de su paleta, con notas armónicas entre tibio y frío, nos invitan a seguir un camino donde la lógica se compenetra con la emo-



Retrato de Ivette

ción, donde la fuerza se unta con la pasión, a medio andar entre Cézanne y Odilon Redon, entre Picasso y Pierre Bonnard. Ningún pintor supo como ella lograr que un ideal absorba la realidad, que la estructura se una a la ternura, y prueba de eso son sus decorados para "Las Corzas" de Poulenc, o para "Lo que sueñan las niñas" de Musset, y también sus ilustraciones tan llenas de poesía destinadas al "Grand Meaulnes", de Alain Fournier. Poesía y estructura, tal el mensaje que dejó Marie-Laurençin, "La Fauvette", la curruca de Picasso y del aduanero Henri Rousseau, la fierecita de Vlaminck y la Egeria de tres generaciones de pintores.

Emile Henri Dufour

RENATO BIROLLI nos habla sobre el arte abstracto en Italia

Renato Birolli nació el 10 de Diciembre de 1906 en Verona, Italia. Estudió en la Academia de Bellas Artes G. B. Cignaroli de Verona bajo la dirección del pintor Guido Trentini. En 1928 se traslada a Milán donde conoce a Carlos Carrá y se adhiere al "Segundo Novecientos" para destacarse inmediatamente y da vida con otros jóvenes artistas, entre los cuales recordamos al pintor Aligi Sassu y al escultor Giacomo Manzú, a un movimiento de nuevo significado artístico que encuentra una ideal analogía con Scipione y Mafai en Roma. Esta actividad es preludio a la fundación, en el año 1937, de "Vida Juvenil" que se transforma en el año siguiente en "Corriente de vida joven" y en fin en "Corriente" junto a Treccani. En 1947 aparece entre los promotores de la "Nueva secesión italiana" que luego se transforma en "Nuevo frente de las Artes" que tuvo su primera manifestación en Milán en la Galería de la Espiga y la Bienal de Venecia. Como escritor de cosas de arte ha colaborado en Quadrante, Primato, Il ventuno, Prospettive, Il trentino, Costume, etc.; en diarios como L'Ambrosiano, L'Unita, Corrente, Le tre arti, Il secolo XIX, etc. Ha publicado los siguientes libros: Metamorfosis en 1937, Sedici Taccuini en 1943, Italia 1944, dibujos de la resistencia (Ed. di Corrente, Milano 1941) y Renato Birolli (U. Hoepli, 1951).
Ha obtenido diversos premios internacionales entre otros: Primera Bienal de Arte de San Pablo, Primer Premio Lissone 1955, Tercer premio Pittsburg (Carnegie Institute) y los primeros premios de Pisa, del Naviglio, Mantova y en otras ciudades de Italia. Tiene obras en los siguientes museos: Gallería Nazionale D'Arte Moderna de Roma; Galleria D'Arte Moderna de Venezia; Pinacoteca di Brera; Museo Civico de Torino; Museo D'Arte Moderno di Estocolmo; Collezione D'Arte Moderna Carneggie Institute (Pittsburgh); Museo Civico di Lubjana (Jugoslavia); Museo D'Arte Moderna di S. Pablo, Brasil; Colección de Dibujos del Castello Sforzesco de Milán y del Museo de Arte Occidental de Moscú.
Durante nuestra permanencia en Roma, tuvimos oportunidad de conocer a Birolli. De este contacto surgió la entrevista que va a continuación, en la que el pintor nos descubre algunas de sus ideas. De nuestra parte, hemos preferido dejar sólo las preguntas escuetas.

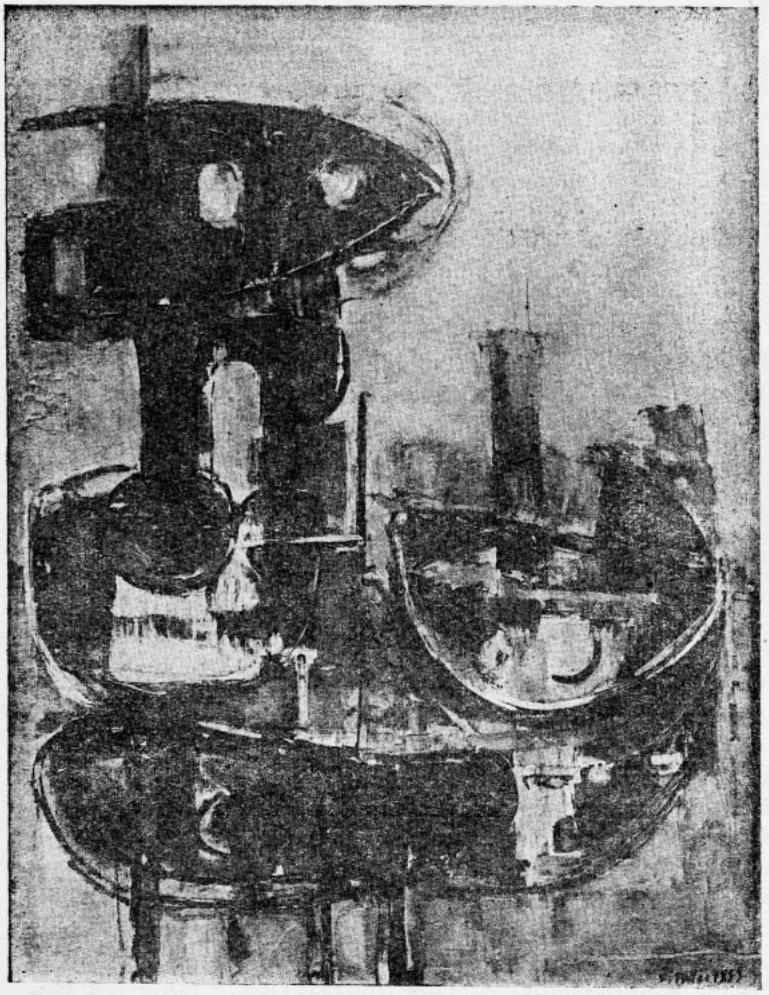
—¿Cómo definiría Ud. el arte abstracto?

—La fundamental diferencia entre al arte abstracto concreto y el abstracto puro hace imposible que se pueda pensar en la existencia unitaria de un arte abstracto, lo que hace difícil una definición. Yo no soy filósofo.
(Conviene que el lector tome en cuenta que el arte abstracto tiene dos estímulos o puntos de partida, la geometría y la subjetividad, y que toma el nombre de abstracto puro el primero y abstracto concreto el segundo).

—En Italia ¿es un fenómeno local condicionado por ciertos problemas económicos, políticos y sociales o es un concepto importado?

—Por nueve años ha sido un concepto importado (diletantismo y utopía de progreso formal), pero ahora es un fenómeno moral, por lo tanto también social. Expresa la necesidad de proporcionar al arte el más alto nivel de percepción del hombre moderno. No obstante las contradicciones ideológicas y sociales, existe un nivel técnico de producción y una ciencia que condiciona al mundo al más alto nivel. Este nuevo espacio histórico no es ni importado ni exportado: existe. Sólo ahora nos es consciente, porque Ud. ha de saber que una idea del hombre no es pensable ni alcanzable fuera de aquél espacio.

—El arte abstracto ¿cumple en su país una función social?



Analogia roja y violeta

—Convendría primero definir la función social en relación con la cultura que se desea. En Italia, la corriente neo-realista quiere cumplir una función social, pero el determinismo del contenido baja el nivel de la percepción expresiva y concluye en ilustración. Han nacido en contra pretendidas corrientes abstractas, privadas totalmente de contenido, sin que se pueda concebir el espacio moral en que obran. Yo no quiero pensar que el arte abstracto sea un ejemplo de evasión necesaria en la sociedad capitalista y que un arte realista sea invariablemente de la sociedad socialista. Uno y otro estarían lejanos del problema del arte en el nuevo espacio histórico. Prefiero pensar una y otra posición en los pinceles de los artistas, no en los módulos de los burócratas del estado. Un arte de abstracción responderá mejor en el tiempo y simbolizará el complejo estilo de la producción entera social y expresará históricamente el gusto y el sentimiento.

—El arte abstracto ¿enlaza a la tradición plástica italiana?

—Ciertamente. Todo el arte italiano es un inmenso sueño plástico. De otra manera ¿qué sería la fantasía de los italianos, el surrealismo, por ejemplo?

—¿Cuántas corrientes distingue dentro del arte abstracto que se hace en Italia?

—Dos corrientes: el abstracto-concreto y el abstracto puro. La más vital es la primera, porque toma en cuenta la sensación y tiene una tradición más larga y más grande. La segunda, de sabor matemático, tiene siempre el pie en la fosa del formalismo y la academia.

—¿Cuáles son, según usted, los pintores más representativos de estas tendencias?

—En la primera corriente: Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Santomaso, Vedova. En la segunda: Magnelli,Reggiani, Radice. Entre los automatistas (abstractos) recuerdo al más joven, Dova.

—¿Cuáles son las posibilidades de desarrollo que tiene el arte abstracto, los estímulos y lo relacionado con las ventas?

—Son secretos profesionales y después esto concierne a las estadísticas económicas.

—¿Puede usted explicar aquello que realiza,

—Sí, pero pintando.

—¿Obedece su labor a un impulso más o menos instintivo o traza primero aquello que va a realizar,

—Para mí la inspiración es un número ilimitado de impulsos que resultan del vivir, de creer en una cosa determinada o de aquellas cosas que veo; mi competencia consiste en transformar todo aquello en una cosa cualquiera sobre la cual he pensado. Primero reuno todos estos impulsos sobre la tela, después observo ésta, y es aquí cuando mi labor comienza. En este momento siento que la realidad se disuelve en un elemento diverso, difícilmente comparable a aquélla. Excluyo, redoblo o triplico los elementos en juego, porque cuanto hago debe coincidir con el contenido que deseo expresar. De esta manera la cantidad de impulsos se convierte en cantidad de colores y formas.

—¿Sabe usted explicar sus fundamentales problemas?

—Quiero obtener un espacio ondulante que se vitalice con la vibración de la luz. Es también expansión y violenta concentración: como un pulmón.

—¿Cuáles son los materiales que prefiere y que según usted expresan mejor lo que desea saber.

—No creo en los materiales especiales: ésos forman parte del gusto, especialmente cuando "se hacen sentir". No es arte aquél que se materializa geológicamente en gustosos ingredientes de materias especiales y diversas y en que el contenido es la materia misma. Empleo la témpera al huevo, el óleo y los pinceles, es decir, los materiales tradicionales y hereditarios con los cuales puedo trabajar sin pensar en ellos.

entrevistó en Roma

RAMON VERGARA GREZ

Trayectoria de José Perotti

Allá por 1918 solía verse transitar por la Academia de Bellas Artes —como se denominaba la hoy Escuela— a un joven bajo, rubio y enjuto, de andar resuelto y firme como de quien va a un sitio determinado a cumplir importante e impostergable misión. Así también lo vi, mas de una vez, encabezando un grupo de jóvenes condiscípulos del curso de escultura, a los que capitaneaba, tal vez sin proponérselo, por la sola fuerza de su carácter y de su talento.

El Salón Oficial era en aquellos años el acontecimiento máximo del ambiente artístico de la capital. Un Consejo de Bellas Artes, formado en su gran mayoría por ilustres señores de nuestra sociedad, caballeros muy viajados y amantes de las bellas artes, pero a veces un tanto anacrónicos en sus gustos y preferencias, oficiaba, casi sin contrapeso, reglamentando, organizando y discerniendo recompensas, en suma, haciéndolo todo en "el Salón". Sólo algunos artistas de valer y otros más viejos que valiosos, integraban "en inmensa minoría" tan poderoso y distinguido organismo autónomo, cuya influencia gravitaba, por cierto, más en lo social que en lo estético. No eran, después de todo, tan malos "los viejos", como por jóvenes que éramos nos obligábamos a calificarlos; a pesar, o tal vez por eso mismo es que nos miraban con simpatía, tal se mira jugar a un niño, y más de "un buen consejo" nos dieran gratuita y paternalmente. No dejaban de tener, preciso es reconocerlo, amor por el arte y hasta impulsos protectores, y si bien más de uno de ellos pintaba, no permitían, quizás por lo que estimaban como legítima defensa de sus fueros y respetabilidad, que los jóvenes "bohemios" rompieran las vallas de una amigable pero prudente distancia.

La categoría social del Consejo de Bellas Artes, hacía posible para la inauguración del Salón la presencia del Presidente de la República y Ministros. Así fué como don Paulino Alfonso, dilecto espíritu, pudo en el Salón de 1919 interesar al Presidente Sanfuentes, por el autor de la escultura premiada con 1ª medalla. Fué impresionante el triunfo del joven escultor. Y más lo fué el hecho que el Presidente le facilitara un viaje a Europa, gracia que por esos años había dejado de otorgarse.

El nombre de José Perotti, autor de "El paria", se nimbó de prestigio, máxime que en él se creía ver, pasando por alto la influencia directa de Rodin en la obra premiada, la manifestación de una protesta social y la expresión de la rebelde actitud del artista. Ciertamente, de todo eso hubo en su concepción plástica: ya los primeros fermentos de los postulados del año 20 anunciaban el "cielito lindo" de Alessandri y la rebelión de la pequeña burguesía. Los artistas captaban, adelantándose a los hechos, el hálito renovador que habría de encender la lucha político-social y teñir, en parte, la producción artística de la época.

Parte el artista a Europa. Su primera escala es Madrid, y la Academia de San Fernando su campo de trabajo. Pero la vieja Academia no es sino "lo académico" mismo. En ella se invocan los grandes nombres de Velásquez, Goya y El Greco —el de éste con menos reverencia de la que merece—, sólo para defenderse de la invasión "modernista" que venía del resto de Europa y, sobre todo, de la Escuela de París. Perotti tiene como maestros a Miguel Blay, escultor; Cecilio Plá, pintor; junto a Romero de Torres en "dibujo de ropaje"... Los grandes pintores se llaman Sorolla, Zuloaga, Sotomayor, López Mezquita, Benedicto y Chicharro. En escultura, Clará, Victorio Macho y el joven Julio Antonio. Perotti dibuja y modela, diríamos, desenfrenadamente, pero al mismo tiempo se sumerge en la gran tradición española presente en los museos, en las nobles catedrales y en los viejos monumentos de los pueblos dormidos. Pero en la Academia, tiempos después, se recordaba aún la febril laboriosidad del chileno, su talento y su enorme capacidad realizadora. Y afirmación de todo esto, son las obras que envía al Salón de Otoño de Madrid, en 1922.



Lo encuentro en París —1921— viviendo en pleno Montparnasse, en un modesto hotel del boulevard Raspail, a pocos metros de la Academia Colarossi, donde seguimos los cursos libres y vespertinos de dibujo; y de la Academia de la Grande Chaumiére donde estudia con Antoine Bourdelle, viejo maestro de subyugante personalidad, intransigente y paternal a la vez, cuyos principios y conceptos dejaron profunda huella en la obra de Perotti. Etapa esta de las armoniosas figuras solitarias y de los bajo-relieves regidos por la dominante vertical y estática.



El bote

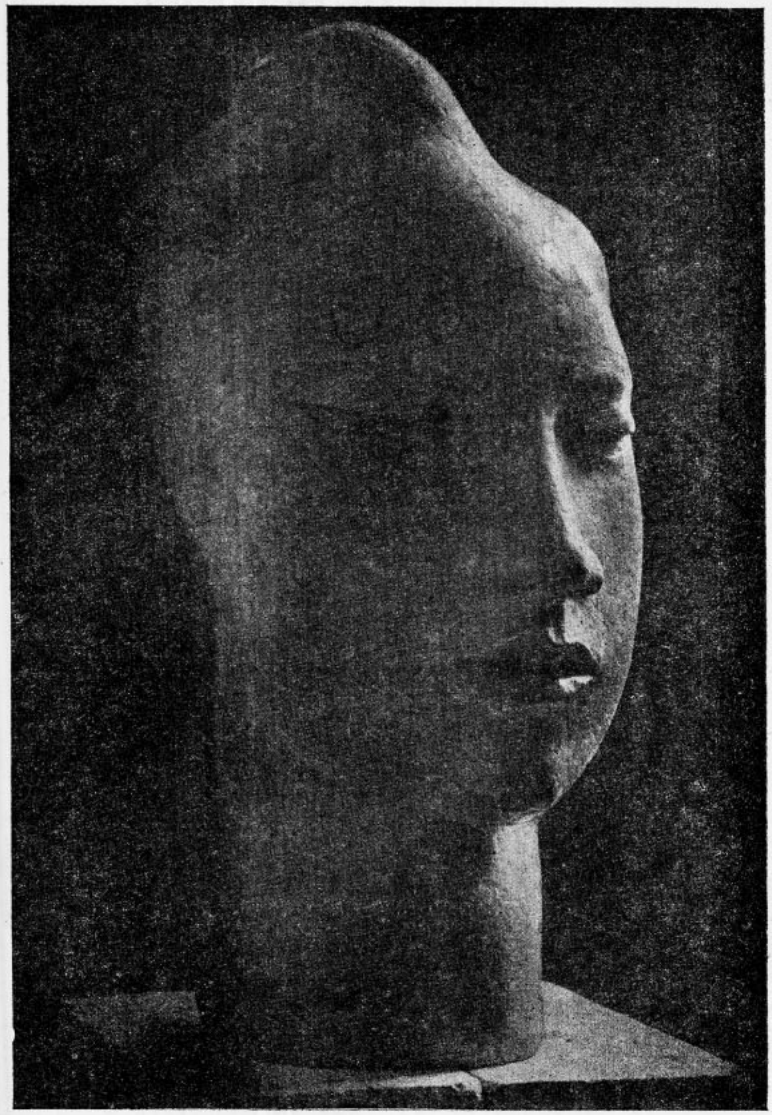
La diezmada "generación del año 13" había cumplido su ciclo y aparecía decadente. Los jóvenes que habían partido el año 20 volvían después de tres años de Europa trayendo nombres de nueva filiación estética; justamente los de aquellos que la generación anterior, la que la 1ª guerra devolvió al terruño, había querido ignorar. Un afán de renovación y una actitud de rebeldía anima a los recién llegados. Se dá la circunstancia de contar con una "Página de Arte" que Jean Emar —Alvaro Yáñez— dirige en "La Nación", diario de su señor padre. Luis Vargas Rosas organiza el hoy histórico "Grupo Montparnasse", en el que cuentan Enriqueta Petit, Julio y Manuel Ortiz de Zárate y José Perotti. El autor de estas líneas no figura, entonces, por razones ajenas del acontecer artístico del momento. Al año siguiente el "Grupo", acogiendo a "los nuevos" realiza en la Casa Rivas y Calvo una variada exposición que produce indignación pública y violenta reacción de la crítica aficionada. El romanticismo hogareño ha cedido, a pesar de todo, el paso a las nuevas corrientes estéticas.

Perotti, renovador del ambiente, no se queda en el mero planteamiento teórico. Como activo divulgador de la plástica del momento decora edificios e iglesias, y en hombre de auténtico espíritu público dirige un curso de dibujo en la Escuela Nocturna para obreros Zenón Torrealba. Muerto en 1927 Simón González —hermano de don Juan Francisco— es nombrado Profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes. Un año después la reforma artística del Ministro Eduardo Barrios lo llama al doble cargo de profesor de pintura y escultura del curso de iniciación del 1.er año de la Escuela.

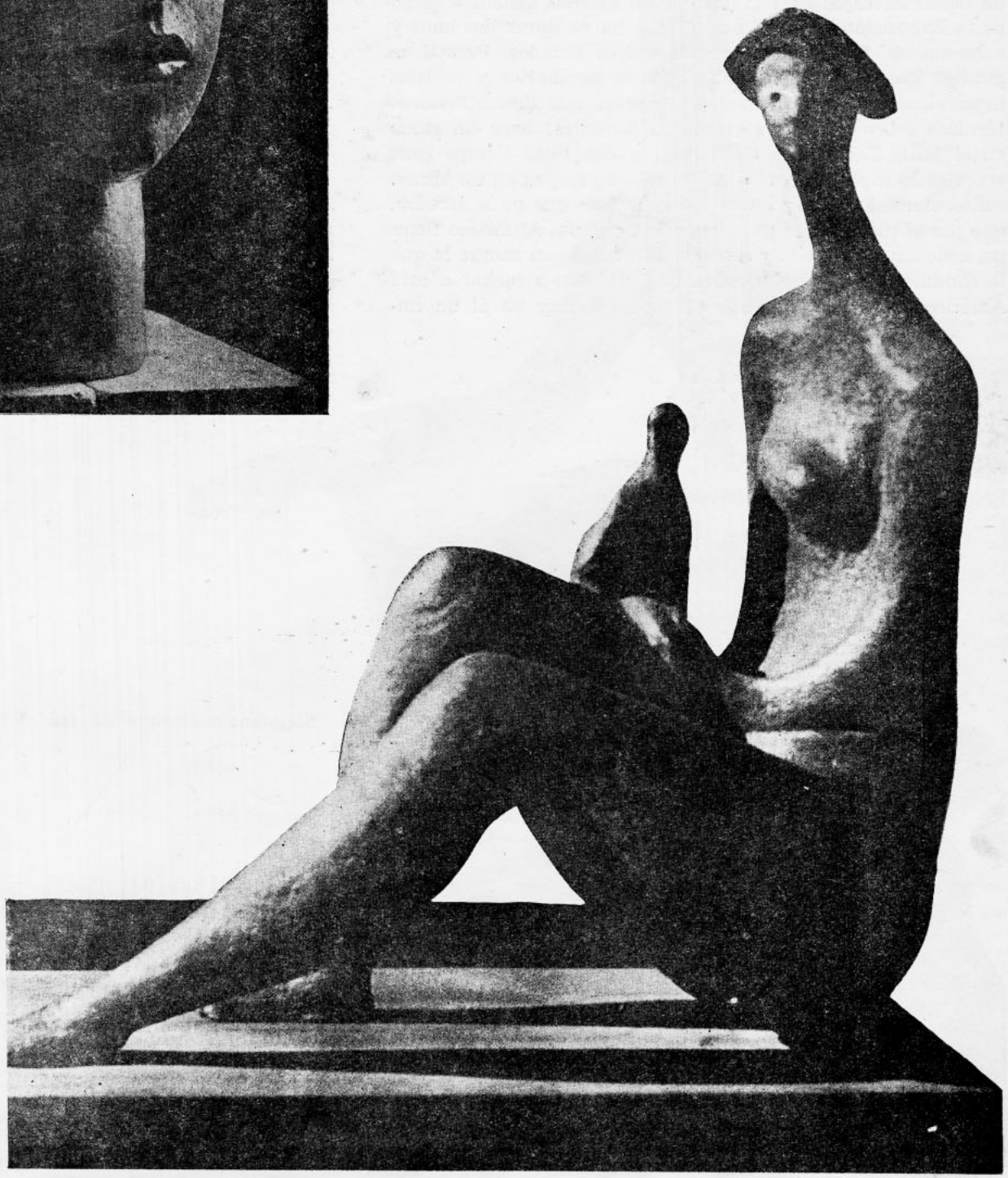
La marea política del momento lleva al Ministerio de Educación a Pablo Ramírez. El Gobierno decreta la clausura de la Escuela de Bellas Artes y el envío de 26 artistas a Europa a estudiar especializaciones de artes aplicadas a la industria. Perottí debió, naturalmente, figurar entre los pensionados; sin embargo, prefirió quedarse en el país a cargo de la sección

de artes aplicadas que funcionaba en Bellas Artes, y en calidad de Inspector y Asesor técnico. Se cumplía así, la primera etapa de su irrefrenable vocación artesanal. En 1930 se le entregaba, en justicia, la dirección de la Escuela de Artes Decorativas; allí puso en evidencia sus dotes de organizador, sus condiciones de trabajador infatigable y la multiplicidad de su espíritu creador. Nada le fué indiferente y todo fué capaz de realizarlo superándose con inagotable energía.

La beca Humboldt, con que es agraciado en 1937, junto a Israel Roa y a Samuel Román Rojas, le permite permanecer dos años en Alemania, los que aprovecha para estudiar Tecnología de la pintura, cerámica y esmalte sobre metales. El artífice que también hay en él encuentra la materia para revelarse; en posesión de su técnica crea a su vuelta a Chile el



Estudio



Maternidad

curso de esmalte sobre metales en su Escuela, que ya se denomina de Artes Aplicadas. Y bajo este signo la amplía constantemente, creando nuevos cursos y talleres, aparte de los que ya dirigen muchos de aquellos jóvenes que enviara el Gobierno a Europa en 1929.

Pero el creador que hay en Perotti no se pospone, mientras lucha frente a su Escuela, esculpe, pinta, hace cerámicas y esmaltes, y aún tiene tiempo para participar en la creación de un Museo Pedagógico, para echar las bases del Museo de Arte Popular de la Quinta Normal y de estar, como director, junto a los Amigos de la Isla de Pascua; y ser el organizador de los envíos de beneficencia para los isleños y preocuparse, además, en darle instrucción primaria. Intertanto, producido el cisma en la Federación de Artistas Plásticos, funda con varios colegas la Asociación Chilena de Pintores y Escultores. La mente se fatiga recorriendo su trayectoria, anotando sus actividades, situándolo en el tiempo... pero a él no lo vemos fatigado entregando y dando cada vez más de sí para los suyos y para la colectividad. Y su actividad continúa: la Facultad de Bellas Artes en 1941 lo envía a los Estados Unidos a cargo de la Exposición Chilena, en jira que ha de durar dos años y ocho meses. La muestra recorre varios Estados. Perotti se prodiga escribiendo sobre nuestro arte en diarios y revistas especializados. Da innumerables charlas con demostraciones técnicas sobre pintura, escultura o cerámica; hace un curso en el Mills College, en California, y aún tiene tiempo para trabajar lo suyo y exponer lo realizado en su jira en un Museo californiano. Es una lucha en varios frentes que no le arredra, que por el contrario le apasiona y lo estimula. Al mismo tiempo, conquista simpatías y cosecha triunfos. Es su sangre la que lo conduce: el hijo de aquellos que vinieron a luchar a esta América no podía desmentir al ancestro. Hay en él un impulso vital inextinguible.



Narciso



Sugerencia humana de las rocas

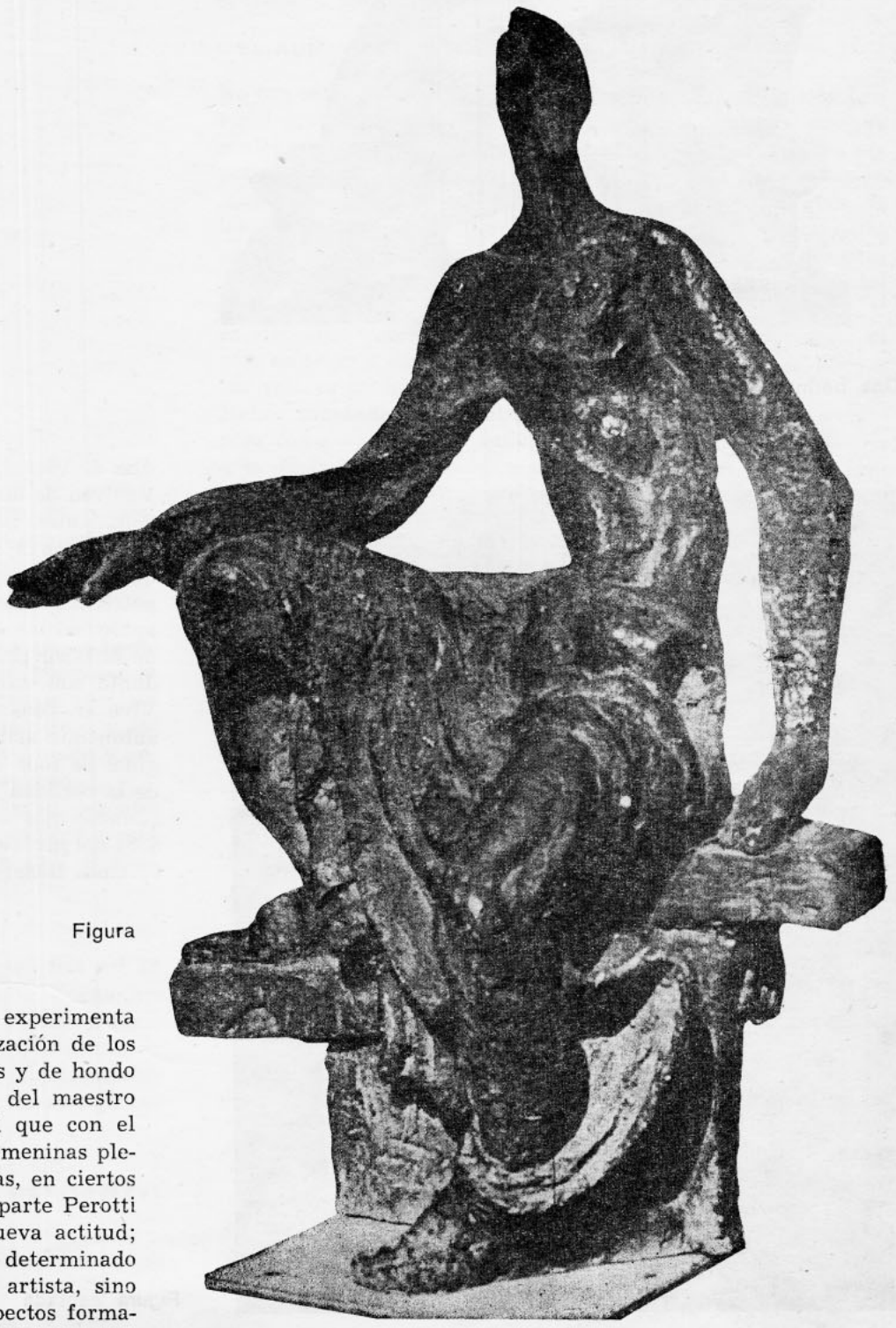
Vuelve al país enriquecido de experiencias y de sabiduría técnica que vuelca generosamente en los múltiples talleres de su Escuela. Y no podía ser de otra manera, pues nunca consideró sus conocimientos como conquistas personales que debía guardar en egoísta secreto. Dió cuanto poseía a sus colegas y discípulos, gozando con la entrega de su saber y con los frutos que obtenía, todo ello sin ostentación, en honesto maestro de artesanías y de eterno aprendiz a la vez. Sin "poses", en lucha siempre contra el tiempo, que es la propia existencia; sin falsa modestia y, así también, sin vanidad, porque, como dijo alguien: "no tenía tiempo para serlo".



l adios

les de vegetales marinos. Nacen así las formas barrocas de su escultura y también de sus últimos grabados, en los cuales la constante dinámica de formas y líneas logra fijarlas eurítmicamente en orden plástico, pero enriquecidas a la vez de intenso calor humano.

Parece perpetuarse en el concepto de no crear volúmenes, sino, por el contrario, crear espacio. Pero, inquieto o insatisfecho, da por conocida o realizada esa su concepción, y parte nuevamente, siempre apoyándose en las formas naturales, hacia una nueva aventura. Es entonces cuando crea composiciones que podríamos llamar, en contraposición a las vegetales, "pétreas". Ahora son las rocas, como antes las algas, observadas en sus



Figura

Su concepción de la escultura, en este momento, experimenta un cambio fundamental: a la equilibrada organización de los volúmenes conjugados en ritmos estáticos, serenos y de hondo significado espiritual, que señalan la influencia del maestro Bourdelle; le sucede un corto intermedio en el que con el empleo de sólidas formas curvas anima figuras femeninas pletóricas de vida sensual y sanguínea, emparentadas, en ciertos aspectos, con los desnudos de Lachaise. De aquí parte Perotti a un nuevo estado, o mejor dicho, toma una nueva actitud; no es ya la comprensión, la admiración por un determinado estilo, ni tampoco la afinidad con determinado artista, sino la propia observación y percepción de ciertos aspectos forma-



Dos hermanas frente al mar



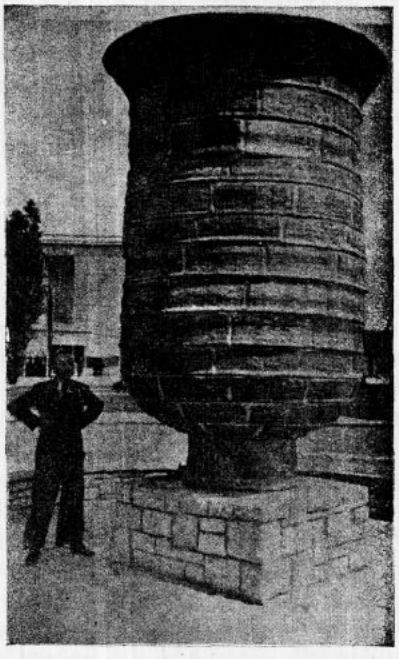
Autorretrato



Figura sentada

días de vacaciones en la costa, las que lo inspiran y seducen. Vuelven de nuevo los volúmenes a adquirir jerarquía y a ser dominantes. Las "oquedades", como gustaba llamar los vacíos expresivos de sus creaciones vegetales, han dado paso a otras que juegan sólo para animar con claroscuro las grandes masas petrificadas de sus últimas concepciones, en las que han desaparecido las aparentes similitudes de lo que en un momento de su labor pudo estimarse influencia del inglés Henry Moore. Junto con esto su pintura cambia, y también sus esmaltes. Vive en constante ebullición, acentuando, cada vez más, su autonomía artística. Habla de la "emoción" como fuente original de toda obra personal, y niega lo que llama "la lógica de la realidad".

¡Cuánto más no puede decirse de la labor pedagógica y creadora del profesor de energía que fué José Perotti! Nuevamente veremos llenarse en su recuerdo y homenaje las salas de un



Gran ceramica de Perotti en Alemania

museo, tal como él lo hizo en 1944, en el Museo de Bellas Artes, con sólo parte de cuanto realizara como escultor, pintor, dibujante, grabador, ceramista; en esmaltes, sin contar algún tallado en madera y más de un fierro forjado... Y veremos, también, fotografías de sus monumentos, estatuas y bustos diseminados a lo largo del país.

No se cansa la mano de escribir sobre existencia tan valiosa, pero se duele el amigo de su incapacidad para desentrañar la esencia misma del espíritu de quien fuera una fuerza viva, un temperamento ardiente, un artista de talento, generoso y laborioso; dado por entero a servir sin limitaciones a quien quiera se le acercara, entregándole una parte de sí mismo.

Ahora, tal vez sólo ahora, los que se sorprendieron, los que discutieron o dudaron de la opción que le cabía, comprenderán por qué a José Perotti Ronzzoni se le otorgó en 1953 el Premio Nacional de Arte.

Hoy, imaginándolo, lo vuelvo a ver, en esa mañana fría del 22 de Junio de 1956; con su andar resuelto y firme —como en aquellos años iniciales— yendo a un sitio determinado a cumplir impostergable e importante misión, igual que siempre: con voluntad implacable y juvenil optimismo, mientras solapadamente su gastado corazón lo detenía en su vertiginosa existencia.

Camilo Mori

(Algunos datos biográficos han sido tomados de la Memoria que para recibirse de pedagoga en artes plásticas escribe la señorita Yolanda Urbina).

ANTROPOLOGIA DEL ARTE

Poco tiempo antes de su muerte, ocurrida hace no más de un quinquenio en el Uruguay, el pintor Joaquín Torres García nos dió el testimonio culminante de su teoría artística.

En efecto, macerado y glorificado por una existencia octogenaria, el pensamiento del maestro se nos presenta como un documento humano de excepcional representatividad para la América universal que nosotros deseamos sostener. Pero hay algo más en aquel discurrir que la mera ostentación de lo proferido por un hombre que siempre tuvo por la más señera argumentación de su valer espiritual el incansable accionar de sus lápices y pinceles. Allí encontramos, no en verdad por obra del azar, sino debido al movimiento constante de su conciencia, el tema de las relaciones del Arte con el Humanismo (1).

1. EL HUMANISMO ARTISTICO

No tan sólo la idea humanista satura el arte, sino que la historia presenta el modelo de desarrollos culturales en que cuando se ha llegado al ápice de la creación o invención artística se está también en el momento de la más alta expresión humanista. Tal asunto nos llevaría largamente a través de las épocas reales del devenir humano pero también nos haría necesaria la confrontación de la idea humana con la del pensar general y de las otras formas del ser cultural hasta tal punto que no podríamos eludir el planteamiento filosófico. Y esto aunque, como muy bien dice nuestro motivador, "por el arte no se va a ningún *concepto*, pero en cambio se va a ciertos valores profundos que nadie podría describir".

Haber superado la animalidad, definirse del modo más riguroso como opuesto al "animal en general" (Scheler), presta a la dinámica antropológica no ya su idea sino que más que eso: su dialéctica e integral posibilidad de moverse significativamente a través de la Cultura. No ir a parar a una distinta cosa de lo que se quiere primitivamente, y, por ende, tener proyecto, participar al par que contemplar un plan, mediante el cual se esté proyectado sobre el mundo, es ser hombre y no provisoria entidad psico-física.

Esta incapacidad para ser *objeto*, esta actualidad pura, es el espíritu. Su sino consiste en el conocimiento ideatorio de las esencias, de las formas primeras que componen la estructura del Universo, las cuales es capaz, no ya de discriminar de la contingente existencia, pero si además de definir en ordenadas ontologías regionales. Una de ellas contiene lo que llamamos el objeto artístico.

2. ASEDIO DEL OBJETO

Los objetos están en posición dentro del mundo, ora visibles ya invisibles. Pero sentimos que ellos atañen, en cuanto significativos para la antropología, a nuestra vida misma. El objeto artístico tiene que ser captado con este acento, a partir de esta actitud. "Aprender el arte sin esa religiosidad —dice Torres García— es como no aprender nada". Esa es la suma del humanismo en lo que se refiere al Arte. Y, como en las jornadas más intensas de su propia Historia, el Arte es para el teorizante del "universalismo constructivo" algo que no se refiere exclusivamente al llamado intelecto, lo que desembocaría en una concepción incompleta, porque debe tener en vista que el espíritu y la vida están intercoordinados, y no en constante pugna como, con trágico esquematismo, imaginan algunos dogmatistas precipitados.

La antropología filosófica, dentro de cuyo perímetro se des-

taca la antropología del arte, se propone mostrar con certidumbre cómo la estructura fundamental del ser humano, esbozada en las palabras anteriores, explica, con sus cargas de peculiares determinaciones humanas de objetividad, autoconciencia y libertad, todas las funciones específicas del hombre y de su esencial coordinación con los objetos discernibles en medio de una realidad de resonancias infinitas y absolutas.

Sin embargo, el desarrollo de las investigaciones en torno a nuestro asunto, permiten ver cuán compleja es su determinación. Ello se advierte desde el momento mismo en que se decide uno a comprenderlo con la ayuda de los instrumentos espirituales que las edades han ido acumulando en torno a la plaza asediada.

Trasponiendo los territorios de las ciencias y las técnicas en sus contextos más generales, para de allí llegar a las regiones casi inabarcables de las costumbres, la moral, el derecho y la religión, avistamos los aledaños de la literatura; pero he allí que la universalidad de la historia y de la filosofía no nos abandona en su espectante lejanía. ¿Por dónde, entonces, dar la arremetida oportuna?

Se acepta por algunos que pudiera ser, con el concurso de la historia y filosofía del arte, abarcado el grandísimo objeto que nos preocupa. Con igual determinación hay otros que miran con esperanza, disfrazada es cierto, de la prestigiosa sobriedad que tal postura acuerda a sus seguidores, hacia la denominada "ciencia general del arte". Vénse allí tres campos de labor: el de la estética (que algunos prefieran conocer con el nombre de filosofía del arte), el de la técnica artística y el de la historia del arte (2).

Lo relativo al estudio sistematizado del hecho artístico, como ser la creación o invención, la obra de arte misma, su goce y apreciación, su influencia, así como todas las cuestiones determinadas por el ser y la existencia de la obra de arte, son temas de la estética.

La técnica tiene que ver con el oficio del artista, con sus habilidades, pero asimismo con la tecnología, que entraña conocimiento y utilización de los materiales.

La historia del arte aprehende el gran objeto de las artes a través de los tiempos (ciclos cronológicos) y lugares (ámbitos geográfico-culturales), formando parte, en consecuencia de la historia general o especial de la cultura.

Vemos que, fuera de la diferente manera de disponer las especialidades que rodean y penetran el objeto artístico, habría posibilidad de mirar hacia otras disciplinas, probadas ya en su razón de ser científico, por ejemplo, la psicología y la sociología artísticas.

Lionello Venturi, en su conocida "Historia de la Crítica de Arte", muestra "críticamente", otra dimensión del problema al afirmar como conclusión que, si es que queremos superar la temible variedad de las ramas de la historiografía del arte y de su vinculación a las demás disciplinas que lo consideran, hay que dedicarse, seriamente, a la construcción de una "historia crítica del arte".

Mientras tanto, vueltos a nuestra consideración del arte desde una perspectiva antropo-cultorológica, no podemos desoír, por nuestra parte, el consejo de iniciar el asedio tan sólo después de haber traspuesto "el primer kilómetro". Esta decisión de no disculparnos lo previo de necesario conocimiento, nos llevará a:

3. LA OBJETIVIDAD DE LA CUALIDAD ESTETICA

Es preciso establecer, con prioridad a todo intento de comprender las artes en su esencia y en sus conexiones con las ciencias especiales y con el mundo en que los artistas y los objetos tienen cabida, que no puede prescindirse de un análisis sinóptico. Este debe operarse sobre las supuestos permanentes del arte y tiene que expresarse en la forma sistemática de la filosofía. Nada escapa a él, trátese de los "materiales", de las "formas" o de los "asuntos", para terminar en el artista, en la recreación o gusto o en los respetables propósitos de la historia y de la crítica.

Dentro de las posibilidades de interpretación, es dable enfrentar la pregunta estética en una forma puramente subjetiva, negando esa cualidad estética que hoy caracteriza el objeto de la apreciación. "Los subjetivistas —dice el esteta norteamericano Theodore Meyer Greene— admiten que la respuesta estética tiene características psicológicas que la distinguen de otros tipos de respuesta" (3).

Sin embargo, ¿para qué negar que hay objetos de juicio que tienen hoy, en mayor o menor proporción, un carácter estético que les es propio? Verbigracia, comenzando por aceptar que la cualidad estética pudiera ser una función de la valuación estética, concibiéndose ésta como algo que no es necesario encontrar *objetivamente* en las cosas mismas.

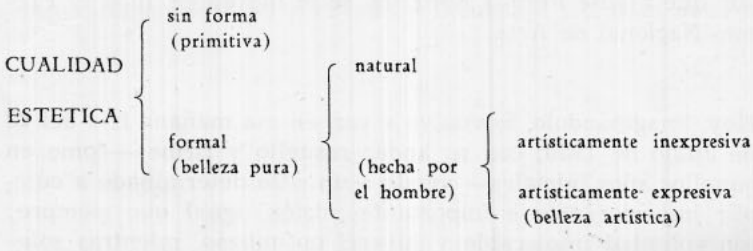
De allí que, cualidad antes que nada, pudiera ella ser tan objetiva como lo son las llamadas "cualidades secundarias" de color y sonido, y, aunque "terciaria", dependiente como las ya nombradas, de lo espacio-temporal, satisface el criterio de coherencia como pedido de la esencia espiritual y de la legalidad material del mundo.

André Malraux crea, para nuestro placer, la mitopoyética interpretación que alude, más que las reflexiones del desapasionado, a este clima del ser del arte, cuando nos muestra, tránsito alentado desde las edades hasta la divinidad, y de allí al hacer del hombre y la concreción del estilo, cuando nos dice (4): "Et meme la "déformation" moderne, dont le sens nous échappe davantage parce nous y sommes engagés, semble aussi rigoureusement au service de l'individu que les grands arts chrétiens furent au service de Dieu. Nous nous apercevons que l'art plastique ne nait jamais d'une façon de voir le monde, mais toujours d'une façon de le *faire*. Le style ne nous apparait plus seulement comme le caractére commun des oeuvres d'une école, d'une époque —conséquence ou ornement d'une vision—, il nous apparait comme l'objet de sa recherche fondamentale, dont les formes vivantes ne sont que la matiére premiére. Et a: "Qu'est-ce que l'art?" nous sommes portés á répondre: "Ce par quoi les formes deviennent style".

4. LA OBRA DE ARTE: UN TIPO ESPECIAL DE OBJETO ESTETICO

Existen relaciones significativas entre las llamadas "obras de arte", como objetos culturales, de otros "objetos", capaces de despertar en el hombre "respuestas estéticas".

Captemos la circunstancia de nuestra afirmación en el siguiente cuadro:



El nombre de "belleza" se reserva solamente a la cualidad estética formal. La belleza puede ser "natural" o "cultural". La belleza que encontramos en la naturaleza la interpretamos de las más diversas maneras.

Lo cualitativamente bello cultural, puede ser artísticamente inexpresivo o ascender al nivel de valor que llamamos "be-

lleza artística". Ella, como las otras formas de lo estético, son aprehensibles en forma básica, por comercio directo.
No empece lo anterior, se hace notable que la "cualidad estética" se manifiesta más nítidamente en los objetos "sin forma", "primitivos". Ciertos colores y sonidos poseen un carácter positivo o negativo en el orden estético, con independencia de toda organización formal. Son simpáticos o repugnantes de manera inmediata para la primaria sensibilidad estética.
La belleza formal se puede encontrar en los campos más dispares: así en la "elegancia matemática", en configuraciones diagramáticas y físicas, en objetos útiles (máquinas, instrumentos), en los procesos y organizaciones socio-culturales (políticos, industriales, atléticos, morales, religiosos, etc.),en cualquier fenómeno natural, incluso en tal rango el mismo cuerpo humano, y, finalmente, las obras de arte, de todos los tipos medios e intermedios. Todo lo anterior es el campo normal para el ejercicio del "gusto", de la apreciación valorizadora.
Las apetencias cósmicas, ya presentes, antes que en la ciencia de hoy, en las cosmogonías naturales y sobrenaturales, podrían mostrar también su inconfundible acento, su "estilo" eterno y, no obstante, tan acentuadamente artístico-literario. El Antiguo Testamento nos lo expresa con énfasis poderoso: "Los cielos cuentan la gloria de Dios, y la expansión denuncia la obra de sus manos" (Salmo 19).
Queda todavía por definir si la belleza natural sigue superior a la hecha por el hombre. Platón discute esta cuestión en su utopía de "La República" (libro X). Tal materia forma parte del cuestionario permanente de la filosofía del arte, y se cierne sobre la historia artística con persistencia que debe asimilarse a una posición determinada en la controversia histórico-cultural.
Finalmente, la distinción entre lo artísticamente expresivo y lo artísticamente inexpresivo, como producto de la invención humana, puede deducirse de la comparación con dos tipos de objetos culturales: las "máquinas" y las "obras de arte"; lo que en las primeras podamos captar de bello, lo es por añadidura.

5. PROSECUSION DEL ANALISIS

Debemos plantearnos diversas otras preguntas, como ser las relativas a la naturaleza y valor mismos de la estética y a los modos de aproximarse a la experiencia estética misma, tal cual es dada por las ciencias (cuantitativas y estimativas), por el juicio crítico y por la filosofía.
Pero nos cabe el "suspenso" —metódico y existencial a la par— ante la sospecha de que, fuera de lo que las artes brindan de objetivo, inclusas en su concepto aún la literatura, la danza, la mímima y la música, hay algo más, inmóvil e incomprensible, indicándonos que el camino tan problemático de una antropología artística habrá de verse tanto en la sinóptica filosófica cuanto en la perspectiva dinámica, histórica, que proveen las ciencias antropo-culturales.

Julio Molina

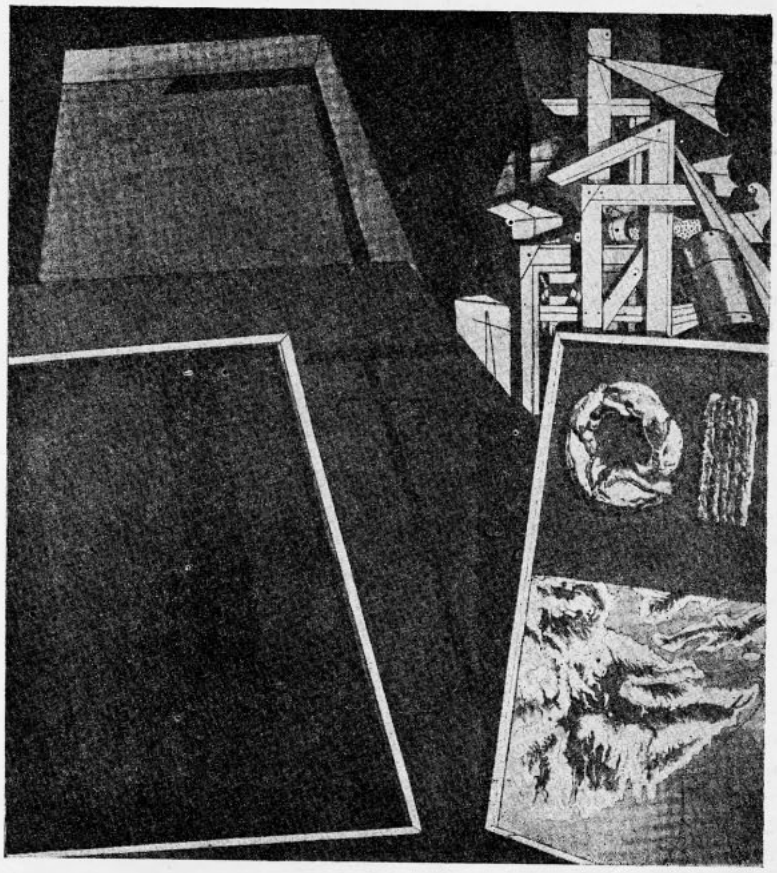
(Continuará este ensayo, en el próximo número de esta Revista).

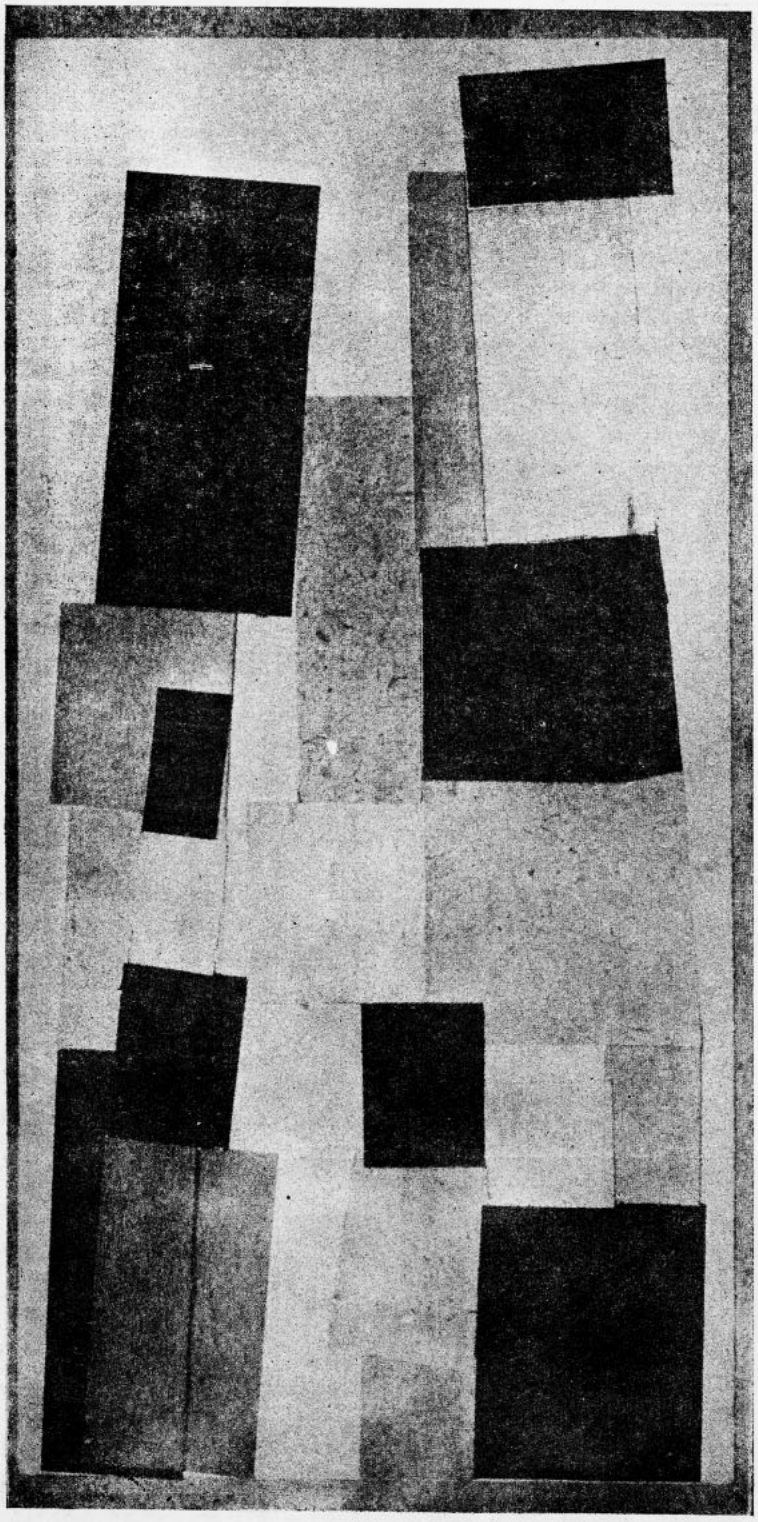
1. Joaquín Torres García: "La Recuperación del Objeto", en Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Montevideo. Julio de 1952, Lecciones I y II, págs. 11-21.
2. Luis de Soto y Sagarra: "Filosofía de la Historia del Arte", La Habana. 1943, pág. 19.
3. Theodore Meyer Greene: "The Arts and the Art of Cristicism". Princeton, USA. 1940, pág. 4 y ss.
4. André Malraux: "Psychologie de l'Art". T. "Le Musée Imaginaire". Ginebra. 1949, págs. 155-156.

Abstracción y naturaleza en el arte contemporáneo

Pocas revistas artísticas actuales son más interesantes que *Das Kunstwerk*, que se publica en Baden desde 1947. Hace algún tiempo, uno de sus números fué dedicado al análisis del arte abstracto, y tanto los ensayos como las ilustraciones que allí aparecieron forman un inventario y un balance excelentes de lo más significativo que las últimas décadas han realizado en el campo de las creaciones plásticas.
Uno de los artículos, firmado por Leopold Zahn, estudia las relaciones entre arte y naturaleza en el presente siglo, que ha presenciado la constitución de una pintura y una escultura que pretenden erigirse como orbes autónomos, cada vez más distantes, y más contrarios, al ideal de imitación y transposición de las formas naturales que se impusiera con el Renacimiento.
Ya Novalis había proclamado a comienzos del siglo XIX la

GIORGIO DE CHIRICO





HANS ARP

independencia de la plástica, al decir que, "en verdad, el arte de la pintura es desde un principio tan libre y autosuficiente como el arte de la música". Tal anticipación poética sería confirmada dos décadas más tarde, entre otros, por el propio Cézanne, para quien una manzana o un rostro son "sólo un pretexto para un juego de líneas y colores" y por Van Gogh, cuando sostenía que "las relaciones de color hablan por sí mismas y a través de sí mismas". Ambos sentían ya la seducción de lo abstracto, de las formas plásticas puras. No hay, por eso, mucha distancia entre esas afirmaciones suyas y la observación posterior tan conocida de Maurice Denis, de que un cuadro, antes de ser un caballo en una batalla, una mujer desnuda o el relato de una anécdota, es en lo esencial una superficie plana cubierta de colores agrupados en determinado orden.

En verdad, a partir del Impresionismo, tanto el objeto como el contenido de la obra pictórica o escultórica llegan a serle al artista indiferentes. La interpretación estética formalista había conquistado desde el siglo XVIII numerosos partidarios entre los creadores y teóricos del arte, paralelamente con la tesis del arte por el arte mismo, enunciada ya en 1936 por Víctor Cousin. Hace más de un siglo se preparaba, pues, la emancipación progresiva del objeto, es decir, lo que imprecisamente se ha llamado *arte abstracto*.

En el estadio siguiente, en pleno siglo actual, los artistas abstractos acentuaron la inclinación formalista hasta el extremo, absolutizando y *musicalizando* las formas y los valores cromáticos, hasta llegar a eliminar toda alusión a los objetos naturales. Se produjo así ante nuestros propios ojos una ruptura radical con la tradición artística de Occidente, que había unido los valores formales a la representación naturalista y se consumó lo que Ortega y Gasset —citado expresamente por Leopold Zahn— llamara "la expulsión del hombre de la naturaleza y del arte". Semejante hecho era para el filósofo español uno de los fenómenos significativos que traducen la quiebra de la cultura humanístico-racional, que estamos hoy presenciando.

De ahí justamente que algunos hayan podido afirmar que los artistas creadores que poseen "la sensibilidad cultural de la época" están emparentados con los estilos pre-racionales de la historia humana. Según eso, no tendría nada de raro el que para ellos posea actualidad apasionante el arte primitivo y arcaico, desde la pintura de las cavernas y rocas hasta el arte de los niños y artistas populares. Los grandes progresos técnico-racionales del arte occidental —verdad anatómica de los cuerpos, exactitud en la perspectiva espacial— han sido abandonados. Las fuentes creadoras auténticas están lejos de ellos, pues lo que ahora se intenta es descubrir las capas irracionales del hombre, lo inconsciente, el sueño. "Soy un artista que al crear conoce lo inconsciente", escribe Chagall.

Sin duda, aquella sentencia inicial de Novalis era perfectamente legítima en lo que concierne a las bases constitutivas,

no sólo de la pintura, sino de todas las artes. La pintura es, por cierto, antes que nada pintura, y sólo después, si se quiere, otra cosa: representación de la naturaleza, revelación de lo inconsciente o estímulo para acciones y reacciones sociales. Lo mismo vale para la poesía o la música. Pero, evidentemente, las formas artísticas puras no se constituyen en un reino sobrehumano de esencias, sino en el mundo del hombre, y nada de lo humano podría serles ajeno. De aquí la relación indestructible que existe entre la ley estética pura, que rige el dinamismo de las formas en sí, y las vivencias humanas que impregnan con su tonalidad propia a toda creación artística concreta. El vínculo entre el arte y la naturaleza resulta ser así una de las formas en que puede expresarse la conexión significativa, presente siempre en el arte, entre éste y otra cosa que él mismo, entre las formas y su sentido humano. Aparte de ella, existe la tensión, aun más profunda que la que da origen al naturalismo, entre arte y mundo inter-humano, entre arte y sociedad, arte y religión, arte y política. En este sentido, no hay ni podría haber arte abstracto. No hay sino arte concreto, un arte cuyo lenguaje, por variado que sea, es siempre lenguaje humano, es decir, lenguaje significativo, pregunta o respuesta cargada siempre de historia.

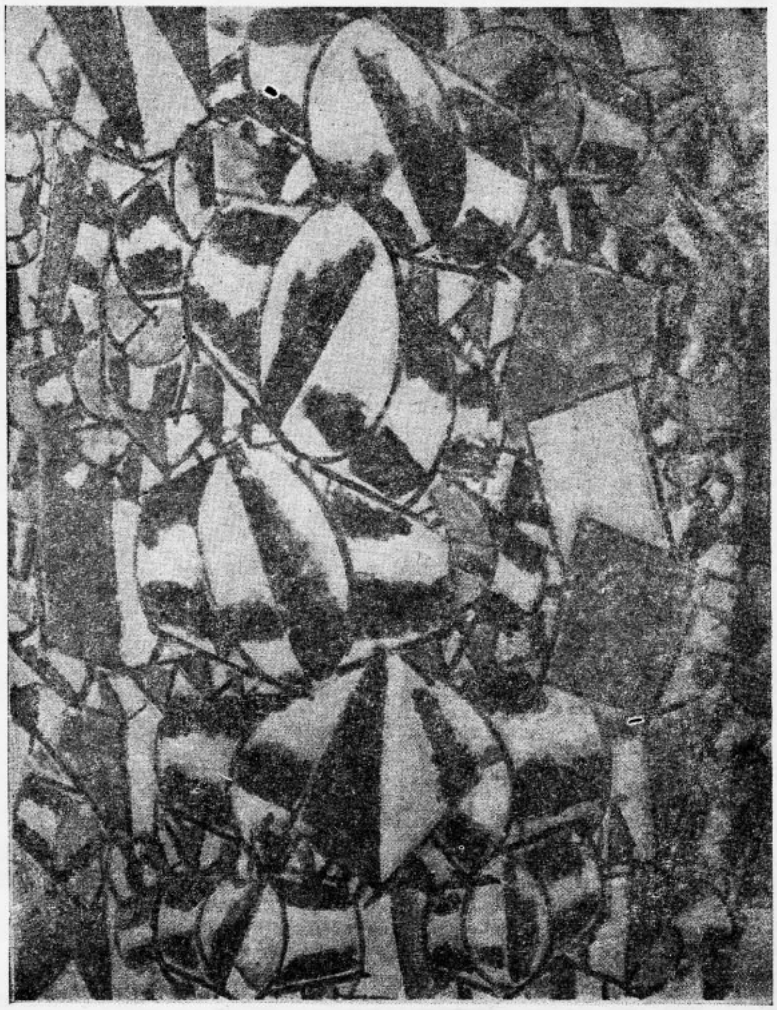
En tiempos como los nuestros, advierten los estudiosos del arte abstracto en el citado número de *Das Kunstwerk*, toda expresión artística que esté a la altura de ellos tiende a convertirse en conjuro, en instrumento destinado a conocer y dominar aquello que el hombre ignora de sí mismo. La quiebra de la cultura humanístico-racional liberó o soltó el mundo de los impulsos vitales, que constituyen, debajo de la conciencia, la naturaleza interior, más insurgente y difícil de sujetar que cualquiera naturaleza externa. Según eso, el artista sería llevado a querer representar de algún modo tales realidades oscuras, alejadas de la esfera familiar en que se erigen las formas espaciales, y entonces, con gesto semejante al del hombre primitivo que decoraba cavernas o máscaras, se expresaría por medio de abstracciones plásticas. El lenguaje de la abstracción sería una especie de exorcismo, un ritual mágico para conjurar la malignidad de los poderes irracionales que se agitan en el fondo del alma humana.

Pero el hombre de nuestro tiempo —sostiene Leopold Zahn— es también *homo technicus*, conciencia intelectual dirigida hacia la invención y manipulación mecánicas, extraordinariamente afinada en el manejo de abstracciones aplicables a la dominación de las fuerzas físicas. Esta esfera del intelecto se ha traducido también artísticamente en la creación de un universo plástico alejado de la naturaleza, en el cual no dominan, sin embargo, las formas abstractas, que pretenden sugerir y proyectar el contenido inconsciente de la psique, sino imágenes de hombres y seres que siguen el modelo de las máquinas. Buena parte de la pintura contemporánea alude, en efecto, al tema del autómata, de la máquina humana, o representa al hombre perdido en un paisaje de aparatos mecánicos. Basta recordar los nombres de Schlemmer, Baumeister, Chirico, Léger, Matta, para evocar los seres extraños que ellos pintan, criaturas híbridas a medio camino entre la maquinaria y el hombre. Pero estos autómatas humanos no son, como el *homme machine* del siglo XVIII, el producto de una especulación racional. Su aspecto amenazante y desapacible traiciona claramente la angustia existencial del hombre moderno, que se siente alojado en lo absurdo, sin otro destino que la muerte. La raíz del arte abstracto y de la pintura mecanística de nuestra época se hundiría, pues, en zonas del ser humano más profundas que cualquiera motivación intelectual. Las formas insólitas que este arte promueve estarían impregnadas de terror metafísico y expresarían una tentativa desesperada de auto-conocimiento e, inclusive, de reorganización moral.

El arte que se inclina hacia la ordenación geométrica de las figuras, al margen de toda inspiración naturalista, se nos aparece así como un antídoto contra la confusión radical que instaura en nosotros el hirsuto fluir de lo viviente. No de otro modo el hombre primitivo hace de la geometría un conjuro y de la representación plástica abstracta, puramente decorativa, que se funda en la repetición y el ritmo, un arma para vencer lo numinoso. La decoración es usada por el primitivo para sobreponerse al horror del vacío, al miedo a las tinieblas y a la muerte. El teme a la oscuridad, a lo que no está humanamente ocupado, distribuído en forma inteligibles; teme a la naturaleza pura. Análogamente, los más significativos artistas abstractos contemporáneos expresarían nuestro terror inconfesado ante lo tenebroso que se oculta en nosotros mismos, y con un lenguaje que sólo en apariencia obedece a un trazado intelectual, procurarían restablecer el equilibrio perdido entre el espíritu y la vida.

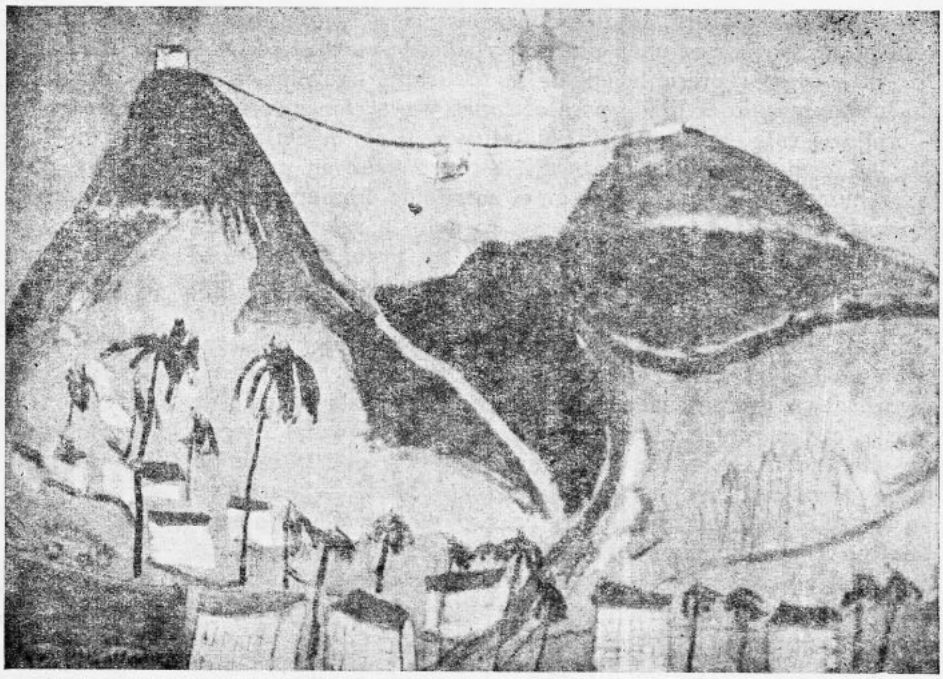
Luis Oyarzún

FERNAND LEGER





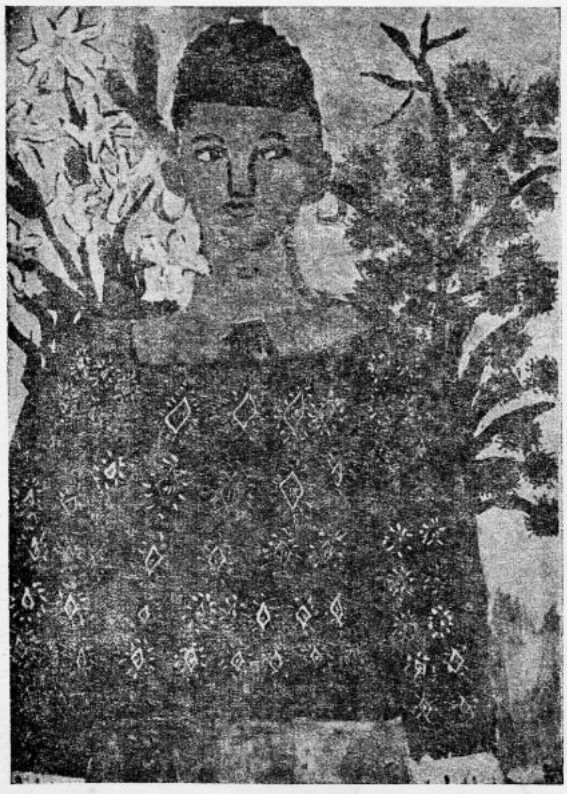
Victoria Peña CHILE

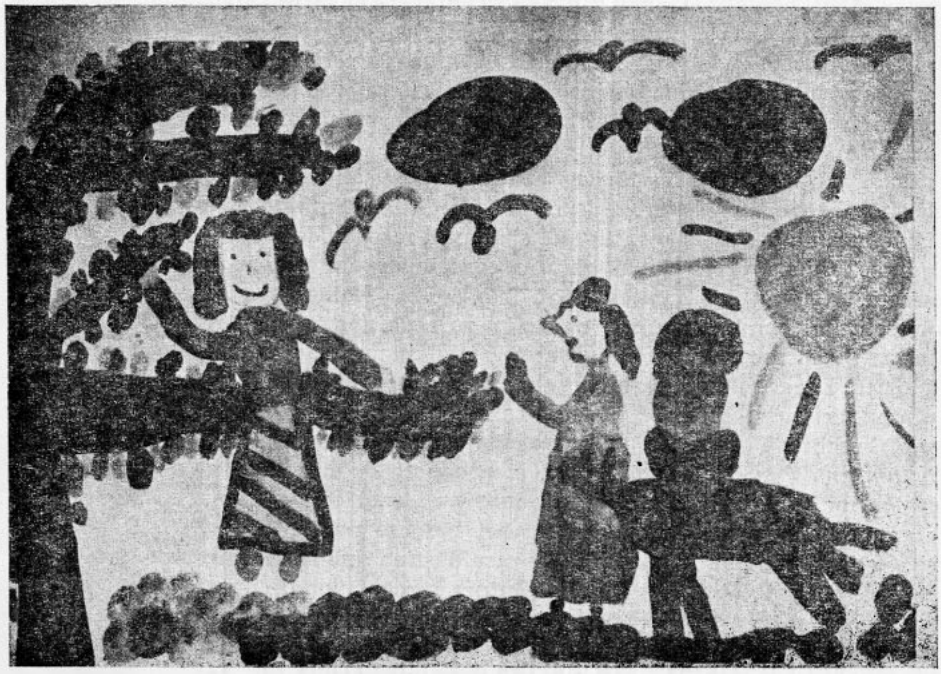


Pedro Paulo 11 años BRASIL

I[a] exposición internacional de plástica infantil

Juan Vermoral 12 años FRANCIA





Kirste Andresen 9 años NORUEGA

Keiko Niruma 6 años JAPON





Angélica de Santiago 8 años URUGUAY

Organizada por el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, se inauguró el 18 de junio último, en la Biblioteca Nacional, la I Exposición Internacional de Plástica Infantil, con la presencia del Presidente de la República, Ministros de Estado, Cuerpo Diplomático y numeroso público.

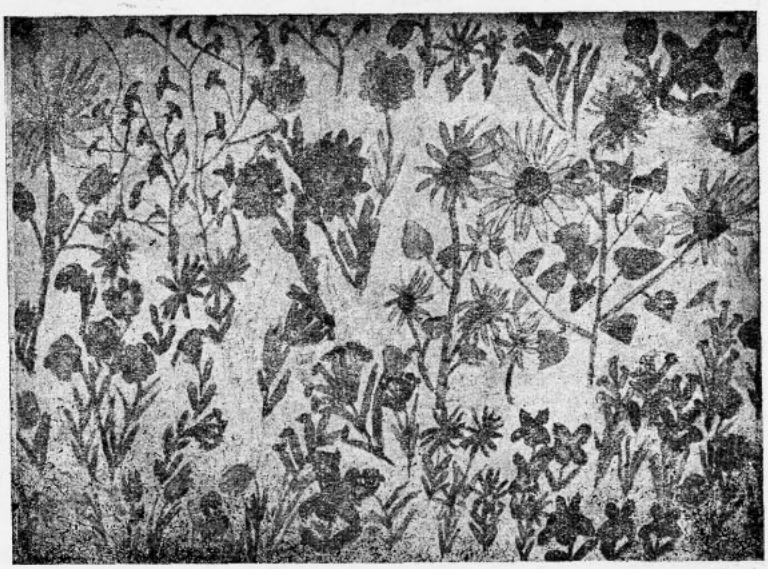
Debido al interés extraordinario despertado por esta muestra del talento infantil, su exhibición se ha prolongado hasta el 30 de Julio.

Se recibieron 717 trabajos, correspondientes a los siguientes países: EE. UU. 72, Yugoeslavia 30, Japón 42, China 30, Egipto 44, Suiza 35, Noruega 20, Holanda 21, Grecia 30, Uruguay 25, Italia 30, Brasil 60, Inglaterra 20, Francia 50, Alemania 60 y Chile 98 trabajos. La selección de Chile se hizo de 5 mil trabajos recibidos de todo el país.

Se calcula que la exposición internacional de plástica infantil ha sido visitada por alrededor de 100 mil personas, inclusive estudiantes, durante los 42 días que permaneció abierta. Conjuntamente con la exposición, el Ministerio organizó un ciclo de seis conferencias sobre la educación artística en las que tomaron parte distinguidos profesores y especialistas; se proyectaron asimismo films de arte y sobre arte infantil.

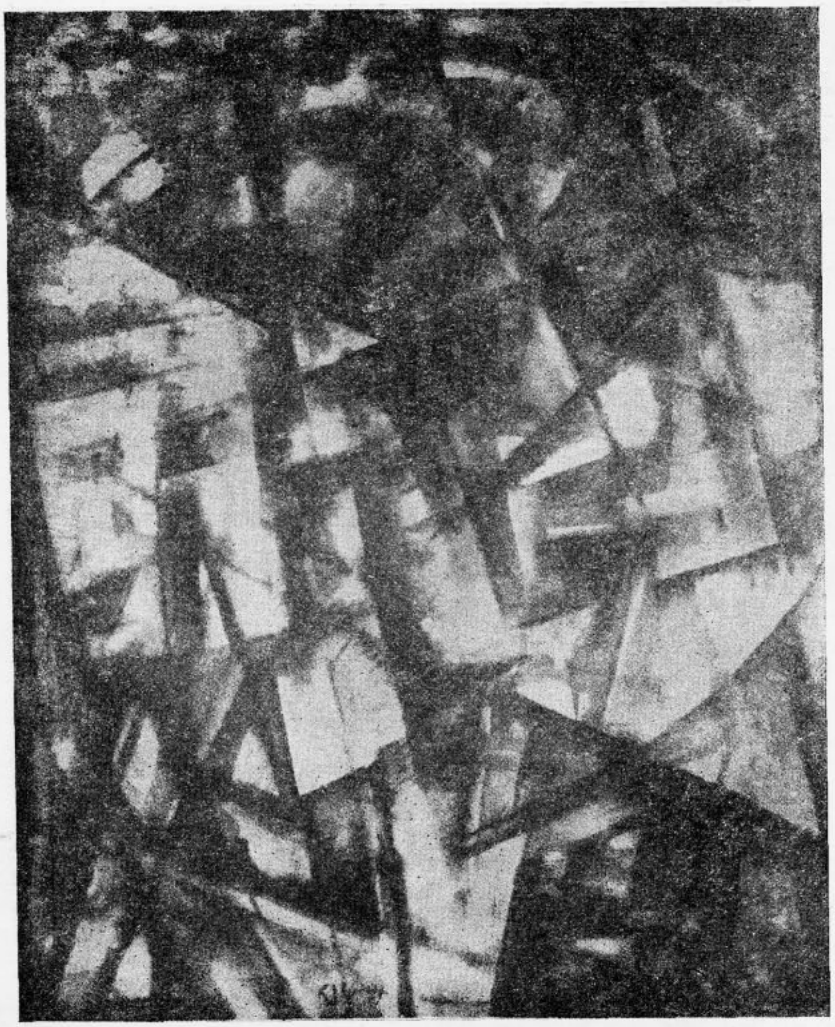
La iniciativa de esta trascendente muestra internacional se debe a la profesora Brunilda Cartes, Jefa del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación. Comisario de la Exposición fué el pintor Fernando Marcos, y el pintor Osvaldo Reyes Sub Comisario, ambos funcionarios del referido Departamento.

Ofrecemos aquí algunas reproducciones de esta exposición, llamada a iniciar un período de franco estímulo hacia la enseñanza artística infantil en todos los países.



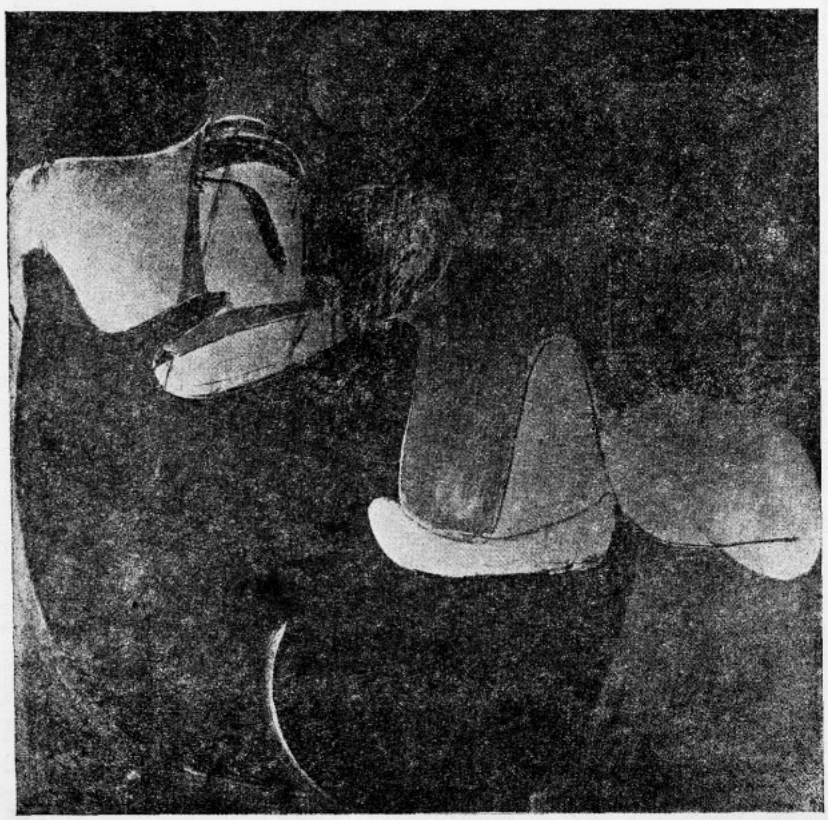
Enma Strickler 12 años SUIZA

La nueva pintura norteamericana



ROBERT J. WOLFF

WILLIAM DE KOONING



Discutiré aquí el nuevo arte de los últimos diez años realizado por los pintores más jóvenes de los Estados Unidos, aunque esto signifique ignorar a los pintores de la generación anterior, que pueden ser tan buenos, si no mejores que ellos. Cualquiera que sea nuestra actitud frente a las nuevas obras, no hay duda de que ellas han provocado vigorosas reacciones y han hecho al público más consciente de que la pintura es un arte vivo. Hay entre los artistas jóvenes americanos de hoy un sentimiento de aventura y excitación vital y un número cada vez mayor de personas responde a la frescura y vigor de las obras y a su cualidad de libertad pictórica. Durante los últimos años se han abierto muchas nuevas galerías de arte contemporáneo, algunas de ellas mantenidas por grupos cooperativos de artistas. A través de todo el país, los museos



JACKSON POLLOCK

y universidades han mostrado la pintura y la escultura más recientes con espíritu comprensivo, en sorprendente contraste con sus vacilaciones y dudas frente al arte moderno, hace veinte años.

Mientras en Europa la idea de un arte moderno como innovación perpetua realizada por una *avant-garde* parece haber perdido mucha de su fuerza, en los Estados Unidos se ha arraigado más firmemente. La presencia de artistas europeos importantes en Nueva York durante la última guerra, especialmente Léger, Lipschitz, Mondrian, Masson y varios de los surrealistas, ayudó a estimular la nueva tendencia. Pero no menos importantes fueron las grandes exposiciones del Museo de Arte Moderno, el estudio continuo de las obras de Klee, Miró, Kandinsky y Soutine y la influencia personal de Arshile Gorky, estudioso apasionado del arte europeo.

Los artistas norteamericanos tienen conciencia de que se ha producido un cambio en la atmósfera desde la guerra, poseen mayor confianza en sí mismos y dicen a menudo que el centro del arte se ha desplazado desde París a Nueva York, no simplemente porque Nueva York haya llegado a ser el mayor mercado del arte moderno, sino también porque ellos creen que allí se encuentran las nuevas ideas y energías y que América está abriendo los nuevos caminos. No creo que las tendencias europeas similares se deben —como piensan algunos de nuestros artistas— a la influencia de América. Se las podía encontrar en germen en París alrededor de 1940, cuando el nuevo arte americano apenas era conocido en Europa y los nuevos artistas no habían aún elaborado sus actuales estilos.

Pero, en los últimos años, los americanos han sido reconocidos en Europa como una escuela original y sus obras han llegado a conquistar algunos seguidores.

Es fácil suponer que esta nueva confianza de los artistas americanos sea simplemente un reflejo de la fuerza económica y política de su país, pero es el caso que los artistas de que se trata no son en absoluto chauvinistas ni se preocupan de la política. Rechazarían cualquiera proposición de usar sus pinceles con un fin político. Saben que muchos funcionarios del gobierno y miembros del Congreso desaprueban sus obras, y han soportado también el absurdo cargo de ser subversivos, supervivencia ésta de los ataques que se hacían al arte moderno entre 1920 y 1930, acusándolo de bolchevique. Pero estos artistas están deseosos de colaborar con los arquitectos en la decoración de edificios y aprovechan cualquiera oportunidad para pintar o esculpir para un público más amplio, de modo que sus obras no sean vistas sólo en galerías y departamentos. Sin embargo, las únicas instituciones que les han encargado obras extensas han sido las sinagogas judías.

¿Cuál es el carácter del arte nuevo en los Estados Unidos? Para quienes definen la modernidad de acuerdo con lo que se hacía en Europa entre 1910 y 1939, el arte americano más reciente parece ser un renuevo del ala abstracta del expresionismo. Tiene alguna semejanza con el primer período de Kandinsky, anterior a 1920, del cual se han expuesto muchos ejemplos en el Museo Guggenheim de Arte No Objetivo en Nueva York durante los últimos quince años. Pero la nueva pintura de los Estados Unidos es un asunto más complejo y el estudio de ella revelaría probablemente una influencia más rica de Europa y de las formas nativas.

En su aspecto más radical —en las obras de Willem de Kooning y Jackson Pollock— la nueva pintura aparece como un arte de impulso y de azar, lo cual no significa que carezca de forma y de intención, pues, como todo arte, aspira a poseer un estilo coherente. Lo que intento describir son más bien cualidades que realcen la expresividad de este arte, su fisiognómica, por decirlo así. Vemos movimientos crispados, manchas y rayas dispersas, listas ardientes y explosivos descansos. Las pinceladas existen por sí mismas sobre el plano vigorosamente marcado del lienzo como elementos tangibles de textura y relieve decididos. Algunas veces aparecen como toques distintos y otras, forman densas y complejas cortezas de capas entrelazadas y yuxtapuestas, o bien surgen dibujados como filamentos que se entremezclan sobre la superficie entera.

Pero todo lo anterior sirve para describir una sola clase de pintura, aquélla que más pronto se apodera del ojo y provoca el mayor asombro o la mayor exasperación. (A tal tipo de pintura corresponde, entre paréntesis, un método escultórico en el cual alambres, barras metálicas y pequeños trozos de metal se sueldan o añaden en formas intrincadas y abiertas). También es posible señalar el punto de vista opuesto del pintor Mark Rothko, que pinta grandes lienzos a base de unas pocas superficies extensas de color en solemnes contrastes. Sus franjas o rectángulos son finamente suavizados en los bordes y tienen un aspecto de espectros membranosos que producen efectos cromáticos distantes, como que, generalmente, tres o cuatro tonos construyen la estructura de la totalidad, de tal modo que, al lado de la intranquila complejidad de Pollock o de Kooning, la pintura de Rothko parece inerte y desnuda. Cada uno busca un absoluto dentro del cual el espectador sensible pueda olvidarse de sí mismo, el uno a través de movimientos compulsivos, el otro a través de una sensación interiorizada de un color dominante que todo lo invade. En ambos el resultado es un mundo pictórico que produce un efecto poderoso e inmediato. Conscientes de este objetivo, los artistas han tendido a trabajar en una escala cada vez mayor, tanto que lienzos tan grandes como las pinturas murales son ahora comunes en las exposiciones de Nueva York y en verdad son los únicos que permiten a los artistas realizar más efectivamente sus aspiraciones.

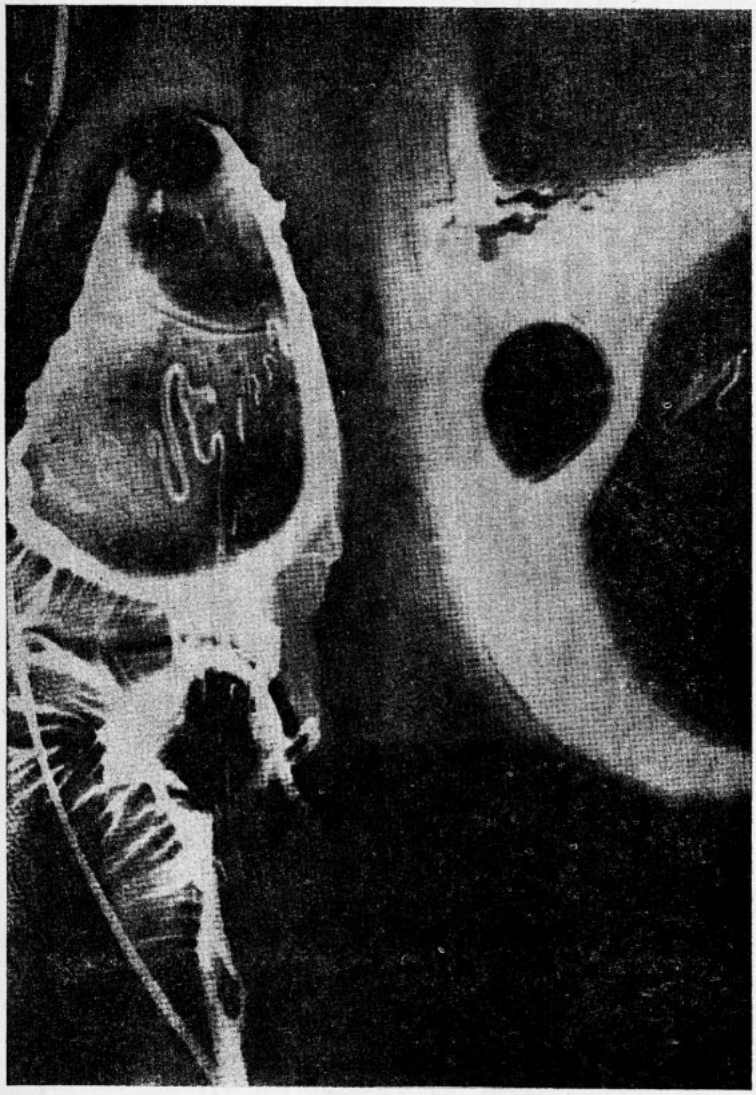
Entre estos dos polos, existe un rico espectro de estilos de diferentes tonos emocionales. Ordenándose, desde el punto de vista de los medios formales, desde el entrelazamiento hasta la distribución amorfa y nebulosa, desde un estilo energético hasta un estilo de pasividad, ellos incluyen también la inclinación a lo equilibrado o constructivo en los ásperos enrejados negros de Franz Kline que aislan en un claro contrapunto los espacios restantes del fondo blanco. Todos estos estilos se unen en el vigor común de la pincelada, en la concreción de la superficie de la tela concebida como un plano material y en la libertad de composición realizada a través de formas ambiguas o imprevistas.

El crítico podrá aquí reconocer rasgos que pertenecen más o menos al arte moderno considerado como un todo, aun desde los impresionistas. Aun la pintura cubista se relaciona con este arte nuevo a través de las cualidades anotadas. Pero lo que es aquí notable es el grado de espontaneidad, no constreñido por procesos representativos o transmutadores. En una obra cubista vemos al artista que se decide, que separa objetos o que los junta, que relaciona formas con pequeñas pinceladas voluntarias. Por su parte, pintores expresionistas se refieren todavía a través de sus imágenes a un mundo exterior que ha sido la fuente u objeto de sus sentimientos. En cambio, en este arte nuevo, hay pocas huellas de las cualidades objetivas que persisten en algunos de los primeros estilos abstractos, en las formas geométricas cerradas. Sin embargo, aun en estos respectos, la obra reciente continúa el desenvolvimiento de los últimos cien años. Por encima de todo, ella trata de realzar la autosuficiencia del artista frente a su tela y de crear, con una inmediatez de efecto, que depende del estímulo intrínseco del medio, equivalentes sorpresivos de un estado interior. La libertad del artista es situada más estrecha y más vigorosamente que nunca antes dentro del ser, oponiéndola al orden impersonal y dado del mundo externo.

DEUDA AL SURREALISMO

El nuevo arte debe mucho al surrealismo, que hizo al instinto y al sentimiento absolutos fuerzas agresivas y propuso como su imagen central al minotauro, el hombre-bestia en el laberinto. Pero la pintura surrealista estuvo infestada de literatura y sólo en un ambiente de artistas que eran también admiradores de los cubistas y de Mondrian pudo la abstracción hacerse cargo de algunas de las funciones que el surrealismo asignaba a las imágenes.

Las reacciones que provocó este arte, tanto en Europa como en América, han sido curiosamente contradictorias. Algunos observadores estiman que no es arte, sino apenas un estallido caótico. Los toques desparramados de pigmento o la presencia desnuda de unas pocas grandes áreas de color parecen no construir ningún orden, desde que aquéllos son una negación del orden a través de la salvaje descarga emocional y ésta a través de la pobreza de formas y de la falta de articulación. Otros, más inclinados al arte dinámico, critican a aquella especie de pintura por su ordenación excesiva, llegando a compararla con el papel de murallas, con las venas del mármol y con las formas que los tejidos muestran en el microscopio. Una pintura de Pollock, dicen, podría ser continuada indefinidamente sin que perdiera su carácter, o bien podría ser cortada por la mitad como una alfombra y aún así nos permitiría reconstituir el resto, ya que en éste no interviene ninguna idea que no haya sido dada en la primera parte. Su orden, entonces, es análogo a la mayor parte de los ornamentos, un orden inorgánico de simples repeticiones periódicas.



DAVID HARE

Pero si hay algo de verdad en esas observaciones, debe decirse también que estas pinturas son diferentes a todos los ornamentos del pasado en otros respectos. El tema repetido tiene el carácter más evidente y más anti-artesanal de una improvisación continua y muestra en toda su extensión la huella de un pincel libre. Hay un juego imprevisible de punto a punto, aunque la densidad de detalles pueda ser la misma en las dos mitades. Se trata, además, de un ornamento que tiene profundidad atmosférica, con muchas capas yuxtapuestas, algunas de ellas en relieve, que evoca lo laberíntico y lo entremezclado o una impulsividad que es sorprendida en sus propios movimientos y que debe reafirmarse a sí misma en direcciones siempre cambiantes. Todo esto nos lleva mucho más allá de la situación de los ornamentos familiares. Obras como "Número Uno" o "Ritmo Otoñal" de Pollock son demasiado poderosas y vehementes para servir como decoración. Sólo desde un punto de vista distante, que permita desentenderse de las íntimas cualidades personales de la superficie y de la ejecución y de la pasión y la fantasía contenidas en las superficies más pequeñas, podría uno tomar el aspecto ornamental por rasgo esencial del conjunto.

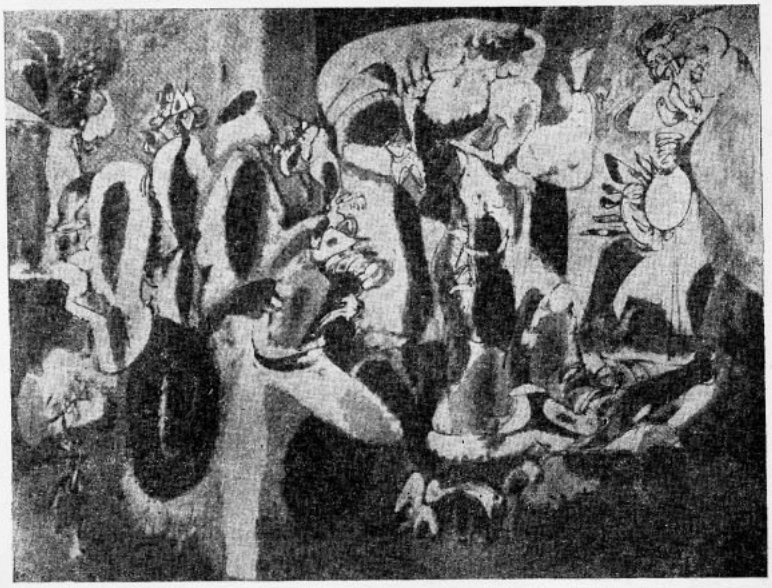
Lo que he dicho hasta ahora se aplica más o menos a pinturas de diferente cualidad y no nos permite distinguir a los artistas entre sí o discernir sus obras mejores. Para aprehender su arte tal como es y no simplemente medir su extrañeza o herejía frente a un estilo ya establecido, uno debe llegar a verlo con un ojo que capte su carácter y su realización individuales. A través de la abigarrada serie de exposiciones que se exhiben en las galerías americanas, se descubre muy rápidamente que este nuevo arte tiene sus jefes y seguidores, sus espíritus originales y sus discípulos menos inventivos. Ninguna crítica que ignore este hecho puede hacer justicia a los artistas. Entonces, los pocos que se han sostenido a lo largo de un período de años poseen sólidas cualidades como pintores, las cuales no son probablemente distintas a las que alimentan nuestro interés por el arte del pasado. Aunque De Kooning, Pollock y Gorky sean menos profundos artistas que los grandes precursores europeos de las primeras décadas de nuestro siglo, creo que son pintores auténticos cuyas mejores obras, creadas con juvenil convicción y dominio del lienzo, sobrevivirán y serán tomadas en cuenta en las descripciones futuras del arte significativo de la década 1940-1950.

Me atrevo a decir que este arte se nos aparece por debajo del más alto, no a causa de que carezca de forma, sino más bien porque las formas, y en consecuencia las expresiones, están limitadas por la espontaneidad o énfasis de efecto.

Sean duras o efusivas, hay poco crecimiento, climax o revelación dentro de la obra misma. Todo es de una pieza, lo cual, aunque atrayente en su fuerza, en su pureza, ofrece poco margen al desarrollo interno. Una sola idea es pronunciada y a su tiempo muestra su naturaleza de una manera demasiado visible. El impulso, la sensación, el automatismo son aquí fuentes de energía y de efectos sorprendentes, pero no son terreno fértil para cualidades más hondas.

Lo anterior es reconocido tanto por los artistas como por sus

ARSHILE GORKY





MARK ROTHKO

críticos. Los buenos pintores son sus más serios jueces y por lo general van más adelante que quienes los siguen o rechazan. Las pinturas exhibidas por el Museo de Arte Moderno pertenecen en su mayor parte a su pasado y en los últimos años algunos de estos artistas, incluso Pollock, se han movido en otras direcciones. Es demasiado pronto para decir cuál será su dirección dominante. Sin duda, permanecerá la abstracción y aún desarrollará otras formas, pero es claro también que los artistas están preocupándose otra vez de la naturaleza, más como base para nuevas percepciones, que como parte de un compromiso ideológico o social o como una intención de vuelta al pasado. Tal como en Francia, en donde la abstracción nunca ha sido para los pintores más antiguos una doctrina exclusiva, sino sólo una posibilidad, proseguida y explorada con seriedad muy grande, así en Nueva York varios artistas que se han distinguido por un abstraccionismo radical están ahora exhibiendo pinturas y esculturas de figuras y paisajes. El mero hecho de que se vuelva a los objetos no caracteriza, sin embargo, a un artista, pero, en comparación con su arte anterior, tal elección indica por lo menos una intención nueva. De Kooning ha pintado una expresiva serie de grandes figuras de mujeres de salvaje fuerza con rostros contorsionados, combados cuerpos de maniquíes y vívidos colores. El punto culminante tiene la intensidad de las notas agudas del rojo y del verde en un fondo más amplio de refinados tonos neutros. En estas obras él ha sacrificado por el momento la bien lograda caligrafía de su estilo anterior, en busca de efectos más conmovedores e inquietantes.

MEDITACION SOBRE LOS OBJETOS AMADOS

Aun antes de la reciente exposición en la Tate Galery, estaba emergiendo una nueva generación de pintores de veinte a treinta y cinco años poseídos de un profundo interés por las imágenes naturales. La pintura de Grace Hartigan es un ejemplo. Entre los no representados en esta muestra, debe citar a Robert de Niro, Wolf Kahn y Gandy Brodie, pintores de muy diferente temperamento que han trabajado poco o nada dentro de la vena abstracta. Pero su ruptura con la abstracción es menos drástica de lo que parece, pues los ideales de los artistas mayores todavía dominan a la nueva pintura de la naturaleza, a través de la fuerza de la pincelada y la continuada importancia del éxtasis de la expresión espontánea y del choque sensorial. El objeto humano o el paisaje son traducidos poéticamente en una substancia pintada con muchas de las cualidades del arte anterior. El pigmento es para ellos, como para algunos de sus mayores, una materia maravillosa con inagotables posibilidades de encantamiento y sugestión. La diferencia está tal vez —y hablo en particular de Gandy Brodie— en una actitud conservadora, aun humilde, en la meditación sobre los objetos amados y en el respeto por el misterio contenido en las existencias más simples tanto como en el arte más grande.

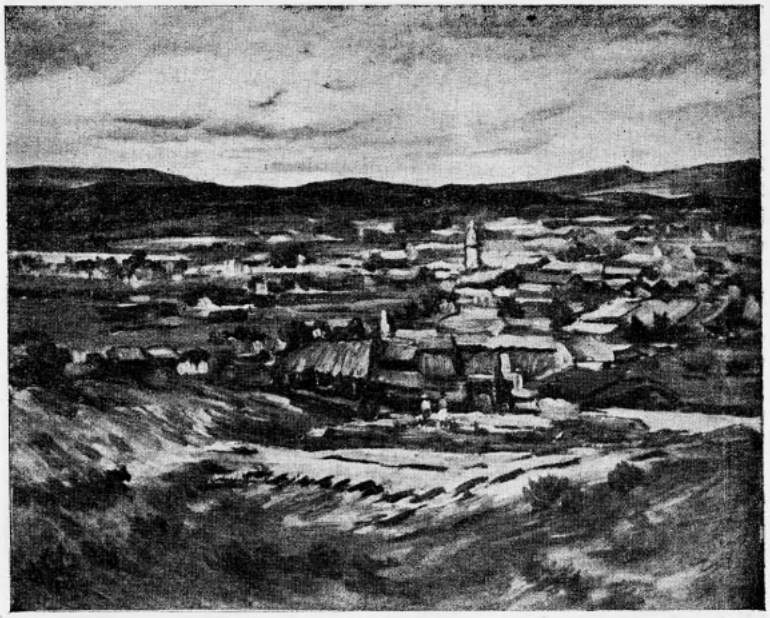
Meyer Schapiro

Traducido de *The Listener*.

Meyer Schapiro. Profesor de Bellas Artes y Arqueología de la Universidad de Columbia.

LXVI Salón Oficial de Artes Plásticas

En el Nº 2 de esta Revista se dió la nómina de los artistas premiados en el LXVI Salón Oficial de Artes Plásticas, efectuado en diciembre de 1955. Publicamos en seguida las reproducciones de las obras premiadas, cuya omisión en esa oportunidad se debió a que no estaba completa la respectiva información gráfica.

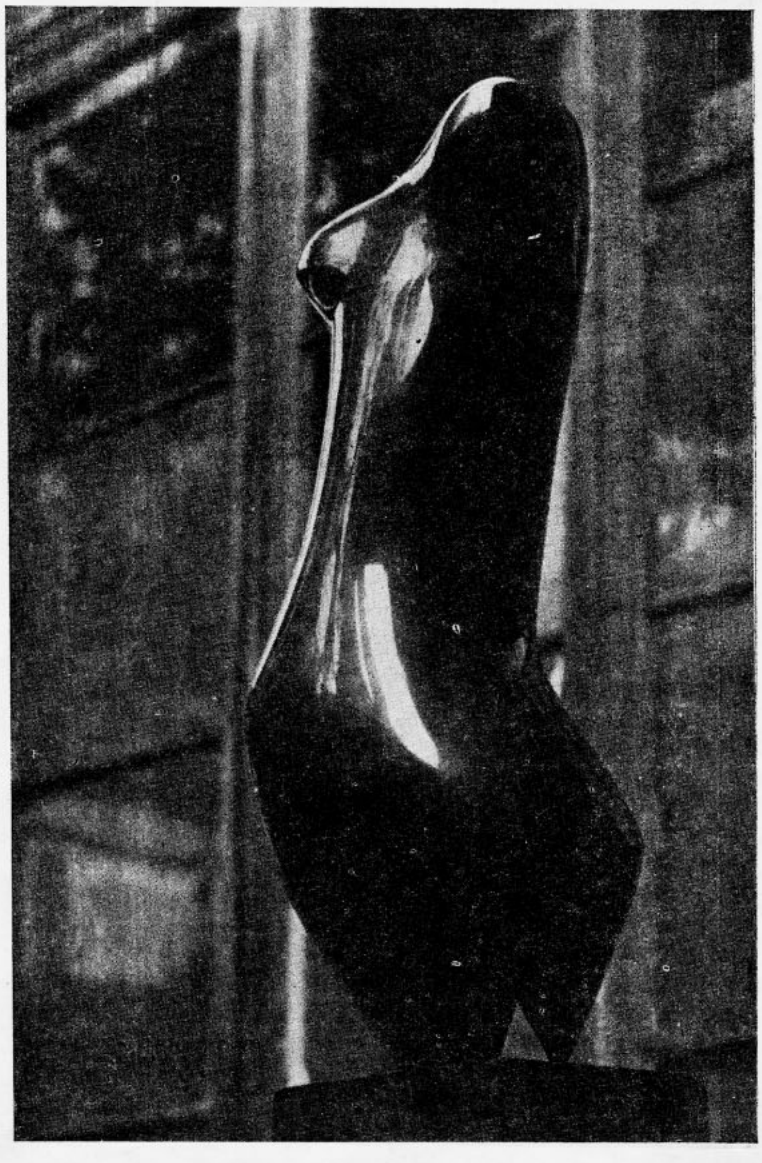


PAISAJE DE ANGOL óleo Israel Roa

FIGURA óleo Sergio Montecino



TORSO bronce Raùl Valdivieso





PAISAJE óleo Olga Morel



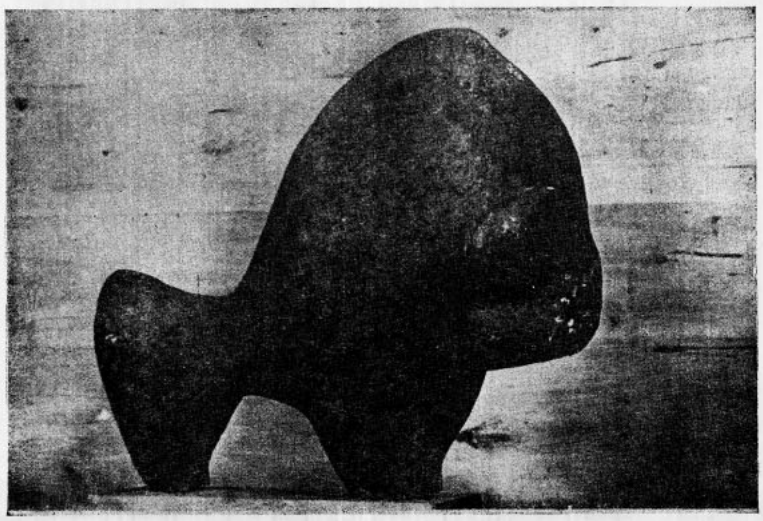
BAILARINA óleo Iván Vial

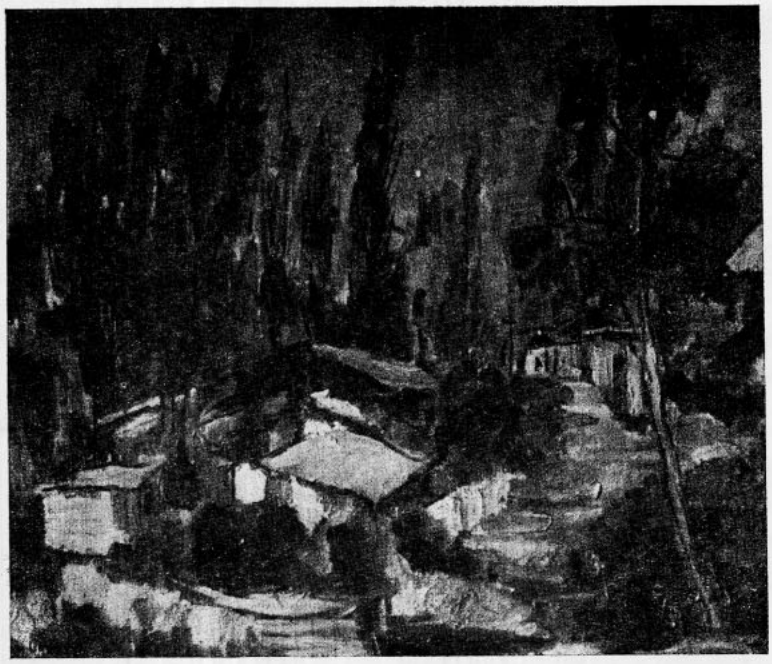
Dichos premios correspondieron a los pintores Sergio Montecino e Israel Roa, Olga Morel, Iván Vial, Francisco Alvarez; escultores Raúl Valdivieso y Matías Vial; Marta Colvin, Julio A. Vásquez, Héctor Wistuba y Dolores Walker, en Dibujo; Julia Ricci, Doris Fischer y Luis Proaño, en Artes Aplicadas; en los Certámenes Edwards y Matte Blanco, a los pintores Alberto Mathey, Manuel Gómez, Carlos Ruiz y Marta Aguilera, y en el Certamen Van Buren el ceramista Germán Montero. El Premio de la Crítica fué otorgado al pintor Nemesio Antúnez, por grabados.

IGLESIA DE LA TIRANA Lápiz Dolores Walker

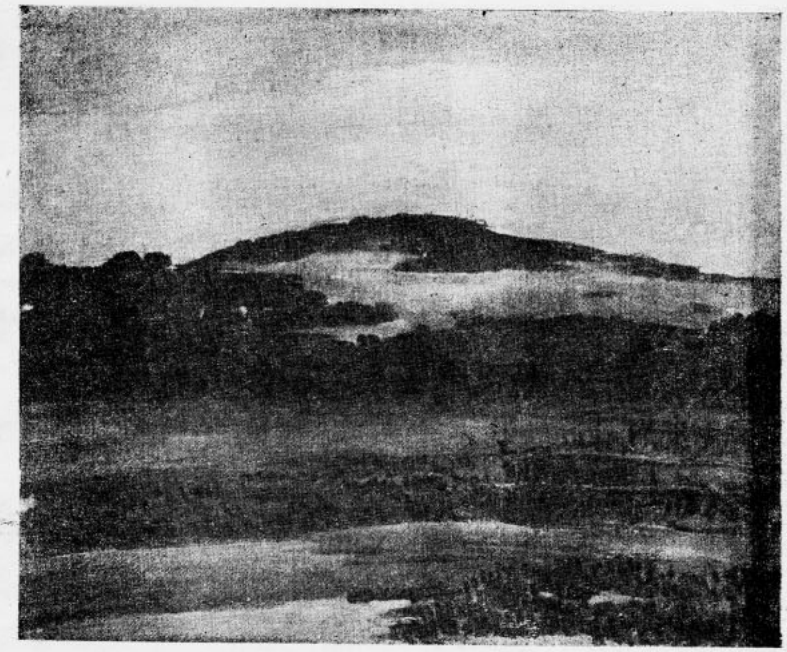


CHAMPION terracota Matías Vial

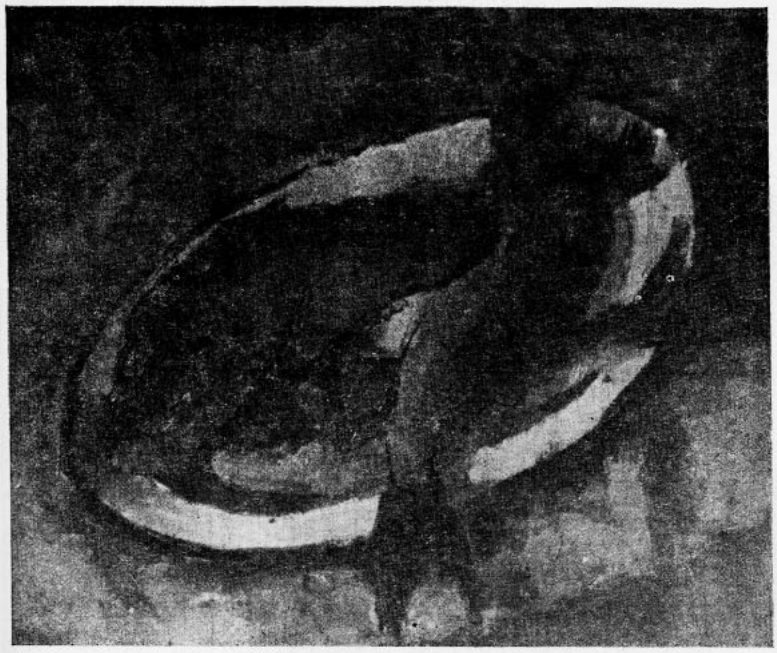




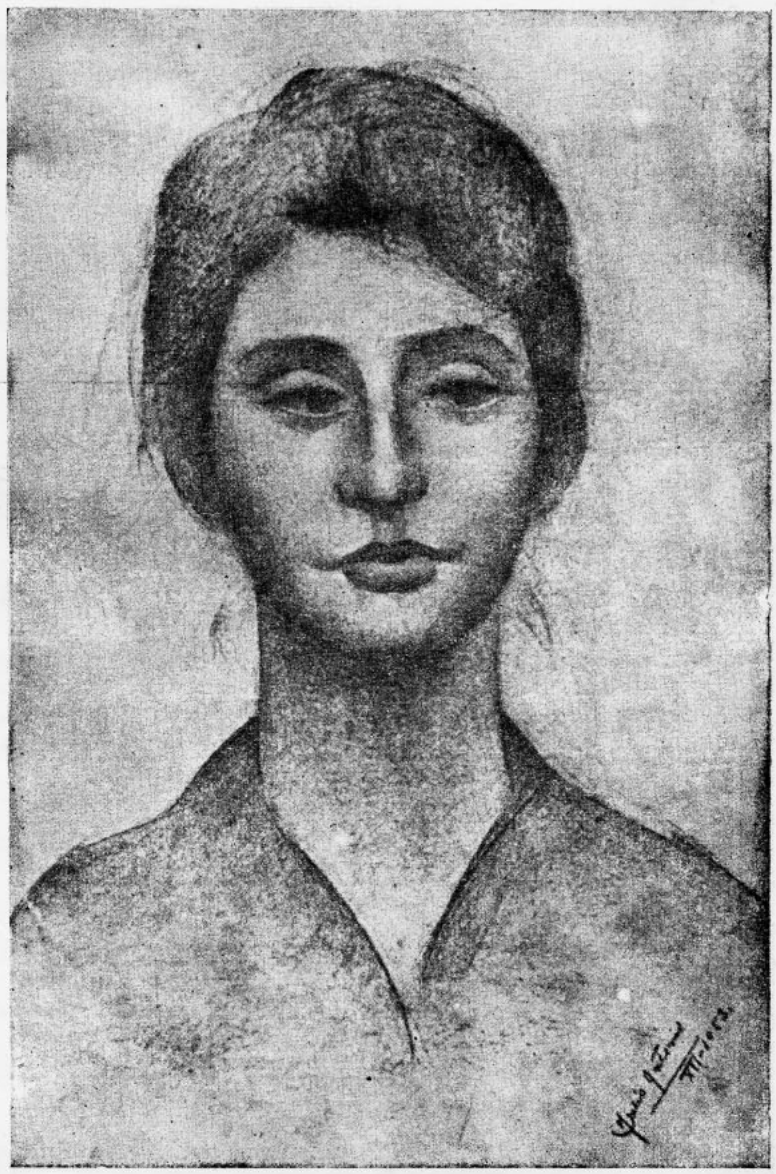
PAISAJE LAS CONDES óleo — Manuel Gómez



PAISAJE óleo — Alberto Matthey



NATURALEZA MUERTA óleo — Francisco Alvarez

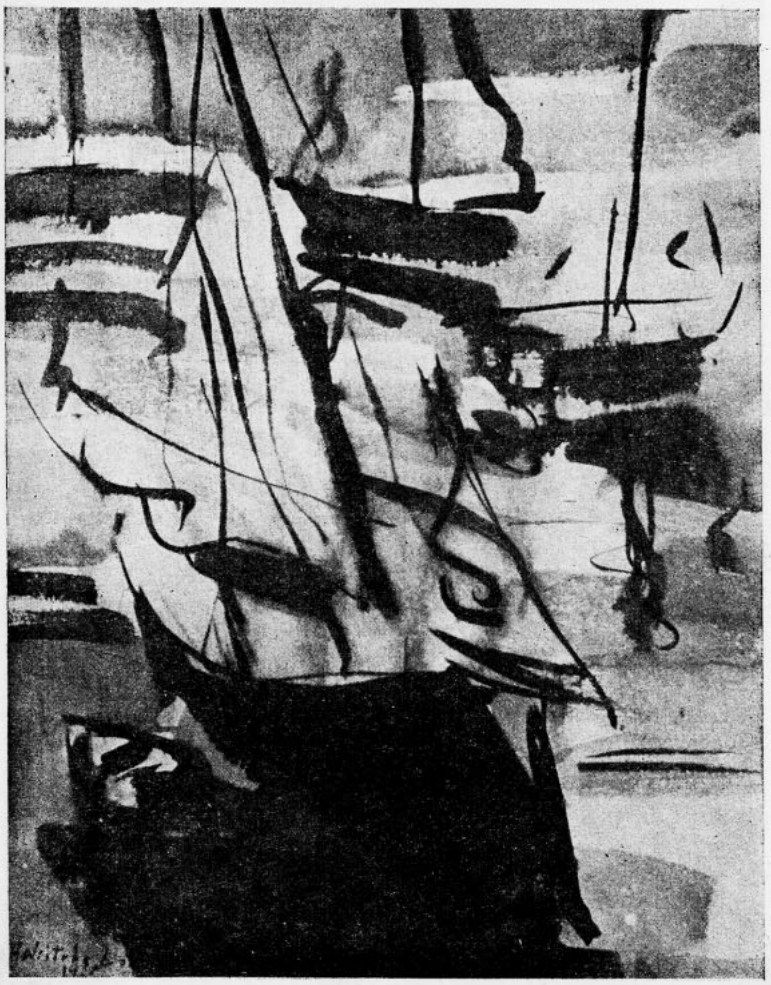


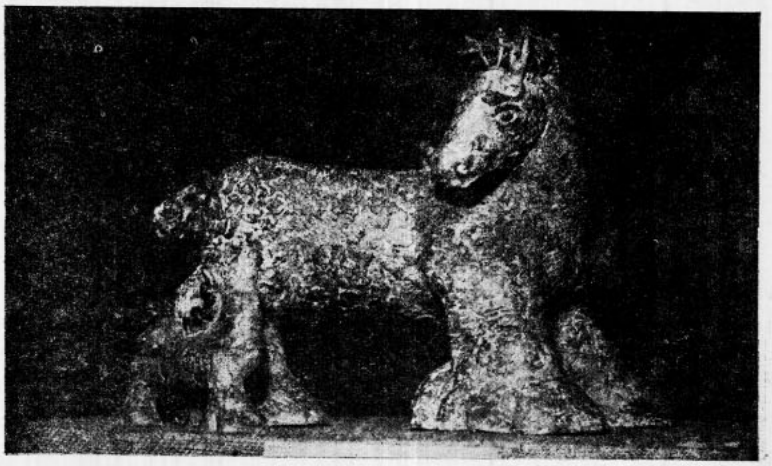
DIBUJO carbón — Julio Antonio Vásquez



BICICLETAS grabado

Nemesio Antúnez





CERAMICA

German Montero

LANCHAS aguada

Héctor Wistuba

BIENAL EN SAN PABLO

en la ciudad de San Pablo, Brasil, se realizará en los meses de septiembre a diciembre de 1957 la IV Bienal del Museo de Arte Moderno, que comprende

EXPOSICION INTERNACIONAL DE

ARQUITECTURA

ESCENOGRAFIA

ARTES PLASTICAS DE TEATRO

INDUMENTARIA Y TECNICA TEATRAL

mayores informaciones sobre este gran acontecimiento artístico puede proporcionarla

OFICINA COMERCIAL DEL GOBIERNO DEL BRASIL

casilla 1444 teléfono 85658

oficinas: Agustinas 1022 dptos. 701 al 704

EDITORIAL UNIVERSITARIA S. A.

Lea los libros de las Colecciones

AMERICA NUESTRA

SABER

BIBLIOTECA HISPANA

LIBRERIA UNIVERSITARIA

(Casa Central de la Universidad de Chile)

Obras recién recibidas de la Editorial Aguilar de sus Colecciones "Obras Eternas" "Joya" y "Crisol"

SALA DE DISCOS

Clementi: Sonatas para piano Horowitz

Bach: Clavecin bien temperado (Preludios y fugas del Nº 17 al 24) (W. Landowska)

Recital Blanca Hauser (Rudy Lehmann)

Grabaciones de Pablo Neruda.

EDITORIAL UNIVERSITARIA CASILLA 10220 SANTIAGO



Dos ~~pequeñas~~ *grandes* razones
para manejar con cuidado...

Algunas veces cuando uno maneja se distrae. Mantiene entre sus manos el plástico del volante, pero su mente está muy lejos de ahí.

Repentinamente, un niño trata de "ganar el quién vive" y se olvida de cómo se le enseñó a cruzar una calle. Una "mocosita" sale corriendo de un microbús para llegar luego a su casa. Un grupo de niños alegres juguetea en el camino a casa. Sólo una persona con su mente en el volante puede salvarlos.

¿Por qué los ingenieros tratan permanentemente de construir vehículos más seguros? ¿Por qué la frase "Seguridad Primero" significa algo más que un slogan? ¿Por qué cualquiera que maneje tiene algo más que un volante en sus manos?

Mire a los niños por un momento y tendrá la respuesta

Una pelota querida rodará hacia la calle perseguida de cerca por su pequeño dueño.

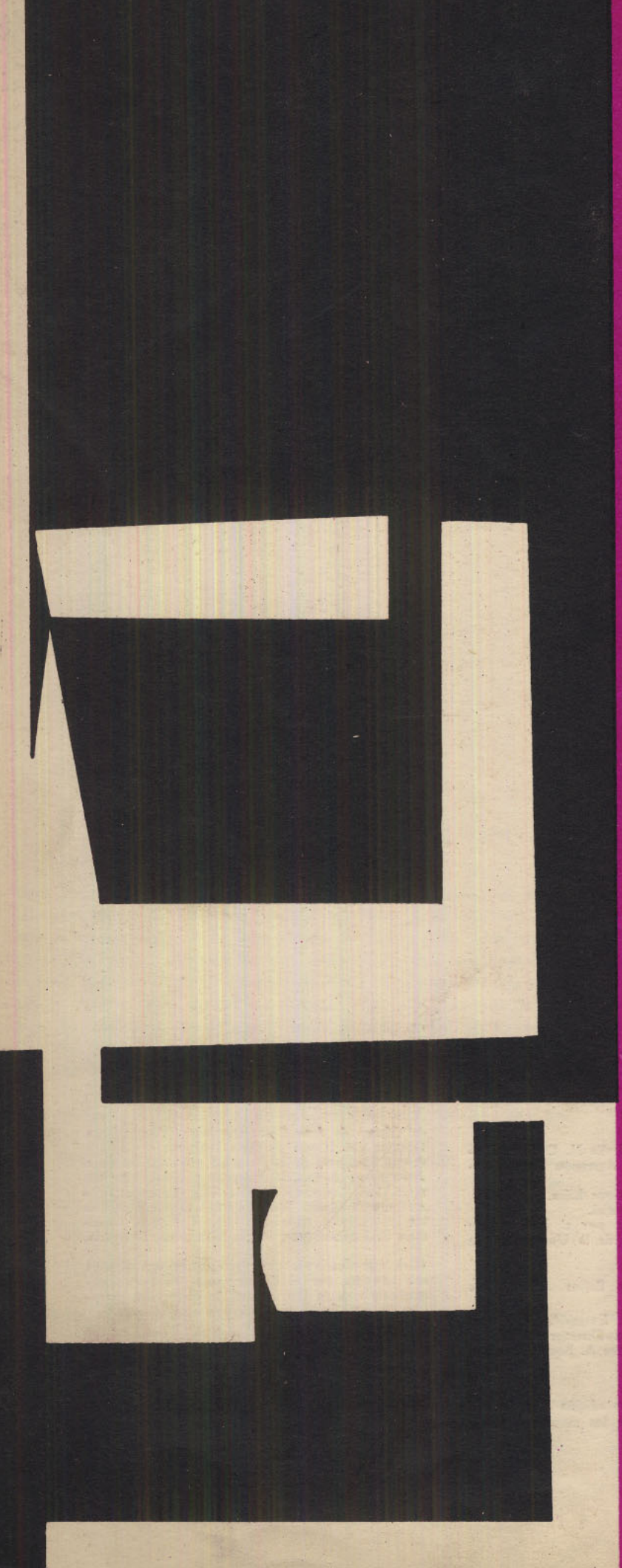
Las carreras más excitantes de la vida son las que hacen hacia y desde el colegio, a menudo traspasando los límites de seguridad de la vereda. Y los casilleros del "luche" casi siempre son dibujados inconscientemente cerca de la calle donde hay tránsito.

Cuando los niños están en la calle, debe manejarse lentamente, muy lentamente.

Los caminos de Chile son sus caminos, y todos los niños que encuentre en ellos son sus niños. El destino de ellos está en sus manos, cuando sus manos están en un volante.

(Cooperación con el Comité de Seguridad en el Tránsito)

FORD MOTOR COMPANY
Sucursal Santiago



REVISTA de ARTE

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE BELLAS ARTES
INSTITUTO DE EXTENSION
DE ARTES PLASTICAS

REVISTA de ARTE

Oficinas: Miraflores 556, teléfono 30717.

Santiago, Chile, Agosto-Diciembre de 1956 (Segunda Epoca) Nº 5.

Precio del ejemplar: $ 300.

Suscripción por 1 año: $ 1.200 (5 ediciones).

EE. UU. y Europa: US$ 3.

Director: Enrique Bello.
Redacción: Luis Oyarzún, Emile H. Dufour, Hernán Valdés, Julio Molina, Armando Zegri (Corresponsal en EE. UU.).
Secretario de Redacción: Enrique Lihn.
Administrador: Gabriel Carvajal.
Publicación bimestral editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

Decano de la Facultad de Bellos Artes: Luis Oyarzún.
Consejeros del Instituto de Extensión de Artes Plásticas: Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Marco A. Bontá, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad y Presidente de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores; Camilo Mori, Laureano Guevara, Lily Garafulic, Julio Antonio Vásquez, José Caracci, representantes de las instituciones artísticas; Jorge Caballero, Comisario de Exposiciones; Sergio Montecino, Secretario.

(Las reproducciones que aparecen en esta Revista son tomadas por el Departamento de Foto-Cinematografía de la Universidad de Chile, con excepción de aquellas en que se indica otro autor).

En la portada: dibujo de José Novoa; diagramación: N. Fedullo.

(Debido a dos huelgas de los talleres gráficos, la Revista de Arte debe cubrir con esta edición el período de Agosto a Diciembre de 1956. Sin embargo, las suscripciones se contarán siempre por los números aparecidos).

50 AÑOS DESDE CEZANNE

"quedaré como el primitivo del camino que he encontrado"



Cézanne en su taller

Hace 50 años, el 15 de Octubre de 1906 en la mañana, Paul Cézanne, autor de más de ochocientas telas y trescientas cincuenta acuarelas, que le han traído la fama y la admiración del público culto, después de una dura lucha que había durado 54 años, escribe a su hijo: "Querido Paul, si tuviera veinte años menos, podría darte de mí las noticias satisfactorias que tú deseas. Sin embargo, me alimento bien, pero la satisfacción moral que sólo me puede proporcionar mi trabajo sería mucho más importante para mí. Al lado mío, todos mis compatriotas son unos h..... Sólo creo en los pintores jóvenes, de lejos mucho más inteligentes que los demás, pues los viejos sólo pueden ver en mí un desastroso rival".

En estas palabras, no hay jactancia, ni expresión de vanidad pagada de sí misma, para quien conoce la personalidad de Cézanne. No es sino una visión ruda fría, clarividente, de la realidad.

PERIODO DE FORMACION

Hacía muchos años que Emile Zola, su íntimo amigo de juventud, quien conocía poco de pintura, pero mucho de psicología humana decía de Cézanne: "Es un hombre de una sola pieza, tieso e intratable; no se dobla con nada; no hay nada que le pueda obligar a aceptar alguna concesión; ni siquiera admite la discusión de lo que está pensando... Entonces Zola tenía 21 años, y Cézanne sólo era un año mayor que él. Fueron amigos de colegio, cuando tenían doce; juntos habían recorrido los alrededores campestres de Aix, en Provence, donde vivían, a treinta kilómetros apenas de Marsella; juntos habían nadado en "el Arco", a media hora de la ciudad, a la altura del puente de "Los Tres Saltitos", bajo el hermoso cielo de la Francia meridional y mediterránea; juntos habían escalado los faldones de la montaña "Santa-Victoria", que domina la capital provincial. Ambos ahora, después de un duro combate con la familia Cézanne, se encontraban reunidos en París, para seguir sus estudios y hacer carrera; Zola viviendo pobremente de su trabajo, y Cézanne de una escasa pensión que le daba su padre. Mientras Cézanne estudiaba pintura en la "Academia Suiza", Zola buscaba su camino en la literatura. "Tuve un sueño, esta noche —escribe Zola a su amigo—, yo había escrito un buen libro, un libro sublime, que tú habías ilustrado con bellísimos grabados. Nuestros dos nombres brillaban en letras de oro, unidos sobre la primera hoja, y pasaban a la posteridad en esta fraternidad del genio".

Por desgracia, los dos amigos recorrieron a destiempo los caminos de la fama. Y Zola, ya prestigiado y famoso, no podía sino expresar lástima por los esfuerzos inútiles que hacía su compañero para imponerse. Y como su sentido naturalista y totalmente objetivo de la naturaleza le impedía ver las cosas con los ojos del espíritu, su lástima para su amigo se transformó luego en cierta incomprensión con un matiz de impaciencia y desprecio. Cinco años más tarde, Zola, decepcionado por el estado de la pintura de su época, escribía en el "Fígaro": "Me he criado casi en la misma cuna que mi amigo, mi hermano Paul



Cézanne por Camille Pissarro 1874

Cézanne per Auguste Renoir 1880



Cézanne, ese gran pintor fracasado en quien se divisan solamente ahora algunos rasgos geniales"

Cézanne, por su lado, con su carácter intransigente, no ponía mucho de su parte para mantener la amistad de su compañero de juventud. Su trabajo no le satisfacía, y se abandonaba al abatimiento con frecuencia. Un día de crisis, Zola llegó a su casa con la esperanza de llevarse el retrato que Cézanne había hecho de él. Al entrar, advirtió que el pintor hacía sus maletas.

—"Me voy mañana de regreso", le dijo Cézanne.

—"¿Y mi retrato?"

—"Acabo de destruir tu retrato. Esta mañana quise retocarlo, pero como iba de mal en peor, lo hice pedazos; y me voy"

Cézanne puso su amenaza en ejecución sólo en el otoño siguiente, y volvió desalentado, a Aix, donde su padre le reservaba un empleo en su banco. Sin embargo, la pintura era su verdadera vocación y Cézanne, después de adornar con pinturas murales los paneles del "Jas de Bouffan", la casa señorial donde vivía su familia, volvió a la Academia Suiza para preparar su entrada a la Escuela de Bellas Artes, en París. El ambiente de la Academia Suiza no era conformista, ni mucho menos. Sus ídolos eran Courbet y Delacroix, ambos rechazados por los círculos académicos.

Cézanne se entusiasmó con la técnica de la yuxtaposición de los tonos que Delacroix había inventado, y con la audacia y el fuerte temperamento de Courbet. En la Academia, una verdadera amistad, que durará toda la vida, ha de ligarlo a Armand Guillaumin, y a Camille Pisarro, compañeros de taller. Por intermedio de ese último, simpatiza también con Claude Monet, Renoir y Sisley. Todos ellos vislumbran con entusiasmo las posibilidades nuevas que ofrece la técnica de Delacroix para introducir en sus telas otros recursos de iluminación que los de las sombras. El escándalo de risa que obtiene Edgard Manet, con la exposición de su obra, después de rechazada en el Salón Oficial, "El almuerzo campestre", donde una mujer desnuda exhibe sus formas realistas sentada cerca de dos señores correctamente vestidos, y donde las sombras en vez de ser en negro y gris, están expresadas con tonos verdes y azules, constituye para los jóvenes pintores de la Academia Suiza una revelación. Cézanne se abandona a su admiración disconformista. Y cuando se presenta a la académica escuela de Bellas Artes, le rechazan con la siguiente mención: "Temperamento de colorista. Por desgracia, Cézanne pinta con exceso".

Pero ahora Cézanne comparte un ideal de pintura. Y se lanza al estudio de Delacroix, de su técnica del color y de la composición, con el propósito firme de entrar en la lucha.

Durante los dos años siguientes, Cézanne se dedica al estudio y preparación de su primer envío al salón oficial de 1865: "El negro Scipion". Pero mientras sus compañeros Pissarro, Monet y Renoir han sido admitidos, así como también Manet, quien provoca un nuevo escándalo con su "Olympia", Cézanne queda afuera. Con obstinación, el se presentará sucesivamente ante el jurado oficial en 1866, 1867, 1868, 1869, siempre con un resultado idéntico. Un amigo común de Cézanne y Zola comenta con las siguientes palabras la última decisión del jurado: "Su nombre es ya demasiado conocido, pues evoca tantas ideas revolucionarias que los miembros del jurado ya no pueden ceder".

PERIODO ROMANTICO-REALISTA

Cézanne, al verse rechazado, se sintió algo aislado de sus compañeros de taller. Resuelto a seguir sus estudios por cuenta propia, se abandonó a su imaginación y a una búsqueda febril y apasionada, en donde manifiesta una tendencia romántica y dramática. Interpreta la naturaleza con los procedimientos nuevos y directos que ha aprendido de Delacroix y de Courbet, pintando con una materia generosa y patética, y con una violencia aplastante. La pintura al aire libre le parece el único modo



Gardanne 1885 - 86



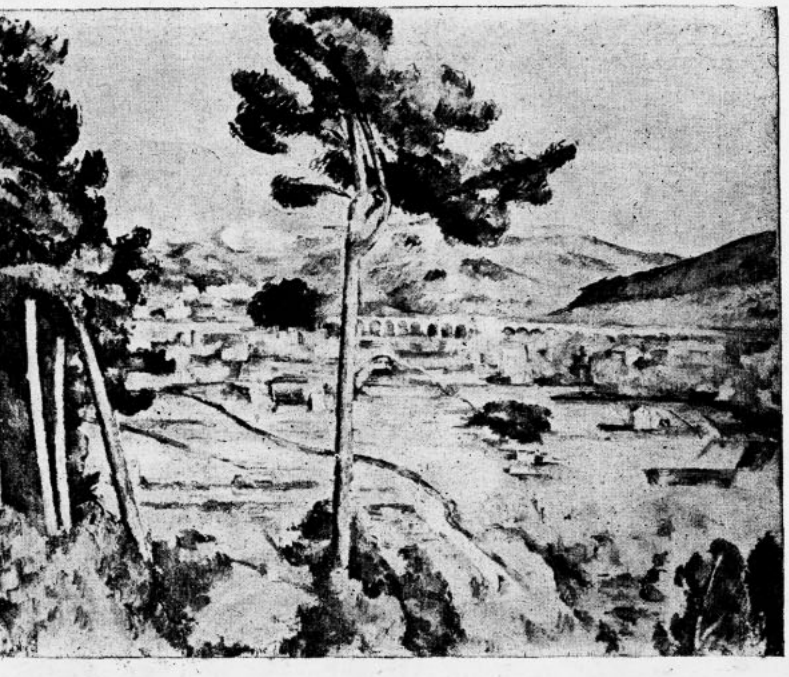
Lectura en casa de Zola 1869

honrado de expresión. En una carta a Zola, con quien sigue en correspondencia, justifica su opinión: "Me temo mucho que los cuadros de los antiguos maestros hayan sido pintados en el taller, porque no parecen poseer el aspecto de lo verdadero y más que nada la originalidad propia de la naturaleza". Cézanne dirá varios años después que se debería volver a hacer y revivificar a Poussin frente a la naturaleza.

El período romántico-realista de Cézanne duró ocho años, durante los cuales la audacia del pintor iba creciendo. Nadie puede extrañarse que, en estas condiciones encuentre la hostilidad del jurado oficial, junto con la total incomprensión del público. Su camino se ha separado ligeramente del que siguen sus compañeros de estudio, que visita cada vez que vuelve de Aix a París. Pero el pintor se siente cada año más atraído por su Provenza natal. Allá trabaja sin desaliento, fervorosamente. Le atraen las capas geológicas, visibles en las rocas y las montañas de la región, que ha descubierto durante ciertas expediciones arqueológicas efectuadas en compañía de su amigo Marion.

PERIODO IMPRESIONISTA-REALISTA

Su vuelta a París en 1872 marca el principio de una nueva etapa en la formación del artista. Para empezar, pinta una "Moderna Olympia", donde un hombre verde y negro contempla a una mujer color rosado pálido, acurrucada sobre un sofá de tono concho de vino, al lado de un velador dorado y de naranjas coloradas, mientras una esclava exhibe su carne azulada. Es una reacción contra su propio romanticismo tanto como contra la manera de Manet. Un providencial encuentro con Pissarro le decide a instalarse cerca de Pontoise, donde vive su amigo, en Auvers-sur-Oise. Paralelamente a la búsqueda que



La montaña Santa Victoria y el viaducto 1885 - 87

Pissarro, Monet, Sisley, llevan para reconstituir la intensidad luminosa, Cézanne, tomando en cuenta la luz, se esfuerza por reproducir el ambiente con tonos puros. Aclara su paleta, precisa su pincelada, y desarrolla su sentido de observación de los delicados paisajes de la provincia de l'Ile de France. La pintura de Cézanne progresa rápidamente entonces. Liberado del romanticismo exagerado de su juventud, el pintor siente ahora una necesidad de simplificación, de orden. De los veinte paisajes de la época de Auvers, algunos, como "La casa del ahorcado", quedan como el producto de una técnica excepcional. Volviendo sobre el tema de la "Olympia" de Manet, Cézanne pinta esta vez una "Nueva Olympia" con éxito total.

Mientras tanto Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Guillaumin, Berthe Morizot y otros, afirmaban, con la nueva técnica de análisis del espectro solar, un estilo nuevo, que encuentra cada día más oposición de parte de los jurados académicos. En cuanto al público, manifestaba su incomprensión con risas irónicas o indignadas. Esta oposición incitó finalmente a unos treinta artistas que compartían las mismas tendencias, a agruparse en una sociedad independiente, con el fin de reunir sus obras en una exposición que tomaría el carácter de manifiesto. Cézanne, a pesar de su técnica distinta de la de sus ex-compañeros, se siente solidario con la novedad de sus ideas, y nuevamente rechazado en el Salón de 1873, adhiere al grupo opositor. Sólo Manet se quedó con los oficialistas.

La exposición abre sus puertas el 15 de Abril de 1874. Cézanne presentaba tres obras: "La nueva Olympia", "La Casa del ahorcado", y un paisaje. La exposición en conjunto, fué un éxito de risa y de escándalo, y la crítica se desencadenó en contra de la nueva escuela. Uno de los críticos escribió: "El señor Cézanne no parece ser otra cosa que una especie de loco pintando su delirium tremens". Otro crítico, frente a la tela famosa de Claude Monet, preguntaba: "¿Qué representa esta tela? Veamos el catálogo... "Impresión, sol naciente" Y el crítico comentaba: "¡Impresión! con toda seguridad. Efectivamente, yo me decía que algo de impresión debe haber en esto, ¡tanto me siento impresionado! Y cuanta libertad, cuanta facilidad! El papel pintado en su estado primitivo supera lejos a esta marina!" Esa crónica humorística puso de moda la palabra "Impresionismo", que sirvió para designar la nueva escuela. Con motivo del salón siguiente, el crítico Wolff trataba en el "Fígaro" a los Impresionistas de "alienados mentales", agregando que su "falta de educación artística les impide saltar

Retrato de la señora Cézanne 1883 - 87



la zanja que separa una tentativa de una obra de arte".

Sin embargo, Cézanne vendió a buen precio su "Casa del ahorcado". Y escribiendo a su madre, decía: "Empiezo a descubrir que soy más fuerte que los que me rodean, y usted debe saber que la buena opinión que tengo de mí mismo está hecha a conciencia. Tengo que trabajar siempre mucho, pero no con el fin de llegar a hacer cosas bonitas, lo cual produce la admiración de los imbéciles; esto, que tiene tan común aceptación sólo es el producto de un oficio de obrero; por eso toda obra así producida, es inartística y vulgar. Sólo debo tratar de completar mis obras por el placer de hacerlas más verda-

deras y con mayor ciencia. Bien sabe usted que llega siempre el momento en que uno finalmente se impone..."

UN NUEVO CLASICISMO

Al año siguiente, Cézanne volvió a Aix, y con ese viaje, una nueva época de su pintura se divisa. El pintor se aleja del impresionismo. Renunciando a las pequeñas pinceladas, prefiere destacar las masas, subrayar los volúmenes, buscar una unidad de composición. Más realista que los mismos impresionistas, que limitaban la verdad al efecto óptico, se esfuerza por superarlos, más allá de la pequeña sensación y de lo dado inmediatamente por los sentidos. Desea "dar al impresionismo solidez y duración como el arte de los museos". Cézanne busca entonces un estilo firme, una solidez lúcida, una intensidad plástica; en vez de perseguir la imitación banal de las apariencias, el sólo somete su imaginación a las leyes de la naturaleza para tratar de descubrir un riguroso orden de las formas y una justa distribución de los colores. Y al hacerlo, Cézanne revela en sus obras —"El mar en el Estanque", por ejemplo, o el retrato de Mme. Cézanne— los principios de un nuevo clasicismo.

En la tercera exposición de los Impresionistas, que tuvo lugar en Abril de 1877, Cézanne presentó dieciséis obras que ocupaban el mejor panel.

El público y la crítica mantuvieron su actitud de franca burla. Pero Cézanne había avanzado en la opinión de sus colegas. En una pequeña revista semanal publicada con motivo de la manifestación, y llamada "El Impresionista", Georges Rivière indignado de los sarcasmos e incomprensión del público, escribe: "Los ignorantes que se ríen frente a "Los Bañistas" me producen el efecto de bárbaros que criticaron el Partenon. El señor Cézanne es pintor y es un gran pintor". Por otra parte el crítico Cordey dice: "El pintor de "Los Bañistas" pertenece a la raza de los gigantes; como no tiene comparación, es cómodo negarle". Sin embargo, en 1878, Cézanne es de nuevo rechazado del Salón Oficial, y deberá esperar hasta 1882 para que, finalmente, y gracias a un gesto de un compañero que pertenecía al jurado, una de sus obras tenga acceso en la Exposición de los consagrados.

PERIODO CONSTRUCTIVO

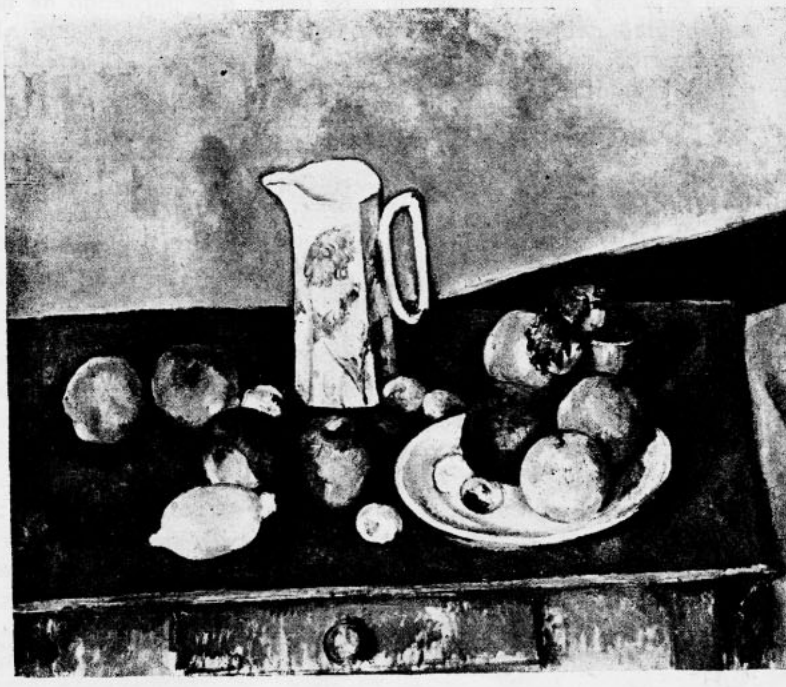
En 1885, Cézanne entra en su período "constructivo". A fuerza de voluntad y de meditación, se empeña por encontrar las leyes que rigen la sensación fundamental, para comunicar la impresión en su frescura original. Y después de captar esa sensación en toda su entereza, el pintor quiere solidificarla, para eternizarla y darle todo su significado.

En pos de un equilibrio entre esa abstracción y la realidad, Cézanne ahora pinta obras maestras, como su "Santa Victoria vista desde Beaurecuil". Ese paisaje da precisamente una impresión de construcción sólida y de liviandad, en un ambiente real y detrás de los elementos fugaces, aparece lo permanente. Cézanne pinta intensamente. No se detiene en sus hallazgos. Y con el afán de alcanzar mayores conocimientos, sigue buscando y progresando. Con su "Carnaval" (Mardi Gras), pasa de la manera constructiva a la sintética, que seguirá desarrollando hasta su muerte.

SINTESIS Y TECNICA

Para Cézanne ya el cuadro ha llegado a ser una construcción arquitectónica de formas y tonos que no debe quedarse en una sensación momentánea, que no represente una anécdota o un incidente, sino que sea la expresión de una realidad coherente, instalada en el tiempo. Ese deseo de perfección, esa necesidad dolorosa y vacilante de "lo absoluto" conduce al pintor a la realización de una síntesis y a hacer de sus cuadros un mundo concreto, una realidad que tenga su finalidad propia, sin que importe la naturaleza que le sirvió de pretexto. Para obtener ese resultado, Cézanne analiza, estudia, reagrupa, re-crea el universo, sometiendo la naturaleza a una formación cilíndrica, esférica y cónica. Es decir: organiza en el espacio del cuadro los cubos, las arquitecturas, las esferas, las masas, que son casas, árboles, fruta y personajes. En cuanto al equilibrio de los elementos, el pintor lo encuentra en la organización de las líneas horizontales y verticales que, formando ángulos rectos, traen y evocan la grandeza, la serenidad y la paz del espíritu. En una carta ya famosa a sus amigos Bernard, escrita dos años antes de su muerte, dice: "Tratar la naturaleza por el cilindro, la esfera, el cono, poniendo todo en perspectiva, de manera que los lados de los objetos o de los planos se dirijan todos hacia un punto central. Las líneas paralelas al horizonte dan la extensión, o sea, representan una sección de la naturaleza, o si usted prefiere, del espectáculo que el Pater Omnipotens Aeterne Deus despliega frente a nuestros ojos. Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad. Pero para nosotros hombres, la naturaleza está más en profundidad que

Vasija con leche y frutas — **1888 - 90**



en superficie; de ahí nace la necesidad de introducir en nuestras vibraciones luminosas, representadas por los rojos y amarillos, una cantidad suficiente de azulados, para que se pueda sentir el aire".
Para completar la realidad de las tres dimensiones, y en especial de la tercera, Cézanne descubrió que podía sugerir la profundidad también, mediante una ubicación escalonada de los planos junto con el desplazamiento del ángulo de visibilidad y la elevación de la línea del horizonte, tal como lo realizó en "El Mar cerca del Estaque". Así se pueden eliminar los rutinarios procedimientos de la perspectiva académica tradicional.
Ahora bien. La expresión del ambiente tiene una importancia fundamental. El cielo, el mar de los paisajes, tienen tanta presencia y solidez como los mismos árboles, las rocas o las casas. Por lo tanto es necesario dar una consistencia a los fluídos, al aire, a la neblina, al vapor. Es indispensable subrayar su estructura interna, poniendo la forma en valor con líneas, en vez de ahogarla en el claroscuro o el modelado. Y para expresar las cosas y el aire que las rodea, es decir las formas y el ambiente, Cézanne hace un sensacional descubrimiento, destinado a tener una resonancia inmensa: es posible eliminar totalmente tanto el claroscuro como la técnica externa de pestañeo de colores yuxtapuestos con que los impresionistas le habían reemplazado, suprimiendo sencillamente luces y sombras, y expresándolas mediante los colores. En este caso el tono reemplazará al modelado, y la relación entre los colores reemplazará el claroscuro. Desde luego se respetará el tono local. Pero las mezclas de colores serán substituídas por tonos puros, y los contrastes de tonos puros substituirán los procedimientos de degradación y de modulación. "Modelar con el color. O mejor dicho, "modular en vez de modelar". Tal es el leit-motiv de Cézanne que aprovechara Matisse para profundizar las enseñanzas del nuevo maestro de Aix.
Cézanne ha inventado una luz pictórica. Pero su voluntad constructiva y ordenadora corre el riesgo de entrar en conflicto con los impulsos del autor y los de su instinto. Para protegerse del peligro, Cézanne recomienda tener siempre presente el siguiente axioma: Todo en arte, proviene de teorías que se explican y desarrollan en contacto con la naturaleza. "Pues si la firme sensación de la naturaleza —yo la tengo muy aguda— es una base necesaria para toda concepción artística, sobre la cual descansa la belleza y magnitud de la obra futura, no es menos esencial poseer el conocimiento de los medios para expresar nuestra emoción". Es decir, que partiendo de la sensibilidad del pintor, y de su reacción instintiva frente al choque emocional que produce en él la naturaleza, el arte del pintor se realiza con técnica y reflexión. Impulsado por una sensibilidad que vibra al percibir la naturaleza, Cézanne pinta con la razón y la mente, pero conserva del objeto su sabrosidad, su frescura y su sensualidad.

EXALTACION LIRICA

Dos problemas de color le han preocupado, pero los tiene resueltos en el período de exaltación lírica que, entre 1885 y 1895 precede a su época sintética final. El primer problema es el de las sombras de color. Durante una visita a su amigo Joachim Gasquet, el poeta, Cézanne estudia un juego de luz sobre un plato de duraznos y damascos. "Observen cómo el sol dispensa su ternura a los damascos. Los está rodeando enteros; y los ilumina por todos lados. Por el contrario, miren: con los duraznos, se muestra avaro y sólo les permite brillar por un lado". "La montaña Santa Victoria", que es ahora entre los paisajes el motivo principal de su estudio, dispensa a todas horas del día sombras de distintos colores. Ora pinta la montaña violeta, con sombras azules, y el cielo blanco (el blanco de la tela al desnudo), ya la pinta azul con sombras violetas y rojas, bajo un cielo azulado. Y pintando la montaña misma con colores distintos según la posición del sol, el pintor soluciona el segundo problema: el de la relatividad tonal, que hace que el cielo no es necesariamente azul, ni los árboles verdes.
Un día de excursión a la montaña Santa Victoria con sus amigos Solari, después de tres horas de dura ascensión en la fresca mañana, el joven Solari descubre de repente, a la orilla del sendero, unas plantas verdes que parecen azules. —"Bribón, le dice Cézanne, descubres a los veinte años lo que me demoré treinta años en ver".

MADUREZ: ORGANIZACION Y SINTESIS

A los cincuenta años, Cézanne entra en el período decisivo de su obra, y produce intensamente. En diez años, pintará más de doscientas cincuenta telas. La oposición a su talento disminuye, y su fama crece. "La Casa del Ahorcado" ha sido expuesta en la Exposición Universal de 1889. Y en 1890 Cézanne ha sido invitado a participar en la exposición de pintores extranjeros de Bruselas. Recibe en Aix la visita de Monet y de Ambroise Vollard, cuya galería de cuadros en París será luego famosa. Vollard organiza una primera exposición de venta, con cincuenta telas, que se abre en París en 1895. Discutida por los artistas y los críticos, esa manifestación permanece ignorada del público. Sin embargo, algunos "amateurs" compran. El periodista y escritor Gustave Geffroy comenta: "Quedará de Cézanne una obra de carácter severo, y, sin embargo, encantadora, científica e ingenua a la vez. Cézanne terminará en el Museo del Louvre". Desde entonces las exposiciones de Cézanne en la Galería Vollard se sucederán cada vez con mayor éxito.
En 1889, en una venta de la Collection Chocquet, siete telas de Cézanne se venden a buen precio. Ya sus obras adquieren un valor de especulación. Tanto que en una venta del Conde Doria, el mismo año, un cuadro de Cézanne ha sido adjudicado en 6.750 francos. El público, sospechando que se trata de un palo blanco, pregunta por el nombre del comprador. Una voz contesta desde el público: —"¡Soy yo, el comprador, Claude Monet!"
Cézanne trabaja sin descanso en su retiro de Aix-en-Provence. El problema que le apasiona ahora es el de la organización de las formas en relación con los colores. Un cuento de Balzac, escrito en 1839, titulado "La obra maestra desconocida" le deja estupefacto. Se trata del encuentro del joven pintor Poussin con un personaje enigmático, Frenhofer, que el viejo maestro de Poussin, Porbus, trata con gran consideración. Frenhofer, pintor también, habla de sus búsquedas y finalmente invita a maestro y discípulo para que opinen sobre una tela que es objeto de su trabajo de muchos años. La obra es un caos de líneas y colores de los cuales sale un pie tratado en forma admirable. Balzac comentando el cuadro llega a expresar el real talento de Frenhofer, y hace decir a su personaje frases abrumadoras para la época, que expresan precisamente lo que Cézanne, al sentirse él mismo adelantado sobre su época, se esfuerza por realizar alrededor del 1900. Entre otras, estas: "No he trazado secamente los bordes exteriores de mi figura ni he hecho resaltar los insignificantes detalles de anatomía, pues el cuerpo humano no está bordado con líneas... La naturaleza consta de una serie de redondeces que se funden unas en otras. En rigor, el dibujo no existe... Sólo se dibuja modelando... ¿No le parece mejor empezar una figura por el medio, destacando primero los relieves más iluminados?..." Al leer esta novela, Cézanne exclama: "¡Yo soy Frenhofer!" Y luego, a pesar de sus sesenta años, vuelve a sus estudios con

más ardor que nunca. Efectivamente, escribiendo a Vollard en 1902, le informa de la construcción de un taller nuevo para seguir tranquilamente sus estudios. "Sigo con mis búsquedas y le avisaré de su resultado apenas mi estudio me haya dado un poco de satisfacción". Y algunos meses después, cumpliendo la promesa de escribir a Vollard, Cézanne le decía: "He realizado algunos progresos. ¿Por qué tan tarde, y tan penosamente? ¿Será el arte, un sacerdocio que exige seres puros dedicados a él por completo?"

Con la lentitud que impone la meditación, Cézanne se encarniza buscando con prudentes pinceladas, la realidad profunda y la armonía general de la naturaleza. —"Tengo por vanas todas las teorías, decía. La verdad está en la naturaleza, y lo comprobaré". Y luego agregaba, quejumbroso: —"Lástima que yo sea viejo... ya es demasiado tarde... y, sin embargo, lo comprobaré... pintando al natural".

Escribe al joven pintor Camoin, que estudia en París, y le aconseja, diciendo: "...si le gusta, haga estudios según los grandes maestros decorativos, Rubens y Veronese, pero tal como lo haría frente a la naturaleza. Sin embargo, lo mejor que puede hacer es el estudio del natural".

Siendo el objeto o la naturaleza el punto de partida, Cézanne trata de reducirlo a su forma esencial, y establecer su relación con los demás elementos que le rodean, en una construcción armoniosa y sintética que constituirá el universo de su cuadro. Es así como utiliza por ejemplo las capas geológicas para lograr unidad y armonía. Es así también como en el parque del Castillo Negro, en donde arrienda una pieza, descubre la relación geométrica que une un fondo de pinos y robles con unas rocas grandes, pedruscos tallados abandonados, y en el primer plano, una gruesa rueda de molino. ¡Extraordinario motivo, esa cantera abandonada!

Ahora la dificultad reside principalmente en acordar la liberación del instinto, que provoca la sensación frente a la naturaleza y el impulso creador con la voluntad reflexiva y sintética del pintor, cuando él realiza sobre su tela una transposición organizada de los elementos de su visión. Tal acuerdo debe operarse sin que el resultado pierda su carácter verdadero, su espontaneidad y su sensualidad natural. "Veo ahora la naturaleza con más lucidez —escribe Cézanne a su hijo— pero lo que me pasa es que la realización de mis sensaciones es siempre muy penosa. No puedo llegar hasta la intensidad que desarrollan mis sentidos. No tengo la magnífica riqueza de colorido que anima la naturaleza". Para Cézanne, el problema debe encontrar su solución en la naturaleza, en el objeto mismo, y no en una operación posterior de la mente. Y para resolverlo, el pintor estudia más profundamente la relación de color y forma. Frenhoffer había indicado el camino. Cézanne-Frenhoffer, pinceles en mano, obtiene una nueva interpretación del volumen y del contorno, organizando la forma con el pincel, de manera de confundir en la misma creación color y dibujo. "Todo es esférico o cilíndrico (o también cónico) ...pero el dibujo y el color no se diferencian; uno dibuja a medida que va pintando; cuanto más armonía expresa el color, más preciso es el dibujo. Cuando el color llega a su riqueza, la forma llega a su plenitud". Otra enseñanza que Matisse iba a explotar, hasta sus últimas consecuencias, revelándose como el continuador de Cézanne y justificando la confianza del viejo maestro en las jóvenes generaciones para seguir el camino que él había descubierto.

EQUILIBRIO Y DESEQUILIBRIO CREADOR

Pero la organización de las formas sigue preocupando a Cézanne. Esta preocupación le sigue en sus numerosas composiciones de bañistas, en la visión del paisaje, que quisiera reproducir estereoscópica, y única en su multiplicidad. "El mis-



Mardi - Gras 1888

Los jugadores de cartas 1890 - 92





Manzanas y naranjas 1895 - 1900

mo motivo, visto desde un ángulo diferente presenta un tema de estudio de un interés excepcional, y tan variado, que podría dedicarme a él durante meses, sin moverme, y sólo inclinándome ora hacia la derecha, ora hacia la izquierda". Efectivamente, Cézanne descubre una técnica apropiada a su deseo. Y mientras asegura la unidad de su composición captando en su tela las armonías concéntricas de la forma esencial, establece una correspondencia estereoscópica entre los volúmenes, con colores que se confunden con el contorno. Sin embargo, el estudio de la naturaleza le ha planteado otro problema. De tanto analizar el objeto, Cézanne descubre que tanto las líneas como los equilibrios no son tales como ellos aparecen en la representación mental del hombre, ni como él los expresa para representarlas, sino que la percepción modifica la sensación básica, rectifica sus defectos, y endereza sus líneas en forma automática. Cézanne, para restituir la autenticidad a sus cuadros, introduce en ellos cierto desequilibrio estudiado, "un desequilibrio por escrúpulo", como lo llama René Huyghe. Mesas cojas, sillas inestables, actitudes oblicuas, tales son los medios con que Cézanne produce consciente y reflexivamente una impresión de vida auténtica. En ciertos cuadros, esta técnica llega a ser casi provocativa, lo que críticos mal intencionados de la época interpretarán como una consecuencia de una perturbación de la vista del pintor. Sus últimas obras adquieren una vida interna profunda singular mediante la visión super-real del artista: una especie de fuego interior sacude la montaña Santa Victoria, sus árboles han sido heridos por un rayo, símbolos de la destrucción que acecha a la materia.

Los últimos años en 1905 y en 1906, Cézanne presenta diez obras cada vez en el Salón de Otoño de París. Ahora el pintor recibe los aplausos de la crítica. En el "Mercure de France", Jean Puy dice al respecto: Cézanne ha restablecido al Impresionismo en su camino lógico tradicional. Su enseñanza es inmensa". Al llegar al término de su vida, Cézanne triunfa finalmente y goza de la admiración de la juventud y de la simpatía de los pintores, de los escritores y poetas. Sin embargo, el pintor sigue por gusto, viviendo modestamente en su retiro, en una mezquindad burguesa, el que revolucionó los conceptos artísticos de su tiempo y que impuso a la pintura un total cambio de rumbo cuyos efectos iban a ser la característica general del arte del siglo XX.

Cézanne murió en plena labor de estudio e investigación creadora. El 15 de Octubre de 1906, después de escribir a su hijo para transmitirle un mensaje en que reafirma su fe en las jóvenes generaciones, como si hubiera tenido el presentimiento de su destino, el artista salió, como de costumbre, a pintar a la montaña Santa Victoria. Sorprendido por una borrasca, y empapado, busca un refugio; pero traicionado por sus fuerzas, Cézanne se derrumba a la orilla del camino. Una carreta de lavandería le recoge y le lleva a la ciudad. Su estado experimentó al día siguiente una breve mejoría que el pintor aprovechó para hacer una última acuarela, una naturaleza muerta, donde una botella y una garrafa de cristal oponen varios matices violeta, al lado de manzanas amarillas y coloradas, de uva azul, sobre una mesa azul y rojo. Es una obra fresca, tratada con firmeza. Sin embargo, el estado del enfermo empeoró de repente, y, dos días después de terminar su última obra, el lunes 22 de octubre, Cézanne, había dejado de existir.

EL LEGADO DE CEZANNE. RENOVACION DE LA FORMA Y REESTRUCTURACION

No fué en vano que Cézanne dedicó cincuenta años de su vida al estudio. En efecto, su especulación estética en busca de las leyes profundas que hacen de la pintura un arte de creación, y no de imitación, aunque la hubiera llevado en forma solitaria, fué extraordinariamente fecunda. De hecho, Cézanne no sólo fué un innovador valiente e incansable; sino que su obra puede ser considerada como una bisagra en la evolución del arte contemporáneo. Aceptó las conquistas ópticas del impresionismo sólo para consolidarlas y devolver a la técnica nueva el sentido de la organización que le hacía falta, infundiendo en ella una vida interior profunda, dinámica y expresiva. Partiendo de la relatividad de la exactitud visual, y de la constatación que no sólo las cosas son distintas de lo que ve el ojo, sino también que los objetos aparecen más o menos próximos o lejanos, masivos, importantes o insignificantes según la calidad visual del ojo que les está percibiendo, Cézanne descubrió que los sentidos proporcionan a cada ser un concepto individual del universo, y le ponen en la necesidad de adaptar

su visión personal a la visión común mediante una rectificación de su percepción, que tiene por efecto abstraer e idealizar los elementos concretos de la naturaleza. Ejemplo: en la mayoría de los casos y en condiciones óptimas de luz, las hojas son verdes. Por lo tanto todas las hojas reciben de la clorofila la propiedad de ser verdes y son verdes en todas circunstancias. O este otro: una montaña por su peso, su volumen y su naturaleza es estática, inmutable, y su tamaño, para representarla, es definido por las leyes de la perspectiva y de la distancia. Sin embargo, Cézanne descubre en el primer caso que las hojas son verdes sólo excepcionalmente, y que las montañas cambian de volumen y aspecto, avanzan, retroceden, se desplazan y se mueven como dotadas de una vida propia, en relación con el aire ambiente, la humedad reinante, los vientos, la altura del sol y la época del año.

De lo anterior, Cézanne dedujo que sólo quedan válidas para todos y para todas las cosas las grandes leyes estructurales que rigen la ordenación de las cosas, y que para reestructurar un mundo perfecto en el universo reducido de sus telas, él debía encontrar primeramente dentro de la materia inerte o viva de la naturaleza las armonías esenciales, lo que no era posible sin el rechazo previo de toda visión aparente o provisoria. Cézanne con una extraordinaria paciencia y minuciosidad, llevó adelante su estudio, y más allá de las superficies, alcanzó la forma directora, principal. Captó en la tela sus armonías concéntricas, dando un sentido nuevo a la forma, creándola con tonos y colores, sin respeto para el trazado, pues para él, el color era inseparable de la línea. Con esa nueva técnica Cézanne realiza conscientemente una transformación del lenguaje de la pintura. Pues, asigna al color un papel principal en la organización estructural de la naturaleza, y en vez de llenar con colores la representación lineal, llena con vida la estructura esencial. Completando su reforma de los medios y modos expresivos de la pintura, Cézanne no vaciló en convertir el claroscuro blanco y negro en tonos de color contrastados y modulados. El encuentro de la forma esencial e inseparable del color presuponía la existencia de un equilibrio permanente entre líneas y colores en la representación pictórica, así como una correspondencia estereoscópica entre los volúmenes. Por lo tanto Cézanne afirmó que la ordenación de los elementos naturales, conforme a una visión nueva, debía necesariamente conducir no solamente a una reestructuración sino a una renovación de la forma. Mediante el estudio de la estructura de las cosas, Cézanne se propuso reducir la forma a lo esencial para liberar su sentido expresivo. En un equilibrio nuevo, Cézanne destacó el papel de las figuras geométricas en las relaciones del espíritu con el mundo visible.

DEPURACION DEL ARTE

Su pintura llegó a ser la ilustración más pura y perfecta del equilibrio entre el ojo y el espíritu.

El restaurar la pureza original del arte del pintor fue otro objetivo que Cézanne persiguió durante su vida entera. Sus actos, su actitud tanto como su técnica, tienden a realizar en la pintura una depuración heroica, mediante la eliminación de los elementos ajenos que se habían integrado al arte de pintar en el curso de los siglos, tales como fines de demostración científica, de autoridad temporal o espiritual, de información anecdótica, de reproducción fotográfica, de la necesidad de propagar, copiar, divulgar, de un afán de decoración, de la teatralización de la representación y del sentido espectacular, dejando ese cuidado a los organismos que la necesidad ha hecho surgir en el transcurso del tiempo con la multiplicación de los periódicos, revistas, libros, ilustraciones, fotografías, escuelas y universidades, cines y teatros. La pintura, depurada de los elementos utilitarios, tiene una misión más elevada, la de establecer una comunicación trascendental entre el hombre y el universo, la de restituir la comprensión de la verdadera naturaleza, eliminando los errores de percepción y de raciocinio que la costumbre, la comodidad, y la dejadez, han erigido en principios, reglas y leyes falsos, que, sin embargo, presiden a la conducta humana, y que tienen un efecto paralizante sobre el progreso, la invención y el pensamiento.

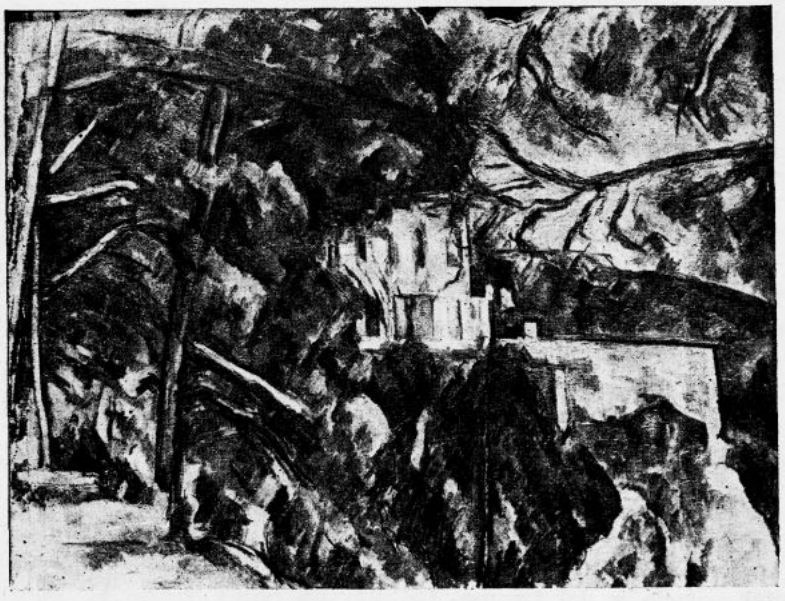
Cézanne buscó la manera de entender y luego comunicar su visión de una vida profunda de las cosas, de transmitir una revelación nueva de la naturaleza; su pintura, depurada de todo elemento ajeno, pero cargada con un sentido insospechado de la vida y de la naturaleza, se vistió de un poder de comunicación, de seducción, de convicción, y de un esplendor que llevó su fama, como un mensaje revolucionario, a todos los países civilizados.

UNIVERSALIDAD

La búsqueda de lo universal, lo perenne, lo estable, a través del espacio y del tiempo, fué llevada por Cézanne al éxito final y coloca su obra dentro de un clasicismo que escapa a toda tentativa de integración a cualquiera tendencia o escuela. Su clasicismo, basado en la naturaleza, somete los resultados de la observación a un estado mental superior. Manteniéndose fiel a un espacio tridimensional, rechaza los valores antiguos aceptados como dogmas, y la herencia cristalizada, momificada de los maestros del pasado, aprovechando sólo sus enseñanzas técnicas; finalmente adquiere una calidad de sinceri-

La montaña Santa Victoria **1897**





El castillo negro **1904 - 06**

dad y de frescura deliciosa gracias al carácter espontáneo del redescubrimiento del mundo. En una palabra, Cézanne buscó las armonías esenciales, persiguiendo lo estable, lo perenne y la vida profunda; edificó un mundo, cuya forma, construcción y color sugieren la permanencia y la universalidad.

Cézanne revolucionó la pintura de todos los tiempos. La solidez de sus afirmaciones dió un golpe mortal a la pintura académica. Y todas las tendencias o escuelas de pintura que se desarrollaron después de su muerte hasta hoy, reclaman títulos de sus enseñanzas.

SU INFLUENCIA EN LA PINTURA MODERNA

El retorno hacia el objeto y la naturaleza, su estudio y su meditación inspiró el realismo poético, el neoclasicismo, los post impresionistas, los coloristas, y el realismo social. El realismo poético recibió de Cézanne su iniciación, y explota las emociones que nacen del contacto con la naturaleza, buscando los puntos de comunión entre el pintor y el conjunto de la humanidad. Además, se esfuerza por conciliar la experiencia sensorial con la operación constructiva de la inteligencia, y con un uso racional del color.

Los bellos cielos y los tonos cálidos y musicales de los paisajes mediterráneos de Cézanne inspiran también a los representantes del neo-clasicismo, enamorados de los tonos puros, de las construcciones sólidas y de las bellas ordenaciones.

Gracias a Cézanne, los neoimpresionistas amansan, mediante el uso racional del color, el arrebato de sus instintos, y su lirismo se encuentra regulado por la disciplina técnica y racional del oficio.

Los coloristas se dejan emborrachar con el libre uso del color y la modulación de sus tonos, y se complacen en la búsqueda de la ordenación y de la estructura interna.

El realismo social tomó todo de Cézanne, pero orienta su búsqueda en la relación circunstancial del hombre con su medio ambiente, más que en su lucha contra la naturaleza.

El cubismo recibe de Cézanne las estructuras, y más allá de ellas, los principios ordenadores, tales las figuras geométricas y las relaciones matemáticas, inmutables en todos los aspectos del orden universal. Los cubistas llevan las teorías de Cézanne hacia sus límites extremos, y en un esfuerzo asociado de síntesis y estilización, buscan en las estructuras un principio rigurosamente abstracto de esencia geométrica, y descubren en este lenguaje un medio de progresar en el estudio de la forma permanente, y de sus aspectos múltiples.

El arte arquitectónico de los Puristas saca sus raíces de su gusto para lo estático, expresivo de lo invariable, junto con su deseo de ordenación, de armonía y precisión.

El orfismo, inspirado por Cézanne, se muestra deseoso de reconciliar la naturaleza con el espíritu, lo permanente con lo dinámico mediante el elemento vivo del color.

El neohumanismo busca en la emoción y la vida un estilo universal, y encuentra su expresión en una síntesis humana a la vez emocional y monumental, vecina del clasicismo cézaniano.

La representación simultánea de todas las condiciones inmediatas y simultáneas del objeto, que Cézanne había resuelto con técnicas estereoscópicas, y deformación del objeto es el centro de la preocupación de los Futuristas. Ellos buscaron la expresión constructiva y dinámica en las líneas de fuerza que Cézanne utilizaba para establecer la solidez estructural de sus cuadros.

Fue en la exploración de la sensibilidad y el retorno a la naturaleza que los Fauves buscaron la expresión del instinto, siguiendo la ruta de Cézanne. Como Cézanne, los Fauves analizan el choque sensorial para extraer los elementos esenciales, establecer los equilibrios vivos entre trazos y colores, para definir la atmósfera, las transparencias y las opacidades, para efectuar una simplificación y una síntesis, sin excluir la franqueza, la verdad interior de la emoción primitiva.

El neoprimitivismo es un aspecto del retorno hacia la naturaleza, para inspirarse de sus leyes más auténticas.

El onirismo cultiva la poesía interior y la poesía espiritual del objeto y de su representación objetiva.

Hemos visto a un Cézanne *superreal*, animando la naturaleza con el fuego de su visión interior. Ese sentimiento fué el punto de partida del surrealismo. Los surrealistas buscaron la manera de substituir a la representación externa y superficial de la naturaleza, una representación de la realidad profunda.

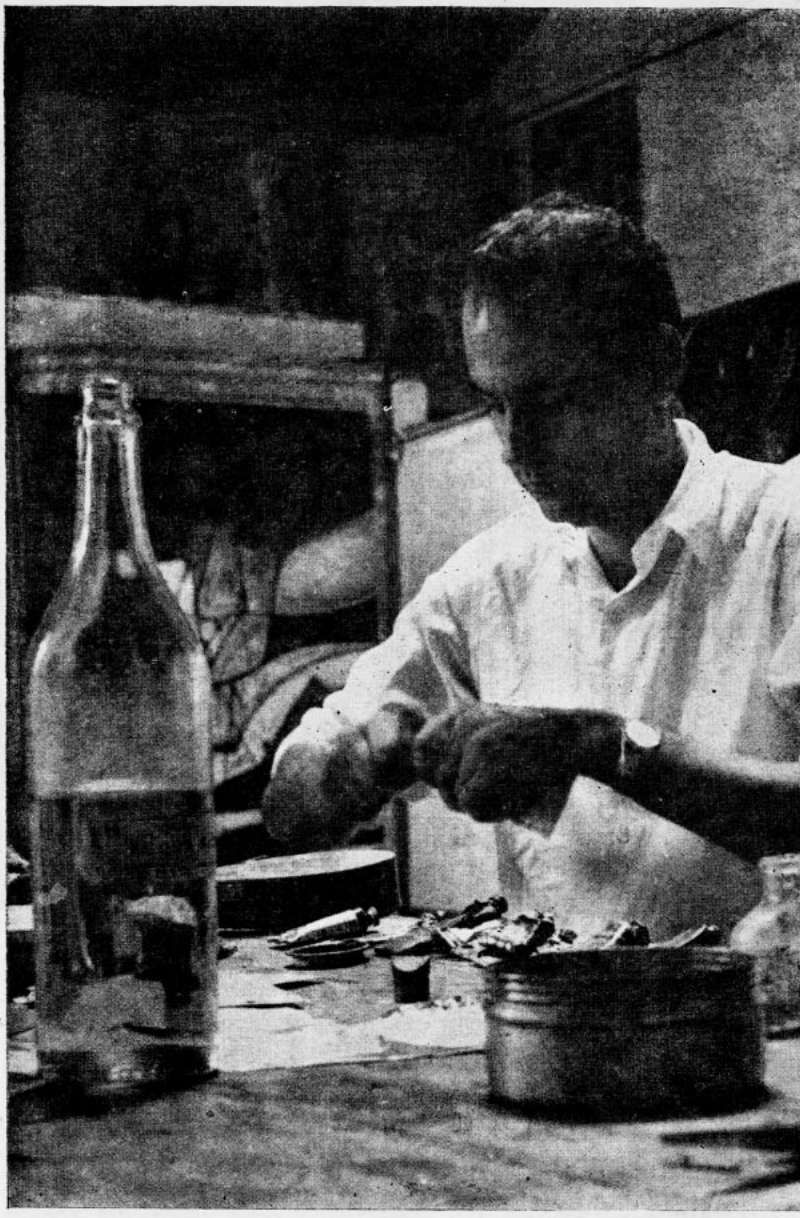
También los constructivistas y los representantes del neoplasticismo son discípulos indirectos de Cézanne, pues se reclaman a la vez del cubismo y del futurismo.

Se concibe con dificultad la existencia del arte abstracto sin el precedente cezaniano. Fue Cézanne quien, primero, tuvo la audacia de extraer de la naturaleza los elementos con que reestructuró un mundo nuevo, conforme a su ideal propio y a las leyes generales del universo. Fue Cézanne quien liberó el color de la forma, o más bien que dio forma y volumen a los colores, para llenar el espacio con su expresión intuitiva. Tal como los abstractos, Cézanne luchó por un arte puro, liberado de la actualidad anecdótica. En ambos casos, el arte llega a ser una música del espíritu.

Finalmente Cézanne también está presente en la escuela expresionista, la cual participa a la vez de la sensibilidad fauvista, de la construcción cezaniana y de una exaltación emocional controlada, clarificada, sintetizada según las leyes de un ritmo a la Gauguin. Siguiendo a Cézanne, el expresionismo se empeñó en la busca de valores nuevos, pero orientó su campo de experimentación en el hombre, realizando la síntesis de sus relaciones con la naturaleza y el medio ambiente, en un plano universal. El expresionismo concretizó sus esfuerzos para conocer el drama interno del hombre en la naturaleza y el significado humano del universo. Así el expresionismo vuelve a la tradición, y más allá se incluye en las tendencias nuevas del clasicismo y del humanismo, cuya síntesis, inspirada por Cézanne, bien podría representar la pintura de mañana.

Emile - Henri Dufour

ZAÑARTU: aspiro a un realismo en la ejecución de la obra misma



ENRIQUE ZAÑARTU

Con la reciente exposición de Enrique Zañartu en la Sala de la Universidad de Chile, el público tuvo ocasión de consagrar a un nuevo valor artístico nacional. Reducidas exposiciones anteriores en su propio país, no habían logrado dar aun la real dimensión de este pintor, cuya obra realizada en el extranjero, ha penetrado por su propio peso artístico en las esferas del arte contemporáneo de Europa y los Estados Unidos, donde él ha vivido los últimos tres lustros.

No es el primer caso de un artista chileno que se forma y desarrolla lejos de su tierra, y que crece —hay que afirmarlo— a pesar de las limitaciones que aun entraban nuestro desarrollo puertas adentro.

Enrique Zañartu se proyecta en este momento como un joven maestro en la pintura americana. Su obra trascendió en los últimos años, después de ser exhibida en Nueva York, Washington, París, Berlín, Stuttgart, Frankfurt, Amsterdam, Jerusalén. Ha expuesto ahora en Santiago, por primera vez, una numerosa colección de óleos y grabados, y poco antes en Lima. El pintor tiene 35 años y buena parte de esta juventud la ha entregado al oficio artístico.

El suyo es un arte de esencias, que parte del hombre y de la naturaleza. "Su obra está entre lo más depurado de nuestro tiempo", ha escrito Luce Hoctin, en tanto que otro crítico francés, Alain Jouffroy, afirma que "es entre los pintores jóvenes uno de los más representativos del moderno espíritu; su obra ha alcanzado un punto de equilibrio excepcional".

Se ha escrito ya bastante sobre Zañartu, y más que reunir opiniones sobre su arte, deseamos aquí estampar algo de nuestra conversación con él.

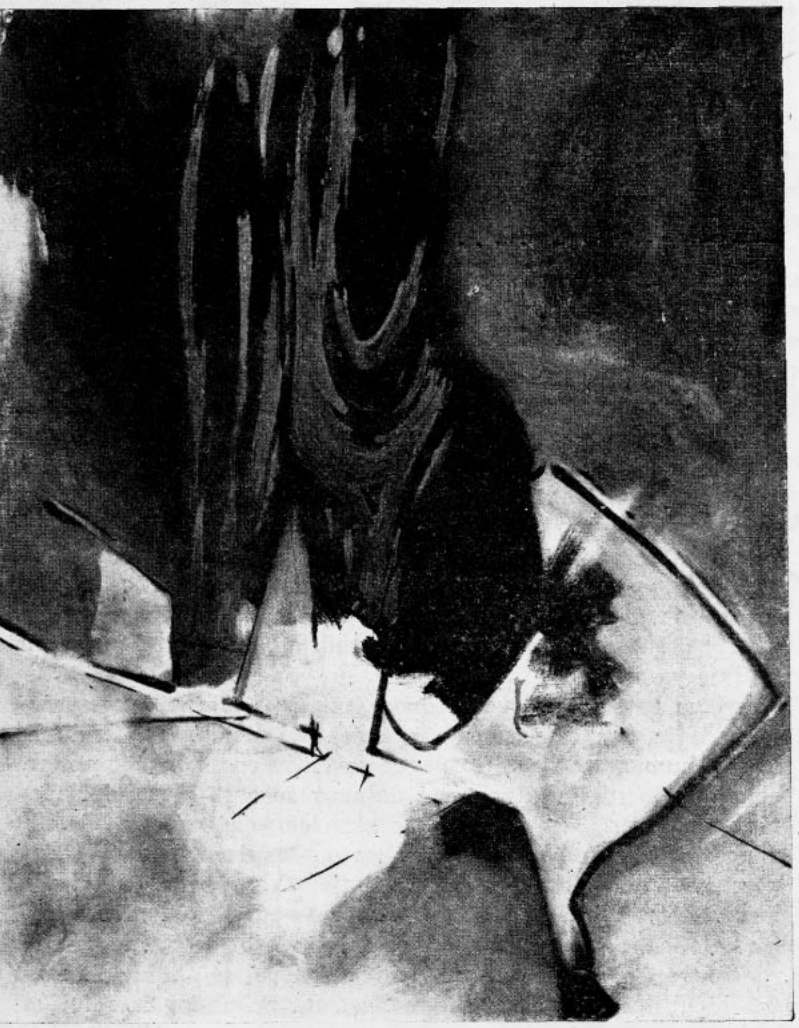
Una imaginación ágil, un lenguaje desprovisto de toda pretensión intelectualista, que no desea sorprender a nadie, revelan un poco el carácter del pintor. Nos parece, sin embargo, que esta presencia apacible oculta apenas el carácter apasionado, la dinámica que mueve la voluntad del artista. Tal vez esta especie de controlada violencia sea apreciable en los rasgos de su pintura. Pero no se trata aquí de la violencia originada en el impulso romántico, que es la más común. Creemos ver, por el contrario, que ella es el resultado de una vigilia constante suya por absolver las contradicciones que pueblan la mente de todo artista despierto y en ruta.

Iniciamos la entrevista refiriéndonos a su pintura. Zañartu reduce a términos muy concretos sus representaciones plásticas. —Creo que en mis cuadros está el paisaje que he vivido; es decir, el de mi tierra y el del hombre que la habita. ¿Que si reconozco en mi pintura otra raíz europea? Para los europeos esta pintura, como la de algunos otros sudamericanos conocidos por ellos, es sudamericana, por lo que ellos perciben de América a través de lo que nosotros hacemos. Nuestra geografía, el espacio y el tiempo americanos no se dan en Europa, que vive y por lo tanto realiza otra dimensión. El de Europa es un paisaje ya formado.

Nos dice en seguida que reconoce en su paisaje la representación de lo cósmico; en este paisaje está siempre sugerida la figura humana. El público participa en la creación del pintor, completa lo sugerido por éste de acuerdo a su particular manera de sentir. —El agua puede ser cielo y el cielo puede ser agua, depende de cómo se mire; parto —expresa Zañartu— del personaje y lo incorporo a un paisaje. Y aunque éste parezca más real que el personaje, está centrado en el hombre. Lo que me interesa es la relación del hombre con el ambiente que le rodea; trato al hombre en paisaje, con lo cual se produce la mutua identificación entre ambos. Se trata de pintar la relación



VAGABON DAGE 1954



FEMME FLAMME 1953

simbólica de una actitud del hombre sudamericano. Casi siempre se pintan formas imaginadas, pero vistas antes. Hay, sin embargo, la posibilidad de que el hombre haga "desaparecer" al paisaje, o que suceda a la inversa. De este modo uno u otro se transforma alternativamente en positivo o negativo, modifica al otro. Este no ocurre en Europa, donde el hombre determina siempre al paisaje; en nuestro continente eso está aun en formación; no se sabe quien domina a quien; la lucha es más cercana. Pues en América no se sabe aun el hombre que va a salir; es esto último justamente lo que está en la pintura. Todos podemos *ver* que así ocurre en Sudamérica. En el Altiplano el hombre es como una piedra en el paisaje; en la ciudad las piedras están completamente determinadas por el hombre.

Hablamos en seguida de una posición; mejor, de una situación americana en el arte. En la América Latina podría llegarse a una estética americana —nos dice Zañartu. Es una cosa de conciencia y también un asunto de cultura. Crear en lo americano. Lo importante —insiste el pintor— es esa conciencia de tal situación. Pienso que ya en "Residencia en la tierra" Neruda crea dentro de esta conciencia.

—¿Qué diferencia y qué aproximaciones considera que existan entre lo norte y lo sudamericano?

—Creo que la relación americana es más o menos total, a pesar

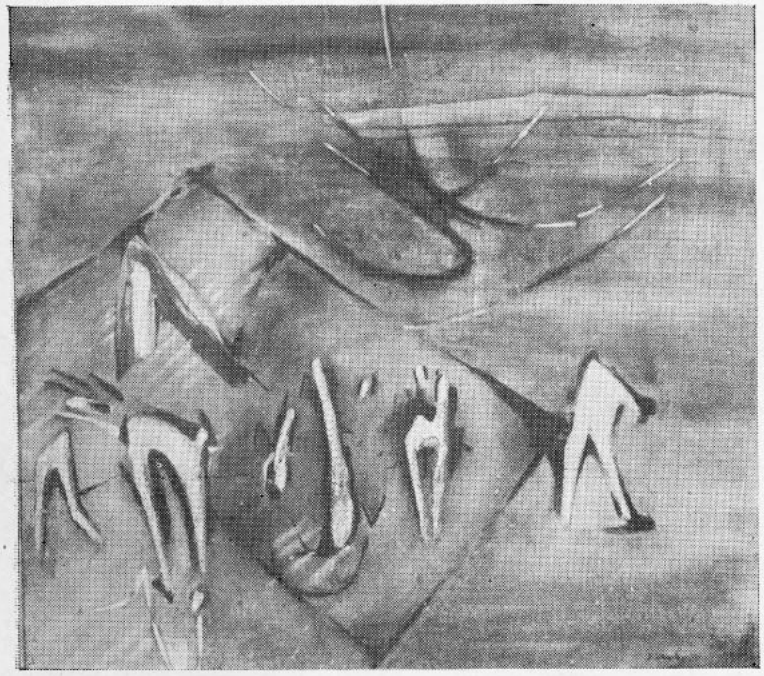
de las diferencias entre los norteamericanos y nosotros. Son países que se parecen mucho, aunque se encuentren en un nivel cultural distinto. Básicamente se asemejan, en algo que es muy directo y vital. Yo creo que Whitman o Faulkner pudieron ser sudamericanos.

—¿Y con relación a la pintura norteamericana actual?

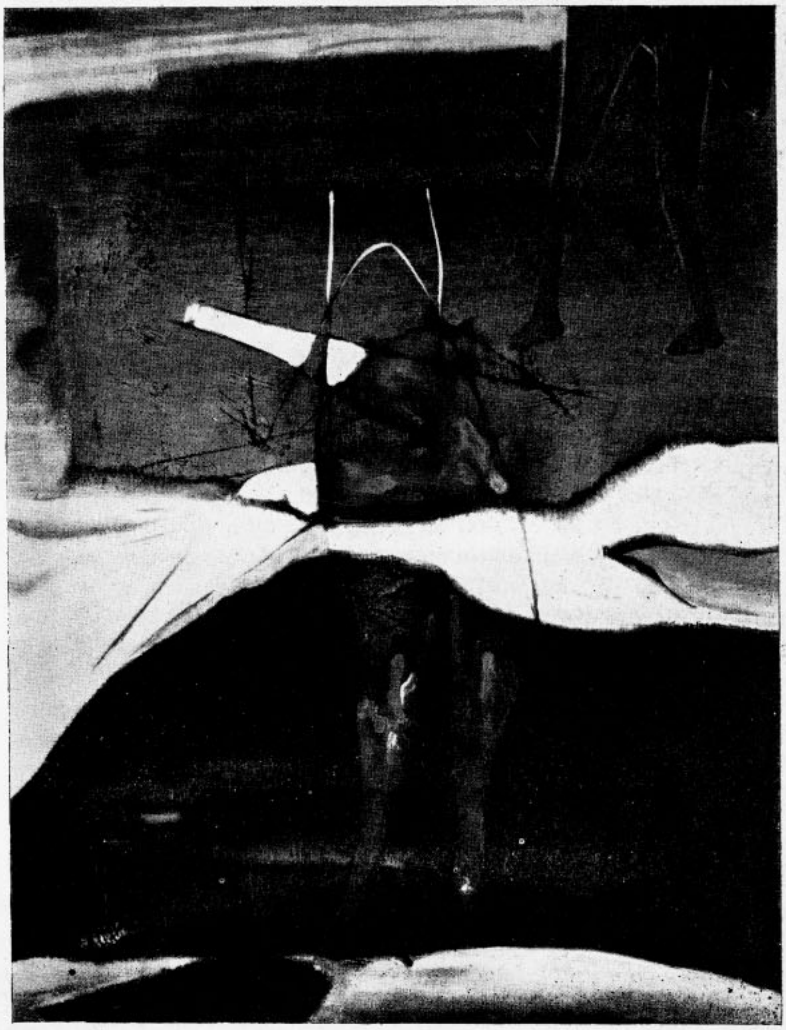
—Hay ahora un propósito deliberado de los nuevos pintores norteamericanos de separarse de todo lo que viene de Europa. Entra en esto la voluntad de crear una pintura americana del norte, y hasta cierto punto ellos lo han conseguido. ¿Lo positivo de esta pintura? La violencia del gesto; fascina esa fuerza. Pollock, por ejemplo: la materia choca y se corre, es una materia cruda, como fabricar mármol. Nada se oculta, y a veces el resultado es hermoso. Otros salpican, chorrean, en telas de grandes dimensiones. La generación joven sigue a este grupo, que hace diez años pintaba de manera distinta; Pollock y Kooning son los más caracterizados. Lo que considero negativo de esta escuela —llamada a sí misma escuela de Nueva York, en oposición a la de París— es el hecho de que el artista se exprima llenando la tela de pintura en el instante del gesto mismo. Entonces el resultado no es sino la relación entre el pintor y la materia; es decir, que el resultado no se acusa. Se niega de este modo el arte que empieza en la tela; el cuadro está desposeído de toda sugerencia. Es decir, que está en éste sólo la historia vivida, y allí terminó todo. Algo como ir a un psiquiatra: el paciente le cuenta su historia; el psiquiatra anota y saca el resultado, pero en buenas cuenta el que vive es el paciente. Creo, a la inversa, que el artista debe dejar listo el resultado para que quien lo vea lo recree, para que el público sensible a la obra de arte cree sobre la tela. Es decir, que busquemos la relación entre el público y la obra de arte y no entre el pintor y la obra de arte, pues esto último sería como la ceniza del resultado. Es un hecho que aquella pintura (Pollock, por ejemplo) resulta como un objeto muy bonito, como un mueble; la intención no existe ni hacia afuera ni hacia el interior. No basta, pues, con la materia puesta allí generalmente por la casualidad, como por quien tropieza, no originada en los impulsos conscientes o inconscientes.

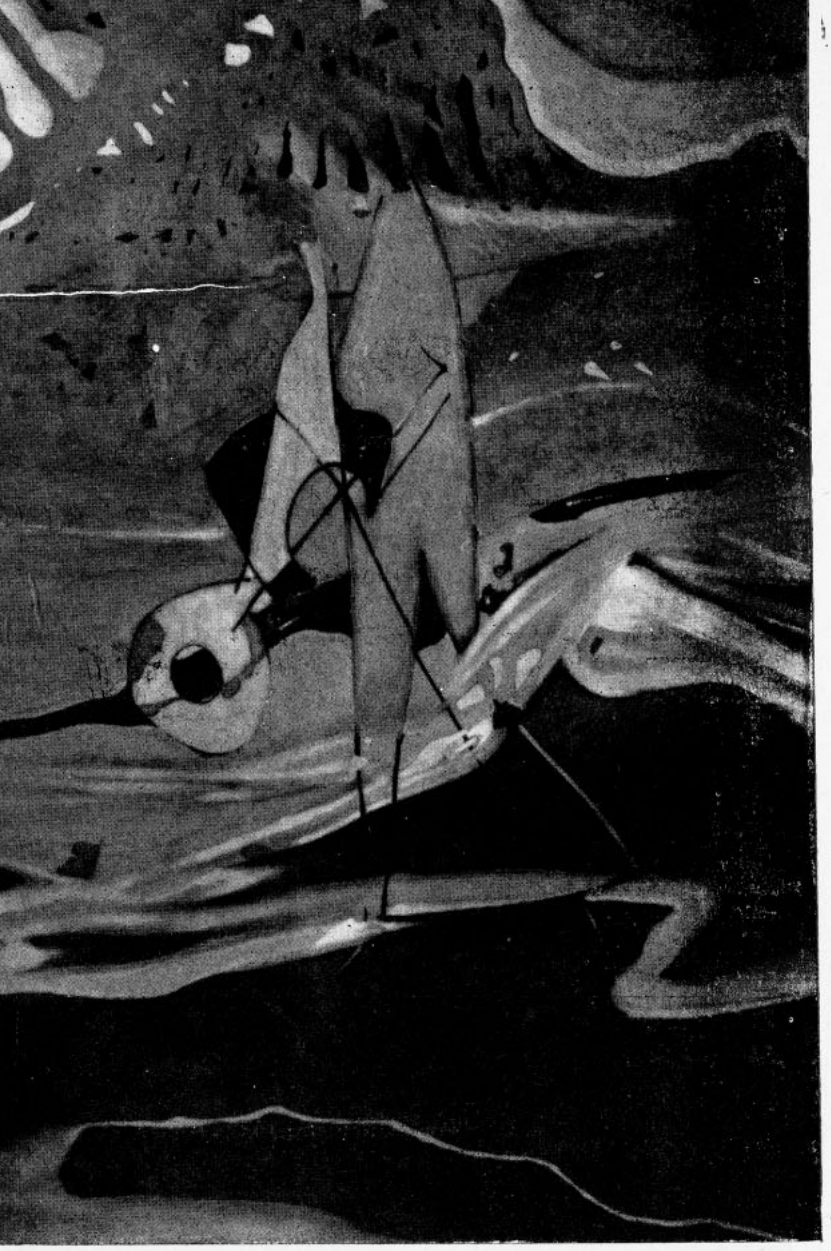
En todo caso —agrega Zañartu— los norteamericanos están en el comienzo de algo que puede ser muy importante en la renovación de la pintura, como lo fué el *dadá,* aunque ahora éste nos parezca infantil. No rechazo, entonces, la experiencia norteamericana, que es indudablemente transitoria. Estos pintores, que se confiesan abstractos expresionistas (*tachistes* en Francia), tienen por lo menos la misión de caotizar para un cambio en la pintura contemporánea. Por mi parte estimo que lo prin-

LE SIEGE



LE VOYAGEUR ET SON OMBRE 1955





BEACH COMBER III 1955

cipal es que ciertas viejas verdades como la que plantea que la obra de arte debe llegar a crear un mundo, se mantengan en pie, a fin de evitar saltos hacia atrás. Las experiencias son experiencias, pero no necesariamente obra creativa. Mondrian, por ejemplo, es una parte de la pintura, una experiencia formidable que a todos los pintores nos ha servido, pero como obra de arte es más bien una experiencia.

—¿Qué hay de nuevo en la pintura europea?

—La mayoría de los pintores italianos actuales son abstractos, influenciados especialmente por Magnelli. Es un movimiento sano y joven, como un renacimiento. Algo debe salir de ahí; hay numerosos pintores de esta tendencia y ellos viven de su pintura. Italia está como incorporándose a una época nueva, en la que Francia se resiste a entrar.

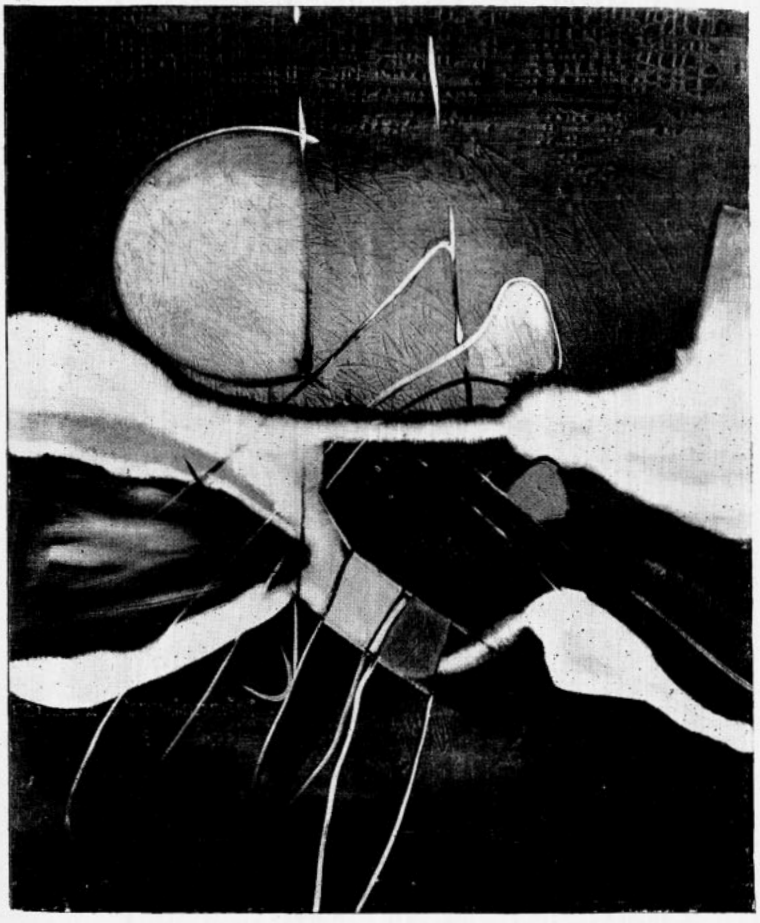
Los *tachistes* franceses, influenciados por la escuela norteamericana de que hablábamos, tienen ya prestigio en Francia, y despliegan una actividad enorme, con publicaciones propias y organizadores como Michel Tapie. Sin embargo, creo que este movimiento es más auténtico en Estados Unidos; en Francia resulta algo forzado, como quiera que ese tipo de cosa cruda no penetra bien en el carácter francés.

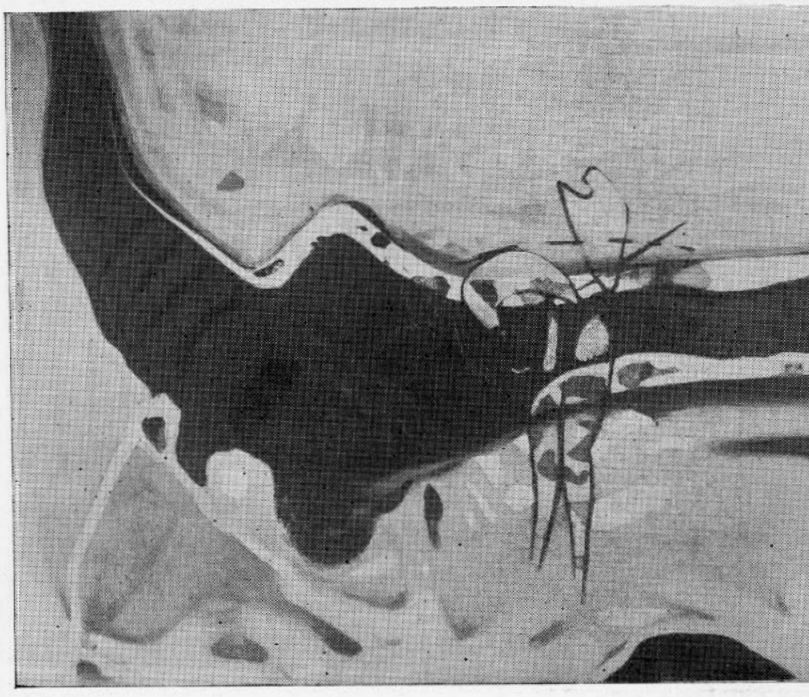
En cuanto a los pintores de Alemania, existe aun la influencia del Bauhaus sobre ellos, si bien hay otros más violentos, parecidos a los norteamericanos. En síntesis, existe una cierta generalización del arte abstracto en Europa que, como decía, es más fuerte por más natural en Estados Unidos. La pintura abstracta tiene un gran mercado especialmente en Nueva York. Veo un futuro abierto en el afán renovador de Europa; pues *se sabe* que hay que renovarse. La generalización de lo abstracto significa, creo, como un afán de volver a una pureza, por las generaciones de post guerra. Se trata de crear valores para nosotros y no para nuestros padres y maestros. Significa también una actitud de rebelión y de juventud y una tentativa de buscar una forma.

Yo nací dentro de esta especie de "cultura abstracta", aunque reconozca que mis impulsos no van en esa dirección.

Por lo demás, las influencias, aunque no se busquen ni se deseen, están ahí. Hay influencias hasta de la pintura oriental, particularmente sobre los abstractos norteamericanos, que siguen el arte caligráfico del Japón después que lo conocieron directamente. Ellos han incorporado una especie de gesto caligráfico, que es por lo demás muy antiguo, y que utilizan actualmente los japoneses como elemento plástico.

Preguntamos en seguida a Zañartu sobre la relación de su pin-





PAISAJE CON MONTAÑA

tura con la técnica del grabado, que él perfeccionó en forma muy completa en el Taller 17 de Hayter. Nos dice que el grabado es una disciplina de dibujo formidable para todo pintor; reúne en sí todos los valores que han de aplicarse en las artes plásticas. Como tal, es una técnica muy rígida, estrictamente controlada. Las posibilidades que dan el cobre y el ácido son enormes, cualquiera sea el resultado que se busque. Cree, asimismo, que el artista debe usar el mayor número posible de técnicas para poder expresarse y a fin de que lo que exprese sea válido para cada técnica. Es decir, que cada técnica nueva da nuevas posibilidades para otras técnicas. El grabado es muy artesanal, lo que no disminuye sus vastas posibilidades creativas. Y deja en claro que no se trata en este caso de mezclar a capricho las técnicas, sino que de hacerse a través de ellas del verdadero oficio.

Nuestra pregunta siguiente se refiere a la orientación del pintor, a lo que proyecta para más adelante. La dirección más o menos unilateral que toma la pintura de estos días, fincada principalmente en lo abstracto, concede al arte de Zañartu una posición excepcional, y por eso, difícil. Nos dice, con la convicción natural con que siempre se expresa:

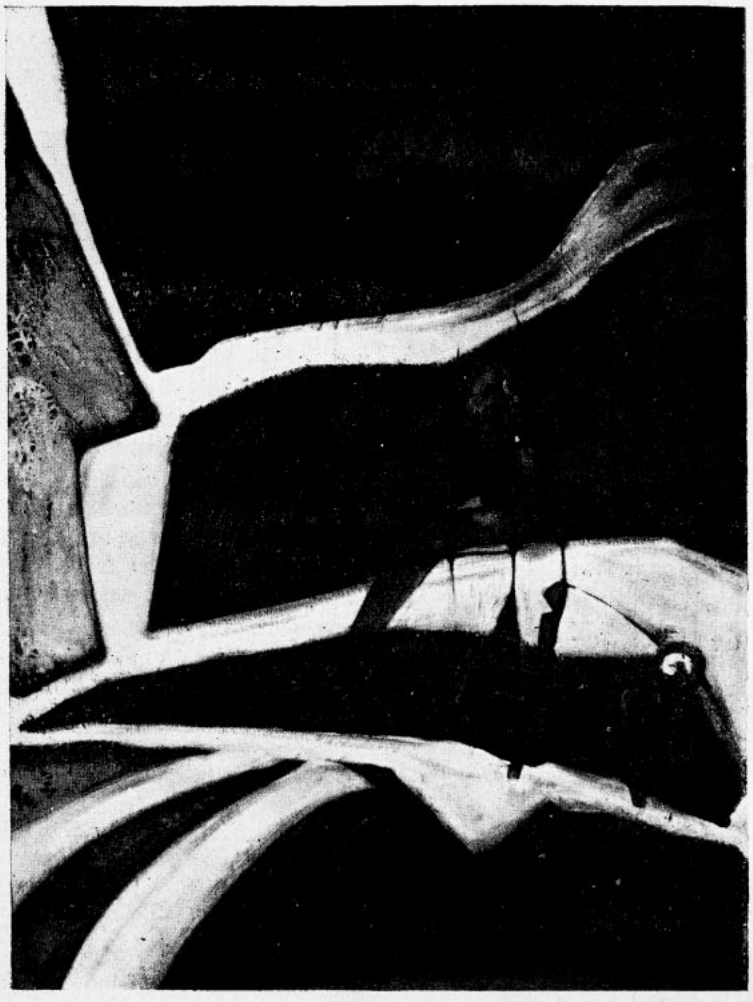
—Me interesa llegar a un gran realismo en la ejecución de la obra misma; es decir, conseguir que las materias produzcan por ellas mismas los efectos que les son propios. No pintar por pintar las cosas. Me gusta que la misma materia provoque sus resultados, y que los objetos vayan siendo creados por esta realidad material, en lugar de representarlos. Que se forme una pera en vez de que se pinte una pera. La creación empieza a producirse ahí; por esa razón no se ve mucho la pincelada en mi pintura. Los efectos no han sido literalmente pintados, sino que producidos por la materia. En cierta medida, esto me lo dió el grabado. Las esponjosidades del metal, la materia trabajando "por su cuenta", ofrece las posibilidades más variadas. Por lo demás —agrega— cada uno crea su propia técnica; es decir, que un artista es más importante que un pintor. Insisto en que hay que usar los materiales que se usan en la nobleza que ellos tienen; la materia es viva, y uno tiene que conocerla como a uno mismo, si desea traspasarla. No se trata, pues, de rellenar un cuadro con pintura, matar allí la materia y enterrarla como en un cementerio de colores.

En lo demás, es decir, en aquello que uno ve antes de pintar, me valgo de la observación de la naturaleza para mis paisajes. El mar, lo vegetal, lo mineral, el espacio. El espacio tuvo para mí un sentido distinto después del conocimiento de Cézanne.



BEACHCOMBER II 1955

EN EL ARCHIPIELAGO



La pintura es como un abecedario; si lo que uno hace es original, si es algo creado, se habrán agregado nuevas letras a ese abecedario. Por eso no reniego de aquellas corrientes que no sigo, y justifico el arte abstracto aunque no lo siga, por lo que él aporta; para mí lo que artísticamente no vale en lo abstracto consiste en que no llega a crear un mundo.

Alguien ha escrito que advierte poesía en mi pintura. No es que yo haga poesía en ella; pretendo, en cambio, hacer con la poesía una cosa real. No niego que antes hubo en mi obra mucho de ensoñación, de realidad imaginada, pero eso pasó; ahora trato de acercarme lo más posible a la realidad. Que siempre haya un mundo dentro de la forma.

—¿Qué de especial adviertes en la pintura que se hace en nuestro país?

—Es difícil pronunciarse a primera vista, pero creo que falta interés artesanal en Chile. El oficio de pintor es también un oficio; hay que investigar, trabajar y trabajar. La improvisación en arte es "madre de todos los vicios" plásticos; lo mismo la repetición hasta el infinito del aprendizaje primero. No se *es* siempre pintor por haberlo sido; hay que serlo cada día, de nuevo cada día.

La entrevista termina. Volvemos a la sala de exposiciones donde se exhibe la obra del pintor. Varias personas se acercan a Zañartu, le hablan de lo que ellas han visto. No son opiniones. Es algo más importante: en la mayoría de los casos se trata de una provocación de entusiasmo, de inquietud. Hablan mucho, algunos describen un cuadro, lo comparan, lo dan vuelta, preguntan.

Ya en la calle, el público prolonga, entre cigarrillo y cigarrillo, su visión del paisaje de Zañartu.

entrevistó Enrique Bello

Punto de vista sobre Zañartu

De la promoción de pintores a la que pertenece Enrique Zañartu y con quienes se embanderiza, acaso pueda señalarse en el porvenir a alguno que represente, con plenitud, lo que la mitad del siglo veinte será a los ojos del futuro. Un artista que haga resonar en su obra las contradicciones de su época. Sobre un fondo materialista de extracción idealista y romántica, el tejido de temas de nuestro tiempo...

He aquí algo que podría parecer una novedad. En declaraciones, Zañartu se confiesa realista. ¿Realista?

La pintura tiene una historia a la que hay que acudir cuando se habla de un pintor. ¿Repercuten en ella todos los fenómenos operados en el campo económico y social? No, si se quiere postular un determinismo excluyente. El arte tiene su propia historia. Lo mejor de ella puede parecer ajeno al momento por el que "toda" la historia atraviesa. A los artistas de avanzada se les reprochará una actitud marginal que hoy en día, nos arriesgamos a decir, no adoptan ni en su mayoría ni en su minoría. Se los acusará de individualismo. Pero que se busque dentro de la historia del arte contemporáneo a alguna personalidad que reivindique para sí la posición marginal del individualismo romántico y no se encontrará a nadie que no haya creído luchar por la objetividad que rompe las barreras entre el creador y el espectador. En tal empeño, es este último el que ha quedado rezagado y las formas de intención más objetiva que la pintura ha conseguido crear, ciñéndose más y más a sus propios medios, se le aparecen como herméticas, ininteligibles y subjetivas en grado sumo. Se ha llegado a un punto en que el artista y el conocedor del arte son los únicos en comprender al artista, porque nadie más sabe en qué sentido hay que comprenderlo.

Cuando Zañartu se declara un pintor realista nadie, de entre los profanos, dejará de pensar que se está burlando del público diciendo una cosa por otra. Aunque en verdad no se conoce, que nosotros sepamos, una escuela de pintura realista —hay el realismo mágico, el realismo social, etc.— se hace difícil aceptar un espécimen tan subjetivo del mismo como el que Zañartu nos propone en su obra. Antes se lo tomará por un abstracto que no ha logrado eliminar de su pintura algunos contactos representativos. Pero, si la pintura abstracta de primera mano no es subjetiva en el sentido de una eclosión emocional del yo (como en el expresionismo y el fauvismo) no lo es tampoco una que como la de Zañartu se empeña en despojar sus emociones de toda carga sensorial y sentimental.

Pero una pintura en la que no se representa nada o casi nada, puede ser mucho más real que la más minuciosa de las representaciones y, en consecuencia, más humana. La realidad, en este caso, residiría más en el sujeto que en el objeto, más en el hombre que en su contorno. Y se la alcanzaría antes por un proceso de autorreflexión que a través del conocimiento empírico en que se apoya, en mayor o menor grado, el arte figurativo.

Si disociamos adecuadamente la idea de realismo de todo resabio naturalista, si aceptamos la posibilidad de una pintura realista vacía de formas y colores naturales, comprendemos que el arte abstracto es sólo una zona, acaso la menos rica en que el hombre puede expresarse sin recurrir a dichas formas y colores y alcanzar una objetividad de la que el arte de los períodos espaciales (preocupados en captar la realidad sensorial y racionalmente) como los llama Albert Gleizes se apartarían siguiéndola por un camino equivocado: la observación del natural. Si recurrimos al más citado de los casos: Mondrian, como ejemplo de pintor abstracto, veremos que, de su sentido del arte, no se halla trazas en la obra existencial de Zañartu, llena de sentido dramático. De aquel se puede pensar que quiso crear un mundo absolutamente inédito, capaz de elevar al hombre por encima de sus circunstancias a un plano de beatitud y de equilibrio similar a aquel, en el que, lo suponemos, se mueve la ciencia pura. Zañartu, en cambio, pretende hacerlo descender hasta el punto en que, esquematizado por su angustia, se confunde apenas visible deshecho, transparente, con la naturaleza revelada en su hostilidad y en su desorden.

Zañartu ¿es un pintor verdaderamente surrealista? Breton ha escrito extensamente sobre la pintura de Matta. Este no es el único pintor joven que ha abandonado el método de los Ernst, Dali, Tanguy, etc., para seguir el suyo propio, sin apartarse de ellos en su propósito. Zañartu y Matta "tienen mucho que ver" el uno con el otro. Ciertos procedimientos les son comunes —habría que hablar aquí de recursos técnicos. Lo que importa es su común abandono de la imagen por el símbolo— como diría Herbert Read —de su tendencia común a develar sus vivencias sin mediatizarlas figurativamente. Ambos se encuentran en el polo opuesto del constructivo, en una zona fría y quemante donde se les ve trabajar en la exhumación de un mundo primordial. Pero, por lo que se nos alcanza, Matta está más en la línea psicológica seguida por sus antecesores, freudianos confesos. Su pintura se nos aparece como un documento similar a la escritura automática en la que el individuo procede como en el sueño a descargarse de sus contenidos inconscientes. La imaginación poética de Matta es poderosa y, aunque se cuide de subordinar a ella su inspiración manifiestamente pictórica, en la elección de los títulos de sus obras, a los que parece concederles una gran importancia, cae en ese juego de correspondencias entre la literatura y la pintura, a la manera de Masson, por ejemplo que nos parece atentatorio contra la una y la otra.

Zañartu es tal vez menos imaginativo y subjetivo que su brillante amigo y compatriota. Más pintor acaso, menos románticamente interesado en la apasionada confesión de su individualidad. Los dos se empeñan, por otra parte, en revelar una *realidad* colectiva y creen encontrarla en la *idea* de lo americano. Arriesgamos una opinión: Zañartu es un intérprete más fiel que Matta de esa realidad, menos europeo en la formación de su carácter. En su pintura se advierte, en primer término, la lucha hábil de un hombre con la materia que lo expresa, como si no quisiera rebasar los límites de ésta y se encontrara a sus anchas entre ellos. Un cuadro suyo es el producto de toda suerte de procedimientos destinados a hacer rendir, al máximum, instrumentos y materiales, beneficiándose con las sugerencias que unos y otros le hacen en el curso de su trabajo. Es el modo en que franceses (Wols) y americanos pueden haberle enseñado a gustar del cuadro que se realiza en la tela antes que en una idea previa del mismo y es probable que los siga hasta cierto punto, partiendo de las sugerencias que le hacen sus primeros contactos con ella, impremeditados, como quien interpreta una lámina del test de Rorschach. Luego organiza delimitando las formas vagamente antropomórficas que escinde en determinados puntos para continuarlas luego. Todo se resuelve en una nítida confusión de planos, líneas, formas y colores. A diferencia de los manchistas su obra deja de ser, a medida que cristaliza, un llamado de una subjetividad a otra. Tiene ella, a la par que la pesantez de la materia y la voluntad que ésta le imprime, el brillo de una *idea* indisociable de su expresión visual.

Enrique Lihn

La experiencia estética como expresión y creación de formas

Toda expresión es una tentativa de comunicación, de diálogo, una manifestación de nuestra necesidad de trascendencia, pero es, al mismo tiempo, una proyección de nuestro ser íntimo que, al salir de sí mismo, puede ofrecérsenos como un descubrimiento, como una auto-revelación. En este sentido, la creación resulta ser un método de autognosis. Al expresarnos, hacemos patente algo de nosotros que estaba oculto para nosotros mismos. A eso se refería acaso Platón cuando decía en el *Fedro* que no basta el arte para ser poeta, puesto que la poesía es una divina locura inspirada por las Musas. El ser humano es siempre potencialmente más rico que su conciencia y durante su existencia entera está descubriéndose, proyectándose, sacando de sí un saber que ignoraba. Tales auto-revelaciones interesan, sin embargo, a los demás, no sólo porque lo humano nos interesa siempre, aunque no parezca directamente afectarnos, sino también porque el mundo interior que expresamos se ha constituído en nosotros gracias a la comunicabilidad propia del mundo humano. "El hombre sólo se hace hombre entre los hombres".

Mas, lo característico de la expresión artística reside en el darse a través de un material sensible, y no puramente intelegible, y en el llegar a integrarse en formas que se organizan de acuerdo con leyes estructurales determinadas. Desde el seno de nuestra intimidad, el impulso expresivo avanza hacia afuera, hacia el mundo, y se realiza en contacto con él, en cierta manera en lucha contra él, para vencer sus resistencias e imponerle una forma. Así, la obra de arte resulta de una colaboración beligerante entre el artista y la materia con la cual trabaja. Diríase que la materia del mundo se resiste a ser formada y que, justamente, esa negativa desafía a nuestra voluntad creadora, a nuestra imaginación voluntarística, y la incita a la acción.

No es fácil enumerar taxativamente las leyes o principios estructurales que rigen la constitución de las formas artísticas, pero, en último término, todos ellos —unidad en la variedad, tema y variación, jerarquía, evolución, etc.— derivan de la necesidad de *ordenar expresivamente* la materia del arte en el espacio y en el tiempo. Así, las leyes de la composición plástica, por ejemplo, determinan la ordenación de la materia en el espacio visual, subordinándose a fines expresivos que surgen de una raíz profunda y singular. Se comprende, entonces, que los estilos y lenguajes artísticos varíen según lo que queramos expresar.

Si el arte pierde su contenido expresivo, se marchita y muere. Pero si el impulso expresivo, por su lado, quiere proyectarse victoriosamente, tiene que hacerlo mediante la construcción de formas, las cuales están sometidas a la vigencia de leyes que, consciente o inconscientemente, subtienden no sólo al proceso creador sino también al de la contemplación. Por eso, si nos ponemos en el punto de vista del espectador artístico, volvemos a encontrar los mismos términos: impulso expresivo, goce de las formas. Desde luego, en todas las artes el juego flexible de las leyes estructurales permite combinar con coherencia a los componentes expresivos. Si consideramos, por ejemplo, a los de la pintura —color, línea, luz y sombra, textura, volumen, etc.— advertiremos que cada uno de ellos, aun independientemente, es capaz de producir sobre nuestra sensibilidad un efecto estético primario. Somos sensibles a cada tono de color, a cada línea, a cada textura, pero el efecto estético llega a ser más complejo, rico e intenso a medida que el artista crea más variadas combinaciones alrededor de un eje central de organización. Si el arte se redujera sólo a este juego de efectos sensibles, ya tendría con eso sólo importancia y significación en nuestras vidas, pues constituiría un universo auto-suficiente de goce, un oasis de contemplación pura de lo sensible. Somos capaces de responder afectivamente a las combinaciones de colores y sonidos y aun el más leve trazo despierta en nosotros resonancias estéticas. Sin esta condición, la experiencia estética no alcanzaría a configurarse. Pero es inevitable que, además, proyectemos en el mundo sensible nuestras preocupaciones extra-sensibles y aún que pretendamos hallar en los universos creados por la imaginación expresiva un símbolo universal de la verdad. De aquí proviene la riqueza del significado espiritual del arte y de aquí se desprende la importancia que los temas artísticos han solido tener en la historia. Sin embargo, el arte no lograría conmovernos expresivamente si no fuera capaz de organizar sus materiales y suscitar en nosotros un goce primario, anterior a toda intelección.

Así, la pintura es siempre, en primer término, una expresión directa de la experiencia sensible, la creación pura del ojo hecho conciencia materializante. Ella surge del más pristino y fundamental contacto de los sentidos con el mundo y surge como una respuesta que el artista formula, utilizando un lenguaje cuyos elementos centrales son el color y la línea. La experiencia perceptiva de líneas y colores posee inmediatez, desde que ellos son capaces de afectarnos por sí mismos, aun al margen de toda figuración. Análogamente, nuestra respuesta a los estímulos sensoriales del mundo puede darse por idéntico medio. Desde este punto de vista, todas las aventuras visuales de la pintura son legítimas, particularmente las que se verifican en el dominio del color, que solió ser en ella un elemento secundario. Gran parte de nuestra experiencia sensible concreta es percepción de superficies y volúmenes coloreados, intensamente cargados de afectividad.

Las leyes estructurales del arte actúan subordinadas a fines expresivos. Pero esta subordinación no las debilita. Al contrario, les imprime carácter y les permite traducirse en totalidades siempre nuevas. Consideremos, por ejemplo, al espacio pictórico. Desde el Renacimiento, los pintores se afanaron por hacerlo coincidir con el espacio perceptivo natural, que a su vez coincidía con el de la física de la época. La pintura fue entonces, bajo uno de sus aspectos, un esfuerzo colectivamente realizado para dominar las leyes de la perspectiva natural. El impulso expresivo se satisfacía con ese tipo de espacio y con esa perspectiva. Pero no era ésa la única posibilidad de organización pictórica del espacio. Desde el punto de vista expresivo, el artista es libre para alterarla, si con ella aspira a expresar otra cosa. Puede, así, planificar el espacio y hacerlo puramente decorativo, con independencia de todo realismo, o puede combinar los dos procedimientos. El llamado arte moderno ha interpretado con suma libertad las leyes estructurales, para acentuar los efectos expresivos, especialmente a través de las alteraciones de la perspectiva, de la deformación de las figuras o de la eliminación de lo figurativo. Sin embargo, las revoluciones en el campo de la plástica no han sido puramente técnicas. Han sido también temáticas. El flujo de una nueva experiencia ha roto los diques de la tradición. A nuevas cosas que expresar corresponden necesariamente nuevos métodos, nuevos lenguajes. Pero esto mismo nos retrotrae al tema de la significación espiritual del arte. Con sus medios propios, medios sensibles y no inteligibles, el arte nos da una imagen del mundo, una imagen expresiva del mundo humano, que saca desde dentro algo que estaba en nosotros oprimiéndonos. Esa substancia íntima es transformada en objeto de contemplación y nos conduce a una visión del hombre mismo. Así, el arte es siempre expresión y forma. Al proyectarnos desde adentro, nos permite ordenar el caos de nuestra experiencia, para entablar un diálogo con los hombres.

Luis Oyarzún

El Plateresco y el Barroco en la arquitectura religiosa de México

EL PLATERESCO

En México, Plateresco y Barroco superponen dos planos decorativos, ambos de elevado valor estético. Corresponden ambos estilos a dos épocas definidas por pensamientos y momentos claramente diferenciados.

El Plateresco, o Renacimiento español, llega a México junto con la conquista y las misiones, con un criterio de continuidad en su forma general; mantiene un cierto "clasicismo" o pureza peninsular, aunque no libre de evasiones, porque recibe a menudo en su tratamiento la herencia o sello indígena.

El Barroco llega a México también desde España, pero allí se acomoda a su gusto y, en mayor grado que el Plateresco que conserva siempre un aire muy castellano, participa de la fusión indo-hispana. Sobre este punto, podríamos ampliar la fórmula y decir: indo-criolla-hispana. Bajo la licencia de una mayor libertad de expresión, con la imaginación plena, propia de un pueblo de artistas, con una eximia mano de obra indígena, estimulado por una creciente riqueza económica, México se lanza con fervor religioso y estético en "busca de la infinitud" como Otto Schubert define al Barroco.

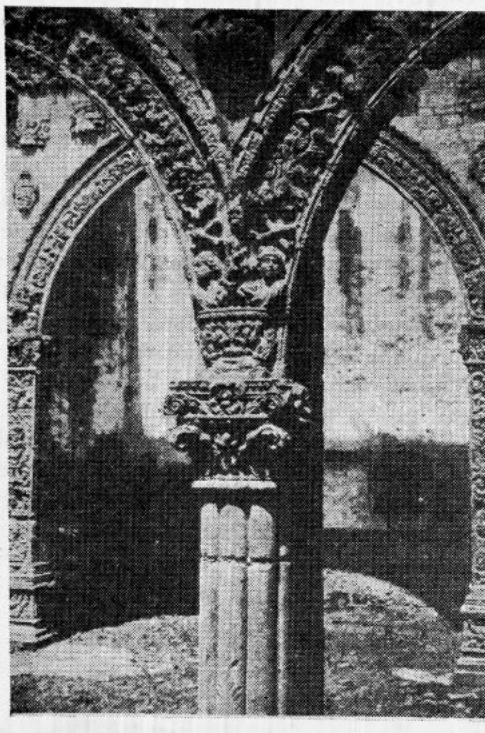
El Plateresco que nace como una variante del gótico, encuentra su historia cabal en la España del siglo XVI. En este mismo siglo se traslada a México. Se traslada con este mismo extraño maridaje de las formas góticas, mudejares, clásicas y renacentistas.

En México, las principales manifestaciones platerescas se hallan en los monasterios, convento-fortalezas que los misioneros franciscanos, agustinos y domínicos construyeron a través del país; es un período de catequización religiosa que corresponde a una extraordinaria floración arquitectónica. Había que sustituir el régimen teocrático indígena por una nueva fe, y los monasterios-escuelas se levantan muchas veces en el lugar del antiguo "teocali". Son conventos-fortalezas con torre y murallas almenadas, escarpa y hasta barbacana; servían de morada a los frailes, de escuela, de iglesia; estaban destinadas a ejercer el señorío espiritual sobre la región. Desde Hidalgo hasta Oaxaca, levantan en pueblo y en despoblado, las inmensas e impresionantes masas de sus rudas estructuras medievales. Estas construcciones que se hicieron así para prestar asilo en caso de posibles levantamientos indígenas, no tienen paralelo en la arquitectura religiosa y sólo podrían compararse con las fortalezas que los cruzados levantaron en Tierra Santa con un espíritu religioso-guerrero.

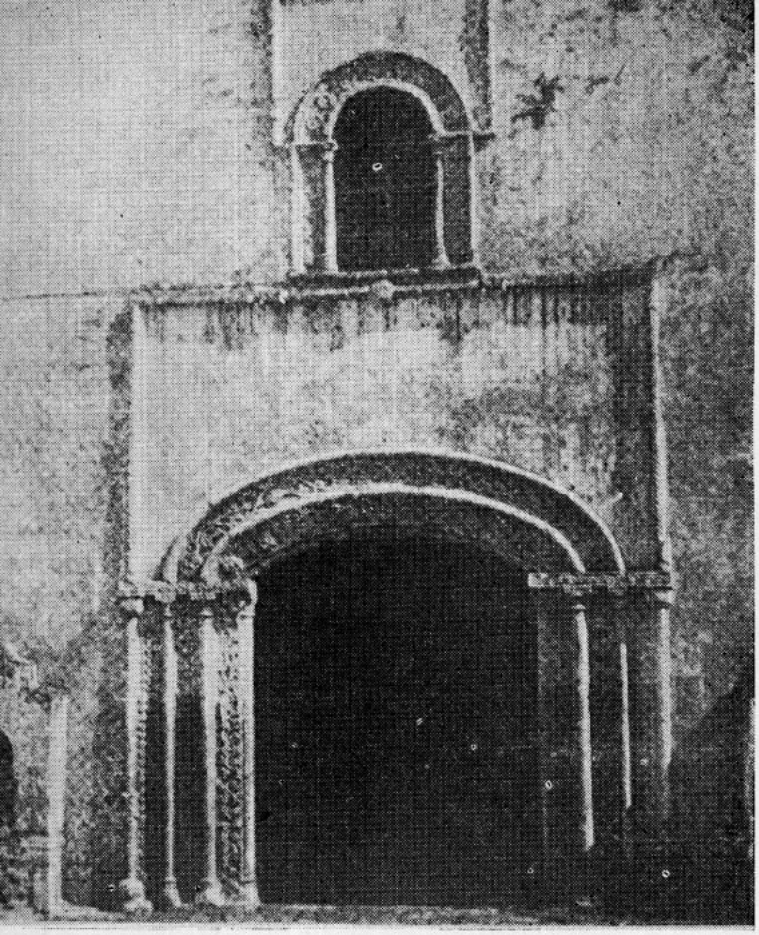
Los Franciscanos que llegaron a México en primer lugar, emplean el plateresco con muy fuertes matices góticos y románicos. Como dice Luis Mac Gregor. "hicieron cosas románicas y góticas con influencias platerescas, mientras los agustinos que llegaron más tarde, en 1533, hicieron arte plateresco con influencias góticas y románicas"; y agregaremos, con mudejar y hasta Isabelino. Los domínicos que llegan en 1526, adoptaron indistintamente las dos tendencias.

El Plateresco en México afecta más las formas que revisten las estructuras que la estructura misma que puede ser, como en

Portada plateresca pura de la iglesia conventual agustina de Acolman



arqueria de la capilla abierta de Tlamanalco

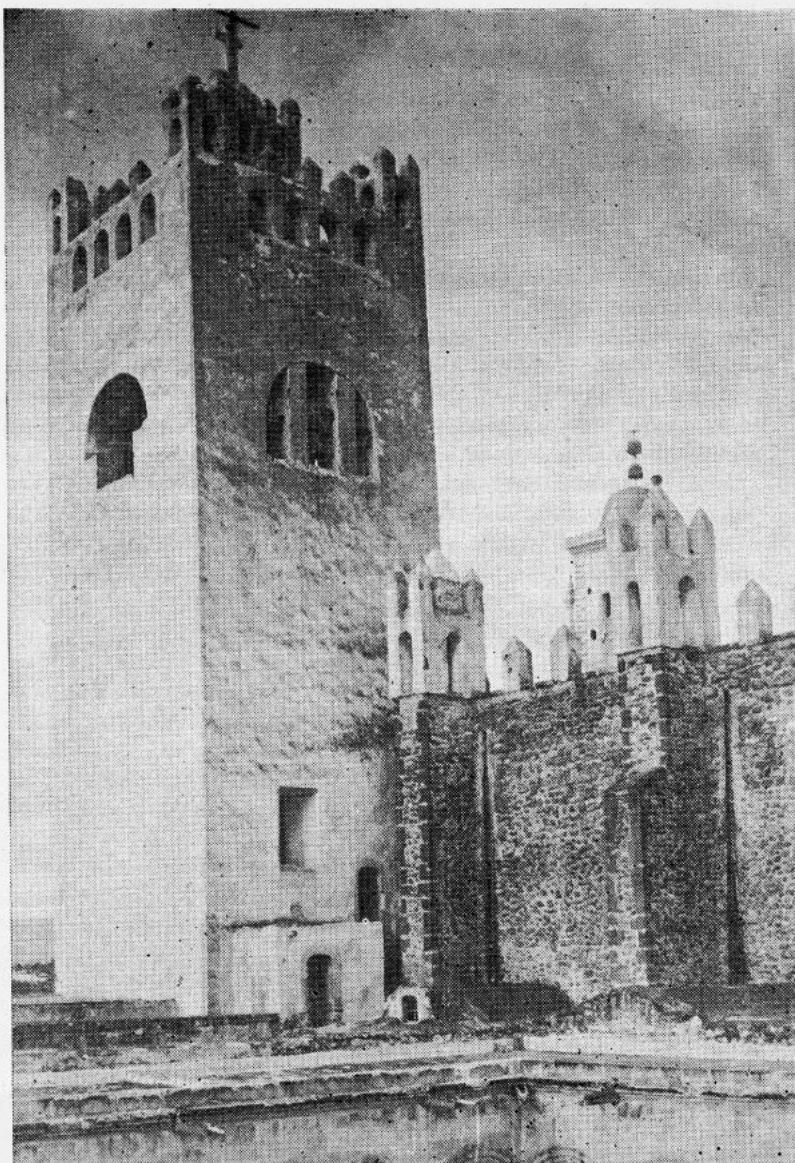


portada en la iglesia conventual franciscana de Otumbe

teresca o estilo arquitectónico plateresco; se aplicó allí, de la misma manera que en España. El plateresco crea elementos decorativos que tienden a usar órdenes clásicos, revistiéndolos de grutescos, quimeras, amorcillos, tarjas y cartelas, medallones, escudos, follajes y paños; distribuye con generosidad columnas abalaustradas, nichos con esculturas, candelabros, cresterías. Organiza la exornación estableciendo contrastes de zonas desnudas con zonas donde concentra la decoración, influencia mudejar. Pero cumple con la ley de la belleza organizada que preside toda la línea renacentista.

En México no es posible desentenderse del factor de la mano de obra indígena, que aplica su técnica para labrar la piedra. Es así como muchos ornatos son planos, con poco relieve. En muchas fachadas y arquerías, temas decorativos de inspiración aborigen, se injertan sobre elementos plateresco importados de España, como lo revelan plenamente por ejemplo las pilastras y arquerías de la capilla abierta de Tlalmanalco y las jambas, archivoltas y alfiz de la puerta de la iglesia de Ixtapan de la Sal. La influecia indígena se manifiesta más que en la composición, en la ejecución de la talla ornamental. Se extiende también a la imaginería, a la estatuaria y a esas curiosas cruces de piedra, a veces tosco a la par que delicado simbolismo, llamadas "humilladeros".

Excelentes copistas, los talladores indígenas, eximios artistas que bebieron en viejas tradiciones, tenían que dejar, sin embargo, un sello propio de expresión estética. Es así como los modelos, formas y anhelos espirituales de Europa están teñidos



torre y murallas en el convento agustino de Actopán

Actopan, (año 1550), gótica en la nave de la iglesia, morisca en el alminar de su torre y superponer en las arcadas del claustro, arcos renacentistas sobre arcos ojivales; en cambio, ostenta una portada y arcos de la portería en el plateresco más puro. Acolman, convento agustino también (año 1560), luce la más hermosa portada plateresca pura de México, que poco tiene que envidiar a la de Enrique de Egas, del Hospital de Santa Cruz en Toledo, y que sin duda representa el mejor exponente americano del arte plateresco No obstante, tiene en su nave las bóvedas nervadas del gótico y el claustro es de apariencia románica. En Acolman, no hay influencia indígena en la decoración.

Del mismo modo, la impresionante fortaleza domínica de Yanguitlan (año 1543), tiene detalles platerescos en su decoración exterior, bóveda gótica y artesonado mudejar en el coro.

Podríamos repetir el ejemplo mencionando una construcción franciscana, Huejotzingo, levantada en 1529. Los diversos elementos de esta iglesia conventual tienen un sello especial. Una de sus portadas, por ejemplo, es de un estilo plateresco muy libre, con bastantes matices góticos, mudejares y aún manuelinos. El retablo mayor de la iglesia, en cambio, es del más puro estilo plateresco y recuerda obras de Berrugueta y Giralte.

En realidad, el plateresco en México viene a adornar el gótico y el románico; no hay propiamente dicho una estructura pla-

frecuentemente de los gustos e instintos de la antigua raza. Fray Jerónimo de Mendieta, en su "Historia Eclesiástica Indiana" dice: "Casi todas las buenas y curiosas obras que en todo género de oficios y artes se hacen en esta tierra de Indias, los indios son los que las ejercitan y labran, porque los españoles, maestros de tales oficios, por maravilla, no hacen más que dar la obra a los indios y decirles cómo quieren que la hagan y ellos la hacen tan perfecta que no se puede mejorar". Esta influencia indígena, infloración americana que brota y viene a refrescar a las órdenes renacentistas y más tarde a las formas barrocas, es fenómeno común a toda América Hispana. Pero, si bien aporta cierta frescura y grata variante ornamental, la mano de obra indígena no modifica la altivez castellana de las joyas plateresca mexicanas.

Hemos dicho en un comienzo que la línea plateresca se advierte principalmente en construcciones religiosas. Las construcciones civiles del siglo XVI han desaparecido casi todas. El Palacio de Cortez en Cuernavaca ha sido transformado en el curso de los siglos. Sólo quedan algunas casas con organización de fachada de plateresco puro; en Mérida: la casa de los Montejo; en Tlaxcala: el Palacio Municipal y en Oaxaca, una casa solariega en la calle Macedonio Alcalá.

En la decoración interior de iglesias, el barroco y la ignorancia han hecho tabla rasa del plateresco. Si bien se encuentran en México algunos retablos con reminiscencias plateresca, los únicos de estilo puro que aún quedan en estado de conservación, se hallan en Huejotzingo, Xochimilco, Huaquechula, Cuauhtinchan, Tlaxcala. El mejor ejemplo es el de (Huajoz) Huejotzingo. El retablo de Huejotzingo fué construído para los franciscanos en 1580 por el pintor Simón Perryns y el escultor Luis de Arciniegas. Se divide horizontalmente en tres cuerpos y un remate. Sus columnas son de orden dórico en el primer cuerpo; el segundo lleva columnas jónicas y el tercero columnas plateresca abalaustradas, con capiteles jónicos; cumple con ese maridaje tan común del Renacimiento purista con Plateresco. Los frisos se llenan de amorcillos y de flores que hacen marco a los nichos de las esculturas y a los vanos de las pinturas. Generalmente, los retablos del siglo XVI se componían de cuadros al óleo enmarcados por columnas plateresca, y con adornos de ángeles y querubines, no excluyendo en muchos casos, nichos con escultura.

El Grecoromano de Juan de Herrera, purismo clásico, frío, que con severidad lanzó su reacción contra las "fantasías plateresca", tuvo en México una corta floración. Son de filiación herreriana, las portadas posteriores de la Catedral Metropolitana, la fachada principal y las torres de la Catedral de Puebla y el frente de la Catedral de Mérida.

Luego, las formas barrocas introducidas en España por Herrera "el mozo", invaden Hispano-América, donde se desarrollan con una personalidad propia, una exuberancia y libertad desconocidas en el Viejo Continente. Apunta a mediados del siglo XVII.

EL BARROCO

La primera mitad del siglo XVII nos lleva a un período de libertad de expresión estética, de abierta confabulación contra los órdenes clásicos; hemos llegado al Barroco, a la "ondulación perpetua" según expresión del mexicano Francisco de la Maza. El barroco es un fenómeno universal, pero México le dió luego soluciones propias; se encontró a sí mismo.

Werner Weissbach estima que el Barroco es la defensa de la Iglesia Católica frente a la Reforma; es decir que el espíritu de la Contra-reforma habría creado esas nuevas formas ornamentales para dar estímulo y nuevo fausto a las formas y al espíritu religiosos.

Si bien el impulso barroco llega a Hispanoamérica desde España, creemos que su desarrollo en el Nuevo Mundo es determinado más por expresiones de sus sentimientos estéticos muy vigorosos, que por el espíritu apuntado más arriba, porque en América Latina no fructificó la Reforma.

La simple aportación de concepciones indígenas en el plateresco español importado a México en el siglo XVI, se acrecenta en la época del barroco hasta llegar a una fusión indo-hispana, que acentúa el criollismo de estas últimas formas. Esta fusión se advierte también, desde luego, y con mucha fuerza, en Ecuador, Perú y Bolivia.

En México, la actividad indígena que sigue entregando la mano de obra pero que se incorpora ya con mayor responsabilidad de creación, acoge al barroco con cierto júbilo; el barroco se acomoda a sus gustos decorativos más que a su antigua técnica de la talla, la que luego modifica, subsistiendo su concepción ornamental. Por otra parte, mayor es a partir del siglo XVII, la honda compenetración mutua indígena-criolla en el campo de las artes mayores y de las artes menores, donde el artífice indígena también participa en gran escala, moldeando un prodigioso arte popular que perdura hasta nuestros días.

Ya en el Nuevo Mundo no es un pasivo receptáculo de modas exteriores. El espíritu del indígena y del criollo emancipado dan formas nuevas, desconocidas en el mundo y que producen un barroco diferente, americano. Dice Manuel Toussaint en su "Arte Colonial de México": "El Barroco de México se mueve dentro de tendencias peculiares suyas; puede derivarse del Barroco europeo, sin duda, pero su desarrollo es tan particular, tan único, que en el fondo debe estudiarse por causas semejantes: psicología del pueblo, sentimientos religiosos, prosperidad económica, las que producen efectos iguales".

Indudablemente, al Barroco en México, en América, corresponde una nueva espiritualidad religiosa y estética. El siglo XVI inicia la catequización. En el siglo XVII y aún más en el XVIII, la devoción indígena y mestiza se nutre en torno a sus imágenes piadosas. Esta exaltación espiritual se traduce en el apego cada vez mayor hacia esa exaltación de las formas que es el barroco. De allí que el barroco religioso, y a veces, por rebalse, el barroco civil, llegara a una intensidad y riqueza extraordinarias.

Como lo apunta Francisco de la Maza "Al Renacimiento sereno del siglo XVI, sucede un tumultuoso Barroco en fachada, retablo, muebles y artes menores. Hay una necesidad de movimiento en todos los sentidos. La línea recta está proscrita; el volumen avanza; la sensibilidad clásica no puede ya representar nada; perdura tan sólo como una concesión erudita".

Y así es, pero no sólo la línea recta está proscrita, porque mientras el Renacimiento es superficie, el Barroco es profundidad. El retablo barroco suprime las superficies planas de las pinturas para reemplazarlas por las esculturas que producen volumen, profundidad. Perfectos ejemplos de este afán son los retablos del crucero de la iglesia de La Valenciana, los de Tepozotlan y el pontífice retablo mayor de Santa Prisca de Taxco, donde, sin embargo, cada uno de los elementos del estípite tienen por debajo de la exuberancia, una sabia y lógica estructura, desde el basamento hasta la clave. En las portadas, el barroco llena con decoraciones los planos antes lisos del plateresco, evita la impresión planimétrica y en su ansia de profundidad, busca el escorzo.

"El barroco es abierto; no afirma ninguno de sus detalles; trabaja con formas fugitivas. Para el clásico, forma cerrada, el elemento rigurosamente geométrico es principio y fin" (Angel Guido). Sin embargo, se advierte en el barroco, aún en el más intenso, una cierta ordenación de esas "formas fugitivas" y sólo en algunos ejemplares, prevalece una especie de desorganización de los elementos; diremos más bien falta de proporciones por exceso de voluntad decorativa.

A medida que se acerca el mediado del siglo XVII, el desequi-



librio en líneas y volúmenes, un menor afán de proporción y simetría, anuncian el barroco. Este ascendente barroquismo sube de grado cuando comienzan los adornos a apoderarse de los espacios, cuando las columnas del primer tercio se exornan, dejando las estrías en las de los dos cuerpos superiores. El paso siguiente estriba en las estrías onduladas, pero la plena formación barroca de fachadas y retablos se decide con la ondulación de toda la columna en helicoide: la columna salomónica.

Dos maneras tiene la columna salomónica de torcerse en tirabuzón: aquella en que los ornatos se le enroscan dando vueltas simétricas en su fuste o aquella que ondula por su propia voluntad. Hay otras, huecas "hechas tan sólo de hojarascas, afirmando su pura intención plástica de ornamento y negando su esencia arquitectónica" (Francisco de la Maza, Retablos barrocos en México).

El espíritu del barroco estaba en plena marcha, empujado por una sed de movimiento, una obsesión de llenar los espacios, de expresarse en volumen. El hombre del barroco soluciona su frenesí primero con la columna salomónica, después con la pilastra estípite, novedad del siglo XVIII y último paso que da el barroco. (La pilastra estípite consiste en un zócalo sobre el que se eleva la pirámide invertida; tras de ella, después de molduraciones, viene un cubo con medallones que hacen marco a santos, ángeles, flores, o motivos ornamentales; luego, suben más molduras y todos los juegos decorativos imaginables, hasta llegar al capitel que es siempre corintio).

Es un elemento dieciochesco, característica del churrigueresco, que importan a México dos arquitectos andaluces: Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez, autor, este último de la delicada y elegante portada del Sagrario de la Catedral de México, joya churrigueresca.

Pero luego, México imprime al barroco su sello propio, nacional. El delirio ornamental cubre portadas y levanta retablos dorados desde el sotocoro hasta el ábside, desde el zócalo hasta la bóveda. Aparte de unos pocos excesos, fruto de la época y que debemos comprender, se advierte un innato buen gusto y un sentido maravilloso de la decoración y de la policromía, a la vez que una ejecución perfecta; es la nota dominante.

El estípite, por obra y gracia de su pilastra, permite todas las audacias; las peanas avanzan y los nichos se rehunden; en los retablos, las pinturas desaparecen —se colocan en muros y sacristías— para dejar lugar a la escultura en una ansia de apoderarse del espacio. Lo vemos en Querétaro, en los ocho retablos dorados de Santa Clara y en los siete de Santa Rosa; típicos retablos del Bajío que "se desprenden de los muros a manera de orlas". Y en el convento de San Agustín de Salamanca, llegamos al apoteosis del Barroco; en la fiesta dorada y policromada del crucero, verdaderos escenarios han reemplazado a los nichos.

Hemos llegado así al ultrabarroco mexicano, cuyo período se extiende entre los años 1730 a 1785.

El siglo XVIII en México, siglo de riquezas, cubre el país de iglesias y palacios, arquitectura decorada toda bajo el signo de las formas barrocas; de allí, la intensidad, diversidad, riqueza y cantidad de exponentes barrocos en el país.

Ultra barroco también podría ser el retablo de piedra de la portada de la catedral de Zacatecas; no es churrigueresco y, sin embargo, el barroco en piedra alcanza allí su máxima intensidad ornamental.

Tampoco son churriguerescos los suntuosos interiores dorados de las capillas del Rosario de los templos de Santo Domingo en Puebla y en Oaxaca —por lo demás son anteriores a 1730—, cuya elegancia y fausto los colocan al lado de las grandes realizaciones universales.

El barroco mexicano tiene una gama extensa de recursos; se enriquece, se ensancha.

A fines del siglo XVII y principalmente en el XVIII, agrega



torre y portada de la iglesia de Tepozotlán

en la página 23
Iglesia Santa Prisca de Taxco

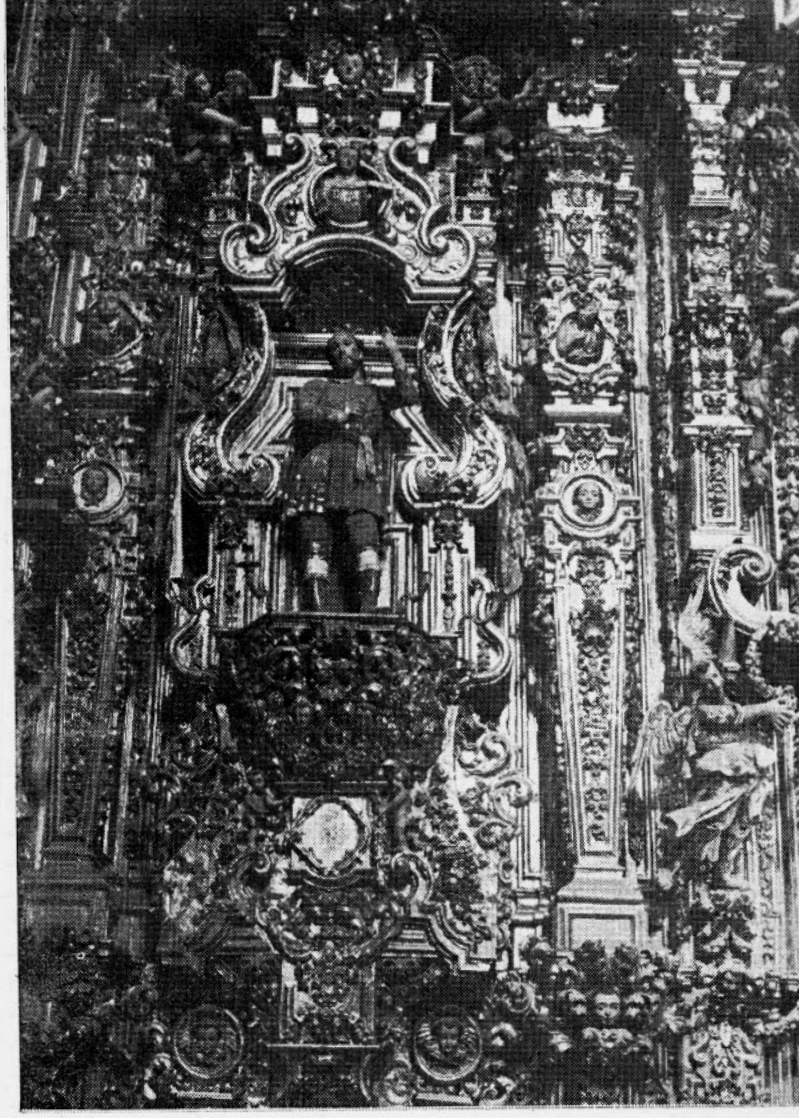
otro elemento decorativo que nace en Puebla: el azulejo, llamado también Talavera poblana. El azulejo se aplica entonces a la ornamentación de las más interesantes construcciones civiles y religiosas en toda la región de Puebla y áreas limítrofes. Es empleado en combinación con el ladrillo y el estuco o cubre casi toda una fachada como en la Guadalupe de Puebla y en San Francisco de Acatepec. Recubre también cúpulas, linternas, torres o espadañas.

Con su festiva policromía, el azulejo transmite a las iglesias poblanas una calidad de alegría, una musicalidad, desconocidas en otra parte, a la vez que un sello de auténtico barroquismo mexicano, hasta el punto de hacernos olvidar las formas barrocas mismas.

El inventario del Barroco en México nos llevaría al infinito. Deberíamos extendernos más sobre las capillas y camarines de Tepozotlan, la inconcebible decoración de la bóveda de Santo Domingo de Oaxaca, sobre las frescas y tan mexicanas iglesias poblanas de azulejos o sobre las torres rizadas del delicioso Santuario de Ocotlán y de esa inolvidable Santa Prisca de Taxco.

Señalemos, para cerrar este capítulo, la existencia de un barroco llamado popular que, en un derroche inaudito de ornamentación, cubre de frescos alegóricos, esculturas, pinturas, ta-

detalle en un retablo en Tepozotlan



llados y frisos, los paramentos interiores, los camarines, las bovedas y cúpulas de las iglesias de Atotonilco de San Miguel de Allende y Tonanzintla de Cholula. Esa profusión decorativa que llega al delirio, tiene la frescura de la expresión espontánea, de la imaginación desbordante y fervorosa. Son obras de sacerdotes criollos como en Atotonilco o de artífices indígenas como en Tonanzintla, y podría clasificarse esta última, como un barroco pintoresco americano.

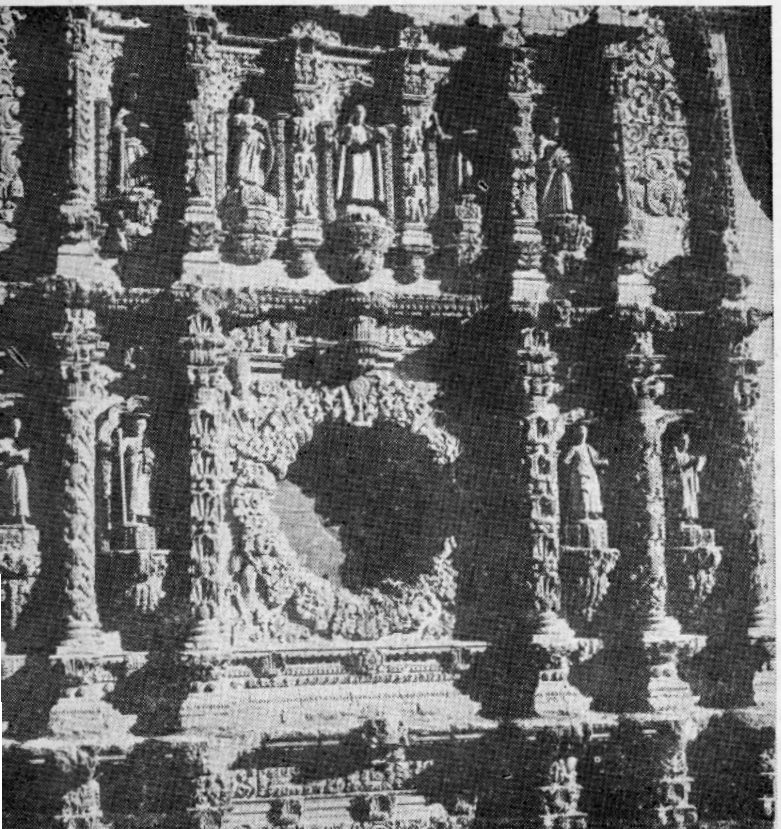
Luego, interviene el capricho que se aparta de todas las normas arquitectónicas; "el Barroco arroja su última carta" y como ha dicho Manuel Toussaint, después del agotamiento de las formas, sólo queda la repetición o la muerte.

Fugazmente entra en escena el rococó, para dar paso, sin transición al neo-clásico que, al finalizar el siglo XVIII, se apodera ya sin contrapeso y con acatamiento de los códigos de Vignola y Palladio, de la arquitectura mexicana y de toda la América hispana.

Pero, como lo expresa Francisco de la Maza: "A pesar de la destrucción y de la incuria, poseemos aún la deslumbrante riqueza de portadas y retablos dorados que dejaron tres siglos de intensidad religiosa y artística del México Virreinal, que fue su "funcionalidad integral", en la gran época del catolicismo mexicano.

Roberto Montandon
Fotografías del autor

detalle de la portada de la catedral de Zacatecas





ANTROPOLOGIA DEL ARTE

II (Continuación del número anterior).

1. *Características y valores de la experiencia estética.*

Desde el punto de vista de la vivencia misma del arte, es necesario establecer que también él tiene su propia naturaleza y su valer, con referencias al sujeto humano.

De allí que no sea lo mismo hablar de lo estético que de lo artístico, aunque ambos sentidos tengan su punto de apoyo en la experiencia del hombre. Como muy bien lo anota Kainz (1), el campo de lo estético es más amplio que el del arte. Pues lo relativo a la ciencia de lo bello puede encontrarse no tan sólo en el arte, sino que asimismo, en la naturaleza y en la cultura. Por otra parte, el campo del arte encierra a su vez manifestaciones que no es posible incluir en lo estético. De allí que nos hayamos remitido a denominaciones tales como filosofía, historia, tecnología y crítica de las artes, como a algo que tiene un basamento legítimo. Todo ello postula la necesidad de incluir lo objetivo y subjetivamente estético, la obra de arte y las experiencias del hombre, del artista y del gustador, en un predicamento más comprensivo aún, orientado hacia la psicología colectiva y lo que se ha denominado "conocimiento del hombre", vale decir, enderezado en un sentido antropológico.

Tal comprensión se nos ocurre que es capaz de superar la querella del idealismo y del realismo estético-artísticos, que desde el comienzo divide a los estudiosos. La naturaleza de la experiencia artística apunta hacia una realidad que no está exclusivamente poblada de objetos, sino que contiene al mismo tiempo, entidades psíquicas y espirituales, seres subjetivos, hombres, y ella tiene dinamismo histórico, o función, como diría Malinowsky, haciendo equivalente el último término a origen. La dirección de esta tendencia es, como por oposición al substancialismo podrá deducirse, eminentemente genética. Los esfuerzos realizados a partir de esta concepción han dado frutos importantes para la estética, pero ellos, teórica y metodológicamente, pertenecen a las ciencias antropo-culturales, sea de la arqueología prehistórica y clásica, de la etnología o antropología cultural o de las más amplias formas de la novísima historiografía.

Conexiones entre la ya examinada vivencia artística y la captación científica de sus materiales, formas y asuntos adquieren interés humano en el curso de la investigación y generalización unificadora de la cultura. En efecto, nada está en situación de definirse por su propia estética substancia, en mérito de su ser mismo, sin considerar que, más bien, se trata de una orgánica interconexión, en que todo se llega a conocer, por decirlo así, fisignómicamente. La captación estética del arte no está hecha únicamente de sentimiento, sino que es intelección y voluntad, como muy bien lo ha anotado Woelfflin al definir, en pares de conceptos y equipos competitivos de ejemplos, el ritmo de las tensiones diferenciales entre el arte del Renacimiento y el que floreció durante la época barroca. "Toda intuición artística va unida a ciertos esquemas decorativos o —para repetir la frase— la visualidad cristalina en determinadas formas para la vista. Ahora bien: en cada nueva forma de cristalización se evidenciará un aspecto nuevo del contenido del mundo" (2). Más que de la expresión, la historia del arte lo es de la visualidad pura, de la "visión", como él dice, predicable en forma metahistórica y tendiente a inscribirse con integridad humana bajo una determinada "concepción del mundo", con sus ideas-valores y potencias psíquicas, a la manera que los elaboradores de las Ciencias del Espíritu lo han concebido (3).

La teoría scheleriana de los valores, con su peculiar acento en el valer de los mismos (y no en un hipotético ser), de su objetividad, no independencia de las cosas, polaridad (respecto de los desvalores), jerarquía, apunta, precisamente en esta última característica, a su ubicación material y personalista, de lo artístico y de lo estético en niveles superiores al mero agrado, a la utilidad, a la vitalidad; junto a lo intelectual y ético, y bajo la categoría axiológica suprema de la religiosidad.

Problemas atinentes a la comunicación y la simbolización asoman a esta altura de nuestra elucidación. Y, para tomar la ocasión especulativa con beneficio de enumeración, citaremos la opinión de un filósofo en apariencia alejado, bajo los marbetes equívocos de "instrumentalista" o "pragmatista", pero que demuestra, a través de la amplitud de sus intereses, su condición de descendiente de Hegel y primo hermano del racio-historicismo: John Dewey. Dice Dewey en *Art as Experience*: "Como el arte es la forma más universal del lenguaje, puesto que está constituído, aun independientemente de la literatura, por las cualidades comunes del mundo público, es la forma más universal y libre de la comunicación. Toda experiencia intensa de amistad y afección se completa artísticamente. El sentido de la comunión generado por una obra de arte puede adquirir una cualidad claramente religiosa. La unión de los hombres entre sí es la fuente de los ritos que desde la época del hombre arcaico hasta la presente han conmemorado las crisis del nacimiento, la muerte y el matrimonio. El arte es la extensión del poder de los ritos y ceremonias que unen a los hombres, en una celebración compartida, a todos los incidentes y escenas de la vida. Este oficio es la recompensa y el sello del arte. Que el arte une al hombre y a la naturaleza, es un hecho familiar. El arte hace también a los hombres conscientes de su unión en su origen y destino" (4). F. S. C. Northrop, filósofo especializado en los problemas del entendimiento mundial, que es como si dijéramos de las ciencias de la cultura aplicadas, en su dimensión internacional, expresa, al abordar el, por él considerado "problema básico" para la solución de su tesis, que las posibilidades de una integración mundial radican en darle una relación creadora a los componentes estético y teorético de las grandes culturas. Así, yendo a la indicación de los actores, Oriente tiene una preponderancia estética, junto con la América Latina, y, en parte, con las supervivencias medievalistas del cristianismo; mientras que Occidente, América Anglo-sajona y, en parte, los integrantes democráticos y comunistas de la totalidad en cuestión, tienen un predominio teorético. Todo ello, como oportunidad de ampliación del muestrario de situaciones antropológicas, nos enseña una vez más cuál es la posición del arte en el conjunto de la Cultura.

2. *Verdad, apreciación y plenitud humana.*

La obra de arte y el proceso de su creación, pueden mirarse desde varios puntos de vista.

La aproximación científica a ellos debe tener en consideración la dicotomía de ciencias naturales y ciencias culturales, cuantificantes y cualificantes, puesto que se hace difícil amparar el criterio cientifista en una misma, unívoca definición. Pero en ambas posibilidades, la verdad pudiera ser ya de las proposiciones sobre nuestro tema, ora sobre las cosas artísticas mismas. Para correlacionar, A. N. Whitehead en su libro *Modes of Thought* (5), al referirse a las diferencias entre la geometría griega y la actual, dice: "En aquellos tiempos la matemática era la ciencia del universo estático. Toda transición fué concebida como una transición entre formas estáticas. Hoy las concebimos como formas de transición. El concepto moderno de una serie infinita es el concepto de una forma de transición. En otros términos, tal forma constituye el carácter de la serie considerada como un todo. La noción de la suma de una de esas series es la noción de un resultado final indicado por esta forma de transición". W. M. Ivins, tratando de las vinculaciones del arte con la geometría en forma expresa, nos agrega que ya no juega aquella alusión platónica que contrastaba la falsedad del arte con la verdad geométrica. Hoy la geometría ha cesado

de ser "La Verdad", desde que hay muchas geometrías posibles. Tal como el arte, una de ellas puede ser "verdadera en virtud de su forma". Es decir, su validez es criteriológicamente limitánea con la de las artes (6). Matila C. Ghyka (7), nos habla de la estética como una "ciencia de las relaciones armoniosas". Otros arrancan de la fisiología para hacer una ciencia del arte, mientras que desde la antropología, la sociología y la arqueología, el allegamiento científico-cultural adquiere su plena actividad. La esencia de los problemas artísticos y estéticos, según afirman estos puntos de vista, pueden ser mirados desde el hombre primieval, desde la evolución de la sociedad y desde los mudos testimonios en forma de restos de culturas, para así ascender, desde lo más simple, a la esencia compleja del arte y de sus disciplinas, hoy en día.

Importante párrafo merece la consideración científico-psicológica del arte. Worringer, el gran historiador alemán del arte egipcio, del gótico y de la teórica de la "Abstracción y Naturaleza", nos dice que la estética que pretende hasta la actualidad gobernarnos no es otra cosa sino una psicología clasicista de la historia del arte. Problema éste de suma gravedad, pues coloca a las ciencias mismas en una perspectiva de relativismo historicista. C. G. Jung (8) abordando el asunto de las disposiciones típicas en la estética, lo cita y utiliza en aquello de que "el goce estético es propia complacencia objetivada". Consideramos arte nada más que aquellas obras de tal intención que nos brinde posibilidades de proyección sentimental, de consentimiento en la Naturaleza.

El análisis existencial, que aspira a complementar el psicoanálisis, se presenta como una "cura de almas" (V. Frankl) o logoterapia. Sin adherir taxativamente a esta posición, el autor Ernst Kris nos conduce a lo largo de una detenida excursión por el territorio común de "Psicoanálisis y Arte" (9). Tanta importancia le atribuye a su contacto que llega a afirmar que "visto en ese contexto, el estudio del arte es parte del estudio de la comunicación. Hay un emisor, hay receptores y hay un mensaje. Es cierto que todos ellos tienen un carácter muy especial y enigmático, y sin embargo, sólo considerado dentro de un marco similar puede el estudio del arte convertirse en parte de la integración gradual de nuestro conocimiento del hombre".

Adentrándonos más específicamente en lo que estamos desarrollando, caemos en la cuenta de una necesaria distinción entre las verdades mismas de la ciencia y del arte. El artista aprehende y exhibe las características universales de su asunto en un contexto altamente individualizado, mientras que el científico tiene que ver con el esqueleto de los procesos fenoménicos y los exhibe, tanto como le es posible, haciendo abstracción de sus manifestaciones individuales. La orientación básica del artista es antropocéntrica y normativa, mientras que el cientista está interesado en la estructura fenoménica por lo que ella es en sí misma. El artista expresa sus visiones e interpretaciones en el cálido y vital lenguaje del arte, perfectamente adaptado a su propósito, similarmente a lo que le acontece, en su caso, al frío lenguaje de la ciencia. Es obvio que los criterios de verdad de la ciencia y del arte difieran, no ya en grados, sino como configuraciones. La efectividad de la expresión radica también en el uso de medios propios, eliminando toda impura contaminación y rebalse de los límites, cosa esta última que para Kant figura entre los peores pecados de artes y ciencias. Continuando al calce de las ideas de T. M. Greene, será posible que describamos el criterio específico de la verdad artística en dos grandes aspectos: 1) consistencia artística o estilística, y 2) correspondencia artística. Sobre 1) podemos practicar una descripción de lo que se llama "estilo", o resultado personal, temporal o nacional, que en un determinado modo, manera o forma, marca una obra, un artista, un pueblo o una época (De Soto), estableciendo diferencias específicas estilísticas propiamente dichas, de corrección y felicidad, que conducen a la perfección artística; mientras que también podemos percibir el aspecto ideacional, vinculado a la no-contradicción de las interpretaciones y a la coherencia de las partes del asunto que conducen a la llamada integridad artística. Respecto de 2), el género próximo de la correspondencia nos permite especificar la necesidad de evitar la discrepancia, criterio negativo de aquella, mediante la evidencia artísticamente relevante, y, en forma positiva, con el concurso de la satisfacción de todo lo artísticamente disponible, relevante, y de la confiable evidencia empírica.

La sociología del arte —que merece un tratamiento aparte, pero tiene filiación al lado de la antropología— se plantea todo un programa tras la publicación, en 1889, de *L'art au point de vue sociologique*, de J. M. Guyau. Son notables las contribuciones de otros especialistas, como Ch. Lalo, R. Bastide y H. Reed. La obra de este último, que mira hacia el campo más amplio de lo cultural, nos coloca en el camino de examinar las contribuciones de los antropólogos.

Permítasenos iniciar este enfoque con el auxilio de un expositor filosofante, David Bidney, el certero autor de *Theoretical Anthropology* (10). Considera Bidney al tratar el concepto del mito, que éste es irreductible a la religión, como también a la poesía. En cuanto al arte, al igual que el mito, no es algo latente, en disponibilidad espiritual indiferenciada, sino que es una primigenia aproximación a la verdad. En cuanto símbolos culturales, mito y arte, son adquiridos por el hombre ontogénica e históricamente. Muy interesante, cuanto que señera, es la contribución de H. A. Taine. Su primer capítulo en la *Filosofía del Arte* está destinado a mostrarnos la participación de la Naturaleza en la originación y producción de la obra de arte. Luego se remite a su conocido concepto de raza. Su *Historia de la Literatura Inglesa*, le dará motivo para plantear programáticamente la tríada completa, con el agregado del "momento histórico". Actualmente se dedica a investigar las condiciones del medio natural sobre el arte, especialmente el clima y la geomorfología, el autor de *Geopsique*, W. Hellpach, quien ha escrito no ha mucho una Introducción a la psicología de los pueblos.

Refiriéndose a los indios huicholes de México, Ruth Bunzel nos informa cómo en "esas tribus altamente ritualizadas el simbolismo en la decoración de los objetos sagrados es solamente una fase de los ritos en su conjunto" (11). Opuesto a la concepción de Levy-Brühl, Franz Boas no cree que exista una mentalidad primitiva esencialmente distinta de la civilizada. Termina su *Arte Primitivo* con esta aseveración: "Es la calidad de la experiencia de aquellas gentes, y no una diferencia de mentalidad", lo que hace que los modernos vean en la producción y la apreciación de su arte algo que va más allá de lo que ellas mismas percibieron (12). Melville J. Herskovits, en su tratado de antropología cultural intitulado *El Hombre y sus Obras* (13), bellamente editado en su versión castellana, al examinar esos modos de comportamiento institucionalizados que él denomina "aspectos" de la cultura y que son los *universales* en torno a los que se organiza la vida de un pueblo determinado, destaca la religión y las artes como los que completan la adaptación del hombre a su universo, dándole seguridad frente a lo oculto y posibilidad de expresión de sus impulsos estéticos. Cabe formularse respecto de estos últimos: ¿Son inherentes a la naturaleza humana? ¿Se formulan primero en la realidad de los objetos del mundo? Destreza, embellecimiento, probabilidad de que se le describa, he ahí algunas peculiaridades de la obra artística, inmanentes a los pueblos primitivos, pero ascendentes en la escala de la urbanización. Junto con ella surge el estilo, ya definido por nosotros; pero que debe considerarse como un compuesto de elementos formales del arte, en que, además, las tradiciones populares (enraizadas con el folklore y sistematizadas

por la ciencia de las costumbres) y el virtuosismo técnico de las culturas ágrafas se manifiesta no precisamente de manera incipiente, sino que a través de los miembros más dotados, de los materiales y de los asuntos dados por el ambiente y la imaginación del artista. Se revela entonces todo un proceso pautado, dentro de la manifiesta conducta cultural, que culmina en la obra artística y en la subsecuente transformación de la realidad cultural y de los ideales espirituales del grupo. Esto será esencialmente igual entre los alacalufes o en el apogeo del Renacimiento florentino.

Desde un punto de vista tan íntimo como para identificarse con la obra de arte misma, en su materialidad corporal, avanza la arqueología en el concierto de las ciencias culturales. La arqueología comienza en el momento mismo en que aparece el arte, dice el insigne W. Déonna en un sumario de Teoría de la Arqueología General (14). En la comunidad de las excavaciones los objetos de arte pueden ser "mayores" o "menores". Aunque exhumante, vivificadora del pasado enterrado, la arqueología nivela, como las tumbas. Humanizada, la arqueología se relaciona con el público, con el historiador y el crítico de las artes. También entra en contacto con el artista contemporáneo a su trabajo. Recordemos la inspiración (por ejemplo: "Oda a una urna griega") que las piezas de arqueología han brindado a los artistas de todas las épocas. Incluso ha habido períodos de la historia artística marcados por un profundo arqueologismo, invasor de muchos territorios del presente y dueño de grandes dosis de la voluntad actualizada en las formas emergentes de la inventiva artística. Ciencias y pseudo-ciencias, artes, técnicas; entusiasmos, desfallecimientos, enfermedades, muertes; edificios, instrumentos, habilidades, costumbres; sentimientos, ideas, intuiciones, recuerdos, todo se agrupa en torno al amplísimo arsenal del arquéologo, y todo de allí sale en dirección a las artes, aunque ellas todavía palpiten en la región de la pura y simple potencia. Las ideas, las formas, y su simbolismo, todo puede circular, para el arquéologo, en el espacio y tiempo de la metodología histórica. Las similitudes de lo separado por aquellos, brotan del método comparativo. Y el hombre mismo se coloca en los rangos del análisis factorial, desde su físico hasta sus sueños, sus imaginerías, sus patologías mentales, sus magias y creencias, hasta topar de nuevo con el arte y el sentido estético. Desde las posibilidades cósmicas de la arqueología, se puede uno concretar, con la conciencia tranquila, en la obra, en el tipo, en el artista, en el período, en el arte, perfectamente individualizados en la "pieza", debidamente peritada y clasificada. En cuanto a la apreciación artística se trate, debemos mirar ya a la crítica de arte misma. Para el filósofo T. M. Greene, la crítica atañe genéricamente al llamado crítico profesional y al amante del arte que posea la suficiente sensibilidad. En el primer caso, el crítico se enfrenta a labores de tres índoles muy diversas: históricas, re-creadoras y enjuiciadoras (15). En todas ellas el crítico debe manifestarse no tanto como un "observador" embalconado, sino que como un activo "agente". Debe aportar una actitud moral de imaginativo visitante de las esferas de otros hombres, de los artistas, de sus obras y de sus mundos. El científico puede sentirse ligado a los aspectos no-estéticos de la indagación; pero el crítico tiene que ir hacia un inevitable juicio artístico, en que muchas veces debe principiar por establecer un *rapport* con la esencia misma y con la obra de arte. Ya hemos visto que en el arquéologo estas dos posibilidades entran, por lo menos al principio, en un cálido conflicto.

Volviendo a la trilogía de sus trabajos, el crítico en cuanto crítico histórico debe determinar la naturaleza y el intento expresional de las obras de arte en sus contextos históricos. Su actividad re-creadora debe orientarse hacia la aprehensión imaginativa, a través de la respuesta sensitiva, de lo que el artista pretendió con su obra. En su tarea de enjuiciador debe *apreciar* el valor de la obra de arte en relación con otras y con los demás valores humanos. Este criterio debe ascender, según algunos teóricos, a la determinación de la excelencia artística formal, como epistémico (o gnoseológico) criterio de la verdad, y como una norma para la captación de la más amplia significación, grandeza o profundidad. Hay que ver, como resumen, que estos tres acercamientos críticos, son, en realidad, complementarios. L. Venturi ve que el juicio artístico debe contar con tres factores: pragmático, dado por la obra misma; ideal, proporcionado por las ideas estéticas del crítico, y por su formación general, y, psicológico, que alude a su personalidad. El más importante es, para Venturi, el tercero de los señalados, y le basta para fundamentar la necesidad de una "historia de la crítica de arte", con pretensiones de ser significativa y objetivamente valiosa. Y esto a pesar de que, como nosotros podríamos argüir, la crítica constituye una de las actividades literarias más complejas que pudiera darse. Como prueba de ello, invitamos a los lectores, a comparar, por ejemplo, los juicios críticos dados sobre el pintor romántico E. Delacroix, por el polígrafo español Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, obra que es un monumento genial de saber, y lo escrito por el no menos genial poeta francés C. Baudelaire, sobre el mismo Delacroix, que él consideró y admiró como un innovador y como su propio instructor estético. ¡Difícil tarea la de poner en parangón el estilo analítico del gran santanderino y la prosa plena de *charme* y de intuiciones únicas del *poète maudite!*

Un crítico "bien hecho", debe redondear con armonía los tres factores antes examinados. Pero la historia de la movediza disciplina, nos enseña que ninguno de ellos ha sido enteramente eficiente a pesar que, para poder existir, el crítico tiene que adquirir un mínimum de eficacia en los tres aspectos. Más todavía: el crítico debe entender su oficio desde la perspectiva de la vida misma, de los objetos del mundo y de las espirituales cualidades, únicas que le permitirán tener, al mismo tiempo que un "conocimiento del hombre", una competente "concepción del mundo" y una captación predicativa, comunicable y plena de sentido objetivo de lo que podríamos llamar la antropología teleológica de las artes. Pero tal problema fuerza ya la pregunta respecto de las bases filosóficas de las obras de arte, de su significado en medio de la realidad y de las personalidades de los creadores o inventores de aquéllas.

Julio Molina

(Continuará en la próxima edición).

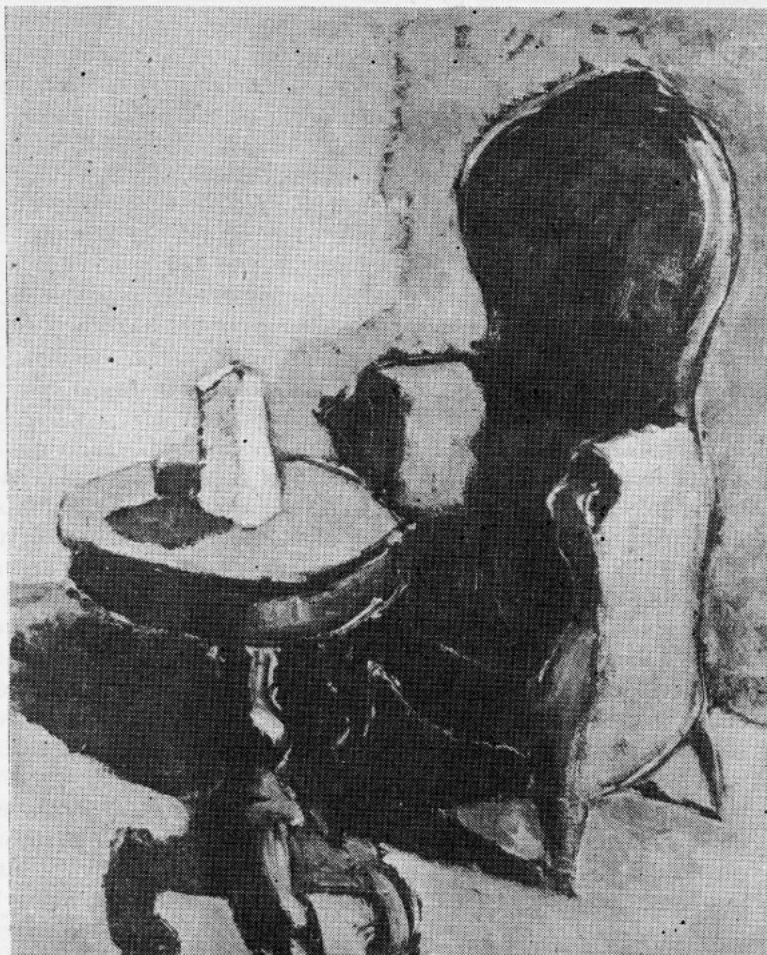
1.—Friedrich Kainz. — *Estética*. F. C. E. México, 1952, p. 16.
2.—Enrique Wölfflin. — *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Espasa-Calpe. Madrid, 1952, p. 331.
3.—Considérense las ideas de Dilthey, Spranger y Jaspers.
4.—John Dewey. — *El Arte como Experiencia*. F. C. E. México, 1949, p. 240.
5.—Alfred N. Whitehead. — *Modes of Thought*. The MacMillan Co. New York, 1938, p. 112.
6.—William M. Ivins Jr. — *Art and Geometry*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1946, p. 13.
7.—Matila C. Ghyka. — *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes*. Edit. Poseidón, Buenos Aires, 1953, p. 21.
8.—C. G. Jung. — *Tipos Psicológicos*. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1950, p. 336.
9.—Ernst Kris. — *Psicoanálisis y Arte*. Edit. Paidos, Buenos Aires, 1955, p. 23.
10.—David Bidney. — *Theoretical Anthropology*. Columbia University Press, New York, 1953, Cap. 10: "The Concept of Myth".
11.—Ruth Bunzel. — "Art", en *General Anthropology*, D. C. Heath, New York, 1938, p. 584.
12.—Franz Boas. — *Arte Primitivo*. F. C. E. México, 1947, p. 343.
13.—Melville J. Herskovits. — *El Hombre y sus Obras*. F. C. E. México, 1952.
14.—W. Déonna. — "Théorie de l'Archéologie Générale" en *Bulletin Periodique*, Edit. Office des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Inst. de Coop. Intelectuelle, Paris. Nº 2, nov. 1934, p. 15 y ss.
15.—Theodore Meyer Greene. — *The Arts and the Art of Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1940, p. 369.

Intimidad y atmósfera en la pintura de Ximena Cristi



Interior

Interior



Al hablar de Ximena Cristi evoco espontáneamente sus telas, en las que elementos cotidianos —como en aquellos interiores de los antiguos holandeses que tanto amaron el misterio anímico de las formas inertes— un sillón de apoltronada factura, un pájaro disecado, alguna humilde fruta, expresan ese sutil sentimiento de intimidad, la ternura que fluye de un cuadro hogareño, recreando desde sus estáticos sitiales una especie de vida transfigurada, en un refugio de contenido lirismo.

A veces el tema es un paisaje, simple y estructurado, donde todo es esencial, y la naturaleza por una abstracción de elementos pasa a ser metáfora, cual en un rito estético. Otras veces el paisaje se asoma por una ventana entreabierta a esos interiores dormidos, en los que una figura, presencia amable, moradora de esas regiones propias, nos mira sorprendida en una actitud de alerta vigilia.

El conjunto dice muchas cosas a media voz y lentamente, como un adagio en sordina, pero no revela su sortilegio: es preciso acercarse, penetrar el pequeño mundo, y con la cercanía empiezan las sorpresas. Un elemento de inquietud vibra en cada cuadro, y el estatismo formal es sólo un planteamiento plástico en el que la pintora resuelve gran parte de su ecuación expresiva, o sea, gigantesca pasión moral frente a las formas sensibles de la vida, realizada en una síntesis pictórica, depurada y gentil.

Ya dentro de este universo nos movemos con soltura y el deleite estético surge a cada paso; es un mundo familiar del cual

no están excluídos ni los modestos utensilios de uso doméstico ni los tejados brumosos de las casas vecinas. Aquí, el trípode de un caballete cobra beligerancia desde un primer plano, más allá hay un rimero de libros sobre una mesa polvorienta. Un mortero, una cocinilla, algún radiador. Todo está aquí, y sin embargo todo es diferente. Es una especie de magia en que el símbolo se logra por resonancia, por la esquematización de las formas reintegradas a un plano primordial de la creación. Lo que vemos lo conocíamos ya, más no sabemos dónde, ni con qué nombres. El misterio permanece intocado y flota en todas partes como una atmósfera luminosa. Es un claro misterio, que proviene además, no ya sólo del sentido armónico y exacerbado del color que posee Ximena Cristi, sino de su infinita y algo irónica ternura. Unicamente un niño vería con tal pureza; sin embargo, no se puede hablar de infantilismo ante una tan madura intensidad expresiva.

En el panorama de la pintura chilena tiene Ximena Cristi ubicación bien destacada. Ingresó a la Escuela de Bellas Artes el año 1938 siendo apenas una adolescente, y tuvo aquí por maestro a Jorge Caballero. La temática de sus cuadros no ha variado con el tiempo. Comenzó pintando figuras, interiores y paisajes de una sencillez casi ingenua, en los que el dibujo débil impone a su vez una limitación en el color; no obstante, la necesidad íntima de expresar el pathos la lleva a plantear ya problemas de luz y sombra que no llega a resolver aún. Luego, con el tiempo, el claroscuro desentrañado en su esencia la hace dominar sus medios plásticos y afirma su calidad técnica.

Hay un paralelismo entre el proceso de su creación artística y su evolución interior, en el que factores anímicos llevan a la adolescente a través de una búsqueda torturada hacia la conquista de valores esenciales estéticos y aun metafísicos, y finalmente hasta una total y armoniosa forma de vida. Lo que en otros artistas es disociación profunda entre las necesidades de la sensibilidad y el sentido de la vida que descubren, dramático o cruel, a veces fragmentario, y que constituye en muchos casos la razón fundamental de su pintura como un planteamiento de rebeldía, es en cambio en Ximena Cristi el principio que une y reconforta.

De este sentimiento de unidad que una vez afirmado ya no desaparece, vemos en sus cuadros de una etapa posterior, surgir en la composición, sin dificultades, el desplazamiento del espacio y de los objetos que están situados en él, realizándose de una manera espontánea el enlace perfecto entre éstos. Las formas están dispuestas con gran sabiduría, lo que les quita todo carácter accidental o pintoresco, evocando la armonía de las leyes geométricas y alcanzando profundidad gracias al claroscuro. Esta predilección por los contrastes entre claridad y oscuridad, obtenida por contraposición de tonos cálidos y fríos que proviene del postimpresionismo, enriquece la visión como un pólen vivificador e impalpable. La relación entre los colores crea así una especie de fiesta cromática sin la cual los objetos representados aparecerían de un frío dogmatismo. Tal riqueza en los matices que alcanza en Bonnard su expresión máxima, llevándolo a crear las más fuertes y apasionantes sinfonías pictóricas, es en Ximena Cristi elemento que imparte a sus temas la magia de una vivencia captada en un instante de encantamiento y fijada allí por un proceso de sutileza colorística.

En los años 1944 y 1946 obtiene la Segunda Medalla en el Salón Oficial. En esa época su pintura revela en síntesis lo que será en el devenir. En 1948 logra una beca de estudios en Italia y permanece cerca de tres años en Europa. Me place evocar su figura menuda, su fragilidad, la mirada siempre un poco perdida en atmósferas interiores, y conmueve imaginarla en un medio de realizaciones rotundas en que las gentes no pueden darse el lujo de la aventura y se afanan tras la reconquista del tiempo perdido, no en un proceso retroactivo e íntimo como lo ideara Proust, sino en una lucha directa hacia la reconstrucción de un mundo desintegrado, proceso que en el arte tiene análogo sentido. ¿Qué hace ella en este foso de leones?

Por un lado están los museos, el rito de enfrentar la presencia de un Piero della Francesca, de un Miguel Angel. El encanto vivo de las ciudades, las calles en que cada piedra guarda la repercusión de un pasado glorioso, de un presente convulsionado y dinámico, por las que las gentes transitan sin apenas detenerse, todas con un propósito definido. Conoce también las corrientes vanguardistas del arte: Italia vive intensamente su revolución pictórica a partir del Futurismo hacia una expresión nueva, de vigoroso valor intrínseco. Viaja además por otros países de Europa y en España expone —¡con qué timidez!— una de sus telas, obteniendo el Segundo Premio en el Primer Salón Hispanoamericano de Madrid. Por otro lado están su silencio y su íntimo fluir, y ese sentido de quieta vigilia la conduce hacia una conciliación con el mundo que enfrenta. Sutiles y secretos son los caminos que confluyen a enriquecer una conciencia plástica, aunque a menudo aparezcan de una oscuridad laberíntica.

A su regreso de Europa realiza una exposición de sus obras y sorprende a todos: Ximena Cristi no ha cambiado. Sus temas siguen siendo los mismos, y si bien hay una más vasta madurez conceptual, se advierte en cambio cierta limitación en el arranque emotivo, debida a un afán de mesura y a una necesidad de sacrificar elementos ocasionales en beneficio de un mayor equilibrio en esa síntesis rigurosa que se plantea.

Esta persistencia que pudo causar decepciones a quienes esperan que un artista regrese de Europa mostrando en su obra la decisiva influencia estilística de alguno de los grandes maestros de avanzada en el panorama de la pintura mundial, no es en Ximena un fenómeno de impermeabilidad o reacción ante determinadas manifestaciones artísticas, sino más bien el proceso profundo y armónico de una similación integral que no desvirtúa su función aflorando en una especie de pintura a la moda.

La técnica se ha afinado, el acervo cultural se ha hecho rico, y esta es la mejor herencia para una pintora que conoce a la vez sus limitaciones y el ancho camino sin trabas a que aspirase atravesar desde un comienzo. Su espíritu permanece en un plano de sensibilidad sin violencias; no siente la necesidad de una abstracción extrema y su voluntad tersa expresa y expresará ya sólo la vida y la atmósfera de ese sendero interior por el cual va y viene a sus anchas.

En el año 1954 obtiene el Primer Premio en el Salón Oficial, mostrando en su obra una última etapa de gran riqueza: su pintura surge con espontaneidad luminosa; no hay mensaje, no hay conflicto dramático ni imposición conceptual, nada más que un fluir de formas y colores creados en recogimiento y trascendiendo hasta un puro mundo de símbolos reales.

Hay en la plástica de Ximena Cristi un principio intocado, no definible todavía y cuyo aliento es común a los pintores de América. No es ya el ancestro cultural indígena, expresión que tuvo su ciclo de esplendor inigualado, y en la que artistas de algunos países de gran tradición buscan las raíces de un arte nuevo. Es algo que se proyecta más allá del legado de Europa, que el ser sensible desentraña entre los elementos que le son dados para su recreo, como en una infancia de oro. ¿Qué ve el pintor a su alrededor en este renovado amanecer americano y qué panoramas inauditos se despliegan como abanicos multicolores? ¿Qué fuerzas telúricas hacen surgir las formas de una tierra de valles dilatados y dramáticas cimas? Y aún más, ¿cuáles factores humanos estructuran la plástica de esa sociedad naciente de la cual participa? El pintor recibe, como ningún otro artista quizá, el impacto directo de las cosas y revela su rostro oculto. Y este rostro es distinto en la nórdica capital inglesa, bajo los cielos rotundos de Toledo o en los luminosos

faldeos cordilleranos, tendidos con docilidad de bestia ante el gigante Andino.

John Marin, el pintor norteamericano, a su regreso de Europa redescubre con visión prstina la imagen de su patria y dice. "Veo fuerzas en acción en América, grandes movimientos, inmensos y diminutos edificios, el conflicto de lo grande con lo pequeño, influencias de una masa sobre otra. Y esto produce en mí sentimientos que me impulsan a expresar la reacción de estas fuerzas. Y es así como yo me esfuerzo en traducir en forma gráfica lo que está sucediendo en mi patria..."

En México, tierra cargada de presagios y de símbolos, sus pintores que necesitan exprimir la densidad de la forma, recurren a un medio directo y de ingenuidad representativa, como es la pintura mural. La expresión plástica pasa a ser así, en cierto modo, un problema de latitud. Hacia donde volvemos la vista en este austral país de un austral hemisferio, veremos sólo lo que nos es propio, y su proyección en el mundo será el eco de una visión fragmentaria. Verdad es que aun dirigiendo nuestras miradas hacia el espacio infinito veremos la Cruz del Sur y el Gigante Orión, aunque nunca podremos contemplar a Pegaso. Ximena Cristi ama la vida, pero la circunscribe. Viaja a través de su pieza, y ello le basta para decirnos toda su experiencia cosmográfica; si sale afuera captará las imágenes inmediatas en un acto de percepción instantánea, buscando retener la fugacidad inmanente de las cosas, su instante infinito de vida proyectado en la eternidad, y que nunca volverá a ser igual. Ve flores y frutos nuestros, vegetales dignos de la flora nerudiana amalgamados con objetos en una nomenclatura imposible, y sin embargo plástica, desde la calabaza hasta el azucarero de modesta cerámica popular. Asomada a la ventana contemplará la cordillera, y en sus campos brotarán los álamos y el sauce. Se encontrará de este modo en el centro de un universo de percepciones en el que toda observación se vuelve vivencia, rodeada de las concretas formas que han surgido de ese proceso de ver y de entregar.

Por este camino en el que el signo corre el riesgo de volverse anécdota trivial, sólo una voluntad creadora depurada y una acusada conciencia podrán llevar al pintor más allá de la línea sutil en que el símbolo se transforma en una realidad estética. Ximena Cristi inicia esta pura búsqueda sin que ninguna teoría la ayude, no existe en ella una idea constructiva para germinar en el futuro, y si hay un proceso intelectual será sólo en beneficio de la composición, sin caer jamás en el dogmatismo. No destruye la emoción ni desprecia lo sensible, pero acumulará sensaciones para luego condensarlas y liberar la carga emotiva en una asombrosa síntesis. Llegará así hasta una especie de inercia de la forma, por encima de la contienda dramática hacia un plano de pureza metafísica, un equilibrio de esencias en el simple estar de las cosas.

Bajo nuestro cielo y sobre nuestra alargada tierra el artista sueña —y duerme— en una especie de idílica infancia. Nadie lo urge, nada violenta su paso en un camino tocado por la gracia. Esa gracia que muchos pintores, como Rafael, poseyeron cual un don divino, y que otros artistas conquistaron a costa del más tremendo esfuerzo por lograr un lenguaje puro en medio del dramatismo de su época, como Paul Klee o Joan Miró. Ximena Cristi ha heredado la gracia como se reciben generalmente las herencias: por latitud y por derecho propio. Baldassare Castiglioni, el gran amigo de Rafael, encuentra las palabras más acertadas y justas cuando define la gracia: "Habiéndoseme preguntado más de una vez de dónde venía esta gracia, dejando a un lado a aquellos que la han recibido de las estrellas, yo encuentro una regla universal, que me parece en este caso valer más que ninguna otra para las cosas humanas que se hacen y se dicen: ella consiste en huir tanto como sea posible y como de un escollo rocoso y lleno de peligros, de la afectación, y para pronunciar una palabra quizá nueva, adoptar al respecto de toda cosa una cierta desenvoltura (sprezzatura) que disimule el arte y demuestre que lo que se hace y se dice viene sin dificultad y como sin pensar en ello".

He aquí el secreto de la gracia. Dejemos sin desentrañar la presencia y el impulso. Ximena Cristi impartirá a su lenguaje una misteriosa elocuencia, reteniendo para sí los secretos y dándonos en cambio sus revelaciones para abrirnos las puertas al camino sin fin de la eterna aventura estética.

Matilde Puig



Escena callejera



Naturaleza muerta



Apunte de José Balmes

María Fuentealba busca fijar la belleza del cuerpo humano

Chilena, con 16 años de estudios en la Escuela de Bellas Artes, de la que actualmente es profesora ayudante en la Cátedra de Escultura, María Fuentealba representa en la joven escultura chilena la búsqueda de una síntesis entre lo autónomo y lo clásico y la amalgama de éstas en una realización monumental. Es asimismo alto exponente de una generación como la suya, en la que aparece en nuestro país un grupo destacado de mujeres escultoras dedicadas por entero al oficio. Su trayectoria hasta el momento ha venido desenvolviéndose con la tranquila seguridad del que tiene una meta, venciendo primero todas las dificultades del trabajo artesanal, dentro de un desarrollo consciente de sus posibilidades, que ha dado a cada avance suyo un carácter de continuidad, dejando abierto el campo a mayores conquistas. Con esa misma continuidad ascendente su labor ha venido siendo recompensada y aplaudida tanto por la crítica como en los salones oficiales. Hasta ahora ha participado únicamente en exposiciones colectivas en Santiago y Viña del Mar, en la Tercera Bienal de Sao Paulo y en Buenos Aires, entre otros, con Samuel Román, Marta Colvin y Lily Garafulic. Recientemente obras suyas fueron exhibidas en Estados Unidos en la exposición chilena que se envió a las Naciones Unidas, con bastante éxito, a juzgar por un comentario aparecido en el "Kansas City Star". Con ocasión del Salón Oficial de 1951 el crítico Víctor Carvacho refiriéndose a sus obras escribió: "El conjunto de escultoras tiene en María Fuentealba otra representante de excepción. Si ella no plantea complejidades de orden técnico o espiritual como en el caso de Marta Colvin o Lily Garafulic, representa, en cambio, la posición de una artista que se basa en un delicado y amoroso sentimiento que deriva de la belleza del cuerpo humano. En "Figura Reclinada" y "Torso" se revela como partiendo de esta admiración primera y es, desde allí, desde donde va modulando las sutilezas de los más leves volúmenes hasta conseguir la morbidez y la vida íntima de las formas humanas. En "Figura Reclinada" acentúa esta delicada y táctil vibración, en la superficie. La composición en la bella incurvación del dorso y en el plegado en bloque de todos los miembros, es uno de los más elevados resultantes del Salón, como coherencia entre la intención expresiva y la estructura íntima de las partes, en su combinación para hacer la unidad total".

Los maestros de María Fuentealba fueron Laureano Guevara y Lorenzo Domínguez, el último de los cuales tuvo una influencia decisiva en su modalidad escultórica. "De todos los maestros se aprende algo" —nos dice—, "aquello que más tiene de particular con uno mismo. Lorenzo Domínguez, en este caso representó lo más aproximado a mis ideales".

La escultora trabaja sin ningún especial misterio. "Primero las cosas deben madurar en uno" —responde a una pregunta que le hacemos—; "el trabajo posterior se realiza rutinariamente, aplicando las posibilidades del material a los sentimientos que uno desea comunicar".

Los materiales que usa son variados, inclusive el ónix y el lapizlázuli, pero su preferido es la piedra "por su autenticidad, por su naturaleza intrínsicamente escultórica".

Su aspiración es llegar progresivamente a lo monumental, inspirarse en lo autóctono, no falsear nada en aras de propósitos formales.

r e p o s o — marmol verde 1948





risto ónix

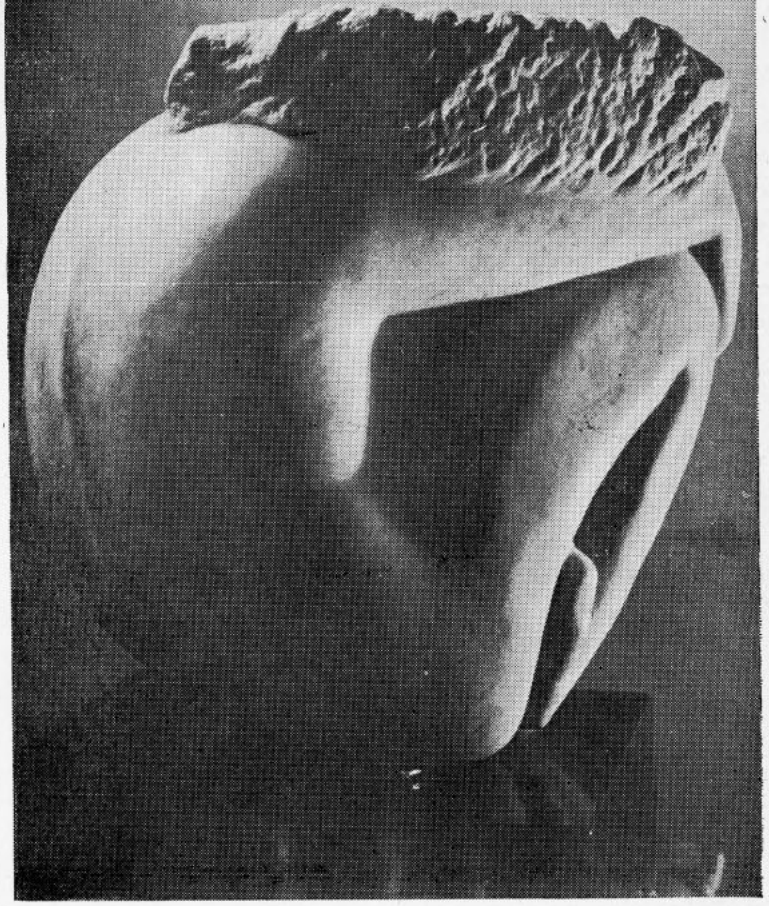


figura reclinada mármol 1950

oriental mármol 1950



Dada la preferente inclinación de los escultores actuales hacia lo abstracto le pedimos su opinión sobre este asunto. "La escultura abstracta —nos responde— al igual que cualquiera otra tendencia expresiva, cuando no implica una limitación y está convenientemente concebida no tiene por qué ser rechazada". Aprovechando su calidad de profesora ayudante de la escuela de Bellas Artes, le hacemos algunas preguntas relacionadas con el funcionamiento y problemas de ese plantel.

—"Creo que en la Escuela existen casi todos los medios para que un alumno se desarrolle artísticamente. En último caso, apino que el aprendizaje artístico depende en un gran porcentaje de la participación personal del alumno. La escuela se encuentra en un alto nivel profesional, que satisface gran parte de las necesidades ambientales. Debemos reconocer la participación que en ello le cabe al actual decano de la Facultad de Bellas Artes, señor Luis Oyarzún".

Entrevistó H. V.

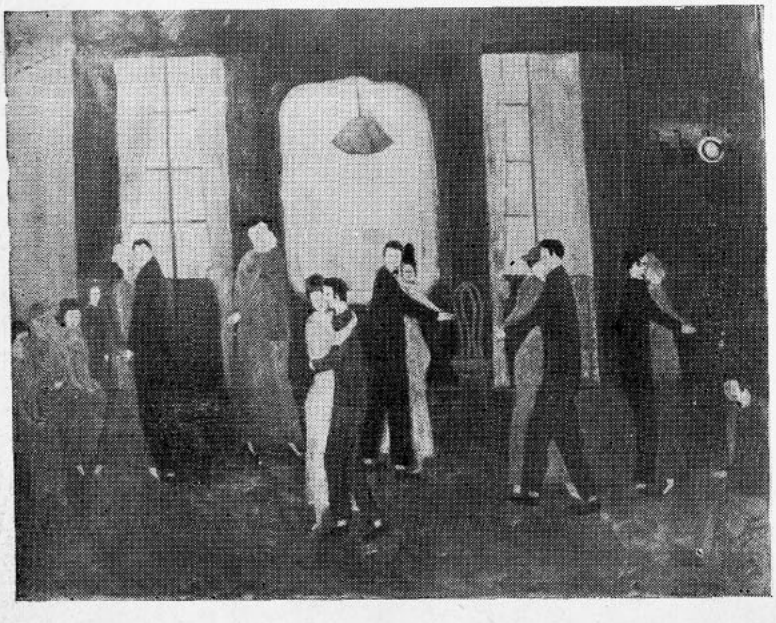


autorretrato

Juanita Lecaros
nostalgia de la realidad

Hemos meditado sobre la pintura de Juanita Lecaros anhelando prever todos sus alcances. Alguno de ellos —no nos equivocamos al suponerlo— será ese permanente, propio de la obra de arte, en contraste con otras disciplinas de la actividad humana, cuyas expresiones se modifican con el tiempo, ese inmanente, de que por igual modo gozan todas las épocas. Lo particular de lo universal, lo esencial de lo real, son características, que participan, entre muchas otras, en su natural creador.

clase de baile — óleo 1951



Una notable deformación de la realidad, innata o desarrollada en los grandes artistas, que llega a constituir algo así como una extraña defensa para salvar a esa misma realidad de las alteraciones y deformaciones congénitas de la vida inmediata, la construcción inconsciente de una realidad esencial, le permiten a Juanita Lecaros trabajar con elementos puros, con sentimientos no mezclados, con un orden vital primitivo, si se quiere infantil, con un espíritu no dividido aun por las contradicciones humanas, todo lo cual, por contraste, la lleva a mirar nuestra realidad contidiana como un mito seductor, el que pinta casi, diríamos, visto desde otro mundo.

Ese atesoramiento de la realidad esencial, a la que no podrán desvirtuar ya los sucesos inmediatos, esa no entrega a los complejos psicológicos de nuestra época, esa conservación sentimental, producen en nosotros reacciones bien características: por un lado una retrotracción a nuestra visión infantil del mundo —tal vez la más auténtica— ridiculizada más tarde por la sociedad y tergiversada por nuestra adaptación social, y, por otro, un desnudamiento de lo convencional de nuestra personalidad, una singular nostalgia de nosotros mismos.

Los elementos en que objetiva su personalidad, plásticamente, se podrían definir como lo vernáculo, la fantasía popular o inconsciente colectivo, dentro de un ambiente casi siempre atemporal.

Los gallos *, figuras personalísimas en su obra, corresponden, en parte, a una auténtica manifestación de la fantasía popular. Alguien, con ligereza de observación, podría atribuirlos a una particular fijación psíquica de la artista. Pero si se toma en cuenta que en el arte popular, en los dibujos infantiles, y en un gran número de análisis psicológicos el gallo juega una importante función simbólica como protector, como prototipo de belleza y nobleza masculina, de virilidad y fuerza, se comprenderá la naturalidad con que Juanita Lecaros pinta enormes gallos, más altos que una casa, a veces conducidos por una dama mediante una cinta (La Poderosa), otras besando a una niña que se asoma a una ventana, otras, transportando en su lomo a dos enamorados. El gallo representa la metamorfosis ideal del padre, del caballero, del amante, no sólo personalmente para Juanita Lecaros, sino que también para gran parte de la fantasía popular.

Cuando no simbólica o fantástica como en esos casos, su pintura es primordialmente urbana, en un sentido muy singular, esto es, representativa del urbanismo de una época que está desapareciendo en los elementos formales que la constituyen y como constantemente desapareciendo en el espíritu que la anima. (Nos referimos a la arquitectura finisecular y aún a otras costumbres de la época). Es lo que llamaríamos la nostalgia de la realidad en Juanita Lecaros. Se podría decir que por sus cuadros todo pasa como en tránsito hacia otra vida, que nada de lo que pinta será en ésta ninguna vez. El espectador alcanza a percibir casi vedadamente esta nostalgia de nuestro mundo, de nuestra vida, como si ella, la que lo pinta, viviera, desde ya, en otro.

Pero no significa esta situación vital íntima, esta posición extrareal de su espíritu ni un desconocimiento de la técnica con que los comunica ni una experiencia distraída de la misma. Juanita Lecaros, por el contrario, tiene una perfecta conciencia y una seriedad respetable sobre su oficio y las materias inherentes a él. Los años de estudio en la Escuela de Bellas Artes no modificaron su característica personalidad artística. Ya en 1950, cuando hizo su primera exposición, era visible que la academia no había logrado sino enriquecerla.

No veamos, pues, en su pintura, sólo un producto de la intuición o de una genialidad inculta. Es también el resultado de un lento y apasionado conocimiento del oficio. En cada detalle de sus telas, aun en esos que nos parecen más espontáneos, están presentes el estudio, el problema plástico. He ahí otro de los

indicios de la obra de arte: la espontaneidad conducida, sin dejar de ser ella misma.

Sus delicados matices, sus colores descompuestos hasta lo inmaterial y mezclados hasta conseguir tonos irreales, su dibujo sin grandes perspectivas —nos recuerda a Herrera Guevara—, sin profundidad de trazo ni firmeza, contribuyen a crearnos la impresión de un trasmundo que tiene de común con nosotros algo oculto por nosotros mismos y que nos hace gustar de su pintura íntima y casi inconfesadamente.

Su colorido, que no corresponde generalmente a la fisiología de sus representaciones —y no por ello es arbitrario—, sí corresponde a la disposición anímica de ellas; es una propiedad, no de las cosas que pinta, sino de su alma, objetivada en ellas. Sus colores son mnímicos, cada uno corresponde a una sensación de la memoria, que se asocia con ellos infaliblemente. Y, como los hilos de una marioneta, cada uno está unido a un factor de la experiencia anímica colectiva, que en conjunto, mediante el juego de la impresión visual de unos a otros, la accionan con movimientos imprevistos.

Una plaza de provincia. En el quiosco del centro los músicos locales con uniformes rojos tocan, seguramente en la retreta dominical. Es un espectáculo que algunos han visto, es un recuerdo infantil casi general que no volverá a repetirse, es, por excelencia, un espectáculo del pasado. Pero hay algo que la salva de que su pintura constituya únicamente un recuerdo local: la impresión es más bien de que constituya un recuerdo o un motivo de nostalgia para cualquiera, aunque jamás haya visto esos músicos y esa particular plaza de provincia. Es en este aspecto que posee la fuerza y sugerencia evocadora atemporal de un Rousseau.

Pocos han utilizado tan bien y poéticamente la arquitectura criolla de Chile del pasado, que a medida del desarrollo cívico han sido transformadas y adoptadas a otros usos, en almacenes o en una Agencia de Empleadas, como reza una de sus telas. Todo ello tiene alguna relación con lo que en nosotros mismos es avasallado, con sentimientos nuestros cuya libertad depende cada día más del medio, es un testimonio sentimental, y no por ello menos artístico, de nuestra vida.

No es necesario observar detenidamente sus telas para advertir que sus personajes siempre se encuentran inclinados hacia el suelo, como agobiados por algo que no logra definirse, o como recordando, a veces colectivamente (Lluvia), pero sin un entendimiento común, algún suceso que torció sus vidas. Es, al parecer, esa soledad colectiva, pero individual a la vez, pues unos frente a otros no la reconocen, el mensaje más evidente de esta pintora. Al mismo tiempo, grandes soles, ardientes soles casi monstruosos, se apoderan del cielo, sin iluminar jamás, sin alegrar jamás, sin retraer nunca a la vida, al presente, al mañana, a sus creaturas.

Como si la realidad fuera un mundo vedado y misterioso, Juanita Lecaros lo pinta interiormente, sirviéndose de las estructuras superficiales que logra aprehender, basada casi sólo en su imaginación, excitada enormemente por este mismo secreto. Un cuadro que ella titula "Clase de baile" lo asociamos de inmediato con algunas experiencias personales que seguramente ella no ha vivido.

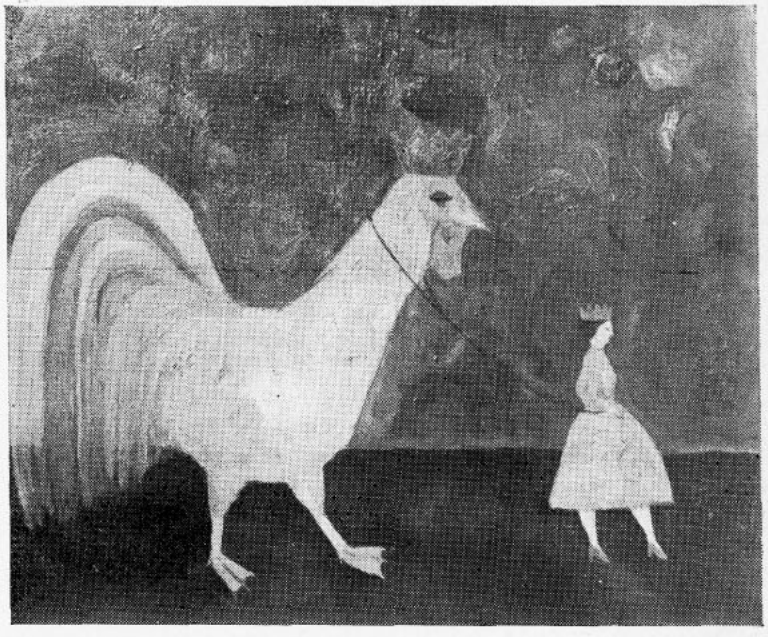
Esta nostalgia de la realidad cotidiana, de la vida común y compleja —insistimos en ello— al ser expresada, nos da un mundo absolutamente deformado, pero, cosa extraña, tan hermoso y mágico, tan perfecto, como en nuestros sueños y muy en el fondo de nosotros mismos, quisiéramos que *fuera* la realidad.

Hernán Valdés

* Entre nosotros se utiliza el término "gallo", como apelativo personal.

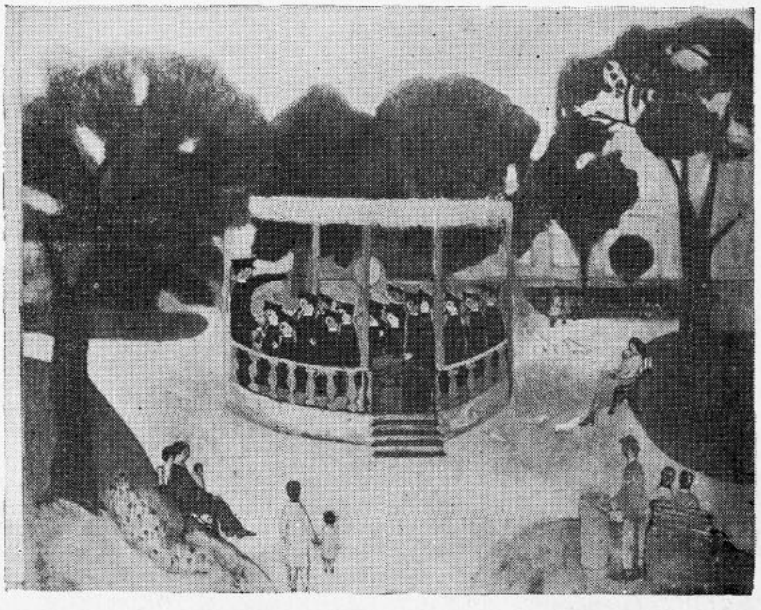


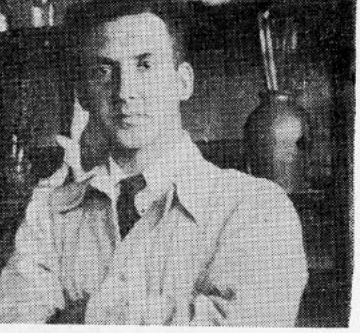
dia de lluvia — óleo 1955



la poderosa — óleo 1954

la retreta — óleo 1955





Carlos Sotomayor

"Confundirse con la naturaleza, no imitarla"

No son pocas las personas que, alentadas en la ignorancia irresponsable, aseguran que este artista no es un creador definitivo por cuanto en su obra se descubren influencias regias y magistrales a su parecer demasiado evidentes e inconcusas. Para las dichas personas bastaría la mera semejanza caligráfica entre dos plumas para castigar con ofensiva hostilidad a la que se supone discipularia. Siguiendo esta línea de pensamiento, el propio Víctor Hugo quedaría trasquilado, de pensar lo mucho y muchísimo que debió al mediocre poeta Chenier, inmortalizado en óperas de augurio bajo. Según esta manera de razonar, el propio Picasso no habría rendido aun su deuda con Toulouse, el magnífico maestro que fue de su primera época augural.

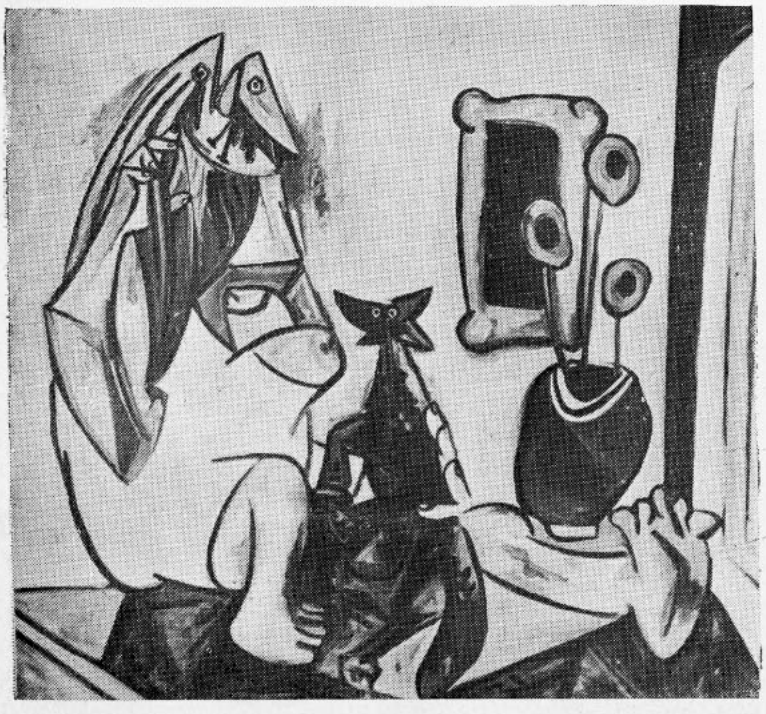
Bien es cierto que Carlos Sotomayor sin la influencia normativa y pedagógica de Picasso no tendría explicación. Ha seguido las huellas que plantó la pisada docente con una conmovedora quietud de artista viejo, quietud que anhelaríamos para muchos vagabundos del arte, ansiosos de trazar improntas personales, las más de las veces viciosas o ridículas. Yo amo a quienes reconocen el legado de la cultura y tengo en mucho desprecio a aquellos que, simulando originalidad, no hacen otra cosa que solazarse en la tristeza de su propio abandono espiritual. Espíritu, en último término, es continuidad. Continuidad de las aguas donde se mece, eterno y peculiar, el bajel del arte, arrogante y curioso entre otros muchos de desabrida permanencia acuática.

Sotomayor, según me avisaba Jan Barstelman, nuestro querido e inolvidable Jan, hizo suyo el lenguaje de Picasso. Para obtenerlo debió abdicar a las más risueñas esperanzas académicas y renunciar, en consecuencia, al bulto generoso que nos entrega la popularidad cuando ensayamos gestos indelicados y demagógicos. Hizo suyo este lenguaje, porque era el que precisaba su alma para expresar múltiples deseos, apetitos, ensueños y logros sentimentales que de otra manera permanecieran hasta hoy secretos.

Es falso y erróneo suponer que cada artista crea su propio lenguaje. El idioma del arte atraviesa como una radiante fisura el costado de la humanidad desde que esta es, y no se inventa, y no se recrea, y no se forja en los breves instantes de la inspiración.

Cuando se examina un cuadro de Picasso, adivinamos que el gran malagueño estaba presentido ya en las composiciones de Cézanne, el Mallarmé del pincel. El cubismo, la deformación que resulta de esa especial intención de la vida, estaba dado en las naturalezas muertas, pongo por caso, de Cézanne. Picasso aprovechó bien la lección, con la misma potencia inspirativa con que Breton algunos lustros más tarde aprendió de Mallarmé. Se trataba de aislar la forma y el dibujo del contenido casi siempre interesado de la obra tradicional. Recuerdo con qué emoción viciosa me quedé transportado en el Museo de Nueva York frente al cuadro célebre en que el genio de Wisthley representó el rostro acariciante de la madre inmortal. Y digo que la emoción no era cristalina porque concurrían a habilitarla y a darle patente y vigencia innumerables factores que provenían desde las esferas más alejadas del sentimiento artístico. Es indudable que al verlo no pensé que al artista cuando lo creó poco le importaba la turbiedad de sensaciones que su cuadro iba a provocar en un sudamericano despavorido como es un servidor de ustedes.

El arte engendra la turbiedad y esa es su limpieza. Leemos



mujer con un gato óleo 1952



paisaje viñamarino

el más simple poema de Baudelaire y creemos que cada palabra fué el resultado de un éxtasis langoroso. Olvidamos que, después de todo, no es sino la reversión artística de una búsqueda extremada, solícita y espeluznante al través de los ripios del idioma francés corriente.

La inspiración es un premio. Estuvo inspirado el joven Sotomayor, en los años lozanos de su juventud aun presente, cuando se apropió del lenguaje picassiano. Era su módulo de acción, el arco para su violín, la clave para su escritura semántica. De otra manera cayera en la poco respetable caligrafía de los seguidores de Juan Francisco González, con perdón del maestro vernáculo a quien venero. Cayera en la prosodia estilística de los amparados por el arte impresionista y no diera, de por sí, estos bellos cuadros que ahora represento en mi memoria, hoscos, establecidos en una espectral quietud y empapados de "artística" soledad.

Sotomayor extenúa por medio del lenguaje picassiano las vivencias naturales de su vida. ¿Qué podría decir de esta? La vida del artista es lo más misterioso de su obra. Todos los que hemos sacrificado horas y años, respetabilidad y comercio ajeno por esta cuestión lo sabemos. Ay de mí. ¡Si con lo que he hecho tendría buenas cuentas en el banco! Así podría el propio Sotomayor aclararnos el sentir de su vida, dolorido sentir que nadie pudiera arrancárselo. Ha realizado una obra poética en tanto que el prosaísmo le iba, como las malas yerbas, acorralando su alma. Es empleado en los ferrocarriles del estado. Hubo otro, y muy grande por cierto, que fué vigilante de aduanas.

El lenguaje picassiano le ha permitido manifestar cosas e intereses chilenos. Ahí están sus esbeltos escalfadores, sus mariscos de pesadilla, las moléculas azules de sus paisajes viñamarinos. Los que le conocemos pudimos advertir siempre en su mirada la expresión "indelicada" por decirlo así del americano. No hay ápice de europeísmo en esos ojos inyectados de dura y casi salvaje sensualidad. Parado en la puerta del café, casi resulta un repugnante investigador precariamente complaciente con la vida.

El artista es siempre un investigador. La gente que se acerca a estas almas tórridas, cargadas de ahuyentante electricidad, saben poco de lo que es la dicha. Los artistas no son buenas personas. El corazón que tienen sólo cabe en la obra. Falsearíase el artista que fluyese en sentimientos de esos que tanto agradan a los productores cinematográficos para halagar el mal gusto del público zafio. Chopin no estuvo nunca "realmente" enamorado de la señora Sand, ni esta, desde luego, de nadie. Si el torrente se dispersara en riachuelos infinitos jamás llegaría al mar.

Sotomayor ha sido, como buen artista, muy sabio en estos azares de la vida. Enemigo del pintoresquismo y de las modas del momento, ha perseverado con "extenuante" sabiduría en su línea, por más que el diente de la envidia en pormenoradas ocasiones lo haya mordido. Me ha dicho:

"Lo que me importa es que mi cuadro exista; otra cosa es que se desconozca su existencia".

"Al pintor no le interesan las formas de las cosas por su belleza misma, sino las formas puras que provienen de su mundo interno".

El hecho de que Sotomayor reconozca esto último parecería ponerlo en platónica actitud. Sin embargo, no es así. El mundo que revierte de los objetos cuando los traslada a la tela es un mundo concreto, yacente y poseído de valor instantáneo. Tal vez esto es lo que infunde mayor encanto a la obra de arte, su intemporal instantaneidad. Sobrecójome aun cuando veo los cuadros de Vermeer, reliquias de la más augusta y lozana ebanistería que jamás vieron los ojos humanos.

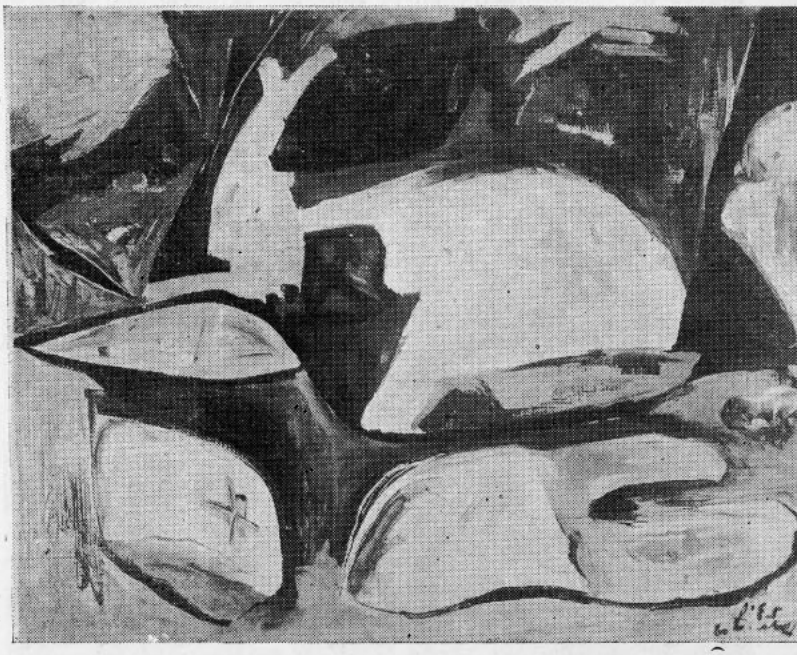
Teófilo Cid



desnudo acostado 1952



paisaje



naturaleza muerta

Un caso de artesanía regional en la antigua edificación serenense

Cuatro son las promociones o escuelas arquitectónicas que integran las normas constructivas de la ciudad de La Serena. Entre ellas no es la más original y evocadora aquella concebida en depurado estilo hispánico —impropiamente llamado colonial por el vecindario—, edificada en los últimos diez años. No lo son tampoco la promoción genuinamente colonial que allí perdura (1780-1850) casi en su totalidad; como asimismo el muestrario de casas bastardas y de menguada arquitectura que en nuestro siglo dió motivo a la reciente reconstrucción. De este modo todo juicio artístico o consideración folklórica tienen que reservarse para las casas neorrepublicanas erigidas en La Serena entre 1860 y 1920, concebidas solamente por intuición y con prurito nacionalista, por aficionados a la arquitectura o simples maestros de obras (carpinteros mayores). Encuadradas estas iniciativas en un período turbio de la adolescencia cultural chilena no podrían concebirse en comarcas coquimbanas las legislaciones municipales al respecto; y, por ello los trabajos de la habitación quedaron confiados a constructores no graduados, los mismos que en el resto del territorio nacional llevaron a extremos incalificables tanto su mal gusto como sus imprevistos propósitos.

Desgraciadamente, la renovación serenense, del último decenio, ya aludida, demolió algunos ejemplares de la colección neorrepublicana, a que nos venimos refiriendo, quedándonos afortunadamente algunas fotografías para retener tan graciosas estampas. En otra intuitiva escuela arquitectónica se distinguen, a su vez, tres etapas, identificables a la simple vista y dignas de recomendarse en el ramo de la artesanía como un caso único en las actividades urbanísticas del país.

Si bien tan preciado género de transición llegó a adquirir, a lo largo del territorio, un relativo valor, aunque de escasa generalización, tanto en la Metrópolis como en Talca, alcanza, en cambio, calidad en varios detalles de la edificación de Copiapó, Coquimbo, Petorca, San Felipe, Valparaíso, Quillota, Rancagua, Curicó, Chillán, San Carlos, Concepción, etc. Es un hecho que no se hizo presente en las construcciones religiosas ni en los edificios públicos, sino exclusivamente en las casonas del vecindario más adinerado o bien patricio. De preferencia agrupa todas sus peculiaridades regionales en zonas determinadas como el Norte Verde, exponiéndolas tanto en la Serena como en Coquimbo, en Vicuña e Illapel, excluyendo a Ovalle; y, como se comprende, aplicándose de rigor en los ejemplos de una sola planta.

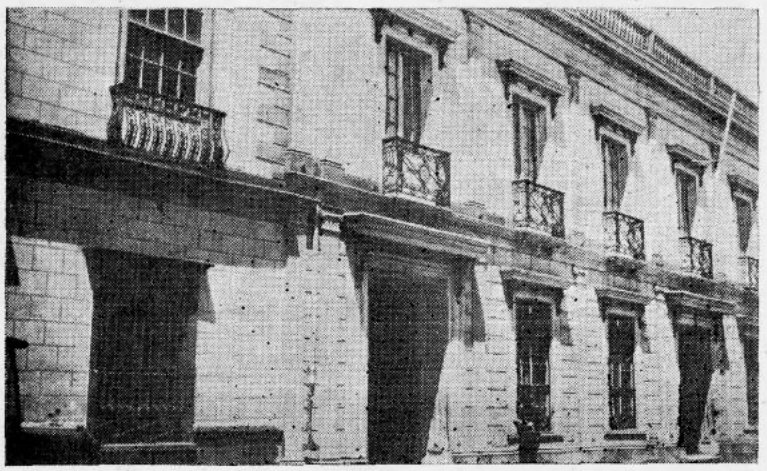
Puede así identificarse cualquier vecindario coquimbano en una pauta invariable y no susceptible de ampliarse geográficamente. Las puertas (una sola para toda la fachada) de doble hoja, son recias y frecuentemente labradas. Las ventanas no consultan jamás balcones y van cubiertas con pesada y saliente rejería de lanzas o barrotes que se entrelazan en el tope. Las vidrieras y las puertecillas de las ventanas consultan obligadamente un remate superior en ojivas, el mismo que se concreta aún más en las mamparas (armazón de madera con bastidores o puerta de cristales) que a la entrada del zaguán sucede al portal. Blancos cristales opacos o vidrios de vivos colores ocultan en los marcos el interior de la morada, imprimiendo al frontispicio un flagrante tipo monacal. De esta manera la máxima creación de estos artesanos se reparte entre el diseño de los dinteles que cubren puertas y ventanas y el infaltable "antetecho" (ático) todos profusamente labrados.

En este preciso modelo desfilan en las calles serenenses un centenar de casales neorrepublicanos, con una idéntica fachada típica, pero consultando en los detalles del exorno, no pocas especialidades y sorpresas.

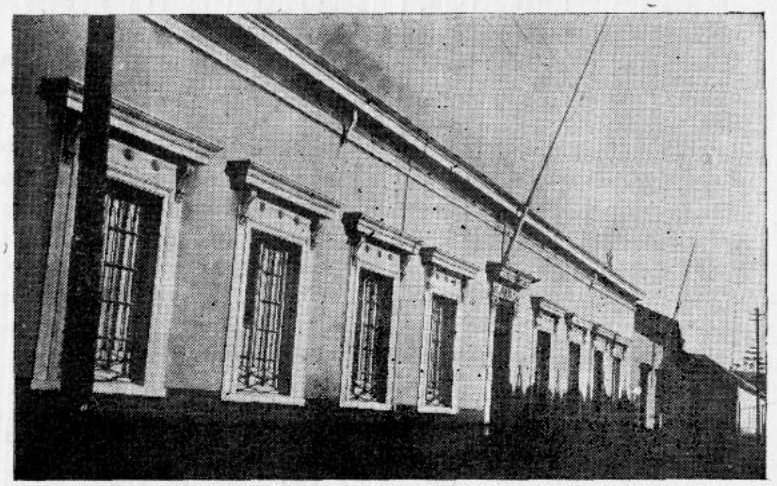
Por lo que hace a esta escuela arquitectónica de la ciudad arquiepiscopal se la puede ensalzar sin reparos en virtud de una curiosa estilización que no carece de méritos. De los caserones coloniales sólo heredó la magra proporción de los solares cedidos a los encomenderos. Con excepción de las casonas de esquina no se consultaron puertas cocheras en la fachada; y ésta se mantiene inalterable en toda su extensión, con la misma monotonía del Seminario, sea dicho la del renacentismo italiano.

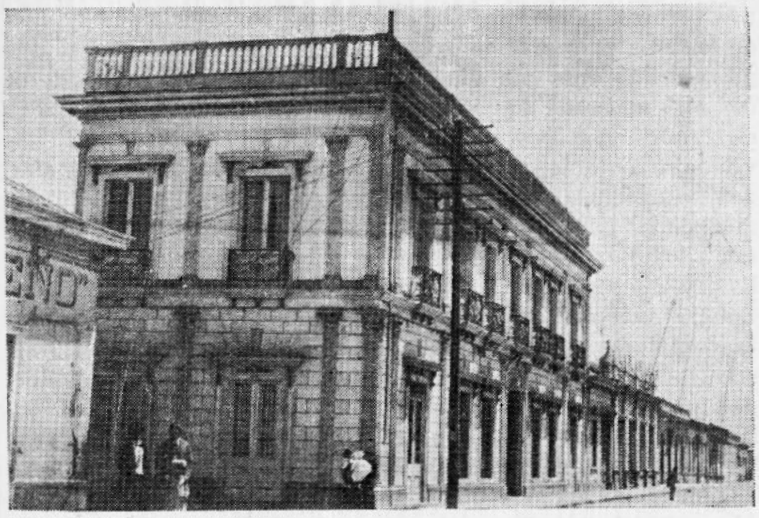
Es así como las calificaciones de las tres etapas del "neorrepublicanismo" serenense corresponden sucesivamente al grupo de construcciones semicoloniales al de las de estilo riguroso y

casa del minero Marambio

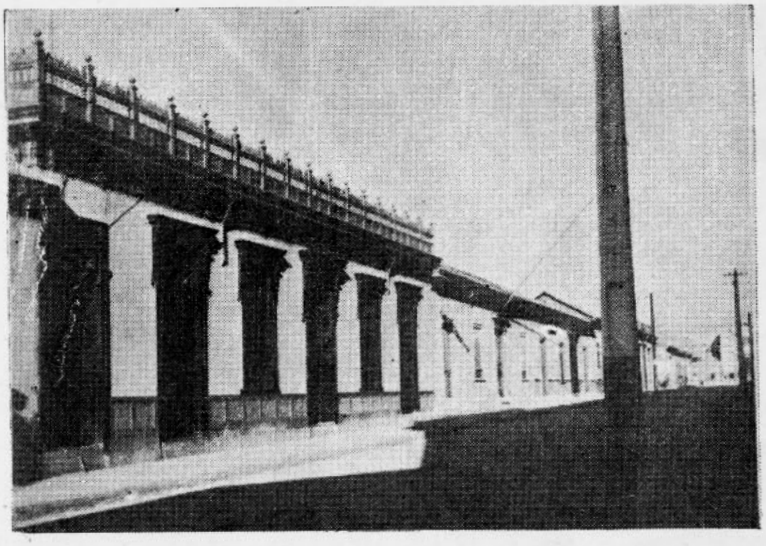


Cristalización de la casa Serenense





casal de la familia Chadwick



casa del carpintero Alvarez

aquellas más evolucionadas hacia una modalidad personalista que dalata la mano del que las proyectó, tal como se verá más adelante.

Es un hecho que esta precisa etapa arquitectónica corresponde al áureo período minero de la provincia de Coquimbo. Se establecieron ahí empeñosos industriales que disponían de fortunas, pero que jamás trataron de imitar las proporciones y el alto corte de la edificación santiaguina. Si en la región coquimbana se había respetado el estilo genuinamente colonial hasta 1846, como lo prueba la casona de la familia Cavada, en Gandarillas Nº 909, el gusto evolucionó hacia otros tipos de edificación que más bien se acercan al estilo copiapino, pero jamás al de Santiago.

Contemplando así estas limitaciones geográficas se pueden agregar otras peculiaridades de la construcción civil serenense. Las fachadas son lisas y sin salidizos. En los portales siempre poco pronunciados en su volumen, se sorprende la influencia de Copiapó al reservar un espacio o vano entre la línea de la calle y la línea de la puerta misma. En general se destacan las faenas de cantería, prefiriéndose los trabajos de forja de fierro para cubrir las ventanas.

Circunscribiéndose a estos planes y recursos la empresa de la construcción exigía en estas regiones un espíritu austero; y tanto en la humilde habitación de la clase media como en la mansión señorial se conservaba la silueta indicada variándose solamente el derroche de ornamentos.

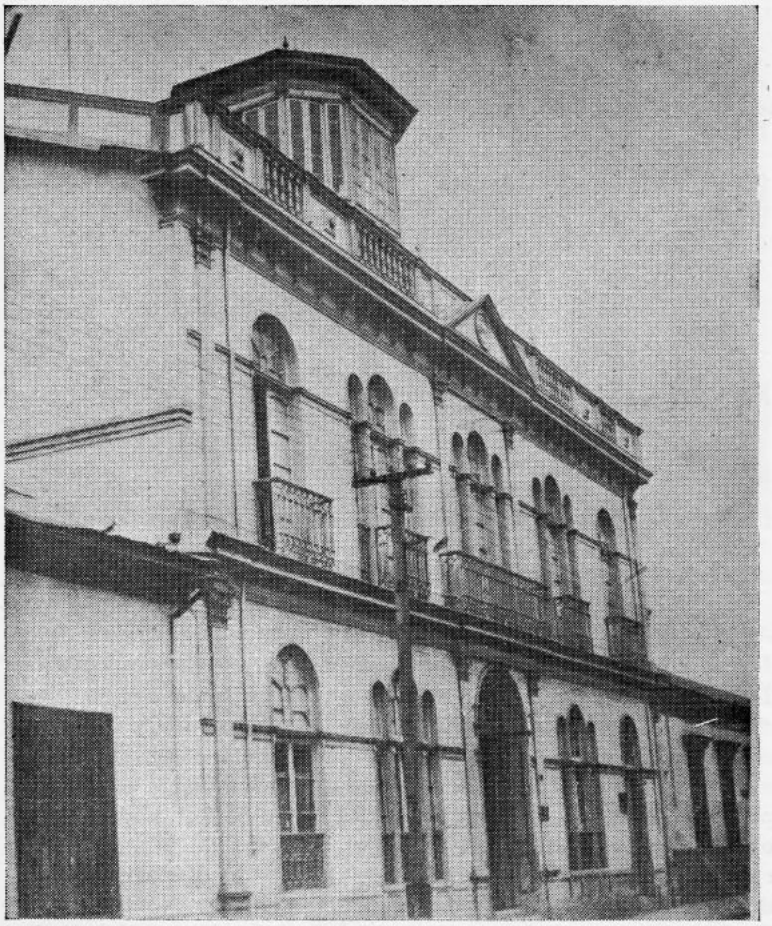
Esta norma constructiva en plena labor de artesanía se mantiene en más de un centenar de edificios. Sin excepciones las fincas tienen dos patios con vegetación y un huerto pródigo en frutos regionales. La mayor originalidad corresponde a las mamparas de madera y vidrio en pleno estilo monacal, reemplazadas raramente por altas y airosas rejas. Los vidrios cuadrangulares toman en lo alto la forma de ojivas: son de opaca blancura, pero también abundan vidrieras de vivos colores.

En los patios sin aleros se conserva el estilo de las fachadas y las habitaciones consultan una repartición que permite, tal como en Copiapó, Fierro Viejo, Petorca, San Felipe, etc., transformar la casa para los días de fiesta. Al fondo del primer patio queda el salón, separado por vidrieras, de los corredores contiguos, a fin de desprender éstas y agrandar, con otras habitaciones, la sala de baile. Parece ser ésta una innovación colonial que se puede sorprender en la casa del canónigo Fernández (calle Balmaceda Nº 871) mandada a construir por Don Blas Ossa y Ossa y en la de la citada familia Cavada; tomando toda su significación en el casal neorrepublicano edificado por Bartolo Varela, para su familia, en Carreras 281.

Después de mediado el siglo XIX, y coincidiendo con los descubrimientos mineros, floreció este estilo peculiar, en cuya consumación no intervinieron ni profesionales graduados ni extranjeros. Basta observar la silueta del Seminario para comprender su rol de modelo; constituye un jalón inicial de la evolución que dió origen a algunas moradas de incierta filiación. Aunque neorrepublicanas por intento, conservan muchas de ellas —y con sensible buen gusto— resabios del coloniaje.

En pleno auge de la nueva modalidad comarcana surgió la triunfal realización, ya mencionada, de Bartolo Varela. Delineada intuitivamente y como caserón de lujo —con dos plantas— para sus familiares los Varela Pérez, la original morada pasó después a poder de la familia Chadwiez, cuyos descendientes han sabido preservarla en todo su tipismo. Se alza como pauta y patrón de varios edificios de dos pisos que ampliaron y confirmaron una prístina estilización serenense. A un centenar de metros se alzaba, en Prat 477, y en son de suntuosa rivalidad la casa de alto que mandó edificar el acaudalado minero Juan Muñoz, adquirida después por la familia Illanes. En la reciente reconstrucción de la ciudad desapareció este bello inmueble con su reemplazo por el bloque hispánico que confina con la Municipalidad. De aquella serie de altos edificios cabe recordar, por su apego a la unidad arquitectónica de la Villa, la casa del minero Nicolás Marambio en Brasil 635 y la de la familia Castro en Benavente 572. Al edificarse el palacio del Liceo de Niñas fué demolida esta última. La fachada era deliciosa en lineamiento, pero, en ciertos detalles interiores traicionaba a la escuela con aportes foráneos que delataban la intervención de un profesional. Otros ejemplos de dos plantas abundan en las calles Brasil, Colón y en la Alameda; exhibiendo, los unos, airosos rasgos exteriores pero escondiendo, los otros, verdaderas aberraciones que desprestigian la artesanía. Cabe citar aquel en que se usó una de las piezas de la calle para erigirla en vestíbulo, dotándola de un presuntuoso portal hacia la acera. De un rincón arranca —y cubriendo todo el escaso ámbito— una pesadísima y labrada escalera en ángulo, la cual surge por un forado en un estrecho pasillo del segundo piso.

Alternando con estos grandes edificios forman legión las casonas de una sola planta, toda fidelísimas de diseño, sin dejar, por ello, de reservar su fantasía para el ornato de los infaltables "antetechos" (áticos) y los renacentistas dinteles. Parcas en frisos, frontispicios y pilastras y siempre consecuentes en sus arrestos convencionales de la más severa simplicidad en la for-



casa diseñada por Viera en la calle Cienfuegos



caseron de la familia Herreros

ma, establecen un cotejo de moradas de vecindario que reservan una sorpresa —bien típica de España— en su coloración. Nada de las ambiguas y desleídas tonalidades de las fachadas santiaguinas. Una casa pintada en tropical verde papagayo alterna con otra matizada de "beige" y chocolate (fórmula corriente en el recinto urbano) y con otras rigurosamente embadurnadas de vivo azarcón o de irisado azul de la chispa eléctrica. Tales alardes de urbanismo andaluz parecen componer, con las policromías de los geranios y las pelargonias que de los jardines montan a los muros, un poema de hispanismo ultramarino.

Es por ello que algunos tramos de la vecinal y antigua calle de Colón —una de las más poéticas de Chile— reservan al turista tan señaladas sorpresas como las que prodigan las nuevas barriadas ibéricas dotadas de los mejores edificios públicos del país y rodeadas de pensiles y arboledas. De la más estricta selección de casonas neorrepublicanas hay que mencionar aquella bien recargada de relieves (Colón Nº 820) que albergó a los Argandoña, a los Keating, a los O'Shea y a los Peña Villalón Abbos Padilla; la de los Herrera y los Villá en Balmaceda Nº 999; la de los Herreros en M. A. Matta Nº 347; la de la familia Rojas Magallanes Valdés en De la Barra Nº 409; sin olvidar la torta confitada del minero Narciso Torrejón en Carreras Nº 263.

Militan en una promoción más moderna los tres casales de dos pisos diseñados por José Viera. Son hermanos gemelos con rasgos diferentes; pero nadie puede despintar originalidad a los uniformes balcones cubiertos por tres arcos sucesivos, la original geometría aplicada a los muros; y hasta una cúpula para variar. En la Plaza y en sus inmediaciones sobresalen en este tipo la casa blanca (Ariztía, Monreal, González Videla) y la del Banco Español; y en Cienfuegos Nº 226, aquella que han ocupado los Calderón Cousiño, los Varas Sasso y los Giliberto.

Cabe una mención para los amplios edificios de una sola planta que dan frente a la Municipalidad en la calle Prat, habitados por los Piñera y los Solar Chadwick, susceptibles, como se viene viendo, de modernizarse sin "perder la línea". Ambos se complementan fundiendo dos versiones de la propia y auténtica arquitectura serenense.

La agrupación más amplia y monumental queda en la Alameda Francisco de Aguirre, en una serie de edificios de dos pisos que acusan una consumada imitación de los estilos preferidos de la capital. Aunque de cierta uniformidad esa galería, desarrollada en cuatro cuadras, acusa una claudicación soportable solamente en virtud del acierto que tuvieron sus constructores para imprimir unidad al conjunto.

Faltan en esta revisión arquitectónica dos contrastes: el uno dentro del estilo neorrepublicano y el otro en el recio lineamiento colonial. Del primer caso es un ejemplo mínimo la casa (Cantournet 960) construída por el carpintero Lorenzo Alvarez; y de la vetusta línea del coloniaje la vivienda que en Lautaro Nº 825 posee la familia Zangolli.

De la progenie de constructores no graduados, cabe recordar solamente a Bartolo Varela como el instigador que supo aprovechar las visitas con leves realizaciones serenenses, del francés Jean Herbage que fue de la capital en 1844 y la del francés V. Berger, que vino de Copiapó en 1850. Entre todos aquellos alarifes —militan contratistas, propietarios y carpinteros de obra—, consumaron con aporte nativo, una labor ímproba y anónima, pero supieron solidarizarse en la chilenidad otorgada a sus construcciones desconociendo, de propósito, toda supremacía metropolitana.

Carlos Lavín

Las informaciones de orden social fueron facilitadas por la señorita Cristina Cavada Lawey y los señores Manuel Ascuí, Blas Rodríguez, Edmundo Toro Gertosio y Luciano Fernández.

Otra vuelta del reloj

"¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará: nada hay nuevo bajo el sol".

ECLESIASTES, Cap. 1, v. 9.

Cada año, el 31 de diciembre, a las doce de la noche, termina u naño y principia uno nuevo. Al empezar el año, pensamos que todo cambiará; cuando llegamos a diciembre nos damos cuenta que la rueda del tiempo ha girado y que nada hay nuevo bajo el sol.

Sin embargo, al igual que se cumple un año, sucede que se cumple una etapa de evolución. Y llegados a un punto, volvemos a empezar. Quizá no en un idéntico punto de partida, sino en uno aparentemente similar.

Cuando miramos los cuadros de Delacroix y vemos a su autor en lucha con el mundo inerte del neo-clasicismo, cuando miramos a los impresionistas, cual niños en día de sol persiguiendo mariposas de múltiples colores, tal vez lleguemos a darnos cuenta que el reloj estaba marcando no sólo las últimas horas de un siglo sino también el final de una etapa. Dos veces ya las manillas habían pasado por el mismo lugar. La primera vuelta debemos estirarla desde el Egipto de los faraones hasta el final del imperio romano; la segunda vuelta, desde las invasiones de los bárbaros a Europa, hasta fines del siglo pasado. Estamos en un comienzo nuevamente.

Si observamos el desarrollo de las artes plásticas, nos damos cuenta que ciertas fórmulas se repiten. Falta de espíritu imaginativo, dirán unos, falta de poder creador, dirán otros, un arte decadente, dirán los de más allá.

No pretendamos del ser humano más de lo que su naturaleza puede dar. Las fórmulas se repiten igual que todo el sistema solar gira en el espacio. ¿Acaso podemos tachar de falta de originalidad a la tierra por dar vueltas sobre su eje? El hombre, que es espíritu, gira sobre sus propios pensamientos, como la tierra que es materia y el reloj, que es tiempo, giran alrededor del sol. El arte plástico que es una expresión del hombre, gira también, pero en espiral, marcando en su evolución tres etapas bien definidas en un tiempo más o menos largo. Si tomamos las primeras expresiones del arte plástico, observaremos que en todo principio es plano, el concepto lineal predomina sobre el formal. Ello lleva inmediatamente a la necesidad de estilizar, e inmediatamente también a la necesidad de inventar, de crear una naturaleza plana, por lo tanto lineal, en contradicción con la naturaleza que siempre es volumen. Esta es la infancia del arte. Todos los pueblos, todas las civilizaciones en su etapa primitiva no pudieron escapar a esta constante. ¿Qué son las pirámides egipcias sino un juego de planos lineales? Y Grecia que llevó el arte hasta su etapa de madurez (el clasi-



Rouault
el clown herido



Santa cena — Siglo XII



suplicio de San Sabino — Siglo XII

cismo que busca el volumen y hasta el relieve) no pudo escapar a su balbuceo de la niñez. El arte cretense nos da un buen ejemplo de ello.

Roma marca la tercera etapa, la decadencia, la vejez de la forma. Pero Roma marca también la última etapa de la civilización del mundo antiguo.

Grecia, Roma... las civilizaciones europeas parecen extinguirse. Tras el colapso político del imperio romano, los bárbaros pueblan toda Europa, inclusive gran parte de la península itálica. La luz de la cultura empieza a lucir hacia el Oriente, en Bizancio, en Siria, en Mesopotamia.

Cuando hoy el aficionado al arte se entretiene mirando una reproducción del maestro Gilberto de Toulouse, cuando ve la construcción de Vezelay, cuando recuerda las pinturas de los maestros de Tahull, piensa en aquella Europa medieval, bárbara, inculta y primitiva por lo tanto. Piensa que la imperfección proviene de la incapacidad manual y óptica de hacerlo mejor, y lo perdona. El hombre tiene cierta tendencia al fetichismo cuando se trata de obras del pasado. ¿Ha pensado alguien, sin embargo, que la pretendida incapacidad de reproducir más fielmente las formas naturales no se debe solamente a la imposibilidad de realizarlo, sino más bien a un escondido deseo de renovación estética que está de acuerdo con la manera de ser y pensar de las gentes de aquel momento? Es cierto que con la invasión de los bárbaros a Europa, gran parte de las obras de arte del mundo occidental mediterráneo se habían perdido. Por lo menos un buen número de ellas quedó sepultada. Cuando la Europa cristiana empieza a sentir la necesidad de construir iglesias y conventos, no es a Roma ni a Grecia adonde pide enseñanza. El arte plano del Cercano Oriente estaba más cerca del sentir general hacia los siglos VI al XII que el arte de bulto, la escultura arquitectónica de Occidente. "Hay siempre en el genio de Oriente algo abstracto, una fuerza que desea dominar la naturaleza; el Oriente no copia, estiliza: a la realidad prefiere los caprichos de su imaginación", dice Emile Mâle. He aquí una razón muy buena para que el mundo cristiano europeo, estremecido de fervor religioso, luego espiritual, de espaldas a la naturaleza prefiera ir a buscar su inspiración en el arte oriental, abstracto plano, lineal. ¿Y no es cierto que al terminar la Edad Media, al descubrir Europa el genio de la belleza griega, belleza idealizada sin duda, pero material, en tres dimensiones, el arte se vuelve más humano, pero también menos imaginativo, menos sugerente?

El Renacimiento corresponde estéticamente en la historia del arte a la época de auge del arte griego. El barroco de los siglos XVII y XVIII vendría a corresponder al arte de Roma con respecto a Grecia. Nada se inventa. Se especula con la forma, se exagera sobre las bases ya conocidas. La línea se curva, se ondula; en Roma dando importancia al arco, en el barroco imprimiéndole un ritmo danzante. Por lo demás el arte griego había tenido en su estatuaria una etapa barroca también.

El siglo XIX se ahoga. Parece un monstruo enjaulado que trata de salvarse por algún lado del cerco. Y busca su salvación mirando en el pasado. Mas ¿en qué pasado? En el próximo, en el muy próximo pasado. Piensa que si a los renacentistas la fórmula clásica griega les había dado un resultado satisfactorio, para ellos la fórmula romana tendrá idéntica respuesta. Louis David recurre al historiador Tito Livio y los arquitectos miran las ruinas romanas con la misma pasión tal vez con que siglos antes Juan Pisano miraba los sarcófagos de su tierra. Sin embargo, algo marcha mal. El propio David se dio cuenta al final de su vida al observar en Bélgica los cuadros de Rubens. El neo-clasicismo suena a hueco, a falso, a imitación, como una estatua de yeso. El arte está en otra parte.

Delacroix arremete contra los falsos dioses. Y podríamos pensar por un momento que el arte se ha salvado. Pero ni Delacroix, ni Courbet consiguen descubrir la fuente salvadora, la fuente

de juventud. Los museos están muy cerca de ellos y los grandes maestros del pasado rondan en la memoria.
Los impresionistas... Bueno, ellos se dan cuenta que se puede jugar con los colores, que hay una luz y un ambiente. Antes que ellos ¿no lo había intentado ya Velázquez, y Watteau y Goya? Sí, pero eran otras épocas. El mundo era menos libre. La pintura también. Los impresionistas corren tras mariposas de colores múltiples y rompen las amarras. Ya no miran a los maestros coterráneos. Van un poco más lejos. ¿Qué encuentran? Los dibujos japoneses. Occidente redescubre al Oriente, las tierras en donde el arte no trata de imitar la naturaleza. Gauguin luego descubrirá en Tahití el mundo primitivo y en nuestro siglo Matisse se impresionará con los motivos árabes del norte de Africa, mientras Picasso se entusiasmará con la escultura de Oceanía y del Africa negra. ¿Dónde nos hallamos nuevamente? En pleno mundo primitivo lineal, plano. Si la fuente no es como en la Edad Media el arte de Siria o de Persia, no por eso deja de ser el arte primitivo de un mundo que busca siempre la fuerza viva de la expresión en la imagen simple y primera.
¿Arte moderno? Ciertamente no, nada de nuevo. El mismo problema, la misma solución con ciertos matices de diferencia. (Idea mística en el siglo XII, positivismo cerebral en el XX). El cansancio de Roma produjo la necesidad de ir a buscar más allá la inspiración, y el principio de un arte, si no del todo nuevo, renovado.
Emile Mâle dice: "Para el historiador de arte, lo que marca el fin del mundo antiguo es el triunfo de Oriente". Y nosotros podemos añadir que lo que marca el fin del mundo de ayer, es otra vez Oriente, y permítasenos incluir en esta expresión además de los dibujos japoneses y del arte islámico, también el arte del mundo primitivo de la Oceanía, del Africa negra y de América precolombina.
¿Qué es Occidente? Antes sabíamos que Occidente era el mundo que terminaba en línea recta en el Atlántico, ese mar Tenebroso de las gentes de la primera Edad Media. Occidente era el mundo griego y romano y todos aquellos capaces de pensar como ellos, los galos y los celtiberos. Aún más tarde, después del descubrimiento de América, Occidente se podía definir como el mundo del pensamiento científico, que frente a la naturaleza trataba de adueñarse de ella reproduciéndola, imitándola. Nadie había echado al mundo cuerpos tan cerca del natural como Phidias, como Miguel Angel. Frente al problema de la plástica, Occidente por dos veces había afirmado la misma respuesta. Por dos veces también, después de la etapa primitivista de inspiración extracontinental, la plástica se había encauzado hacia la búsqueda de la tercera dimensión, hacia la imagen de bulto. Y por dos veces también, la misma respuesta tuvo el mismo fin.
¿Qué es lo que nos espera ahora que Europa ya no es la única sede del pensamiento occidental? Dejemos que el tiempo y los artistas contesten a esta incógnita. Por el momento sólo constatemos que al igual que a la caída del imperio romano se había forjado una nueva cultura europea y con ella un nuevo arte plástico, también ahora, después de dos guerras mundiales, el mundo se encauza hacia horizontes todavía insospechados que emanan de los nuevos descubrimientos científicos. El arte moderno plano y lineal nos marca el principio de una nueva era. Una nueva vuelta del reloj.

Somos jóvenes otra vez.

Ana Helfant

LIBRERIA FRANCESA

SALA DE EXPOSICIONES

LIBROS DE ARTE

TEXTOS ESCOLARES

REPRODUCCIONES

LIBRERIA FRANCESA

ESTADO 36 — CASILLA 43-D — SANTIAGO

EDITORIAL UNIVERSITARIA S. A.

Lea los libros de las Colecciones

AMERICA NUESTRA
SABER
BIBLIOTECA HISPANA

en la Librería Universitaria (Casa Central de la Universidad de Chile).

Obras recién recibidas de la Editorial Aguilar de sus colecciones "Obras Eternas", "Joya" y "Crisol".

SALA DE DISCOS

Clementi: Sonatas para piano, por Horowitz
Bach: Clavecín bien temperado, por W. Landowska
Recital Blanca Hauser, con Rudy Lehmann
Grabaciones de Pablo Neruda

EDITORIAL UNIVERSITARIA - Casilla 10220

Salón de invierno

En los últimos meses del año pasado se inauguró en el Museo Nacional de Bellas Artes el Segundo Festival de Invierno en su sección de pintura y paralelamente en el Ministerio de Educación la muestra correspondiente a fotografías artísticas.

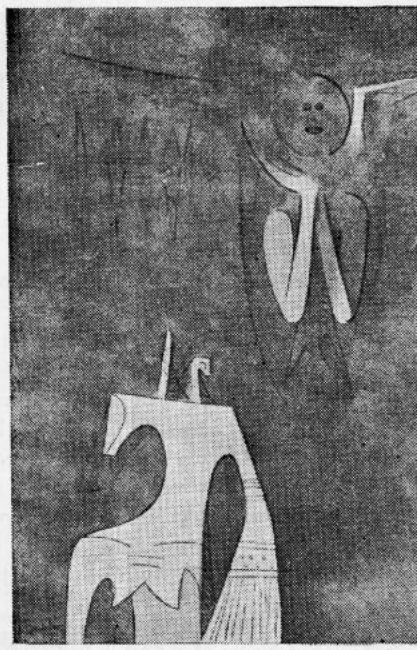
Los Festivales de Invierno tuvieron su origen el año pasado como una manifestación de un grupo de pintores independientes a fin de complementar una visión anual de la plástica chilena.

En este Segundo Festival participan 24 pintores, 4 de ellos extranjeros. Son: Nemesio Antúnez (3 obras), Pablo Burchard A. (2 obras), Pedro Burchard (3 obras), Simone Chambelland (3 obras), Jorge Díaz (5 obras), Hugo Gaggero (5 obras), Jaime Garretón (2 obras), Byron Gigoux (3 obras), Raimundo Infante (3 obras), Magdalena Lozano (3 obras), Alfonso Luco (3 obras), José Ricardo Morales (3 obras), Guillermo Núñez (2 obras), Carmen Silva (3 obras), Mónica Soler Vicens (3 obras), José Venturelli (3 obras), Enrique Zañartu (1 obra), Isi Cori (3 obras), José de Rokha (2 obras) y Ricardo Irarrázaval (3 obras). Los pintores del exterior son: Mario Carreño, Wilfredo Lam, Brauner, Ives Tanguy. En fotografía, están representados René Cáceres, Alberto Fabre, Julián Grumiel, Héctor Maturana y Marjan Suchestow.

Dos comités, uno de honor y otro ejecutivo respaldan y llevan a efecto, respectivamente, los Salones de Invierno. El primero está formado por Luis Oyarzún, Decano de la Facultad de Bellas Artes, Luis Vargas Rosas, Director del Museo de Bellas Artes, Arturo Edwards, presidente del I. A. M., Brunilda Cartes, Jefe del Depto. de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación y por Mr. G. R. Sanderson, Director del Instituto Chileno Británico de Cultura. El segundo está integrado por Nemesio Antúnez, Víctor Carvacho, Emilio Hermansen, Javier Pérez y Raúl Valdivieso. Actúa como Comisario Emilio Hermansen.



Carmen Silva

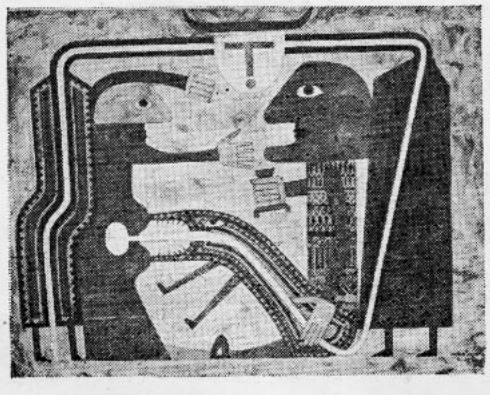


Wilfredo Lam

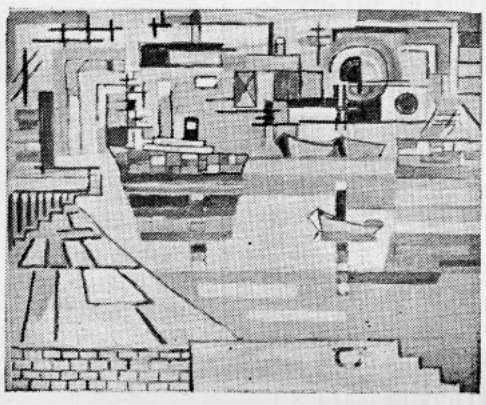
Alfonso Luco

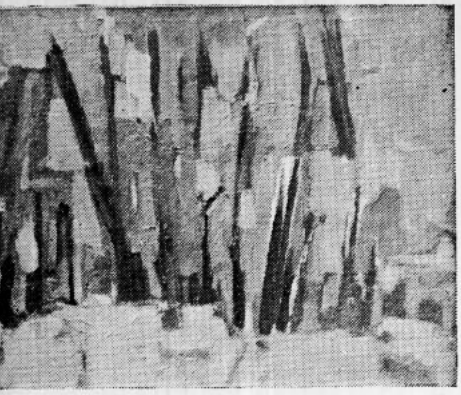


Victor Brauner



Byron Gygoux

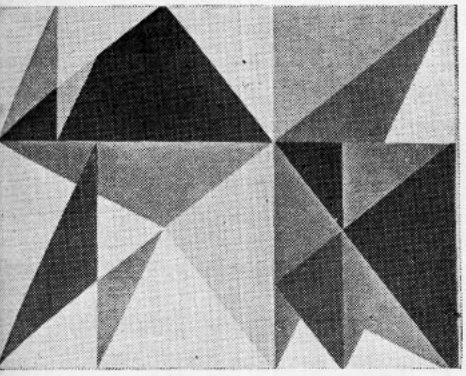




Ricardo Irarrázaval

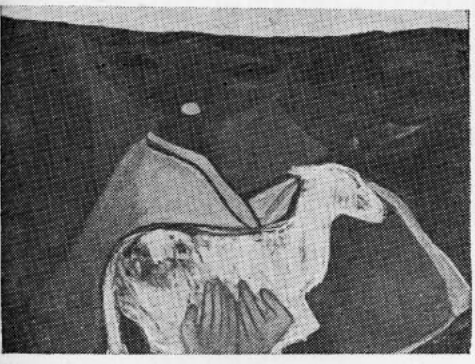


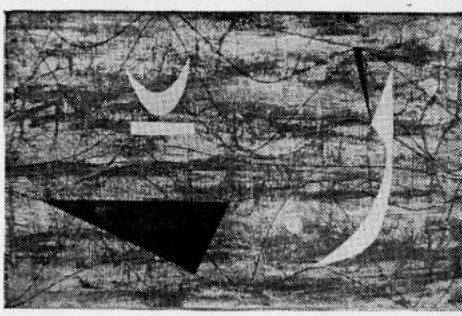
Pablo Burchard A.



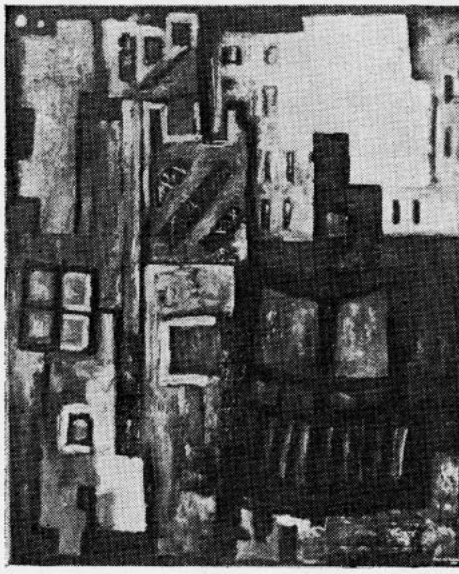
Pedro Burchard

Simone Chambelaind

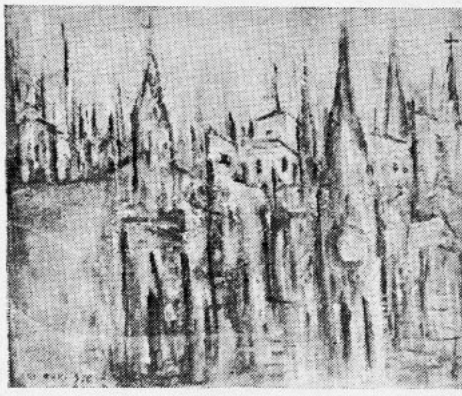




Raimundo Infante

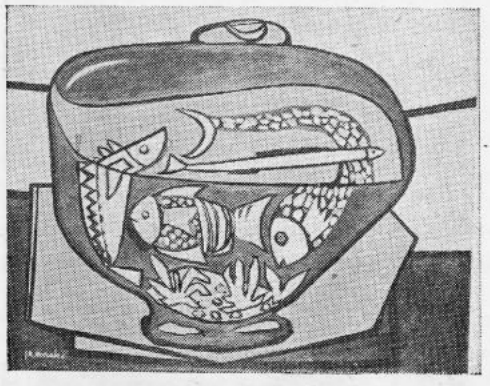


José de Rokha

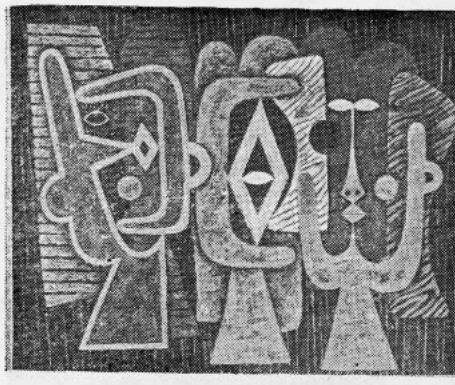


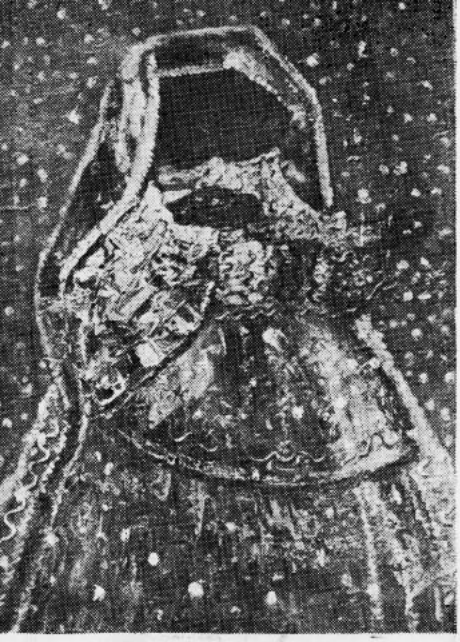
Isi Cori

José Ricardo Morales

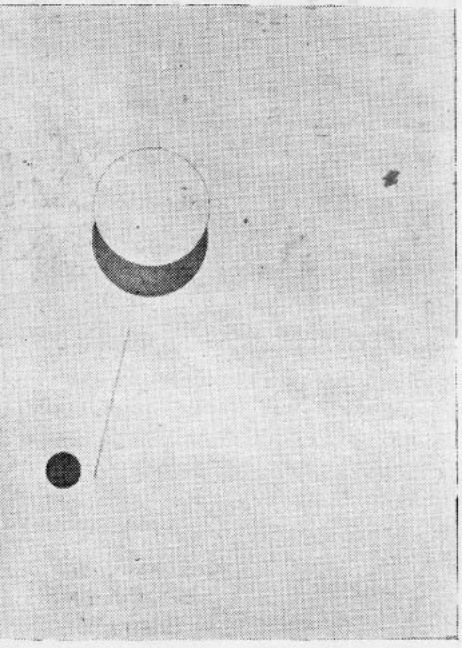


Mario Carreño



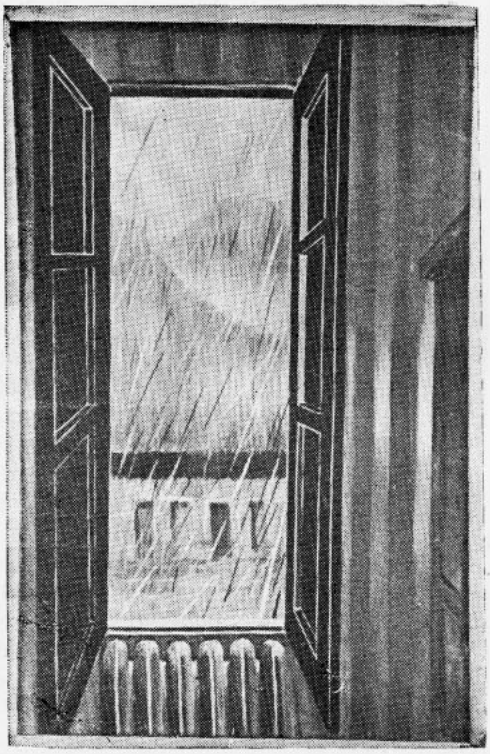


Magdalena Lozano

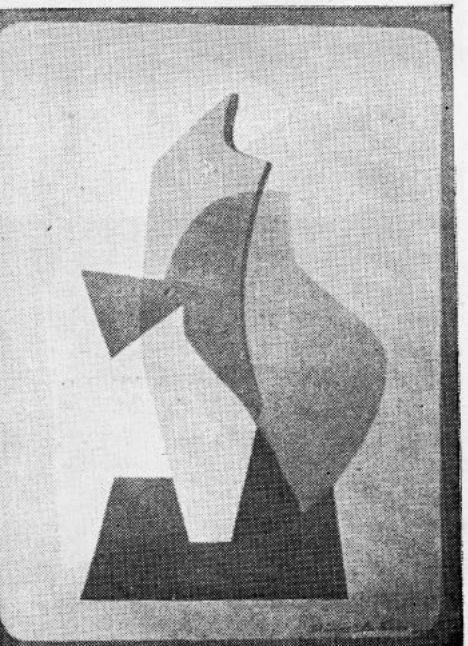


Jaime Garretòn

Mónica Soler Vicens



Nemecio Antúnez



Guillermo Núñez



Ives Tanguy



Homenaje a Rembrandt

De una conferencia del señor José Raczinski sobre Rembrandt, dictada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en conmemoración del 350º aniversario del maestro holandés.



el retorno del hijo pródigo — aguafuerte

Abrigamos la íntima y honda convicción de que Rembrandt se cuenta entre las rarísimas criaturas, entre los artistas realmente grandes que allende todas las lindes de tiempo y espacio han sabido mantenerse vivos.

Allende todas las lindes de tiempo y espacio, lo que significaría que aun siendo todo artista —nadie lo discute —expresión de su época, el verdadero arte es, a la vez y siempre, esencialmente extratemporal, epifanía de lo del tiempo manumiso, eternidad justamente en el quebranto mismo del tiempo. La hazaña del verdadero artista mana del tiempo, ciertamente, pero fuerza los cerrojos de su cárcel, llega, en puridad, a convertir esta su hazaña en la definición cabal de lo creador.

Como todos los artistas de esta última y suprema categoría, Rembrandt no es explicable, en forma suficiente, ni por su raza, ni por su medio, ni por el instante de su aparición. Consumó, en su hora, la obra de un Dante en el siglo XIII, de un Miguel Angel y un Shakespeare en el XVI y de un Beethoven en el giro del 1800 y se mantiene enhiesto sobre las cimeras sumidades que se yerguen señeras, por encima de tiempos, razas y naciones.

Por eso no nos interesan hoy, en primer lugar, las fechas, ni el proceso exterior de su vida: son sus cuadros los que nos interesan. Ellos son las palabras con que habló a sus contemporáneos, las palabras con que sigue hablándonos todavía; son lo que él supo erguir hasta esferas al verbo inasequibles, no por hallarse bajo el ras de todo pensamiento verbal precisamente, sino por situarse allende cuanto el pensamiento pueda expresar con palabras.

Rembrandt maniobra la presencia de lo espiritual por la virtud sensible del color, mas, por así decirlo, no reconoce la existencia y el valor del mundo de los fenómenos en que, de natural manera, el color se nos hace visible. Ahora bien, la ilustración humana y objetiva que advertimos en sus cuadros, es sólo como la condensación y configuración momentáneas de lo inasible: Rembrandt no ve seres y cosas como realidades, sino como contingentes y suspensas contexturas traspasadas por lo verdadero, lo inefable, por luz y tiniebla en uno solo. Transmuta todo lo dado, en medida en que la necesidad y la unidad de la configuración lo exigen, con el derecho y la naturalidad del genio absoluto.

Aquí se evidencia su especial situación en la Historia de la pintura: no extrahistóricamente, sino en una de las fases más trágicamente decisivas de la Historia, aparece Rembrandt aplicado a la representación inmediata del propio yo. Acaso en esta coyuntura tengamos motivo para asombrarnos de la enorme cantidad de temas bíblicos en su obra. Apenas podría decirse, sin embargo, que polarizan su actividad sobre la esfera de lo bíblico la ocasión, los encargos o los requerimientos de sus mecenas. Por propia inclinación psíquica eligió estos asuntos, brindando así a la Humanidad la imagen religiosa extraeclesiástica, que sólo en estricta medida estaba dispuesta a acoger. También aquí acertó a compensar, como solitario en su mundo y por el mero acto, lo que en universal grandeza se había generalmente perdido.

Contemplemos un cuadro de la larga lista de narraciones —poemas, diríamos— bíblicos, que tan profunda visión en la psique



el retorno del hijo pródigo

del pintor nos brindan: el que probablemente es su última obra, "El retorno del hijo pródigo", que se conserva en el Ermitage de San Petersburgo (Leningrado). Un hombre deshecho, en todos los sentidos de la palabra, un ser derribado, despedazado, contrito, de rapados cabellos y vestiduras de penitente, encontró, al fin, el recto camino que le restituye al arrimo del padre, que tanto tiempo hacía que le esperaba. He aquí al sin remedio caído que sólo quisiera ya ocultar y abatir, definitivamente la culpable testa frente al amor sin límite, personificado en el padre que hacia él se inclina. Sobre el sórdido y manchado resplandece el rojo más dulce maravillosamente, irradiando un cálido y vital aliento y dos manos se posan sobre los convulsos hombros, dos manos que quieren comprenderlo y perdonarlo y ya sólo acoger y retener quisieran. Donde el mísero en polvo hinojado termina, empieza la espiritualizada, la etérea hermosura del otro; a la culpa que se encorva, responde, entrañablemente, con el perdón, la bondad que se inclina.

Puede aquí presentirse lo que el misterio significa en todo arte. El goce en el verbo, la fe en la virtud de nuestro lenguaje, se desvanecen, en forma de mudo hechizo, ante cuadros como este. Ya en 1636 había trabajado Rembrandt el mismo asunto en una aguafuerte. A los treinta años de edad, ¡cuánto nos cuenta Rembrandt en el bello grabado! De entre los pastores del campo llega el hijo, mas, al doblar la esquina de la casa, se desploma, cae su bordón de peregrino al tiempo que llama "padre". La prevención solícita se cumple ya: por la puerta de la casa salen siervos con ropas y calzado. La curiosidad abrió con premura una ventana, algo quiere atrapar para lo suyo.

He aquí, en cambio, en la obra posterior, esa amalgamada intimidad de espacio y figuras, en la que aparecen, como silentes columnas, superfluos seres. Esas tres inexplicables figuras de la derecha son, acaso, una reminiscencia de las figuras accesorias del grabado anterior, pero de qué distinto modo se sitúan en el cuadro. Descollando en el grupo, fulgura, sobre espectral cuerpo, la grave testa de ese barbado y enigmático personaje como una lámpara de eternidad. Y como en la oscuridad vespertina de una capilla en la que sólo unas cuantas velas titilaran en los muros, otras dos silenciosas cabezas nos saludan aún desde la hondura. Como las almas de los seres queridos que precedieron al padre, aguardan al que retorna, estas sombras del desvelo. Ahora bien, en lo que al efecto se refiere no son determinantes estas figuras, ni lo son tampoco las esbozadas formas del espacio. Más bien influye ese total desvanecerse en un fantasmal silencio, su disolución completa en luz, sombra y color.

Autorrepresentación, en el más profundo sentido, es esta tardía obra de Rembrandt, tal como, en el fondo, todas sus obras se orientan a la representación inmediata del propio yo. Es evidente que, al lado de Rembrandt, casi no existe otro artista plástico, que habiéndose prodigado tan enormemente por todas las posibilidades del fenómeno visible, haya hecho de éste, con tan entrañada hondura, expresión y representación tan sólo de lo invisible. Era cabalmente poeta y músico de lo visible, no narraba historias, convertía el acaecer en poesía y lograba, como sólo la gran música puede hacerlo, elevar lo inaccesible al lenguaje a regiones que se sitúan, no bajo el dominio del pensamiento verbal propiamente, sino allende su potestad. Presentimos en él, como en Beethoven, que algo de suprema significación se nos dice, algo que hemos de adueñarnos por misterioso requerimiento, pero que ninguna palabra de nuestros labios podría trasuntar. En cada figura atisba esa máscara que representa algo más, otra cosa: en última instancia el todo, el universo.

José Raczinski

REVISTA DE ARTE

UNIVERSIDAD DE CHILE INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS





REPORTAJE A LA ISLA DE PASCUA

FOTOGRAFIAS DE REBECA YAÑEZ

TEXTOS DE ENRIQUE BELLO

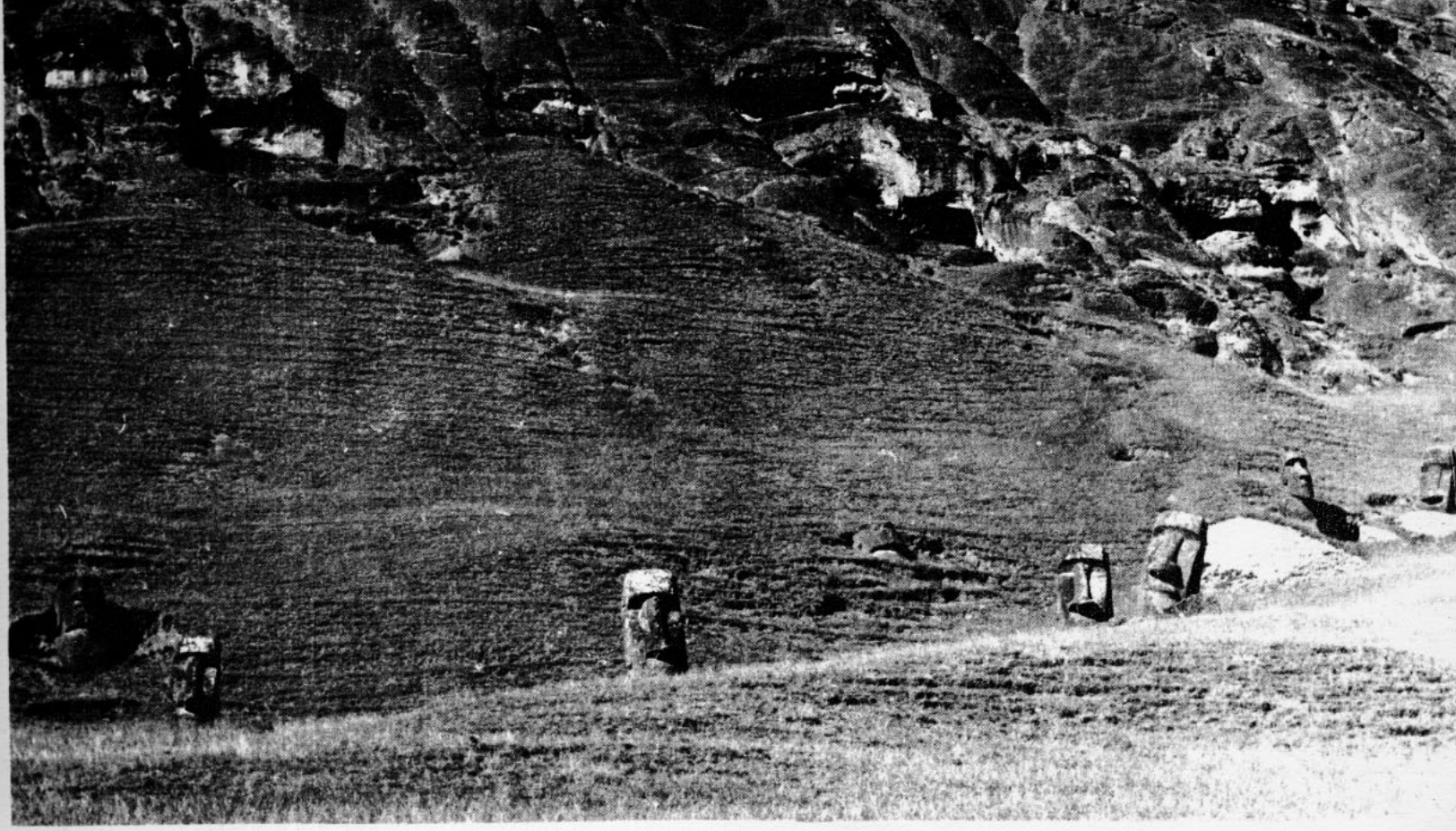


El volcán Rano Raraku visto desde el "ahu" de Tongariki

The Rano Raraku volcano seen from the "ahu" of Tongariki

Nos acercamos a los moai

We approach the moai



La ladera del Rano Raraku muestra en toda su extensión, sobre las hileras o grupos de moai, las señales del trabajo de los canteros

The slopes of Rano Raraku, above the rows or groups of moai, shows the scars left by the stonecutters

Zarpamos con destino a la Isla de Pascua el día 3 de enero del presente año, a bordo del transporte "Pinto" de nuestra Marina de Guerra, en una visita que se prolongó lo que la estadía del barco en la Isla. El regreso se cumplió el 29 de enero. Por la brevedad de nuestra estancia allí, se comprenderá que el propósito de estas líneas no es el de proponer nuevas soluciones para aclarar lo que se ha dado en llamar, con más pereza que buen sentido, el misterio de la Isla de Pascua. Por otra parte, nuestra función —la de esta Revista— no es científica, sino que de difusión artística, y en tal carácter debe comprenderse el contenido de esta edición. Tampoco deberá extrañar que la información que pretendemos abarque aspectos relacionados con la vida del actual hombre de Pascua: la creación artística en todas las épocas y lugares no puede ser entendida si no es en su estricta relación humana.

Presentamos aquí una información gráfica que abarca -con las limitaciones del escaso tiempo de que dispusimos- el pasado y el presente de la Isla de Pascua. El pasado está representado por los monumentos de la vieja cultura isleña. El presente, por los descendientes de sus creadores: el pueblo pascuense de nuestros días que es, a no dudarlo, el más olvidado por los demás pueblos, inclusive por el nuestro, a cuya soberanía y comunidad pertenece desde el año 1888. La comunidad entre Chile y su alejada posesión isleña se produce —caso único en la historia y en la geografía de la Tierra— una vez cada año. Esta comunidad con Chile tiene, para los pascuenses, la forma de un barco de guerra, transformado, por circunstancias conocidas, en un barco mercante repleto de provisiones que duran, o que hay que hacer durar, un año, y que los isleños pagan con rica lana.

El pasado de la Isla de Pascua está en pie, en toda su imponente majestad. El presente cuenta sólo para sus setecientos y tantos habitantes; no para el resto del mundo, que hasta ahora ha puesto sus ojos sólamente en los vestigios pétreos de su civilización.

Las dos mil seiscientas millas entre Valparaíso y la Isla de Pascua se cubren en siete días, cruzando el mar menos transitado de Occidente. Después de la única escala en la Isla de Juan Fernández, el viajero avistará, algunas horas más tarde, la Isla de Más Afuera, emergiendo de la bruma como un fantasma monumental. Después, ni un ave cruzará el cielo durante muchos días, hasta que, cerca del punto de destino, aparezca el islote de Sala y Gómez, desierto y reseco. Hasta allí llegará el manu-tara, pájaro sagrado de Pascua, en su vuelo más lejano.

De amanecida, avistamos Pascua. A poco de echada el ancla, numerosos isleños llegan en botes y canoas a saludar a marinos y visitantes. Traen regalos de la tierra y del mar: collares de pequeños caracoles marinos (pipis), bastones en los que está labrado el tangata-manu (hombre-pájaro), moais kava-kava (toromiros de madera de acacia o de miro-tahiti), sombreros tejidos de plataneros adornados con plumas de manu-tara o de gallina, figuras humanas o de animales, labradas en piedra volcánica. Nos estrechan la mano con efusión y nos ofrecen su amistad.

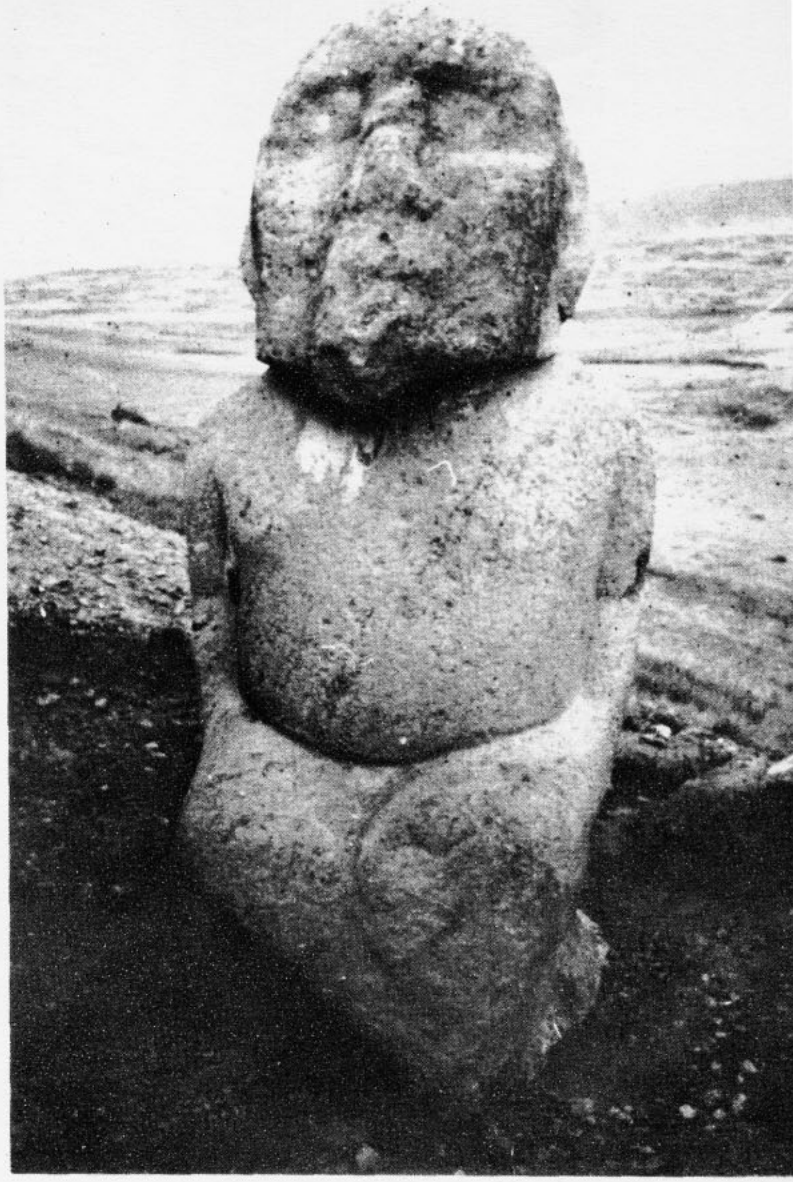
Estamos ahora en el punto de llegada, pero ¿dónde hemos visto antes a esta "gente tan granada", como viera Ercilla a nuestros antepasados continentales? ¿En qué libro escolar de Chile apareció alguna vez uno de estos rostros, algo de la portentosa historia de esa gente? Vicuña Mackenna, el historiador, se ocupó ya de ellos, y el Capitán Cook, el Almirante francés La Perousse, Pierre Loti en sus tiempos de guardiamarina; el francés Alphonse Pinart, la inglesa Mrs. Katherine Routledge, los Padres Roussel y Zumbohm,

Cráter del volcán Rano Raraku: moai, agua dulce y totoras

Crater of the Rano Raraku volcano: moai, fresh water and cattai (reed mace)



los Comandantes Lisiansky y Von Kotzebue de la Armada Imperial Rusa, el norteamericano W. J. Thomson, los chilenos R. A. Philippi, Ignacio Gana, I. Vives Solar, y en fin, numerosos navegantes y científicos de todos los continentes, y de nuestro país entre ellos. Todos nos hablan del pasado. Avanzado el presente siglo, los investigadores más importantes han sido, sin duda, Alfred Metraux y Henri Lavacherie, de la misión franco-belga que estuvo en Pascua en 1934; el Padre capuchino Sebastián Englert, a cargo actualmente de la parroquia de Hangaroa, uno de los investigadores que mayor aporte han dado al conocimiento del pasado pascuense y que vive en la Isla desde 1935. Por último, mencionemos a la misión noruega de Thor Heyerdahl, el héroe de la Kon Tiki, que no hace aun dos años permaneció en Pascua por espacio de más de seis meses, y cuya labor de investigación y de redescubrimiento está llamada a trascender universalmente.





Moai en cuclillas y con barba, una escultura pascuense completamente diferente a las demás, que fué descubierta y desenterrada por la Misión Noruega de Heyerdahl en 1955. Se encuentra en la falda del volcán Rano Raraku

Bearded squatting moai, an island sculpture completely different from all the others. It was discovered and dug up by Heyerdahl's Norwegian Mission in 1955. It is situated on the outer slopes of Rano Raraku



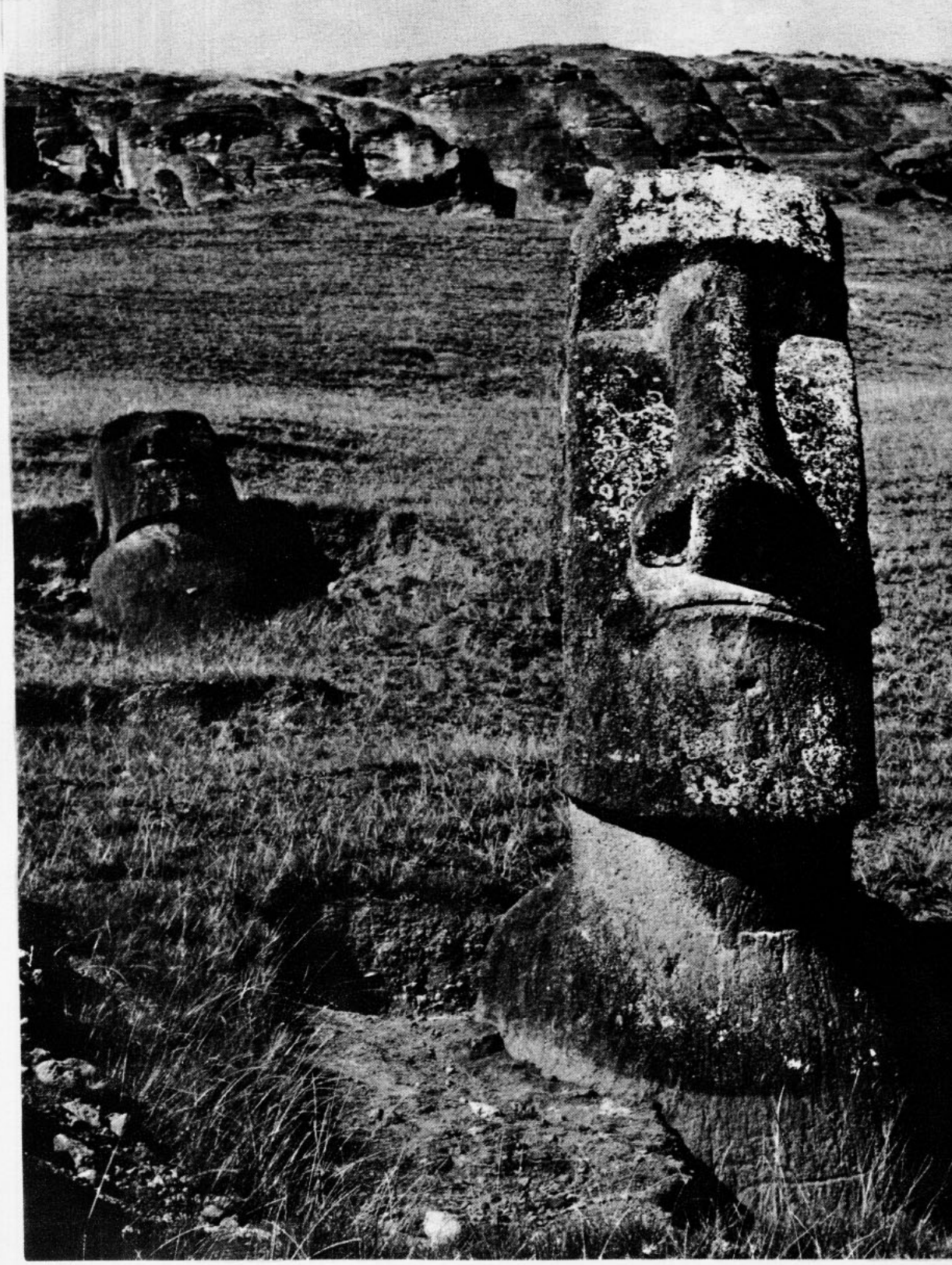
Como un ídolo roto por alguna hechicería, esta cabeza derribada habla dramáticamente de las encarnizadas luchas tribales del pasado

Like an idol destroyed by witchcraft, this fallen head tells a dramatic story of fierce tribal warfare in the past

Detengámonos, pues. No desembarquemos en Pascua todavía. Tendamos una línea de aire entre el hombre desconocido que allí desembarcó en las canoas del prudente Hotu Matu'a, el rey fundador, hará cosa de ocho centurias mientras no se pruebe otra data, y éste que ahora nos ofrece sus presentes y su fraternidad a bordo del "AKA Pinto". No inventaremos nada; del pasado, si algo o mucho se ha inventado, ello no es de nuestra modesta responsabilidad. Por lo pronto establezcamos que la numerosa literatura científica publicada desde que el almirante holandés Roggeween descubriera la Isla de Pascua el 6 de abril de 1722 —es decir, hace exactamente 235 años— muestra el interés que despertó en el mundo la presencia de una cultura perfectamente diferenciada en la más remota isla del Pacífico, en el lugar más alejado e incomunicado de la civilización.

Mucha de esta literatura es preciosa, pues cubre períodos de los siglos XVIII y XIX, anteriores al exterminio y al éxodo obligado de casi la totalidad de los habitantes de la Isla, a raíz de verdaderas expediciones punitivas, la más siniestra de las cuales es la que en 1862 realiza una flota pirata peruana comandada por un Capitán Aguirre. Después de matar y saquear, el pirata embarcó como esclavos a más de un millar de pascuenses, entre ellos al Rey Maurata, penúltimo soberano de las viejas dinastías indígenas de Pascua (el último es su hijo Tepito, pues Gregorio, su sucesor, murió a la edad de 11 años). Exterminó, así, el feroz negrero, a los hombres que guardaban la tradición secular de la cultura pascuense.

El censo de 1877 constató una población de apenas 111 personas, lo que habla con elocuencia de la cuantía del exterminio efectuado contra el pueblo isleño. Es por ello que



El gesto voluntarioso, cerrado como las comisuras de sus labios, guarda el secreto inextricable del moai

The wilful gesture, as tight as the lips, guards the deep secret of the moai

Dispuestos como auditores de una asamblea cuya apertura tuvo lugar hace siglos

Motionlessly brooding, as if members of an assembly which opened many centuries ago

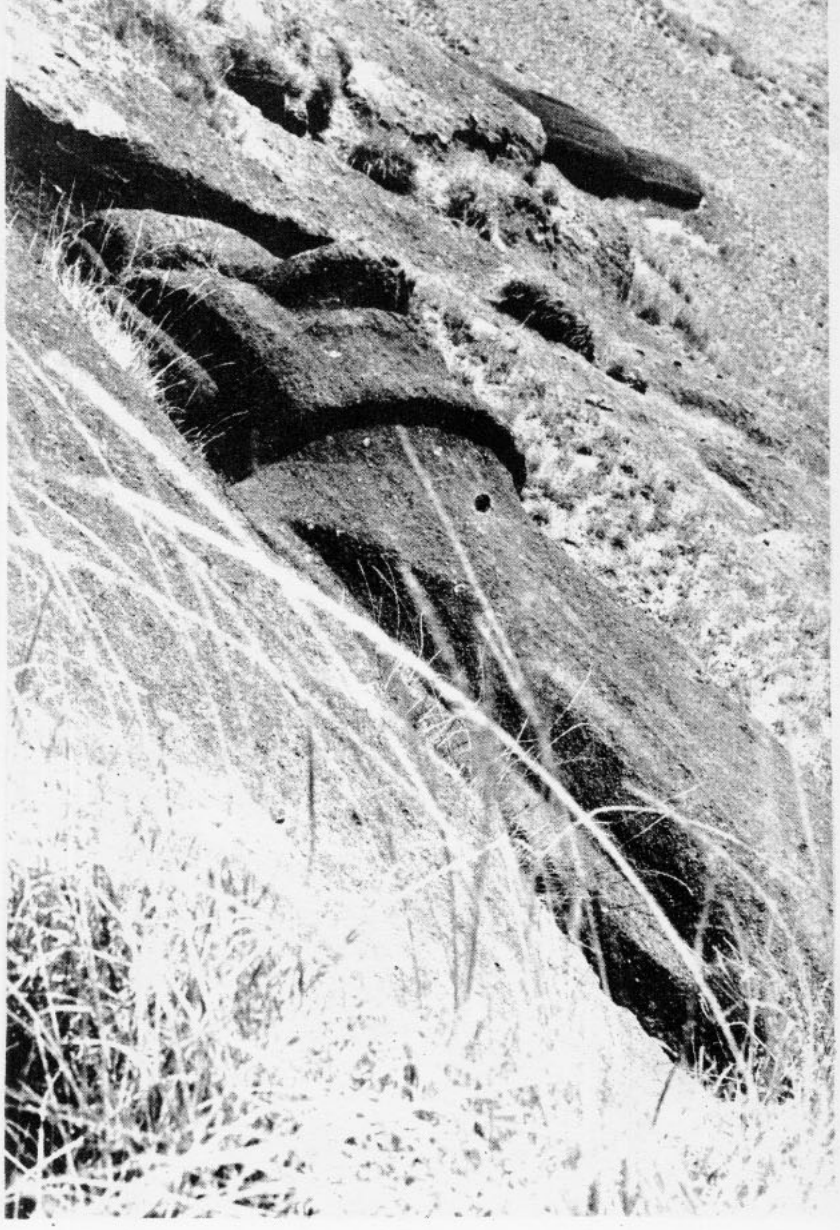


Moai yacente, en cualquier lugar de la ladera

Moai lying anywhere on the slope

Los moai recostados ofrecen la sensación de humanos en reposo. Este se encuentra en el interior del crácter del Rano Raraku

The reclining moai present an appearance of human beings at rest. This one is fallen in the interior of the crater Rano Raraku



en la generación actual quedan escasos pascuenses que conserven algunas historias de las que formaron la rica tradición de la Isla, y éstas son, por otra parte, muy fragmentarias e influídas por relatos no tradicionales. Debe tomarse en cuenta además que el isleño es por naturaleza de una gran imaginación y de fantasía exuberante; de modo que lo que no recuerda de las narraciones antiguas, lo inventa. Por otra parte, los intentos para descifrar las famosas tablillas parlantes encontradas desde el siglo pasado en algunas cuevas de Pascua, no han dado a los investigadores la satisfacción que esperaban, para descubrir a través de estas bellas inscripciones, algo de la historia de los hombres de la verde Te Pito o Te Henua. Agréguese a todo esto, las numerosas contradicciones en que incurren los investigadores y sabios al apreciar ciertos aspectos del indescifrable problema. ¿Cómo orientarse, entonces, en medio de esta niebla que tiende siglos de aislamiento entre la Isla y el resto del mundo?

El hombre que representa el punto de partida más importante para reconstituir el pasado del pueblo pascuense es, sin duda, el Rey Hotu Matu'a, organizador de la primera inmigración pobladora de la Isla de Pascua. Míticos o no, los relatos sobre la llegada de Hotu Matu'a, que algunos sitúan en los siglos XII o XIII, otros en el siglo XIV y algunos en la segunda mitad del siglo XVI, permiten establecer una fundación posible, mediante la cronología de los reyes o ariki continuadores de Hotu Matu'a.

Según estos relatos tradicionales, Hotu Matu'a trajo a la Isla la cultura maori, organizó la vida social y los cultivos de la tierra. Las semillas sembradas por la gente del rey fundador hicieron de aquel paraje destruído por terribles cataclismos, un lugar floreciente. El pueblo del rey Hotu Matu'a pertenecía a la raza de los **Hanau momoko** (que según algunos significa orejas cortas y al decir de otros —Marcelo Bórmida— gente delgada).

Poco antes de medio siglo después que Hotu Matu'a desembarcara en Pascua, se produjo la segunda inmigración con la llegada de otra raza, a lo que parece, también del ciclo cultural polinésico, llamada de los **hanau eepe** (para unos, el significado es orejas largas, para otros, gente corpulenta).

Un comienzo de cronología sobre la Isla de Pascua figura en el resumen que sobre tan discutida materia realizara el Padre Englert, en publicaciones editadas en Chile, y que constituyen hasta ahora la mejor base de los investigadores. Según Englert —todas son fechas aproximadas— el comienzo de la escultura en madera se produce 25 años después de la llegada del rey fundador. El segundo período que constituiría la edad de oro de la cultura pascuense, se produce alrededor de 1610, con la segunda inmigración,



En toda la Isla pueden verse moai derribados, como éste, que se encuentra a un kilómetro de Hangaroa, a la orilla del mar. Sigue siendo un enigma cómo los pascuenses trasladaron estas enormes moles, desde el lejano volcán

Fallen moai may be seen all over the island, such as this one, which is by the seashore, almost a mile away from Hangaroa



Pareja de moai recostada en el interior del volcán. Lo circunda una corona de helechos: simple homenaje de la naturaleza

Couple of moai reclining inside the volcano. They are surrounded by a garland of ferns, a simple homage of nature

El tamaño de estas cabezas es apreciable aquí con la referencia de nuestra fotógrafa

The size of the heads can be clearly seen here comparing with our photographer



la de los **hanau eepe**, floreciendo con ellos el arte megalítico, que los **hanau momoko** no conocían.

Continuando en este rosario de fechas aproximadas, Englert y otros tratadistas establecen que, hacia 1680, se producen serias rivalidades entre los hanau momoko (orejas cortas) y los hanau eepe (orejas largas), que terminan en una lucha racial. En la colina del Poike, cerca del volcán Rano Raraku, los orejas largas construyen una enorme zanja, en la que pretenden arrojar a los orejas cortas; pero éstos, avisados oportunamente, transforman lo que les estaba reservado como tumba, en una gran pira, a la que empujan a los orejas largas, que son exterminados por las llamas. Los pobladores primitivos, es decir los orejas cortas de Hotu Matu'a —que más tarde aprenderían a practicar el canibalismo de los hanau eepe— festejan el triunfo con una fiesta macabra sobre los cadáveres, carbonizados, y así termina —cuenta la tradición— la existencia sobre la faz de la Isla de la raza de los orejas largas, con lo cual finalizan también los trabajos del arte megalítico traído a la Isla por estos últimos.

Englert caracteriza tres períodos en el desarrollo del pueblo pascuense. El primero (1575-1600, aproximadamente) cubre desde el descubrimiento y población por Hotu Matu'a hasta la muerte del rey y el comienzo del arte de la escultura en madera; el segundo (1610-1722), desde la llegada de los hanau eepe, hasta el descubrimiento europeo de la Isla por Roggeveen. El tercer período es el de la decadencia (1730-1866), que se inicia con las guerras intestinas entre las tribus en que se habían agrupado los hanau momoko, luchas que llevaron a la destrucción de gran parte de los monumentos de piedra dejados por los exterminados hanau eepe. En este tercer período el sabio capuchino registra la llegada del Capitán Cook, La Perousse, los misioneros Eyraud, Roussel y Zumbohm, y de todos aquellos navegantes e investigadores cuyos estudios han sido publicados.

Con el año 1866 termina la Era Antigua de la Isla de Pascua, y es en este año que muere el último Ariki (Rey) legítimo, el rey-niño Gregorio Rokoroko he tau.

El dato básico de la tradición que Eglert establece, antes de los tres períodos señalados, es el del cataclismo en el Océano Pacífico, que habría ocasionado la desaparición de gran parte de Hiva, gran isla o archipiélago en el Pacífico, de la cual partió Hotu Matu'a. Este hundimiento terrestre

lo sitúa Englert, basado en datos tradicionales, hacia 1570 (recuérdese que hace llegar a Hotu Matu'a cinco años más tarde a la Isla de Pascua, en busca de tierras firmes).
Naturalmente, dentro de Pascua misma habían ocurrido mucho antes otros grandes cataclismos, como lo demuestran los volcanes apagados con que las gentes de Hotu Matu'a se encontraron a su arribo a **Te Pito o te Henua** (El ombligo de la Tierra), nombre primitivo de la Isla.
La mayor parte de los estudiosos de la genealogía de Pascua sostienen el orígen polinésico de la raza pascuense. Sebastián Englert afirma que de las dos inmigraciones, una es melanésica y la otra polinésica. En general, casi todos establecen este orígen en los dos más grandes grupos isleños del Pacífico, y exceptúan el grupo indonesio. Metraux sostiene que no cree que la isla haya sido ocupada por dos capas de población diferente, y afirma justificando la variedad de tipos, que los polinesios no constituyen una población homogénea, ya que en el curso de sus migraciones han absorbido grupos negroides y otros de especie diferente, cuyos rasgos se manifiestan a veces en tipos físicos variables, según la isla o el archipiélago en que se desarrollan. Establece, pues, el caracter puramente polinésico de la raza pascuense. (Es necesario volver aquí, al citar a Metraux, a los datos de la antiguedad probable de la primera inmigración (la de Hotu Matu'a), ya que el investigador francés valiéndose también de las listas de los reyes, sitúa la llegada del rey fundador en el curso del siglo XII y no del XVI como Englert).
En "Somatología de la Isla de Pascua", Marcelo Bórmida (volúmen IV de "Runa", Buenos Aires, 1951), expone un

La pureza de líneas de la escultura pascuense es visible en este ángulo de la parte exterior del Rano Raraku

The purity of line of the island sculpture may be seen in this view of the hill-side of Rano Raraku





panorama muy completo sobre el problema racial pascuense, al analizar las diversas ponencias antropológicas en relación con los pueblos isleños del Pacífico. Tomemos un breve párrafo, al final del estudio: "Los términos **Polinesia, Melanesia, Indonesia,** etc., tienen una historia edificante: "muchas islas", islas de negros", "islas de Indos", etc., fueron etiquetas convencionales, que terminaron por dividirse el gran espacio oceánico; es increíble, y un verdadero absurdo, que en los últimos tiempos se necesite recordar a cada cuarto de hora que ninguno de esos carteles encierra más que **an abstract concept,** como se ve obligado a hacerlo, por ejemplo, Sullivan en las primeras líneas de su escrito de 1924".

Heyerdahl, el más reciente investigador, cuyas noticias finales son aun desconocidas, adelantó, sin embargo, que la



Moai en el interior del volcán. Mide más de 6 metros. La proporción de la cabeza, y particularmente la forma del abdomen, acusan un parecido con la escultura oriental. Derecha, detalle del mismo moai en que se muestra la barriga a lo Buda. Se encontraba enterrado hasta la base de la barbilla y fué desenterrado por Heyerdahl

Moai in the interior of the volcano. It is more than 20 feet tall. The proportions of the head, and especially the shape of the abdomen, present a resemblance with oriental sculpture. To the right we see a detail of the same moai, showing the Buddha-like belly. It was buried up to the base of the chin and was unearthed by Heyerdahl



Testigos mudos de un interés universal por ellos, que crece en razón inversa del abandono en que se les mantiene

Dumb witnesses of an ever-widening interest in themselves, which grows in inverse proportion to the abandon in which they are kept

Detrás de las cabezas del primer plano, numerosos moai inconclusos permanecen formando parte del seno volcánico

Many unfinished moai can be seen behind the heads in the foreground; they are still part of the volcanic stone, not having been separated from it



Isla de Pascua ha conocido por lo menos dos, y posiblemente tres inmigraciones. La misión noruega que preside, sugirió la posibilidad de que la segunda inmigración haya venido del Perú incaico, pero sobre esta afirmación Heyerdahl no ha dado, como decimos, la palabra final a través de sus investigaciones, que ahora deben llegar a una etapa definitiva, entre otras, después de la prueba del carbono 14, que al aplicarse a los restos orgánicos encontrados junto a los monumentos, establecería la antiguedad cultural. En un pre informe enviado por Heyerdahl a Chile el año pasado, se dice: "Entre la primera y segunda inmigración, hubo un tiempo en que la Isla, o por lo meno sus estructuras religiosas estuvieron deshabitadas y las primitivas construcciones llegaron a un estado de ruina parcial. Con la segunda inmigración se construyeron nuevos "ahu" (monumentos funerarios de la Isla), y a las antiguas construcciones, como las de Orongo y Vinapú, se les hizo agregados o se construyó sobre ellas. Es en este período en el que se esculpieron las grandes estatuas de piedra del volcán Rano Raraku y se colocaron sobre los "ahu". Un tercer período —que puede o no representar una inmigración— es el que adviene cuando estas estatuas fueron derribadas durante guerras entre tribus, quedando la gente de la Isla reducida a vivir en cuevas, estructuras cavernarias, o "casas-bote" cubiertas de pasto, concluye Heyerdahl.

EL SECRETO DE LOS MOAI

Después de varias horas a caballo, desde Hangaroa, la aldea capital de Pascua, avistamos la ladera del volcán Rano Raraku donde se encuentran los moai en pie. A medida que se aproxima, la prisa del visitante para ver de cerca

las estatuas aumenta; pero él nada podrá hacer, pues los caballos isleños jamás han tenido prisa, ni podrían tenerla, pues la carencia de agua (beben agua salada) los mantiene flacos y lerdos.

Nuestra primera impresión (¿quién que hasta allí arribe no la tendrá?) se traduce en una emoción súbita. Reunidos como en un anfiteatro salvaje, los gigantes nos miran desde diversos ángulos, con la cabeza inclinada, ora hacia un lado, ora hacia abajo, ora hacia atrás, en un gesto desdeñoso de Gullivers en libertad. La imagen que de los moai nos habían dado algunas láminas en diversos libros, es un pobre fotograma aislado, que no permite ninguna composición de lugar acerca de esta tremenda realidad plástica. Tampoco orientan bien al lector sobre la fuerza subyugante de estos monumentos, las descripciones que algunos investigadores dan en sus libros, pues refieren casi todas sus impresiones a los aspectos científicos. En realidad —como ocurre en Pascua con todo— la imaginación del visitante no cesa de trabajar mientras recorre la Isla y alterna con su gente. Y ante el espectáculo único de los moai del Rano Raraku, la sensación que se recibe de encontrarse en el comienzo o en el final de un mundo desconocido, que indistintamente puede aparecérsenos como de un lejano pretérito o de un distante futuro, se hace presente en nosotros con persistencia casi obsesionante. Todo lo que circunda a esta especie de humanidad petrificada contribuye a fijar esa sensación: el paisaje de llanuras y suaves colinas, siempre abiertas hacia el mar; un paisaje imposible de encontrar en otra parte, pues aunque no se divisa a leguas a la redonda la silueta de un árbol, esas colinas y llanuras permanecen verdes en toda su extensión, cubiertas de una delgada alfombra de pasto tierno, que hace contraste notable con el pedrerío volcánico con que se ha de tropezar en toda la Isla.



Otro de los moai desenterrados por la Misión Noruega. Era visible sólo desde la parte más oscura. Mide alrededor de 8 metros

Another of the moai dug up by the Norwegian Mission. It was visible only down to the darkest part. It is about 27 feet tall

Las excavaciones de Heyerdahl y sus científicos han permitido descubrir detalles tan curiosos como el que aquí se aprecia: sobre el tórax del moai hay grabado un velero, del que se notan los palos, las velas, y hasta un ancla. En todo caso fué grabado después de 1722, año del primer arribo a la Isla de los occidentales.

The excavations conducted by Heyerdahl and his fellow-scientists have unearthed extremely curious details such as the one we see here: on the breast of the moai there is engraved a sailing vessel, and we can see the masts, the sails, and even an anchor. In any case, it was engraved after 1722, year in which the first Western sailer reached the island





Un ha'u moai, o sombrero. A diferencia de las estatuas, están hechos de una piedra roja (escoria volcánica). En los tiempos antiguos los moai "usaban sombrero". Actualmente no existe ninguno tocado con este bonete, que tiene más de un metro de altura y más de dos de diámetro

A 'ha'u moai', or hat. Differing from the statues, they are made of a certain red stone (volcanic scoria). In old times the moai "wore hats". At present none of them has this bonnet, which is nearly four feet high and seven and a half feet wide

En la falda exterior del Rano Raraku hemos visto ahora, por primera vez, moai descubiertos hasta su base, como no los viera Metraux, Lavacherie, ni ninguno de los científicos que durante este siglo fueron allí a realizar sus investigaciones. La Misión Noruega de Heyerdahl ha realizado este milagro en 1955; un milagro objetivo, que ha sido como el huevo de Colón, pues nadie pretendió antes —no sabemos por qué— cavar un poco para desprender la tierra que, en muchos casos, ocultaba la mayor parte de las estatuas.

Las dimensiones de los moai varían entre los 4 y los 8 metros de altura, pero existen algunos hasta de 20 metros, recostados en la ladera del volcán. Como se sabe, hay muchas estatuas que permanecen formando parte de la roca donde fueron esculpidas. Algunos investigadores sostienen que estos moai no alcanzaron a ser terminados por sus artistas, que su realización se detuvo debido a las contínuas guerras entre tribus; otros afirman que fué la intención de sus realizadores dejarlos allí, como formando parte del laborioso campo escultórico, lo cual concede una sugestiva variante al criterio plástico de los pascuenses. Una vez que uno se familiariza con el bosque de figuras en pie, puede advertir las diferencias en las formas y dimensiones de muchas estatuas. Los moai más distintos, y que sólo ahora han podido conocerse, pues fueron desenterrados por Heyerdahl, son el moai en cuclillas, en la falda exterior del Rano Raraku; otro monumental, con una característica barriga de Buda, en el crater del volcán, y el moai rojo, de forma cilíndrica, descubierto por esa misión noruega en el "ahu" de Vinapú.

De la falda exterior del Rano Raraku, nos dirigimos después al interior, al crater. No tiene éste el aspecto de un volcán, sino que más bien de una laguna cubierta de totora, desde cuyas orillas suben las estatuas hasta el borde del impre-



Detalle de un gran moai recostado, en la ladera exterior del volcán. Mide más de 18 metros y forma parte de la roca

Detail of a very large moai which lies on the hill-side of the volcano. It is more than 40 yards long and it is not separated from the rock

El gran moai en toda su extensión. Puede apreciarse su monumentalidad por la persona sentada debajo de su barbilla. La gruta excavada para realizarlo, como la naturaleza que lo rodea, hacen de esta pieza una de las más impresionantes del Rano Raraku. Otras dos estatuas menores lo acompañan

The great moai in its entirety. Its huge size may be seen comparing with the person sitting under its chin. The grotto excavated to carve it, as well as its surroundings, contribute to make of it one of the most impressive statues on Rano Raraku. Two other smaller pieces appear beside it



ciso cráter. Desde diversos puntos, los moai nos miran directamente, o elevan la "vista" por encima de nosotros, con gesto impenetrable. Otros simplemente reposan recostados; son estos los más grandes, algunos de seis u ocho metros.

Tanto en el interior del crater, como en la falda exterior, pueden apreciarse los huecos dejados por los moai al ser sacados de cuajo de las paredes rocosas. Estas siluetas fantásticas, dibujadas como si la piedra hubiera sido recorrida por una tijera mágica a través de un previo dibujo, permiten apreciar la pericia de los escultores pascuenses, que trabajaban sus obras en el propio macizo del volcán, de una sola pieza, utilizando formones y cinceles de basalto. Los moai del volcán Rano Raraku constituyen hasta ahora un secreto dentro de otro, pues, a diferencia de aquellos que se encuentran en los "ahu" (mausoleos en los que se solía sepultar a los reyes y pascuenses importantes del pasado), no tienen la función de ornato de dichos mausoleos que aquellos poseían. Como se sabe, los moai monumentales que se encuentran en el exterior de los "ahu", han



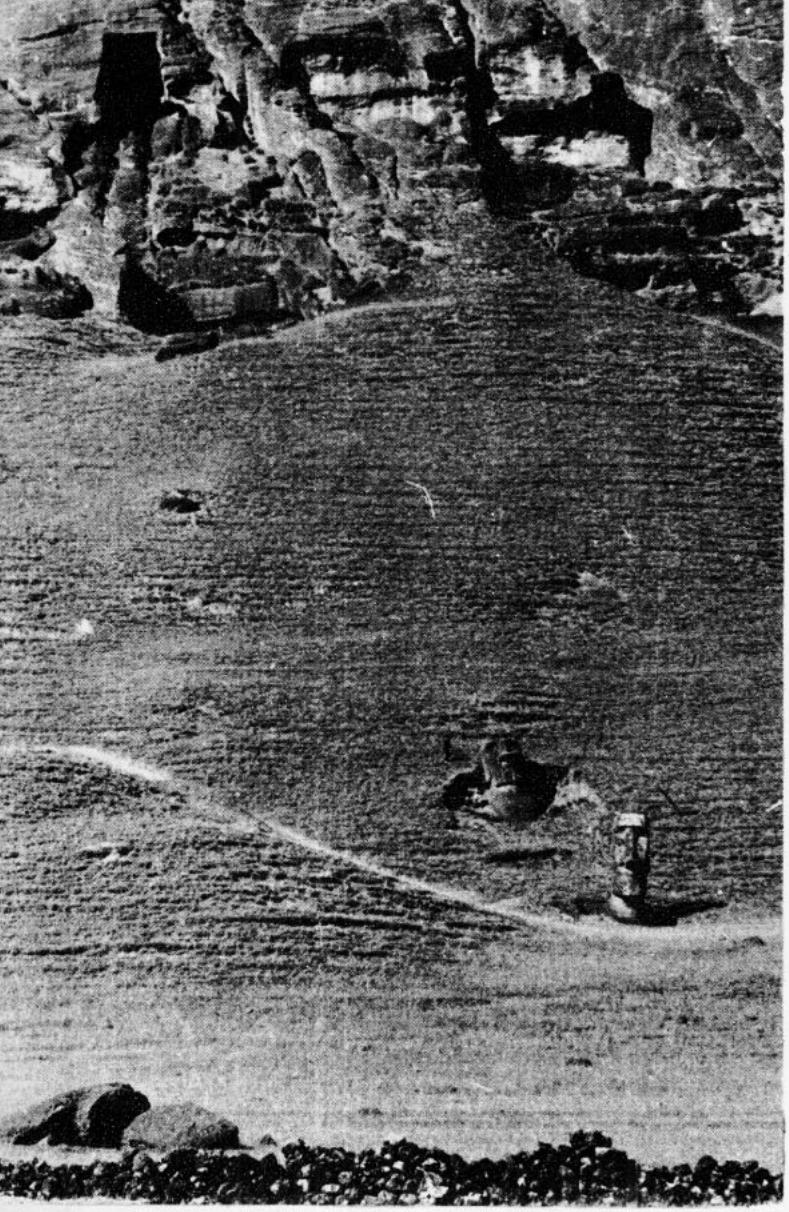
Moai con ojos, que se encuentra sobre un pedestal en la plaza de Hangaroa, y que fué colocado allí con una placa que rinde homenaje al rey Hoto Matu'a, primer poblador de la Isla, hará cosa de siete centurias

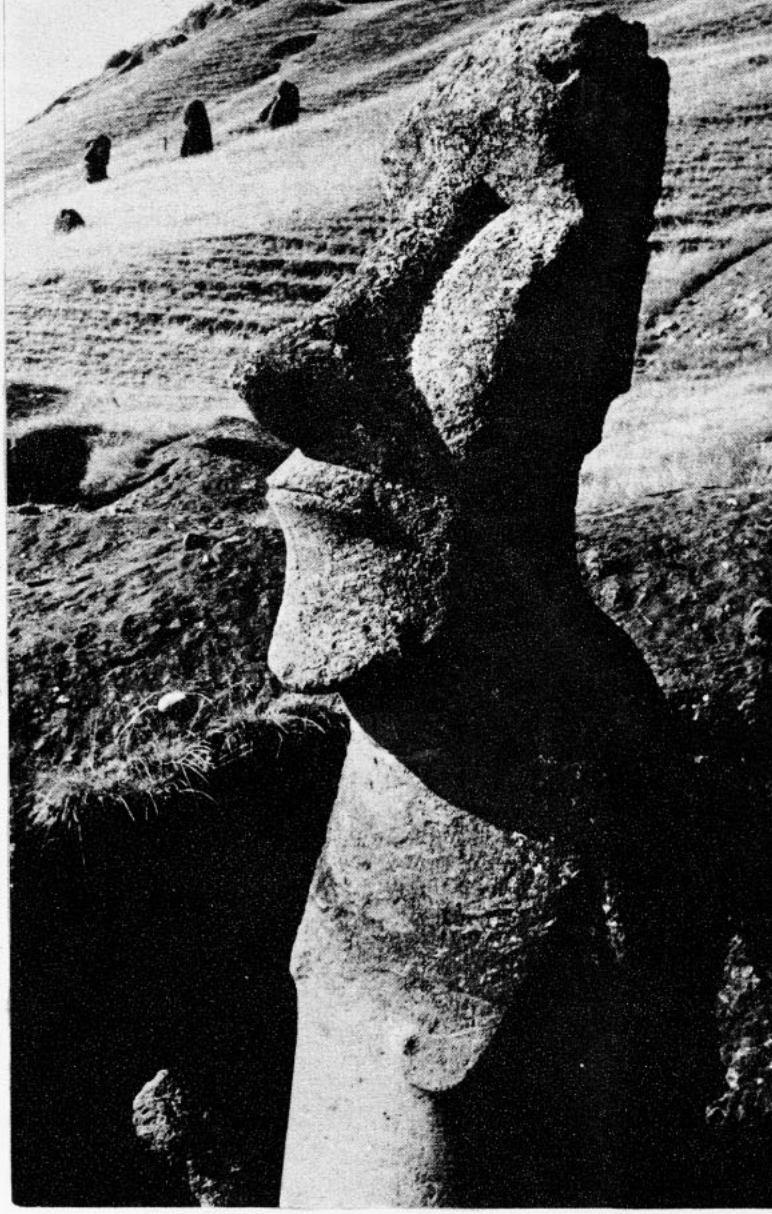
Moai with eyes, placed on a pedestal in the square of Hangaroa, with an engraved plate in honour of king Hotu Matu'a, first settler on the island, about seven centuries ago

El punto negro en el centro de la foto, arriba, señala el lugar de un moai de gran tamaño. En los moai de la base se aprecia la labor de excavación de la Misión Noruega

The black spot in the centre of the photograph above marks the site of a very large moai. The excavation work of the Norwegian Mission may be appreciated in the moai at the base







1 2

1

La falda del Rano Raraku, cruzada por el camino que recorre los moai. Arriba, izquierda, se advierte con toda claridad el hueco y la silueta de un moai esculpido de una pieza en la misma montaña, y que fue luego sacado de allí

The slopes of Ranu Raraku crossed by a road that goes past the moai. Up on the left hand side we can see the hole and outline of a moai carved in one piece on the same mountain, and which was then taken elsewhere

2

Es visible cierta diversidad formal en cada moai. La barbilla curva de éste no es común a todos

Every moai presents a certain formal diversity. The curved chin of this one is not common to all



Dos parejas Two couples

sido derribados en su totalidad, y permanecen echados boca abajo, dando un aspecto tremendamente dramático a esas sepulturas abandonadas. En los "ahu" de Vinapú, cerca del volcán Rano Kao; de Tongariki, frente al Rano Raraku, de Anakena o de La Perousse, todos los cuales visitamos, la destrucción que primitivamente realizaran las tribus al guerrear entre ellas, ha sido completada por el abandono chileno, que se ha conformado con "declarar" a Pascua monumento nacional, pero que mantiene estos tesoros de la cultura isleña con el criterio de una población callampa.

Los moai existentes en el Rano Raraku, en los "ahu" y en el resto de la Isla, suman alrededor de 600, de los cuales hay 276 en las faldas del volcán. En cuanto a la forma como los pascuenses realizaron su labor, tanto Englert como Metraux coinciden en estimar que, a diferencia de los grandes monumentos egipcios, estos no fueron trabajados por esclavos, ni mediante ninguna forma de explotación humana. Las estatuas de la Isla de Pascua —dice Metraux— "fueron erigidas por hombres libres, que se sentían dichosos de participar en una empresa que se llevaba a efecto para mayor gloria de la tribu o de la familia".

El Padre Englert explica, por su parte que los moai ma'ea (moai de piedra, los pequeños de modera son los moai kava kava) no representaban a dioses sino a difuntos; por eso los llamaban "aringa ora", que literalmente traducido significa "rostros vivos", o sea retratos vivos, al natural, recuerdos de personas difuntas. Eran, pues, efigies de personas de rango, de los Ariki y jefes, de los hombres de influencia y miembros de familias pudientes. Cada moai llevaba el nombre de la persona que representaba. Hoy día quedan sólo unos pocos de esos nombres en la memoria de los nativos.

En cuanto a la edad de los moai, nadie ha podido hasta ahora, por ningún medio, precisarla con alguna seguridad. Sin embargo, si se considera que muchas de ellas formaban parte de los "ahu", y que éstos han sido construídos hasta la primera mitad del siglo XIX, podría concluirse que, por lo menos algunos moai pudieron ser realizados hasta más o menos esa misma fecha. En este sentido, cada día existe una mayor resistencia de parte de los investigadores, para situar el arte megalítico de los pascuenses en una edad perdida, y cada día es también mayor el interés de los estudiosos por acercarse a la solución del problema, mediante el examen más concienzudo de los vestigios materiales del pasado isleño.

Dentro de este criterio es que los tratadistas modernos tratan de explicar lo que hasta ahora se consideró un misterio casi tan insondable como el de los bloques pétreos de Machu Picchu: el de cómo los nativos lograron transportar sus



Los moai se mueven. Siglos de entierro hacen vacilar la filtrada base, y se producen estas sugerentes reuniones, en las que el movimiento les otorga mayor vida plástica

The moai move. Centuries of burial make the filtered base lose stability and these suggestive meetings take place, in which movement gives them a greater plastic value



Otra escultura diferenciada. Fue descubierta y empotrada por Heyerdahl sobre la playa de Anakena. Ni la forma del torso, ni la de la cabeza, tienen de común con los demás moai del Rano Raraku

Another differenciated sculpture. It was discovered and embedded by Heyerdahl above the beach at Anakena. Neither the form of the torso nor that of the head above have anything in common with the other moai on Rano Raraku



El moai de Anakena de frente. Son aquí otras las proporciones. La de Pascua no es una escultura en serie

Frontal view of the Anakena moai. The proportions are different here. Contrary to what some have maintained, the sculpture of Easter Island is not mass production

Este rostro, especialmente los ojos, presentan a otro escultor distinto

This face, especially the eyes, denotes a different sculptor



Piedras de fundamento de una de las llamadas casa-bote, en Anakena. Dentro de los hoyos que se ven sobre la piedra labrada del contorno, se embutían palos que servían de tijeral de la techumbre. Aquí vivían los antiguos pascuenses

Foundation stones of one of the so—called boat—houses, at Anakena. On the stone around we can see holes where logs were embedded, poles which served as supports for the roof. The old inhabitants of Easter Island lived here

enormes estatuas, de alrededor de seis toneladas de peso cuando no más, hacia mausoleos que se encontraban a muchos kilómetros de distancia, sin poseer medio mecánico ni vehículo alguno en la indescubierta Isla. La construcción de calzadas y terraplenes, el uso de palancas de madera y lechos de guijarros para deslizar las estatuas, explica la forma en que fueron bajadas del volcán, pero ¿y el traslado hacia los "ahu"? Metraux lo explica, en la misma forma que soluciona, a su manera, la realización de los moai; es decir, la gente se reunía en gran número, celebraba una fiesta de comida y de cantos, y realizaba esta labor practicando "el trabajo por la alegría". El traslado de un moai podría demorar meses, según fuera la distancia hacia donde era llevado, pero las cuadrillas de la buena voluntad se turnaban, mientras otros iban a pescar y a preparar comidas para sus camaradas. Algo así como los mingacos campesinos del sur de Chile, hoy casi totalmente desaparecidos.

Naturalmente en esta agradable solución, que de ningún modo es utópica, no ha intervenido para nada el trabajo de los investigadores, que en este aspecto poco han podido avanzar, debido a la escazes de puntos de referencia históricos y científicos, en un país como Pascua, que perdió a sus últimos narradores en el último enganche esclavo de 1862.

Forma en que han quedado algunos costados del cráter del volcán, después del trabajo de los escultores

View of part of the crater's side after the sculptor's work





Thor Heyerdahl encontró bajo tierra, en Vinapú, este curioso moai, que no tiene semejanza con ningún otro. Está hecho de piedra roja. Se distinguen apenas ojos, ombligo y manos (éstas, en la base de la figura). Se cree que es el antecedente de los moai del Rano Raraku

Thor Heyerdahl found this curious moai buried at Vinapú. It is unlike all the others; it is made of red stone; we can barely distinguish the eyes, belly and hands (these last are at the base of the imagen). It is believed to be the antecedent of the Rano Raraku moai

"Ahu" de Vinapú

"Ahu" of Vinapú



En numerosas publicaciones se ha hecho caudal del hecho que cerca de un centenar de moai del Rano Raraku quedaron inconclusos, como si una brusca interrupción hubiera abligado a sus escultores a abandonar el trabajo, en el instante en que esas estatuas estaban por ser terminadas. El argumento más socorrido es el de un cataclismo que habría dispersado y casi aniquilado a la población en cierta época de la vida de este pueblo, ya muy remota. Explican también de esta manera el derrumbamiento de buena parte de los moai. Hay, por otra parte, una leyenda pascuense según la cual una hechicera, indignada de que los canteros del Rano Raraku no hubieran respetado con ella un pacto de comida, mandó a los moai: "¡Moai, inmovilizaos para siempre!". Y todas las estatuas cayeron, porque el pecho de la hechicera se hallaba lleno de cólera. Desde entonces, la cantera del Rano Raraku ha permanecido bajo el hechizo de la maga, y nunca más volvió a cincelarse un moai.

Pero el único argumento hasta ahora aceptable, acerca de esta paralización de las obras de arte del volcán, como también del derribamiento de las que se encontraban en los "ahu", es aquel que asigna a la luchas tribales de Pascua la destrucción y volcamiento de los monumentos. El vencedor derribaba los moai de los "ahu" donde reposaban los restos de los jefes enemigos, y tal profanación traía, como es lógico, represalias. Caían después las estatuas de los mausoleos del vencedor. ¿Podían, después de todo

esto, interesarse los pascuenses en continuar trabajando sus esculturas monumentales?

Aceptado este punto de vista, el secreto de los moai que aun permanece como tal, es el de los moai parados, en las faldas del Rano Raraku. ¿Cuál era su función, descontada la funcionalidad de las estatuas de los "ahu"? ¿Para qué fueron erigidos? Sólo encontramos una respuesta: para el goce estético del pueblo pascuense. Hasta la forma del agrupamiento de los moai en la falda exterior del volcán así lo sugiere. Al observarlas con atención, se ve que las estatuas fueron dispuestas inteligentemente. Se las ve reunidas en forma armónica. Aquí, tres o cuatro moai parecieran conversar en voz baja; más allá, dúos y tríos misteriosos se separan o se juntan, según el ángulo en el que son tocados por el cambiante sol; más arriba, los grandes moai recostados, unidos aun al vientre volcánico, se acompañan en parejas para velar su noche eternamente juntos

1



1

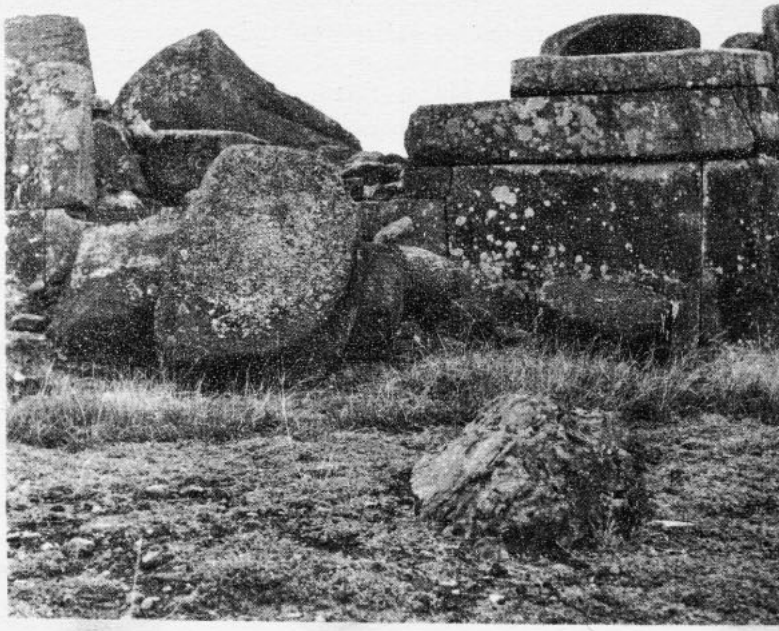
Otro aspecto del ahu de Vinapú. Delante de la entrada se ve un hombrero de moai. Detrás, tres moai tumbados

Another view of the Vinapú ahu. We see a moai hat in front of the entrance. Behind, three fallen statues



Cada día la destrucción de los ahu es mayor. El arreglo de este rincón del de Vinapú se debe a la misión noruega

The destruction of the ahus is progressing rapidly. The Norwegian Mission did good work cleaning up this corner of the Vinapú ahu



En los ahu de Vinapú puede apreciarse mejor que en otros, la pericia de los constructores pascuenses para cantear las piedras a escuadra. No poseían otro instrumento que puntas de obsidiana o basalto

In the ahus of Vinapú we may appreciate, better than in others, the skill with which the island builders hewed the stone square. The only tools they had were obsidian or basalt points



La pequeña bahía de La Perousse, entre Anakena y el Rano Raraku

The small bay of La Perousse, between Anakena and Rano Raraku

Los "ahu", o monumentos sepulcrales, a los que nos hemos referido constantemente, existen en todos los contornos de la Isla y la mayoría se encuentran en estado ruinoso. En todos estos mausoleos, hay nichos o cámaras, en los que los antiguos pascuenses —hasta por lo menos mediados del siglo pasado— sepultaban los esqueletos de sus deudos ilustres (el entierro se hacía después de que los cadáveres eran disecados).

Los "ahu" son de diversos tamaños y algunos difieren también en su construcción. Principalmente hay "ahu" de dos tipos: los destinados a los moai, y aquellos que no poseían estatuas. Según el Padre Sebastián Englert, los hanau eepe (orejas largas) hicieron los moai y los ahu con moai; los hanau momoko (orejas cortas) hicieron los ahu sin moai, y son estos últimos los menos perfectos e incompletos. Se cree que estos mausoleos fueron construídos durante el período del arte megalítico; es decir, en el comienzo de la población de la Isla. De este modo es posible fijar que dichos monumentos, tomando la fecha más cercana en que se sitúa el florecimiento del arte megalítico por los tratadistas, no podrían tener una edad menor que la de trecientos años.

Para terminar esta relación sobre los monumentos de Pascua, mencionemos el "ha'u moai", vulgarmente llamado sombrero del moai. Eran talladas estas coronas en una cantera de escoria volcánica de color rojo oscuro, situada cerca de Hangaroa y que lleva el nombre de Punapau. Resulta curioso oir que a uno le pregunten en Pascua si ha visitado "la fábrica de sombreros de Punapau", como con toda naturalidad se llama a aquel lugar. Es obvio que estos sombreros tenían la función de tales sobre la cabeza de los moai, y si actualmente no existe en toda la Isla un solo moai con sombrero, ello se debe a la misma razón que se ha dado para el derribamiento de las estatuas: las guerras tribales.

Pasemos ahora a considerar otro aspecto del arte de la antigüedad pascuense, el de los petroglifos, que es uno de los que encierran mayor belleza plástica, y que se encuentran en Orongo, en la falda del volcán Rano Kao, a escasa distancia del pueblo de Hangaroa.



Otro tipo de antigua casa, llamada "tupa". Se encuentra en La Perousse en perfecto estado de conservación. Sin argamasa alguna, las piedras se sostienen simplemente superpuestas

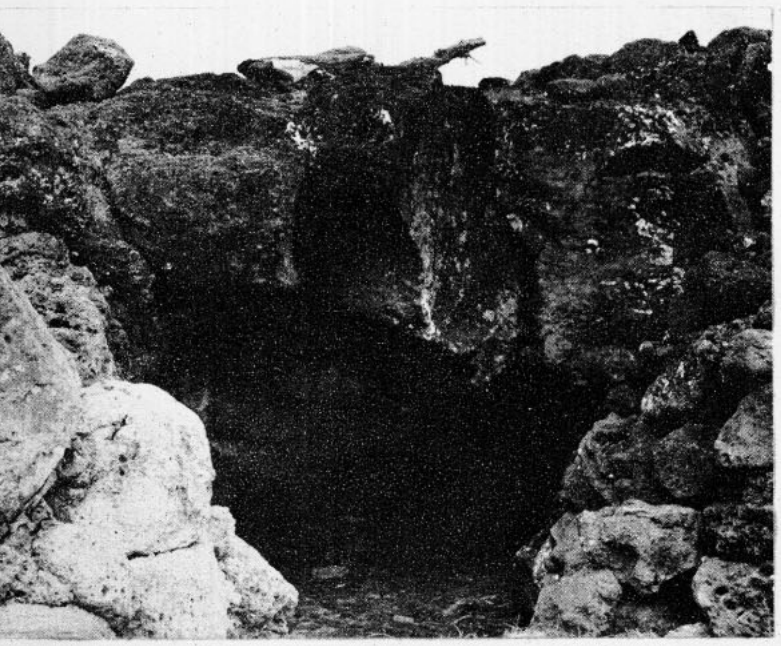
Another type of old house, called "tupa". It is at La Perousse, in perfect state of conservation. The stones are not helt together by mortar; they are simply placed one on top of the other

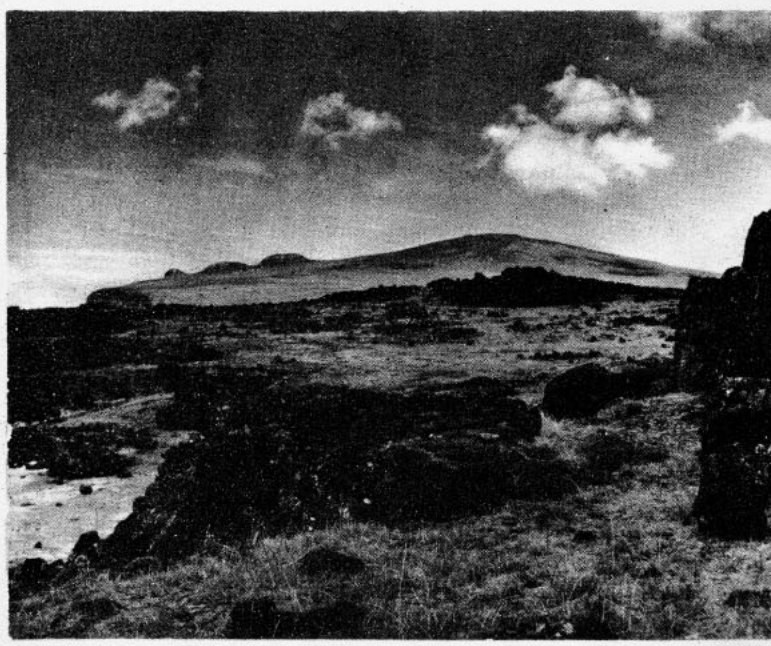
Entrada a una de las numerosas cuevas a la orilla del mar, que los antiguos pascuenses usaban como refugio en las noches de pesca

Entrance to one of the many caves by the seashore. The old inhabitants of Easter Island used them as refuges on fishing nights

Desde La Perousse, vemos al fondo el cerro del Poike, donde tuvo lugar la batalla que según la tradición exterminó a los hanau eepe (orejas largas)

From La Perousse we may see in the background the hill of the Poike, traditional site of the battle in which the "hanau eepe" (long ears) were exterminated







Detalle del ahu de Anakena. Un solo petroglifo es visible, por haber sido acentuado con tiza.

Detail of the ahu at Anakena. Only one petroglyph is visible; it is made clearer by means of chalk

El ahu de Anakena, ya bastante destruído por el tiempo

The ahu of Anakena, which has suffered the battering of time



1 El ahu de Tongariki, con el volcán Rano Raraku al fondo. Algunos bloques se mantienen en difícil equilibrio

The ahu of Tongariki, with the Rano Raraku Volcano in the background. Some of the stone blocks stand in uneasy balance



1

2 Moai tumbado, en el ahu de Tongariki. En un tiempo, estos gigantes se erguían detrás del mausoleo, mirando hacia el mar

Fallen moai in the ahu of Tongariki Some time, long ago, these giants stood behind the mausoleum, facing the sea

2



3 Quebrados en dos, los moai de los ahu muerden la tierra. Durante siglos han esperado que se les ponga de nuevo en pie

The broken moai of the ahus bury their faces in the earth. They have waited for centuries to be set up once more

3



ORONGO

Remontando un cerro de suave pendiente, que casi insensiblemente lleva al viajero hasta el borde del crater del volcán Rano Kao, se llega al lugar denominado Orongo, situado en la parte suroeste del volcán, cortado a pique sobre el mar. No hay en la Isla otro lugar en el que las gratas impresiones visuales puedan regocijarse en la contemplación, como en éste. Primero es la inmensidad del ojo volcánico, que abre una alta ventana sobre el Pacífico, y en cuyo interior crece una abundante vegetación. En el fondo, a 250 metros desde el borde del crater, hay más de 30 lagunas, algunas de gran profundidad (se han sondeado más de 200 metros de agua en varias de éstas). El aspecto de este crater es grandioso y el del Rano Raraku resulta un modesto charco comparado con este.

Caminando un poco por la parte exterior, se llega a Orongo. Los petroglifos se avistan desde lejos, pero es de tal modo subyugante el paisaje que se ofrece volviendo un poco la vista hacia el mar, que el viajero ha de detenerse varias veces y contemplar desde lo alto del alto precipicio, el espectáculo que ofrece la formación volcánica contra el mar, y sobre éste los tres famosos islotes que vigilan la entrada de la Isla: el Motu Nui, el Motu Iti y el Motu Kau Kau, y sobre éstos, las formaciones de nubes, que en Pascua consti-

tuyen una de las atracciones mayores, por su diversidad y cambiante coloración.

Es aquí en Orongo donde los Ariki de las antiguas tribus esperaban, durante los meses de Primavera, la llegada del primer huevo del pájaro **manu tara,** en medio de la fiesta del dios creador, Makemake, divinidad antigua que trajo, entre otros presentes, las aves marinas a la Isla. Por eso es que en Orongo se encuentran las casas de piedra, especialmente construídas para los participantes en el torneo, y que fueran después utilizadas también como refugio por los guerreros de otro tiempo. Estas casas, sobre las que tantas historias se tejieron, y que vamos recorriendo en el trayecto hacia las rocas de los petroglifos, están hechas principalmente de piedra laja y se penetra en ellas por una pequeña entrada sin puerta. En el interior de estas casas-cavernas, los antiguos pascuenses grabaron frescos que representan al dios de los grandes ojos o a los objetos sagrados; la mayor partes de estas losas fueron robadas por los tripulantes del barco alemán "Hyene" y por los norteamericanos del "Mohican", según constata Alfred Metraux. La monumental estatua de basalto que se encuentra actualmente a la entrada del British Museum de Londres, proviene asimismo de una de las casas de Orongo.

El grupo de rocas exteriores, donde se encuentran los petroglifos, es importante por la riqueza del dibujo que se aprecia a la simple vista. En estos petroglifos se descubren más de cien representaciones del **tangata manu** (hombre-pájaro), en hermosos altorrelieves. Y lo que algunos —como Metraux— consideran desórden en el trazado y combinaciones dibujísticas, es justamente lo que otorga a estos petroglifos un mayor encanto y un más artístico logro de conjunto. En este sentido, tenemos que señalar que, principalmente los autores más citados por nosotros en esta crónica, han subestimado completamente el valor artístico de las obras plásticas de Pascua, si bien su labor como investigadores ha alcanzado un extraordinario nivel. Es una lástima, pues se trata de voces autorizadas, que han fijado una serie de verdades científicas y deshecho con su eficiente trabajo muchas falsas apreciaciones sobre el pasado mediato e inmediato de la Isla de Pascua. El que Englert y Metraux sostengan la relativa o escasa validez artística de los moai y petroglifos, por ejemplo, puede inducir a error a quienes los han leído, sin conocer Pascua. Los monumentos y grabados pascuenses pueden parangonarse a las más puras creaciones artísticas de los pueblos antiguos, y el compararlos con las de los mayas, aztecas, toltecas, o egipcios resulta tan falso como comparar, en afán de mera competición, los niveles artísticos de las más representativas expresiones del arte moderno, como si cada una de estas expresiones no tuviera un valor por sí misma. La sencillez y pureza de la línea escultórica pascuense es su mejor atributo, y no es culpa de los pascuenses que quienes publican libros sobre ellos no posean una cabal apreciación estética.

Pero volvamos a los petroglifos de Orongo.

La peregrinación para las festividades del hombre-pájaro se hacie en julio, previos numerosos ensayos. La procesión avanzaba por la falda del Rano Kao, hasta llegar a Orongo, en medio de cantos, salmodias y danzas. Un mes más tarde, los manu-tara pondrían sus huevos. Los **matatoa,** o jefes guerreros competían para obtener el codiciado título de **tangata-manu,** hombre pájaro. Quien encontraba el primer huevo, era ungido vencedor y recibía el título de hombre-pájaro. Los orgullosos aspirantes al título encargaban a sus servidores la tarea de encontrar el primer huevo de manutara. Estos hombres exponían la vida, al saltar desde una altura de Orongo al mar, después de lo cual debían cruzar a nado el brazo de Océano que separa el farellón del volcán, de los tres islotes, hasta alcanzar el islote Motu Nui, a millas de distancia. Los buscadores, llamados **hopu,** espiaban durante muchos días los movimientos del manutara, con la esperanza de ser los primeros en apoderarse del primer huevo. Entre tanto, en Orongo, las familias de los jefes concursantes salmodiaban sus ruegos, al dios Makemake, para que viniera en ayuda de su candidato. Pasaban semanas y ya en los comienzos de septiembre, uno de los **hopu** saltaba sobre una roca del islote, y gritando con todas sus fuerzas lanzaba hacia la altura: "Ariki X... ¡rasura tu cabeza!".

El hombre-pájaro había sido elegido.

En Mataveri —como quien dice, un "barrio " de Hangaroa— hasta donde había llegado en su regreso la alegre procesión, se celebraba la investidura del hombre-pájaro, con grandes banquetes. Terminados estos, el hombre-pájaro se iba a vivir en reclusión en una cabaña cercana al Rano Kao, y era rodeado de numerosos **tabu** que duraban un año, para responder a la divinidad de que había sido investido. Los valiosos fueros y privilegios de que disponía después este personaje, eran aprovechados a veces en forma tiránica por el agraciado.

En los preciosos altorrelieves de las rocas de Orongo, que aquí reproducimos, se relatan aspectos de estas ceremonias.


orongo



Panorámica del cráter del volcán Rano Kao. Desde la altura en que fué tomada la fotografía, hasta el fondo, hay más de 250 metros. Numerosas lagunas de gran profundidad se ven en la superficie. A los lados del interior del extenso cráter crece una variada vegetación, y entre ésta, el único "toromiro" que existe en toda la Isla. Este árbol, tan valioso, es una especie extinguida

LA GENTE

—¡I Orana!

—¡I Orana! respondemos, mientras cruzamos los callejones de Hangaroa en el primer día de nuestra estada en la Isla. Muchos se detienen sonrientes a estrecharnos la mano. Otros, a la pasada, nos ofrecen exquisitas sandías o piñas, y no se mueven hasta que las hemos comido. Los grupos de visitantes se dispersan por todos los rincones del pueblo. Nadie está solo. Hombres y mujeres de toda edad, chiquillos, se acercan a los grupos, se les juntan, empiezan las invitaciones, los trueques. —Tú, amigo mío. Todos amigos aquí. ¿Cómo te llamas? Ah, igual que un amigo que llegó en el viaje del año pasado; también se llamaba Carlos.

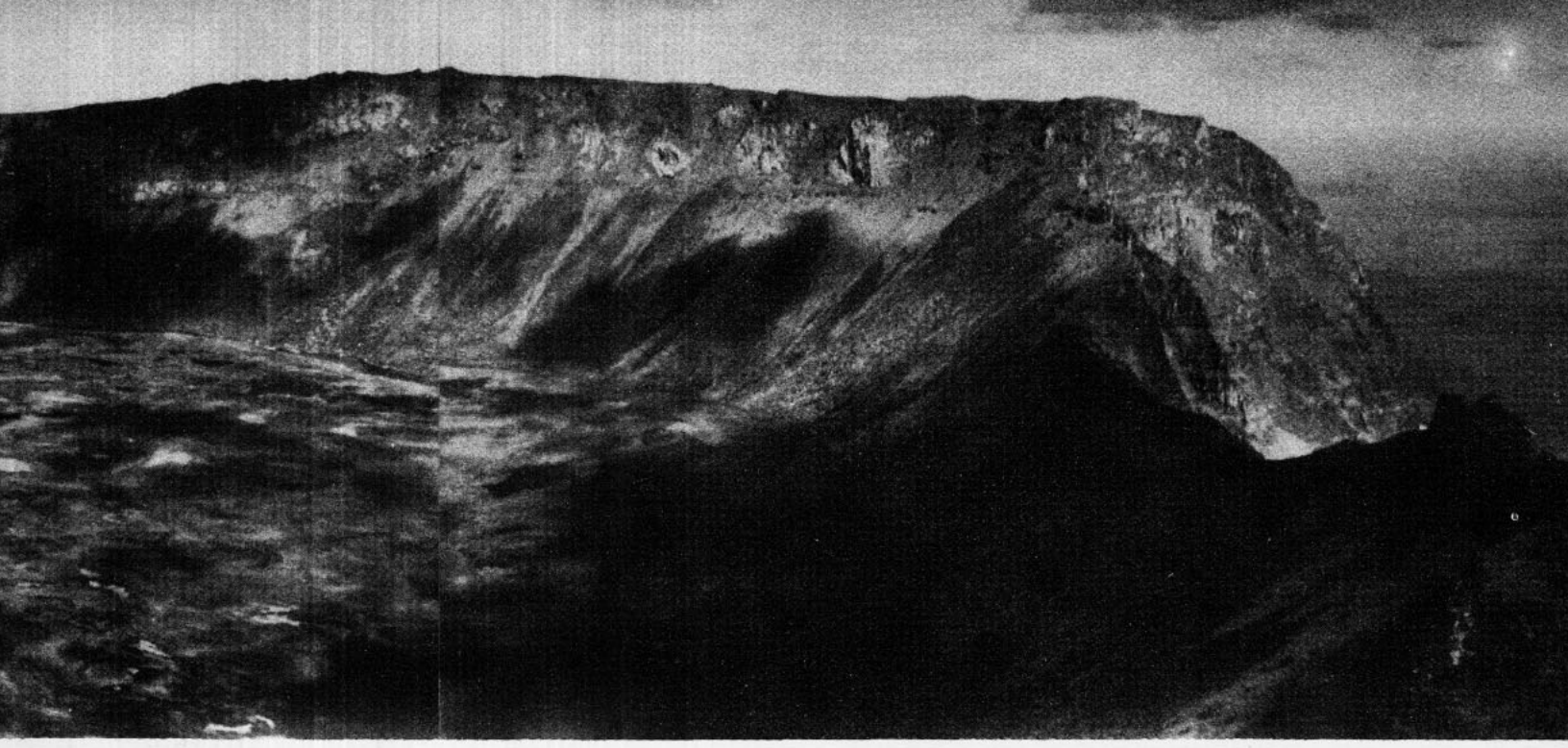
La muchacha le entrega a Carlos un collar de pipi. A las pocas cuadras, Carlos ostenta cuatro collares, y hasta uno de pipis blancos, los más preciados, pues esos minúsculos caracoles hay que extraerlos del fondo del mar. Y a la primera muchacha se han juntado otras tres.

Los hombres nos regalan bastones o moai kavakava (de madera). Nadie cobra nada, sólo se trata de regalos, por hacer amistad se nos dice. Claro es que hay que retribuir, y quien no regala algo para devolver la atención tendrá que continuar recibiendo hasta que sienta el cargo de conciencia. Los pascuenses saben que la conciencia de los visitantes suele funcionar. ¿Dinero? Eso no tiene valor en Pascua; es decir, tiene un valor relativo. Es el que le descuentan de los salarios en la única pulpería de la Isla, por trabajo en la hacienda ganadera. Hacienda y pulpería pertenecen a la Armada Chilena. Porque ¿para qué habría de servir la moneda donde no existe comercio de ninguna clase? Ni tiendas, ni cantinas, ni cocacolas, ni hoteles, ni pensiones. Tampoco, por lo tanto, los horribles letreros comerciales. Ni siquiera un vendedor ambulante. ¿Qué mundo es este?

La aldea-capital brilla al sol. De repente cae un chubasco al que nadie hace caso. Algunos marineros del "Pinto" cruzan los callejones a todo escape, al anca de un jamelgo que jinetea una muchacha.

Hangaroa es una bella aldea con clima y vegetación semitropical. Es prácticamente el único centro poblado de la Isla, pues en el resto —con excepción de Vaitea, la hacienda ovejera que fué antes concesión de la fírma Williamson Balfour y ahora de la Armada, en donde viven los encargados del ganado— apenas si se encuentra un poblador.

Las calles de Hangaroa —más precisamente callejones— parecen haberse ido trazando solas, a medida que avanzaba la construcción de viviendas y cada poblador reservaba el terreno que le correspondía para sus cultivos. A ambos lados, pircas de lava volcánica de poco más de un metro de altura separan del camino las propiedades. El árbol que preferentemente se encuentra en los callejones es la higuera, y quien quiera puede recoger abundantes frutos a la pasada; en otras partes de las avenidas de la aldea crece el miro-tahiti, árbol muy parecido al sauco chileno, y la acacia, de los cuales los pascuenses hacen sus figuras



View of the crater of the Rano Kao This photograph was taken from a height Of 280 yards from the bottom. We may see numerous very deep ponds. A varied vegetation grows on the inner slopes of the extensive crater; among these species we find the only "toromiro" left in all the island. This tree, which is highly valued by the islanders, is an extinct species

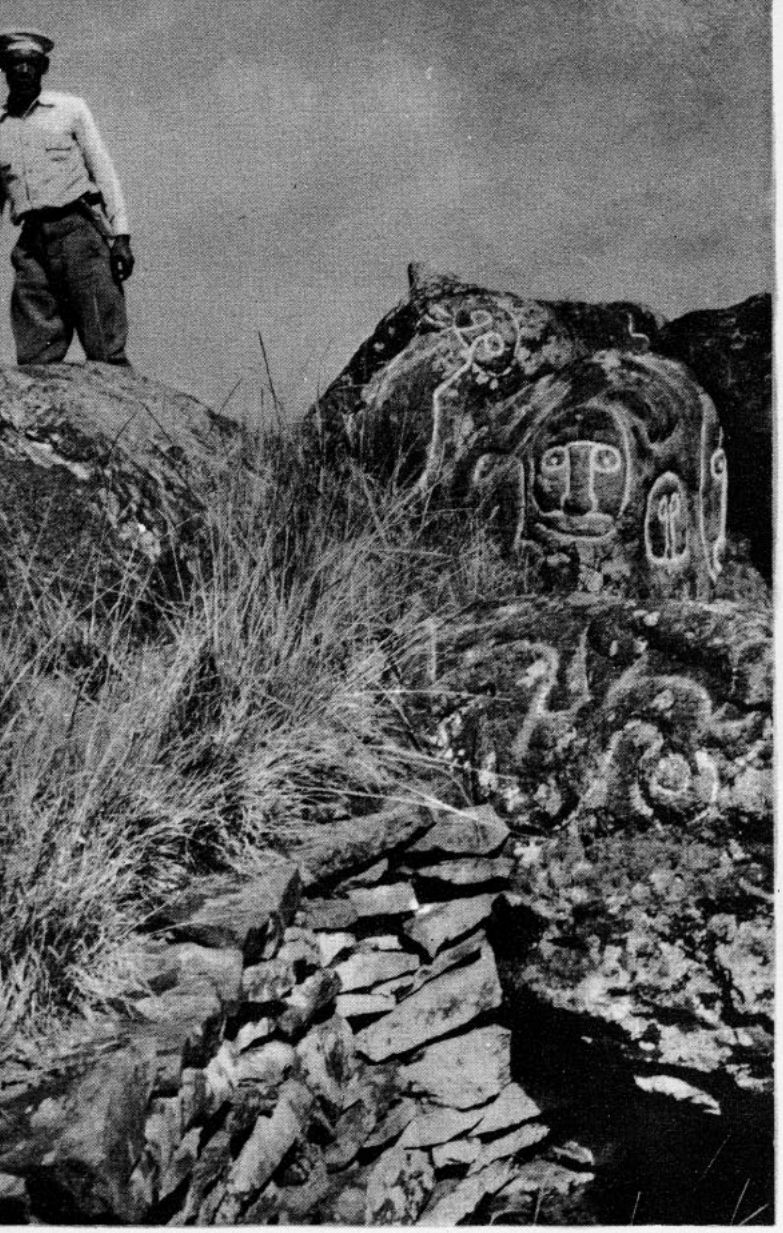
talladas.

Las casas pascuenses son mejores que las del obrero chileno acomodado: todas tienen su corredor amplio, y delante de la entrada un jardín, que puede ser hasta una pequeña chacra, en la que se dan plátanos, higos, piñas, sandías, melones, y hortalizas. Esta vegetación, muy cerca del mar, ofrece un hermoso contraste. Las casas son amplias, como buenas casas de campo; la vida del grupo familiar transcurre de preferencia en la cocina, pieza amplia, equivalente del living occidental. Lo que es muy natural, pues como en toda la Isla no existe servidumbre de ninguna clase, y mucho menos doméstica, el movimiento en el interior de la vivienda se simplifica de esta manera.

Nuestros anfitriones pascuenses se empeñan en hablar castellano. Empeño que resulta del hábito de hablar solamente el idioma isleño. Sacan a relucir su español una vez al año, cuando llega la gente del barco. Algunos se hacen entender tan bien —o tan mal— en castellano como en inglés. El idioma pascuense tiene un alfabeto de sólo catorce letras; es pues, relativamente fácil de aprender. A nuestros oídos suena un poco como el japonés, aunque no se le parezca estructuralmente, con la diferencia que las inflexiones de voz del japonés o del chino son tan ricas, mientras en el pascuense la sonoridad del idioma es más monocorde. Hay letras que no existen, como la **s** y la **l**; de ahí que en el castellano hablado por un pascuense se cambien las **l** por **r**. El Padre Sebastián Englert ha escrito una gramática muy completa del idioma pascuense, en la que es posible orientarse.

La vida social es sencilla, como corresponde a un lugar de la tierra al que no han llegado las malas costumbres de nuestra civilización, sino en mínima escala. Difícilmente serían aplicables ciertas terapéuticas psiquiátricas entre los pascuenses, menos las específicamente psicoanalíticas. Pues sin inhibiciones, ni complicados cuadros mentales creados por prejuicios seculares y costumbres propias de una civilización atiborrada de complejos como la nuestra, el hombre de Pascua no ofrecería campo fértil a tales experiencias. Allí donde no existe la división de clases, ni el llamado progreso técnico del que tan orgullosos nos sentimos, donde no hay ruidos ni de día ni de noche, creados por la motorización; en medio de una atmósfera limpia en la que el hombre trabaja lo estrictamente necesario para comer y cubrirse y se da el tiempo que desea para esparcimientos espirituales sencillos; en un país en donde no existe estrictamente lo tuyo y lo mío, ni la dependencia individual creada por clases sociales inferiores, medias y superiores. Ni el concepto de la disciplina jerárquica. En una palabra, allí donde no existe, como en la vida nuestra, el temor a y de esto y de aquello, la vida de la gente sigue un curso apacible, como el de un río a través de los valles.

Por eso tampoco existe una falsa moral en la Isla de Pascua. No queremos ser nosotros quienes lo digamos. En su libro sobre Pascua, Alfred Metraux escribe:



Nuestro guía, Santiago Pakarati, uno de los mejores conocedores de los secretos de la Isla, muestra la entrada a una de las casas de Orongo, junto a los petroglifos. La reducida entrada se aprecia por la proporción respecto del hombre; el ángulo superior de la entrada no le llega a las rodillas

Our guide, Santiago Pakarati, one of the best informed men on the island's secrets, points out the entrance to one of the houses at Orongo, close to the petroglyphs. The smallness of the entrance may be seen comparing it with the man; the top of the entrance does not reach his knees



"Por buenos católicos que sean, los pascuenses no dan importancia al acto sexual efectuado fuera del matrimonio. Aceptan el juego de las pasiones como algo normal. Ningún oprobio señala a las madres solteras, que no encuentran ninguna dificultad para casarse después".

Así es ahora, en 1957, como en 1935, cuando el investigador francés estampó, entre otras, tal afirmación. Las muchachas pascuenses son complacientes con los visitantes, porque les nace serlo de manera natural, expontánea y limpia. No conocen la moral burguesa.

La verdad es que hasta la religión católica, que es la de los 800 habitantes de la Isla, tiene su acomodo a esta manera de concebir la vida social de los pascuenses. Felizmente para ellos, el Padre Englert, investigador destacado y lingüista, es quien tiene a su cargo desde hace más de veinte años el ejercicio del catolicismo en la Isla. El distinguido capuchino alemán ha comprendido el carácter del isleño, y no ejerce sobre ellos un tutelaje imposible. En cier-



Una hilera de casas de piedra en Orongo. Aquí pernoctaban las familias de los jefes participantes en la prueba del hombre-pájaro, y más tarde las tribus en guerra

A row of stone houses in Orongo. The families of the chiefs who took part in the test of the bird-man passed the night here. Later on the warring tribes did likewise

to modo, la religión es para el habitante de Pascua una suerte de juego espiritual, más que un "ejercicio", y su participación en las misas dominicales constituye además una forma de esparcimiento y de goce estético.

Los pascuenses cantan en las tres misas del domingo, desde sus asientos, como en los oficios protestantes. Cantan trozos religiosos en pascuense, a tres, cuatro o cinco voces mixtas, cada voz perfectamente diferenciada y unida en el total, como si tuvieran una larga experiencia en el canto coral. Una voz femenina —generalmente de contralto— se eleva de improviso de la masa del coro para repetir ciertas frases; hay en estos cantos algún parecido con el de los negro spirituals del sur de los Estados Unidos. Y las voces también se le parecen en timbre y profundidad.

Pero la música pascuense se ha perdido. Lo que se canta en la Isla no es otra cosa que ciertos conocidos aires, traídos en diversas épocas de este siglo desde Tahiti. ¿Cómo era la música del pasado? Nos lo dice Pierre Loti, quien después de visitar la Isla cuando era guardiamarina de la Armada Francesa, en el año 1872, escribió sobre la música de Pascua lo siguiente:

"Los maoríes cantan; cantan todos batiendo palmas como para marcar el ritmo de la danza. Las mujeres alcanzan notas tan dulces y aflautadas como el canto de los pájaros. Los hombres producen, tan pronto voces de falsete temblorosas y delgadas, como roncos sonidos cavernosos, especie de rugidos de fieras que se hastían. Su música se compone de melodías breves y cortadas, que terminan en lúgubres vocalizaciones descendentes en modo menor; se diría que expresan la sorpresa de vivir, la tristeza de vivir, y sin embargo, cantan llenos de alegría, con la alegría infantil que les causa mirarnos y gozar de los pequeños objetos que les hemos llevado". Por su parte Mitraux, después de quejarse que en la época actual los pascuenses se entreguen a bailes occidentales, dice: "Si uno insiste en conocer las danzas antiguas, un muchacho o muchacha ejecutarán una danza



Entrada a dos casas antiguas de Orongo

Entrance to two adjoining houses in Orongo

de zapateado sin gran arte y sin mayor convicción. Sin embargo, esos saltitos son precisamente una de las danzas autóctonas de la Isla. En 1838, cuando el almirante Du Petit-Thouars se detuvo en la Isla de Pascua, algunos indígenas, entre ellos una mujer, subieron a bordo. Danzaron en el barco una especie de minué saltando sobre una pierna y entregándose a una mímica obscena sumamente expresiva. Manteniéndose en equilibrio inestable, imprimían a la otra pierna movimientos que subrayaban la cadencia del canto".

Naturalmente esto ocurría en 1838. Si M. Petit-Thouars volviera de su respetable tumba y visitara el mundo de nuestros días, es seguro que encontraría igualmente obscenas las danzas sud y centro americanas que se bailan tanto en Santiago, como en París o en Sidney.

Pero, a lo que se sabe, existían también en la vieja Pascua numerosas otras danzas, sagradas o guerreras, acompañadas de solmodias, o bien bailes para celebrar el comienzo o el final de los cultivos de la tierra. El ritmo estaba marcado por un danzarín que brincaba sobre una delgada losa de piedra que cubría una fosa, en la cual se había colocado una calabaza como caja de resonancia. La danza consistía en graciosos movimientos y en ritmos, que el especta-





Pakarati nos muestra uno de los jardines subterráneos, especies de cuevas proyectadas verticalmente, en las que los antigubs de Orongo cultivaban algunas plantas comestibles, durante el aislamiento provocado por las guerras entre tribus

Pakarati shows us here one of the underground gardens, somewhat like caves projected vertically, in which in old times the people of Orongo grew some edible plants, during the period of isolation provoked by tribal warfare

dor a quien debemos esta evocación, compara a las evoluciones de las geishas. Ningún gesto brusco, ningún salto, ninguna pirueta extravagante (Metraux).

En la actualidad, las canciones habituales son casi todas venidas de Tahiti. Sin embargo sabemos que la Misión Heyerdahl grabó, durante los meses de estadía en la Isla, numerosos cantos inéditos que logró a través de paciente insistencia con algunas personas ancianas. Nosotros fuimos sorprendidos también al escuchar una noche, un extraño canto, mientras tomábamos nuestro rancho en la playa de Anakena. Juan Ñare, un pascuense de más de sesenta años, insistía en cantarnos aires polinésicos conocidos en el continente. —Cante algo de Pascua, le dijimos, eso es tahitiano. Y tratando de tocarle el amor propio: —¿Es que Pascua no tuvo nunca música? Juan Ñare nos explica que se ha perdido en el siglo pasado, con el exterminio de la población por el pirata Aguirre. Pasa un rato. De repente Ñare empieza a salmodiar un endiablado ritmo, especie de canto guerrero africano, en un lenguaje onomatopéyico apenas parecido al pascuense, acompañándose con las palmas de las manos.

—¿Qué canto es ese, dónde lo aprendió?

—Lo cantaba mi padre, cuando yo era poki (niño), quien lo aprendió del abuelo. Se cantaba en las ceremonias.

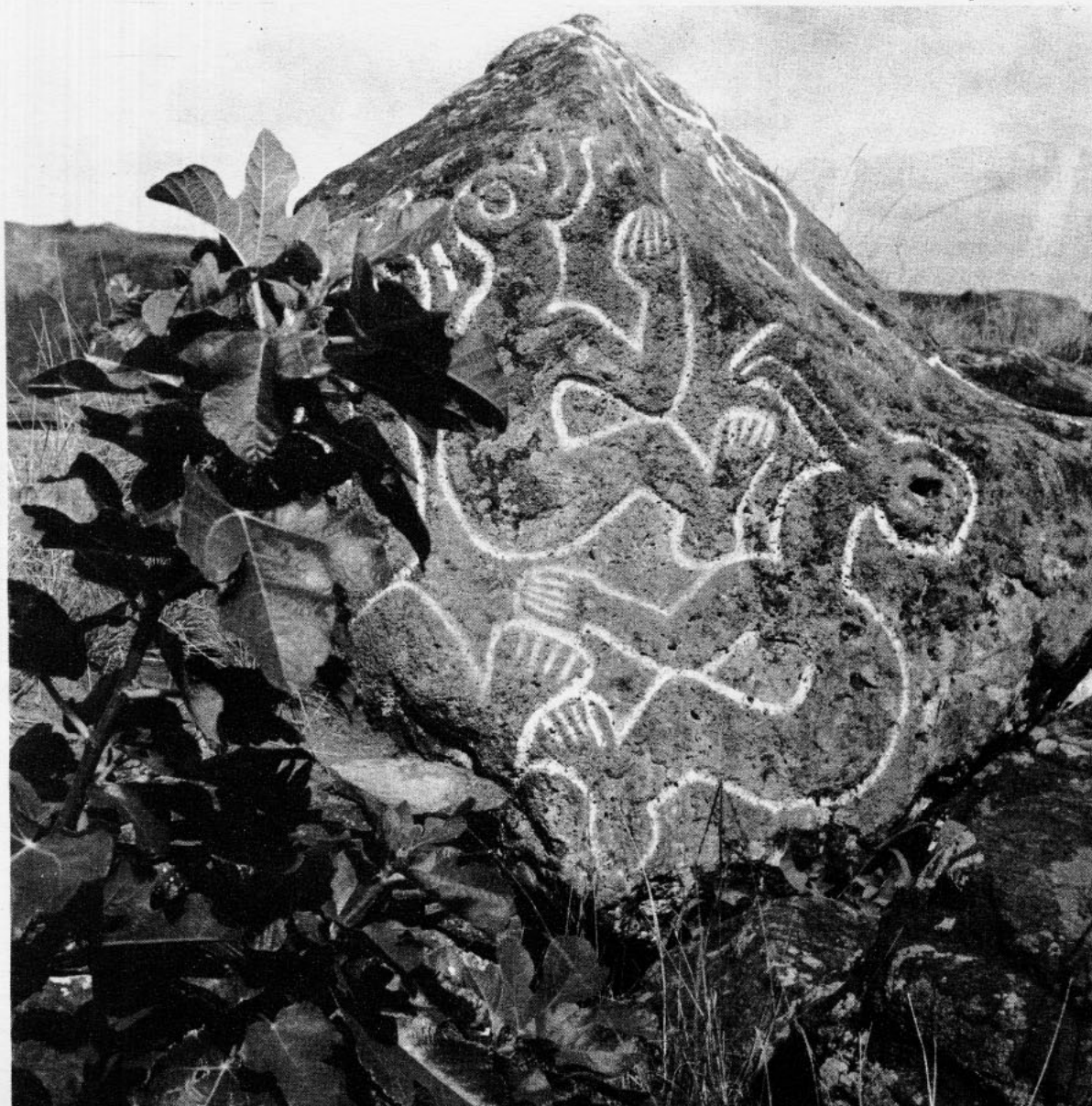
—Y ¿qué dice la letra?

—No sé. Eso es de los rongo-rongo (tabletas parlantes), nadie conoce esas palabras.

Y como ese canto habrá, hay muchos otros, que no han sido aun recogidos, porque poco interés se tuvo en ello. La relación con las tabletas parlantes que da Juan Ñare es o no posible. Tampoco se ha logrado hasta hoy dar con el verdadero significado de aquellas inscripciones.

Como todo pueblo con tradiciones mágicas y fantasía, los pascuenses revelan constantemente su talento poético. En "L'Ile de Paques", Métraux incluye varios poemas que recogió durante su estada de varios meses en Pascua. El poeta que compuso los versos que siguen debió vivir en el siglo pasado. He aquí el original y su traducción:

Al dejar, al alba, el lecho de su amante, una joven canta:



Detalle de un petroglifo, con dos hombres-pájaros

Detail of a petroglyph, with two bird-men

E Miru, a ivi rari i te hupe e
I te hupe, hau a Rano-Aroi
Kae pakapaka itopa ro ai
Ki te roto tatau mahute
Mo te nua hute puka

Muchacha Miru, estás empapada hasta los huesos
El rocío del Rano-aroi te ha mojado
No estarás seca hasta que desciendas a la ribera
Para mojar la corteza del mahute
De la que harás un cintillo para tus cabellos

Otro poema —verdadera joya de síntesis y de lirismo a través de la superposición de imágenes— describe el amor de dos mujeres por un mismo hombre llamado Mea. Una es más vieja que la otra:

Cada uno de estos tangata-manu fue grabado después que el vencedor encontró el primer huevo de manu-tara

Each one of these "tangata-manu" (bird-men) was engraved after the winner found the first manutara egg of the year





El conjunto de petroglifos de Orongo es impresionante por la diversidad de figuras que contiene: hombres-pájaros, imágenes del dios Makemake, etc.

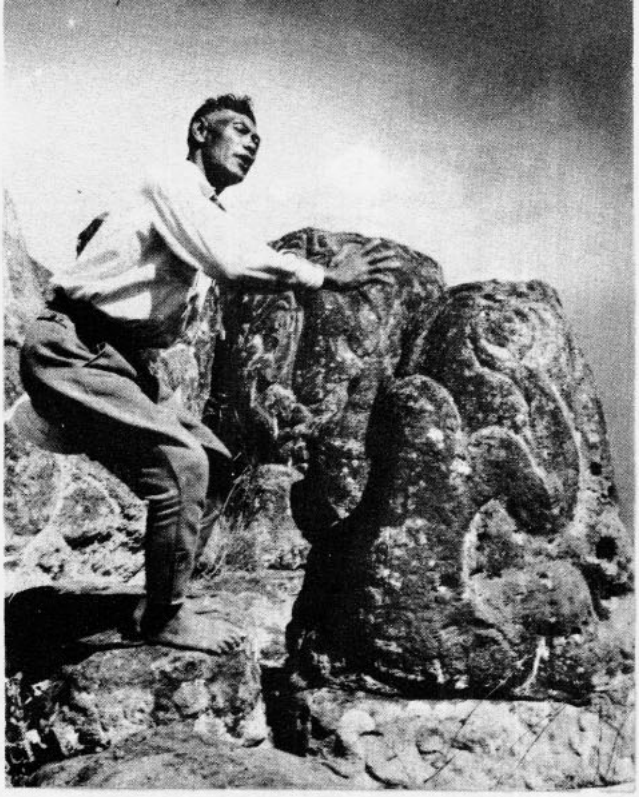
The petroglyphs of Orongo are most impressive owing to the diversity of figures represented: bird-men, images of the god Makemake, etc.

E Mea, a tino mamahi rua e ki te iti ki te nui
He tonga, te pua repa hoa
Ka eo, ka eo ka kava noi
He hora te pua, repa hoa
Ka mariri mai tooku aro nei, aue, aue
Ku mataku mai a i te vie honui e
He te kotaki mo haroa o te rei
O toou rei mata nei
He tou taina, e Mea, e.

La mayor y la más pequeña se disputaban tu amor, Mea
Es el invierno, amigo mío, la flor derrama su perfume
La flor está perfumada
Es el verano, amigo, la flor está marchita
Ay, se ha marchitado sobre mi seno
La mayor tiene miedo
Hé aquí la guirnalda para colgar un objeto precioso:
Este ornamento es tu rostro
¡Oh, hermano mío, oh Mea!

"Los antiguos eran buenos artistas", dice Pakarati

"The people of old were good artists", says Pakarati





Otro detalle de las piedras grabadas del volcán Rano Kao

Another detail of the engraved stones of the Rano Kao volcano

Una pregunta que se formula siempre a quien ha visitado Pascua es si existe un tipo racial definido, pregunta que generalmente no incluye la idea, aun debatida, de las raíces étnicas del isleño. Visiblemente este tipo existe, como puede observarse en algunas de nuestras fotografías. La raza, a pesar del esporádico aporte de las diversas nacionalidades que han llegado a la Isla —y en los últimos años, principalmente de la gente de nuestro país— se mantiene con rasgos fisionómicos dominantes. El pascuense es por lo general de tipo atlético, y la mujer es bien conformada, más bien alta, de ojos rasgados y contextura firme.
¿Cómo viven los isleños? En parte ya lo hemos descrito.



Petroglifo en altorrelieve, desenterrado por Heyerdahl

Petroglyph in high relief dug up by Heyerdahl

Desde un costado de los petroglifos de Orongo, en el Rano Kao, se ven los tres islotes históricos en las tradiciones pascuenses: el Motu Nui, el Motu Iti y el Motu Kaokao

Standing close by the petroglyphs of Orongo, on Rano Kao, we can see the three islets which appear in many of the old traditions: Motu Nui, Motu Iti, and Motu Kao Kao



Pero habría mucho que agregar. Los pascuenses viven, en general, bien, en comparación con los asalariados chilenos, lo que no es mucho pedir. Pues aunque el área cultivable de la Isla es muy reducida, debido a la falta de medios técnicos para mejorar la delgada capa vegetal de la mayor parte del suelo, la población es también ínfima, en relación con la superficie de que se dispone. Sólo hay pequeña agricultura en Hangaroa y en la hacienda ovejera de Vaitea. No existe en toda la Isla un solo litro de agua dulce que se extraiga del subsuelo, y esto explica el retraso agrícola y la escasez de vegetación. El agua que se bebe se obtiene en cada casa recogiendo las aguas lluvias, pero ésta no cubre todas las necesidades, ni mucho menos. Los pozos que se han practicado en algunos lugares cerca de la costa sólo han dado agua semisalada. Nadie ha hecho nada para tentar perforaciones más profundas en lugares más alejados del mar. Por otra parte, en las lagunas formadas en los cráteres de los volcanes Rano Aroi, Rano Kao y Rano Raraku hay agua dulce en abundancia, que la administración continental de la Isla no ha aprovechado, a pesar de que cuenta con las tuberías necesarias para conducirla (las que se le enviaron para aprovechar las aguas del volcán Rano Aroi, y que pudimos ver abandonadas en La Perousse y en Vaitea). Se nos dijo que hubo informes ¿técnicos? según los cuales había el peligro de que se agotaran las aguas del Rano Raraku o del Rano Aroi si se hacían tales instalaciones desde los volcanes. Sin embargo, los sondajes realizados revelan abundancia de agua, principalmente los efectuados en el volcán Rano Kao, a escasa distancia del pueblo de Hangaroa, donde existe una acumulación de agua, que en algunas de las lagunas del cráter tiene centenares de metros, y que está siendo permanentemente alimentada por las constantes lluvias de todo el año.

Otro factor de retraso y de reducción del nivel de vida de los pascuenses es el de los abastecimientos. ¿Puede culparse a la administración de la Isla por la Marina de Guerra chilena de que se haga sólo un viaje al año, con un barco, para llevar los abastecimientos? Creemos que la institución armada dispone de un presupuesto fiscal que le impide aumentar estos viajes. En ninguna época la Administración del Estado se ha interesado por solucionar el problema de los abastecimientos para los habitantes de la Isla de Pascua. Los isleños viven racionados por este motivo. El standard es la cifra **uno**. Pueden adquirir no más que un kilo o un litro por persona al mes, de cualquier producto alimenticio de los que lleva el barco en su viaje anual. Por ejemplo, un kilo de harina por mes por habitante, ¿podrán comer pan? Y no alcanza para más. Se salva un poco la alimentación con la carne de cordero y el maíz, que existe en proporcional abundancia en la Isla. Pero rubros tan importantes en la alimentación, como la leche, el pan, el aceite, y todos aquellos de base industrial, están ausentes casi en su totalidad, en la mesa familiar, a pesar de que los pascuenses disponen de medios con que comprarlos, si los hubiera.

De nuestras conversaciones con la gente de Pascua, obtuvimos algunas ideas que, completadas con las observaciones personales, nos llevan a conclusiones, mientras tanto ideales, sobre las diversas formas de encarar el presente de aquel excepcional grupo humano del Pacífico, huérfano de apoyo nacional e internacional, orientado por propia iniciativa, que vive en la tierra de nadie extendida entre el primitivismo y la civilización. Resumamos algunas de estas conclusiones:

Para organizar la agricultura y realizar la forestación, es necesario enviar técnicos, que trabajen con los pascuenses, al mismo tiempo que traer isleños al continente, a fin de que realicen la práctica agrícola en fundos fiscales y conozcan lo que jamás conocieron: cómo hacer producir la tierra en forma intensiva. Plantar toda la Isla de pinos, eucaliptus y otras especies aptas al clima, que mejoren la capa vegetal y creen una mayor área habitable,, no es problema que pueda desequilibrar el presupuesto chileno, pues Pascua es una sola superficie plana, con algunas colinas y cerros de suave pendiente, mucho más fácil de manejar agrícolamente que cualquier hacienda del sur de Chile. La mano de obra está en la Isla; faltan sólo los técnicos.

Hacer las instalaciones de agua desde los volcanes (otra vez los técnicos).

Mientras los isleños disponen de medios propios de cabotaje, aumentar a dos o a tres los viajes anuales de barcos de la Armada hacia la Isla, con abastecimientos.

Dar completa autonomía administrativa a la Isla (no la tiene, y hasta para ir de pesca, los isleños deben obtener cada vez permiso de la administración de la Armada).

La relación con la administración fiscal chilena puede ejercerla un simple gobernador —que puede ser también un isleño— una vez que se tomen medidas para mejorar la educación primaria y los medios de difusión cultural más en conformidad con el carácter del habitante de Pascua. Esta descentralización debe implicar la entrega de la hacienda de Vaitea a los pascuenses, que dirigidos por especialistas chilenos, pueden mejorar su actual rendimiento. Suprimir, realizada tal etapa, el envío de barcos de la Armada con abastecimientos, reemplazándolos por el barco propio que los isleños necesitan para ejercer regularmente el comercio con el continente. Una buena goleta serviría tales finalidades. Es más, otorgándoles ciertas facilidades, los isleños podrían adquirir esa goleta en Chile, y realizar cuantos viajes fueran necesarios en el año para llevar abastecimientos y traernos algo de lo que allí se produce. La Marina Mercante Nacional, con marineros pascuenses, podría tomar a su cargo el tráfico del barco.

Desarrollar la cultura tradicional isleña, para lo cual, estimular la formación de profesores primarios pascuenses en Chile, que junto con enseñar nuestro idioma, perfeccionen el propio desde la escuela. Actualmente la escuela es manejada por una profesora y un profesor primario chilenos que no hablan pascuense, y muchos niños —la mayoría— llegan a estudiar sin conocer el castellano.

Paralelamente habría que estimular, mediante un concienzudo estudio de los antecedentes, por especialistas — que pueden ser permanentemente asesorados en la Isla, por el Padre Sebastián Englert— el arte figurativo pascuense tradicional, cuya ejecución se detuvo hace siglos. La talla en madera y en piedra (lava) que actualmente se hace en Pascua, en forma generalizada, revela las aptitudes naturales extraordinarias que los isleños actuales poseen para la escultura y el arte aplicado. Por otra parte, debe ser también obra de especialistas la labor de investigar y recoger todos los elementos de la música tradicional que aun quedan en la Isla; grabar e incluso proporcionar a los propios isleños una música que sólo se conserva en la memoria de algunos pascuenses viejos, y que puede desarrollarse mediante difusión adecuada. De no hacerse esta labor con dedicación, y no en la forma esporádica que alguna vez se hizo, los "aires" musicales internacionales y la música tahitiana, terminarán por invadir la Isla y exterminar el acervo musical pascuense.

la gente



El Padre Sebastián Englert, es el más incansable investigador del pasado pascuense y verdadero jefe espiritual de la Isla, en la que vive desde hace más de veinte años. Englert prefiere hablarnos del pueblo pascuense. Declara al Director de esta Revista: "el pasado está escrito; el presente es el que debe preocuparnos. Ojalá que no se civilice al revés."

Father Sebastian Englert, who has been living there for more than twenty years, is the most tireless investigator of the island's past and is, in the best sense of the word, the spiritual head of the island. Englert prefers to talk to us about the islanders of today. He told the editor of this magazine: "the past is written down. What we must worry about now is the present. I hope the work of civilization does not proceed backwards"





El pascuense Pakomio reparte caramelos, a su regreso a la Isla. Cuando estuvimos en Pascua, él y otros siete compañeros volvían de realizar una hazaña considerable: en un frágil bote pretendieron llegar a Tahiti, y sobrepasaron la distancia, pues tocaron tierra en las Islas Cook después de 54 días de dramática navegación. Vemos en las fotos siguientes, escenas a la salida de misa. Todos cantan en coro durante la ceremonia, y escuchan las tres misas dominicales del Padre Sebastián, para no dejarlas sin canto

Pakomio, one of the islanders, hands out candy on his return to Easter Island. When we were there he and seven other friends had just come back from a most remarkable and courageous voyage. They attempted to get to Tahiti in a small boat, and passed it by without knowing, whereupon they only managed to reach land in the Cook Islands, after 54 days of dramatic saling. In the next photos we see scenes after mass. They all sing together during the ceremony, and hear the three Sunday masses of Father Sebastian, and accompany them all with their song



Preservar los monumentos funerarios, petroglifos y ruinas de Pascua, como se indica en el informe Ferdon, de la Expedición Noruega de Heyerdahl, que aquí se reproduce.
Algunas de estas medidas, por parte del Estado chileno, serían mucho más sensatas que la mantención de un aeródromo sin aviones en la Isla de Pascua, con oficiales y todo, como el que ahora existe, y que se proyecta perfeccionar con vistas a establecer una hipotética línea aérea comercial hacia Australia, utópica y festiva, al decir de los técnicos consultados, sin interés comercial ni estratégico.
El turismo hacia Pascua puede desarrollarse en la pequeña escala que la enorme distancia hacia la Isla aconseja. De ningún modo tal corriente turística debería tener otro incentivo que el de los monumentos pascuenses. Vale decir, que es aconsejable no variar fundamentalmente el status de Pascua, transformando la Isla en una Hawai con letreros luminosos y hoteles internacionales. El valor de Pascua está en su sencilla autenticidad, en la vida al natural, libre de prejuicios originados por una civilización que el pascuense no conoce, y que de dársela, fácilmente asimilaría, para mal de sus pecados.
La Isla de Pascua es un mundo aparte. Un pequeño mundo en estado de pureza respecto de lo que nosotros consideramos nuestro mundo. Defenderlo de nuestros malos hábitos cuesta poco, pero traspasárselos cuesta menos aun. El Padre Sebastián Englert, alemán y pascuense de adopción, serio investigador del pasado pascuense, autor de la única gramática nativa, dice la última palabra cuando nos declara, a propósito de los reiterados propósitos de levantar aeropuertos y turismos, que lo esencial es que no se civilice al revés; es decir, que se dé autonomía y se preserven los elementos culturales propios del isleño.
En cierto modo, los pascuenses han dado un ejemplo a la civilización occidental, pues mientras nosotros nos hemos llevado en guerras físicas, comerciales e ideológicas, y no hemos perfeccionado los elementos de la paz universal, ellos, ese puñado de nativos, de guerreros incorregibles que eran en el pasado, han llegado a establecer una armonía y un sistema de convivencia que es modelo, y que se rige por las leyes naturales del respeto mutuo y de la sencillez en las costumbres.
Perdone el lector de esta Revista, las disgresiones que aquí





se han hecho, al margen de su especialización. Ya lo advertimos al comienzo de esta crónica, cuando no éramos partidarios de separar el problema de la cultura, del hombre que la crea, y anunciamos, por lo tanto, que esbozaríamos algunos problemas del habitante de Pascua.

Si existe algún lugar en la tierra donde pudiera ensayarse en desarrollo un sistema de autogobierno, de régimen ideal de convivencia, de perfeccionamento espiritual y físico, sin las limitaciones impuestas por la civilización de nuestro siglo, ese lugar es la Isla de Pascua. Decimos en desarrollo, porque potencialmente todas esas condiciones existen en la actualidad, pero atenuadas por la falta de medios materiales. Tal Estado Ideal en pequeño sería un refugio para el mundo. No un refugio material. Bastaría con **saber** que eso existe allí, como una fantasía creada por el hombre, como un mentís palpable a los destinos torcidos que al hombre se le vienen eligiendo. Hasta la distancia de la Isla desde cualquier centro poblado resguardaría esa reliquia del interés bastardo de los conquistadores de toda índole.

Y es tan poco lo que habría que hacer para realizarlo. Apenas mejorar lo que existe. Partir de una pequeña sociedad y contribuir a su desarrollo.

La realidad y la fantasía se ofrecen en la Isla de Pascua, reunidas, para que las alcancemos con nuestras manos, no para que las aprisionemos en ellas.

ENRIQUE BELLO



La familia Paté. José, el jefe de hogar —con el acordeón— es el sacristán del pueblo. Además de su idioma, habla castellano e inglés. Vive de la agricultura que cultiva en su chacra

The Paté family. Joseph, head of the household, —with the accordion— is the village sexton and one of the most outstanding islanders. He speaks Spanish and English besides his own language. He lives on the produce of his small farm

Los niños se crían en alegre libertad. Hasta que no asisten a la única escuela primaria que posee la Isla, no aprenden el español

The children grow up in joyous freedom. They do not learn Spanish until they attend the only primary school there is on the island



ULTIMA NOTICIA SOBRE LA EXPEDICION HEYERDAHL

Cuando ya esta edición se encontraba para entrar en prensa, regresó al país el joven arqueólogo chileno Gonzalo Figueroa, quien formó parte de la Expedición Noruega de Thor Heyerdahl, en Pascua desde octubre de 1955 a abril de 1956. Alcanzamos a entrevistarlo para dar aquí la última palabra sobre los resultados obtenidos. La Expedición Noruega la integraron los siguientes arqueólogos: Thor Heyerdahl; Arne Skjoelsvold, de la Universidad de Oslo; Edwin Ferdon, de la Universidad de Santa Fe de New México; Carlyle Smith, de la Universidad de Kansas; William Mulloy, de la Universidad de Wyoming; Gonzalo Figueroa que actuó como ayudante de Heyerdahl y que formó parte de la Expedición representando oficialmente a la Universidad de Chile y al Museo Nacional de Historia Natural. A la salida de Pascua, se incorporó a la Expedición Eduardo Sánchez, otro joven estudioso chileno, también en calidad de Ayudante. Desde la Isla de Pascua, el "Christian Bjelland", barco en que la Expedición Noruega recorrió las islas de la Polinesia, tocó primeramente tierra en Pitcairn.

Resumiremos en seguida las respuestas que Gonzalo Figueroa nos diera a diversas cuestiones que le formulamos en relación con las experiencias de Heyerdahl en Pascua. Es esta la primera vez que se publica alguna información concreta sobre la labor de Heyerdahl en Pascua, aunque ella está limitada por el secreto que el propio Heyerdahl ha impuesto a sus informes, mientras éstos no aparezcan en las obras que él mismo publicará en breve. En diversas revistas europeas aparecieron anticipos sobre las investigaciones de la Expedición Arqueológica Noruega en Pascua; sin embargo estamos en condiciones de afirmar que ninguna de ellas es autorizada, y que varias de éstas son inclusive apócrifas. Figueroa y Sánchez permanecieron junto a la Expedición Heyerdahl hasta hace poco, y regresan al país después de cuatro meses en Oslo, donde Heyerdahl prepara sus libros.

A nuestra pregunta sobre la oposición entre las ideas sustentadas por Heyerdahl y las que expone Métraux en su libro, Gonzalo Figueroa nos expresa que hay puntos de vista radicalmente opuestos entre ambos, para apreciar el origen de la cultura pascuense. Métraux sólo admite una migración y supone que ésta no incluye sino elementos polinésicos. Niega a la tradición sobre los hanau eepe y hanau momoko una base histórica, relegándola al terreno mitológico. Heyerdahl, por el contrario, confiere gran crédito

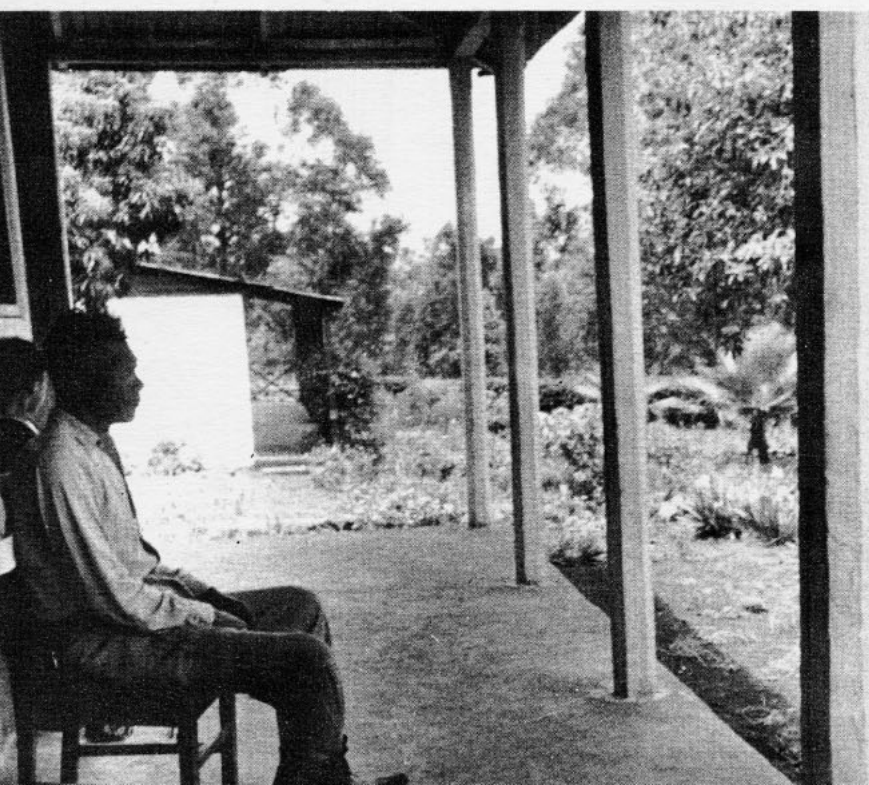
La señora Haoa, que posee un pequeño museo de arte popular isleño, con su hijo menor

Mrs. Haoa, with her youngest son; she has a small museum of popular island art



Una típica casa pascuense actual, con jardín y hortaliza, en la que se dan excelentes sandías, melones, piñas, plátanos, zapallos, maíz y algunas leguminosas

A typical present day island house, with a garden and a piece of land in which grow very good melons and watermelons, pineapples, bananas, pumpkins, maize and some leguminous plants





Otra casa pascuense. La vegetación en la aldea es bella y bien dispuesta en plantaciones y jardines, aunque en el resto de la Isla casi no se la encuentra

Another island dwelling. The vegetation in the village of Hangaroa is beautiful and well spaced in plantations and gardens, although there is little in the rest of the island

Juan Ñare, como todos los hombres adultos de la Isla ,hace todos los oficios de un pascuense: modelado en madera, agricultura, pesca, y una vez al año, sirve como guía de visitantes. Canta viejas canciones y cocina con gusto

Juan Ñare, together with all the rest of the adult islanders, knows all the trades and work: wood carving, agriculture, fishing and, once a year, he guides visitors. He sings old song and cooks tasty dishes





María Engracia Paté, esposa de Ñare, pertenece a las familias de alcurnia de la Isla. Hubo "ariki" en sus antepasados

Maria Engracia Paté, Ñare's wife, belongs to one of the noble families on the island. There were "ariki" among her ancestors

a esta tradición, y en ella centra la explicación del fenómeno pascuense: una primera migración —la de los hanau eepe— habría introducido la escultura monumental y la albañilería fina de tipo Vinapú. La segunda migración, del grupo hanau momoko, habría traído los elementos polinésicos (no peruanos) a la Isla. Este segundo grupo, con su exterminio del anterior, habría causado la cesación del trabajo en la cantera del Rano Raraku, así como también la pérdida de las tradiciones que se refieren al primer período, en el que se realizaron las monumentales obras escultóricas y arquitectónicas de Pascua.

Métraux considera el extraordinario desarrollo de la escultura y arquitectura pascuenses como el resultado de una especialización de la cultura local, considerando que en la cultura polinésica existen los elementos básicos (albañilería y escultura en piedra), que en Pascua alcanzan excepcional desarrollo.

Figueroa nos explica a continuación, que aun no se pueden enumerar ni valorar concretamente los resultados de la Expedición Noruega dirigida por Thor Heyerdahl. En arqueología es tan fundamental como el trabajo de campo, el trabajo de laboratorio que necesariamente le sigue, así como la elaboración de una síntesis de estos dos estudios.

En la actualidad, tres arqueólogos norteamericanos, un noruego, y los miembros chilenos de la Expedición, trabajan en el material reunido en el trabajo de campo. Además, en Dinamarca y Estados Unidos se llevan a efecto los análisis de las numerosas muestras de carbón extraídas en las excavaciones. Los resultados de estos estudios se publicarán en 1958-1959 en Nueva México, EE. UU. y formarán un gran volumen.

El trabajo de campo de la Expedición consistió en la excavación sistemática de cuevas y casas ocupadas en el período prehistórico. Se hizo especial hincapie en el estudio de los ahu y de los moai de la cantera del Rano Raraku, realizándose minuciosas excavaciones y levantamientos de planos. Especialmente sensacionales fueron los descubrimientos de dos nuevas esculturas —una en la falda exterior del Rano Raraku y la otra cerca de uno de los ahu de Vinapú— diferentes al tipo clásico, y que aparentemente representan etapas anteriores a la consolidación del estilo escultórico de Pascua, tan característico y diferente de lo existente en América y en otras islas de la Polinesia. Un estudio comparativo de estas nuevas esculturas cooperará, sin duda, a dilucidar el problema de las raíces del arte pascuense y del origen de los habitantes de la Isla.

Dentro de la reserva que nuestro informante mantiene sobre las investigaciones en que ha participado, nos da algunos otros detalles:

Una excavación realizada en el foso donde supuestamente fueron quemados los hanau eepe, demostró que este foso



Anita Ñare es una muchacha de quince años, cuya belleza isleña no necesita comentario

Anita Ñare is a fifteen year old girl whose island beauty makes all comment unnecessary



Cupertina Pakarati, ha venido al continente. "Estaba deseosa de volver a mi isla, cada día que pasé en Chile", nos dijo

Cupertina Pakarati came to the continent a long time ago. She told us: "I was eager to come back home every day I spent in Chile, although I like the country."

no es natural, como lo pretendió Métraux, sino que constituye un foso defensivo en el cual ardió un gran fuego. La tradición de la guerra hanau eepe-hanau momoko adquirió, pues, una amplia e indiscutible comprobación arqueológica.

Referente a otra de las materias en contradicción entre los investigadores del pasado pascuense, la del origen racial, Figueroa nos explica:

La mayor parte de los hombres de ciencia hacen venir a los polinesios del oeste —Indonesia— o sur de Asia (en este último caso tal vez la ruta fuera Filipinas y Micronesia). Estas hipótesis pueden o no admitir un contacto de los polinesios con la América, pero en todo caso no confieren a este posible contacto una gran importancia: se trataría de contactos accidentales o a lo más comerciales.

Heyerdahl supone lo inverso: la cultura polinésica se debería a una fusión y reelaboración de elementos venidos de la costa peruana y del noroeste de Norte América. Admite la introducción de ciertos elementos desde el oeste, pero como sus opositores, con respecto a la influencia americana, confiere a estos elementos limitada importancia.

Las informaciones de Figueroa para esta edición terminan con el anuncio de que Heyerdahl escribe actualmente, en los alrededores de Oslo, un relato de la Expedición que será publicado dentro de los meses venideros. Este primer libro será ameno, escrito para el público que sigue al hombre de ciencia y gran explorador en sus empresas. Se estudia también la compaginación de un film sobre la Isla de Pascua, realizado durante la permanencia de la Expedición.



La gracia expontánea de una niña pascuense

The spontaneous charm of an island child



Rasgos polinésicos se acusan en el rostro de esta anciana, pero el retrato también podría representar a una campesina del cualquier lado de Europa

This old woman's face shows Polynesian features, but the picture could very easily represent a peasant woman in any part of Europe



La joven Paté representa un tipo de belleza que es conocido en toda la Polinesia

This young Paté has a type of beauty known all over Polynesia

EL INFORME FERDON DE LA EXPEDICION NORUEGA

A fines del año pasado, la Expedición Arqueológica Noruega presidida por Thor Heyerdahl, se comunicó con el Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile y envió algunos pre informes relacionados con sus investigaciones. Nos parece de mucho interés reproducir en seguida el informe del arqueólogo norteamericano Edwin Ferdon, que propone medidas para la conservación de los monumentos pascuenses.

Agradecemos aquí al miembro del Centro de Estudios Antropológicos, Ruperto Vargas, quien nos proporcionó tanto el original que damos a continuación, como alguna bibliografía de la que en parte hacemos uso, al referirnos a las investigaciones del pasado de Pascua.

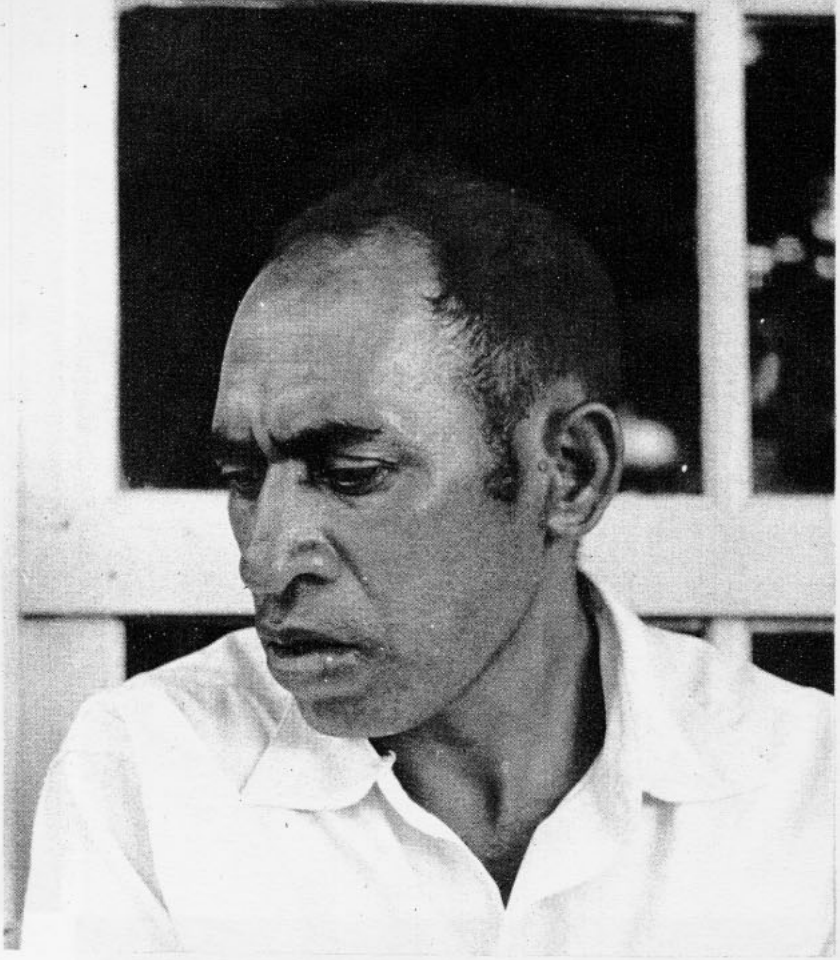
El siguiente es el informe de Edwin Ferdon:

La Isla de Pascua es uno de los grandes centros arqueológicos del Pacífico; a pesar de haber sido designada monumento arqueológico por el gobierno de Chile, sus famosas estructuras arqueológicas están siendo destruídas gradualmente por la naturaleza, los animales y los coleccionistas de antigüedades nativas. A continuación se hará una breve declaración de los propósitos y responsabilidades de un programa para la preservación de un monumento arqueológico cualquiera, sea en Méjico, EE. UU. o Isla de Pascua. Se presenta este escrito en la esperanza de allegar algunas luces acerca del problema de lo que pueda hacerse de inmediato para salvar la arqueología de Isla de Pascua para la posteridad.

En las Américas un monumento arqueológico ha llegado a significar un área arqueológica separada por un gobierno con propósitos de conservación y educación. De costumbre estos monumentos consisten de una o varias estructuras arquitectónicas o artísticas construídas en tiempos anteriores a la conquista. Sin embargo en la práctica estos monumentos pueden incluir estructuras construídas durante o inmediatamente después del período de contacto y ocupación europea.

Un monumento arqueológico puede variar en su tamaño y en el número de ruinas incluidas hasta el punto de que, por ejemplo en Nueva Méjico, EE. UU., hay monumentos que incluyen una sola estructura mientras que hay otros monumentos nacionales que pasan de las cien unidades. Los dos objetivos, conservación y educación, de un monumento son inseparables ya que un Ahu pascuense o un templo incaico conservados para siempre en estado ruinoso no servirían ningún objetivo si el público no pudiera comprender la historia que se esconde entre sus piedras volteadas. Así pues, cuando un gobierno decreta un área o ruina como un monumento arqueológico, ese gobierno asume la responsabilidad no sólo de conservar los sitios prehistóricos del monumento, sino que también su excavación y estabilización. Considerando que la excavación es generalmente costosa y no puede emprenderse de inmediato, resulta entonces que el trabajo de conservación o estabilización de un área arqueológica es un imperativo hasta tanto el programa a seguir permita efectuar las excavaciones.

A pesar de que cada gobierno tiene su propia organización para el desarrollo de sus monumentos históricos y arqueológicos, y de que éstas pueden variar en los distintos países, el problema básico de todo nuevo desarrollo arqueológico es uno de conservación y educación. Considerando que el problema inmediato de la arqueología en isla de Pascua



Lázaro Otu sabe hasta de leyes, en un país en donde éstas no existen. Es el leal representante del pueblo pascuense ante las autoridades navales que controlan la Isla

Lázaro Otu even knows law, in a place in which there aren't any. He is the loyal spokesman of the people and works with the naval authorities that govern the island

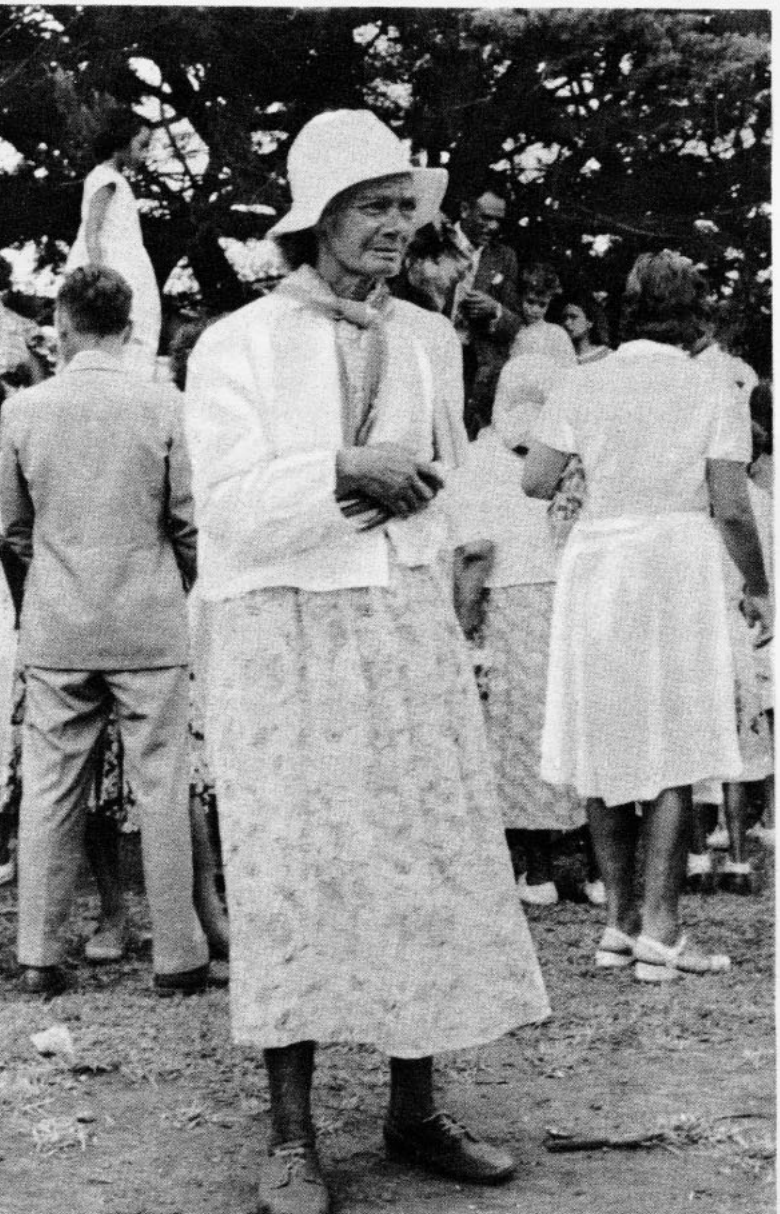


Dos personajes de la Isla de Pascua: Catalina Hei, la primera mujer isleña que se tituló de profesora primaria en el continente, y que acaba de volver a la Isla para enseñar en la Escuela del lugar, y Pedro Atán, el Alcalde de Pascua, reconocido como tal por las autoridades a pesar de que en la Isla no existe comuna.

Two very wellknown persons. Catalina Hei, the first island woman who obtained in Chile her degree as primary teacher, and who went back home to teach at the Hangaroa School; and Pedro Atán, Mayor of Easter Island accepted as such by the authorities, although the office has no legal existence



DIVERSOS TIPOS PASCUENSES



es uno de conservación y excavación, analizaremos únicamente estas fases del trabajo.

Métodos de conservación pre-excavatorios: En muchos de los monumentos arqueológicos más recientes pueden transcurrir posiblemente muchos años antes de que se cuente con los medios y la oportunidad de excavar las ruinas y áreas adyacentes para abrirlas como museos al aire libre. Sin embargo mientras llega el momento de que sean excavadas, las ruinas deben ser conservadas y la forma de efectuar esto varía de un sitio a otro. Muchas ruinas están tan cubiertas de tierra que la tierra misma las conserva hasta que puedan ser excavadas. En otros lugares, tales como la mayoría de las ruinas de Pascua las condiciones son menos favorables ya que las ruinas se encuentran sobre la superficie donde el viento, la lluvia y los animales las van desgastando hasta su extinción. A veces se presentan peligros aún mayores en forma de turistas y buscadores de tesoros que destruyen estas estructuras prehistóricas sin darse cuenta o sin importarles lo que están haciendo. Hay que recordar que una ruina destruída se pierde llevándose consigo el secreto de su significación.

Para conservar los lugares arqueológicos de un área grande





tudie el área. Para ruinas individuales importantes uno de los métodos más baratos de conservación consiste en la erección de una cerca para impedir el acceso de los animales que pastan entre las ruinas. Además, si es necesario, puede protegerse las partes bajas de las paredes y los techos que amenazan derrumbarse con trabajos livianos de albañilería o rellenando con tierra. En otros casos será necesario apuntalar con madera. Además puede emplearse toda clase de técnicas avanzadas a cargo de personal especializado, pero puede prescindirse de éstas en la mayoría de las ruinas no excavadas.

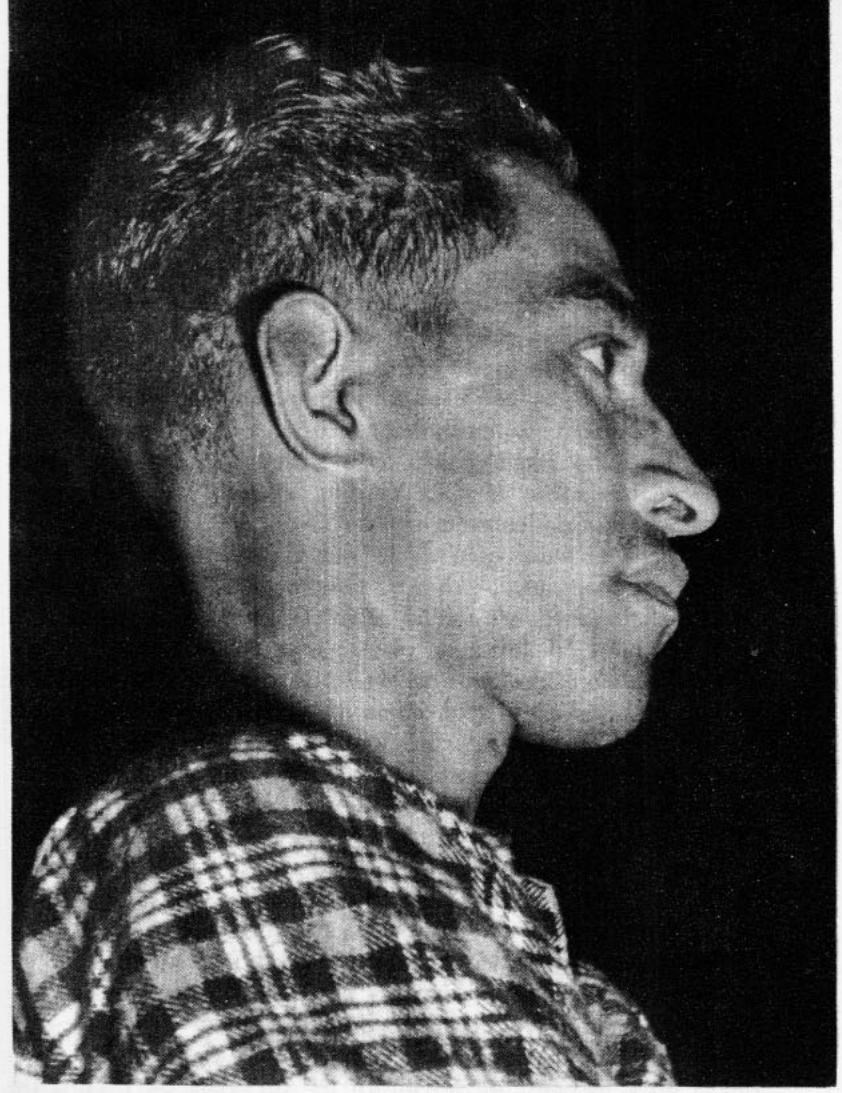
Excavación: Como las excavaciones arqueológicas son lentas y caras, hay pocos gobiernos que han podido mantener un programa contínuo de excavaciones en sus monumentos. Sin embargo no resulta necesario que un gobierno trate de atender a todas sus excavaciones en atención a que hay muchos arqueólogos, instituciones arqueológicas y museos que se interesan en este tipo de trabajo. Tanto en EE. UU. como en Méjico se acostumbra a autorizar a estos científicos o instituciones científicas para excavar en los monumentos arqueológicos, si así lo solicitan, ya que su trabajo ayuda a desarrollar la historia del monumento. Estas organizaciones están prontas a efectuar estos trabajos de su propio peculio, y lo único que acostumbran solicitar es que se les permita llevar muestras representativas



El rostro de Antonio Pakarati nos habla de las semejanzas entre la conformación fisionómica de un pascuense y los rasgos característicos de un moai.

A pesar del escaso, aunque relativamente continuado entrecruzamiento de sangre europea con isleña, la raza polinésica impone netamente sus rasgos

Antonio Pakarati's face shows us the resemblances between the facial conformation of an islander and the characteristic features of a moai. The Polynesian race comes out clearly in all his features in spite of the little, but relatively constant interbreeding of European and island blood



Otro ejemplo vivo en el que la conformación craneana y los rasgos fisionómicos de un habitante de Pascua, en este caso Juan Chávez, guardan buena semejanza con las figuras de las estatuas de los antiguos ileños

Another living example, in which the shape of the skull and features of an islander show a close resemblance with the stone images of the people of old. This is Juan Chavez, progressive island inhabitant



de los objetos que han excavado para poder exhibirlas en sus museos. Al autorizar lo anterior y asegurarse mediante un contrato que los excavadores escriban un estudio de las excavaciones y lo entreguen a la autoridad competente, el monumento habrá ganado mucho en el desarrollo de su programa educacional.

Estabilización post-excavatoria: Cuando se ha completado la excavación de un elemento arqueológico, éste queda en su condición más crítica ya que sus paredes, pisos y demás miembros estructurales quedan totalmente expuestos a la intemperie. Resulta necesario entonces efectuar los trabajos de estabilización tan pronto termina la excavación. Hay oportunidaddes en que una ruina no se presta para ser exhibida al público y en esos casos la mejor estabilización es volver a llenar y cubrir todo con tierra. Para aquellas ruinas que sean adecuadas para su exhibición al público hay numerosos métodos de estabilización que las conservarán por muchos años. Estos métodos resultarían muy largos para ser descritos en este trabajo, pero tanto el Instituto Nacional de Antropología e Historia de Mejico como el Servicio Nacional de Parques de EE. UU. tienen gran experiencia en este trabajo y les resultaría muy agradable pro-

No existe en la Isla un solo moai con sombrero —ha'u en idioma isleño— pues los que alcanzaron a aparecer tocados con estos bonetes de piedra roja desaparecieron hace siglos, en la destrucción causada por las rivalidades entre las tribus. Para que el lector pueda apreciar cómo eran los moai con "sombrero", presentamos aquí un arreglo fotográfico que reproduce la estatua cubierta del pasado

There isn't on the island a single moai with a hat —ha'u, in the native tongue— because those that wore these bonnets of red stone disappeared centuries ago, in the destruction which was the result of tribal rivalry. We present here a photographic study that reproduces the hatted statue of the past, so that the reader may see what these moai looked like



veer informaciones completas acerca de este tema a cualquiera organización de monumentos.

El problema inmediato de Isla de Pascua: Actualmente la isla está siendo sometida a su primer programa serio de excavación conducido por la Expedición Arqueológica Noruega a Isla de Pascua. A pesar de que la isla ha sido decretada monumento arqueológico, el gobierno nada ha hecho para conservar siquiera uno de los tantos sitios de interés de este monumento. Hay varios sitios importantes en la isla que han sido dados a conocer al mundo a través de los trabajos de gente como Routledge y el padre Sebastián Englert. Estos conocimientos aumentarán al publicarse los resultados de la expedición noruega, pero hasta ahora no se ha instalado siquiera una cerca para proteger sitios tan famosos como el Ahu Vinapu, el Ahu Vai Mata y el famoso lugar de ceremonias de Orongo. Gracias al reconocimiento arqueológico de la isla efectuado por el padre Englert, hoy en día el gobierno tiene a su disposición no sólo el reconocimiento arqueológico inicial del monumento sino que también al hombre que lo efectuó. El asunto importante consiste ahora en establecer una serie de recomendacones basadas en el trabajo mencionado, para que el gobierno de Chile pueda comenzar a asumir su responsabilidad de conservar, para excavación, al menos los sitios más importantes de la isla.

Después de permanecer más de dos meses trabajando en las ruinas del lugar de ceremonias de Orongo, puedo decir que este sitio único está actualmente tan deteriorado, que a menos que se haga algo pronto, el lugar quedará destruído dentro de los próximos diez años. Además de la necesidad de un cercado para impedir la entrada de animales, los cuales ya han roto muchos de los techos de piedra, se hace necesario construir algunos andamiajes interiores para impedir el derrumbe de los arcos de piedra de algunas piezas hasta que puedan estabilizarse definitivamente. No hay otro lugar cual Orongo, ni en la isla de Pascua ni en ninguna otra isla del Pacífico. Este lugar parece ser único en el mundo y ya que el gobierno de Chile ha estimado conveniente decretar la isla de Pascua un monumento arqueológico, se presume que este mismo gobierno ha aceptado la responsabilidad de preservar las ruinas de Orongo para la posteridad.

En lo que respecta al famoso Ahu Vinapu, la expedición noruega no sólo ha excavado el lugar y hará el informe correspondiente en una fecha próxima, sino que también ha avanzado bastante para estabilizar la ruina en forma que sea un verdadero monumento arqueológico. Este trabajo, sin embargo, se perderá en unos pocos años si el gobierno de Chile no proteje al Ahu mediante un cercado ya que las pezuñas de los animales pueden destruir las ruinas en poco tiempo.

Se puede decir que Chile tiene una gran herencia arqueológica en Isla de Pascua y también una gran atracción turística. Sería una lástima que esta herencia se desintegrara por falta de interés o de un programa arqueológico activo. Se desea ardientemente y se estima perfectamente posible, que un día la Isla de Pascua sea conocida en todo el mundo como uno de sus más grandiosos monumentos arqueológicos. Todos debemos esperar el advenimiento de ese día.

Respetuosamente

Edwin N. Ferdon Jr.
Miembro asociado del Museo
de Nueva Méjico
a cargo de Monumentos Estatales
Santa Fe, Nueva Méjico, EE. UU.

CHILE TRAVEL

AIR AND STEAMER
PASSEGES

HOTEL RESERVATIONS

SKI

FISHING

GUIDES

MAC IVER 211
PHONE 30479
SANTIAGO-CHILE

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Av. Bdo. O'Higgins 1058
Casilla 10220 - Santiago

NOVEDADES EN LIBROS DE ARTE

Du Caravage a Vermeer
De Van Eyck a Botticelli
La Peinture Prehistorique
La femme dans la peinture française
Iconography of the Saints in Tuscan Painting Europaïsche Malereî in Polnischen Sammlungen.
Col. F. Hazan. 20 títulos distintos en tomitos a $ 900.— c/u.

SALA DE DISCOS

El más selecto repertorio de los maestros de la música mundial.

La LIBRERIA UNIVERSITARIA tiene además, el más completo stock de libros para todas las especialidades universitarias.

LIBRERIA UNIVERSITARIA
Agente de la UNESCO en Chile

LA ESCUELA DE ARTES APLICADAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

El aporte de la Fundación Salomón Sack a la Universidad de Chile, hará posible la formación de mejores y mayor número de artífices y artesanos para nuestro país.

Una de las escuelas universitarias que cada día se hacía más acreedora —en virtud de su progresiva expansión—, a una total renovación de sus medios materiales, que vinieran a permitirle un más amplio ejercicio pedagógico y un aprovechamiento integral de éste por sus alumnos, ha sido ampliamente recompensada en sus esfuerzos al obtener una participación valiosísima en la donación de amplios terrenos y edificios que hiciera recientemente a la Universidad de Chile la Fundación Salomón Sack.

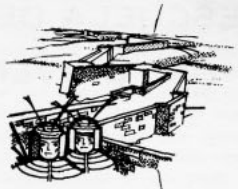
En efecto, la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, que dirige el señor Ventura Galván, ha recibido 2.000 m^2 de obra gruesa, de un total de 7.000 m^2 construídos, de los cuales 5.000 m^2 corresponderán a la Escuela de Ingenieros Civiles. En ese terreno, situado frente al aeropuerto Los Cerrillos, y que mide en total 30 hectáreas, se construirán, además, las plantas pilotos del Instituto de Investigaciones y Ensayes de Materiales, el Instituto de investigaciones Atómicas y Nucleares y probablemente el Instituto de Ingeniería Mecánica.

En los planos que ha diseñado la Oficina técnica de la Escuela de Arquitectura, se puede observar, desde ya, lo que será la futura Escuela de Artes Aplicadas, cuyas actividades en la formación de artífices y artesanos, no han sido posibles hasta ahora con la necesaria amplitud, por lo precario de sus instalaciones materiales. Los planos contemplan un internado para 300 alumnos, jardines, amplias y cómodas salas para sus talleres y oficinas, salones de actos, campos de deportes y esparcimientos, etc.

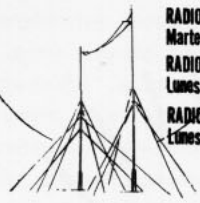
Al trasladarse en el próximo año a estos nuevos edificios, la Escuela de Artes Aplicadas está llamada a ser, en gran medida, la formadora del gusto y labor artesanales de esta y otras generaciones y de artífices que harán posible la creación de una tradición y conciencia profesional sobre estos oficios. De este modo, el aporte personal a la educación, en este caso el de la Fundación Salomón Sack, influye, a veces de manera directa, en la dirección cultural de los ciudadanos de un país y, por ende, en el provecho de sus industrias e instituciones.

Storandt Publicidad
tel. 38283

ESCUCHE



LA GRAN AVENTURA DEL HOMBRE



RADIO SOCIEDAD NACIONAL DE MINERIA
Martes y Viernes a las 14:05
RADIO CRUZ DEL SUR:
Lunes y Miércoles a las 21 horas
RADIO CORPORACION:
Lunes y Jueves a las 22:30

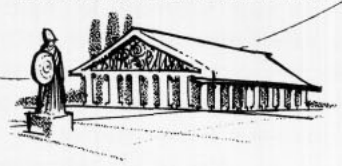


Facetas insospechadas y emocionantes de las más notables realizaciones humanas.

Los dramáticos esfuerzos del hombre en su ruta de superación, vividas en APASIONANTE RADIOTEATRO CON:

JUSTO UGARTE,
MIRELLA LATORRE,
OSVALDO DONOSO

y un escogido grupo de artistas.
30 minutos de alto interés educativo en entretenidos episodios!...





Un Homenaje al progreso de la Humanidad de la

CAMARA CHILENA DE LA CONSTRUCCION

CAMARA CHILENA DE LA CONSTRUCCION

CONOZCA CHILE, SUS BELLEZAS NATURALES, SUS COSTUMBRES.

EN EL SUR, EN LA REGION DE LOS LAGOS Y MARAVILLOSOS PAISAJES, LA

ORGANIZACION NACIONAL HOTELERA S. A.

OFRECE AL VIAJERO GRATO HOSPEDAJE EN SUS HOTELES, MODERNOS ESTABLECIMIENTOS DOTADOS DEL CONFORT Y COMODIDADES QUE EL TURISTA EXIGE.

GRAN HOTEL PUCON — PUCON
HOTEL PEDRO DE VALDIVIA — VALDIVIA
GRAN HOTEL PUERTO VARAS — PUERTO VARAS

UTILICE LOS SERVICIOS DE LOS COCHES-COMEDORES DE LOS FERROCARRILES DEL ESTADO, QUE LE BRINDAN CORDIAL ATENCION Y HACEN COMODO Y AGRADABLE SU VIAJE.

ORGANIZACION NACIONAL HOTELERA S. A.

INFORMES Y RESERVAS: BANDERA 84, OFICINA 309,
TELEFONO 81638, SANTIAGO.

HOTEL KENT

SANTIAGO DE CHILE
HUERFANOS 875 ESQ. ESTADO
3.° Y 4.° PISOS

CASILLA 10004 — FONO 34026

MODERNOS Y
CONFORTABLES
DEPARTAMENTOS
CON BAÑO Y
TELEFONO PRIVADOS

CHILEAN ART

AGUSTINAS 1169 — SANTIAGO

TOROMIROS
CHOAPINOS
COBRERIA
PLATERIA
VICUÑAS

RECUERDOS DE CHILE

SAS

BUENOS AIRES — MONTEVIDEO
SAO PAULO — RIO DE JANEIRO
EUROPA

SAS

CLASE TURISTA

CLASE DE LUJO,

AMERICAN ASSOCIATES

Consulte a su Agencia de Viajes o a nuestras oficinas

Agustinas 1337 - Fono 82736 — Av. Brasil 1479 - Fono 7661
Santiago Valparaíso

SAS SCANDINAVIAN AIRLINES SYSTEM



Consulte a
su Agencia de Viajes
o a nuestras Oficinas en CHILE
y el EXTERIOR.

LINEA AEREA NACIONAL LAN CHILE

E.O.



Artistas!

RECIBIMOS
de importación directa:

- OLEOS extrafinos y estudio
- ACUARELAS en tubos y en cajas
- TEMPERA luminosa-día y standard
- PINTURA PERMANENTE para género (lavable)
- PINCELES en todos los tipos, de fabricación nacional y alemana.

Y TODOS LOS ARTICULOS AFINES

DESPACHOS A PROVINCIAS

Librería NACIONAL

Al. B. O'Higgins 331 - Casilla 13211 - Stgo.



AUTITUR

AGENCIA DE VIAJES DEL
AUTOMOVIL CLUB

TURISMO - CAMBIOS

Tarifas oficiales, Tramitaciones de pasaportes

HUERFANOS 1068

FONOS: 64353 - 64420

VISITE LAS

SALAS DE EXPOSICION

DEL BANCO DE CHILE

HUERFANOS 972 (II PISO)

HUERFANOS 779 (SUBTERR.)

SANTIAGO a

N.Y.

¡SIN TRASBORDO!

CINTA

anuncia con orgullo sus próximos vuelos de SANTIAGO a NUEVA YORK!
Con una confianza que enorgullece, la CAB-Civil Aeronautics Board de los Estados Unidos de Norteamérica, ha autorizado a CINTA los vuelos DIRECTOS A NUEVA YORK

¡AHORA SI!...
La gran ciudad del Norte enlazada con Santiago por la única línea aérea chilena autorizada, que llevará cálidamente, de estas tierras, un amistoso saludo de fraternidad.
¡Elija inteligentemente... y haga de su próximo viaje a Nueva York, su VUELO ECONOMICO MAS PLACENTERO!

Línea Aérea

cinta

HOTEL CARRERA

REVISTA DE ARTE

Oficinas: Miraflores 556, Teléfono 30717

Santiago de Chile, Marzo-Junio de 1957

Segunda época
Número 6 y 7
Edición Especial

Precio del ejemplar $ 500.
Suscripción por 1 año (5 números) $ 1.500.—EE. UU. y Europa US $ 3.

Consejo

Decano de la Facultad de Bellas Artes: Luis Oyarzún

Director de la Revista: Enrique Bello

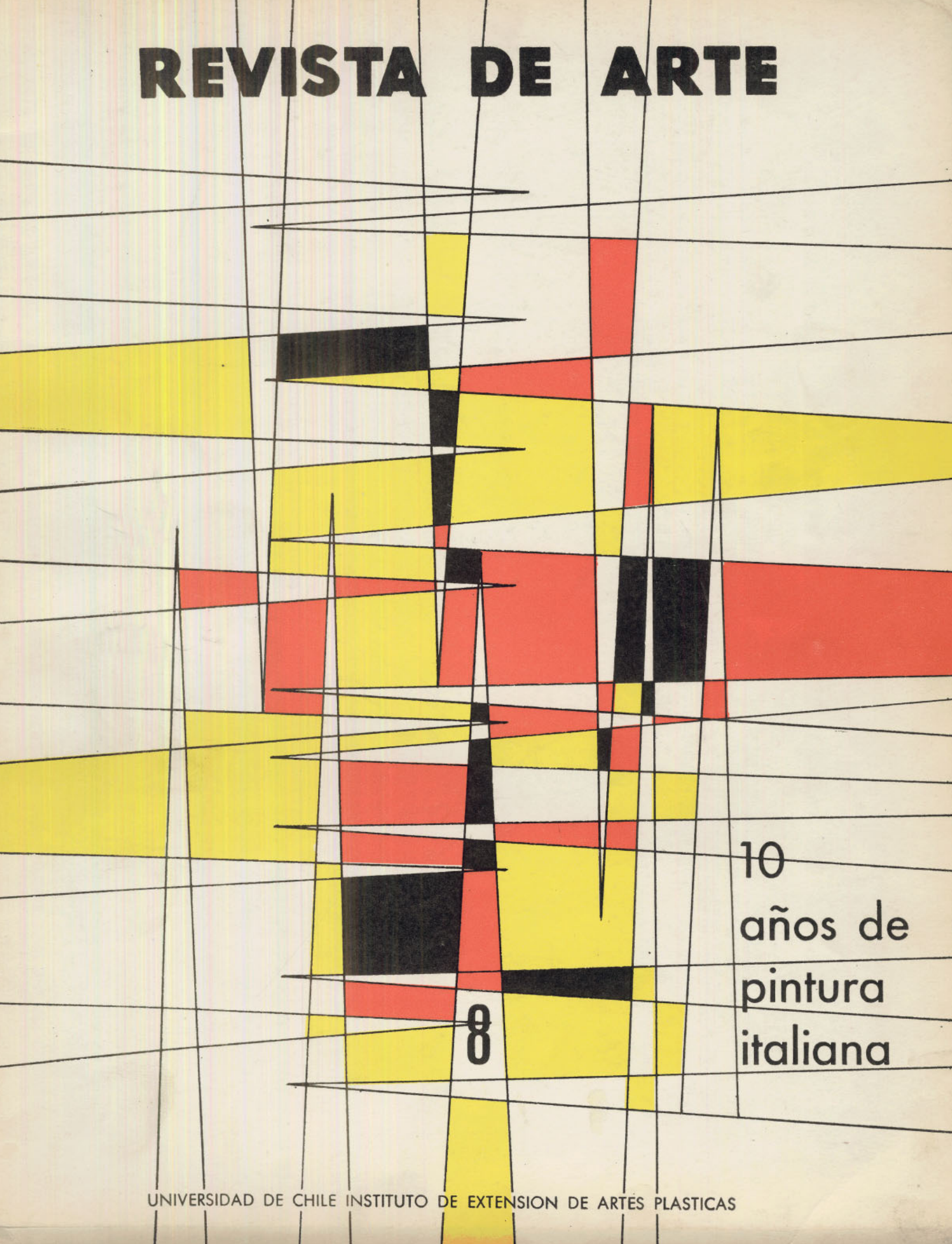
Redactores: Luis Oyarzún, Enrique Lihn, Hernán Valdés, Emile H. Dufour, Julio Molina, Armando Zegri (Corresponsal en EE. UU.)

Fotógrafa de esta edición: Rebeca Yáñez

Portada y Diagramación: Nélida Fedullo

Publicación bi-mensual editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Consejeros del Instituto: Luis Oyarzún; Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Marco A. Bontá, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad de Bellas Artes; Camilo Mori, Laureano Guevara, Lily Garafulic, Julio Antonio Vásquez, José Caracci, representantes de las instituciones de artistas plásticos; Jorge Caballero, Comisario de Exposiciones; Sergio Montecino, Secretario.

REVISTA DE ARTE



10 años de pintura italiana

8

UNIVERSIDAD DE CHILE INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS

la exposición "diez años de pintura italiana"

La historia de la pintura italiana de los últimos cincuenta años, es al mismo tiempo la historia de cada una de las personalidades creadoras, que en este período se firmaron en el campo de la pintura, y la historia de las corrientes, que de vez en vez, han dominado los ambientes artísticos y han orientado el gusto.

Tal vez la mejor llave para introducirnos en esta historia, para comprender sus profundas direcciones, sus secretas orientaciones, es aquella de considerarla unida por estrechísimos vínculos, por una parte al movimiento general de la gran pintura contemporánea, que en París y en su "école" tuvo su máximo centro, y por otra a la gran tradición italiana. O sea, los pintores italianos han participado como actores y espectadores en todas las aventuras y las búsquedas del arte contemporáneo. Desde el fauvismo al surrealismo, desde el descubrimiento del arte negro a la exaltación de Mondrian, han asimilado perfectamente el moderno concepto de la autonomía en la obra de arte con todas las consecuencias que derivan de ella, pero jamás han olvidado que ellos son los herederos de las más grande tradición artística del mundo occidental y, consciente o inconscientemente, han mirado siempre en su obra hacia un ideal de medida, de orden, de compostura.

Entre fines del siglo XIX y 1920, año en el cual, con el Manifiesto de los futuristas, nace la pintura contemporánea italiana, hay en Italia un período en el cual dominaron los Titos y los Grosso, los Bistolfi y los Sartorios; y con ellos en la pintura, como en la escultura, un gusto compuesto y ecléctico, en el cual no es difícil individualizar la academia y el "liberty", el neo-clasicismo y el decadentismo "fin de siécle" impregnado de pre-rafaelismo y de naturalismo.

La pintura contemporánea italiana nació, en áspera y polémica rebelión a este clima artístico y a través de incomprensiones y obstáculos de todo género, del ejemplo de la pintura francesa, de los impresionistas a Cézanne, de Matisse a Picasso, a Seurat; de la difusión de las filosofías basadas en el concepto del espíritu creador y de las autonomía de la obra de arte; del conocimiento y de la revalorización del arte primitivo y del arte neo-europeo; de la renovación de los estudios de historia del arte; de la conciencia, siempre creciente, de estar viviendo en un mundo, técnico y espiritualmente nuevo, en continua expansión; de las dolorosas pruebas a las cuales ha estado sujeta la humanidad en estos últimos cuarenta años; de las influencias ejercidas por las otras formas artísticas, principalmente la literatura; del descubrimiento del mundo del subconsciente.

Croce y Berenson, Freud y Bergson, Longhi y Joyce, Ungaretti y Apollinaire, Rimbaud y Kafka forman parte del bagaje espiritual del pintor italiano desde 1910 hasta hoy, con derechos e importancia no inferiores a los de Renoir y Manet, Cézanne y Matisse, Braque, Ensor y Grosz.

Esta historia, este áspero camino individual y colectivo, a través del cual el artista ha vuelto a tomar conciencia en el mundo moderno, de su carácter sagrado, de su compromiso con toda la realidad, de su potencia demiúrgica y de su soledad, es igual en todos los países del mundo, lo mismo en Italia, en Francia, en España o Alemania y en cierto sentido sólo se debería hablar de una historia única del arte moderno. Impresionismo y fauvismo, cubismo y expresionismo, futurismo y escuela metafísica, surrealismo y abstractismo, los innumerables **ismos** de los cuales está llena la historia de la cultura, son corrientes de ideas y orientaciones del gusto que una vez que aparecen en un país se difunden en los otros y se convierten de inmediato en internacionales, patrimonio común a todos. Los héroes, los protagonistas de esta odisea, los descubridores de nuevos mundos, los mártires de nuevas verdades, sea que se llamen Modigliani o Kandisky, Klee o Ensor, Gauguin o Utrillo, son por doquier reconocidos y admirados y se convierten en los nuevos clásicos; naturalmente, sobre todos resalta y domina Picasso, el diablo de nuestra generación, el gran "tentador" siempre tentado.

Aquello que diferencia a los varios países, aquello que los convierte en provincia de este inmenso imperio internacional del arte moderno, es sólo su mayor o menor participación en este mundo, su mayor o menor receptividad a los varios fermentos, la mayor o menor concurrencia de personalidades geniales, el mayor o menor influjo de la tradición nacional.

Italia participó en esta audaz aventura, a este descubrimiento y périplo de nuevos continentes artísticos con dos movimientos: el futurismo y la escuela metafísica, que tuvieron notables repercusiones internacionales, y tuvo en su evolución artística un extenso período de suspensión, si no de receso, que duró alrededor de veinte años, desde 1922 a 1945. Durante este período el régimen que dominó al país intentó, en efecto, imponer su voluntad también en el campo de la creación artística, y dictó normas, que bajo el pretexto de un llamado al orden y a la tradición pretendía someter la libre creación artística a las directivas políticas. En Italia no se llegó nunca a los excesos y aberraciones contra el arte moderno, a los cuales llegó más tarde el nazismo, pero fueron impedidos, en los límites de lo posible, los contactos con los movimientos internacionales y los artistas dóciles fueron estimulados con premios y cargos.

Algunos artistas se adaptaron a la nueva situación y se preocuparon de recoger los beneficios materiales de la situación, algunos eligieron el destierro y otros, como Morandi, se exilaron en su patria encerrándose en sus estudios a pintar botellas.

En este clima es necesario situar la aparición del movimiento del "Noveciento", que a pesar de los méritos de muchas de sus integrantes, jamás tuvo una precisa fisonomía artística, y terminó como expresión del gusto oficial, formalístico y retórico, y la acción del no menos oficial movimiento contrapuesto del "strapaese" que afirmaba la necesidad de valorizar las corrientes populares de la tradición italiana; la "escuela romana" con Scipione y Mafai y el movimiento de "corrente" son enérgicas reacciones expresionistas y post-impresionistas al gusto dominante.

No obstante esto, Italia no quedó jamás fuera de las grandes corrientes del arte internacional, y recuérdese, con este propósito, que Licini y Reggiani lanzaron, en 1934, un manifiesto en favor del arte abstracto, pero este forzoso aflojamiento de su natural desarrollo artístico, y de su contacto internacional dió a su movimiento artístico en este período, un tono particular "un tanto provincial y demodé".

Es natural, por lo tanto, que en 1944-45, la irrupción violenta e imprevista de todo un mundo de experiencias y búsquedas, conocidas sólo de nombre por los jóvenes, provocaron en el mundo artístico italiano, principalmente entre los jóvenes, una media revolución y suscitara entusiasmos a menudos excesivos, polémicas a veces superfluas, movimientos tardíos.

Entre los grupos aparecidos en este período el más numeroso y aguerrido fué el movimiento abstracto, que contaba entre sus filas a jóvenes y pintores ya conocidos (Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Renato Birolli, Afro y Mirko Basadella, Agostino Savelli, etc.) convertidos a las teorías abstractas por un brusco y rápido proceso, por "fulguración", o por lento movimiento interior, cuyos síntomas ya existían desde antes claramente visibles.

El grupo ha sido en algunos momentos tan fuerte que Christian Zervos, en el prefacio a un número especial de **Cahiers d'art** dedicado en 1950 al arte italiano, pudo decir: "el grupo más importante de jóvenes es el que desdeña el arte figurativo".

Hoy el grupo es menor, pero es siempre fuerte; los entusiasmos han disminuído y los abstractos han llegado desde las primeras inspiraciones artísticas a formas de compromisos con la precedente tradición figurativa; y en general han pasado, y Moreni es el ejemplo más significativo, de un estilo que Lionello Venturi ha bautizado de "abstracto-concreto".

Se puede afirmar, en general, sin temor de apartarnos demasiado de la realidad, que la actual situación de la pintura en Italia está caracterizada por el triunfo de un gusto amplio y libre, por una conciencia y cultura crítica agudísima, por la profunda necesidad de unir cualquiera búsqueda y obra con los grandes valores de la tradición italiana.

Si esta ha sido, grosso modo, la historia del gusto y de las escuelas pictóricas en Italia durante los últimos cincuenta años, es cierto que la grandeza de la pintura italiana en este período, su verdadera e íntima historia, se debe a la aparición de un cierto número de pintores excepcionales, que con sus obras son el mejor testimonio de la vitalidad de la gloriosa tradición artística italiana.

Modigliani, Boccioni, De Chirico, Carrá, Campigli, Morandi, De Pisis, Tosi, Sironi son, entre otros, pintores extraordinarios, que entendieron el arte como dura y severa disciplina, ejercicio continuo, "ascesis", de amor y de paciencia y supieron de una forma u otra encontrar su estilo, su manera propia de expresión, en la atmósfera vivificante y fresca del arte moderno, pero sin atarse a escuelas y esquemas rígidos, y lograron Modigliani con los primitivos de Siena, Campigli con los etruscos, De Pisis con el Guardi, Carrá con Giotto, Tosi con los pintores lombardos del siglo pasado, enlazarse con la tradición italiana.

Es por lo tanto una lección de modernidad y de clásico equilibrio, de severa preparación y de entusiasta dedicación al arte la que nos llegó de Italia con la Muestra "Diez años de pintura italiana".

La Exposición "Diez Años de Pintura Italiana" se ha exhibido en el Museo Nacional de Bellas Artes durante los meses de Junio y Julio del presente año, en cuatro salas principales del Museo, y ha sido visitada por decenas de miles de personas. La resonancia pública y especialmente artística de la exposición, tiene muy escasos precedentes en los anales de las artes plásticas nacionales.

Su exhibición en Chile ha sido posible gracias al esfuerzo combinado de las autoridades culturales de Italia y de nuestro país, entre las que cabe mencionar al Ministerio de Asuntos Extranjeros de Italia y a la Universidad de Chile. La muestra fué seleccionada, antes de su viaje a América, por la Bienal de Venecia.

Las instituciones auspiciadoras de la Exposición en nuestro país fueron el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y el Instituto Chileno Italiano de Cultura, e individualmente tomaron a su cargo la presentación de ella el Embajador de Italia, señor Mario Luciolli; el Agregado Cultural de la misma y Director del Instituto Chileno Italiano, señor Giuseppe Cardillo; el Decano de la Facultad de Bellas Artes, señor Luis Oyarzún y el Secretario de la Facultad, señor Carlos Pedraza. Comisario de la exposición fué el señor Jorge Caballero.

En breves esbozos biográficos, damos a continuación una semblanza de cada uno de los 25 pintores que han figurado en esta exposición. Separadamente se incluyen en esta edición artículos más detenidos sobre algunos de ellos, por lo cual no figuran en la información inicial.

ARTURO TOSI

Nació en Busto Arsizio el 25 de Julio de 1871. Murió en Milán el 3 de Enero de 1956. Inició sus estudios académicos en la cátedra de desnudo de la Academia Brera (Milán) continuándolos bajo la dirección de los maestros Ferragutti y Visconti.

Desde 1909 es invitado a las Bienales de Venecia y a las más importantes exhibiciones de pintura italiana. En 1922, el Ministerio de Pintura Italiana acuerda concederle Medalla de Oro, premio que confirma, a juicio del público, los grandes méritos del pintor, ya reconocidos por sus colegas. Con posterioridad se lo distingue con otros premios de importancia de entre los cuales destacamos el de la Primera Cuadrienal y el de París (1937). Tosi, respetado y admirado por los pintores de todas las edades y tendencias, integró durante años los principales jurados y comisiones técnicas, en tanto que sus obras se encuentran en casi todas las galerías de arte moderno.

Se lo ha definido como ochocentista fiel —en el sentido en que esta palabra se compadece con el impulso renovador— a la tradición lombarda. Ello, en la dirección del impresionismo italiano, siguiendo el curso, del cual, se detiene por un tiempo en las experiencias de Fontanac. Su arte tiende a la síntesis de los elementos plásticos en cuya factura nerviosa, hasta frenética, da curso a la emotividad. Es un romántico y hay quienes le han reprochado esta condición como quiera que Tosi parece haberse excedido en ella en algunas de sus obras. "En ciertos paisajes suyos, sin sugestión, en los que domina la fuerza primigenia de la naturaleza, se revela en el martillear rítmico de las masas, condensadas en un espacio que es todo color" (Podestá) se encuentra la fuente del arte de Tosi.

PIO SEMEGHINI

Nació en Bondanello di Quistello (Mantua) el 31 de enero de 1878. Reside en Verona.

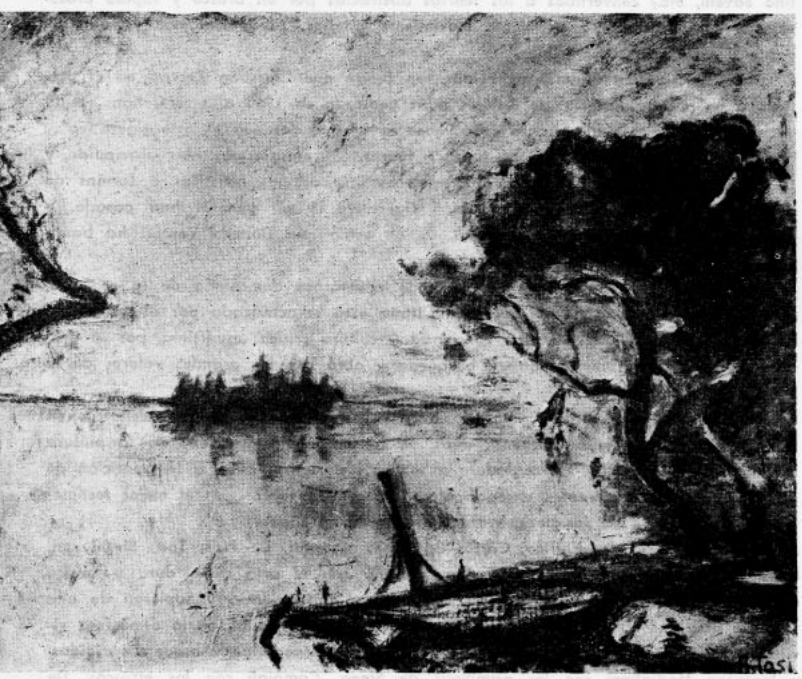
Se inició como escultor. Sólo llegó a interesarse en la pintura en 1903. Obras suyas figuran en las Galerías de arte modeno de Roma, Florencia, Palermo, Venecia, Moscú, etc.

Semeghini declara que tuvo por maestros "la calle, los antiguos y el ochocientos francés" y frecuentó las academias y cenáculos "justamente lo suficiente como para empezar a escaparles".

Entre los años 1912-1914, es visible en su obra la eficacia de las lecciones de Cézanne. El maestro de Aix lo incita al estudio de los clásicos con cuyo sentido del arte se familiariza a partir de su primera estadía en París, rica en consecuencias creadoras.

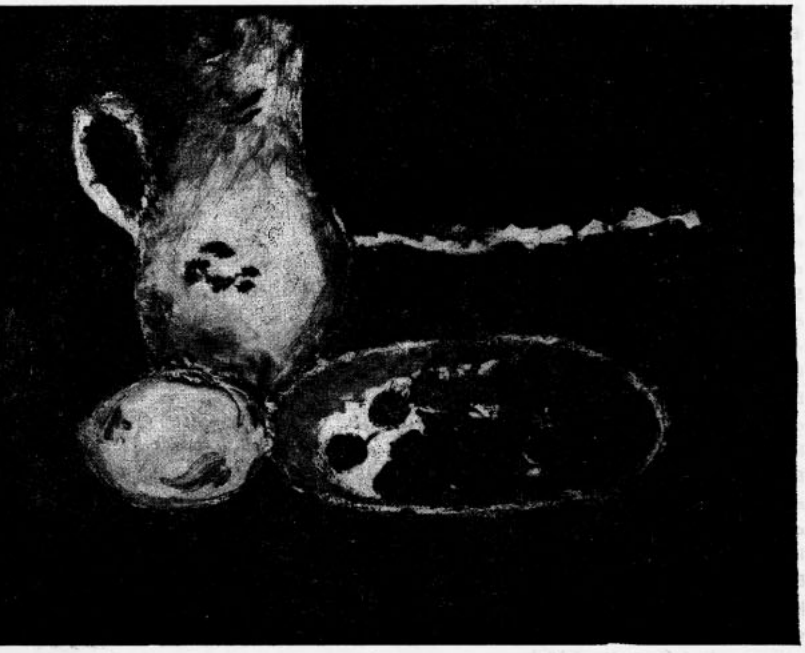
En Venecia integra la Pléyade de Burano. Se inspira en los varios aspectos que le ofrece la visión de los canales. No se mantiene, desde luego impermeable a la influencia de la tradición artística de la ciudad y en su pintura empieza a acentuarse el reflejo de los coloristas venecianos a quienes inspiró el Giotto.

Semeghini ha desplegado en su pintura una atmósfera fresca. El dibujo espontáneo y castigado y las tonalidades atmosféricas ya frías, ya cálidas se interrelacionan en un juego lleno de gracia. Es el suyo un mundo íntimo que da lugar a finas observaciones psicológicas. Así lo prueban sus figuras de mujeres, de una edad que fluctúa entre la pubertad y la adolescencia, en las que ha insistido a lo largo de su obra.





TOSI Mañana gris en el Lago de Iseo, 1953



SEMEGHINI Casa a Torri del Benaco, 1945

TOSI Bodegón con fresas, 1947

tosi - semeghini - carena - carrá - casorati
guidi - rosai - campigli - reggiani - menzio
paulucci - saetti - cesetti - cantatore
santomaso - córpora - morlotti - cassinari



SEMEGHINI Muchacha con frutas, 1948



CARENA Momento de mi vida: Marcia y yo, 1950

FELICE CARENA

Nació en Turín el 13 de Agosto de 1879. Reside en Venecia. Pocos pintores hay con una suerte tan caprichosa como la de Carena en la opinión que le ha merecido a la crítica y al público de su país y del extranjero.

Alumno de la Escuela Albertina de Turín, obtiene la beca Nacional en 1906. Su primera exhibición de importancia tuvo lugar en la 10a. Bienal de Venecia. Fué un éxito duradero, se hubiera dicho, por su resonancia. Por ese entonces los más grandes museos de Italia adquieren obras suyas. Dos años más tarde, un jurado imprevisible rechaza un nuevo envío del artista a la Bienal.

Combatiente en la guerra del 14, se reintegra luego a su labor creadora enérgicamente. El ejercicio continuo de su férrea voluntad de estilo no le hace descuidar el bien entendido lado social del arte y efectúa numerosas exposiciones en toda Italia.

CARLO CARRA

Nació en Quargento (Alejandría) el 11 de Febrero de 1881. Reside en Milán.

Carrá es uno de los pintores italianos de prestigio internacional. Su obra ha sido divulgada junto a los artistas significativos del siglo y su influencia no sólo se extiende a la de sus compatriotas a quienes representa ejemplarmente como un dechado del genio nacional que los alienta. A través de todas las alternativas estilísticas por las que ha pasado su pintura en demanda de una respuesta a las innumerables interrogaciones planteadas por el arte de nuestro tiempo, Carrá no se ha desviado de una posición que podría estimarse como clásica por el grado de conciencia que despliega en ella y de refinamiento en la asimilación de la historia viva del arte.

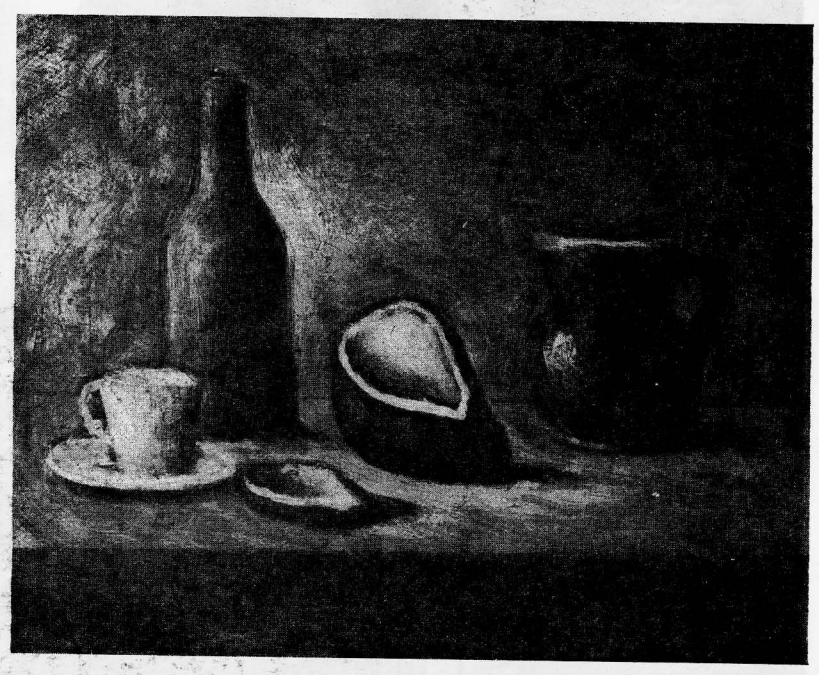
Su polémica con el "técnico" del futurismo, Boccioni (1915) escuela a la que integró como elemento de vital importancia, nos lo muestra bajo el aspecto de un hombre culto que ejerce su oficio reflexivamente. Tiene a su haber un extensa labor crítica, periodística.

Carrá empezó su carrera desde niño trabajando en decoración. Estudió luego sucesivamente en las escuelas de Valenza, Brera - Milán y de Artes Aplicadas, en Castello di Lecco. Entre los pintores contemporáneos que influyen en su formación se cuentan: Segantini, Previat y Bianchi. Su conocimiento directo de la pintura francesa (1900) lo educa en la admiración por Delacroix, Manet, Cézanne y los impresionistas cuya huella se encuentra en sus primeros ensayos. Ese mismo año, en Londres, admira a Constable y Turner. Puede emparentárselo también con artistas estrictamente modernos, como Modigliani y Picasso, a quienes lo unieron lazos de amistad a partir de 1914, años en que se lo vuelve a encontrar en París.

Carrá ha practicado su arte en variados planos, colaborando con el arquitecto Sant Ellia. Son notables sus trabajos escenográficos.



CARRA' Bacino de S. Marcos, 1948



CARRA' Bodegón, 1949

FELICE CASORATI

Nació en Novara el 4 de Diciembre de 1886. Reside en Turín.
Cursó estudios de leyes, interesándose paralelamente en la música. Así iniciada, su carrera se detiene en el taller del pintor padovano Giovanni Vianello, a quién frecuenta atraído por su auténtica vocación artística. Se inicia como pintor y ya en 1907 su primera obra "Retrato de la hermana" se destaca en la Bienal de Venecia. Pero a fines de 1918, en Turín, logra resolver los problemas que le plantea un sentido personal del arte, en cuya materialización trabajará arduamente. Le consagra una gran exposición suya celebrada en la Cuadrienal de Turín en 1923. En 1938 merece el Gran Premio de París y el Premio Internacional de Venecia.
Casorati se singulariza por un sentido dramático de la vida, ligeramente sensual y siempre rico en motivos psicológicos. Su lucha por la expresión consiste en traducir todo un mundo fantástico sin concesiones a lo literario y anécdotico, en un castigado lenguaje pictórico. De aquí que en la ejecución aparezca como un racionalista atento a definir los medios pictóricos en términos inequívocos. Brueghel, el viejo, puede haber sido para él una fuente de inspiración y, en general, los pintores flamencos. Desde muy joven admira a Tiziano. Notable es su sentido rítmico-musical que se encuentra en la base de su tendencia a la abstracción dentro de lo figurativo. En la actualidad el rígido esquema de su pintura, rompiéndose, permite al artista avecinarse a un más humano abandono en la expresión liberada de las formas.

VIRGILIO GUIDI

Nació en Roma el 4 de Abril de 1892. Reside en Venecia.
Inició sus estudios de pintura bajo la dirección de Capranesi y Sartorio. A partir de 1914 participa activamente en el movimiento renovador de la pintura italiana, haciendo valiosos envíos a numerosas exposiciones. Sigue en ese entonces de cerca a Matisse, cuya influencia absorbente aparece en "La mujer desnuda", obra que Guidi exhibió en la segunda muestra de la Sessecion Romana.
En el período siguiente, el pintor busca en la obra de Spadini las nociones plásticas que se encuentran en la suya, para retornar luego a las antiguas fuentes, en su admiración por Corregio. En la Galería Borghese copia una obra de este artista "Danae". Su celebrada composición "En el tren" apunta a la armonía clásica, desarrollada en una atmósfera colorística-luminosa extraordinariamente refinada. Con posterioridad "descubre" a Cézanne, por vía del clasicismo.
Su pintura es delicada y evocadora; crea un mundo de imágenes, antes figuras que retratos, se ha dicho, más gestos y poses que acciones, inmerso en una luz matinal difusa en la que los colores se expanden en amplias manchas de intenso valor tonal. El artista subordina, desde luego, la realidad objetiva a los medios expresivos de su arte y al contenido lírico del mismo.
En la obra de Guidi se advierte, por un lado, una suerte de inmoviilidad plena de alusiones y, por otro un dinamismo que recuerda a los futuristas.

CASORATI Mujer, 1956



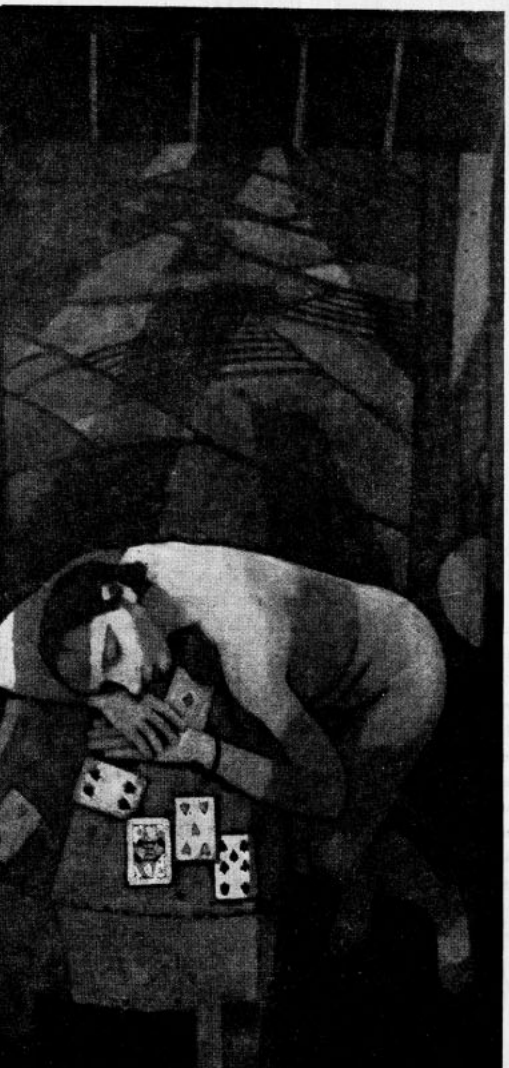


GUIDI Desnudo, 1947



GUIDI Figura de mujer, 1954

CASORATI Mujeres con naipes, 1955



OTTONE ROSAI

Nació en Florencia el 28 de Abril de 1895. Reside en Florencia.

Se inicia en el arte como tallador, junto a su padre. Muy juven aún lo encontramos siguiendo la línea artesanal, en el Instituto de Arte Decorativo y la Academia de Dibujo de Florencia.

En 1913 se adhiere al movimiento futurista y participa en las más importantes exposiciones colectivas de pintura italiana.

Fueron muy celebrados los frescos que pintó en la Nueva Estación Ferroviaria de la capital toscana.

Trabajos suyos se encuentran en las Galerías de Arte Moderno de Milán, Moscú, Roma, etc.

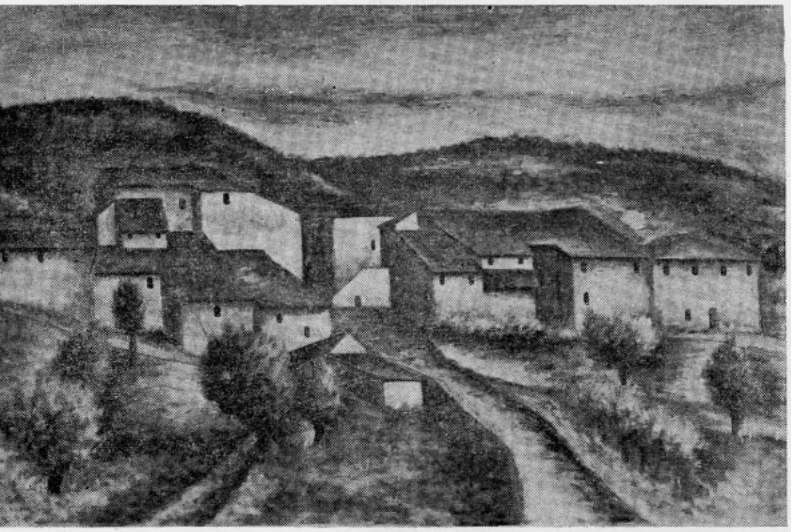
Se ha dado a conocer también por su actividad literaria como escritor, poeta y periodista. En 1939 fué nombrado profesor del Liceo Artístico Florentino.

Tras de su etapa futurista, alcanza la madurez expresiva a través de una pintura, llamémosla así, poética, de género. Busca entonces sus motivos en los barrios alejados del centro urbano, creando en ellos una atmósfera de sufrimiento universalizado. Entre los personajes que juegan un rol importante en su obra están los músicos am-

bulantes, ciegos, paralíticos, operarios en reposo, seminaristas, jubilados, vagabundos, etc.

La crítica ha elogiado en Rosai a un artista muy refinado que combina en su visión los valores de la fantasía y de la realidad.

El pintor ha declarado su admiración por Daumier, Courbet, Cézanne y, en forma especial por Corot. En su opinión Giorgionne, Massaccio y Tintoretto son los Corot de otro tiempo. "A Cézanne, lo reencuentro en los grandes toscanos. Tiene potencia giotesca, en nueva época. Es, de entre los modernos, el más clásico y el más moderno".

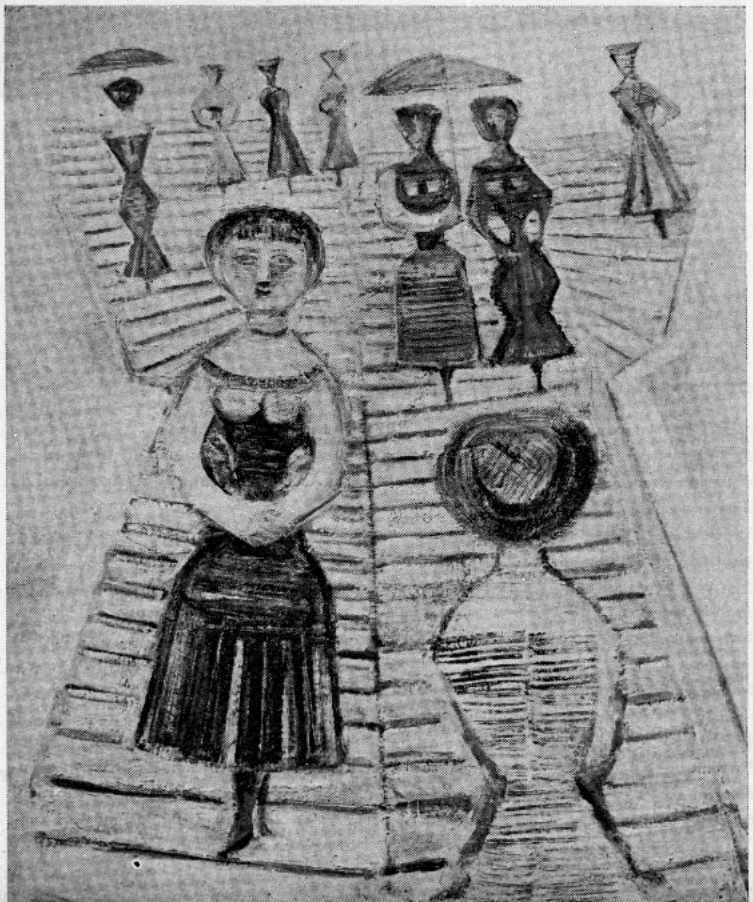


ROSAI Paisaje



ROSAI El triunfo de la calle, 1951

CAMPIGLI Escalinata, 1955

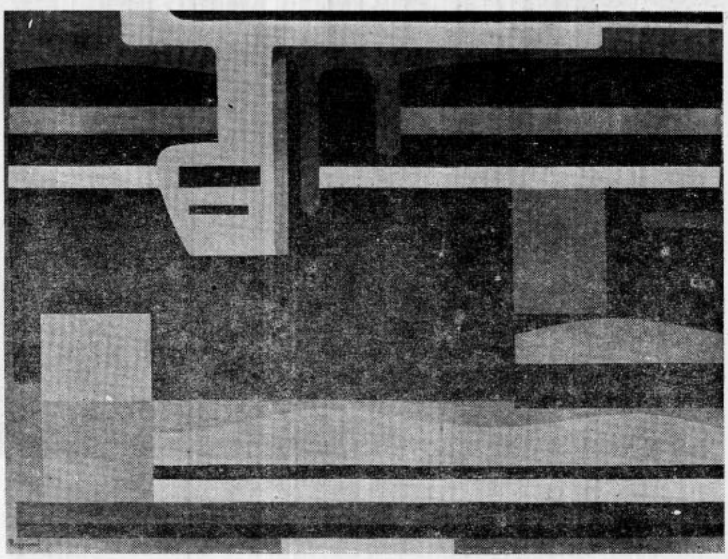


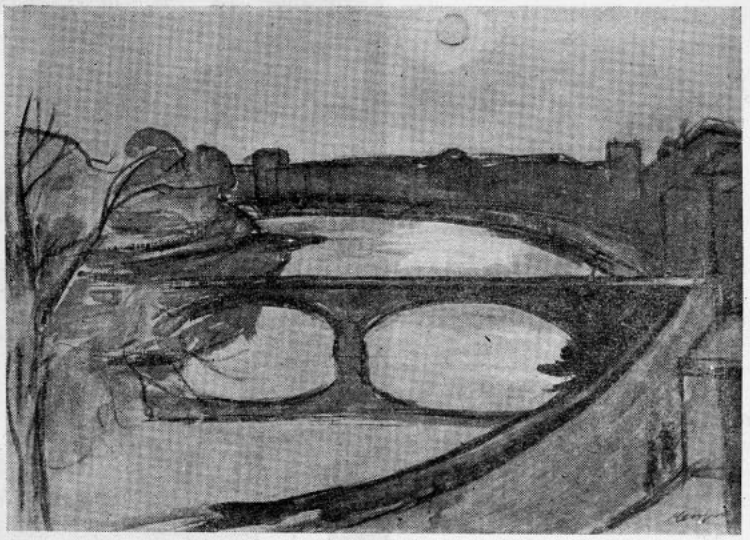
MASSIMO CAMPIGLI

Nació en Florencia el 14 de Julio de 1895. Reside en París.

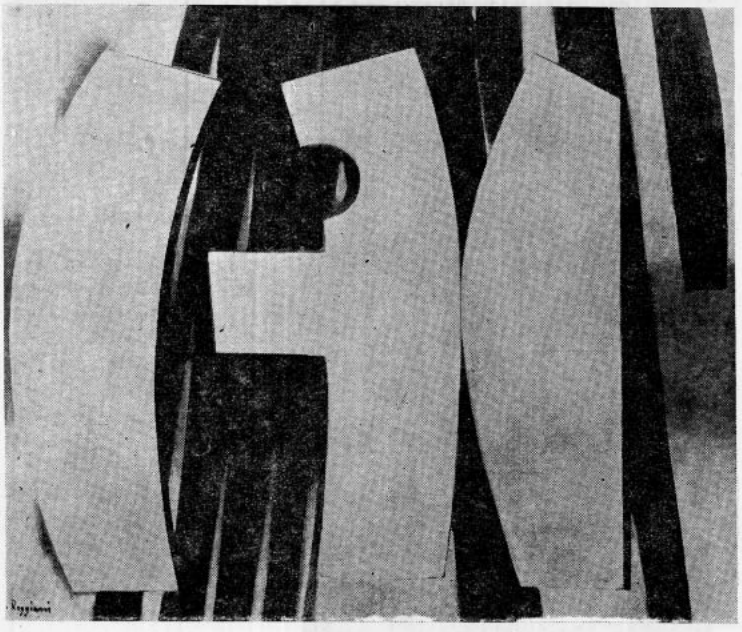
Se incia Campigli como pintor durante su primera estadía en París, a donde llega en calidad de periodista. Corre el año de 1919. La guerra ha provocado ya la reacción espiritual que romperá los cuadros tradicionales en todos los planos de la cultura. Campigli vive esta época como actor en el espactáculo febril que nos ofrece el arte de las primeras décadas del siglo. Es un autodidacto como lo son, por lo demás, todos los artistas que están en pugna con el pasado inmediato. Pero se vuelve hacia la historia artística de la humanidad buscando, con avidez, el lenguaje que conviene a la novedad de su pensamiento plástico. Reelabora, así, formas arcaicas: etruscas, alejandrinas, egipcias, indúes, cretenses. En ellas se deposita y fermenta su "irónico y acrobático sentido metafísico" en el cual lo ha educado un carácter "instropectivo, crítico y analítico". Picasso, el monumentista, influye decisivamente en él. Lo atrae la plasticidad, la economía cromática, la estabilidad de las formas y el equilibrio composicional. Pero su arte tiende a la intimidad desembarazándose de todo enfatismo.

Hay en él la poesía, la inocencia y la ingravidez de un niño que juega. Y un gran refinamiento.





MENZIO Puente sobre el Po



REGGIANI Composición en azul, Nº 9, 1955

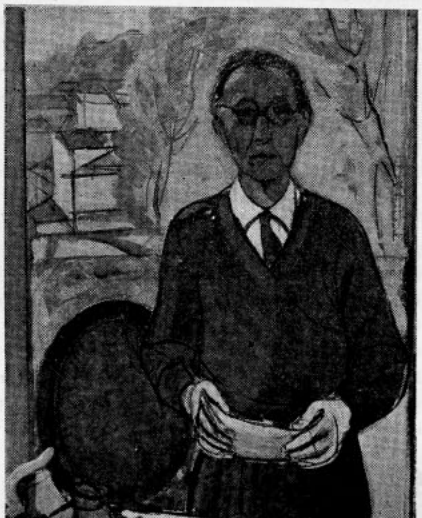
REGGIANI Composición en amarillo Nº 1, 1956

MAURO REGGIANI

Nació en Nonantola (Módena) el 11 de Agosto de 1897. Reside en Milán.
Ha efectuado exposiciones personales en Milán, Génova y Módena, y ha participado en las Bienales de Venecia, en las Cuadrienales de Roma y en numerosas exposiciones en su país y en el extranjero. Obtuvo el Primer Premio ex-equo con Morlotti, el premio Nacional de Pintura "Lissone" en 1952 y el Primer Premio de pintura "graziano", en Milán, en 1953.
Obras suyas se encuentran en los Museos de Milán, Roma, Turín, y en muchas colecciones particulares italianas y extranjeras.
Se cuenta Reggiani entre los pintores italianos que, en un tiempo todavía reciente, formaron mayoría, no bien el arte nacional pudo internacionalizarse y recuperar el tiempo y crédito perdido durante la dictadura. Pero a diferencia de muchos de sus compañeros, se ha mantenido en una posición irreconciliable frente a la pintura figurativa, sin caer, por otra parte, en el romanticismo, el expresionismo o el surrealismo, en los que el arte abstracto parace haber encontrado nuevos estímulos vitales algunas veces mortales para su naturaleza profunda.
Reggiani construye con planos nítidos, claramente delimitados, buscando el equilibrio de las formas en composiciones complejas que lo hagan problemático. La solución depende de todos los elementos en juego, ninguno de los cuales puede ser escamoteado o sugerido apenas. Paralelamente a la construcción lineal, en el color se plantean todos los problemas a que esta se ciñe, alcanzando en la paleta de Reggiani un lúcido refinamiento.

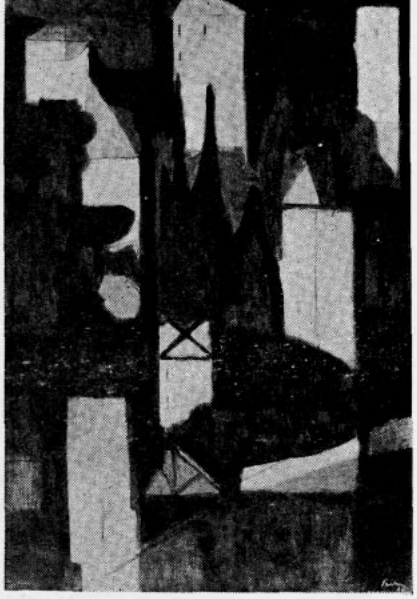
FRANCESCO MENZIO

Nació en Tempio Pausania el 3 de Abril de 1899. Reside en Turín.
En su juventud frecuenta la Academia de Turín, postergando luego el momento de entregarse de lleno al oficio artístico. Es así como al cabo de cinco años de servicio militar, vagabundea por París y Londres y se prepara en esta forma, sin apremio, para el trabajo creador. Presenta su primera exposición en Alejandría. Pero es en 1927 cuando, como participante en la Cuadrenial de Turín empieza a revelar su personalidad a través de un envío que llamó la atención. En el mismo año expone con éxito en el Museo Rath de Ginebra, junto a los más notables pintores italianos modernos. Integrante del grupo "Los Seis de Turín", su obra no tarda en ser reconocida y adquirida por las Galerías de Arte Moderno de Alejandría, Milán, Roma, París, etc.
Su pintura transparenta la influencia de Casorati, con quien tiene en común el gusto por el contorno definido y la solidez volumétrica. Menzio opone a la ironía casoratiana, una natural inclinación por la simplicidad e intimidad temáticas.
Este artista ha seguido, por otra parte, a grandes figuras del arte moderno: Cézanne, Van Gogh y Matisse. Se lo puede emparentar relativamente con Kokoschka y Modigliani.
Al definir su estilo nos entrega una visión humana, limpia de elementos figurativos. Pinta paisajes y figuras en los cuales se nota un esfuerzo por proyectar en las formas el genio interior de lugares y personas. En retratos someros mantiene una extraña tendencia a lo caricaturesco.



MENZIO Autorretrato

PAULUCCI Recuerdo de Camogli, 1954





SAETTI Muro pintado, 1956

PAULUCCI Colinas al atardecer, 1956





SAETTI Madre, 1954

ENRICO PAULUCCI

Nació en Génova el 13 de Octubre de 1901. Reside en Turín.

Antes de dedicarse a la pintura, cursa estudios clásicos universitarios.

Integrante del grupo "Los Seis de Turín" expone por primera vez en 1929. Desde entonces participa en las más importantes exhibiciones tanto en el país como en el extranjero.

Obras suyas figuran en las Galerías de Arte Moderno de Roma, Turín, Milán, Génova, Palermo, Moscú, Malta, etc.

Paulucci se inicia algo tardíamente como pintor, pasada su primera juventud. No por indecisión ni debilidad creadora — sus primeras obras revelan un talento extraordinario — sino por una especie de inhibición que podría descomponerse en variados factores psicológicos. Así en sus primeros trabajos trasunta "un frivolidad de buen gusto". Pero, en la base, "tras esa aparente superficialidad y ligereza" encontraríamos "una suerte de pudor psíquico, una repugnancia instintiva, y yo casi diría, un miedo de parecer retórico a los demás o de hacer, efectivamente retórica" (De Líbero).

Se lo ha relacionado, lejanamente, con el Barroco, como asimismo con el setecientos veneciano cristalizado en Tiépolo.

En su desarrollo artístico, Paulucci pasa a una etapa más reflexiva. Pinta entonces paisajes pueblerinos con característicos cielos plúmbeos y notas de verde sombrío en la figuración de las aguas.

Registra el pintor las transformaciones de una naturaleza subjetivada, vista con ojos fantasiosos. En suma, se libra de la anécdota simplificando, esclareciendo su sentido del arte.

Influído, es cierto, por Cézanne y Dufy, debe considerársele no obstante, como un virtuoso de la gran pintura italiana moderna, pues son características de su arte la solidez arquitectónica y la inspiración lírica.

BRUNO SAETTI

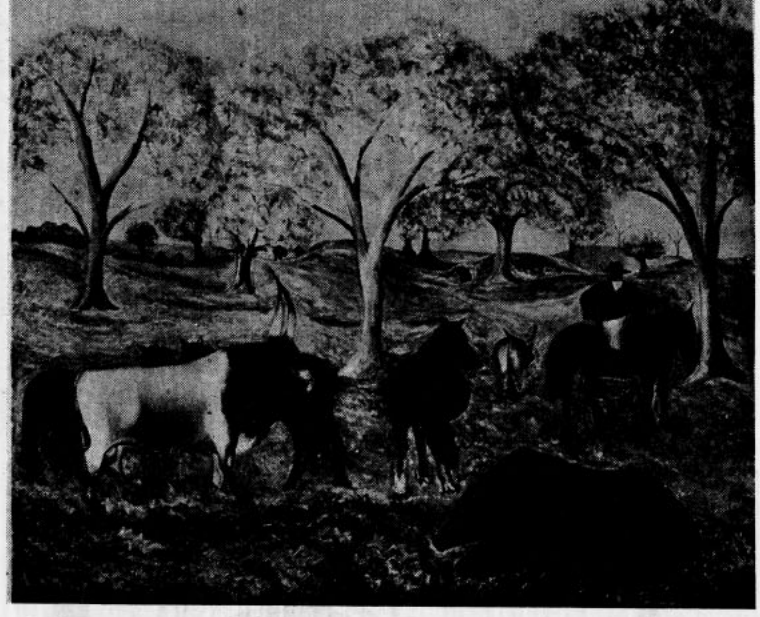
Nació en Bolonia el 21 de Febrero de 1902. Reside en Venecia.

Desde joven participa en las manifestaciones artísticas italianas de mayor importancia. En 1931 obtuvo una cátedra en la Academia de Venecia. De su larga práctica como muralista dan testimonio los numerosos trabajos que se le han encargado, como el de la decoración de una sala del Ateneo de Padua.

Su mundo está formado de escenas familiares que contienen, en su humildad, la significación misteriosa que trasciende de lo cotidiano. En él la gravedad de la simple existencia se encarna en las figuras de las niñas, de las mujeres entregadas a silenciosos juegos y a lentas faenas.

En el arte de Saetti no hay sitio para el detalle decorativo, para nada que perturbe el trabajo del compositor. El pintor gusta del gesto amplio en la factura y de las relaciones medidas.

Se lo ha comparado con Renoir y Spadini. Conviene recordar que se trata de un artista original a propósito de quien no es raro que se formulen opiniones y asociaciones desacertadas. Hay quienes pretenden, por ejemplo, que su pintura recuerda al Picasso de la época rosa. Lo que resulta evidente es que Saetti ha inspirado sus frescos en algunos mosaicos del setecientos, en los cuales una particular granulosidad del color llega a asumir una típica función tonal.



CESETTI Otoño en Maremma, 1947

DOMENICO CANTATORE

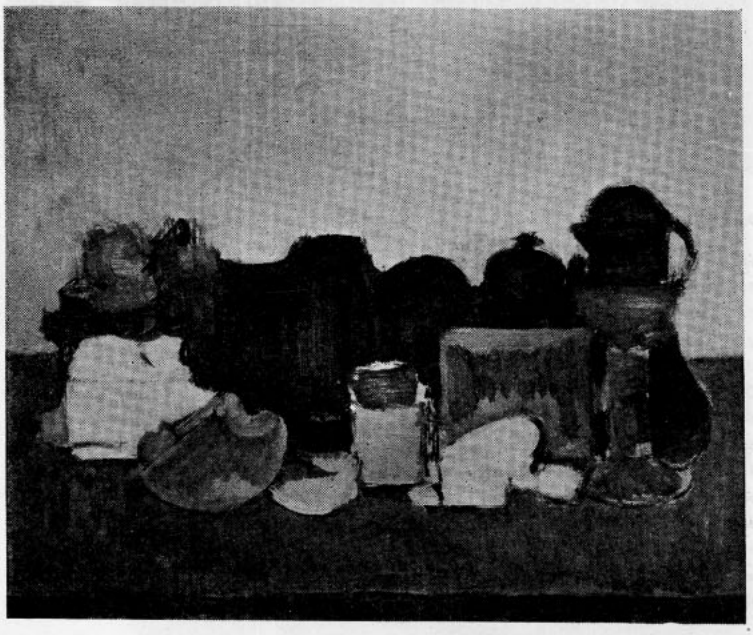
Nació en Ruvo de Pulia el 16 de Marzo de 1906. Reside en Milán.
Se inicia en la vida artística en París donde, sin previos estudios académicos, realiza sus primeros ensayos pictóricos. De regreso a Italia participa en numerosas exhibiciones tanto dentro del país como en el extranjero. Actualmente, desempeña una cátedra en el Instituto Braiden de Milán y oficia como crítico de arte.
En París conoció Cantatore a Picasso y a Matisse quienes influyeron no poco en su formación. Asimismo pudo admirar la obra de su compatriota genial, Modigliani, y estudiar, concienzudamente a Cézanne y Seurat. Chardin es otro de los nombres que se citan cuando se habla de la genealogía estilística de Cantatore. Y los de sus compatriotas Rosai y Morandi.
Notables son sus denudos o semidesnudos femeninos, ejecutados con trazo continuo y vigoroso, por el que debe considerárselo como a un dibujante de primer orden. Cantatore es un pintor que ha renunciado al efecto fácil, al pintoresquismo, por un arte depurado vagamente sentimental, inspirado muchas veces en escenas familiares.

GIUSEPPE CESETTI

Nació en Tuscania (Viterbo) el 10 de Marzo de 1902. Reside en París.
A los 16 años abandona su hogar y emprende una peregrinación por la península que lo despierta a la admiración de los pintores primitivos sieneses: Giotto, Piero de la Francesca, Paolo Ucello.
En 1927, efectúa su primera exposición individual. Participa luego en numerosas exhibiciones colectivas nacionales.
Cesetti es un artista imaginativo que, sin descuidar el dato pictórico, lleva a la tela una suerte de evocación directa de Maremna, su tierra natal. Inolvidable resultan sus fogosos caballos en libertad, los grandes toros y vacas impasibles, pastando contra un fondo ondulado de colinas boscosas.
El parentesco de Cesetti con el aduanero Rousseau salta ◘ la vista. Debe verse en el italiano a un ingenuo bastante consciente de esta condición asumida, en cierto modo, como una modalidad expresiva que, en su opinión, no justificaría la ignorancia en el oficio. Se caracteriza su pintura por el orden y el equilibrio composicionales. En ella han sido suprimidos, como elementos superfluos para alcanzar una ilusión plástica de la realidad, el esfumado y la perspectiva atmosférica.
Luego de agotar el motivo animalista ha pintado Cesetti bañistas estatuarias, al aire libre, buscando el ritmo clásico en la disposición de las figuras y trabajando las carnaciones con extrema finura.

CANTATORE Mujer frente al espejo, 1956

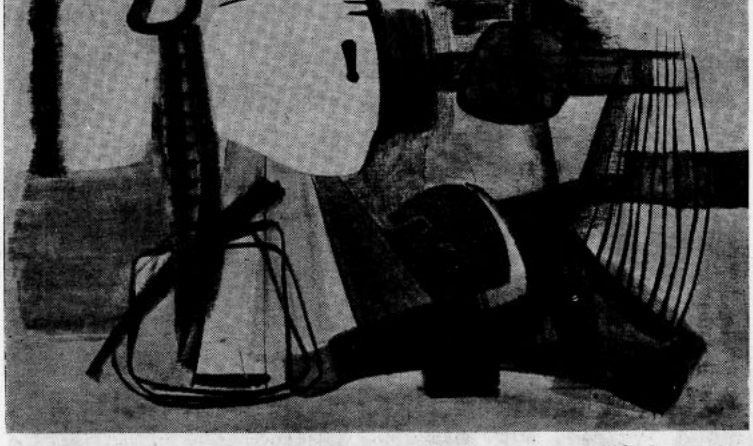




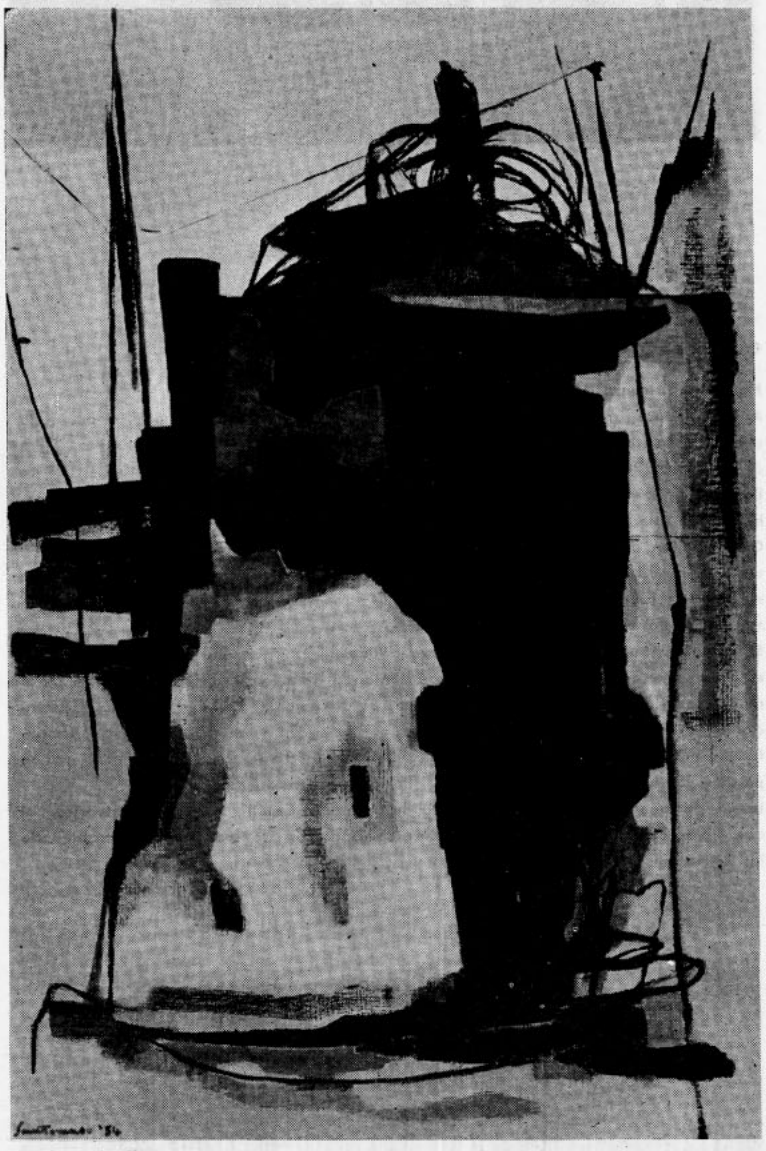
CANTATORE Bodegón, 1954

GIUSEPPE SANTOMASO

Nació en Venecia el 26 de Septiembre de 1907. Reside en Venecia.
Viaja en su juventud por Europa Septentrional y se interesa, vivamente, en el trabajo de renovación integral en que se empeña el arte moderno.
Sus primeros ensayos, nos lo muestran bajo el aspecto de un impresionista mediocre. Abandona Venecia donde empieza a repetirse, fríamente, en la ejecución de paisajes fluviales, para encauzar su obra por nuevas direcciones. Picasso y Braque influyen en él haciéndolo más sensible a sus atavismos artísticos, despertando su instinto creador.
Se lo ha emparentado con Morandi.
La precisión en el uso de los medios expresivos, su tendencia a abstraer el mundo sensible en una teoría poética de ritmos cadenciosos e íntima riqueza cromática, en la que juegan atenuados contrastes de tonos fríos y cálidos, le han ganado el favor de la crítica.

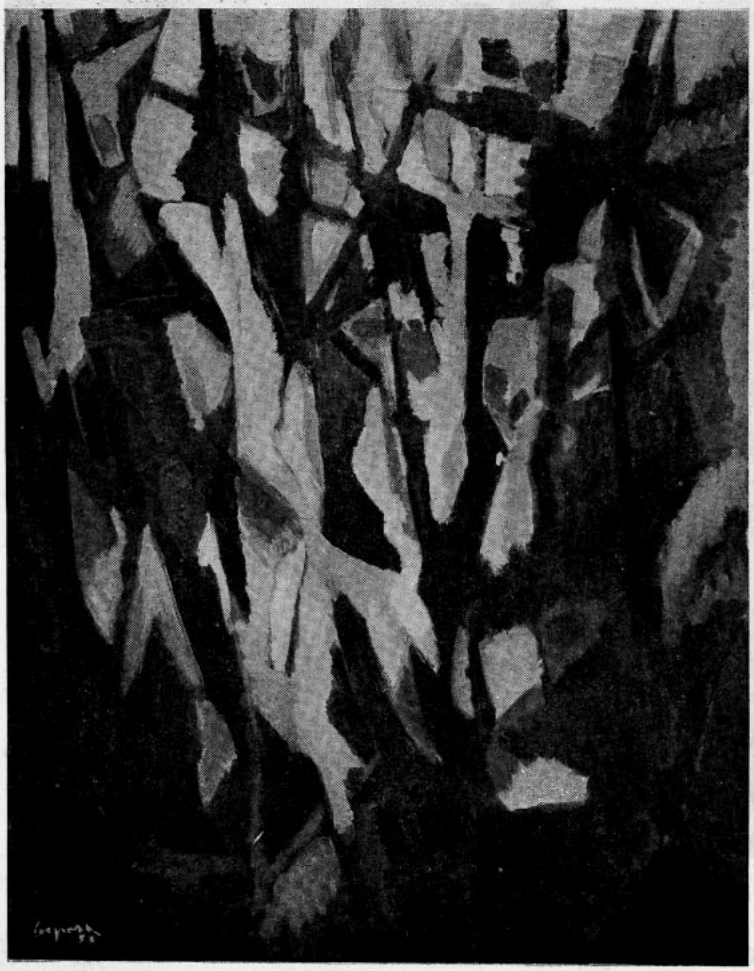


SANTOMASO Ritmos rurales, 1952



SANTOMASO Muro y algas, 1954

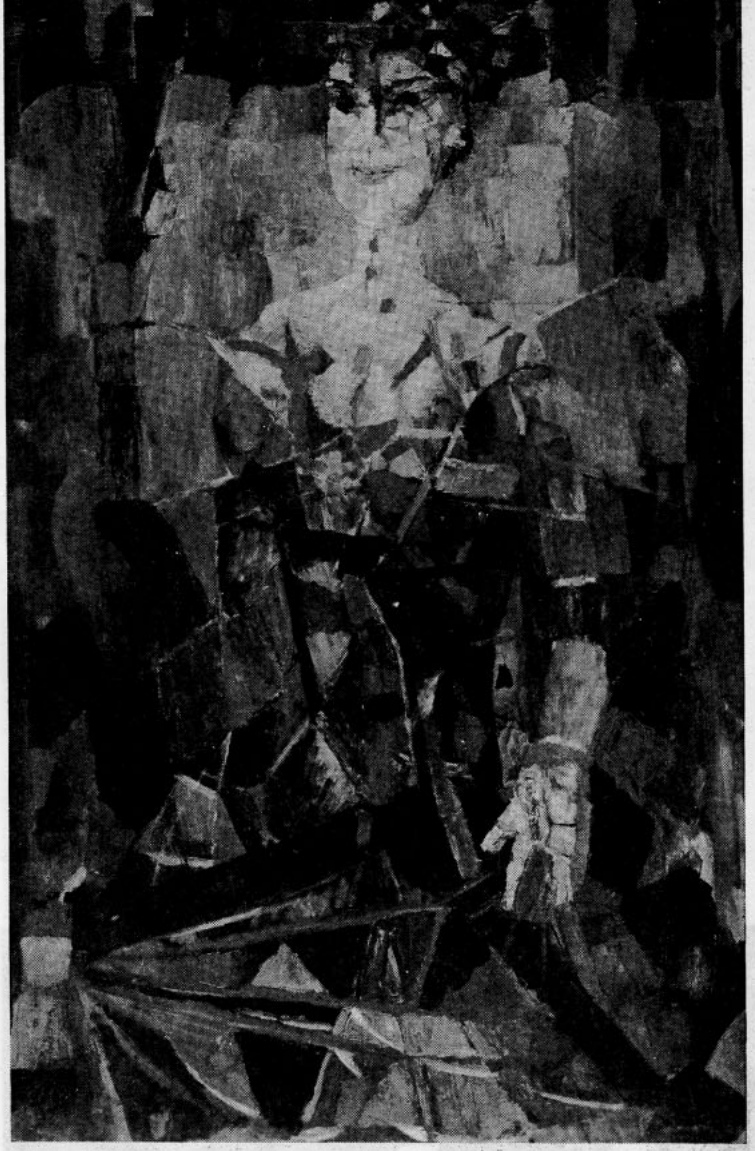
CORPORA Bosque, 1953



ANTONIO CORPORA

Nació en Túnez el 15 de Agosto de 1909. Reside en Roma.
Sus principales exposiciones personales las hizo en Túnez, Florencia, Milán, Roma y París. Corpora ha participado con obras muy elogiadas en las Bienales de Venecia y en las Cuadrienales de Roma como asimismo en numerosas exhibiciones de pintura italiana celebradas en el país y en el extranjero.
Obtuvo el "Premio Parigi", Cortina D'Ampezzo, en 1951. Obras suyas se encuentran en los Museos de París, Roma, Sao Paulo, Trieste, Túnez y en innumerables colecciones particulares italianas y extranjeras.
Relativamente joven en relación con pintores abstractos extremistas, Corpora ha sabido preservar condiciones suyas que no se compadecen con el purismo manteniéndose, dentro de la corriente a que adhiere, en la llamada posición intermedia. Es un abstracto acusado de naturalismo, de emotividad romántica y de expresionismo por el carácter de sus esquemas visuales en los que el plano se desintegra, relativizado y dinamizado en un impulso de vida orgánica.

CASSINARI Aspasia, 1954-55



ENNIO MORLOTTI

Nació en Lecco el 21 de Septiembre de 1910. Reside en Milán.
Alumno de la Academia de Brera y de los maestros Carpi y Funi, obtiene en 1941 el Premio Bérgamo y en 1945 uno de los premios Fra Galgario.
Escritor, se da a conocer a través de encendidos artículos polémicos en las revistas de vanguardia.
El contacto estudioso con el novecientos neo-clásico de Funi, lo familiarizó con las exigencias más difíciles del oficio. Se inicia, pues, en la pintura con ensayos en los que domina una preocupación por el diseño y la forma. Esta actitud, sostenida luego por un hombre consciente de los intereses y finalidades del arte moderno, lo lleva a interesarse en el cubismo. En su pintura aparece el paisaje construído con planos cerrados en el que priman tonalidades cálidas como el rojo anaranjado. Muy interesantes son algunas naturalezas muertas suyas, en las cuales el claroscuro es sostenido mediante la profundización y concatenación de los planos propios de cada objeto. Aquí vence el pintor en su lucha contra el pintoresquismo y el tonalismo, mortificando el color en largas zonas en las que el gris alterna con encendidos tonalidades cálidas. Al cabo, elimina de su obra todo residuo de verismo y adopta un lenguaje gráfico sumario. Por negar todo dato romántico, sentimental —se ha dicho— cae en el expresionismo, lo que implica siempre una actitud romántica.
Morlotti ha sufrido la influencia de Picasso, quien planteó en él una etapa crítica si bien, en lo que al cubismo se refiere, ha mantenido una actitud independiente, ensayándolo en forma personal y utilizándolo luego en el juego de su modalidad expresiva.



BRUNO CASSINARI

Nació en Piacenza el 29 de Septiembre de 1912. Reside en Milán.
Discípulo aventajado del Carpi, en la Academia Milanesa de Brera, obtiene en 1941 el Premio Bérgamo y en 1945 el de Fra Galgario.
Se integró, muy joven, al grupo "Corrente". De esa época datan obras suyas en las que se advierte la influencia de Van Gogh, al que no sigue en su lirismo, y de los impresionistas. Se trata de paisajes elementales, ricamente entonados sobre la base de verdes y amarillos. Luego se atenúan éstos en su paleta, dominando aquéllos en armonía con grises, verdes y violáceos. Cassinari empieza a interesarse en la estructura del cuadro, impresionado sin duda, por el cubismo y tiende a geometrizar con arreglo a la modalidad de dicha escuela. Pero un instintivo realismo lo detiene en el umbral del arte abstracto, a la sombra de Cézanne, junto a Picasso. Se lo ha comparado al pintor malagueño por la vitalidad cromática y el trazado enérgico de su pintura. Con el tiempo, se ha servido del claroscuro para afinar más y más su colorido. En cuanto a las formas en las que lo orquesta briosamente con generoso empaste, parecen girar como mostrando el revés de las cosas.
Pese a su posición de avanzada, Bruno Cassinari no ha desertado de la tradición artística lombarda, dentro de la cual puede considerárselo como un innovador.

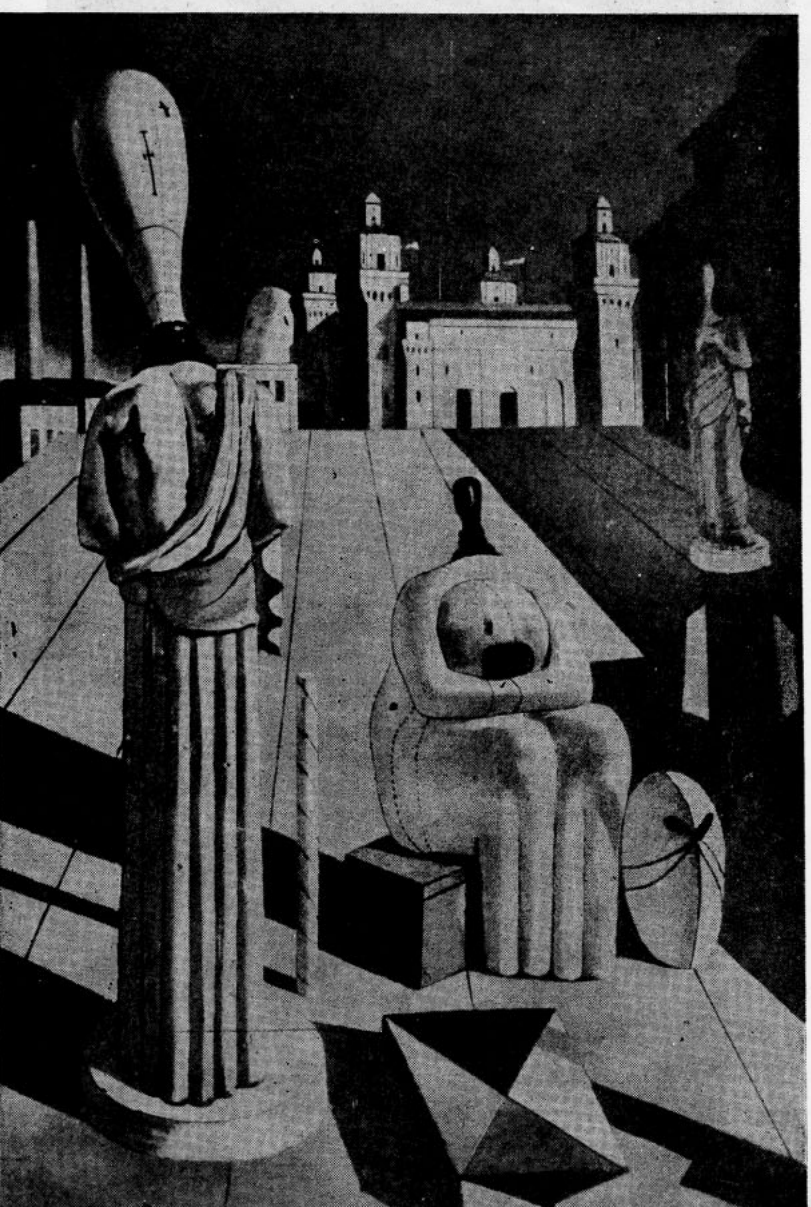
MORLOTTI Maíz y flores, 1955

balance del futurismo



SEVERINI Retrato de Marinetti (polimaterico) 1913

DE CHIRICO La Musa Inquietante (óleo), 1916



El Futurismo —como tantos movimientos artísticos de la primera mitad del siglo— es ya historia y empieza a ser contado. Debe decirse que todo lo que exige un inmediato balance lleva en sí el germen de la decadencia y del anacronismo. La historia es un poco el panteón de las cosas. El estrépito de los primeros días del Futurismo aparece, evocado ahora a la distancia del tiempo, como una aventura juvenil sin posible vigencia.

Fué lucha y contradicción, novedad vocinglera, fué, sobre todo, remedio saludable. Pero aquello pasó. Y muchas de sus arrogancias muestran el rostro de la vejez ingenua y melancólica: "Es necesario destruir los museos, las bibliotecas... Es necesario cultivar el desprecio hacia la mujer... Un automóvil de carrera es más bello que la Victoria de Samotracia..."

Así hablaba Filippo Tommaso Marinetti, que tenía nombre de pintor del Quattrocento, e iba a ser el verbo y la llama del movimiento futurista, una historia breve llena de brío y de frutos magníficos. De ella quedan unas obras y unos cuantos nombres. Si se me permite una remembranza personal diré que en 1935 asistí a las exequias de la fugaz aventura. En ese año se celebró —con aires ya de catástrofe— en el Conservatorio de Lyon la exposición, postrera acaso, de los últimos pasos de esa escuela con el nombre de **aeropittura futurista.** Faltaban ya los precursores y recuerdo el aire turbio de los seguidores y sus saludos a la romana.

Aquellos nombres del período temprano eran Boccioni, Carrá, Russolo, Giácomo Balla, Severini. El 11 de abril de 1910 firman el Manifiesto **Técnico de la Pintura Futurista** que era en cierto modo un reflejo de las ideas de Marinetti. Los fundadores enuncian unas cosas esenciales: "El arte debe entrar en la vida y hundirse en ella como en una masa de sensaciones. El artista debe ser un hombre embriagado por todo lo que se agita en su torno. Debe exaltar el movimiento y la interpenetración, incluso violenta, de los seres y de las cosas". Y, al final, recordando tal vez involuntariamente una idea de Cézanne, proclamándose los secuaces del grupo naciente como los primitivos de una sensibilidad nueva completamente transformada.

El balance del futurismo no puede ser negativo. Al final tomó aires políticos, sobre todo con el programa lanzado en 1913 por Marinetti, Boccioni, Carrá y Russolo, en donde aparecen ideas precursoras del fascismo. Pero todo ello en nada amengua el valor de sus innovaciones plásticas.

En un mundo conmovido por los primeros chispazos de la inquietud los artistas buscan nuevas normas vitalizadoras de la pintura. Por un lado las artes figurativas desembocan, sin perder el contacto con la línea de lo irracional, hacia el expresio-

nismo, el **fauvisme**, el dadaísmo y superrealismo. Por el otro, por el lado de la razón, hacia el futurismo y el cubismo.

Frecuentemente se ha intentado la asimilación de estas dos últimas corrientes. Una mirada somera a las obras nos lleva en seguida a dos fórmulas de urgencia. El cubismo es restricción: el futurismo, libertad. Hablamos, por supuesto, de conceptos estrictamente formales. En cuanto a la prioridad, conviene tener en cuenta lo escrito por el poeta y crítico Iván Goll en el prólogo de **Les 5 Continents**: "El primer grito bastante estridente para hacer levantar la cabeza a la Europa adormecida ha partido de Italia". A su vez, Dominique Braga escribe: "Los hombres y las escuelas llamadas de vanguardia deben su libertad a la revolución futurista".

Decía al comienzo que el movimiento iniciado en 1910 por cinco pintores italianos no tiene ya vigencia. Pero ello no supone negar el valor concreto de la innovación. No se pinta hoy como en el Seiscientos y, sin embargo, las obras de sus grandes representantes forman parte del tesoro de la humanidad. Lo mismo puede decirse de los futuristas. Inclusive, si rastreamos con cuidado la filiación de los supuestos sobre los cuales se levanta la estética de los innovadores italianos, observaremos que el más representativo de ellos, Gino Severini, recibe primeramente el influjo de Giácomo



SEVERINI El tren blindado, óleo, 1915

Balla, venido desde el Impresionismo. Que más tarde Severini entra plenamente en la revolución futurista para trasmitir inclusive al cubismo, caído en las tonalidades oscuras, sus colores alegres y claros. La pintura sigue siendo una línea persistente de influjos. Otro testimonio más nos es dado al comprobar que Severini en 1916 se adscribe, por inspiración de Braque, en aquella escuela al tiempo que redescubre a Paolo Ucello y Andrea del Castagno.

En realidad lo que buscan los futuristas, más que destruir museos, como pedía Marinetti, era devolver la pintura a la vieja tradición de orden y autenticidad.

Su oposición al cubismo se ve mejor cuando insisten en la palabra "movimiento". En esa pintura estática y buscadora de una corporeidad sustantiva y ascética que se hace en París por Picasso y sus adeptos, los futuristas ven una "especie de academicismo disfrazado". Por la persecución de lo movido, del color inquieto y de la sensación, los artistas peninsulares se consideran vecinos de los impresionistas.

Ahora se ve más claro. **Las fuerzas de una calle**, 1913, de Boccioni, y **Danzarina**, 1913, de Severini, están por la desintegración formal y por el juego prismático de los colores, cerca del impresionismo. Por lo menos más cerca que del cubismo sintético del período temprano.

Todas esas posibles relaciones son compatibles con una de las características del

Fragmento de un Manifiesto Futurista



MER . . . . . DA . . . . . .

ai

Critici
Pedagoghi
Professori
Musei
Trecentisti Quattrocentisti Cinquecentisti
Rovine
Pâtine
Storici
Venezia Versailles Pompei Bruges Oxford Norimberga Toledo Bénarès, ecc.
Difensori di paesaggi
Filologi
Scrittori di saggi

Néo e *post*
Bayreuth Firenze Montmartre e Monaco di Baviera
Lessici
Buongustismi
Orientalismi
Dandismi
Spiritualisti o veristi (senza sentimento della realtà e dello spirito)
Accademismi

I fratelli siamesi D'Annunzio e Rostand
Dante Shakespeare Tolstoi Goethe
Dilettantismi merdeggianti
Eschilo e teatri d'Orange e di Fiesole
India Egitto Fiesole e la teosofia
Scientismo
Montaigne Wagner Beethoven Edgard Poe Walt Whitman e Baudelaire Manzoni Carducci e Pascoli

ROSE

a

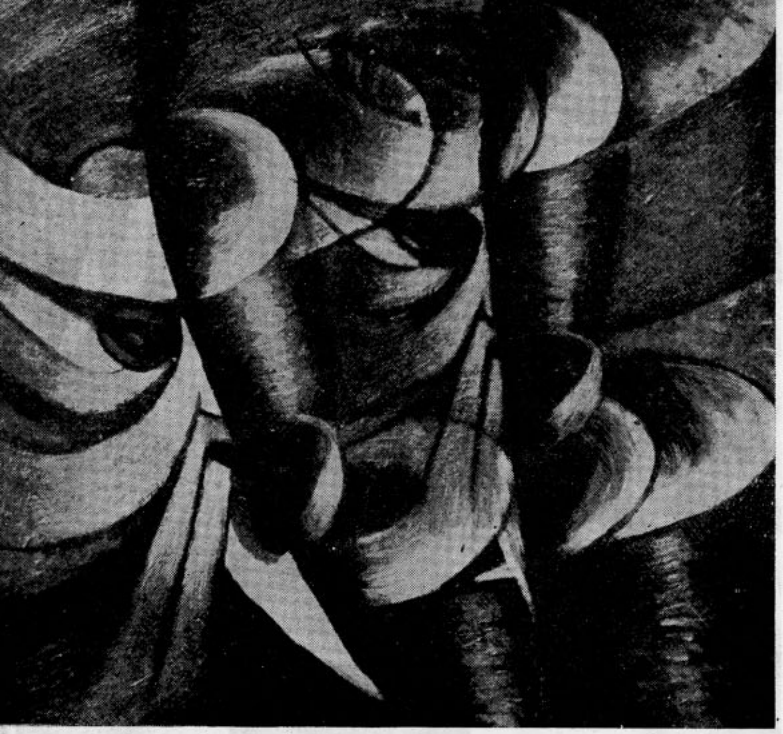
Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mercereau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russolo Archipenko Pratella Balla F. Divoire N. Beauduin T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici Folgore Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alba Altomare Tridon Metzinger Gleizes Jastrebzoff Royère Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsky Herbin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil F. Carco Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derême Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Frick C. Larronde ecc.

PARIGI, il 29 Giugno 1913, giorno del Grand Prix, a 65 metri al disopra del Boulevard S.-Germain

GUILLAUME APOLLINAIRE.

(202, Boulevard Saint-Germain - Parigi)

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA

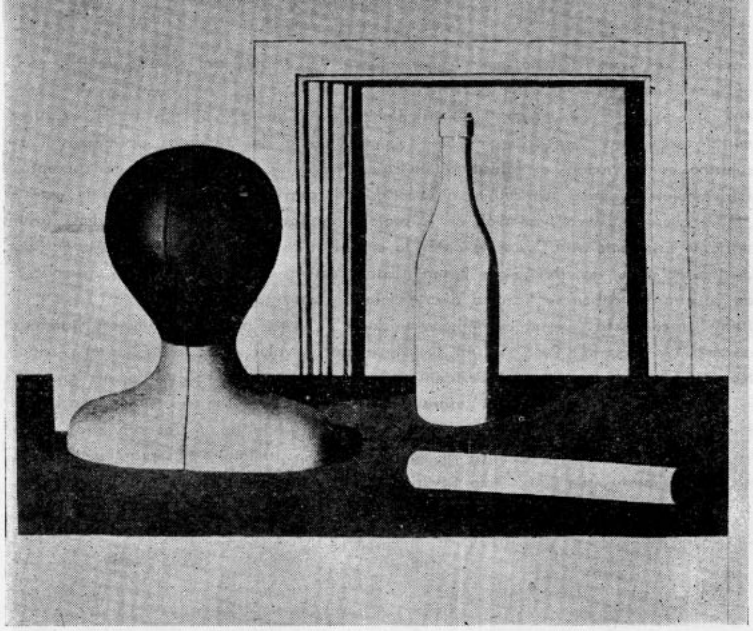


RUSSOLO Autorretrato, óleo, 1912

MORANDI Naturaleza muerta

BOCCIONI Dinamismo de un cuerpo humano, óleo, 1913





nuevo movimiento: reacción violenta contra el pasado. La ruptura, según Boccioni, se produjo con las innovaciones impresionistas que permitieron la identidad entre sensación y creación. Claro es que el Futurismo no iba a quedarse ahí. Es necesario sobrepasar el dinamismo cromático haciendo que la forma produzca el efecto de estados sucesivos de movimiento, que los elementos del cuadro se desdoblen en un ritmo de simultaneidad, que las líneas de la composición sean como líneas de fuerza evocadoras de una potencia en constante acción. En **Estados de alma, 1, Los adioses,** de Boccioni, se recoje la suma de situaciones yuxtapuestas de formas dinámicas producida en la pupila del pintor por la salida del tren en una estación. La simultaneidad no está sólo en el ritmo del colorido puro —verdes, azules, naranjas, rojos—, se halla en las formas que se penetran y confunden.

Boccioni, sin embargo, ha dado a ese aparente caos que sugiere el eterno transformar de la materia en movimiento, un sentido de armonía esencialmente plástica que salva al cuadro del perecimiento a que podría arrastrarlo el peso de la anécdota.

El recurso de un dinamismo creado por el desdoblamiento y multiplicidad de la imagen puede parecer pueril ahora desde esta lejanía de 1957. No obstante, cuando Buccioni o Severini buscan temas de suyo múltiples y "unanimistas", como **Carga de lanceros,** del primero, o **Danza del Pan-Pan en Mónico,** del segundo, la inquietud, la vivacidad, el movimiento de la fórmula futurista reflejan en su total plenitud esos dos motivos constituídos por formas que se repiten. Existe, sin duda congruencia entre el signo y lo significado.

Severini quiso no sólo captar al objeto en el espacio con los elementos de su potencia dinámica. Buscó también la simultaneidad de espacio y de tiempo juntando en la tela impresiones e imágenes diversas que acudían al conjuro de la memoria. Un balance de uno de esos cuadros que ligan cosas dispares, sentimientos, nostalgias, reune la cabeza del padre del pintor, los Alpes, un autobús, el Arco de Triunfo, el Palacio Municipal de Pienza, la Tour Eiffel, los **boulevards,** etc.

Severini halló en la vida vocinglera y multitudinaria del París de anteguerra (de la primera guerra europea) la mejor inspiración y el mayor estímulo de su incomparable fantasía. En el grupo reducido de los creadores del futurismo es el maestro de obra más valiosa. Espíritu culto y sensible, autor de libros fundamentales, ha dejado un repertorio de ideas imprescindibles para la comprensión del nuevo estilo. Nadie lo ha explicado mejor. "Pretendíamos —ha escrito en **El tratado de las Artes Plásticas**— ser objetivos y subjetivos al propio tiempo; llevábamos el arte hacia la visión directa de las cosas y la razón sentimental y afectiva concretada en nuestro amor exclusivo de la vida moderna. Nuestro defecto, el **parti-pris** de un modernismo no espiritualizado."

Frente al sentido ascético de las telas cubistas y a su retorno a las esencias, el Futurismo significaba la vida, el optimismo de lo transitorio y fugaz. Si los cubistas eran kantianos, los futuristas son bergsonianos. Severini halló la justificación de sus indagaciones plásticas al leer en Florencia en 1911 **La filosofia dell' intuizione,** traducida por Papini, que en ese tiempo pertenecía ya al grupo futurista.

El Futurismo no tuvo resonancia en la pintura chilena. En 1946, en la importante exposición de Arte Contemporáneo Italiano, se exhibieron por vez primera en nuestro país cuatro óleos y dos dibujos de Gino Severini. Sin embargo, muy tempranamente, en los primeros meses de 1913, en plena batalla por el nuevo estilo, la revista **Pacífico Magazine** publica un largo ensayo escrito por R. Ramírez desde Londres con motivo de la exposición Severini. Se reproducen las telas **La danza del oso** (que vendría a Chile 33 años más tarde), **Retrato de Mlle J. P. Fort, Danza española en el Tabarín** y **El autobús.** La impresión del crítico es de desconcierto, pero se obstina en comprender, aun cuando su sensibilidad rechaza la nueva pintura.

ANTONIO R. ROMERA

los pintores del "novecento"



SIRONI Ciclista, óleo, 1915

Como movimiento pictórico, el "Novecento" propone un programa intencionalmente poco definido para acoger toda posible corriente y plegarla a expresar un mundo espiritualmente equilibrado y acabado que, sin abandonar la tradición, supiese renovarla y vivificarla con las conquistas más maduras y seguras del siglo. Programa pues que se define particularmente en sus relaciones con los varios movimientos del momento, a los cuales se presenta como motivo unitario, como signo de fusión en el que se atenuan las modalidades más peculiares de cada uno en una tendencia que quiere ser manifestación a la vez de una época y de una raza y vuelve crear una renovada atmósfera cultural latina fundada en la reconquista de la armonía entre naturaleza y espíritu. Mas, el movimiento, nacido con tales propositos de abierta disponibilidad, va limitando siempre más su ámbito al acoger o rechazar las tendencias paralelas o al escoger de ellas lo que podía serle más fácilmente asimilable. Así para el expresionismo y el futurismo, de los cuales acepta muchas premisas pero niega sus extremas consecuencias. La definición de M. Bontempelli de la parte literaria del movimiento es significativa también para las artes figuradas: "realismo mágico". Realismo, en oposición a la arbitraria desfiguración a que los movimientos de vanguardia someten la naturaleza; mágico porque está igualmente lejos del academismo del siglo XIX, porque arte es reelaboración y transfiguración. La originalidad del "Novecento" habría podido residir pues en el nuevo concepto de realidad. El siglo XIX había sentido la realidad del arte como un perpetua revocación de formas consagradas por una larga tradición, cuyas fórmulas y situaciones, decorosas y seguras, tenían la ventaja de ofrecer un margen, mayor o menor pero siempre suficiente, de transformación y adaptación. La nueva sensibilidad de los que algunos críticos consideran precursores del "Novecento" —los artistas de "Valori plastici"— se propone substituir los corridos mitos del pasado con otros germinados de nuestras actuales exigencias. Puesto que todo mito nace como expresión figurada de una necesidad del espíritu, su gestación es esencial, libre de toda superestructura, construido directamente sobre el calco de la necesidad y de la finalidad. Y alrededor de la esencialidad y de la necesidad vemos afanados a estos artistas, pero con resultados escuálidos y fríos: surge la forma no determinada ni por su escueta esencialidad, ni por la perspectiva de contacto con la realidad; solitaria, debatiéndose entre su ritmo interior y la necesidad de significación exterior.

No es superfluo insistir sobre estos antecedentes, puesto que el "Novecento" es considerado por la mayoría sólo como la más seria tentativa del fascismo de crear un arte de Estado, de dotar al partido de un órgano artístico oficial. Es útil pues recordar que algunos postulados, más tarde vulgarizados y simplificados por el "Novecento", se encuentran ya en el cenáculo de artistas reunidos alrededor de la revista romana "Valori plastici", del que formaban parte, entre otros, Arturo Martini, Carrá, De Chirico y Morandi. En los artículos allí publicados no hay lo bastante para deducir una teorética a una profesión de fe pictórica: se auspicia una vuelta a lo real, lejos del naturalismo del siglo XIX como del futurismo y del cubismo, lejos igualmente del impresionismo, que de la naturaleza había preferido la apariencia transitoria, al sujeto. En substancia, hace suya la necesidad expresada por Botempelli de "elaborar nuevos mitos", realizando una síntesis en la que la naturaleza fuese tratada con alto sentido abstractista que, sin caer en formas cubistas o metafísicas, imposibilitasen la vuelta al realismo.

Mera etapa, "Valori plastici" constituyó sin embargo una experiencia importante para algunos de sus adherentes, como Carrá, De Chirico y, especialmente, R. Melli. Ninguno de éstos participó en el "Novecento", lo que pone en guardia respecto a la pretendida continuidad de los dos movimientos, aunque sea innegable que no pocas de las exigencias del primero pasaron al segundo, no sin malentendidos.



SOFFICI Síntesis del país primaveral, óleo, 1913

Cézanne en esta reconquista volumétrica de la naturaleza, y puesto que esos años pertenecen al período clasicista de Picasso, no es improbable que su influencia se haya sumado a la del pintor provenzal y, según algunos, a la de Van Gogh.

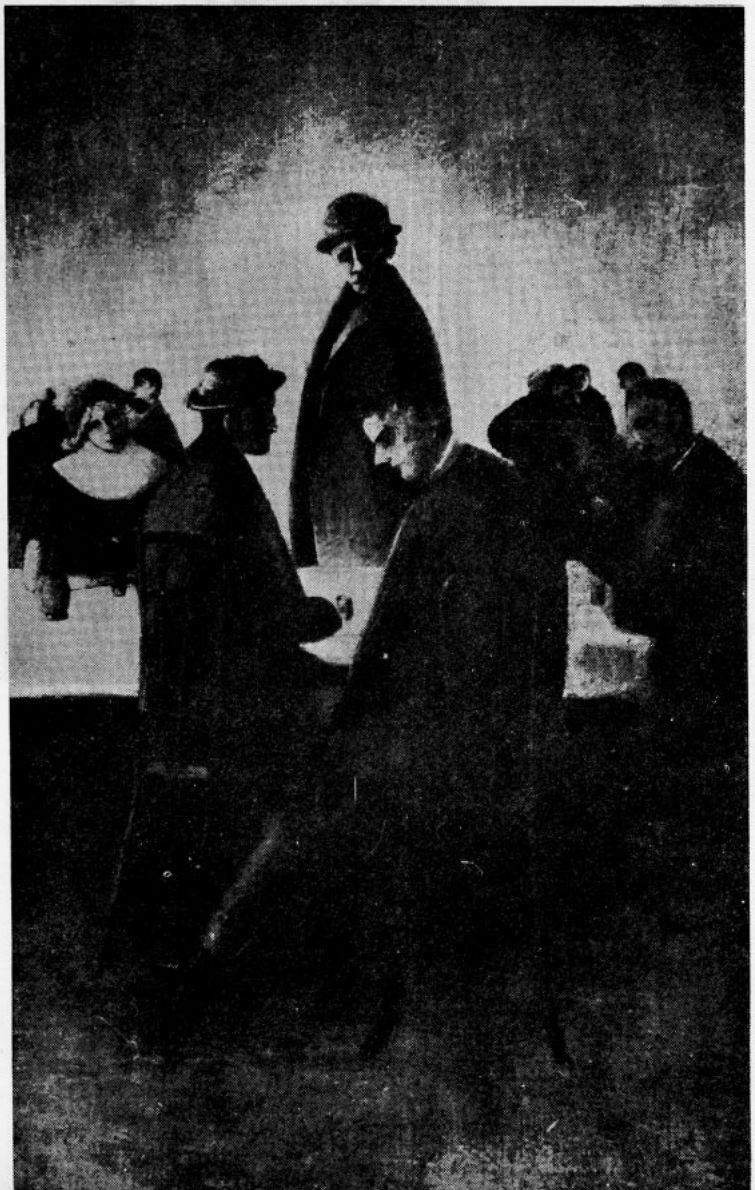
La condena casi unánime de la crítica es justificable si se piensa en el espíritu reaccionario, en el neoclasicismo vacuo y convencional, en la retórica nacionalista, a los fines de propaganda que inspiraron a tanta parte de su producción. Mas, ni los errores ni los aciertos pueden ser atribuídos a una determinada escuela: pertenecen exclusivamente a cada uno de los artistas. La escuela puede significar comunidad de formación o de ideales, jamás de realizaciones. Si en las innumerables exposiciones patrocinadas o efectuadas por el "Novecento" encontramos con frecuencia los caracteres negativos más arriba indicados, es cierto por otra parte que entre los que formaron el movimiento o adhirieron a él hay nombres esenciales para explicar la evolución del arte italiano desde 1920 a 1940: prueba de que los mejores han sabido siempre superar las directivas extrínsecas a la naturaleza del arte.

No siempre en estos mayores el tono es justo; en Funi, Oppi, Soffici, Sironi, hay que distinguir de vez en vez los ilustradores de ideales civiles y de temas regionales, los panegiristas de grandezas épicas, de los aportadores de nuevas y auténticas soluciones. Cuando éstas son válidas y añaden una faceta más a las innumerables —creadas o por crear— que el arte ofrece a la intuición, entonces fueron artistas verdaderos del "Novecento" o a pesar del "Novecento". Los menores, imitando sumariamente temas y fórmulas, formaron la masa militante, disciplinada y amorfa, no del arte de un período, sino de un gusto pedestre y retardador, el que, al contrario de los primeros, no supieron hacer trascender para elevarse hasta la creación original.

No fué, por lo demás, el "Novecento" la única corriente italiana entre las dos guerras; además de "Valori plastici", surge el expresionismo de Viani, G. Rossi y Scipione, la neoimpresionista de Vagnetti y Semeghini, la original de De Pisis, que nos llevan hasta los umbrales de las generaciones más recientes.

FRANCESCO BORGHESI

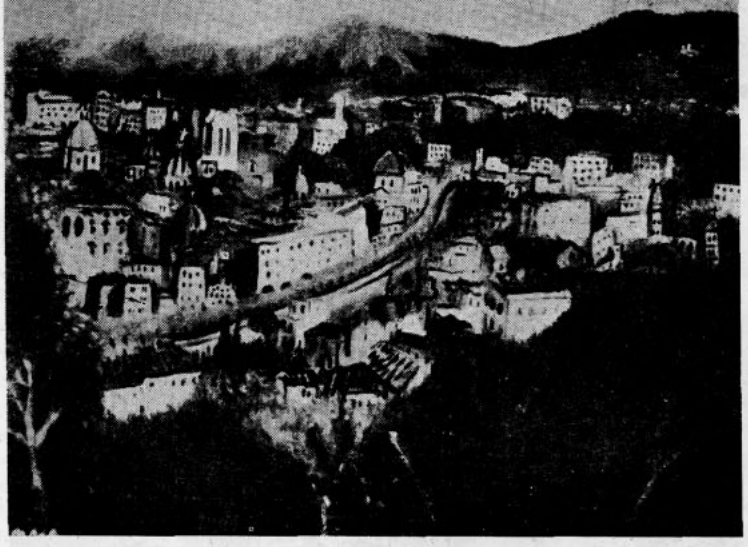
ROSAI Restaurant, óleo, 1919



El "Novecento" nace oficialmente en Milán el año 1922, constituído por siete pintores: A. Bucci, M. Sironi, A. Funi, P. Marussig, U. Oppi, L. Dudreville, E. Malerba; pronto se retiran los tres últimos y se incorporan A. Salietti, A. Tosi y el escultor A. Wildt. Toma ahora el nombre de "Comitato direttivo del Novecento Italiano". Lo patrocina Margarita Sarfatti. De Toscana se agregan Soffici y Rosai. Un programa poco definido, hemos dicho; fundamentalmente un retorno a la tradición, en polémica con la vaguardia; un retorno a formas plásticas de volúmenes simplificados y compactos, subrayados por fuertes y sumarias sombras oscuras, en polémica con el impresionismo, que aquellos valores habían diluído en la luz y en la atmósfera. Se tiene presente a



SCIPIONE Los hombres que se dan vuelta, óleo, 1930



MAFAI Vista de Roma, óleo, 1929

Bajo este nombre se suele reunir un círculo de artistas que desarrolla su actividad entre los años 1927 y 1937 aproximadamente. A pesar que cada artista tiene una fisonomía propia e inconfundible, podemos sumariamente indicar cuales son las premisas comunes que nos permiten hablar de una "Escuela Romana" en el sobredicho período.

Junto con el fascismo había surgido, a comienzos del segundo ventenio de 1900, una tendencia del arte en Italia que llamaremos de propaganda. Propaganda, por cierto, no del todo de mala fe, inconsciente a veces aún para los artistas mismos. El Partido tenía necesidad de hacer creer en una era de bienestar y de renovación; una renovación que no fuese sin embargo agitada y turbulenta y que no diese una sensación de inestabilidad, por el contrario, solidez constructiva, inmutabilidad, debían ser sus características. El futurismo, con su intuición de la realidad como perpetuo flujo, no satisfacía estas exigencias tan bien como el cubismo, que ya en sus postulados se propone darnos la visión de una realidad fija e inmóvil: no las cosas, más bien el símbolo, la abstracción de las cosas a través de la visión externa recibida por el artista.

En esos años se suceden en Italia innumerables exposiciones "novecentiste" pletóricas de cuadros, pobres de significado artístico. En el tema predomina la exaltación de las realizaciones del Partido; en forma se limita a ampliar las masas, a dilatar los espacios, a apagar los colores para que nada distraiga al espectador de la escena contemplada. Con el tiempo la tentativa de dar carácter político al arte quedó sin efecto, puesto que éste por su naturaleza es libre y para vivir debe poder expresarse sin trabas. En Roma misma, la "Escuela romana" fue la más libre y antifascita interpretación de la época en la que se desarrolló.

Los mayores representantes de esta escuela fueron Gino Bonichi y Mario Mafai.

Scipione —pseudónimo de Bonichi— nació en Macerata (Las Marcas) en 1904, pero su obra se desarrolló en Roma, adonde se trasladó muy joven. Vivió en estrecha amistad con Mafai, cuyo arte no dejó de tener influencia en los primeros tiempos sobre su obra. Murió en 1933. Sus primeras obras se remontan a 1927 y ya entonces demuestran la rebelión del artista a los módulos del "novecentismo" y se desvinculan del cubismo creando una forma propia muy cercana al expresionismo. Sus dibujos más numerosos que sus pinturas, nos lo muestran en posesión de aquellas rápidas síntesis ajenas a todo plasticismo, de aquellas vivas y agudas reacciones de fantasía que tanta importancia tendrán más tarde en su obra pictórica. De Roma prefiere los aspectos barrocos, representados con largas, retorcidas pinceladas, vistos con ojos deslumbrados por luces relampagueantes e imprevistas, por colores que en su disolución logran originales síntesis cromáticas. Algunas de sus obras, como "Plaza Navona", "El Cardenal Decano", "Puente Castel Sant'Angelo" nos ejemplifican su manera de contemplar la realidad, despojándola de toda retórica académica y, por contraste, revelándonos su falsedad. Es ciertamente un alma atormentada que se analiza a si misma y a sus temas con lúcida objetividad y que a través de esa interiorización nos permite llegar al espíritu mismo del objeto representado. A veces su visión llega a ser alucinante y sus personajes poco más que fantasmas; los colores son para él manchas vivas que suscitan la imagen y encienden la expresión. Ninguna complacencia hedonista del artista por los colores mismos; ningún preciosismo que pueda disminuir o distraer su tenso ensimismamiento. Así, toda su obra, concluída en un brevísimo ciclo de tiempo, constituye la más significativa voz de desaprobación contra la falsedad de su época.

Mario Mafai nació en Roma en 1902, donde aún vive. Las mutuas influencias con Scipione no aminoran las divergencias en el significado más íntimo de la obra de los dos pintores. La inquietud que caracteriza la de Scipione y que encendía de tonos sanguinolentos su paleta, se atenúa en Mafai con tonos más cálidos y mórbidos que poco a poco lo llevan a un sereno lirismo tonal. Y en efecto, de un primer expresionismo típico del ambiente romano alrededor del 1930 (especialmente en las máscaras), Mafai lentamente, siguiendo a Morandi, aclarará sus colores —si bien empleando la luz sólo para crear un ámbito prospéctico, sin finalidad plástica— y se orientará hacia una visión más serena de la vida. Aquí también, naturalmente, estamos fuera de toda reminiscencia académica.

Otros artistas cuya formación depende, por lo menos en parte, del ambiente creado por la Escuela romana de Scipione y de Mafai, son Conrado Cagli (n. 1910), pintor vigoroso, de expresionismo fuertemente plástico y monumental por influencia del volumetrismo de Roberto Melli; Orfeo Tamburi (n. 1910), cuya pintura tonal sigue preferentemente la tradición del siglo XIX —particularmente acertados sus cuadros de paisajes en los que la adhesión al ambiente es estrecha y reveladora; Toti Scialoja (n. 1914), con su denso cromatismo, a veces disonante, desplegado en temas expresionistas. Y junto a éstos los tonalistas Manuel Cavalli, José Capogrossi, Afro Basaldella, Francisco Trombadori, Juan Stradone, algunos de los cuales han pasado después a nuevas formas pictóricas.

El motivo inspirador, es decir, la reacción al "novecentismo" académico, no fue más que una ocasión para la formación de la escuela; después, habiendo cada artista superado el momento polémico, pudo dedicarse a la búsqueda de una expresión personal de manera tal que la escuela romana, como muchas de las agrupaciones que suelen llevar el nombre de "escuela", fué un símbolo para el espíritu de rebelión y la intolerancia, un punto de contacto para estos artistas. Los cuales, quien más quien menos, alcanzaron todos un estilo propio: Mafai con su tonalismo siempre más acentuado; Tamburi con sus paisajes meditabundos; Trombadori con sus nítidas visiones; Stradone con su cromatismo.

Fausto Pirandello también contribuye a la reacción contra el academismo del "Novecento", si bien su trayectoria se dibuja netamente distinta de la del grupo romano, ya sea que se acerque a algunas fórmulas de la pintura metafísica en la creación del ambiente, o que insista mayormente en la descripción valiéndose de colores vivos traspasados de luz, o en fin, que la materia viva e inquieta del pintor se desprenda fatigosamente de formas abstractas y concisas.

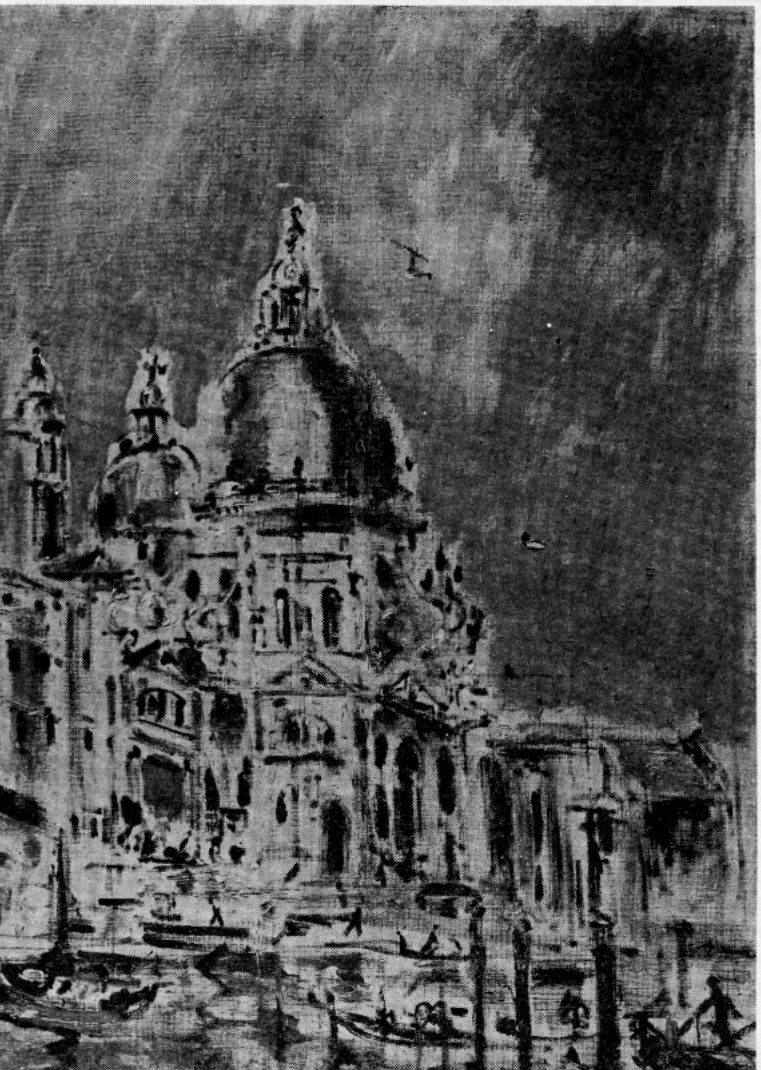
CAMILLA LAUREANI DE BORGHESI



DE PISIS Desamparado 1946

esbozo sobre el arte de de pisis

DE PISIS La iglesia de la Salud, 1947



Aunque estamos convencidos de la necesidad de distinguir netamente entre la vida y la obra de un artista, y de la dificultad de encontrar entre ellas un puente, una relación, pese a creer que la auténtica imagen de un artista sea sólo aquella que nace con nosotros al amoroso contacto con sus obras, sería una inútil y póstuma crueldad y una gran injusticia, hablar de De Pisis sin bosquejar sus hazañas terrenas. Tanto fué el amor que el pintor ferrarés llevó a sus encuentros cotidianos con la realidad, el ardor con el cual quiso hacer de su vida una obra de arte, el gusto infantil y prepotente que experimentó en atraer sobre sí la atención de la gente. Sería, además, aparte todo, una gran ingratitud.

Sobre De Pisis, hombre célebre en el mundo de las artes, desde hace lo menos treinta años, existe, en parte verdad y en parte inventada, dicha en alta voz, o susurrando al oído, una rica colección de anécdotas que nos describe su humor, estros, extravagancias, excesos, ingenuidad y locuras.

Sería fácil, por lo tanto, y quizás también divertido evocar nuevamente, siguiendo el hilo de esta historia anecdótica, la imagen del adolescente, quien desde la nativa Ferrara bajó a Roma en 1920: un jovencito con sombrero hongo y cuello duro, "proustiano" en el gusto y en el aspecto, o aquella, sucesiva, del pintor extrovertido y "bohemien", deambulando eternamente y con un loro hablador sobre el hombro, obligado frecuentemente a vivir de variados recursos, tanto en París como en Italia. No sería, tal vez, más difícil, pero sí más escabrosa la imagen a contraluz de De Pisis rodeada de una cuadrilla de gallardos modelos (tenía una habilidad extraordinaria para tener en su séquito a púgiles y atletas) o aquella de De Pisis a cuyas fiestas —el término fiesta es aquí sólo un eufemismo— acudía la policía llamada por los indignados y adormilados vecinos; o bien aquella de De Pisis dedicado a la práctica de la magia negra, que agujereaba una estatuilla de barro para obligar a la inquilina de su bloqueado departamento, a desalojarlo.

Nos resultaría un De Pisis a veces loco y a veces extravagante, ruidoso y ambiguo, jactancioso e inquieto, pero se nos quedaría al margen el verdadero De Pisis, el conjunto de sentimientos e ideas, de intuiciones e impulsos, de orden y de pasiones, que constituyen una conciencia.

Sin embargo, si renunciamos a la anécdota, al episodio picante o singular, nos damos cuenta inmediatamente de lo poco que sabemos de De Pisis, y de su terrena aventura, de los tortuosos caminos de los sentimientos que condujeron al elegante petimetre ferranés en 1920 a la Casa de Salud —también este es un eufemismo— donde transcurrieron los últimos cinco años de su vida y donde murió.

Cualquier tentativa para encerrar un hombre y una vida en una fórmula, en una cifra definida, es peligroso y arriesgado, pero el azar es aún mayor cuando este hombre es un artista y nosotros debemos buscar, no sólo darle un sentido a los múltiples actos de su vida, sino también enlazar esta vida con su arte.



DE PISIS La Salud desde el Puente de la Academia, 1947

Nos damos cuenta, entonces, que gran parte de las acciones humanas son aparentemente casuales e incoherentes, que entre acto y acto, entre elección y elección, existen vacíos y abismos insondables, que entre la vida del artista y su obra, existe, a menudo, la contradicción más estridente, y estamos obligados a postular una lógica secreta y tortuosa de los sentimientos, a substituir los juicios limpios y precisos con cautas hipótesis, a suspender, frecuentemente, juicios e hipótesis y a confesar nuestra ignorancia.

De Pisis, entonces, después de esta cuidadosa y prudente consideración, se nos presenta con su loro hablador, su góndola plateada y su cuadrilla de gallardos modelos, viviendo en la luz turbia y fluída del gran romanticismo europeo; y sus compañeros ideales, la gente que se le parece y que puede ayudarlo a comprenderlo son Pöe y Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, Van Gogh y Modigliani, o sea hombres que quemaron su vida en el fuego del arte, y pagaron el don de la creación, del mágico y superior equilibrio de la belleza lograda, con el desequilibrio de la vida práctica, con la incapacidad de vivir en el plano del conformismo. Existieron y existen, es verdad, y valga por todos el olímpico Goethe, artistas dotados de un extraordinario equilibrio, también en la vida práctica, capaces de ser, al mismo tiempo, "inmortales" y titulares de fuertes cuentas bancarias, y han existido otros que han pagado su arte con la incapacidad de poder vivir según las normas corrientes. Sobre esta experiencia, cierta psicología positivista fundó la equivalencia genio y locura, mientras que hoy reivindicamos el carácter **superior,** consciente de cualquier creación artística, y encontramos la verdadera naturaleza del artista en su fuerza creadora, en su capacidad de equilibrio, de autoconciencia, de construcción y de orden.

Vista en esta perspectiva dramática, la vida de De Pisis pierde lo pintoresco de la historia anecdótica, y se convierte en una lúcida, consciente, desesperada búsqueda de luces y de sensaciones, un empeño preciso, de encuentros destinados a crear la base sentimental sobre la cual surgirá el orden lírico.

Si los encuentros son a menudo tempestuosos e inquietos, ávidos y crueles, si el artista con frecuencia enmascara y suprime la realidad que le disgusta, sucede porque en De Pisis, junto al amor por la vida está siempre presente el sentido de la muerte, o mejor aún, de la descomposición de las cosas.

Mariposa nocturna destinada a quemarse en el impulso que la lleva a la luz, alma profundamente consciente de la muerte, De Pisis, hombre de arrebatos y resentimientos y eterno comediante, es asimismo uno de los héroes puros de la actividad artística; y todo en él, incluso la carrera hacia la locura, desembocadura fatal de quien cree conjuntamente en la vida y en la muerte y no logra conciliarlas, se nos aparece claro, comprensible, legítimo.

Los antecendes que tenemos de De Pisis, joven, y su **Zibaldone,** lleno de pasajes de variados matices, indicaciones y reflexiones, iniciado a la edad de trece años, nos lo muestran atentísimo a todos los aspectos de la realidad, ansioso de saber de filosofía y metafísica, poeta.

En los años juveniles, en los cuales estudiaba letras en la Universidad de Bologna,, sobre su tarjeta de visita estaba escrito: Nobil uomo Luigi Filippo Tibertelli De Pisis de los marqueses... académico, naturalista, botánico, filósofo, poeta, escritor, entomólogo, miniaturista, crítico... y bajo el deseo, totalmente depisisiano de "épater le bourgeois", la inscripción exprimía claramente el mundo tumultuoso, denso y vibrante de intereses y proyectos en el cual vivía en Ferrara, en la calle Montebello, en el entrepiso de un bonito palacio antiguo, Luigi Filippo Tibertelli De Pisis, que sólo algunos años más tarde decidió firmarse solamente Filippo De Pisis.

No era ciertamente entomólogo, pero quería y coleccionaba mariposas del valle del Po, y de ellas nos ha dejado, en algunos lienzos, espléndidas imágenes; no era botánico, pero las extraordinarias flores de De Pisis nos atestiguan de la manera más persuasiva su amor incesante, vivísimo, intenso por las formas de la vida vegetal.

Hasta 1920, De Pisis, a pesar de estar apremiado por intereses tan contrastantes, se sintió esencialmente poeta, y había publicado algunos preciosos volúmenes, en los cuales respira una poesía de fragmentos líricos, llena de rupturas, sutil, impresionista.

Sus primeros cuadros se remontan a 1916, pero, entre 1916 y 1920, este hombre, que fué capaz de pintar tres cuadros al día (y después de cada cuadro sufría una terrible jaqueca — tres cuadros representaban entonces tres jaquecas) pintó poquísimo, casi nada, y la pintura fué para él, más que nada la traducción plástica del mundo de palabras que lo apremiaba por dentro.

De Pisis sintió en sí la pintura, como vocación dominante pero no exclusiva, (puesto que continuó componiendo versos también después y se sintió siempre poeta-pintor) sólo después de 1920, y casi inmediatamente, después de una breve experiencia como profesor de latín en los colegios secundarios de Roma y Asís, se dirigió, en 1925, con instinto seguro, a París, donde permaneció hasta 1935, y después a Londres hasta 1939. Volvió a Italia, ya célebre, en 1939, y vivió, esta vez rico, primero en Milán y después en Venecia, que se reveló como su patria de corazón. Sus últimos años transcurrieron en la Villa de Fiorita, una casa de salud para enfermedades nerviosas, cerca de Milán.

En cierto sentido, nada más límpido y evidente que el desarrollo artístico de De Pisis, que, a pesar de moverse en el amplio cuadro de la pintura moderna y enlazarse en la forma más precisa al impresionismo francés, sigue una trayectoria propia, indiferente al desarrollo de las modas contigentes en Italia y en Francia. Si en su formación hay un punto y un momento decisivo, éste está representado —como en la mayoría de los casos de la cultura italiana de la época— entre 1916 y 1920 por el encuentro a través de Apollinaire y Soffici, Carrá y De Chirico, con la gran cultura europea del momento, con Rimbaud y Verlaine, con Manet y Cézanne, con Mallarmé, Gide y Valery, y con todas las personalidades que en las letras, en el pensamiento, en las artes, exaltaron y reivindicaron el carácter libre, autónomo, experimental de la obra de arte.

Algunos de los críticos de De Pisis, han querido establecer una serie precisa de influjos de relaciones y han escrito los nombres de De Chirico, Carrá, Manet, Cézanne, Matisse y en fin, lo han enlazado con la tradición italiana de Guardi y de Tiepolo. Reflexionando bien, todo cuanto han dicho y observado es perfectamente exacto y es, también, completamente falso. Es exacto si nos limitamos a constatar determinadas particularidades técnicas y determinadas afinidades espirituales; es falso si entendemos referirnos a influjos precisos y definitivos. De Pisis, que bajo su apariencia de distraído, fué siempre, como en sus orígenes, hombre de cultura, extremadamente consciente de aquello que quería y de los medios necesarios para lograrlo, tuvo en su vida sólo una auténtica influencia y fué aquella —por natural afinidad de espíritu— de la gran pintura impresionista. La única afirmación justa que puede hacerse, si se quiere definirlo y encuadrarlo en el complejo mundo del arte contemporáneo, es que se trata de un pintor post-impresionista que vive en los grandes esquemas del gusto impresionista como Matisse, como Utrillo, como Dufy, como Bonnard.

Para el resto, el distraído, el intrépido malabarista de su vida, que fué De Pisis, fué también uno de los más originales e independientes pintores de su generación, que supo resistir las influencias de las diversas modas pictóricas que se sucedieron en Francia e Italia entre 1920 y 1940, del surrealismo al abstractismo, al novecentismo, a la Escuela Romana. No está de más hacer notar que De Pisis, en el momento en el cual la pintura en Italia se orientaba, por sugestiones políticas, sobre los esquemas del estilo llamado del "Novecento", fué la expresión más clara y confesada de un gusto antitético, fué el "antinovecento" por excelencia, y así lo amoral de De Pisis se transforma para sus contemporáneos en lecciones de alta moralidad y de fidelidad a sí mismo.

En esta aceptación inicial del gusto de los impresionistas y en el proceso lineal interior de ahondamiento que a través del ejercicio de un duro y cotidiano oficio, lo llevó a la posesión de una técnica rapidísima y esencial y a la conquista de un estilo propio inconfundible, está toda la historia del desarrollo del arte de De Pisis, de sus treinta años de cotidiana lucha con la forma y con la luz.

Para definir este estilo, en sus mejores momentos, para expresar en palabras el cúmulo de sentimientos e ideas que esta pintura suscita, se puede disponer de los análisis de Cecchi, Cavicchioli, y Raimondi.



DE PISIS Bodegón con botella negra, 1950

Escribe Cecchi: "Con De Pisis, se diría que la pintura quiere invitarnos a presenciar su propia descomposición. Es como si por arte de magia, las imágenes se deshicieran, se quemaran y se volatizaran, despedazándose bajo nuestra mirada, hasta que apenas queda, alrededor de los hilos de la trampa, negros y retorcidos, una que otra señal cenicienta, uno que otro círculo multicolor, y alguna mariposa brillando y crepitando en el aire. Algunas veces la desintegración es tan obsoluta, los indicios restantes tan efímeros, que es de temer que aquella fábula se encuentre en las últimas cartas. Un instante más y en su pintura no veremos más que colgajos destrozados de telarañas, en las cuales se hubieren posado un ala de mosca o un pétalo seco. Entretanto, qué donaire, incluso en cierto sentido, qué ciencia, qué maestría en ésta disgregación, en ésta delicuescencia tan refinada como para que parezca morbosa.

Sobre la disolución de las formas como característica de De Pisis, los críticos están todos de acuerdo, y los términos que emplean se asemejan. Escribe Anna Maria Brizio: "En De Pisis la disolución de cada consistencia plástica alcanza grados extremos, en un voltear de pinceladas separadas, deshojadas, volantes, que son como la anotación rápida y efímera de una apariencia que relampaguea y de una imaginación que nace liviana y transparente para toda una gama de acuerdos sin insistencia en el sujeto".

Y Giuseppe Raimondi, que fué de De Pisis, tal vez el intérprete más amoroso, ha dicho: "El color desprende, comprime los espacios con una idea de "vitraux", más bien con una escama de substancia vidriosa, de superficie petrificada". Y al observar como De Pisis soluciona el problema de la perspectiva, exaltando, acentuando algunas partes del cuadro, con el empleo de colores puros, que hacen vivir el espacio alrededor y adquirir a los planos la degradación necesaria", agrega:

"Los colores de De Pisis arden hasta la combustión lenta de la forma, que se estanca como brasas sofocadas entre el negro carbón, ya carbonizado".

Con el espíritu en continua y extrema tensión, casi en un delirio, y con su ojo de águila que deslizaba recto, como un relámpago, a la conquista de los diversos aspectos del mundo, De Pisis estableció sus contactos con la realidad sobre una base de violencia casi carnal, y en cada uno de sus aspectos, también en los más cotidianos, descubrió y reveló su secreto deseo de gloria y de muerte. Su trayecto fué una maravillosa aventura, rica en encuentros y sorpresas, fértil en felices resultados. Despuntan así, entre otras, las flores de De Pisis, que tanta felicidad han sabido y saben esparcir alrededor de sí. Son tenues velos de simples colores, que, cuando la mirada se posa en ellos, palpitan un poco y se convierten en pétalos rojos, azules, violáceos, y a veces, en blancas alas de ángeles, que nos transportan, en una trémula y transparente atmósfera, hacia lejanos horizontes de inocencia.

Nacieron así los bodegones llenos de caracoles, ostras, langostas, perlas y frutas, compuestas en vastas y complicadas arquitecturas y surgen sus vistas de París, Londres, Milán, Venecia que, a menudo, son acabados poemas en prosa, límpidos fragmentos líricos.

También así sugen los numerosos dibujos de De Pisis que, a pesar de no ser tan conocidos como sus pinturas, son de una calidad absolutamente superior.

A menudo representan magníficos, esbeltos y grandiosos desnudos, realizados y compuestos en complejos ritmos, que con su particular encanto se enlazan con los pintores amanerados del mil quinientos. Una sensualidad ambigua y fantasiosa los inspira y los penetra; y el signo es secreto y rápido, macerado de manchas, aureolado y enmarañado, y sugiere realces cromáticos y acuerdos tonales.

El peor enemigo del arte de este personaje balzaciano, que se llamaba Filippo de Pisis, fué su misma rapidez y facilidad de expresión, que muchas veces lo llevó a repetir un motivo original, creado en un momento de éxtasis superior, en numerosas variantes y repeticiones, que no son ahondamientos y enriquecimientos del tema original, pero sí, ejercitaciones de mero gusto.

De todos modos, no es fácil poder distiguir entre ellas, dado el idéntico carácter de la técnica y la composición.

Ahora que no existe Filippo De Pisis, que se ha apagado para siempre su amor prepotente e indomable por la luz y el color —y fué lenta, larga, la última etapa de su camino hacia la muerte— su pintura nos parece, todavía más preciosa, y nos damos cuenta claramente, de la grande e irreparable pérdida que representa su muerte.

Nuestro contacto con los grandes espíritus del mundo, con aquellos, en los cuales más se ha manifestado el poder creador, es siempre ambiguo; y se asemeja, en parte, a la lucha con el Angel sobre el carro de fuego de Elías. Quedamos embargados por la fuerza creadora de su poesía, y en el primer momento permanecemos pasmados y turbados; pero, rápidamente queremos comprender e interpretar, nos sublevamos ante su sugestión, e iniciamos un cerrado diálogo con el autor y su obra, para aclararla, encuadrarla, interpretarla en su secreta intención, en su íntima historia, para continuarla y ampliarla según su eco en nuestro propio sentimiento.

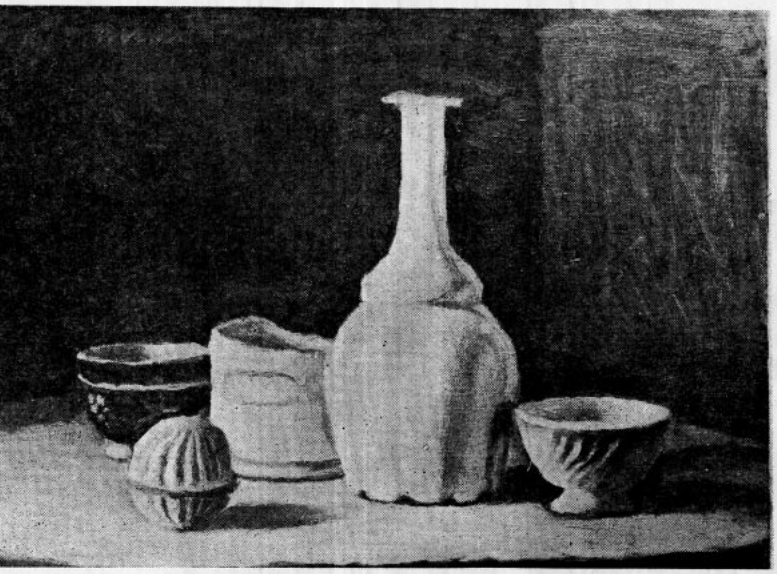
Y no es irreverencia hablar de diálogo, porque por grande que sea la distancia entre nosotros y los grandes espíritus, ellos, con su obra, destinada a vivir en el mundo independientemente de la persona física de sus creadores, han querido tender un puente entre nosotros y ellos, han buscado el diálogo con nosotros para llevarnos sobre sus alas a los ámbitos de fuego de la poesía, en la cual lo absoluto se viste de carne, y lo contingente vive en la luz de la eternidad.

El diálogo con De Pisis abierto hace cuarenta años, continúa no obstante, y durará largo tiempo, porque De Pisis es uno de los pocos pintores de su generación que permanecerán.

De Pisis, se embelesaba cuando en una exposición o en una galería, la gente corriente reconocía de inmediato sus cuadros, y se dirigía a ellos como a viejos amigos diciendo: "Aquel es un De Pisis".

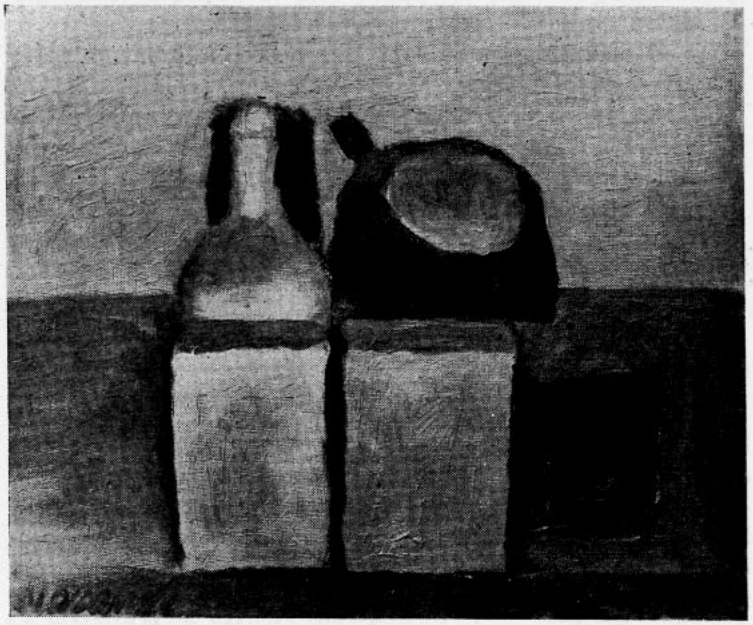
También nosotros, cada vez que encontremos en una galería un De Pisis, lo reconoceremos inmediatamente y nos acercaremos a él, como al amigo de siempre, en busca de consuelo y alegría; felices de estar, una vez más, embargados en el mágico círculo de luz, en la secreta corte de amor del gran pintor-poeta ferrarés.

GIUSEPPE CARDILLO



MORANDI Bodegón, 1946

MORANDI Bodegón, 1956



morandi o la sabiduría plástica

Recién egresado de la Academia, Morandi inició su actividad artística bajo la influencia de Cézanne: lo único posible para un artista de su temple y de su rectitud.

Fué un hallazgo de esquemas solemnes y esenciales, perdidos durante el furor romántico, que fué la última consecuencia del barroco "imaginista" y del triunfo del luminismo.

Cézanne construía sólido detrás de los planos sobrepuestos, construía según un concepto arquitectónico en la atenta medida del espacio; y la luz impuesta al tono no le disminuía el vigor ni su calidad de absoluto. Morandi, a través de Cézanne, volvía nuevamente a la pintura humanista de los perspectivistas, a los grandes "inventores" de las formas espaciales; anhelando un orden duradero, especialmente después de la degeneración del impresionismo en la academia pseudo-científica de los post-impresionistas y de los numerosos divisionistas.

En el análisis espectral de la luz se había perdido el sentido de la composición y de la unidad compacta de la materia colorística: se había substituído la pincelada constructiva por el relámpago brillante, el escalofrío gracioso de la pintura mundana internacional, que imaginaba emular a Franz Hals.

Morandi, sin participar en polémica alguna, mejor aún, quedándose aparte, esquivo y solitario, cuidó de hacer madurar la propia "visión" de las formas en una búsqueda —esta vez el término es verdaderamente apropiado— de pureza, desechando toda seña retórica y todo capricho del oficio. Si hubo un momento en el cual Morandi pareció inclinarse hacia el intelectualismo de la época —en el período de los "Valores plásticos"— esto ocurrió por la límpida voluntad del artista, que, a través de la disposición plana del color y el dibujo exacto de los objetos inventados y colocados en un espacio absoluto, quiso imponerse una norma: darse a sí mismo, ante todo, el ejemplo de un orden moral.

Las castas pinturas "metafísicas" de Morandi, sin valerse de inventos ilustrativos para turbar los espíritus y conquistarlos con misteriosos procesos intelectuales, permanecen todavía como indiscutibles testimonios de la severidad de un gran estilo, en el cual la inteligencia crítica ha actuado para legitimar la abstracción de las formas.

La exigencia moral era tan fuerte en Morandi, como para imponerle la solución de cada problema de forma al margen de las contingencias polémicas; lo contrario de lo que le ocurre a tantos de sus contemporáneos. La pintura se convertía para ellos en un juego de la inteligencia —no importa si genial— y Morandi, mientras tanto, perfeccionaba sus propios esquemas lejanos de cualquier empirismo, dedicándose a un profundo estudio de los pintores "mágicos" del Cuatrocientos: Paolo Ucello y Piero della Francesca. Pero nada escapaba al agudo ojo de Morondi del arte italiano de los primeros siglos, indagado en sus razones más misteriosas, en sus ritmos secretos, en sus calculadas arquitecturas, en el incorrupto esplendor del color, en cada una de sus formas sintácticas. (Es preciso escuchar a Morandi cuando habla de los antiguos o cuando hace el análisis de un cuadro que él admira: recuerdo aquello que dijo delante de las prodigiosas "Cortesanas" de Carpaccio).

Es inútil insistir sobre la conciencia estilística de Morandi, uno de los pocos que permaneció insensible a los caprichos intelectualistas, a la tentación de las aventuras fantásticas. El pintor boloñés es de aquellos que limitan el propio horizonte a un determinado espacio para conocerlo a fondo en cada una de sus partes, para descubrirle cada secreto, puesto que él comprendiera, desde los primeros años, que la época no era favorable a los poemas épicos y a las Capillas Sixtinas.

Morandi, desde éste ángulo, no dejó nada de incierto o aproximativo, buscando una definición, siempre más válida, de pocas series de objetos "conocidos", enfocados, cada vez, como para una prueba decisiva de su solidez plástica, de su existencia espacial.

Las categorías de estos objetos son, ahora, universalmente conocidas, incluso son familiares, tanta es la ciencia pictórica que las ratifica y tan afirmativa es la certeza del artista que crea con ellas cuadros absolutos en la unidad perentoria de los elementos formales.

La pintura de Morandi ha ido enriqueciéndose, de año en año, con formas inéditas casi por germinación analógica, y estas formas fueron introducidas entre aquellas ya conocidas y estudiadas, sin jamás turbar el equilibrio y la armonía de las composiciones perfectas.

Morandi, revelando magníficas armonías de colores, dando formas a su lírica visión de las cosas, ha creado un lenguaje figurativo, depurado de toda escoria pictórica, un lenguaje —casi ascético— y precisamente por ésto, históricamente "necesario" en un período de experimentaciones, a menudo gratuitas y hedonísticas, desposeídas de todo contenido moral.

Los paisajes de Morandi —también estos limitados, en el espacio al patio de la casa de Boloña o a los alrededores de la villa de Grizzana— tienen el mismo carácter y la misma intensidad de la naturalezas muertas, en cuanto son reducciones de elementos múltiples a la simplicidad de un bosquejo en una luz "interior", como de recuerdo.

La intransigencia del arte de Morandi, que también es indiferencia, por cuanto se agita fuera de su complejo mundo de solitario, fué siempre un seguro punto de referencia en el movimiento, a menudo desordenado, del arte contemporáneo.

En los momentos menos felices, cuando las conciencias se derrumbaban frente a los encargos "celebrativos", se pensaba en Morandi, encerrado en su estudio de Boloña delante de una mesa atestada de potes y de botellas, y este pensamiento era consolador y tranquilizante.

El arte de Morandi es, en efecto, una perenne aspiración a lo absoluto, en un profundo desprendimiento del tiempo; casi inspirada por un ansia cósmica, serenada y purificada por la razón. Giorgio Morandi cuenta la historia secreta de un mundo de "cosas", reveladas en sus formas únicas y esenciales: pero él también descubre y expresa la poesía íntima y contemplativa de un ángulo terreno extremo, en el cual pocas familias de objetos se presentan en la luz irreal del sueño.

GIUSEPPE MARCHIORI

el arte abstracto, vedova y su credo



VEDOVA Los caminos del mundo, 1953

De todas las posesiones del arte moderno, parece ser el arte abstracto —su posición más característica y extrema— la que más se ha expuesto a la desconfianza y la crítica. No han faltado los comentarios para considerarlo un producto de mercantes de arte en parecida maniobra a la que practican los corredores de la bolsa para hacer alzar las acciones; también se le ha criticado de no ser humano, no ser social, ser un arte de evasión y otras fantásticas argumentaciones. Sin embargo, el arte abstracto acapara la atención del mundo mostrando un vigor y vigencia a través de las innumerables exposiciones y los escritos polémicos que superan cuanto se ha escrito de tendencia alguna. El arte abstracto sigue su camino para expresar con más ahinco el verdadero sentido de su época, y después de la segunda guerra mundial, con una fuerza incontenible se esparce por todo el resto del orbe.

Fué hacia 1910 que un grupo de pintores incomodados hasta la angustia por la presencia del objeto exterior, decidieron hacer abstracción del mismo. Al Cubismo (1907) y al Futurismo (1909) correspondió el primer grito de emancipación en la pintura; querían recrear un mundo más en correspondencia con los tiempos que sucedían. Picasso explica después: "cuando creamos el Cubismo, no tuvimos la intención de crearlo sino que tratamos solamente de expresar lo que pasaba en nosotros mismos". Los futuristas buscando la representación del movimiento, iban a descomponer hasta diluir las formas de la naturaleza. Pero no sospecharon las posibilidades del arte abstracto como idea central o meta. Fué más adelante que se definió como una nueva actitud. Hoy nos parecen demasiado reales con las últimas producciones, las composiciones de Picasso, Braque y Boccioni.

De todos los movimientos sin duda fué el Bauhaus (1919) el que influyó más poderosamente en la cultura de nuestro tiempo. También lo reconoce la profesora Giusta Nicco Fasola en "Ragione del arte astratta" en el que examina desde el punto de vista histórico y constructivo la situación del abstractismo contemporáneo. "Con energía se delínea —escribe la profesora Fasola— cosa importante y llena de promesa, una voluntad de superar el arte puro, el arte por el arte, encontrando la función substancial de la actividad estética en la existencia humana"... "El abstractismo en su desenvolvimiento ha confirmado el cuadro como un objeto de goce estético después que ha dejado de responder a

funciones religiosas, colectivas, sociales"... "Es una observación que hemos hecho todos: el cuadro abstracto se ve mal con el marco corriente... porque el cuadro abstracto actual no concentra el interés hacia el centro de la composición, por el contrario, se le ve extenderse en el espacio sin interrupción, aspirar a integrar un complejo arquitectónico-plástico, en un tema capaz de desarrollarse como en el fresco y como era el cuadro medioeval en el sentido mismo de su marco. El arte abstracto asume por lo tanto la función de reactivar los contactos entre el arte y la sociedad, de unir una cadena que se había roto hace más de un siglo. Esta función fué también el argumento substancial de un convenio de Florencia (1951) y había sido expresada en la conclusión del manifiesto de la fundación del Bauhaus. "Nosotros queremos crear una nueva corporación de artesanos que no conocerán más el orgullo de clase que se yergue como un muro presuntuoso entre artesanos y artistas. Debemos trabajar de común acuerdo el nuevo edificio del porvenir que unirá en relación armónica, arquitectura, escultura, pintura. Este edificio será elevado por las manos de millones de obreros en el cielo futuro, emblema cristalino de la nueva fe del porvenir". Nuestra finalidad última —escribía Gropius en el programa del Bahaus— es la obra de arte unitaria, la gran obra, donde no existirá distinción alguna entre el arte moderno y el arte decorativo. Nuestra sociedad carece de imaginación y es incapaz de considerar la obra de arte por sí misma y tiende siempre a relacionarla con el mundo físico, objetivo, práctico del cual se ha destacado."

Todo el mundo sabe que la abstracción filosófica que especula con ideas —con lo inmaterial— y la abstracción plástica que especula sobre formas, sobre materia, nada tienen en común. Apenas un punto de contacto en la voluntad de ir derecho al fondo de las cosas, en procura de lo esencial, eliminando cuanto pueda entorpecer el deseo imperioso de inventar y expresar, que siente el hombre. "En nuestro juicio —dice Sebastián Gash— es en ese mirar al interior y a lo esencial del hombre y del mundo donde hay que buscar la justificación del arte figurativo: su ruptura con una tradición relativamente reciente —la del arte grecolatino y del Renacimiento italiano— y su entronque con una tradición a la vez milenaria y contemporánea, que va de la prehistoria a los primitivos, pasando por todas las provincias de la historia del arte". Injustificada resulta la exigencia de una pintura con cosas y aspectos de la realidad cotidiana y vulgar. Se explica en cambio el pedido de una realidad nueva e independiente como producto de la visión y el íntimo sentir del artista. El espectáculo natural por mucho que conmueva al hombre será muy poca cosa desde el punto de vista plástico, si se le compara con la imágen que trabaja y retrabaja el artista en su atelier. La comparación de las fotografías de los temas que sirven al artista y la obra de arte, es demasiado elocuente. El público rechaza el arte abstracto, se acostumbró a una visión que hizo crisis a fines del siglo pasado, quiere ver representada la naturaleza, —la quiere como meta o punto de partida— el artista la toma apenas como un trampolín para lanzarse a otras zonas ubicadas dentro de sí mismo y que es su propia expresión humana. El público se irrita las más de las veces y esta indignación dice Ortega y Gasset "es la afirmación del espectador frente a la obra de arte que nada comprende y queda como humillado. Es la oscura conciencia de su inferioridad la que busca compensar de cualquier manera".

COMIENZO DEL ARTE ABSTRACTO EN ITALIA

La práctica de un concepto de arte abstracto en Italia se ha desarrollado con evidente retraso en relación con otros países de la Europa septentrional y occidental. Las causas se buscan en la posición del fascismo que como gobierno totalitario, atacaba el arte moderno, (arte degenerado) y en la supervivencia del Futurismo que inspirado en la retórica marinettiana se había vaciado virtualmente de todo fervor polémico. Cuando en Italia se planteó el problema abstraccionista, el momento teórico y ascético del neo-plasticismo hacía tiempo que había pasado a la historia. Mondrian, el padre del arte abstracto, había purificado las formas de toda conjetura objetiva. Van Doesburg rompía las relaciones de amistad con el Bauhaus por las teorías "funcionalistas" de los arquitectos y de los pintores "expresionistas" Klee, Kandinsky, etc. que hacían todavía concesiones románticas. Era una época en que se hacía diferencias de matices en las distintas posiciones que adoptaban los pintores. Hoy se admiten en el mismo frente, tendencias de los orígenes más diversos con lo cual se comete un grave error. Esta valorización más liberal se ha debido al hecho que desde 1945 el abstractismo ha pasado de una estricta plataforma teórica a otra de mayor trascendencia al servicio de lo humano.

LA PINTURA DE EMILIO VEDOVA

Hablaremos en estas líneas de uno de los artistas más vigorosos y combativos de la nueva Italia. No somos partidarios de un arte en que impere el caos y la anarquía, pero no podríamos cerrarnos a la autenticidad y potencia de un arte que es un tumultuoso documento de la historia del hombre. No podemos cerrarnos tampoco porque pensamos que el arte se enriquece con los distintos puntos de vista y más, creemos con Giraud que si "el arte no tuviese más que una escuela y una doctrina, perecería por falta de audacia y de tentativas nuevas".

El que examina un cuadro de Emilio Vedova tendrá la impresión que un mundo se desintegra con violencia. Astillas salen disparadas semejantes a las que producen muchas piezas de pirotecnia encendidas. Se diría que nuestro mundo mecánico, sólido y rigurosamente arquitecturado, semejante a una máquina monstruosa, se despedaza. En ocasiones la visión cambia y al revés entonces, nos parece que un mundo en ruinas busca articularse apoyado en la fuerza de un dinámica interna. El profesor Giulio Carlo Argan que hace el prólogo a su muestra de Mónaco (Alemania), confirma esta visión y la interpreta: "Su concepción no nace de una deformación o consumación de las semblanzas naturales, quiere ser profecía o prefiguración del destino final del mundo en el acto mismo de su creación. Quiere unir en una síntesis deslumbrante el caos que precede y el caos que sigue a la destrucción del mundo."

La visión de Emilio Vedova no puede ser colorida; es un mundo dramático que ha encontrado su fórmula colorística en el empleo del negro y el blanco. En sus últimas telas, una sabia distribución de grandes masas de claroscuro, contribuye a la gravedad de la escena. Cuando aparece el color se le ve en forma de coágulos luminosos dispersos y enredados en la trama ideal del cuadro. Los trazos violentos y la estilización personalísima de las formas, remata una estructura que es fuertemente sentida y humana. Recia es su materia e ingrata, libre de artificios esteticistas o sensualistas. Ninguna concesión a las exigencias del ojo

y del paladar, en cambio, concreción de un lenguaje violento y directo que hablan al corazón y la mente de los hombres. Desesperación, melancolía, los trazos caracterizan los rasguños del hombre y el color, sus gritos lastimeros; conciencia moral del mundo del cual Vedova es el portavoz.

¿Qué es lo que anuncia o nos dice este visionario pintor? ¿Estamos próximos a terminar una etapa del hombre para comenzar otra, o bien, terminaremos esta para no comenzar jamás? El pintor que comentamos, por un poderoso don adivinatorio —confirmado por todos sus biógrafos y ensayistas— riqueza de una vida interior a despecho del conocimiento, en su breve historia aparece siempre adelantándose a los cambios culturales. Argan nos cuenta cómo "en los años más difíciles de la crisis italiana, entre el 38 y el 43, algunos artistas identificaron la cultura figurativa europea con la tradición del impresionismo o con el expresionismo. Vedova estaba entre estos últimos. Para unos como para los otros, en aquellos años, Europa significaba libertad. Aquellos que caminaban en la huella luminosa de Cézanne exprimían en aquellas formas claras su fe optimista en un ideal de libertad, aquellos que revivían el tormento de los expresionistas, expresaban en aquellas formas despedazadas y oscuras, su dolor por una libertad destruida. Vedova prefirió el dolor a la ilusión, ésta fué la primera razón moral de su obra de pintor. Los acontecimientos debían después demostrar cómo la ilusión europea fué utopía y el dolor auropeo, una triste realidad. Por eso Vedova supo, más que cualquier otro tocar el fondo de la situación y descubrir las razones morales del período más trágico de la historia europea.

Para Vedova una problema europeo existe todavía, en términos extremadamente dramáticos y fundamentalmente romántico"...



VEDOVA Espacio inquieto Nº 7, 1956

AUTODEFINICION

"Quiero —dice— expresar del modo más completo mi pensamiento, por eso, del modo más libre y debido a eso en un lenguaje "no figurativo". En una carta que nos enviara recientemente refuta al profesor Argan porque de su presentación puede desprenderse que el se expresa en un sentido demasiado romántico. "No —dice— me expreso sólo en un sentido absolutamente existencial. Mi vida de cada día, mis obras son mi pensamiento, mi ser, como obrar en el mundo. Quiero sentirme ligado a los otros hombres como ellos se sienten ligados a sus problemas: sus arranques líricos y sus dolores. Compréndase ahora que yo no pueda hacer pintura abstracta de la vida. Quiero hacer pintura dentro de la vida. Estoy en desacuerdo con aquella pintura abstracta que según creo en modo geométrico o a la manera "tachiste" no es otra cosa que una ejercitación intelectualista; juego de colores y equilibrios de formas, edonísticamente entendido. Voy a explicarme mejor; para mí, Mondrian, aun en sus cuadros más no figurativos, no es nunca abstracto. Aquellas líneas, aquella elección de colores es siempre **catártica.** Es siempre demostración de empeño de sólo su ser en el cuadro. También en el sentido moral si se quiere.

"La pintura no se hace con el intelecto ni con el sólo instinto. Uno debe llegar a trabajar como si el instinto empujase, en modo perentorio. Esto no contradice mi práctica de dibujar intensivamente aquello que voy a pintar; me parece que dibujando tomo más conciencia de aquello que voy a hacer. Así sin darme cuenta estoy sobre la tela para comenzar el trabajo. Utilizo los mismos procedimientos de siempre, dibujo con tinta china, con carboncillo o técnica mixta, pastel, etc. Algunas veces determino más la imagen, en otras ocasiones no consigo nada. Nunca me doy cuenta cuando he terminado un cuadro. Lo miro después, lo tomo, lo estudio, lo rayo, lo modifico. Deshago la imagen y comienzo una totalmente nueva, distinta de aquella que había concebido primero. Algunas veces el dibujo es una expresión tan completa en sí, que ningún cuadro podrá repetirla... Mi pintura tiene los estímulos que brinda la vida. Un viaje, el penetrar en una realidad distinta, ha de conmoverme profundamente. Hace tres años realicé un viaje en avión a Brasil, aquello era una realidad humana, realidad social tremenda, fortísima, realidad natural inconcebible en Europa. Vértigos de inmensos espacios horizontales desiertos para el hombre, hormigueantes de vegetación, de animales y vida inesperada. Creo que tengo todavía mucho que expresar de lo que fué para mí ese viaje.

"Nunca me ha preocupado si se venderá algún día el arte abstracto; me bastan diez liras en el bolsillo, o ninguna o más. Hasta el año 1948 mi vida ha sido durísima. Mi origen es humilde, mis padres no podían ayudarme y tuve que dejarlos a los 16 años para no serles una carga. A los 11 años trabajaba para llevar una pequeña ayuda a mi casa. Después he tratado de vender mis cuadros cuando era indispensable para vivir y sobre todo procurarme el material de trabajo. Me habría gustado y me gustaría vender, nunca hice concesiones en mi trabajo, no lo hice cuando vivía en la miseria, mucho menos lo haré ahora.

"Creo que un cuadro o un dibujo deben venderse aun cuando no han sido hechos para ese objeto o tengan esa finalidad. Deben venderse porque un cuadro es un pensamiento, un acto de vida y debemos difundirlo para que hable a los demás, al mayor número posible de hombres.

"La venta de mis cuadros ahora no va mal, pero dudo de que pueda existir la posibilidad regular de vender, por cuanto no hago pintura por encargo. En un determinado período se puede trabajar del modo más prodigioso y fecundo, con fuerza multiplicada y buenos resultados en muchas obras, pero otras veces no se obtiene nada y uno no está completamente contento. Es entonces que es difícil conformar a un marchand, que comprenda, espere, escuche, tenga resignación; igual es el comprador. No puedo hacer pintura por encargo, el único encargo para mí es el de mi espíritu y en ese caso lo llamo "exigencia".

"El arte "no figurativo", cuando es arte, esto es, creación, tiene siempre una función social, tanto en mi país como en cualquier otro. En mi intervención en San Giorgio creo haber sido claro al respecto: el libre lenguaje abstracto es seguramente hoy la historia de aquellas emociones que no podríamos comunicar de otra manera.

"El arte es producto de osmosis, permuta, provocación de sentimiento del modo más impensado y vario. El artista sensible no puede cerrarse en barreras de condiciones locales, aunque podrá reflejar en su obra sentimientos nativos de una situación local, económica, política o social, pero sólo en el caso que comprometan a todo el hombre.

"No existe una tradición válida si no supera los confines geográficos de una nación y se convierte en el lenguaje expresivo para todos los hombres. El arte cuando es tal, es siempre revolucionario porque es creación, pero no existe revolución si no va precedida de tradición.

"En las grandes obras del arte italiano a través de la historia, se pueden encontrar los gérmenes de las más grandes revoluciones estéticas contemporáneas: de los venecianos, color luz, hasta los futuristas.

"Las obras de arte moderno como muchas de las antiguas, no están sujetas a nacionalidad sino a personalidades artísticas, a Picasso, a Kandinsky, a Matisse, a Klee. En cada uno puede encontrarse un germen particular de sensibilidad española, rusa, franco-mediterránea, nórdica.

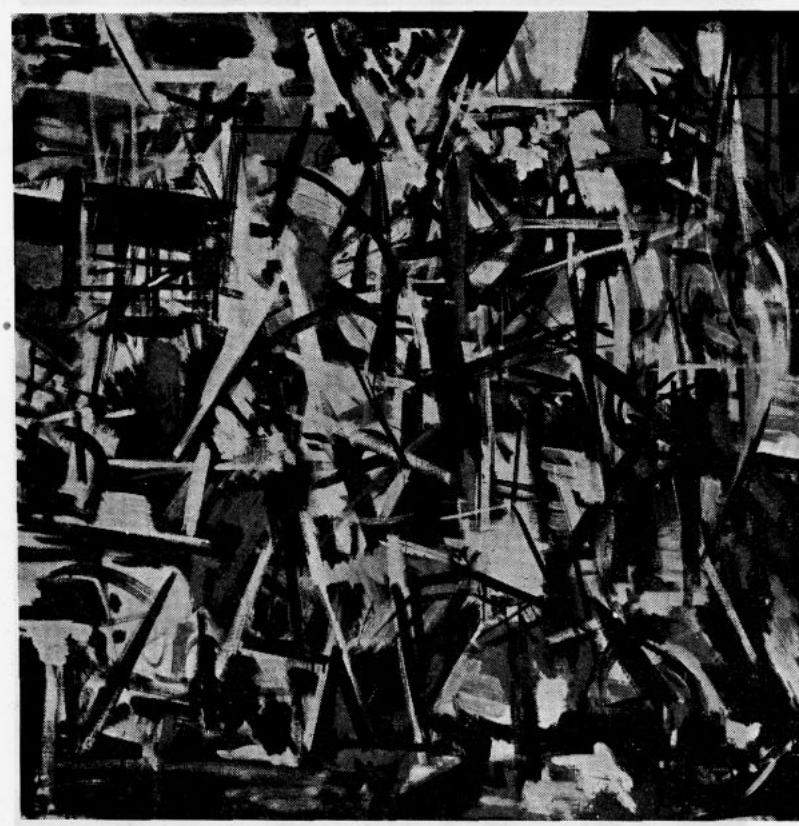
"Nunca debíamos asombrarnos tanto que Antonello de Messina sintiera fuertemente a los flamencos. El Greco lo sintió de Tintoretto, Boccioni lo sintió también. Pueden hablar a mi sensibilidad, Goya o Rembrandt, como el pintor contemporáneo más lejano geográficamente. Van Gogh sintió fuertemente el Oriente y fué Van Gogh. Encuentros y provocaciones pueden venir de los más lejanos tiempos, conscientes o no, de los más lejanos países; el caso mismo de Klee. No existen barreras ahora, del aéreo a la televisión. Los productos decorativos de cada país se difunden por todos los países, traen una forma y una influencia particular. Ninguno podría negar que a los venecianos les vinieron los más variados gérmenes de provocación creativa, tanto del Oriente como del Norte."

Artista vigoroso y obstinado, Emilio Vedova está concretando el más dramático documento de la etapa actual del hombre. Cuando se escriba la historia de la actividad plástica de esta centuria, sin lugar a dudas se le incluirá en ese grupo fervoroso y esforzado que a principio del siglo quiso, y no dejará de quererlo, que el hombre rompa las cadenas que atan su espíritu y encuentre el clima perfecto, el de la libertad.

DATOS BIOGRAFICOS

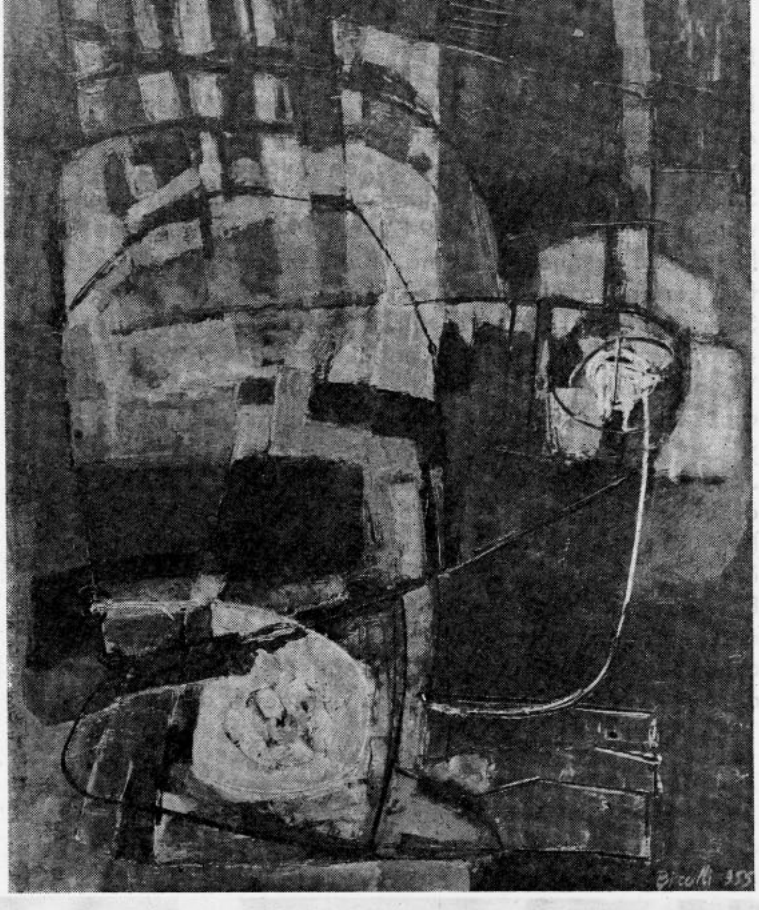
Emilio Vedova nació en Venecia el 9 de Agosto de 1919. Autodidacta, nieto del pintor Mancini. Expuso por primera vez en 1936, fuera de Venecia, en Milán 1942, Gallería "La Spiga e Corrente". Fué miembro activo del movimiento de vanguardia "Corrente" 1942. En 1943 toma parte en la lucha clandestina en Roma, fué patriota en el Cadore y fué herido en el Consiglio. Formó parte del grupo de la Secessione en 1946, con Birolli, Morlotti, Santomaso, Pizzinato, etc. Realizó una exposición en New York, Galería Viviano, ganando el estímulo unánime de la crítica norteamericana. Ha hecho envíos a la Bienal de Venecia, 1948, y a la I y II Bienal de Sao Paulo, Brasil, II Bienal de Tokio, Japón, Exposición Internacional en India 1953, V y VII Cuadrienal de Roma —I y II Italo— francés a Torino —Gallería Kestner Gessellschaft. En la última Bienal de Venecia fué invitado para ocupar una sala completa con sus obras.
El crítico Marchiori ha escrito últimamente una monografía dedicada a él editada por "Arte", Venecia, con 20 reproducciones en blanco y negro, en 500 ejemplares numerados de los cuales 25 tienen dibujos originales del pintor.

Ramón Vergara Grez



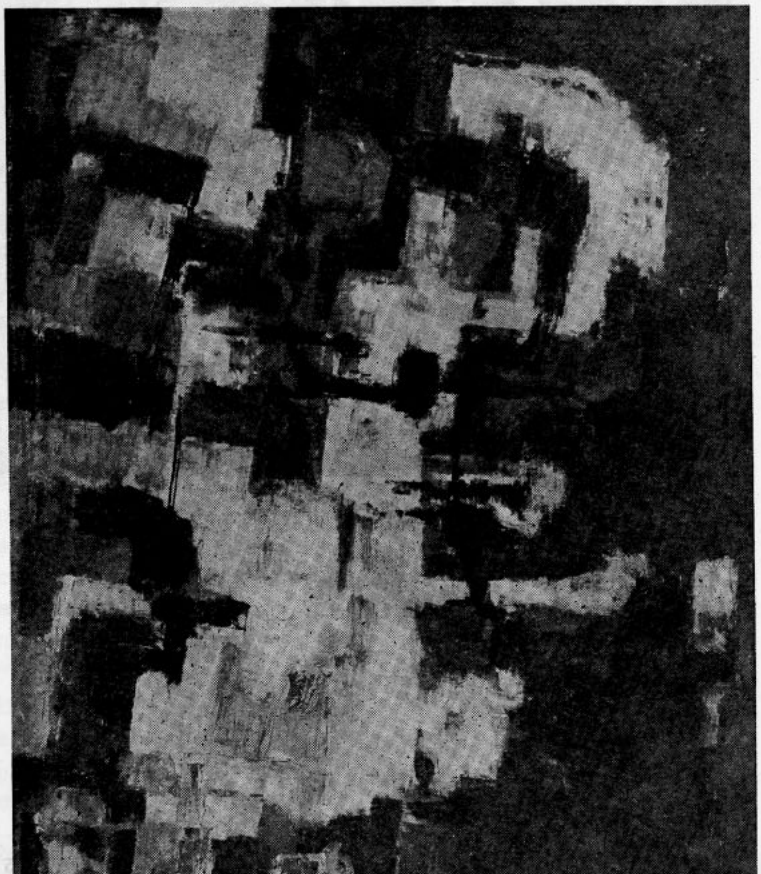
VEDOVA En el estudio, 1956

birolli desde el centro de su época



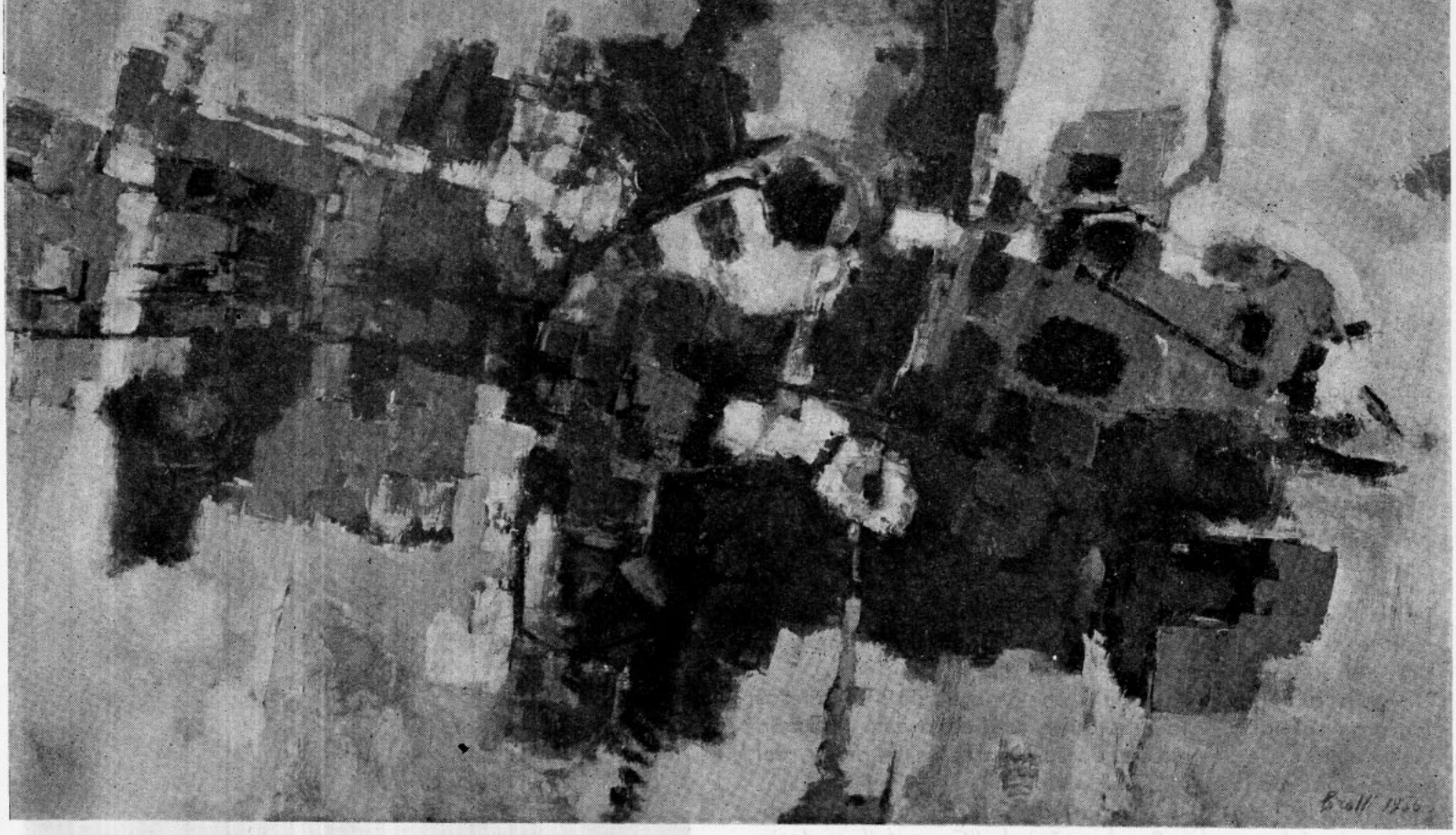
BIROLLI La noche, 1955

BIROLLI Paisaje de la memoria - Liguria, 1956



Hubo un período, entre 1925 y 1928, en el cual la Academia Cignarolli de Verona formó en sus aulas a un buen grupo de jóvenes que, en uno u otro sentido, habrían de ayudar a cambiar su curso al arte italiano. Tal vez fué la casualidad la que condujo a aquella ciudad a estos jóvenes, pero es una particularidad que merece destacarse. Manzú vino desde Bérgamo para hacer el servicio militar y en sus horas de licencia frecuentaba la escuela del desnudo. Con ropas caseras, confeccionadas con la lana de los pastores, llegó Tomea desde las perfumadas montañas de Belluno. Desde Mantova acudió Sandro Bini, que antes de llegar a ser crítico entre los más rigurosos, quiere cursar estudios de pintura. En cambio, Renato Birolli, no tuvo más que moverse desde su casa, ubicada frente a la Plaza delle Erbe; porque Birolli es veronés y si durante la otra guerra, niño aún, se refugió en Milán, prófugo con la familia, una vez terminada la guerra él volvió a las calles de su ciudad, que el Adige llena de fresco rumor.

Algunos de estos jóvenes se encontraron y se hicieron amigos alrededor de los bancos escolares; otros en cambio estuvieron codo a codo sin conocerse el uno al otro. Se reconocerían más tarde cuando ya sus personalidades habían empezado a madurar y ya la Academia Cignarolli estaba atrás como un recuerdo de la adolescencia. Justamente lo que ocurre a Birolli y a Manzú. Terminado el servicio militar, Manzú partió hacia París sumamente pobre. Birolli, expulsado por indisciplina de la Academia, vino en 1927 a Mi-



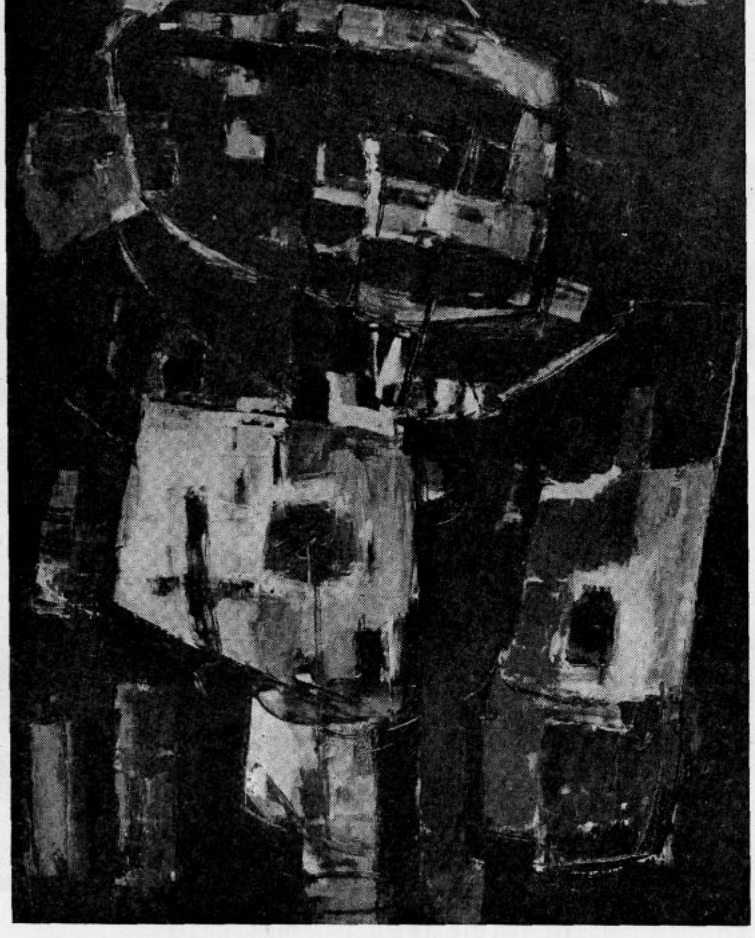
BIROLLI Incendio en Cunqueterre, 1956

lán. Llegó justo a tiempo para encontrarse con el escultor bergamasco, vuelto a su patria, desde París, más que cuando partió. Su amistad nació así, sobre las riberas de los canales, en el recuerdo del más glorioso río veronés, y se alimentó de frío, niebla y hambre, todo padecido en común. En aquellos años, Milán era la patria del "novecentismo". Todos los manifiestos habían nacido aquí, salvo el paréntesis metafísico, que nació a la sombra del Castillo y de los pórticos de Ferrara. Carrá, Sironi, Marussio, Tosi, Martini, estaban aquí como en su propia casa; otros, como Campigli, De Chirico, De Pisis venían a pasar aquí largos períodos. En los cafés del centro y en las fondas donde se reunían era un continuo discutir de arte nuevo, de retorno al orden, de valores plásticos, de clasicismo.

Esos jóvenes no estaban de acuerdo con ellos. Otra generación, otros problemas. Para ellos el arte se veteaba ya de una inquietud, de una irritación moral de otra cualidad. Si los ancianos habían apartado el arte, y en particular a la pintura de los pasos falsos del naturalismo positivista y de cierta confusión mística y humanitarista que hacía furor hacia el término del ochocientos, cumpliendo por lo tanto un valioso recobro de valores estéticos, esos jóvenes ahora se sentían llevados hacia una expresión artística más libre, más en contacto con la fantasía de la sangre y los desengaños del corazón, hacia un color que se apartaba gustoso de las reglas plásticas y de las del dibujo para transformarse él mismo en un símbolo del sentimiento, de la emoción lírica. La interpretación de la naturaleza debía entonces cambiarse hacia un acento subjetivo más inmediato y a una fantasía más brillante. Es decir, nacía un neobarroco. Y no es un caso fortuito que Ungaretti, en Roma, sobre la escalinata de Aracoeli, recitase pausadamente con su clara voz los versos de Góngora, el sacerdote español del seiscientos; en aquellos paseos los acompañaban Scipione y Mafai, dos pintores que precisamente habían llevado, en la pintura, una oscura llama religiosa, mezclada con pecados y venenos, o un secreto sentido de ruina, de disolución.

No era entonces un movimento que se limitase a Milán. Transformaba, en cambio, a una generación. A reforzar al grupo milanés vino desde Turín, Edoardo Persico; y las primeras exposiciones tuvieron lugar en la vieja sede del Milione, que entonces estaba ubicada en la calle Brera. Allí Birolli se destacó de inmediato por su naturaleza de colorista fantasioso. Fué en aquellos años cuando expuso el famoso San Zeno, patrono de Verona, un abispo mitrado de rostro alucinado, en mano la caña de pescar con un pez negro colgado al anzuelo, y a sus espaldas un turbio y lunar paisaje de puentes y aguas, como una aparición espectral. Asombró su estilo claro, aquel modo suyo de crear perspectivas volcadas más imaginativas que terrenas, aquella fuerte alusión a un paisaje del alma, que se contrapu-

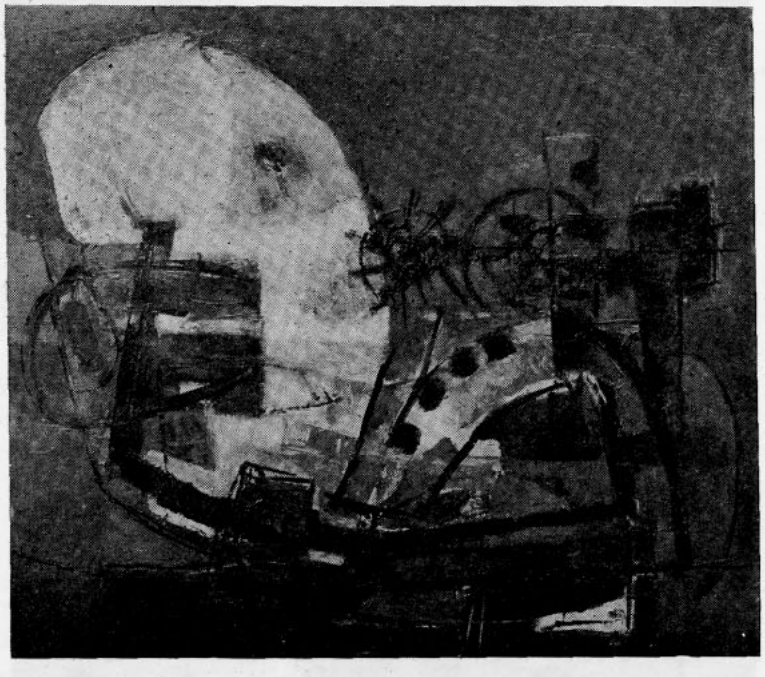
BIROLLI Mar negra, 1956



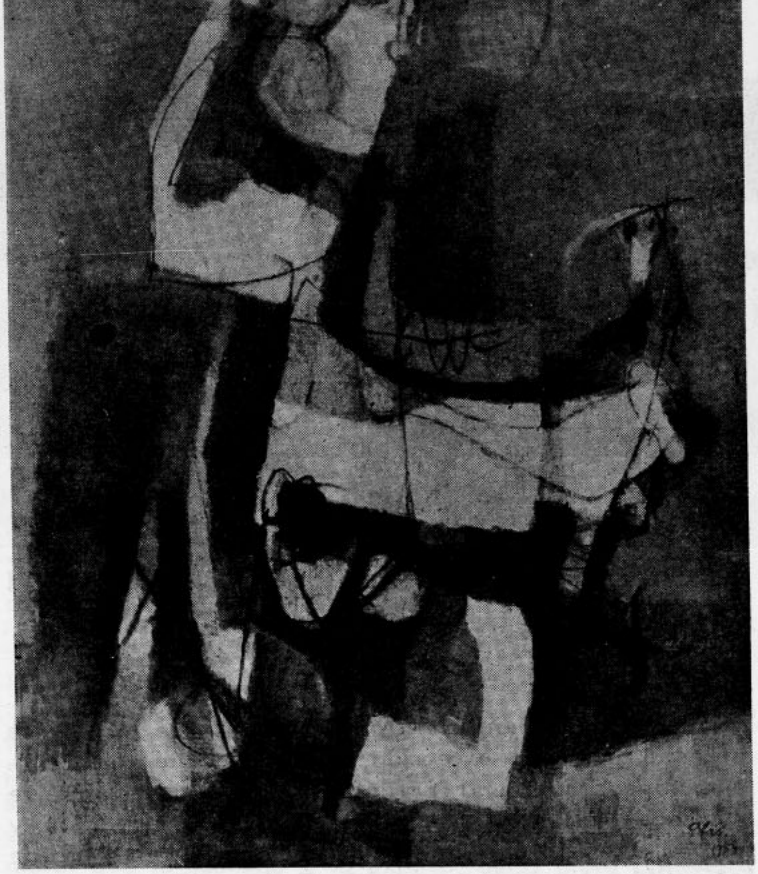
siese a aquello circunstante y físico también como un primer motivo de protesta, que una extremada cultura crítica mantenía en continua alarma.
Creó entonces, entre 1932 y 1936, sus vistas urbanas, sus periferias escuálidas que la luz de un remoto paraíso, cayendo desde los cielos abiertos, lograba redimir. Eran los años en que la nueva generación leía por vez primera a Kafka; Tomea dibujó carnavales de esqueletos en un familiar infierno. Birolli sufrió más a fondo la enfermedad de esta disolución, como una enfermedad del mundo, y pintó la serie de Caos, donde la caída de los astros, el desmoronamiento de las rocas y la descomposición de las formas tenían el sentido de amenazadoras profecías.
Un viaje a Sicilia y un reposo en las campiñas milanesas lograron calmarlo; y la más dulce confianza está indicada en la bella serie de retratos de su madre, de su mujer, del poeta Quasimodo.
Empiezan los años de sus amarillos dorados, de rojos sofocados, de cielos verdes. Son los años de "Corrente", es decir, de una galería abierta en un pequeño negocio de la umbrosa calle Spiga. Del viejo grupo de 1930 ahora alguno se apartó, otros triunfaron: Cassinari, Badodi, Valenti, Migneco. Los maestros son ahora Gauguin, Van Gogh, los fauves, hacia arriba, a lo largo de la diagonal expresionista europea, desde Ensor a Kokoschka, a Soutine. Para Birolli es el período de las lámparas, de los cilindros negros, de las máscaras violetas, de los mantones de encaje goyesco: un pequeño teatro burgués en el cual sopla una quieta locura surrealista.
La guerra dispersó el grupo, algunos murieron, Badodi en Rusia, Bini en Bologna. Birolli se refugió en los arrozales de Lodi y allí nacieron los cien y más crueles dibujos de los "Horrores de la guerra" dictados por una conciencia que ya no se apagaba de rebeliones solamente estéticas.
El 1946 se encuentra en Venecia y acampa en las islas de la Laguna. Ya hemos narrado en otro lugar las vicisitudes de este verano de Tebaide, a pocos pasos de los mosaicos de Torcello, y no lo repetiremos. Diremos solamente que el encuentro cuotidiano con el "Giudizio Universale" de la basílica torceliana, espléndida página musiva de un bizantinismo reformado al contacto de las intemperancias sentimentales del continente italiano, ayudaba en el pintor a la meditación de una expresividad que no fuese entregada solamente al color. Aquel ritmo fulgente de los condenados pintados en blanco en pose de ballet sobre el fondo de oro; aquella repetición de las figuras en las túnicas fuertemente verticales para no disgregar el ritmo de las columnas a lo largo de las naves de la basílica; el claro resalte de cada color en el golpear espeso de las teselas musivas, numerables una por una, lo convencieron gradualmente del valor de aquella cerrada arquitectura de gestos y de símbolos, de aquella firme colocación frontal. La etapa de las tiernas elegías gauguinianas se desvanecía definitivamente en el alma del pintor; subentraba, bajo aquel hilo de remota arcaicidad, la necesidad de una disciplina formal, de un azote cuotidiano sobre las cláusulas de un orden espacial, antes sacrificado por los fantasmas del color. Es decir, había madurado el encuentro con Picasso, que Birolli realizó en París en una lenta y paciente búsqueda.

Marco Valsecchi

BIROLLI Adriatico, 1955



la tensión emocional en afro



AFRO Recuerdo de infancia, 1953

La primera vez que ví la pintura de Afro, en 1948, atrajo de inmediato mi atención. En ese año él estaba llegando a una conclusión de su serio trabajo de artista, después de la interrupción de los años de guerra y de post-guerra.

Aquellos que, lo mismo que yo, conocieron Italia antes de la guerra, volvían ahora a mirarla con sumo interés, para allí observar la nueva faz que habían adoptado las artes figurativas, liberadas al fin del yugo fascista.

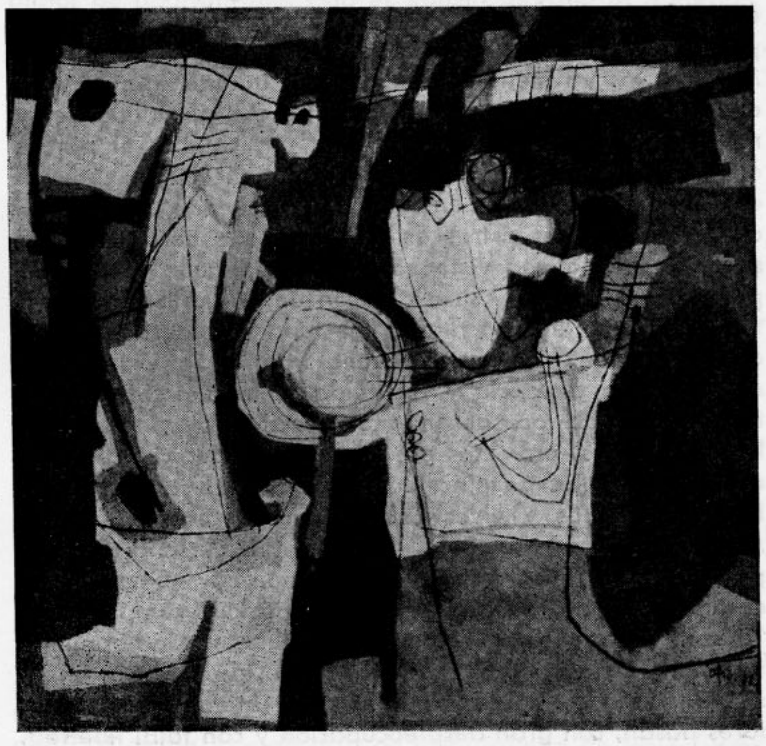
Así, en 1948, entre las muchas obras que tuve el privilegio de ver en Italia, las telas de Afro se me presentaban como aquellas que resaltaban sobre todas y que mejor exprimían la nueva libertad del sentimiento y la nueva juventud del espíritu italiano.

No digo que tal ímpetu y fuerza de recuperación no se vislumbrasen también en otras pinturas y esculturas que observé en aquella época; pero es que la obra de Afro tenía el poder de atraerme más que cualquiera otra. Tal atracción derivaba de su sensibilidad pictórica y de su poética pureza, y al mismo tiempo del significado de su imaginación, totalmente inmune de histeria, y de su extraordinaria felicidad y autoridad técnica.

Creo que Afro desde entonces, y en medida siempre creciente, no haya hecho otra cosa que enriquecer sus cualidades.

En efecto, podría decirse que él, en la concepción de su cromatismo, fuerte y rico de éxtasis físico, deriva todavía de la tradición de su nativa provincia veneciana. Pero es una tradición que no lo limita, ciertamente, a la sola exaltación sensual. Efectivamente, en su pintura, alcanza una sugestión fantasmal que participa de igual grado de los valores figurativos y de aquellos abstractos.

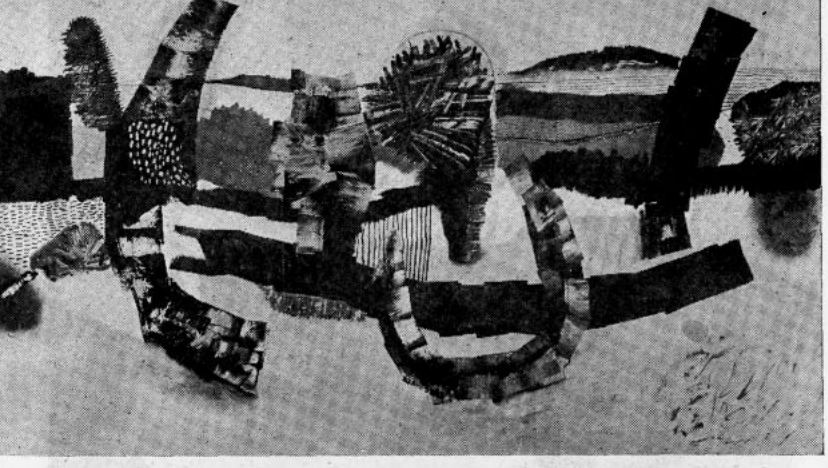
Una pintura que parece reflejar a un tiempo los vértices y las profundidades de una intensa fuerza emocional. Pero,



AFRO Villa Fleurent, 1952

originada desde lo íntimo, tal tensión logra manifestarse plenamente; y desde una recóndita esfera de sensaciones alcanza una expresiva significación de carácter, conjuntamente, nacional e internacional.

Andrew Carnduff Ritchie



MORENI Las dulces lomas de Brisighelle, 1953

poesía y violencia en mattia moreni

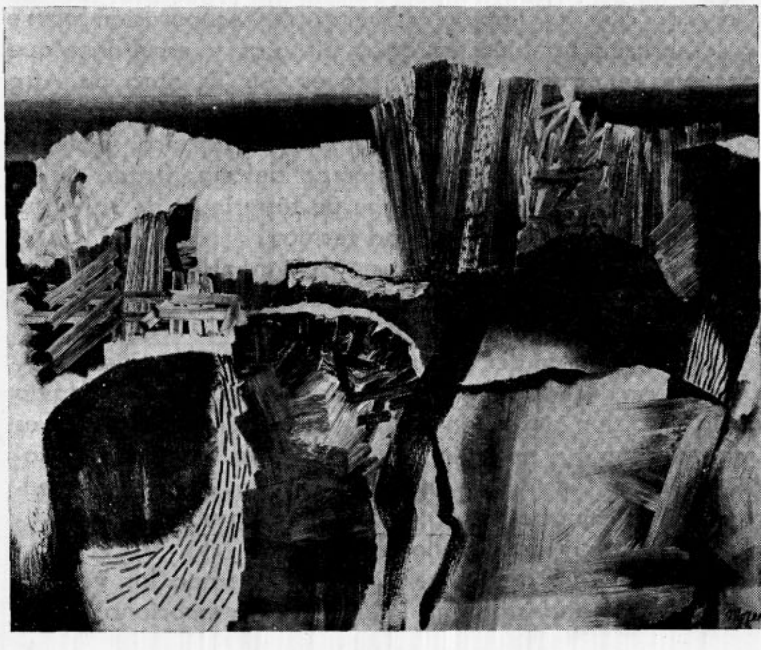
La orientación general del trabajo pictórico de Moreni, se presenta como una excepción del arte mediterráneo contemporáneo. Sólo una parte de la magistral obra de Spazzapan alcanza tal paroxismo de tensa expresión, y todavía gravita sobre un sector completamente distinto de las posibles estructuras actuales. El desarrollo interno, la viva línea del expresionismo es en general, como el origen mismo del movimiento, un hecho esencialmente nórdico: De Kooning, Fautrier, Dubuffet, Iorn, Appel. Ahora ha ocurrido que Moreni, casi por sí solo, ha logrado, con excepcional intensidad y en forma personalísima hacer participar al sur en esta aventura de fuerza y de violencia.

Mientras los ya mencionados pintores agotan comúnmente en la figura, la escala de sus extremas posibilidades, y más específicamente en los rostros, en cambio él parece encontrar la condición ideal de su voluntad de expresión en los paisajes sumamente variados. Puede ser un gran cielo con enormes astros en una línea de horizonte baja sobre la tela; o una vista panorámica, en una especie de perspectiva rasante y sin cielo, con una organización plástica, sólidamente estructurada, de toda la superficie pintada; o bien un fragmento de una naturaleza visto desde muy cercana distancia y restituído en una escala gigantesca, trozos de roca de enormes cristales coloreados, hierbas y líquenes, pretextos para potentes exhibiciones pictóricas, vasta furia de pinceladas que nos aturden con violentos grafismos y vivos colores. En sus obras recientes Moreni introduce a veces el indicio de un personaje en sus propuestas de paisajes, de un impresionismo "humanístico": entonces la obra se convierte en portadora completa del "drama", como debe ser en cada obra verdaderamente completa. Su camino contra la corriente, es también, en sí, singularísimo en Europa. Si en Estados Unidos algunos pintores pasan, con gran despreocupación y con total libertad, de la abstracción sin apariencia de contenido a las obras alusivas, si no netamente figurativas, a veces provocadoras —por ejemplo Pollock, De Kooning, Tobey— o bien siguen, con igual agilidad, el camino inverso, sin que, como en toda neutralidad, ninguna verdadera necesidad los determine en uno u en otro sentido; en Europa la parcialidad es mucho mayor, y se es o figurativo o abstracto; y en cada caso se pasa del figurativo al abstracto y jamás viceversa. Hace algunos años he visto algunos Moreni, no tan figurativos como un Riopelle o un Mathieu en la concepción y en la decisiva brutalidad de la expresión, aunque de gamas cromáticas más bien bajas y más humanísticamente "acordadas" que en muchas de sus experiencias actuales, en las cuales intenta violar otras evidencias, como ha terminado por hacer, casi como un desafío, en ciertos paisajes recientes.

De año en año, en un desarrollo épico tanto como ambiguo, Moreni ha conquistado el máximo de libertad en la concepción estilística y en la estructuración, mientras las obras son, al arbitrio del autor, cada vez más exaltantes. El ha dado el más vivo testimonio de la fuerza exuberante de nuestro inagotable Macrocosmos, cuando sea devuelto a la medida del Individuo digno de este nombre.

Michel Tapié

MORENI Paisaje al amanecer, 1953



guttuso, en la realidad del hombre



GUTTUSO Ocaso en Sicilia, 1955

Un punto de llegada previsto, que deja perplejos y alarmados a críticos y pintores "burgueses" es para Guttuso "aquella síntesis entre espacio real y figura humana, que asigna al hombre el rol de protagonista, es decir, la función superior".

Son palabras de Antonello Trombadari para ilustrar algunas obras de Guttuso, expuestas hace tiempo en Roma. Obras reunidas en un gran cuento inspirado por el contacto con la realidad del tiempo, y no por una mera ocasión "visiva", y que demuestran que Guttuso ha tenido que afrontar los dos problemas que indica Trombadori; el de la figura humana y el del espacio real. Al fin, después de tantas sutiles disertaciones y disquisiciones este discurso, brutal y sin ornamentos, sobre la realidad, puede, al menos, servir para precisar algunas posiciones, para borrar una serie de equívocos. Pero el discurso, con tantas polémicas, pasadas y presentes, sobre el lenguaje, está lleno, junto con el compañero Antonello, de muchos fusiles apuntados, por razones estéticas y políticas. Figura y espacio real parecen concesiones diabólicas a la crónica, una traición de la "cultura" a la cual pertenece también Guttuso.

Sin agrandar los hechos; y sobre todo, sin interpretarlos según las leyes del gusto personal, la actual afirmación de Guttuso parece consecuente y justificada por sus orígenes y su desarrollo en el sentido "figurativo" más aceptable, en cuanto se distingue netamente del realismo académico de la pintura soviética moderna.

La evolución de Guttuso, desde 1945 hasta hoy, es decir, desde el primer afanoso contacto con la cultura europea de la postguerra, representada por los postpicassianos, se desarrolló con ritmo rápido, con alguna incursión en el campo abstracto, a través de una serie de "pruebas", que muchos juzgaron inciertas y que al contrario arrasaron los obstáculos y las contradicciones formales, que se oponen a los cuentos de Terni y de Scilla.

Cuentos precedidos por dibujos "populares" por la ocupación de las tierras y por los cuadros "sicilianos" desde la matanza del jefe del sindicato, hasta el trabajo en las azufreras, es decir, por la búsqueda de una gran dimensión estilística, característica del mito y de la epopeya, porque los "cuentos de Guttuso quieren expresar el sentido de la fatiga inhumana, de trampas y de insidias, y Guttuso arriesga, en realidad, el martirio por la fe, a la cual desesperados hombres están condenados sin esperanza; la lucha por la vida y la rebelión a la injusticia. Son los grandes frisos no programados de la pintura social. Es preciso insistir sobre la "naturalidad" del arte de Guttuso, sobre la energía moral que lo sostiene y lo explica. Sería inútil pretender de Guttuso una "actualidad" formalística, que no le pertenece, que no es de su naturaleza: inútil y absurda pretensión, de la cual se habla, porque alguien, frente a las historias de Terni y de Scilla, grita a la traición y acusa al pintor de oportunismo. Esto es injusto, porque la adhesión de Guttuso a los valores elementales de la vida, a cada expresión que revele pasión y sentimientos primordiales, es decir, que toque la substancia del hombre en la violencia de los instintos, la participación de Guttuso es natural, espontánea, y está presente ya desde el comienzo, desde sus primeras "protestas" expresionísticas. Ahora, esta participación casi "física" del artista a la vida de la fatiga y del trabajo encontró su propia forma pictórica en un dominio figurativo, que no parece aislado con un corte preciso de la tradición del arte moderno. Al contrario, en ella se justifica, como experiencia activa, a la cual han contribuído distintas pruebas, que se pueden verificar con un ánalisis estrictamente formal.

Guttuso ha aprendido en el camino; él es un pintor "occidental" que no puede borrar tras de sí (y no sé quien lo querría) una cultura definida "burguesa", y que fué en cambio, típicamente antiburguesa.

Sobre los escollos de Scilla, Guttuso ha encontrado a sus pescadores, a los hombres que viven al sol, como en un mito marino, como en la aventura antigua de las existencias primordiales. Y como su medida no es la lírica breve, el epigrama sentencioso, sino el cuento a grandes rasgos, Guttuso ha abandonado el gusto del particular preciosista, de la diversión formalística, de la búsqueda de las soluciones al día. En las amplias telas (y también en las más pequeñas, que revelan una concepción formal de extensa medida) hay espacio para el lugar común, para la definición sumaria, y en fin, para los elementos "impuros" que llaman demasiado la atención de los "refinados" y que no tranquilizan acerca de las secretas intenciones del pintor. El cuadro debe ser juzgado en su unidad, que comprende también claras incoherencias estilísticas; y su unidad es la seguridad en los valores estéticos y humanos que el artista

quiere expresar. Los dibujos de Scilla (1949) no difieren mucho de aquellos para "Got mit uns" para "Santuario" para las infinitas otras ocasiones en las cuales Guttuso estuvo **naturalmente** implicado, en virtud de su presencia agresiva, de la intensidad de la "tesis" artística y moral.
Son ciclos que se completan, con los mismos problemas solucionados en un sentido más amplio, si no más profundo, y que son los problemas de Guttuso, y no los de Picasso, en el tiempo de "Guernica" o de "Pesca nocturna". Tal vez no sea exacto hablar de problemas a propósito de los cuentos de Scilla, porque Guttuso tiene buena memoria de los gestos, de los caracteres y del movimiento, y los jóvenes pescadores desnudos son modelos fáciles para él, que siempre supo juntar figuras en el espacio real, del gusto de Antonello Trombadori.
No debemos olvidar que Guttuso tiene una gran fantasía ilustrativa, que es ante todo un dibujante atento y rico de hallazgos inteligentes. Sus grandes composiciones son ante todo dibujos bien organizados y espaciados. Y el color es bastante a menudo una añadidura por espacios vivaces y estridentes, llenos de luz y que resaltan por anchos planos contrapuestos. Hay un sólo problema que resolver, y es el problema de la validez poética de la expresión: un problema de la individualidad que debe afirmarse sin aceptar un lenguaje anónimo, un bajo realismo impersonal. Este era el punto más difícil para un pintor "engagé" como Guttuso. Y no puede decirse que él traicionó un genérico clima de "modernidad" sólo porque prefirió pintar figuras en lugar de cuadrados o triángulos. La realidad de Guttuso tiene el mismo valor de la realidad mágica o misteriosa que pertenece a los sacerdotes de las sectas de los números o de las fórmulas áureas: ésto en línea de principio. La realidad de Guttuso es solamente de él, y no puede servir como ejemplo y "lume" a todos los que quieren las orientaciones simbólicas, como rumbos de seguridad y salvación. Es la realidad de la fe y del sentimiento de solaridad humana, tan viva en Guttuso, y no es el "realismo" que según algunos Guttuso habría aceptado como una orden de las jerarquías soviéticas.



GUTTUSO Pequeña lavandera, 1947



GUTTUSO Mendigo, 1945

La Academia de las Artes de la U.R.S.S. ha luchado en estos años contra el "formalismo", el naturalismo y todas las otras manifestaciones del arte contemporáneo burgués: ha luchado contra la ausencia de ideas y la calidad apolítica de la creación y las teorías pseudo científicas e idealísticas en el campo de la estética.

¿Entonces — se preguntaba hace ya tres años el mismo Guttuso— "sobre cuál plataforma puede ponerse, aún obedeciendo a otras necesidades y a otros problemas, un artista progresivo italiano, o europeo o americano, que sea distinta de ésta?" "¿Puede un artista que cree en esta doctrina, en esta nueva civilización, ponerse fuera de la "historia"?

No cabe duda sobre la respuesta, aún si no se llega a atribuirle al pintor una predominante "función social", de lucha (como afirma Trombadori) que vendría a demostrar la deseada vuelta "a la tradición realística y humanística del gran arte italiano". ¿Cuál será el justo camino —se preguntan los que desean las "directivas"— tal vez en un sentido metafórico: cuál será?

Un primer gesto, para aclarar las ideas, entre el contraste dialéctico de las distintas posiciones que se afirman en el arte moderno, ha sido de orden moral: la invitación a asumir cada uno su propia responsabilidad, como consecuencia de la resolución a la que se llegó por decisión de los mismos promotores del "Frente nuevo de las artes".
Un acto de honradez, porque los hombres que habían dado vida a aquel "Fronte", declarando una recíproca confianza "en el futuro de sus obras" pueden hoy día constatar que han trabajado seriamente, y han conseguido, juntándose en un libre movimiento, la atención y el interés del mundo artístico internacional. Ahora, establecida por una parte la "calidad política" de la creación artística y por otra su libertad, con las consecuencias perfectamente lógicas, de contrastantes expresiones individuales, cada uno puede luchar por su propia idea de la historia. Guttuso ha continuado en la única dirección posible, agravando el conflicto hasta la brutalidad sin equívocos.
El "Episodio de la lucha de los jornaleros" es una declaración bien precisa de su tendencia política, y con los términos de aquel expresionismo popular, que es característico de Guttuso, pero que no le ha caído del cielo, ni tampoco de la "tradición humanística" del gran arte italiano. Es el recuerdo de los expresionistas alemanes, filtrado a través de algunas compaginaciones picassianas, pero con la violencia de una pasión que trastorna cada referencia cultural, cada alusión a "ciertos tipos" de representación. Los artistas del "Fronte" han trabajado seriamente, y confirmado con sus obras cuanto era legítima la "secesión" del "novecientos".
Hoy día los adversarios lanzan reprobaciones e ironía; pera la realidad de Guttuso es demasiado importante para poderla separar, como se querría, de la realidad de nuestro tiempo. Y no se trata, es mejor decirlo de inmediato, de "actualidad".

Giuseppe Marchiori

75 exposiciones en santiago
enero a julio de 1957

Sala de la Universidad de Chile: Grabados noruegos contemporáneos, Gráfica alemana contemporánea, óleos de Ramón Vergara, retrospectiva (óleos) de Waldo Vila, retrospectiva de la pintura norteamericana según la Colección Fleischmann de Estados Unidos, gouaches de Haroldo Donoso, retrospectiva del pintor José Caracci (Premio Nacional de Arte 1956).

Sala Ministerio de Educación: Esculturas-bajorrelieves del pintor Marcial Lema, acuarelas del R. P. Mariano Ortúzar; óleos, acuarelas y dibujos del pintor del Grupo de Tomé, Raúl Ampuero; óleos de Paz Subercaseaux, monocopias del grabador Carlos Hermosilla Alvarez, óleos de Ricardo Bindis, óleos de Ernesto Barreda; colectiva de cinco artistas de Valparaíso y Viña del Mar: Eugenio Brito, Lilo Salberg, Medardo Espinoza, Carlos González y R. Marín; óleos de artistas de ascendencia yugoeslava, miniaturas persas, exposición circulante de la UNESCO.

Sala Banco de Chile: VII Salón de Artes Plásticas organizado por el Departamento del Personal y Bienestar Social de la Empresa de los Ferrocarriles del Estado, óleos de Luis Córdoba, óleos de Berta Orrego, óleos de Luis Lazzaro, óleos de Lautaro Alvial, acuarelas de Hardy Wistuba, acuarelas de Lucía Aguayo, paisajes de Blanca Wilson de Doren, óleos de Benjamín Guzmán, acuarelas y óleos de Carlota Godoy, acuarelas de Oscar Hernández, óleos de Inés Puyó, óleos de Roberto Sánchez Bolaños, acuarelas de Fernando Rojas, óleos de Jorge Barros.

Sala Quinchamalí del Banco de Chile: Oleos de Luis Strozzi, óleos de Carlos Swinburn, óleos de José Sussely, óleos de José Menich, acuarelas de Israel Roa, óleos de Kurt Herdem e Irene Balas, óleos de Maruja Pinedo, óleos de Martínez Sancho.

Círculo de Periodistas: 50 fotografías de 50 x 60 sobre los monumentos y tipos característicos de la Isla de Pascua, tomados por Rebeca Yáñez en 1957; exposición de los alumnos de artes decorativas del maestro José Perotti (Premio Nacional de Arte); óleos de Olga Chain.

Galería Beaux Arts: Colectiva de óleos, grabados y cerámicas de artistas chilenos; colectiva de óleos y esculturas de Matías Vial, Francisco Alvarez y Rodolfo Opazo; esculturas de Raúl Valdivieso; colectiva de los pintores Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru y Rosa Vicuña; dibujos humorísticos de Oski, celebrado dibujante argentino.

Sala Sol de Bronce: Pintura china tradicional sobre seda y papel de arroz (dinastías Sung y Chin); óleos y acuarelas de José Venturelli, dibujos de Oski, retrospectiva de óleos y témperas de Carlos Faz (fallecido en 1953).

Instituto Chileno Británico: Cerámica de Sime Pelicaric, "Tres pintores chilenos de la generación del 13", óleos de Emilio Hermansen sobre poemas del poeta chileno Ludwig Zeller.

Instituto Chileno Francés: Fotos sobre la vida de Marcel Proust, acuarelas de Dora Puelma.

Palacio de La Alhambra: Retrospectiva de Ignacio Baixas, óleos de Pascual Gambino, óleos y acuarelas de Nangarí Simón.

Taller 14: Acuarelas de Conrado Pineda.

Sala Martínez: Oleos de Fidelicio Atria.

Sala Le Caveau: Oleos de Francisco Otta.

Casa de la Cultura de Ñuñoa: Colectiva de inauguración del Museo de Artes Plásticas de la comuna de Ñuñoa, acuarelas de Nangarí Simón.

Diversas exposiciones

Oleos de Judith Alpi, en calle Miguel de la Barra 430; óleos de Isi Cori en su salón-residencia; Diferentes aspectos de la vida suiza, en el Instituto Chileno Suizo; Salón de Otoño de artistas jóvenes en calle Aníbal Letelier; pintura de Fray Angélico de Asis, en la portería del Convento de San Francisco; exposición plástica general de la delegación chilena al Festival de la Juventud en Moscú, en Monjita 696; gouaches y tintas resistentes de Josefina Araya y Sonia Babarovic en Sala Alsino; pintura de Martin Hidalgo en el Círculo Español.

MUSEOS

Museo Nacional de Bellas Artes: Exposición preparada por la Bienal de Venecia con 105 óleos de 25 pintores contemporáneos de Italia, titulada "Diez años de pintura italiana", organizada por la Embajada de Italia, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y el Instituto Chileno Italiano. Exposición del arte pre colombino del Perú.

Adhesión al arte moderno italiano
de los

Establecimientos Gastón Ruddoff S.A.

Bascuñán Guerrero 99







LIBRERIA UNIVERSITARIA

Av. Bdo. O'Higgins 1058 - Fono 64914

La LIBRERIA UNIVERSITARIA recibe permanentemente las mejores obras de literatura, arte, filosofía, historia, de las Editoriales de Francia, España, Estados Unidos, México y Argentina, a los precios más bajos en plaza.

Distribuidora en Chile de las Revistas:

EL CORREO de la Unesco y

CUADERNOS AMERICANOS

Visite nuestra SALA DE DISCOS

Stock habitual con las mejores composiciones de los maestros de la música mundial, en Sellos RCA, PHILLIPS, ODEON, CAMDEM, etc.

Colección "LA VOZ DE LA POESIA" con poemas de Pablo Neruda, leídos por el autor.

DESPACHOS A PROVINCIA CONTRARREEMBOLSO

Laboratorio

CARLO ERBA

productos

químico - farmacéuticos

Avda. Vicuña Mackenna 608

Fono 31176 Santiago

REVISTA DE ARTE

EN LA PROXIMA EDICION: ARTE MODERNO EN BRASIL

Resumen y gráficos de la Exposición "Arte Moderno en Brasil", efectuada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago.

Información y gráficos de la IV Bienal de Sao Paulo. Noticias de los corresponsales brasileños y chilenos.

EL INTERCAMBIO CULTURAL CHILENO-BRASILEÑO ENTRA EN UNA NUEVA ETAPA

EL DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS OFRECE LAS SIGUIENTES OBRAS:

REVISTA DE ARTE N.os 4, 5 y 8 (LOS DEMAS NUMEROS ESTAN AGOTADOS)

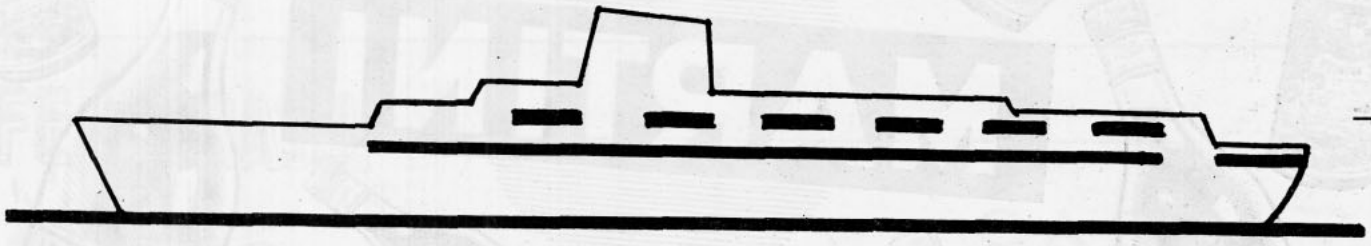
MONOGRAFIAS DE LA COLECCION "ARTISTAS CHILENOS", DE LOS SIGUIENTES PINTORES:

Augusto Orrego Luco	Monvoisin	Pablo Burchard	Agustín Abarca
Augusto Smith	Augusto Eguiluz	Marco A. Bontá	
José Caracci	Laureano Guevara	Juan Francisco González	

(SE ENCUENTRAN AGOTADAS LAS MONOGRAFIAS SOBRE ISRAEL ROA, HECTOR CACERES Y SERGIO MONTECINO).

EDICIONES PROXIMAS A APARECER DE ESTA COLECCION: PEDRO LUNA Y JOSE PEROTTI.

Las publicaciones del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, se encuentran en venta en las principales librerías del país, y en sus oficinas de Miraflores 556.
Pueden solicitarse también por carta o al teléfono 30717.



"ITALIA"

SOCIEDAD DE NAVEGACION

LA COMPAÑIA CLASICA
PARA LOS VIAJES A
EUROPA

COMPAÑIA ARROCERA

EGA

Sucesores de Magnani y Roccatagliata Ltda.

AV. PDTE. BALMACEDA 2610 - 2662
ESTACION MAPOCHO DESVIO "EGA"

TELEFONOS: GERENCIA 94595
SUB-GERENCIA 92218
BODEGA 92218
INDUSTRIAS VARIAS 96348

CASILLA 3185 — SANTIAGO

LITOFREN

El estuco inigualable en
fachadas y en su propia casa

Oficinas
Estado 152, Oficina 630
Teléfono 381650, SANTIAGO

JOSE CANEPA V.

VINOS DE CALIDAD

ACEITE PURO DE OLIVA

VALPARAISO: CASILLA 4336 — SANTIAGO: CASILLA 2098
CHILE

En todo el mundo



para el éxito de sus cocktails

FIAT

concesionaria exclusiva

AGROTECNICA S.A.C.I.

Bandera 162 - 5º Piso
Santiago



llegaron las afamadas motonetas

Lambretta

primeras en el MERCADO MUNDIAL...
primeras en POTENCIA...
primeras en SOLIDEZ...

DISTRIBUIDORES:

SAFA — Siam DI TELLA S.A.

M. COUSIÑO 54
PZA. BULNES 88

IMPORTADORES EXCLUSIVOS DE

PIAZZA & Cía. Ltda.

MATIAS COUSIÑO 119
SANTIAGO

AVENIDA BRASIL 1472
VALPARAISO

ING. C. OLIVETTI & C. S. p. A. IVREA OLIVETTI telescriventi
NECCHI S. p. A.
RIV Officine di Villar Perosa
PIRELLI LASTEX S. p. A.
NEBIOLO S. p. A.
SICEDISON S. p. A.
S. p. A. VIRGINIO RIMOLDI & C.

CAFE do BRASIL



CAFÉ
TÉ
YERBA MATE

IMPORTACION PROPIA

AHUMADA 171 — TELEF. 88631 — STGO.

HAITI CAFE

ITALO-AMERICANO COMPAÑIA LTDA.

SANTIAGO DE CHILE

Omaggio

all'arte Italiano

LA BANDERA AZUL

COMESTIBLES — LICORES

ESTADO 85 — TELEFONO 381912 — SANTIAGO

ALBERTO CINTOLESI

FABRICA DE SOMBREROS

Sombreros de invierno en gabardina impermeable, de playa y sport en general

Ventas al detalle y pedidos por mayor a

BANDERA 575, OFICINA 312 — SANTIAGO

BANQUE FRANCAISE [& ITALIENNE POUR L'AMERIQUE DU SUD

SOCIETE ANONYME AU CAPITAL DE FR. 1.500.000.000

PRESIDENCE et DIRECTION GENERALE: **4, rue Meyerbeer, PARIS - 9º**

SIEGE SOCIAL et SIEGE DE PARIS: **12 rue Halévy, PARIS - 9º**

BUREAU DE CHANGE: **4, rue Meyerbeer, PARIS - 9º**

SUCCURSALE DES HALLES: **28, rue des Halles, PARIS - 1º**

SUCCURSALES EN AMERIQUE DU SUD

ARGENTINE

BUENOS-AIRES - Cangallo 500
ROSARIO-DE-SANTA-FE - Calle Córdoba 1287

CHILI

SANTIAGO - Huérfanos 1072

COLOMBIE

BOGOTA - Calle 14, Nº 8-20
BARRANQUILLA - Calle 33, Carrera 41 (Esquina Plaza San Nicolás)
CALI - Calle 12, Nº 5-37
MANIZALES - Calle 20, Carrera 22
MEDELLIN - Carrera Bolívar, Nº 49-47

URUGUAY

MONTEVIDEO - Rincón 500

BANQUES AFFILIEES

BRESIL

BANCO FRANCES E ITALIANO PARA A AMERICA DO SUL

SOCIEDADE ANONIMA - CAPITAL CR. $ 80.000.000

Siège Social : SAO-PAULO - Rua 15 de Novembro 213

Succursales : RIO-DE-JANEIRO - Rua Visconde de Inhauma 65 A
SANTOS - Rua 15 de Novembro 146
PORTO-ALEGRE - Rua 7 de Setembro 1 100
RECIFE - Av. Rio Branco 104

VENEZUELA

BANCO FRANCES E ITALIANO PARA LA AMERICA DEL SUR

COMPANIA ANONIMA - CAPITAL BS. 15.000.000

Siège Social : CARACAS - Edificio "Sudameris" Avenida Urdaneta con Norte-Sur 7

Succursales : CARACAS - Traposos a Chorro 23
de l'Est CARACAS - Calle 3º de Bello-Monte
MARACAIBO - Calle del Comercio, Edificio Riboli
PUERTO-LA-CRUZ - Calle Libertad, Edificio Dao

Adresse Télégraphique: SUDAMERIS

"Télex" à Paris SUDAMER A 21.866 — SUDAMER B 21.867

EN HOMENAJE

a la eterna belleza
del arte italiano

LABORATORIOS LEPETIT LTDA.
SANTIAGO CHILE

CAFE RESTAURANT

BOSCO

ABIERTO DIA Y NOCHE

El rendez-vous de los artistas

ALAMEDA B. O'HIGGINS 877



MOLINOS Y FIDEOS LUCCHETTI, S. A.

CONOZCA CHILE, SUS BELLEZAS NATURALES, SUS COSTUMBRES.

EN EL SUR, EN LA REGION DE LOS LAGOS Y MARAVILLOSOS PAISAJES, LA

ORGANIZACION NACIONAL HOTELERA S. A.

OFRECE AL VIAJERO GRATO HOSPEDAJE EN SUS HOTELES, MODERNOS ESTABLECIMIENTOS DOTADOS DE CONFORT Y COMODIDADES QUE EL TURISTA EXIGE.

GRAN HOTEL PUCON — PUCON
HOTEL PEDRO DE VALDIVIA — VALDIVIA
GRAN HOTEL PUERTO VARAS — PUERTO VARAS

UTILICE LOS SERVICIOS DE LOS COCHES-COMEDORES DE LOS FERROCARRILES DEL ESTADO, QUE LE BRINDAN CORDIAL ATENCION Y HACEN COMODO Y AGRADABLE SU VIAJE.

ORGANIZACION NACIONAL HOTELERA S.A.
INFORMES Y RESERVAS: BANDERA 84, OFICINA 309, TELEFONO 81638, SANTIAGO.

homenaje al
arte italiano

MANUFACTURAS CINTOLESI S.A.C.

REVISTA DE ARTE

Oficinas en Miraflores 556, teléfono 30717

Santiago de Chile, julio - agosto de 1957 — II época — N.o 8

Ejemplar $ 500. Suscripción por 1 año (5 números) $ 2.000
Estados Unidos y Europa US$ 3

Director
ENRIQUE BELLO

Consejo

Presidente, Luis Oyarzún. Redacción: Enrique Lihn, Julio Molina, Emile H. Dufour, Hernán Valdés. Armando Zegri, Corresponsal en EE. UU.; Marta Elba Miranda, Corresponsal en Brasil.

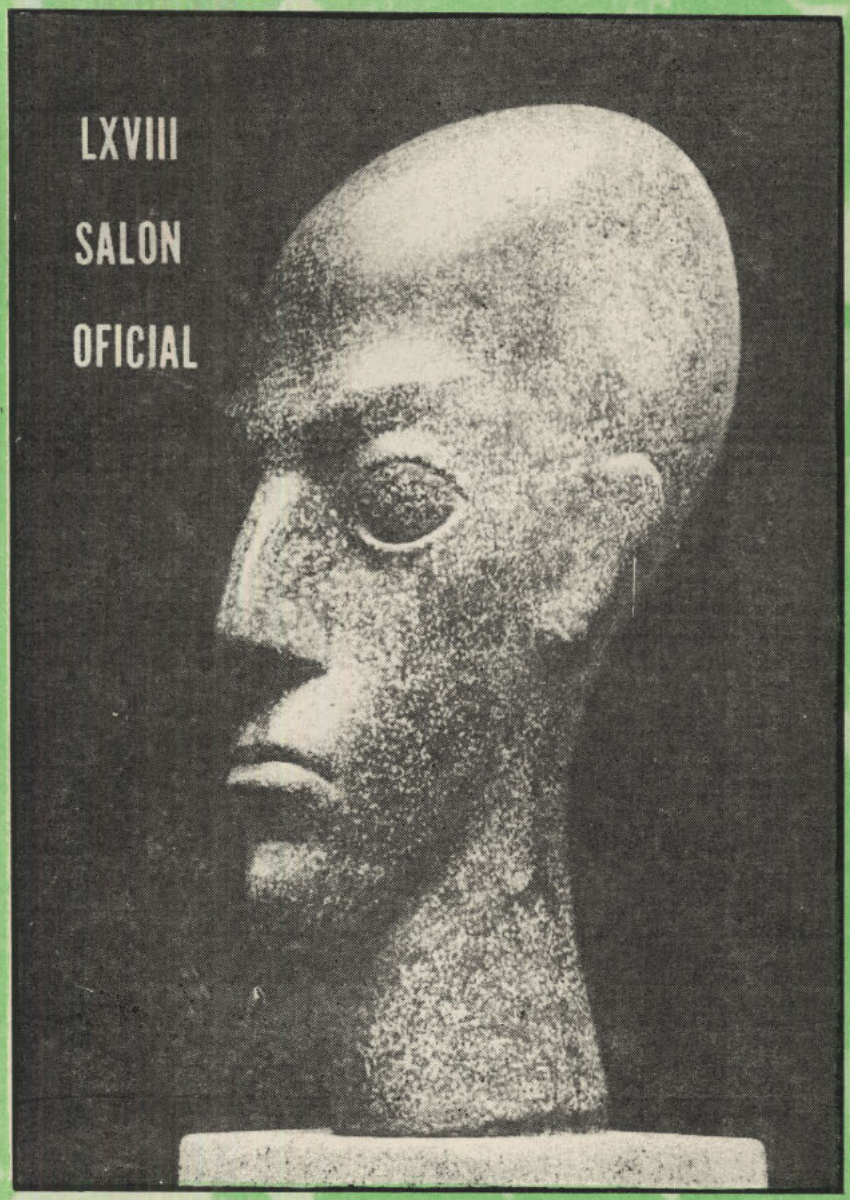
Fotografía, Servicio de Fotocinematografía de la Universidad de Chile.

Fotógrafa especial, Rebeca Yáñez.

Portada y diagramación, Nélida Fedullo.

Publicación bimestral editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Consejeros del Instituto: Luis Oyarzún, Decano de la Facultad de Bellas Artes; Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Marco A. Bontá, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad de Bellas Artes; Camilo Mori, Laureano Guevara, Lily Garafulic, Augusto Eguiluz, José Caracci, representantes de las instituciones de artistas plásticos; Jorge Caballero, Comisario de Exposiciones; Sergio Montecinos, Secretario.

REVISTA DE ARTE



UNIVERSIDAD DE CHILE INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS

vista panorámica del 68.° salón oficial de artes plásticas



LAUREANO GUEVARA RUTA AL TABO OLEO PREMIO DE HONOR PREMIO DE LA DIRECCION GENERAL DE TURISMO PREMIO DE ADQUISICION.

El 12 de noviembre del presente año se inauguró, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, el LXVIII Salón Oficial, que anualmente organiza el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. En el acto de inauguración el decano subrogante de la Facultad de Bellas Artes, señor Carlos Pedraza, se refirió, en un discurso ampliamente documentado, a la historia de las artes plásticas en nuestro país y al esfuerzo que le cupo a sus numerosos y esforzados representantes en su desarrollo, hasta conseguir, como en la gran muestra del presente Salón, una fisonomía y carácter que les son propios, dentro de diferentes tendencias. Posteriormente, en una ceremonia solemne y emocionante, el rector de la Universidad, señor Juan Gómez Millas, hizo entrega de los premios de pintura, escultura, dibujo y artes aplicadas, a quienes fueron distinguidos por el jurado con esas recompensas.

A juzgar por los observadores y los participantes nunca anteriormente este acontecimiento había concertado un interés tan colectivo y una asistencia de público más numeroso y heterogéneo. Ello se ha debido sin duda a reformas substanciales introducidas en el reglamento del Salón Oficial, reformas éstas que permitieron una mayor garantía a todos los concurrentes, cualesquiera fueran las tendencias de sus trabajos, un más amplio criterio en la elección del jurado y a la creacción de nuevos premios, llamados éstos de Adquisición.



LAUREANO GUEVARA QUEBRADA DE CORDOBA OLEO.

El jurado en las secciones de pintura, dibujo, grabado, escultura y artes aplicadas estuvo formado por los siguientes artistas: José Caracci, Presidente; Héctor Cáceres, Secretario; Augusto Eguiluz, Samuel Román y María Fuentealba. Actuaron como suplentes la escultora Berta Herrera y el pintor y grabador Marco Bontá. El Premio de Honor fue adjudicado al pintor Laureano Guevara, quien obtuvo además el Premio de la Dirección General de Turismo y un Premio de Adquisición.

El Primer Premio en pintura correspondió a Maruja Pinedo; el Segundo Premio a Luis Lobo Parga y María Luisa Señoret; el Tercer Premio a Ricardo Bindis y una Mención Honrosa a Ernesto Barreda y Carmen Silva.

En escultura el Primer Premio lo obtuvo Isabel Sotomayor; el Segundo Premio Matías Vial y Rosa Vicuña y el Tercer Premio fue declarado desierto.

En dibujo fue recompensada con el Primer Premio Gracia Barrios; Juan Egenau obtuvo el Segundo Premio; Dinora Doudchitzky el Tercer Premio. Compartieron Menciones Honrosas Guillermo Brozales y Medardo Espinoza.

En Artes Aplicadas Inés Puyó, Teresa Vicuña y Luis Mandiola obtuvieron respectivamente el Primero, Segundo y Tercer Premio.

El jurado de los Certámenes Edwards y Matte Blanco estuvo formado por los artistas Marco Bontá, Marta Colvin y Carlos Ossandón. En el certamen Edwards los premios fueron adjudicados a los siguientes participantes: Premio A, Ana Cortés; Premio B, Eduardo Martínez Bonatti; Premio C, Waldo Vila y Premio D, Maruja Pinedo. En el certamen Matte Blanco el premio fue dado a Ximena Cristi.

Fue otorgado el Premio del certamen Van Büren al pintor Raúl Santelices. En el certamen Van Büren actuaron como jurados Carlos Pedraza, Héctor Cáceres, María Fuentealba, José Caracci y Augusto Eguiluz. Los siguientes artistas obtuvieron Premio de Adquisición, que en total suman la cantidad de $ 932.000: Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Ana Cortés, Ximena Cristi, Fernando Morales, Aída Poblete, Maruja Pinedo, Raúl Santelices y Ramón Vergara Grez.

El Comisario General de Exposiciones, señor Jorge Caballero, dio al presente Salón un orden según las distintas especialidades y tendencias artísticas que lo hace fácilmente accesible y apreciable, tanto para los entendidos como para el público en general.

En las presentes páginas ofrecemos una información gráfica completa sobre los artistas premiados en los diversos certámenes del LXVIII Salón Oficial de Artes Plásticas, incluyendo los nuevos Premios de Adquisición.

el pintor laureano guevara



LAUREANO GUEVARA EN SU TALLER

Laureano Guevara, pintor chileno de vasta cultura intelectual y de gran solvencia artística, presenta en Chile el caso de un artista poseedor de dos técnicas diferentes para la expresión plástica.

En efecto, Laureano Guevara es un buen muralista a la vez que un pintor de caballete o "intimista" de relevantes méritos. Para comprender mejor la obra de Laureano Guevara en este doble aspecto, creo necesario explicar en forma somera las características más o menos generales de estas dos expresiones formales de la pintura. La intimista o de caballete, como suele llamársele, tiene su rol y sus fines enmarcados en sí misma sin sujeción alguna; tampoco está sometida a una subordinación decorativa exterior que la complemente. El problema expresivo y la actividad del artista en la pintura intimista debe desenvolverse exclusivamente dentro de la superficie blanca de la tela que delimita el cuadro.

La pintura mural, es una expresión plástica entroncada dentro de un cánon arquitectónico. En atención a esto podemos decir que mientras mayor coordinación exista entre el panel mural arquitectónico y la pintura que lo complementa, mayor exaltación habrá entre ambas.

Explicadas, pues, las características expresivas y funcionales de estas dos interpretaciones plásticas que requieren, no obstante, un mismo concepto de organización creadora de parte del artista, deseo dar a conocer la personalidad del pintor Laureano Guevara.

Nació Guevara en Santiago el año 1887, y es el mayor de los hijos de una numerosa familia formada en una disciplina intelectual, entre sus hermanos hay quienes cultivan la literatura, las artes plásticas y se han distinguido en el campo de la pedagogía. Su padre, don Laureano Guevara, fue un meritorio profesor de Castellano en el Liceo de Valparaíso, donde también ejercía labores docentes, a fines del siglo pasado, don Francisco González, en la asignatura de Dibujo e Historia del Arte.

El joven Laureano fue matriculado en ese establecimiento, de manera que recibió desde su adolescencia la orientación artística del gran maestro chileno y es muy probable que su vocación por la pintura se despertara allí en las aulas bajo el primer influjo del artista que iba a ser su principal maestro y consejero más tarde en la Academia de Bellas Artes.

Esto lo comprueba el hecho de que terminados sus estudios humanísticos y llegado el momento en que debía hacer su servicio militar en el Regimiento Buin, alternaba la rigurosa disciplina del cuartel con el ejercicio de la pintura, a fin de

cumplir con los repetidos encargos que le hacían los oficiales del Regimiento.

Terminado su servicio militar, pero sin entusiasmo, ingresó a la Escuela de Leyes, carrera que abandonó muy pronto, obedeciendo al impulso íntimo y poderoso de su natural vocación artística. Se matriculó entonces en la Academia de Bellas Artes que en esa época funcionaba en la calle Maturana y que muy luego iría a estrenar en 1910 el flamante edificio erigido en el Parque Forestal que comprendería el Museo y la Academia.

A raíz de la Exposición Internacional de Artes Plásticas organizada por el Gobierno como alta manifestación cultural del Centenario y para estrenar el Palacio de Bellas Artes, se promovió un revuelo artístico y todas las esferas sociales de Santiago concurrieron a admirar las obras artísticas allí expuestas. Esta exposición presentó la oportunidad magnífica de poder apreciar el estado floreciente de nuestra pintura, seria y bien encaminada. No obstante, el Gobierno y las autoridades artísticas quisieron aún darle un mayor impulso. Para ello, contrataron los servicios, como director de la Academia y profesor de pintura al mismo tiempo, de don Fernando Alvarez Sotomayor, que a la sazón gozaba de un gran prestigio en su país: España.

Este maestro inteligente y comprensivo supo impartir una enseñanza adecuada a los jóvenes estudiantes chilenos entre los que se contaba nuestro Laureano Guevara. Sus condiscípulos en el taller del maestro Alvarez Sotomayor fueron: Enrique Bertrix, Enrique Moya, ambos desaparecidos prematuramente, Paschin Bustamante, Pedro Luna, Barack Canut de Bon, Exequiel Plaza, etc., toda una pléyade de jóvenes dotados de grandes condiciones que luego dieron muestras de su capacidad y temperamento artístico.

El pintor Alvarez Sotomayor ejerció un poderoso influjo en la pintura chilena. Inculcó en sus alumnos el concepto tradicional de la pintura española y como era un gran admirador de Velásquez, hizo comprender y apreciar la escuela velasqueña entre nosotros, lo que, sin duda, trajo un remozamiento y una amplitud de horizontes a la joven pintura nacional.

La agilidad, el concepto plástico y la amplia ejecución de los dibujos de Laureano, ejecutados a modo de croquis de grandes masas constructivas, hizo que el maestro entusiasmado lo denominara cariñosamente: Laureano, "El león del croquis".

Después de adquirir los mejores lugares en los concursos anuales, Laureano Guevara, aconsejado por don Juan Francisco González, preparó una exposición de sus obras. ¡Váyase, Laureano, váyase a Francia de cualquier manera!, le decía el querido maestro, y el joven pintor tomó seriamente este sabio pero difícil consejo. Su exposición, compuesta de paisajes de Santiago y sus alrededores, de pequeño formato, de unas cuantas figuras y de paneles decorativos, llenaron armoniosamente la sala de exposiciones Rivas y Calvo.

Felizmente la exposición constituyó un notable éxito. La crítica aplaudió sin reservas al joven artista y más de la mitad de sus obras fueron adquiridas. Con fe en sí mismo y del mediano recurso económico que le representaban las obras vendidas, Laureano pensó realizar el viaje soñado y un día dijo adiós a sus familiares y amigos y emprendió su viaje a Francia.

Luego vinieron para Laureano las atrayentes visitas a los museos: El Louvre, con sus ricas Galerías de arte de todos los tiempos, el Luxemburgo, más íntimo y tantos otros donde se estudia cosechando experiencias inolvidables. Visitó con sumo provecho las exposiciones de artistas contemporáneos: Picasso, Utrillo, Bonnard, Othon-Friez, De Segonzac, como asimismo las de aquellos más jovenes dueños ya de una sólida reputación en París: Terechkovich, Kars, Juan Gris, Léger, etc.

El cubismo, cultivado por muchos de ellos, si bien atrajo profundamente su atención, no le satisfizo plenamente por encontrarlo un arte carente de lo sensual y lo humano. Así, Guevara, hizo en París una vida sobria, concentrada en estudios profundos, llena de intensidad espiritual que le fueron colmando paulatinamente de ricas experiencias las que construían en su fuero interno lo más nutrido e imperecedero para fortalecer su personalidad artística.

En su viaje de Francia a Dinamarca, el pintor visitó Alemania y Bélgica, estudiando a Rubens en Amberes y a Durero en Nüremberg ,en esta última ciudad se dio tiempo para visitar la propia casa del pintor y grabador alemán mencionado, la cual se conserva tal como la habitó el maestro.

Hacia el año 1927, Laureano Guevara emprendió con su esposa y su primer hijo, nacido en Europa, el regreso a la patria. Aquí se le designó para ocupar la cátedra de Grabado, nombramiento que le otorgó don Carlos Isamitt, que en ese tiempo era Director de la Escuela de Bellas Artes. Pero esta estada en Chile fue breve para nuestro artista, no más de un año tal vez. En efecto, en 1928 salió favorecido en un Certámen público efectuado en Santiago, junto con el pintor Arturo Gordón, y cuya comisión consistía en decorar el Pabellón de Chile en la Exposición Internacional de Sevilla.

El viaje que realizó a España en compañía de Gordon, demás está decirlo, contribuyó, para los dos estudiosos artistas nacionales, a abrirles nuevos horizontes puesto que pudieron analizar y comentar juntos la grandiosa obra de los maestros más destacados de la pintura peninsular: Goya y Lucientes, Velásquez, Zurbarán y las obras ejemplares de tantos artistas que se conservan en el Museo del Prado.

Pero a nuestro artista le esperaba una nueva oportunidad para seguir perfeccionándose en Europa. Terminada su labor en el Pabellón de Sevilla, en 1928, un singular acontecimiento de orden político educacional, que tal vez no se repetirá en Chile, vino a prolongar su estadía en el viejo mundo. Se trataba de un Decreto-Ley del Gobierno de don Carlos Ibáñez, firmado por el Ministro de Educación y de Hacienda don Pablo Ramírez, en virtud del cual se enviaba a estudiar arte en los principales centros de cultura europeos a un numeroso grupo de jovenes artistas, los que más se habían destacado en sus estudios en Chile. En esta comisión fue incluído el nombre de Laureano Guevara. De esta manera el pintor era contratado nuevamente por nuestro Gobierno con nuevos compromisos.

El pintor se reunió con su familia en Europa y se estableció en Francia y Dinamarca respectivamente hasta el año 1930; tiempo que el artista dedicó de lleno al estudio y la producción artística. De esta fecha datan gran cantidad de paisajes, motivos decorativos característicos de Dinamarca con una visión más bien francesa del concepto plástico y de la realización técnica.

En 1932, cuando volvió a Santiago, fue nombrado profesor de Pintura Mural, técnica que había estudiado y perfeccionado considerablemente en este nuevo período de estudios en Europa. En esta Cátedra de la Escuela de Bellas Artes, que hasta hoy día dirige, Guevara ha podido formar numerosos discípulos que han encontrado en esta modalidad artística un camino promisor para la plástica chilena.

La pintura al fresco de Laureano Guevara, se caracteriza por una gran sobriedad y sentido decorativo. De carácter más bien estático que dinámico en la forma, recuerda el idealismo decorativo de los pre-renacentistas italianos. De todos los frescos hasta aquí ejecutados por él el más notable, quizá, sea el que

pintó en el hall de entrada de la Escuela de Bellas Artes. Una alegoría, que es un homenaje a las Bellas Artes. En la parte superior, una figura de mujer vela la llama siempre encendida del Arte. Más abajo y en perfecta composición, los personajes se agrupan en serenas poses representando a jovenes artífices, cada uno en su propia tarea de artesanos espirituales, de sobrio y fino colorido, el sentido conceptual de la composición es clásico en su ordenación y completamente ajustado al motivo y a la arquitectura que lo rodea. Es uno de los más felices trabajos murales del maestro.

Otros murales vienen a completar la obra en esta técnica del pintor sin descender en su calidad, sino que caracterizándose, todos ellos, por una línea de serenidad espiritual y dominio técnico absoluto.

En sus interpretaciones al óleo el pintor imparte a sus obras, como en el fresco, una sensibilidad meditada; arrancando con lentitud observadora y simple la espiritualidad del modelo.

Tonos matizados de azules, blancos, verde-grises, funden las cosas en un ambiente plateado, hundiendo suavemente los objetos vivos en una luz tranquila y noble.

Ha complementado estos aspectos del arte plástico con obras ejecutadas en vitrales, para la Caja de Seguro Obrero, Caja Reaseguradora (en colaboración) y otros numerosos encargos, en los que ha demostrado, como en el fresco, su estilo que lo caracteriza con relieve inconfundible.

Muchas otras cosas habrá que esperar de este maestro en plena producción, y cuya multiplicidad de aspectos en el arte, le han deparado tan sólido y notable prestigio.

Augusto Eguiluz

laureano guevara, premio de honor

El Premio de Honor, galardón máximo al que puede aspirar un artista chileno oficialmente, lo obtuvo este año Laureano Guevara. Estarían demás aquí algunas palabras sobre el artista, si en nuestro país no fueran conocidos de preferencia aquellos pintores que, en las antípodas de Guevara han adocenado su obra para lucrar con ella. Si se pusieran en tela de juicio los reconocidos méritos del artista aludido nadie podría desconocerle uno que basta para distinguirlo: la honradez, la dedicación y el desinterés que ha puesto en su labor creadora. En una palabra, su autenticidad. Ni el afán de popularidad ni el deseo bien humano de obtener el favor de la crítica lo han desviado del camino que le ha marcado su particular concepción del arte y de la vida. En ella sólo han influído, refinándola, en primer término la adhesión a los maestros ante quienes el joven Guevara no hizo infructuosos alardes de rebeldía. Fue discípulo disciplinado de la Escuela de Bellas Artes que dirigiera Virginio Arias incorporándose en breve al taller de don Fernando Alvarez de Sotomayor. Siempre moderado, se integra a este grupo de jóvenes cuya obra señala el nacimiento de la pintura moderna en Chile, con un retraso inevitable respecto de Europa. La generación del año 13 se integró para romper, en una actitud individualista aquejada de tardío romanticismo, el yugo de la Academia y se desmembró con la irrupción en nuestro ambiente artístico de las corrientes europeas, irrupción que ella preparara. "En ella —dice Jorge Letelier—, Guevara era el poeta que cantaba la sencillez, la dulzura del campo y de la vida, la gracia y los matices de las flores silvestres que hoy día consta con los pigmentos de su paleta".

Con el dinero reunido en su primera exposición, Laureano Guevara, llega a Europa y se radica en París donde lleva una vida de pobreza, estudios y deslumbramiento. Allí se ve urgido a renovar su sentido del arte y a multiplicar sus exigencias consigo mismo. El conocimiento de Cézanne y de los neo-impresionistas lo remite a los museos. Elige así la orientación ya implícita en su obra que lo aparta de los excesos contrarios a su temperamento en beneficio de una evolución orgánica desde "adentro". La paleta del pintor se aclara y su sentido constructivo se afina.

En su segundo viaje a Europa, en compañía esta vez de otro valor de su generación: Arturo Gordon, es ya un artista formado. Ambos pintores trabajaron en el pabellón de Chile en la Exposición Interancional de Sevilla.

El año 1928 el pintor, pensionado por el Gobierno chileno, parte de España rumbo a Italia, Francia, los Países Bajos y Dinamarca. Vuelve a Chile para ocupar una cátedra en la Escuela de Bellas Artes.

En la actualidad se dedica Laureano Guevara de preferencia al paisaje y, en especial, al paisaje marítimo. Un viaje reciente al Sur del país le ha revelado como motivo la cordillera de la costa. Su obra total abarca empero diversas técnicas y géneros que hablan de su preocupación por el oficio artístico. Pintor muralista, ha desarrollado doble labor, docente y creadora. Con él se han formado, en la Escuela de Bellas Artes, en su cátedra de pintura al fresco, las nuevas promociones de muralistas chilenos, en tanto que en diversos edificios santiaguinos se encuentra su obra decorativa.

El artista ha ensayado también el vitraux, la acuarela, el pastel, etc. Sus retratos le han valido merecidos elogios.

"Casi siempre pintor de aire libre, no es precisamente un impresionista y costaría mucho encontrarlo adscrito a una teoría. Es libre y ama el espectáculo de la naturaleza, que sabe expresar en una plasticidad sin petulancia y sin dogma. Cultivado por el contacto de la sabia Europa, es un pintor que dejará a su país un aporte considerable, en que los elementos del clacismo, que son belleza, moderación y ternura se mezclan a influencias modernas, que son espontaneidad, gracia y brillo".

Con estas palabras se cierra la monografía de Laureano Guevara firmada por el pintor Jorge Letelier y publicada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas en su colección Artistas Chilenos, 1957.

Nosotros hemos procurado confirmarlas en esta nota sobre el artista que merecidamente, ha recibido el Premio de Honor de este año en el Salón Oficial.



MARUJA PINEDO PROCESION DE LA VIRGEN DE LOS CISNES OLEO.

maruja pinedo primer premio de pintura

Maruja Pinedo comenzó sus estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, en 1936, bajo la dirección de Inés Puyó y Ana Cortés, artistas que ejercieron una influencia considerable en sus primeros trabajos y cuyos rasgos estéticos ella todavía reconoce en sus obras. En Los Salones Oficiales de 1942 y 1943 obtuvo respectivamente dos Segundas Medallas. En 1942 realiza en Santiago la primera exposición de sus obras. Meses después inicia un viaje por los principales países de América del Sur y del Norte, el que será de gran importancia para la futura temática y sentido de su pintura. En los años 1951 y 1952 efectúa dos exposiciones en Nueva York, las que obtienen considerable éxito y comentarios consagratorios en las principales publicaciones plásticas de esa ciudad.

Extractamos uno de ellos, aparecido en The Art Digest en Abril de 1952. Dice: "No se necesitó mucho tiempo para que esta artista ayer desconocida aquí, encuentre su lugar entre los magos del color. Ha obtenido el favor de eminentes críticos, que reconocen en su trabajo imaginativo y fuerte su elocuencia natural y un modo característico, que aparece relacionado íntimamente al ritmo general del espíritu contemporáneo. Maruja Pinedo descubrió lo que ella quería y lo que ella era. La originalidad de sus temas y de sus colores nos hablan de su fantasía creadora, fuertemente enraizada con su raza y su país".

Maruja Pinedo hizo exposiciones posteriormente en Lima, Río de Janeiro, San Juan, etc., las que le valieron idénticos elogios.

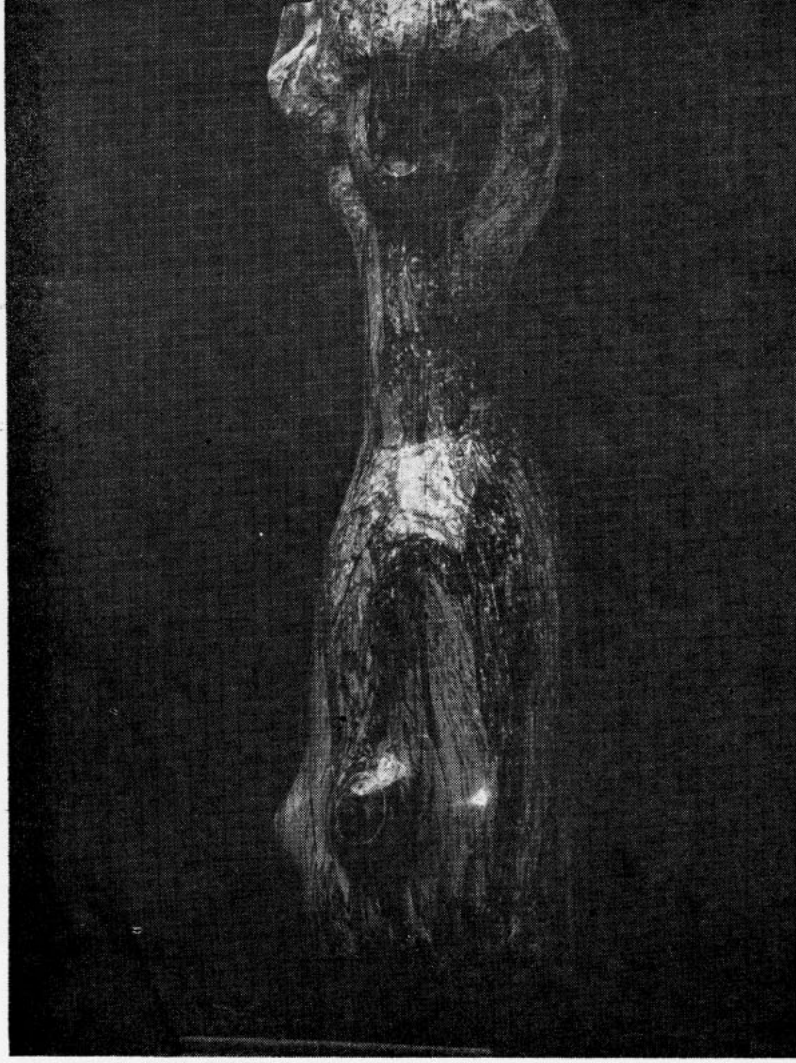
Uno de los propósitos de mayor importancia derivados de su conocimiento directo de la realidad americana, la que le valió un descubrimiento armónico de su propio temperamento, en relación con ese medio, ha sido el de llevar éste a una realización plástica que lo represente fidedignamente. Es así como Maruja Pinedo ha logrado una pintura de colorido y sensibilidad típicamente americana. La fauna tan particular y característica de sus telas, que pudiera parecer, vista con ligereza, puramente decorativa, corresponde a una simbología propia de su espíritu en la que, si se ahonda, puede llegar a descifrarse toda una intención expresiva, en relación con sus movimientos o actitudes. Ellas representan ideas, ya de pesar, ya de alegría, ya de serenidad, en concordancia con el motivo central.

Toda una trayectoria de inquietas búsquedas, en la que se mantiene, en un ritmo de superación estilística su preocupación expresiva fundamental, es decir, la vívida evocación del mundo americano, ha sido sabiamente recompensada en el Salón Oficial del presente año, al hacerla depositaria de la Primera Medalla entre los 73 pintores seleccionados.

EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, DON JUAN GOMEZ MILLAS HACE ENTREGA DEL DIPLOMA A MARUJA PINEDO.



isabel sotomayor primer premio de escultura



ISABEL SOTOMAYOR CARIATIDE MARMOL.

Isabel Sotomayor, escultora que comienza a definirse en toda la riqueza de su personalidad artística ha sido recompensada en este Salón Oficial de Artes Plásticas con el Primer Premio de Escultura. Nacida en 1922 en Santiago, estudió en la Escuela de Bellas Artes con Julio A. Vázquez, Samuel Román y Lily Garafulic, artista esta última que ha sabido promover toda una generación de escultores, capacitados por una nueva visión de su trabajo. Posteriormente siguió sus estudios en Viña del Mar, bajo la dirección de Guillermo Mosella, donde obtuvo, en 1942, el Primer Premio en el Salón de Alumnos. En 1943, en el Salón Oficial de ese año, le fue otorgado el Tercer Premio de escultura.

Isabel Sotomayor ha llegado a una etapa en que sólo los materiales definitivos, como la piedra y el mármol, pueden constituir el medio preciso de expresión a las necesidades que la misma evolución de su experiencia, técnica y espiritual, le demandan. Es así como la escultura monumental comienza a ser para ella el único vehículo capaz de representar un sentimiento telúrico tan propio del mundo americano y sus más grandes artistas.

Si algún propósito característico hubiéramos de buscar a priori en su personalidad, este sería el de querer lograr, mediante el modelado, los rasgos humanos psíquicos correspondientes a su medio vital, a la naturaleza de su ambiente.

Para Isabel Sotomayor sólo la forma humana es capaz de seguir representando al hombre en toda la dimensión de su espíritu y sólo mediante ella puede expresarse artísticamente el contenido y la orientación del mismo. Ello no significa ningún partidismo, ninguna polarización del arte ni el rechazo de otras formas; es sólo la manifestación sincera de sí misma.

EL RECTOR HACE ENTREGA DEL DIPLOMA A ISABEL SOTOMAYOR.



GRACIA BARRIOS MUJER PEINANDOSE DIBUJO.



gracia barrios primer premio de dibujo

Entre los nuevos valores de nuestra plástica, el nombre de Gracia Barrios brilla con caracteres bien nítidos. En más de diez años de intenso trabajo por el perfeccionamiento de sus formas y colores, ha caminado el largo sendero que va desde el conocimiento académico hasta la expresión no figurativa. Dos extremos antagónicos, pero que revelan una disciplina de excepción y que muestra en su medianía algunos rasgos muy valiosos. Difícil resulta predecir el futuro de nuestra artista, ya que vive una etapa plena de efervescencias y cambios, lo que agregado a su juventud, no le permite aún alcanzar su total definición plástica, pero su autoridad de oficio, su cultura plástica y su sensibilidad, permiten augurar una voz potente en las bellas artes de Chile, que puede llegar a alturas insospechadas, ya que siempre se ha arriesgado en empresas de envergadura, que son al fin de cuentas las que más valen.

Arriesgada, cambiante y de elaborado color, siempre ha mantenido un tono original, un registro cromático que la caracteriza. He ahí uno de sus acentos más valiosos: no perder de vista sus valores innatos. Puede estar atisbando en las formas nuevas que la seducen para encontrar su propia expresión, pero siempre es ella misma, ya se interne por el campo de lo figurativo, ya se evada al universo de la abstracción, dejando atrás la realidad circundante. Pero nunca olvida su seguridad en el manejo del color, que aprendió en sus años estudiantiles y la solidez del dibujo, que ha sido una de sus características más elogiadas.

En el terreno del color siempre ha sido una fina tonalista de las notas bajas, de los grises metálicos y las sutiles transparencias quebradas. En la forma, en cambio, ha indagado más en el variado repertorio que viene del Viejo Mundo. Aunque no es bueno separar dos partes vitales de la formación de un cuadro que caminan juntas, conviene hacerlo, como en este caso, para apreciar con más claridad una postura expresiva. Volviendo al terreno de lo formal de nuestra artista, no podríamos negar en sus ejecuciones de más antigua data, el abultamiento del clasicismo "picassiano", para aprovechar posteriormente el desprejuicio de los libres trazos de Matisse, y llegar en su labor más reciente al complejo lenguaje de los signos que ha aportado la abstracción. Sacando todo lo más valioso del idioma moderno Gracia Barrios hace una obra valiente y muy actual que llegará a decir lo suyo con total autenticidad.

Pero si en algo puede Gracia Barrios exhibir una obra plena de originalidad es en el dibujo. En sus hábiles trazos a la tinta china o al lápiz, la artista ha sabido sacar de Matisse su caligrafía sensual y espontánea, y de los cubistas el orden y la ampliación de los volúmenes, que en personal mezcla ha logrado configurar una producción dibujística que desde sus comienzos ha tenido un marcado sabor personal. El elemento dinámico —aves en el espacio, figuras que se mueven— que la artista agrega a sus láminas, dan mayor énfasis original a su labor. Hay un acuerdo íntimo entre sus nociones plásticas y sus exigencias espirituales. Toda su reflexión y espontaneidad se ven por esto, mejor, reflejadas en su trabajo en blanco y negro.

Todo lo anterior le valió ser recompensada en el Salón Oficial con el Primer Premio de la especialidad, con su conjunto de cartones a la tinta china, donde es posible advertir su facilidad manual y gran conocimiento técnico que le permite entregar su mensaje con facilidad y soltura. Sus finos trazos envolventes, todavía pueden llegar a mostrarse en una obra más robusta y moderna, ya que la artista está magníficamente dotada para la difícil técnica.



INES PUYO ESMALTE SOBRE METAL.

inés puyó primer premio en artes aplicadas

La mujer en la plástica nacional ha estado sobresaliendo con caracteres harto marcados en los últimos tiempos y este Salón Oficial da fehaciente prueba de ello, al mostrar una cantidad de figuras femeninas galardoneadas con recompensas consagratorias. Inés Puyó, primer premio en la sección artes aplicadas, sobresale entre todas por ser la que tiene un más largo historial plástico en defensa de la innovación y la lilibertad expresiva. Los tres óleos y el conjunto de esmaltes sobre metales que presenta esta vez, la sitúan, todavía, entre lo que tiene más carga moderna del certámen. A más de treinta años de su primera presentación en Salones Oficiales su arte no se ha detenido en sus conquistas iniciales y marcha al ritmo de la época en anhelante búsqueda de lo moderno, sin que pierda su unidad estilística.

Fiel a su generación que exaltó un nuevo sentido plástico, gracias al viaje conjunto que se realizó en 1928 y que trabajó al influjo del crisol parisiense, pleno de modernos y arriesgados cambios, muy propicios por lo demás para alcanzar la definición pictórica de un país joven, Inés Puyó inició una ruta pictórica que, no olvidando un lirismo y sobriedad muy suyos, se ha ido remozando con el tiempo hasta llegar a la sugerente fantasía de los días que corren.

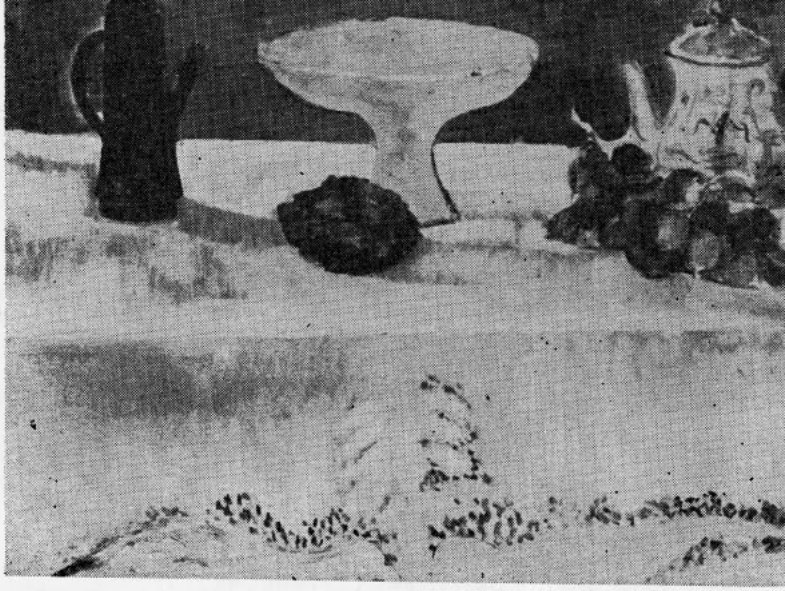
Reconforta ver a pintores ya maduros, formados en las luchas con su estilo, que combaten junto a los nuevos, por un arte de avanzada que no se detenga en la receta que se ha gastado. Inés Puyó a pesar de sus quietas escenas, de su discreción cromática y su etérea factura, ha sabido ser actual por el hondo lirismo que surge de sus telas, que le da acento misterioso. Todos los elementos que forman parte de sus cuadros están aparentemente abandonados, en la expresión de nuestros días pero logran ser modernos porque se han utilizado con sinceridad y llegan un sello de poesía e imaginación muy sentida.

Lo poético siempre ha estado presente en la producción de la pintora y es algo que en pintura va más allá de las escuelas o las modas. Es una delicadeza íntima, un recogimiento, una atmósfera irreal, un matiz de sentimiento que se atribuye a la poesía. Las flores, las naturalezas muertas, los retratos y los paisajes de Inés Puyó están tocados con una vara de lirismo que le agrega misterio y fantasía a toda su realización plástica. En el aspecto puramente formal, su colorido sordo y melancólico se ha ido afinando y sus formas han adquirido una rara simplificación con participación de elementos abstractos, que sin cambiar el sentido de su obra, le ha permitido ganar en estructura formal y remozamiento. La pintora de los grises sutiles, sigue aprovechando los elementos frágiles, pero bien estructurados, con su inesperada malla de hilos coloreados que ella agrega a sus figuras objetivas.

Enteramente dedicada al arte Inés Puyó, se da cuenta en 1952, que las artes aplicadas presentan el más amplio campo para la decoración y la creación plástica superior e ingresa a la Escuela de Artes Aplicadas al taller de esmaltes sobre metales del profesor José Perotti. Observa que el resurgi-

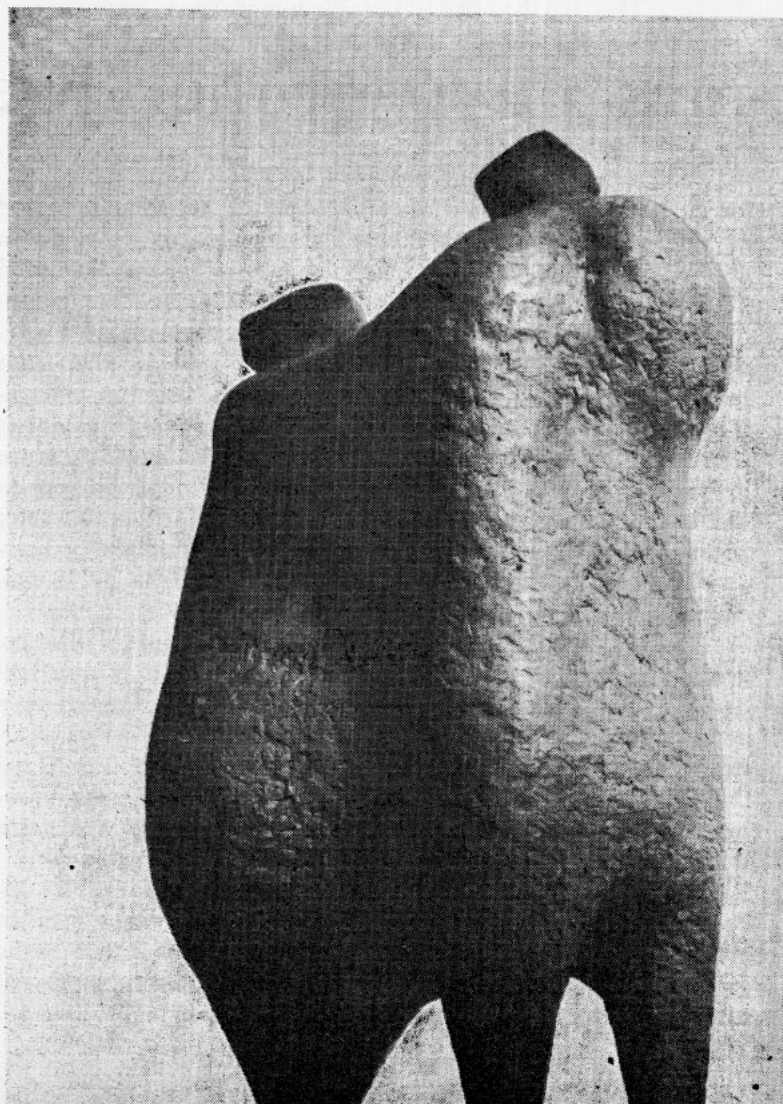


LUIS LOBO PARGA SEGUNDO PREMIO EN PINTURA.

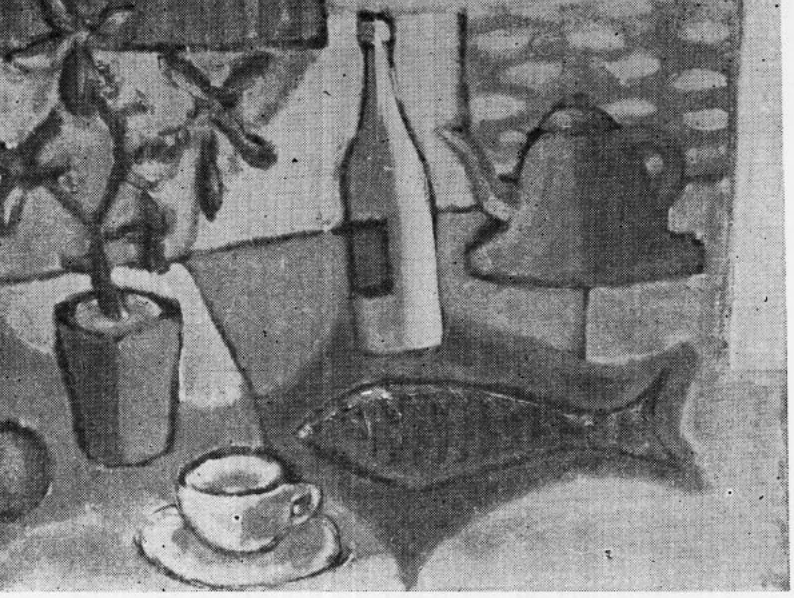


MARIA LUISA SEÑORET SEGUNDO PREMIO EN PINTURA.

ROSA VICUÑA SEGUNDO PREMIO DE ESCULTURA.



miento febril nuestro reclama la beneficiosa acción del buen gusto y empieza a brindar creaciones en el campo de las artes decorativas que han impresionado tanto al público conocedor como al aficionado. Toda su profunda fantasía lírica se vuelca en sus trabajos a fuego y los hallazgos que le da esta nueva técnica le permiten enriquecer sus realizaciones de arte libre. Sus cuadros empiezan a ganar en color y hacer participar una personal geometría con toda una urdimbre de hilos blancos que saca de una impresión objetiva, que transforma depurándola hasta llegar a la mayor síntesis y vitalidad formal. En dos campos, su creación se robustece y no cesa de mostrar invención y calidad técnica superior. Es pues, una razón más que justificada la que le ha permitido ganarse el principal premio de la sección artes aplicadas del presente Salón Oficial, uno de los más destacados de los últimos años.



RICARDO BINDIS TERCER PREMIO EN PINTURA.



JUAN EGENAU SEGUNDO PREMIO EN DIBUJO.

MATIAS VIAL SEGUNDO PREMIO EN ESCULTURA.



este salón

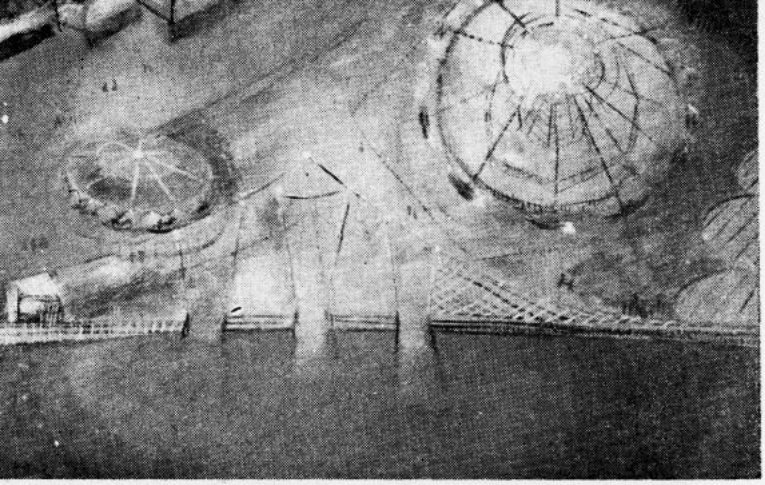
Tanto el público aficionado a la buena pintura como los artistas nacionales que la realizan y los críticos que la sancionan están de acuerdo, por unanimidad, en que el Salón Oficial de este año señala un progreso notable en su género.

Diversos y variados factores han contribuído a elevar el nivel de este tradicional torneo que viene celebrándose en nuestra capital desde el siglo pasado.

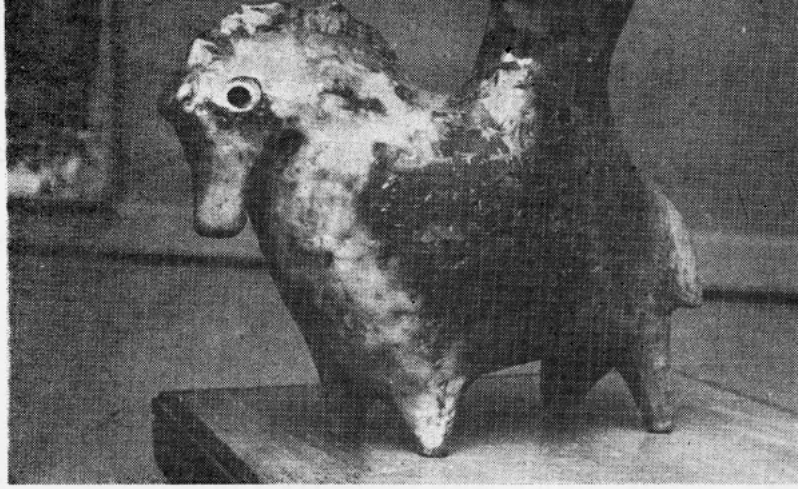
De primera importancia es la reforma del reglamento del Salón varios de cuyos artículos han sido modificados agregánsele otros, insuflándole, en suma, un espíritu nuevo.

Se ha luchado por que el Salón deje de ser "una simple exposición, huérfana de estímulos tanto para los valores jóvenes como para los mismos consagrados, para convertirse en un torneo cuyas recompensas adquirirán la dignidad y la categoría que nuestra cultura artística merece".

Los artículos 29, 30, 31 y 32 alteran la fisonomía tradicional



DINORA DOUDCHITZKY TERCER PREMIO EN DIBUJO.

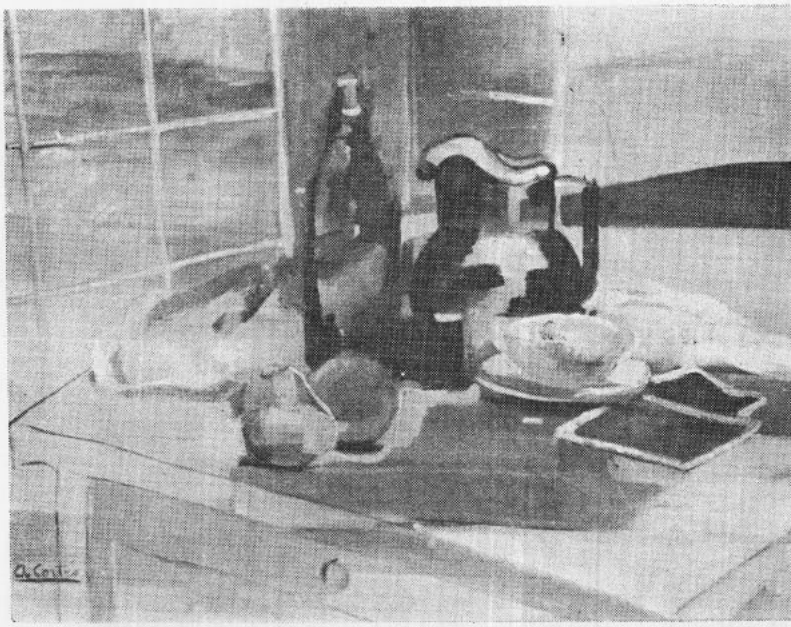


LUIS MANDIOLA TERCER PREMIO EN ARTES APLICADAS.

TERESA VICUÑA TERCER PREMIO EN ARTES APLICADAS.

ANA CORTES PREMIO A CERTAMEN EDWARDS PREMIO DE ADQUISICION.





del Salón que este año se ha propuesto fomentar, prácticamente, la creación artística. Es así como se han dividido los premios en dos especies: los de Categoría y los de Adquisición.

Las obras cuyos autores hayan obtenido a lo menos un Premio de Categoría en Salones anteriores "y que merezcan, a juicio de una comisión especial una distinción, serán adquiridas con el fin de propender al incremento del Museo de

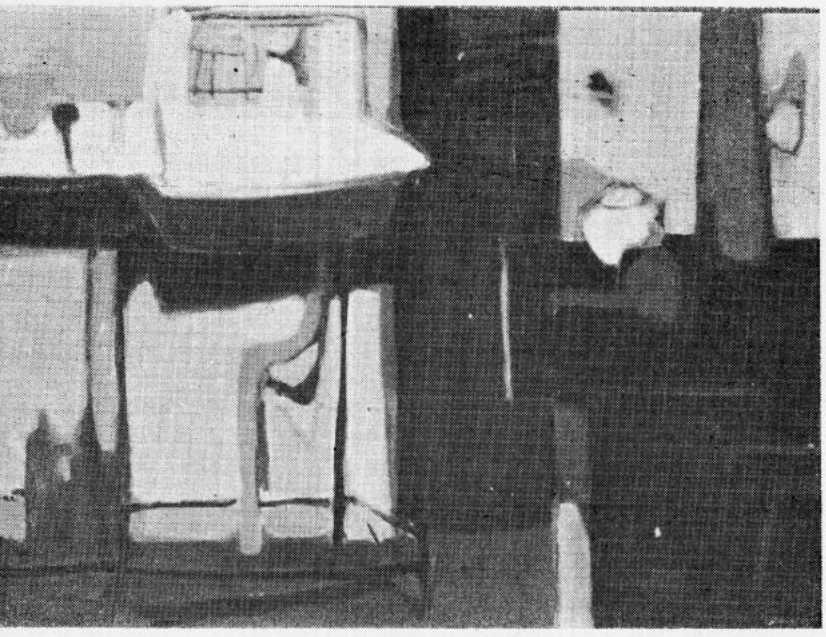


WALDO VILA PREMIO C CERTAMEN EDWARDS.



XIMENA CRISTI PREMIO CERTAMEN MATTE BLANCO
PREMIO DE ADQUISICION.

JOSE BALMES PREMIO DE ADQUISICION.

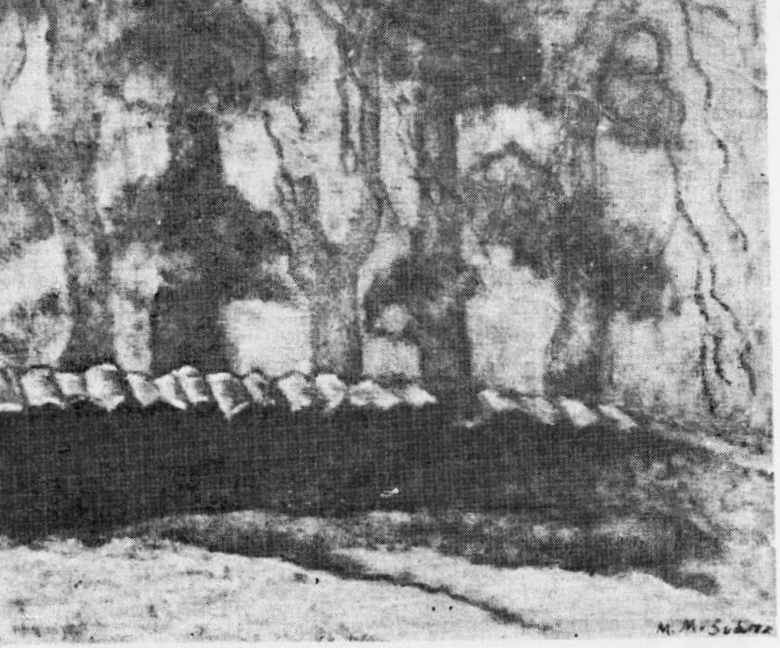


RAUL SANTELICES PREMIO CERTAMEN VAN BUREN
PREMIO DE ADQUISICION.

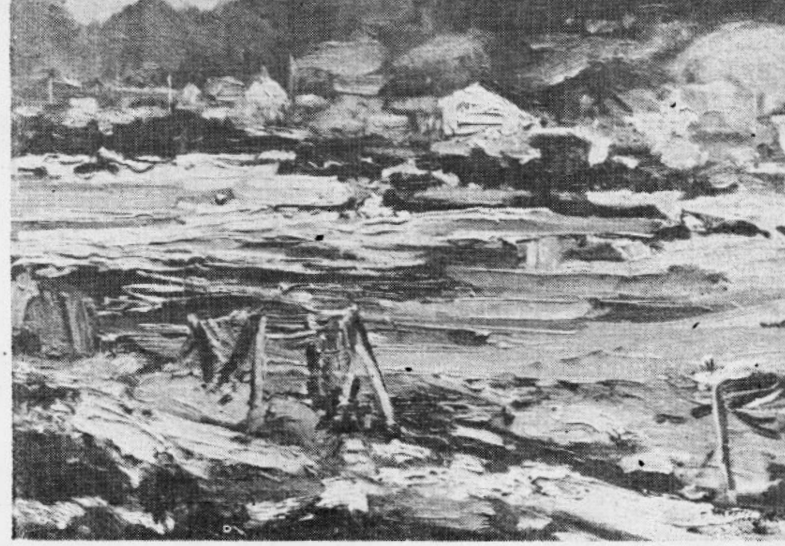


Arte Contemporáneo y a la formación de museos provinciales con un fondo especial de adquisiciones".

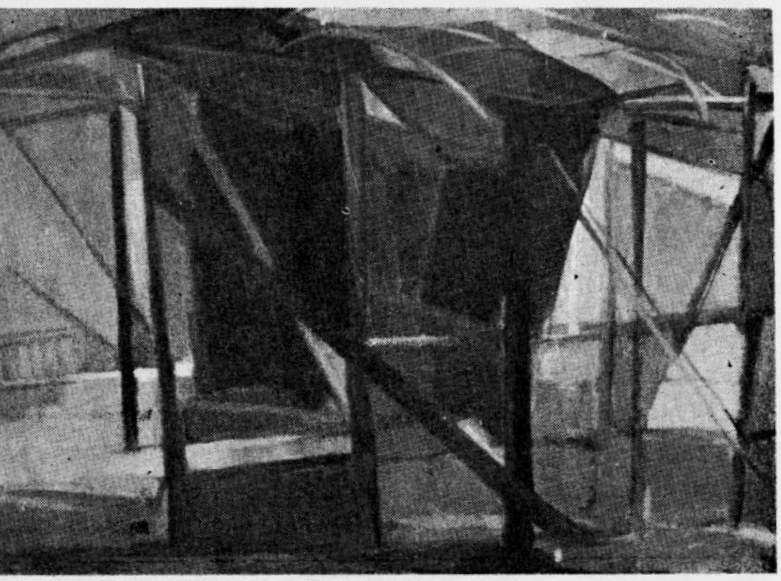
Por otra parte, la inauguración del torneo este año se esperaba como una fecha de significación en nuestro ambiente artístico. El Partenón de la Quinta Normal acaba de celebrar sus diez años de vida como Museo de Arte Contemporáneo y el Salón Oficial —el sexagésimo octavo —otros tantos de alianza con el viejo edificio rejuvenecido.



MAGDALENA SUAREZ TERCER PREMIO HONORIFICO PARA EXTRANJEROS.

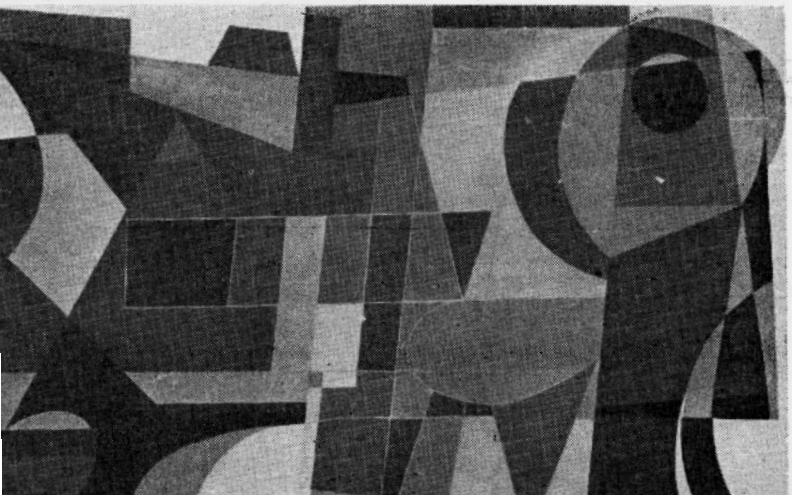


FERNANDO MORALES PREMIO DE ADQUISICION.



AIDA POBLETE PREMIO DE ADQUISICION.

RAMON VERGARA PREMIO DE ADQUISICION.



La ubicación del Museo, un barrio popular alejado del centro de la ciudad y el estado en que se encontraba hace una década habrían sido obstáculos insalvables en su desarrollo de no haber mediado una voluntad firme y tenaz empeñada en salvarlos. Es lo que ha conseguido M. A. Bontá, su director, fundador del Instituto de Artes Plásticas y promotor de las reformas que anotábamos. Hoy en día el Museo, ampliado y refaccionado, es todo un centro de cultura y atrae tanto al público entendido como a la gente modesta que recibe allí una lección vida de arte.

La diversidad de tendencias y la armonía entre unas generaciones y otras que reinan en el LXVIII Salón Oficial es otra prueba del éxito de estas modificaciones. Ello significa también que el sistema de los grupos y las capillas no han



NEMESIO ANTUNEZ FREMIO DE ADQUISICION.

contaminado en Chile por lo menos a los artistas. Un ejemplo de imparcialidad y competencia.

Desde otro punto de vista observamos el siguiente fenómeno. Entre nosotros, como quiera que carecemos en realidad de una tradición artística propia, las generaciones se han ignorado más bien que combatido. Verlas reunidas ahora en una atmósfera de aceptación y respeto mutuo que no compromete sus respectivas posiciones, resulta alentador. Un síntoma de que nos organizamos culturalmente.

Como se puede apreciar hay motivos de peso para que el sexagésimooctavo Salón Oficial esté absorbiendo desde el día 13 de noviembre el interés de los artistas, de la prensa y de un público numeroso y heterogéneo, que lo ha visitado.

centro de arte

El 6 de diciembre se inauguró en Santiago, en la calle Mac Iver 555 una organización artística que está llamada a efectuar una actividad nueva para el beneficio y desarrollo de las artes en Chile.

A esta entidad se le ha dado el nombre de Centro de Arte y su directorio está formado por Aída Poblete, Pablo Burchard, Eugenio Cerda, Arturo Edwards y Domingo Santa Cruz.

El día de la inauguración, el Cedea ofreció una completa exposición de artes plásticas, cuya calidad y excelente presentación agradó vivamente al numeroso público invitado.

Damos a continuación algunos de los propósidos de mayor importancia que ha guiado a sus fundadores para la creación de esta magnífica organización.

a) Estimular el interés y la demanda de nuestro público por las obras de los artistas plásticos chilenos contemporáneos;

b) Impulsar, gracias a lo anterior, la producción de esos artistas, tanto en volumen como en cuanto a la calidad y variedad de ella y

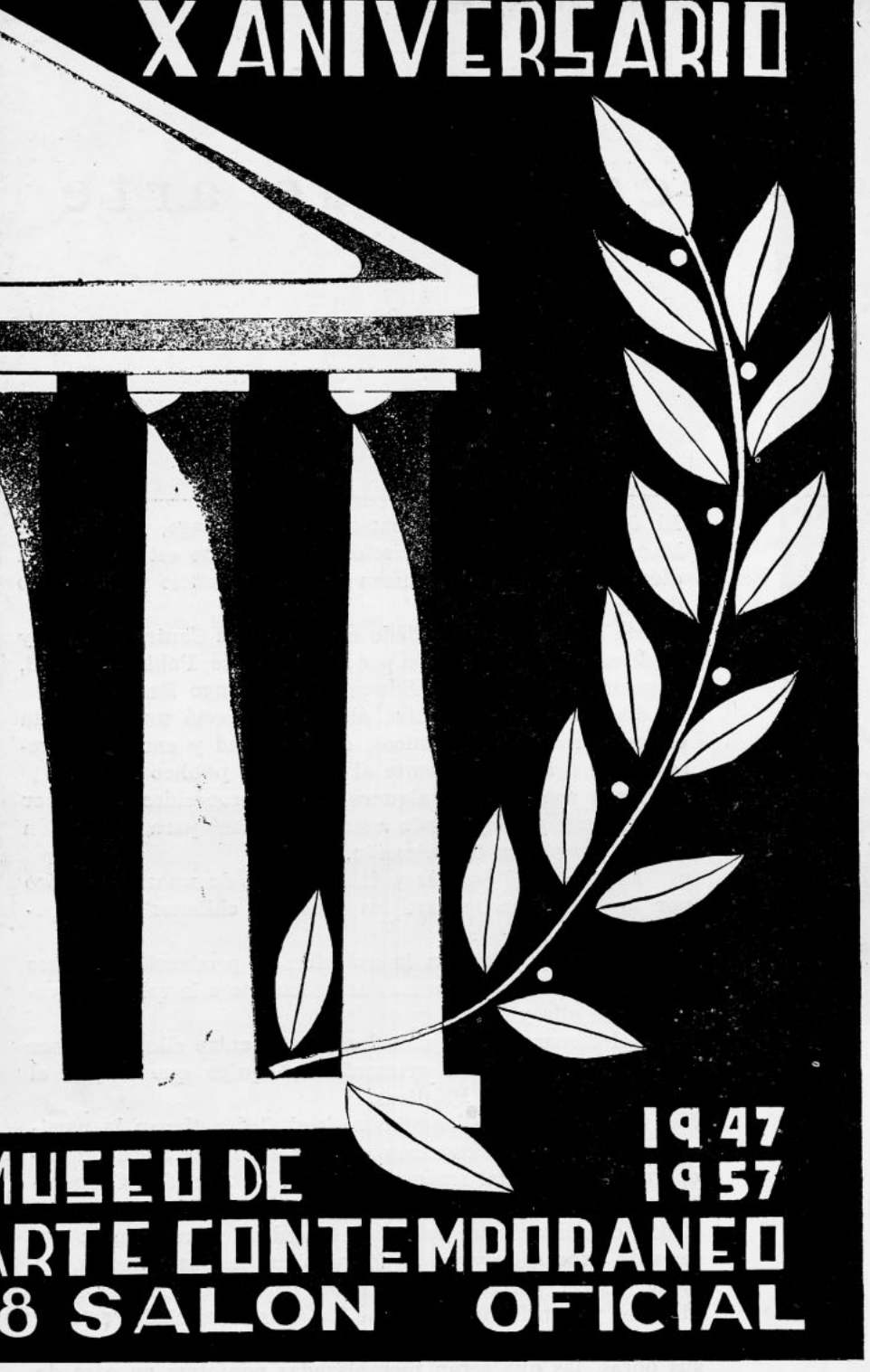
c) Relacionar el trabajo de los artistas entre ellos, en busca de una producción de artesanía de equipo que amplíe el campo de las Artes Plásticas.

Las relaciones entre los artistas y el Cedea tienen la particularidad de que ellos serán miembros de una Sociedad Cooperativa de la cual serán accionistas. La Sociedad Cooperativa será la propietaria de Cedea.

Cedea comenzará sus actividades mediante una amplia galería de exposición y venta de las obras de sus afiliados. En dicha galería, por regla general, no habrá exhibiciones individuales y transitorias, sino que los artistas asociados estarán representados simultánea y permanentemente por algunas de sus obras, las que serán reemplazadas por otras en caso de ser vendidas. Igualmente los artistas podrán cambiar a voluntad las obras que tengan en exposición.

Aparte de esta labor existirá otra que consistirá en representar a los artistas cooperados y buscarles oportunidades de trabajo mediante propaganda y contactos con diversos aspectos y entidades de la vida nacional. De ello, de la aplicación de las Artes Plásticas a un mayor número de campos diversos (arquitectura, monumentos, paisajismo, decoración interior, etc.) surgirán nuevas posibilidades y un enriquecimiento del rubro cuyas proyecciones son difíciles de prever.

Por último, y en un deseo de incrementar el contacto de las diferentes regiones del país y de los artistas que en ellas laboran, Cedea se propone realizar en el futuro exposiciones volantes a las provincias y establecer lazos con artistas allí establecidos, de modo que sus obras puedan ser exhibidas en la capital, en lo posible en calidad de trabajos de nuevos cooperados, a la vez que la producción de Santiago llegue incluso a apartadas zonas.



AFICHE CONMEMORATIVO.

el museo de arte contemporáneo celebró 10 años de vida

En agosto del presente año celebráronse oficialmente los diez años de la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, cuya creación se debió a su actual director, el pintor Marco A. Bontá, como director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, el 16 de agosto de 1947. A él le cupo igualmente el trabajo de reunir en torno a este trascendental acontecimiento las obras de los artistas chilenos más notables, con las cuales tuvo lugar la inauguración. Por considerarlo de gran importancia histórica, damas aparte la lista de sus nombres.

La denominación de Museo de Arte Contemporáneo devino de uno de los reglamentos de la institución, que considera contemporáneo "el arte realizado dentro del último medio siglo, sin discriminación de estilos, con el fin de que represente en la forma más clara y completa un panorama de la creación artística viva del país".

Sólo el esfuerzo personal de su actual director ha hecho posible la habilitación del Partenón hasta su estado actual, en que se le considera uno de los museos más apropiados para exhibiciones de arte moderno en Latinoamérica.

La labor que ha desarrollado el Museo durante estos diez años ha sido de incalculable importancia en la formación y desarrollo del gusto pictórico del país. Se han adquirido obras de la mayoría de los artistas que contribuyeron a su fundación. Actualmente el Museo cuenta con una exposición propia y permanente de pintura, escultura, dibujo, grabados y artes aplicadas. En este período ha realizado las siguientes exposiciones, de cuya trascendencia hablan por sí mismas:

Exposición retrospectiva de toda la obra de Alberto Valenzuela Llanos, julio y agosto de 1948.

Exposición de pintura, dibujo y grabados contemporáneos



VISTA DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO ENTRE LOS ARBOLES DE LA QUINTA NORMAL.

brasileños, octubre de 1952.

Exposición de Artesanía italiana, noviembre de 1952.

Exposición de tapicerías, óleos, cerámicas y libros ilustrados de Jean Lurcat, diciembre de 1954.

Exposición de profesores y alumnos de la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo, enero de 1956.

Exposición de Arte Moderno en el Brasil, setiembre de 1957.

LIX Salón Oficial de la Universidad de Chile, setiembre de 1947.

LX Salón Oficial de la Universidad de Chile, setiembre de 1948.

LXVI Salón Oficial de la Universidad de Chile, noviembre de 1955.

LXVII Salón Oficial de la Universidad de Chile, noviembre de 1956.

LXVIII Salón Oficial de la Universidad de Chile, noviembre de 1957.

Se calcula que en este período han visitado el Museo 1.250.000 personas, con un término medio de 10.000 al mes, y con una asistencia, los días festivos y domingos entre 1.500 a 3.000.

La superficie que ha llegado a tener su local, después de numerosas ampliaciones y refacciones, llevadas a cabo muchas veces sólo gracias al tesón de su director, con fondos incluso ajenos a la Universidad, es de más de mil metros cuadrados, además de lo cual cuenta con dos talleres o salas de conferencias para sus numerosas actividades de carácter didáctico.

En agosto de 1947, en el día de la inauguración, el entonces rector de la Universidad, don Juvenal Hernández, pronunció un discurso que, aparte de su conocimiento sobre la formación del Museo, predijo maravillosamente, lo que este habría de significar después para la vida artística de nuestro país.

destino y transcurso del museo de arte contemporáneo

En esta época en que imperan la ciencia, la industria y el comercio, el arte —esto se dice— no tiene lugar. Jamás la producción industrial o de otra actividad del dominio práctico estuvo más divorciada de cualquier forma y sentido del arte ni se valió menos de la colaboración del artista.

De ello se suele culpar a la máquina y al maquinismo que influyen en la concepción y conducta de la vida actual. Hay, en efecto, quienes sostienen que la máquina ha venido a enturbiar las fuentes del arte y que quien se limite a admirarla, desprecia el arte o carece de inteligencia para él.

Creemos, no obstante, que los términos del asunto son distintos: no es en realidad la máquina en sí la que invade y destruye las zonas del arte, sino la manera en que el hombre moderno ha claudicado ante ese ingenioso fruto de su talento y de su cálculo, tornándose su esclavo. Esta confusión entre valores prácticos y espirituales ha ido fatalmente en desmedro de esto último y ha suscitado la pugna entre ambos. Creando, así, una de las características de nuestra época.

La lucha entre espíritu y materia, entre libertad y necesidad es, secretamente, el motor de toda la actividad humana, la ciencia y las artes, el amor y el pan de cada día; sin embargo esa lucha en el ámbito propio del arte adquiere un significado especial, pues fuera de la creación pura existe la magnitud, la comunicación, el poder seleccionador, el ordenamiento, etc.

Aquí le cabe una misión especialísima y a la vez delicada a los museos. Tal vez nunca, en la larga vida de la humanidad, se ha vuelto tan necesario como ahora el cumplimiento de esta misión. Sólo el arte encauzado entre aspectos didácticos podrá llevar a una solución armónica estas profundas antinomías de nuestro vivir actual —actualidad político-social y actualidad artística.

Del mismo modo que cada profunda revolución en el campo científico trae consigo sus aspectos peculiares, así también toda gran transformación trae consigo sus formas ideales y su testimonio en el tiempo. Los templos del antiguo Egipto, la Acrópolis de Atenas, las catedrales góticas son monumentos que atestiguan la elevada fe religiosa de épocas determinadas. Las columnas, los arcos de triunfo, nos hablan de un imperio de las armas y la justicia. En fin, toda época se define a través de un hecho legado a la posteridad. La nuestra no será una excepción. Los museos al perder su anterior carácter estático, estarán en condiciones de resolver las antinomias e ingresar a un plano de participaciones vivas y atestiguadoras.

La organización y estilo de la vida moderna, así como las crecientes necesidades que impulsan hacia adelante el orden social, prestan a los museos un sello y un sentido que los alejan de una pesada y posible definición de algo muerto. El museo está sometido más que ninguna otra cosa a lo que reclama su tiempo y ha de ajustar sus concepciones a las necesidades de su tiempo. Y todavía más: si aspira a ser lo que verdaderamente constituye su destino, habrá de ser también un "pionero", un explorador y preparador del futuro.

El advenimiento a la vida de las masas sin posibilidades de cultivarse en centros educativos ni de asistir a espectáculos o tomar parte activa en el desarrollo cultura de un país, como los que hoy le ofrece la profunda transformación social que se está operando en el mundo entero, confiere a los museos una significación peculiar y trascendente, que desborda la pura esfera del hacer artístico para adentrarse de lleno en el campo social.

En afirmación de lo dicho, está el ejemplo en las cifras de visitantes proporcionadas por el Museo de Arte Contemporáneo. La asistencia de público —en su gran mayoría obreros— desde la fundación de este Museo, asciende a una cantidad superior al millón doscientos mil. Lo cual da un término medio aproximado de diez mil visitantes mensuales. En este sentido, creemos que el Museo de Arte Contemporáneo ha hecho en nuestro medio los mayores avances para atraer el interés del público. Su misma ubicación en el interior del populoso recinto de la Quinta Normal, entre jardines y frondosos árboles, le otorga un atractivo súbito y una atmósfera transparente, grata y dinámica. Igualmente ha contribuído al creciente alcance, la realización periódica de exhibiciones de obras extranjeras, que ofrecen la oportunidad de ampliar la observación y comprensión en zonas que no puede abarcar la propia colección del museo.

En su desarrollo hacia una realidad inmediata, el Museo de Arte Contemporáneo, como ya decíamos anteriormente, no se contenta con ser motivo de observación para un número reducido, ni quiere ser una cantidad pasiva en espera del visitante previamente interesado. Por el contrario, se esfuerza de modo activo en despertar la atención de grandes masas, entre las cuales recluta nuevos visitantes y conquista firmes amigos.

El museo está dispuesto con cuidado y gusto, en amplias salas que gozan durante el día de luz natural. Las colecciones se exponen de manera que el visitante pueda tener una idea más o menos extractada del proceso evolutivo seguido en diversas expresiones de este medio siglo. El concepto contemporáneo tiene aquí relación, únicamente, con el arte realizado en nuestro país durante esta primera etapa de cincuenta años. Es decir, no se ha hecho discriminaciones por tendencias ni ostentación de modernidad. Se ha sido, en todo caso, fiel al lento desarrollo de la plástica nacional, logrando dar un panorama casi completo de ella.

La condición de contemporanidad, presente en este museo, ha sido vista en correspondencia con un medio. Su director, Marco A. Bontá, ha ido más allá de toda escuela, teoremas y tendencias, las que sólo han de ser leyes ordenadoras y constructivas del medio plástico empleado, para darnos en la medida de los recursos dispuestos una síntesis cabal y objetiva del ir y venir del arte nacional.

Empero, antes de proseguir estas consideraciones en el plano de lo obtenido y las posibilidades futuras, volveremos un poco atrás en el tiempo, para mejor abarcar y evaluar lo que ya se vislumbra como una sólida integración a la realidad actual. Fue el 16 de agosto de 1947 cuando Marco A. Bontá, en esa ocasión Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, fundó el Museo de Arte Contemporáneo. Mas, una serie de obstáculos y situaciones contrarias precedieron a este acto. Los mismos que,



MARCO A. BONTA DIRECTOR DEL MUSEO EN UNA DE SUS SALAS.

por sí solos, destacan la personalidad de su fundador y promotor.

El Partenón de la Quinta Normal yacía abandonado y en ruina. Sus dependencias habían sido destinadas a quehaceres muy ajenas a su verdadero y alto destino. Este desgobierno procedía de 1910, fecha en que se trasladó a su actual lugar el Museo de Bellas Artes; su ocupante a lo largo de 25 años y su constructor. Instituciones de un hacer limitado y sin comparación ni provecho lo habitaron esos 37 años. Fueron los años de tinieblas para el Partenón. Gimnasio, en un primer término, luego albergue de la gente sin oficio y un sinnúmero de asuntos opuestos a su nacimiento, lo lanzaron a la deriva, al fluctuante zigzaguear de las cosas que pierden su objetivo y se devastan en el oscuro azar. Su función específica no se respetó.

Vino felizmente, entonces, a entrar en juego la tenacidad visionaria y luchadora de Marco A. Bontá, y la acción prosiguió a la idea. No había que caer en las fáciles especulaciones de la imaginación, sino había que luchar por desalojar el Partenón y restituirlo a sus antiguas y nobles funciones. No obstante, aquí surgió el obstáculo mayor; no existía el dinero suficiente ni sus moradores de ese tiempo deseaban abandonarlo.

Bajo este somerísimo esquema, estamos ya en camino de reconocer cómo en Marco A. Bontá, a quien precede ya un movimiento de inconformes y temerosos, se despliega la vocación de luchador, y tan recia, que para no dejar de serlo se autopropone situaciones de difícil término, como fue la recuperación del Partenón.

En la imposibilidad de seguir reseñando este arduo proceso, ni aun haciendo resumen de resúmenes, remitimos nuestras palabras al hecho acabado. Junto con hacer deshabitar el edificio se comenzó la tarea de restaurarlo, para esta empresa se recolectaron fondos de diversas instituciones particulares y comerciales. Pero, una vez más se puso a prueba la tenacidad de su fundador, el local no pudo ser acondicionado totalmente y fue así como en julio de 1948, tras una fuerte nevazón, sus salas se anegaron. En esa ocasión se inauguraba la exposición restrospectiva de Valenzuela Llanos, con asistencia de altas autoridades. Su Director no se desalentó ante este inesperado contratiempo y él mismo, con el concurso de sus subalternos, limpió y dispuso los techos cubiertos de nieve. La inauguración se llevó a efecto con todo el brillo esperado.

Con obras pictóricas y escultóricas conseguidas en calidad de préstamo, entre los artistas nacionales más sobresalientes de esa época, el Partenón dio principio a su nueva vida. Se había transformado ahora en el Museo de Arte Contemporáneo y su futuro desenvolvimiento sobrepasaría los límites de aquellos comienzos. Al rededor de 120 artistas participaron con el concurso de sus obras a dar vida, en 1947, a los muros de sus salas. Entre ellos, se hallaban también obras de pintores extranjeros de categoría, como Boris Grigorief, Emiliano Di Cavalcanti, Franz Metzner, etc.

Contaba, entonces, el Museo con cuatro extensas salas que fueron iniciadas bajo los nombres de los artistas Pedro Lira, Virginio Arias, Juan Francisco González y Alberto Valenzuela Llanos. Ha sido, éste, un cálido homenaje a los precursores de las artes plásticas en el país y un reconocimiento por todo lo que ellos significaron en su ulterior desarrollo.

Con la Exposición Retrospectiva de Alberto Valenzuela Llanos, efectuada en 1948, el Museo de Arte Contemporáneo empezó a esbozar su idea fundamental, es decir, orientar la atención principal hacia las grandes enseñanzas de la expre-

sión. Escrutar las claves de su conducta y tratar de precisar en lo posible las alzas y bajas en las premisas, los logros y las implicaciones del devenir plástico nacional. Se coincide con Karl Jaspers en este sentido: "Los hombres necesitamos formarnos mediante el pensamiento y la inteligencia críticos, necesitamos el mundo histórico y filosófico para ser independientes y capaces de discernimiento. Hemos de elevarnos del medio saber al saber cabal, del pensamiento azaroso del momento al pensamiento metódico para que cada uno pueda remontarse del dogmatismo a la libertad".

Para el futuro inmediato la mejor esperanza consistía en obtener que las grandes mutaciones en trance de ocurrir, particularmente en las zonas poco desarrolladas de nuestro medio cultural artístico, se produjeran de la manera más ordenada y racional. En tales regiones el papel del Museo puede tener una importancia decisiva. Empero vale preguntar si son probables tales hechos en el más riguroso sentido de ese concepto, en situaciones —límite cuando nuestro mundo circundante parece empeñado en imposibilitar el pensamiento y la acción constructivas. Nuestra contestación es la afirmativa, y para ello haremos una breve trayectoria entre las cosas ya realizadas por el Museo de Arte Contemporáneo; aun contando con los medios anteriormente señalados.

La exposición de Valenzuela Llanos, por ejemplo, sirvió para valorar en forma amplia y rigurosa su eficaz aporte. Mostrar las bases y los medios de su pintura. Se logró reunir en dicha retrospectiva 150 obras, ejecutadas entre los años de 1895 y 1924. Richon-Brunet, en el catálogo, conceptuaba así su pintura: "...más que un simple homenaje, es la consagración de una gloria definitiva, una verdadera apoteosis, puerta admirable por la cual el intérprete más genial, hasta ahora, de la naturaleza chilena, en todos los aspectos de su suprema belleza, entra a la posteridad".

En octubre de 1952 se verifica una exhibición de pintura, dibujo y grabado contemporáneo del Brasil. Esto da margen para cotejar y aproximarse a los planteamientos modernos de las artes plásticas en dicho país. Proporciona un material vivo que no sólo va en beneficio de los artistas, sino también en bien de un público ávido de conocimientos y compresión.

En el mes de noviembre, de ese mismo año, se lleva a cabo otro acontecimiento de interés para ese público ahora en visible aumento. Se trata de la Exposición de Artesanía Italiana. Los valores clásicos de la artesanía italiana, tradicionales por su característica belleza y originalidad, se pusieron de manifiesto en esa casi completa exhibición. La muestra, testimonio elocuente del espíritu creador de quienes están dotados de una fecunda y generosa sensibilidad puntualizó y destacó una contribución convincente en el desarrollo del arte.

Una cantidad cercana a los ciento ochenta artesanos y más de mil trabajos, embellecieron los pabellones con la representación de obras de toda índole y carácter: tallado en madera, broncería, cerámica, herrería artística y trabajos en vidrio y otros materiales, contribuyeron a elevar la honda misión del Museo.

En diciembre de 1954 se ofreció una exposición de tapicería, óleos y cerámicas de Jean Lurçat. Tan disímiles medios de expresión no impidieron dejar de manifiesto que el estilo de Lurçat es uno solo, lo que importa un verdadero alarde de dominio técnico y la presencia de una personalidad extraordinaria. En especial los tapices dieron oportunidad de aproximarse a uno de los artistas más inquietantes del momento, a uno de esos maestros que se mantienen en vigencia a pesar de las corrientes de renovación que agitan la época. Se pudo ver, así, a un representante de una etapa que nadie podrá escamotear a la historia. El Museo adquirió, en esa ocasión, un tapiz de Jean Lurçat, con el cual enriqueció su colección permanente.

Al suceso anterior se agregó, en enero de 1956, la Exposición de Profesores y Alumnos de la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo. La muestra abarcó pintura, escultura, grabado y cerámica, reuniéndose una totalidad de 111 obras. Del conjunto conviene destacar la participación de Roberto Azzoni y Giudici, en pintura; José Carrieri y J. C. de la Mota, en escultura; Víctor Delhez y Sergio Sergi, en grabado. Las obras expuestas nos informaron sobre cierta identificación, en los procedimientos y en los conceptos, que determinan una clara posición estética. Se trataba de artistas que venían cumpliendo un itinerario en medio de la atención de los entendidos y el público de su país. El conjunto tuvo interés para los asistentes por muchos aspectos. Especialmente porque se denunció en ella un manifiesto empeño por estar en la época, no descuidando el aporte individual que la diversificó. Iguales resultados se obtuvo con la valiosa exposición de grabados modernos alemanes, ingleses y suecos realizada en noviembre de 1955.

El Museo va acrecentando y vigorizando su campo de acción, llegando a ser un centro dinámico de observación. Es así cómo, en setiembre de 1957, añade a lo anterior la extraordinaria Exposición de Arte Moderno del Brasil. Una de las exhibiciones de mayor alcance que se haya realizado en el país y que logró amalgamar diversas tendencias modernas. Las figuras más destacadas en la iniciación de las nuevas expresiones en el Brasil y que el público santiaguino valoró extensamente, eran Lasar Segall, Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, etc. Entre los continuadores estaban los nombres de Pancetti, Guignard y Elisa Martins. No obstante fue la sala destinada a los pintores abstractos la que mayor interés polémico despertó. El público del Museo no se había visto enfrentado antes, en forma tan inmediata, a los poderes de sugerencia de esta pintura, a ese lenguaje en concordancia con su tiempo. Ha sido ésta una sólida experiencia para los habituales concurrentes.

Conjuntamente con dicha exposición se dio por inaugurada una nueva sala del Museo. Dotándolo, en esta forma, de cinco salas de exhibición. Con ello, la superficie del Museo de Arte Contemporáneo se vio extendida, sobrepasando los mil metros cuadrados. Una parte de su reciente edificación será destinada a talleres de grabado y sala de conferencia. Además habría que agregar, al creciente bagaje de exposiciones, los Salones oficiales realizados en su local. Cinco salones anuales importa una labor que no puede dejar de nombrarse por lo que ella significa en la cultura artística de la ciudad. Este torneo, como es sabido, reúne obras que firman artistas sobradamente conocidos en el medio.

Detrás de estas actividades externas, oculta al público, el Museo tiene otra misión: la organización, clasificación y aumento de sus colecciones. En este sentido, se han adquirido obras de casi la totalidad de los artistas que contribuyeron, en un principio, a la formación de su primera colección. Empero, en ningún caso, se ha limitado a coleccionar solamente obras de pintores locales. Usando el viejo núcleo como base, ha ampliado, dentro de sus medios, la esfera de interés de sus galerías. Así, piezas de artistas extranjeros, como Lurçat, Petoruti, Pancetti, Fidelio Ponce, Pedro Martin y siete estampas de grabadores norteamericanos, se han incorporado también a sus colecciones.

En la actualidad cuenta con 70 piezas pictóricas, 7 esculturas, 12 dibujos, un esmalte sobre metal y 22 grabados. A estos últimos hay que sumar una colección completa de 150 grabados, de incuestionable valor histórico, pues resumen el desarrollo técnico de tal expresión en Chile. La preciada colección fue donada por su mismo director, Marco A. Bontá; el cual la reunió en su cátedra de grabado de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile.

Dentro de los actos a realizarse en 1958, figura una exposición de Medio siglo de pintura chilena y una de Wassily Kandinsky, considerado el ejecutor del segundo cambio revolucionario del arte moderno. Ya con estos dos hechos por sí sólo, queda planteada la consecución dinámica y cumplidamente didáctica del Museo de la Quinta Normal.

El principal problema ha sido y será, el de sobreponerse al apasionamiento circundante y prevalecer como una fuerza espiritual de entendimiento, dedicado al engrandecimiento de las funciones artísticas del país, a la conservación y selección de las mismas, dentro de un entusiasmo frío por la verdad. Para ello ha prevalecido libre de todas las presiones y de todos los grupos que quisieran tomarla a su servicio, inclusive los grupos que accidentalmente suministraron los fondos en sus comienzos. Permanece libre de las fuerzas políticas, ideológicas, que operan en su tiempo. Su responsabilidad es la de escrutar y encontrar ese fino equilibrio íntimo que se apoya en el esfuerzo por entender y en la lealtad a los principios que supone ese entendimiento.

Esta es la visión, en sumario transcurso, que hemos obtenido del Museo de Arte Contemporáneo. Sus muros darán, en el futuro, el testimonio de los esfuerzos logrados.

Dámaso Ogaz

autores representados en la inauguración del museo

Abelardo Araya Carrasco
Margot Ander Furen
Judith Alpi
Agustín Abarca
Alfredo Aliaga Santos
Graciela Aranís
Tótila Albert
Marco A. Bontá
Luisa Besa de Donoso
Héctor Banderas Cañas
Eliana Banderet
Enrique Bertrix
Andrés Bahamondes
Carlos Bonomo
Aída Correa de Valenzuela
Agustín Calvo
Edmundo Campos
José Caracci
Víctor Carvacho Herrera
Ximena Cristi
Martha Colvin
Ana Cortés
Marta Cuevas de García
Carlos Canut de Bon
Isi Cori
Jorge Caballero
Ladislao Czeney
Jorge Chávez
Héctor Cáceres
Isaías Cabezón
Paula Cremazi de Rezka
Haroldo Donoso
Eduardo Donoso
Beatriz Danitz de Isamit
Jorge Délano
Augusto Eguiluz
Hipólito Eyraud
María Fuentealba
Exequiel Fontecilla
Lily Garafulic
Arturo Gordon
Laureano Guevara
Susana Guevara de Muller
Alvaro Guevara
Oscar González Cruz
Pascual Gambino
Otto Georgi
Carlos Hermosilla Alvarez
Augusto Izquierdo Matte
Carlos Isamit
Aristodemo Latanzzi B.
Lucy Lortsh
Mireya Lafuente
Enrique López Pavez
Pedro Luna
Alfredo Lobo
Enrique Lobo
Alberto Lobo
Rebeca Lourie de Mayanz
Hernán Larraín
Amando Lira
Germán Munita Acuña
Susana Mardones
Fernando Marco Miranda
Sergio Montecino
Olga Morel
Enrique Moya
Camilo Mori
Roko Matjasic
Alfredo Melossi
Guillermo Mosella
Delfín Naranjo
Hortensia Oeherens
Gumercindo Oyarzo
José Perotti
Inés Puyó
Maruja Pinedo
Lalo Paschín
Exequiel Plaza
Dora Puelma
Enriqueta Petit
Humberto Palma
Aída Poblete
Benito Román Rojas
Samuel Román Rojas
Alberto Ried
Pedro Reska
Ricardo Santander
Raúl Santelices
Roberto Sánchez B.
María Tupper de Aguirre
Luis Torterolo
Jaime Torrent
Ulises Vásquez
Luis Vargas Rosas
Guillermo Vergara
Pablo Vidor
Ramón Vergara Grez
Marta Villanueva de Bulnes
Nicanor Vergara
Waldo Vila Silva
Eduardo Videla Olmedo
Erwin Wenner
Humberta Zorrilla

ARTISTAS EXTRANJEROS

Franz Metzner, alemán
José Pancetti, brasileño
Emilio di Cavalcanti, brasileño
Donación señor Pablo Neruda
Pedro Luis Martín, cubano
Donación señor Pedro Ugalde
Cundo Bermudes, cubano
Donación señor Pedro Ugalde
Fidelio Ponce, cubano
Donación señor Pedro Ugalde
Arturo Lorenzo
Donación Autor
Bob Gésinus, holandés
Donación Autor
María Izquierdo
Donación señor Pablo Neruda
Boris Grigorieff, ruso
Donación Grupo de Artistas María Tupper
Saúl Baiserman, ruso
Propiedad señor Alberto Ried

recuerdo y permanencia del museo

Los que lo conocieron en el esplendor de sus primeros años, lo recuerdan con la nostalgia de la propia juventud. Diego Dublé celebraba hace poco con verdadero júbilo mis noticias sobre la exposición brasileña realizada recientemente en el Partenón.

—Nosotros, los de entonces —me decía, le llamábamos el partenoncito para diferenciarlo del otro que se escribe con mayúsculas.

D'Halmar me contaba graciosas anécdotas, cuando acompañaba a Juan Francisco González por las tardes, mientras desempeñaba el cargo de comisario del salón, donde se exponía un desnudo de mujer del escultor Virginio Arias. Un intruso, con pespuntes de intelectual que nunca faltan, se detuvo ante ella y, mirando como a un insecto al pintor, le interrogó señalando la estatua.

—¿Es el Giotto?

Juan Francisco le respondió, entre agudo y socarrón:

—En todo caso sería la Giotta.

Eran los tiempos del pantalón ajustado, el insuperable tongo inglés y el airoso bastón de los "dandies" de 1900 que, atusándose el bigote lanzaban intensas miradas a las bellas de avispado talle y opulento busto, realzado por el mortificante corsé de barbas de ballena. En las tardes doradas de la Quinta Normal llegaban en flamantes "victorias" de la época, arrastradas por lustrosos caballos Hackney, enjaezados con pulidos arneses que chispeaban al sol de primavera. Los cuadros expuestos en los salones de antaño no eran muy diferentes de los elegantes de la época. Sus títulos eran también una maravilla de pretérita gracia: "La perla del mercader", "El almuerzo campestre", "La última cita". El "Partenoncito" como ellos lo llamaban, era el rendez-vous de la elite y todo el gran Santiago acudía a las inauguraciones del salón oficial, que se efectuaban con todas las de la ley. La llegada del Presidente era la nota solemne, acompañado como venía de sus ministros y al compás de la canción nacional. Me imagino que entonces, nadie encontraba lejos el Museo. Recuerdo que mi buen padre solía llevarme a verlo en compañía del poeta Manuel Magallanes Moure, que era saludado por todos los pintores con cariño, pues si mal no recuerdo era éste quién hacía la crítica de arte del "Mercurio". En aquellas tardes, tal vez empezaron mis amores con la Señora Pintura.

Los lenguaraces de ahora suelen decir que se encuentra demasiado lejos y, a propósito de ello, uno de los celadores del establecimiento me hacía la siguiente observación que, en realidad, no tiene réplica:

—Los museos de Europa se encuentran mucho más distanciados y nadie se queja por eso.

En realidad, si se piensa en ello, no resulta desprovista de agudeza la observación. El museo del Vaticano se encuentra al otro lado de Roma, en el Trastevere; el Prado con sus jardines tampoco se encuentra muy cerca y, el Palacio Pitty se ubica al otro lado del Arno y así muchos otros. Entre nosotros parece existir una idea, más o menos provinciana, de tenerlo todo en la plaza del pueblo: la mejor botica, el correo y el museo. Esto hará sonreir a su dueño, porque si alguien es dueño de algo, sin duda Marco Bontá lo es de su Museo a quién quiere más que a las niñas de sus ojos y al hijo que no tiene. Seguramente se humedecerá su mirada al leer estos elogios a su regalón. En realidad, todos los elogios serían pocos en este caso único en que un hombre, con sólo su esfuerzo levanta un museo de la nada o, más bien, de unas ruinas. En seguida, lo dota con la mejor colección de pintura chilena que conocemos y todo esto sin dineros de la Universidad, sino que con fondos que ha conseguido en otras reparticiones públicas. Así alzó sus muros, construyó y reconstruyó sus magníficas salas donde, por largos años de abandono, dormían los vagabundos y los lagartos que también lo son a su manera.

El maestro Pedro Lira, fue su fundador y primer Director, en el año 1885 y, hasta 1910 fue el único Museo del país. También fue el único centro de arte, donde hicieron sus primeros ensayos y obtuvieron sus más sonados éxitos los de la famosa generación de 1900, alumnos del maestro. Los nuevos tiempos trajeron las nuevas modas y, con la inauguración en el Parque Forestal del Palacio de Bellas Artes y su gran exposición del Centenario de 1910, el de la Quinta comenzó a caducar hasta llegar por la desidia y el olvido al más completo abandono. Actualmente, el Museo de Arte Contemporáneo es uno de los más hermosos. Según la opinión de los extranjeros que nos visitan y de la Delegación Brasileña que lo escogió sin vacilar para su exposición de Arte Moderno.

El Museo, en su reglamentación, está sujeto a las normas y preceptos de la NU, es decir, sin discriminación de estilos ni tendencias para sus muestras, de manera que es la visión más completa y renovada de la pintura chilena.

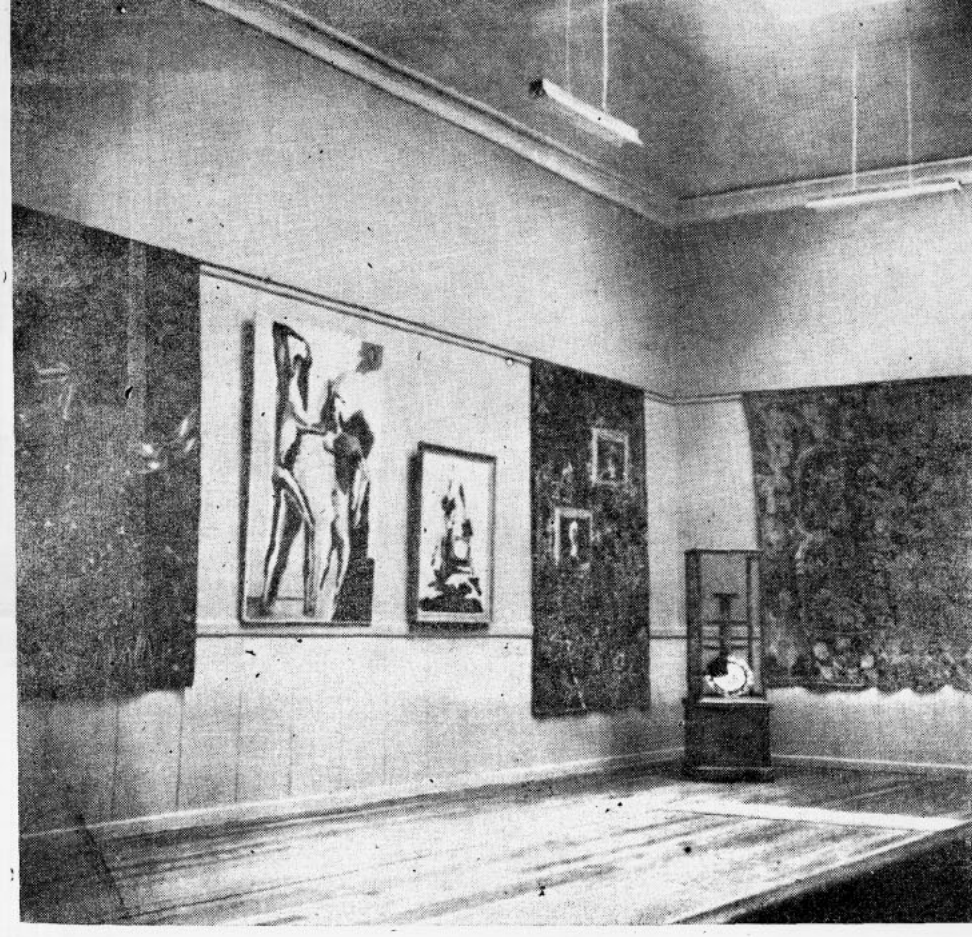
Este Museo tiene alrededor de 300 obras en su mayoría adquiridas y las otras donadas. Cuenta con la mejor colección del grabado chileno donada por su Director, como también es necesario destacar las colecciones de pintores extranjeros que está formando por medio de donaciones.

Como labor cultural y de difusión ha realizado numerosas exposiciones internacionales de pintura: Brasileña, Artesanía Italiana, Artesanía, pintura y cerámica de Jean Lurçat, exposición de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuyo (Mendoza), aparte de las retrospectivas de Alberto Valenzuela Llanos y de la Generación del 13 (colección Vásquez Cortés) y todos los salones oficiales de los últimos años. Numeroso público acude, diariamente a visitar sus espaciosas salas, dado la gratuidad de la entrada y lo hermoso del lugar. Para una fecha próxima su Director piensa iniciar en los espaciosos talleres adyacentes a las salas de exposiciones, una Academia para la enseñanza y difusión de las Bellas Artes entre los hijos de los obreros de la Quinta Normal, como medio de levantar el nivel cultural de nuestra clase trabajadora que está ávida de conocer algo del arte de los artistas de su país.

Ultimamente, ha realizado el LXVIII Salón Oficial del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Chile con extraordinario brillo, y asistencia de público; constituyendo su muestra algo que hacía muchos años que no veíamos, lo que creemos se debe en gran parte a las modificaciones introducidas al reglamento del salón, dando garantías a todos los exponentes, dejando así de ser solamente un Salón Escolar para un grupo determinado.

Marco A. Bontá merece el respeto de sus conciudadanos por su obra de alto significado cultural y patriótico y los pintores le debemos agradecimiento porque ha levantado el prestigio de los artistas plásticos, sin distinción de escuelas ni tendencias con una gran generosidad que lo honra.

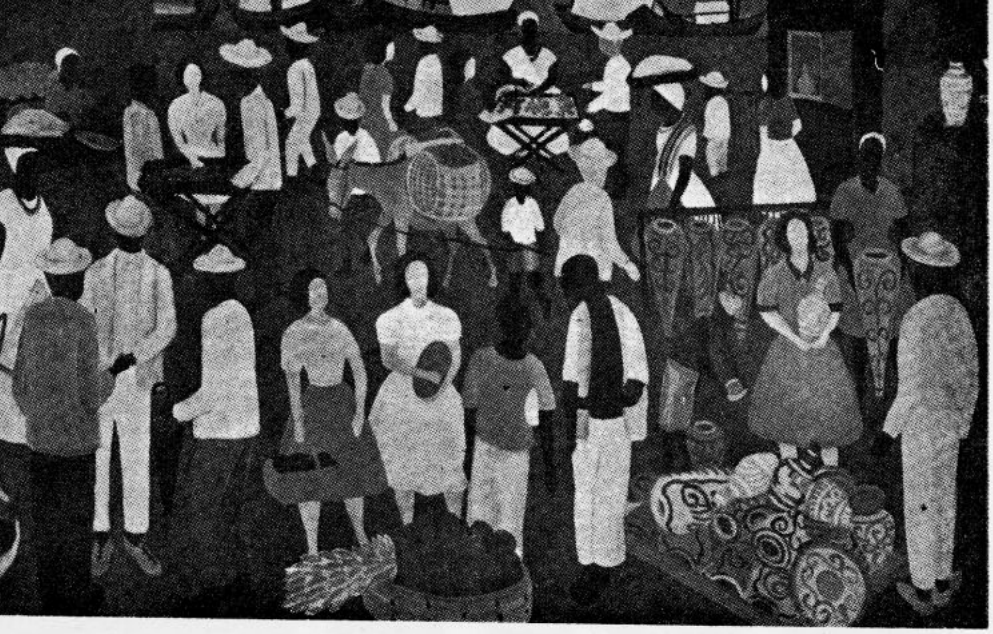
Waldo Vila S.



VISTA DE LA EXPOSICION DE TAPICERIAS DE JEAN LURCAT EN 1954.

obras que pertenecen actualmente al museo de arte contemporáneo

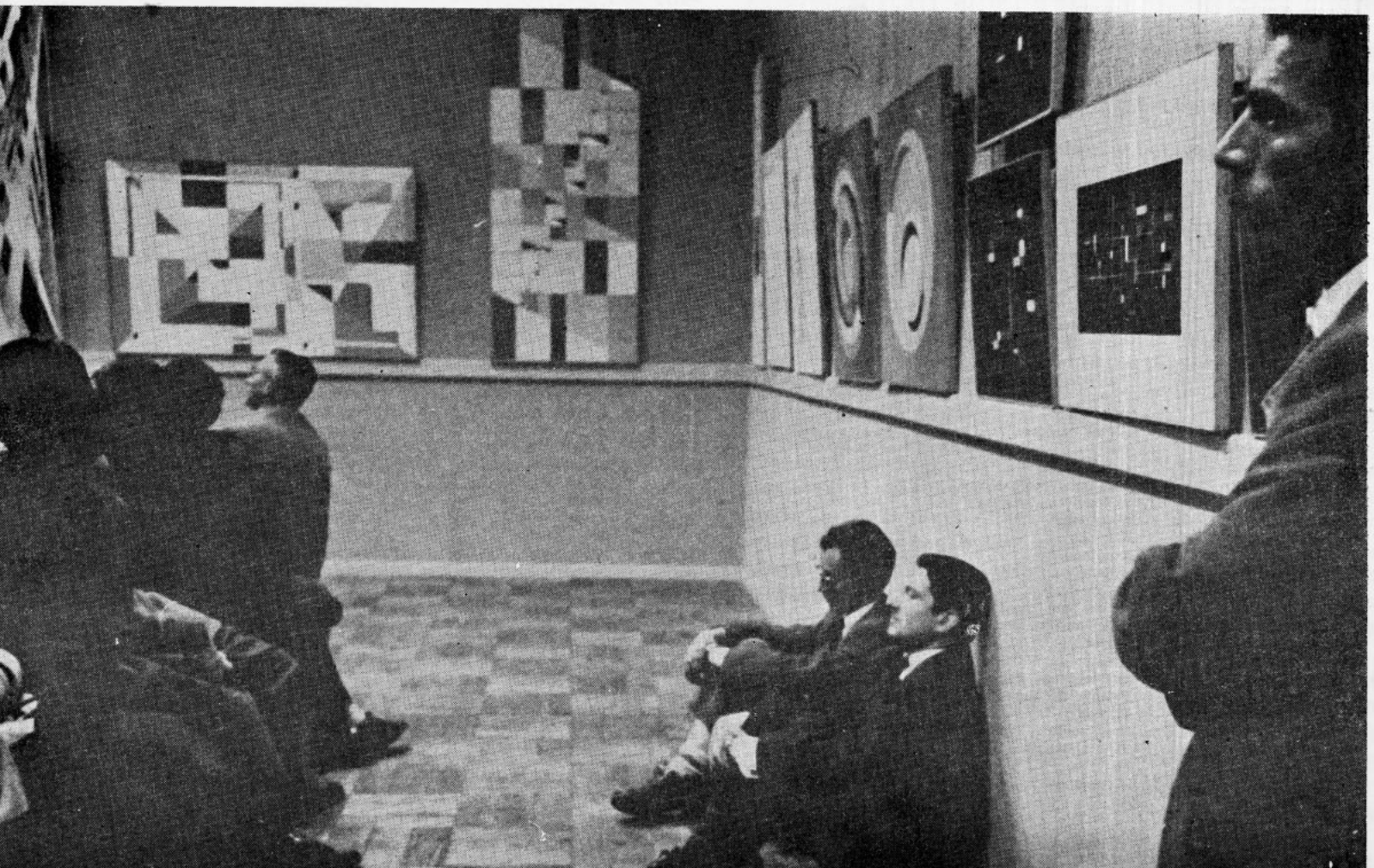
José Caracci	Astilleros del Maule	óleo
Ramón Vergara Grez	Cerro Toro (Valparaíso)	tempera
Guillermo Vergara	Vacas	óleo
Nicanor Vergara	Atardecer	óleo
Augusto Eguiluz	Lectora	óleo
Laureano Guevara	Naturaleza muerta	óleo
Samuel Román R.	Elena (bronce)	escultura
Ana Cortés Julián	Retrato	óleo
Beatriz Danitz	Flores	óleo
Pablo Burchard	Begonias	óleo
Luis Torterolo	Naturaleza muerta	óleo
Carlos Bonomo	Flores	óleo
Aristodemo Latanzi F.	En mi taller	óleo
Arturo Adriazola	El avaro	escultura
Nicanor Vergara	Nocturno	óleo
María Tupper	Obsesión	dibujo pluma
Julio Ortiz de Zárate	Naturaleza muerta	óleo
Adolfo C. Winternitz	Calle de pueblo	óleo
Jorge Letelier	Interior	óleo
Raúl Santelices Navarro	Nocturno	óleo
Enrique López P.	Sol de tarde	óleo
Inés Puyó	Flores	óleo
Edmundo Campos	Fantasmagoría	óleo
Jorge Caballero Cristi	En el bosque	óleo
Marco A. Bontá Costa	La Novena	óleo
Héctor Banderas Cañas	Nacimiento de Venus	óleo
Carlos Isamitt	Paisaje de cordillera	óleo
Pascual Gambino	Desnudo	óleo
Alfredo Aliaga Santos	En el Mercado	óleo
Ricardo Gilbert	Retrato	óleo
Hortensia Oehrens	La ventana	óleo
Emilio Petoruti	Mediodía (argentino)	óleo
Vicente Martín	Bodegón (urguayo)	óleo
Hugo Marín	El puerto	esmalte
Fernando Morales Jordán	Marina	óleo
Julio Escámez C.	Domingo	tempera
Laura Roding	Niña	busto
Abelardo Araya C.	Mi madre	escultura madera
Reinaldo Villaseñor B.	Figura con manicero	óleo
Draco Maturana R.	Niño en la hierba	grabado
Draco Maturana R.	Mujer	grabado
Graciela Aranís de V.	Verano en Mudon	óleo
Fernando Laroche	Suburbio de París	óleo
Pedro Lira	Paisaje de Francia	óleo
Benito Rebolledo C.	Paisaje	óleo
Manuel Magallanes M.	Crepúsculo	óleo
Hardy Wistuba S.	Puerto Montt	óleo
Arturo Gordon	La riña	óleo
Marta Cuevas de G.	Figuras	óleo
Maruja Pinedo	En el Mercado	óleo
Israel Roa	Paisaje de invierno	óleo
Héctor Cáceres	El lector	óleo
Ximena Cristi	Maravillas	óleo
Lily Garafulic	Autorretrato	grabado
Lily Garafulic	Orfeo	grabado
Lily Garafulic	Burlesque	grabado
Lily Garafulic	Zarabanda	grabado
Lily Garafulic	Crucifixión	grabado
Lily Garafulic	Celista	grabado
Isaías Cabezón	Mujeres de pescadores	óleo
Mireya Lafuente	Calle pueblerina	óleo
Sergio Montecino	Paisaje de Osorno	óleo
Isi Cori	Lago dormido	óleo
Camilo Mori	La familia	óleo
Waldo Vila S.	El velorio	óleo
Aída Poblete	Figura	óleo
Enriqueta Petit de V.	Niña rosa	óleo
Francisco Otta	Mujer con pájaro	grabado
Francisco Otta	Composición	grabado
Rebeca Laurie de M.	Desnudo	óleo
Agustín Abarca	Atardecer	dibujo
Agustín Abarca	Olivos chacra Valpso. (1)	dibujo
Agustín Abarca	Contraluz	dibujo
Agustín Abarca	Paisaje de Arauco	dibujo
Agustín Abarca	Bosque	dibujo
Agustín Abarca	Paisaje de Arauco	dibujo
Agustín Abarca	Río Traiguén	dibujo
Agustín Abarca	Hachero de los montes	dibujo
Agustín Abarca	Olivos (2)	dibujo
Agustín Abarca	Olivos (3)	dibujo
María Fuentealba	María	escultura
Marta Colvin	Silvia	escultura
Arturo Gordon	La tonada	óleo
José Balmes	Cocina de campo	óleo
Ana Cortés	Naturaleza muerta	óleo
Ximena Cristi	Balcón	óleo
Laureano Guevara	Quebrada de Córdoba	óleo
Laureano Guevara	Ruta al Tabo	óleo
Laureano Guevara	Laguna junto al mar	óleo
Fernando Morales	Maitencillo	óleo
Maruja Pinedo	Tarde de domingo	óleo
Aída Poblete	Puente de Loreto	óleo
Inés Puyó	Víacrucis	esmaltes
Ramón Miranda	Figura	cerámica
Raúl Santelices	María das Dolores	óleo
Ramón Vergara	Equilibrio en el desequilibrio	óleo
Nemesio Antúnez	Bicicletas	grabado
Gracia Barrios	Figuras	dibujo



arte moderno en brasil

DJANIRA MOTTA E. SILVA FERIA DE BAHIA.

DURANTE EL FORO EFECTUADO POR EL GRUPO RECTANGULO EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO SOBRE LA EXPOSICION BRASILEÑA.





ALBERTO GUIGNARD NOCHE DE SAN JUAN.

DI CAVALCANTI FIGURA.



En el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, con los auspicios del Instituto de Extensión de Artes Plásticas y del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, por una iniciativa del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil, se celebró, entre el 16 de setiembre y el 6 de octubre la exposición de Arte Moderno en Brasil.

Acontecimiento éste de los más excepcionales en la vida artística chilena, alcanzó a dar origen a un movimiento de opiniones en que distintas posiciones estéticas se encontraron, para en todo caso obtener una provechosa experiencia.

La exposición constó de 270 obras de las cuales 173 pertenecían al género pictórico, 20 eran esculturas, 72 grabados y 23 dibujos, de un total de 76 autores, representantes genuinos del arte brasileño actual en sus más variadas formas de expresión.

Diversos grupos plásticos de Santiago, entre ellos el Grupo Rectángulo, promovieron y protagonizaron interesantes foros en que el público y los entendidos pudieron aportar su apreciación, técnica o personal sobre una de las formas más nuevas y dinámicas, a la par que subyugante por su originalidad ambiental, como es el arte brasileño de nuestros días.

Es de hacer notar, como índice del interés público que concertó esta exposición, que durante su permanencia de 20 días 17.000 personas la visitaron, entre ellos, el primer día, el Presidente de la República, Ministros de Estado y numerosas personalidades.

Sin duda habrá de ser, para los artistas chilenos, copiosa la experiencia de los brasileños, en la realización de un arte en el que se encuentran implícitos (aun en los abstractos), un ambiente y una forma de vida particulares.

arte abstracto en brasil



ANTONIO BANDEIRA JARDIN AZUL.

I

Las disciplinas científicas de la naturaleza y del espíritu que rigen el pensamiento actual, han ido elaborando teorías que nos hablan de una nueva visión del mundo, o cosmovisión. Los hechos están indicando que asistimos a los comienzos de una nueva era, expresada por la crisis que hoy vivimos en el terreno de lo político, lo sociológico, la esfera de la religión y la problemática de las ciencias del espíritu. Para Jean Gebser, el filósofo de la cultura, tal crisis viene de que de un modo consciente vivimos un mundo de dimensiones distintas de las de nuestros padres. Hace falta comprender e integrar en nuestra vida a la noción de espacio, la del tiempo en toda su complejidad. La física moderna suministra una nueva concepción del mundo y nuevas relaciones del hombre con él, distinta de las que hasta ahora se habían concebido. Nuestro tiempo es hijo de la noción cuadrimensional, espacio-tiempo. Gebser ha bautizado la era naciente como la era de la "Aperspectiva", que expresaría lo esencial de ella, de la misma manera que la palabra "Perspectiva" del Renacimiento posee una significación que parece ir más allá de la mera esfera de la pintura. Lo interesante es constatar cómo paralelamente a la generación y difusión de tales ideas, las artes plásticas han comenzado a alejarse de los puntos de vista de la perspectiva tradicional. Gebser observa que el primer paso lo dá Cézanne y después los Cubistas, en soluciones más definitivas. Para muchos filósofos, en las obras de Picasso, Braque o Juan Gris, el tiempo estalla e invade todo el contenido del cuadro, según leyes que prescinden total o parcialmente de la realidad. Guillaume Apollinaire, que con justicia ha sido considerado como el fundador casi místico del espíritu nuevo, nos dice en su libro "Pintores cubistas" que, ..."los sabios no se atienen ya a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores han sido llevados con naturalidad, y por así decir, por intuición, a preocuparse por las nuevas medidas posibles del espacio que, en el lenguaje de los talleres modernos se designan en conjunto y brevemente, con el nombre de "cuarta dimensión". Esto lo afirmaba Apollinaire en 1913, pero sigue siendo en los pintores, la preocupación fundamental.

II

La exposición "Arte Moderno en el Brasil", organizada por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, bajo el patrocinio del Instituto de Artes Plásticas y con la colaboración del Instituto de Arte Moderno y la Embajada del Brasil, fue exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo. A la cordial hospitalidad del Director don Marco A. Bontá, se debe el que la muestra gozara de un excelente escenario, que permitió destacar sus distintos aspectos. La parte "no-figurativa" fue ubicada en una sala que por la amplitud y belleza de su estructura, merece ser destacada entre las mejores de América.

Se nos ha pedido un comentario sobre la actividad de los "abstractistas" brasileños; la falta de referencia, nos obliga a elucubrar basándonos en aquellas telas que cuelgan del muro, esperamos que con el tiempo, a raíz de ésto, no tengamos que arrepentirnos. El desarrollo creciente que ha tenido este último tiempo el Arte Abstracto en el Brasil y el gran número de participantes han hecho difícil un estudio sistemático. Un afán de conocimiento y el enorme cariño y admiración que sentimos los pintores chilenos por los pin-

tores brasileños, nos obliga a tentar un breve análisis que ayude a descubrir el origen, desarrollo y posibilidades de la expresión más actual del arte del país hermano.

En Brasil ha acontecido lo que en todos nuestros países, el fin de la primera guerra mundial, trajo una revisión de lo que se había hecho en arte y una nueva fase que se hace eco del grito de libertad que en Europa se había dado en el año 1900. Con la "Semana del Arte Moderno" 1922, Brasil entra de lleno en el gusto y preocupaciones del siglo XX. El pintor brasileño es inquieto, insatisfecho y progresista, es esto, lo que ha permitido un arte vivo en todas sus fases y en las inquietudes del momento. Busca el contacto con el arte de otros países para cotejarse y a la vez enriquecerse. Debido a eso, no tiene las limitaciones de los que optan por el provincionalismo en arte.

1950 es la fecha que mejor sirve para situar los orígenes del movimiento actual, los artistas recibieron los primeros impactos de las Bienales de Sao Paulo, que han revelado nuevos aspectos de la búsqueda pictórica y han estimulado las fuerzas creadoras. También en ese año nuevos elementos se agregan en Río de Janeiro y Sao Paulo deseosos de tentar la aventura.

En el Brasil, el arte abstracto sustenta las posiciones que ha ido definiendo en el transcurso de su desarrollo: Tachismo, Abstracto expresionista y Concreto. Pero, el arte concreto parece ser el que cuenta con mayor simpatía y vigor creador. Es el que lleva la voluntad de las formas, preocupación fundamental de la pintura brasileña, a sus últimas consecuencias y el que tiene una base real, económica y social, unida a la nueva arquitectura.

Existe un prejuicio bastante generalizado al considerar el paisaje del trópico como de un cromatismo exacervado. Creemos más bien que allí se plantean los contrastes de luz y sombra. La luminosidad violenta tiende a exaltar todos los colores y sabido es que la suma de todos los colores, da la luz blanca. Es ésta la realidad de su paisaje lo que influye en la visión y el espíritu del pintor. Por ésto es que no deberíamos extrañarnos demasiado, cuando impulsado a crear, el pintor brasileño se inclina por un arte más constructivo que cromático, más preocupado del movimiento y el ritmo que de las relaciones tonales. Es distinta de la nuestra, la realidad de su paisaje, nosotros tenemos una luz media, y debido a eso, percibimos intenso el color. Desde que aquí se planteó el cromatismo, se ha podido alimentar una de las más grandes corrientes de paisajistas que ha seguido hasta nuestros días y no sabemos lo que va a durar.

Brasil casi no ha realizado la experiencia del que pinta con su caballete clavado en pleno espectáculo. Eliseo Visconti tuvo débil acento impresionista. Uno de sus mayores paisajistas, Pancetti, actualmente muy cotizado, ha realizado siemper un paisaje construído. Unos más que otros, sienten la influencia deformadora de las asociaciones táctiles.

El Grupo Concreto muestra una gran fantasía y honesto talento de pintores. Es admirable la variedad y terminado de sus formas. Los une la misma angustia por liberar a la pintura del peso muerto del objeto.

Flexor, destaca por su indiscutible maestría. En tonos fríos valoriza hermosas superficies, buscando la solución del relieve en forma propiamente pictórica, como en los saledizos o retrocesos de sus fachadas arquitectónicas ("Modulación en dos sentidos"). Sus imágenes resultan de la dualidad cubista-futurista.

Decio Vieira de inspiración netamente geométrica, trabaja una plástica pura y ascética, ceñida a estrictos equilibrios en bien sentidos esquemas octogonales. La calidad de sus blancos se distingue por el hondo contenido espiritual y el trabajado de las texturas finas y variadas. Lleva la experiencia cubista a sus últimas consecuencias estructurales.

Bava Ubi, nos recuerda por sus perocupaciones, a las "construcciones en relieve" de Vladimir Tatlin. Es verdad que Ubi no ensambla objetos o trozos de objetos, para crear en tres dimensiones, pero su deseo es transformar la creación artística en una cosa que tenga peso y estructura total. Lo logra en las dos dimensiones de la tela, ayudándose para ello con la geometría y la óptica del color.

Volpi construye esquemas que enlazan con la tradición precolombina. Afirmaríamos que Volpi ha superado la pura experimentación plástica para expresar la compleja realidad del Brasil. Ahí están para confirmarlo su "Casas" donde parece referirse, idealizándolas, a las habitaciones primitivas o favelas y "Composición verde y blanco" que parece simbolizar la luz blanca implacable del Brasil y su inmensa tierra vegetal.

Iván Serpa es tal vez el que más aventura en la búsqueda de una plástica independiente. Logra borrar todos los rasgos de la individualidad o lirismo en esquema de mecánica disposición de líneas, colores y ritmos. Por la precisión y limpieza de la ejecución, son hermosas páginas escritas a máquina, correspondencia entre él y ella en un mundo donde parece que los seres no son más hombre ni mujer.

Los abstractos expresionistas que buscan exprimir en cada línea, en cada tono todo su ser, están muy bien representados por Cícero Díaz y Firmino Saldanha.

Firminio Saldanha realiza una pintura violenta con negros, grises ocres, tonos azules y rojos. Creemos que es otro pintor que está expresando la fina problemática nacional. A través de sus signos mágicos y las formas dramáticas, las entonaciones sórdidas y nostálgicas se adivinan el hombre negro, el indígena y el lusitano.

Cícero Díaz es un pintor de hermosas cualidades de color y materia. Lamentamos no poder ver más que una de sus obras.

Antonio Bandeira es el que mejor representa el "tachisme" tendencia que se ha ido definiendo después del año 1940 como intento de integrar el surrealismo a la experiencia abstracta. El punto de partida como su nombre francés indica, es la mancha: la "irracionalidad de la mancha como símbolo de lo aparecido, de lo emergente dotado de caracteres inquietantes indefinibles".

Bandeira consigue dentro de la tendencia curiosas texturas. A través de enérgicos trazos, hendidos, prescindiendo de la definición y delimitación obtiene un misterio extraordinario. Teje redes, marcos o ventanas sobre espacios imaginarios que aprisionan la forma. El ornamento llena los intersticios con piruetas de rara espiritualidad.

III

El arte del Brasil es vivo, intenso y fecundo. Expresa la cultura de nuestro tiempo, convulsionada e incierta, caótica, atrayente y hostil al mismo tiempo. Es producto de una honradez artística a toda prueba, desinterés de las búsquedas, una permanente y fructífera rebeldía.

Toda exposición trae salud al medio artístico, permite formarse una idea de la situación de las artes plásticas del continente y resto del mundo; satisface la necesidad de un enfrentamiento real de espíritu a espíritu con los artistas, en la frescura de sus resultados ayuda a acelerar el proceso de la expresión local. Agradecemos a Brasil el vigor y características de su arte. Tenemos razones para esperar con ansiedad la venida de los próximos resultados.

Ramón Vergara Grez

el barroco en la sierra de tarapacá

fotografías del autor



EN LA SIERRA DE TARAPACA.

Una tierra austera se eleva desde la margen oriental del desierto central. Comienza al sur en la angosta banda verde de la Quebrada de Tarapacá, para fundirse al norte con la similar topografía ariqueña. Hacia el este, toma altura hasta llegar a la línea de los volcanes y rebasar más allá de la frontera en la horizontalidad de las mesetas del Altiplano boliviano.

Es un mundo ancho, seco, duro en su clima y en su suelo, áspero en su tectonía y sus medios de vida. Es un territorio enjuto, solitario, cruzado por senderos que unen las escondidas aldeas de sus hondas quebradas, y cortado por los tajos de oscuros desfiladeros. Es la Sierra de Tarapacá.

Aisladas en ese singular mundo cordillerano cuya vida aún gira en torno a los milenarios andenes de cultivo, las aldeas, fundadas por el celo catequizante de los religiosos, agrupan sus casas de piedra y barro alrededor de la capilla misional. La mayor parte de las capillas e iglesias de la Sierra de Tarapacá fueron levantadas a fines del siglo XVII y primera mitad del XVIII, es decir en plena época del barroco triunfante. Las superposiciones o contradicciones neo-clásicas que se encuentran en esas construcciones, tienen su origen en posteriores reparaciones o reconstrucciones de sectores dañados por un temblor. Este maridaje podría menoscabar en algunos casos la unidad de estilo, pero sin desviar la filiación barroca dominante del conjunto primitivo. Aún más, algunas portadas reconstruídas, que no trataremos aquí, reciben el impacto del neo-clásico, y sus leves elementos barrocos representan sólo una supervivencia de estilo, vuelto a copiar por algún cantero local, pero ya fuera de época.

Debemos clasificar el barroco en la Sierra de Tarapacá, como otras tantas de esas manifestaciones de arquitectura y decoración populares, frecuentes en lugares aislados y sostenidas más por la fe, que por los recursos de colectividades paupérrimas.

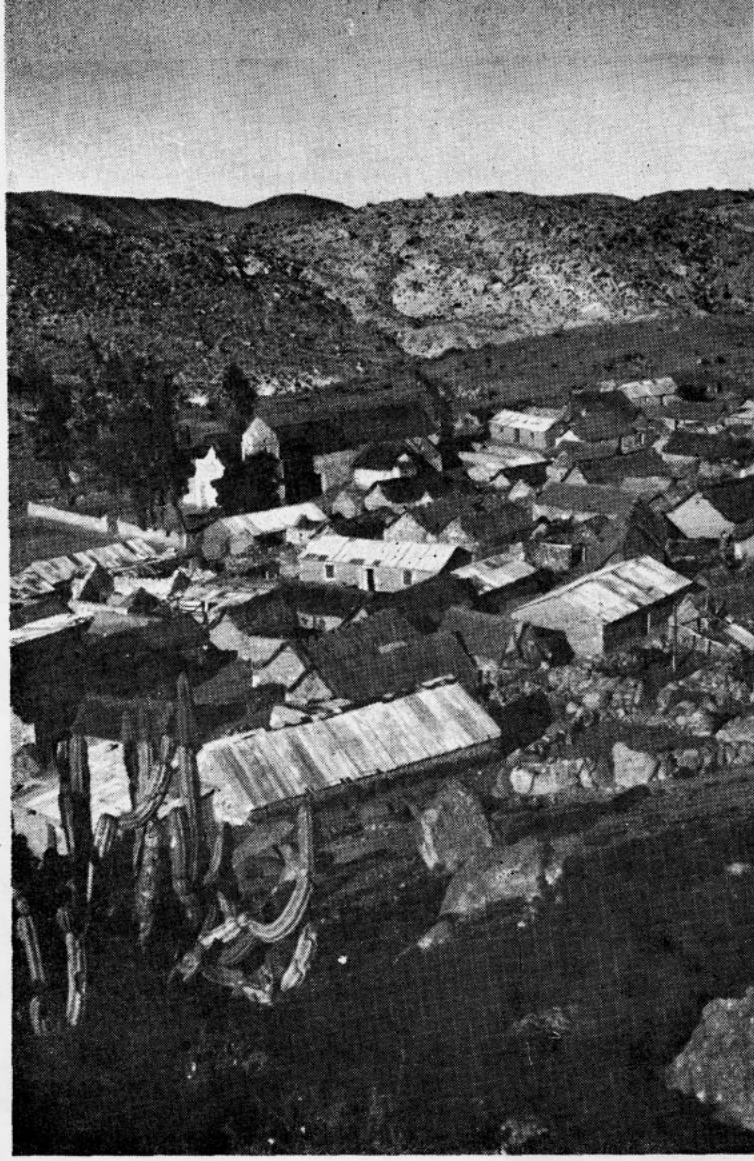
Por otra parte, nos enfrentamos a expresiones locales. El barroco en Tarapacá es un arte mestizo y la influencia llega a la vez del Altiplano y del Cuzco. Es una expresión primitiva del barroco si se quiere, en su interpretación y en su ejecución, pero que alcanza una sorprendente jerarquía en el retablo de Sotoca. En grado menor de capacidad creativa y artesanal, volvemos a encontrar en Tarapacá ese desconcertante y admirable arte mestizo que en los países andinos, halla tal vez su máxima expresión decorativa en los frontispicios de San Lorenzo de Potosí y en las catedrales de Puno y Pomata (Perú).

En los lugares apartados, las influencias exteriores llegan a menudo con retrasos y las superposiciones y fusiones estilísticas son frecuentes. Los cánones formales de arte (¿acaso podríamos hablar de cánones ante la extrema tolerancia y dispersión del barroco americano?), y los factores espirituales de un período, son confundidos, mezclados e interpretados a menudo con una adorable ingenuidad. El alma india con sus hondas raíces, aflora preñada de nostalgia e inspira la mano del artífice aborigen o mestizo. Y lo que ha ocurrido en muchas comarcas andinas, ha acontecido en la Sierra de Tarapacá.

En Tarapacá, mundo aislado, la variedad en la organización arquitectónica y en la exornación de las portadas, y la riqueza de algunos retablos, nos hacen meditar sobre la capacidad creadora de sus alarifes y talladores.

Con excepción de la explotación decorativa del retablo de Sotoca, el arte mestizo tarapaqueño que recibe la impronta de la severidad de la sierra austera, aporta una cierta continencia en la decoración. Pero los motivos ornamentales que decoran las dovelas de los arcos de medio punto, bajan en placas seriadas por las jaulas de los vanos y animan bases de columnas, pilastras y capiteles, están tallados en una lu-

Una aldea de la Sierra de Tarapaca.



Portada de la capilla de Usmagama.



minosa piedra caliza que acentúa la plasticidad de altos y bajos relieves.

La portada de la capilla de Usmagama podría ser el arquetipo de aquella expresión barroca tarapaqueña, original, personalista, mestiza, que introduce "citas" plateresca, porque el tiempo que determina estilos, allí no cuenta.

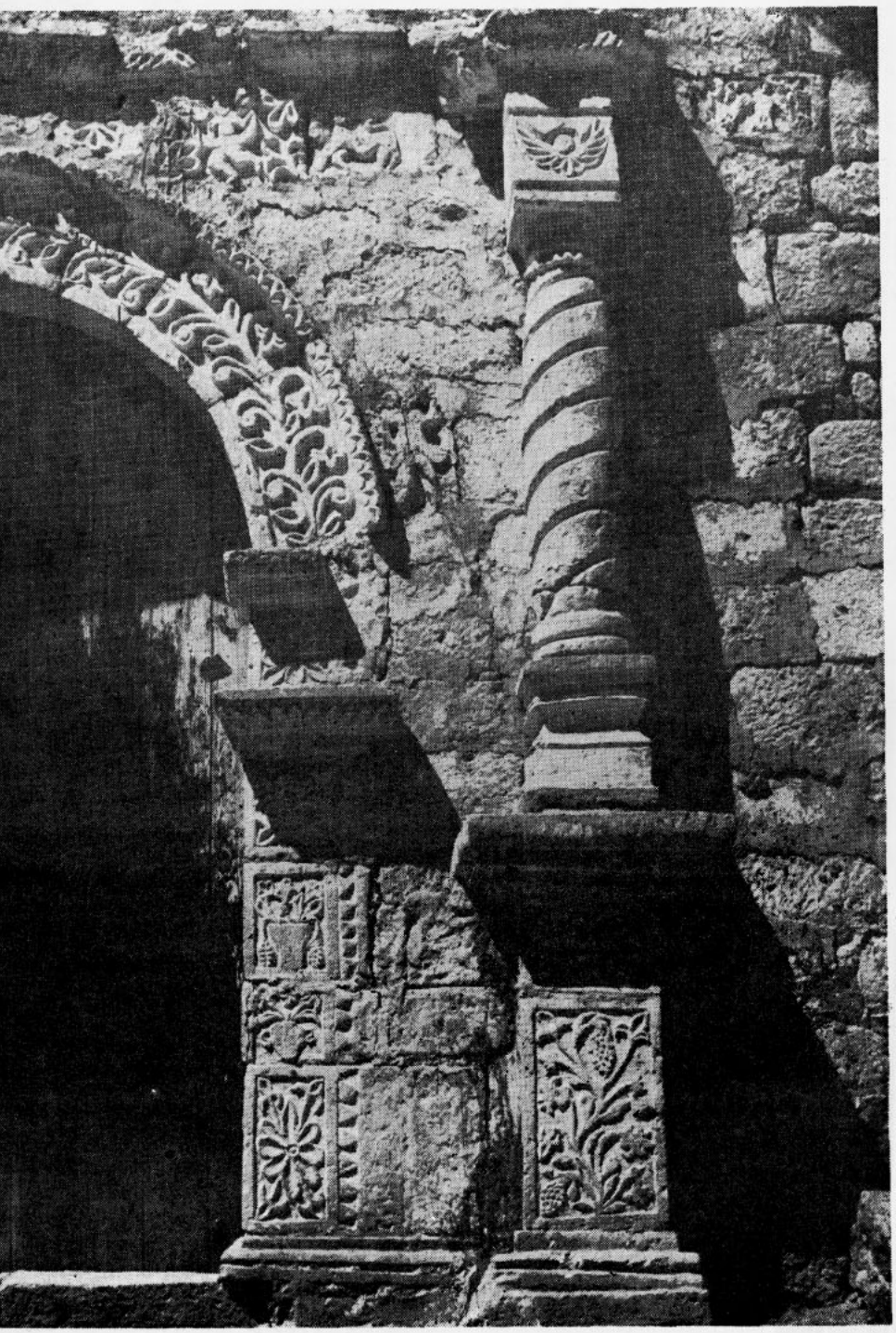
En la portada de Usmagama, dos columnas de fuste con profunda incisión helicoidal, desnudas de decoración, tranquilizan el delicado pero intenso tallado que cubre la archivolta del arco de medio punto y la profusa pero bien ordenada ornamentación, a base de motivos fitomorfos, de las pilastras del arco y de los plintos de las columnas.

Una corniza dentellada corona el frontón de la portada y se apoya, ensanchándose en generosa moldura, sobre los capiteles de "cubo" o dado de las columnas, rematadas éstas por una figura indo-europea de cuerpo entero.

Entre la corniza y el delicado arquitrabe del arco y a manera de entablamento, un friso tallado cubre el remate horizontal de los tímpanos, con motivos humanos y zoomorfos exquisitamente ingenuos.

El conjunto de esta portada deja una sensación de equilibrio, de armonía casi musical, de una plenitud de madurez decorativa. Allí, con una bella sencillez, los problemas de composición y las intenciones de orden estético, han sido delicadamente resueltos.

La portada de la capilla de Mocha, tallada también en la

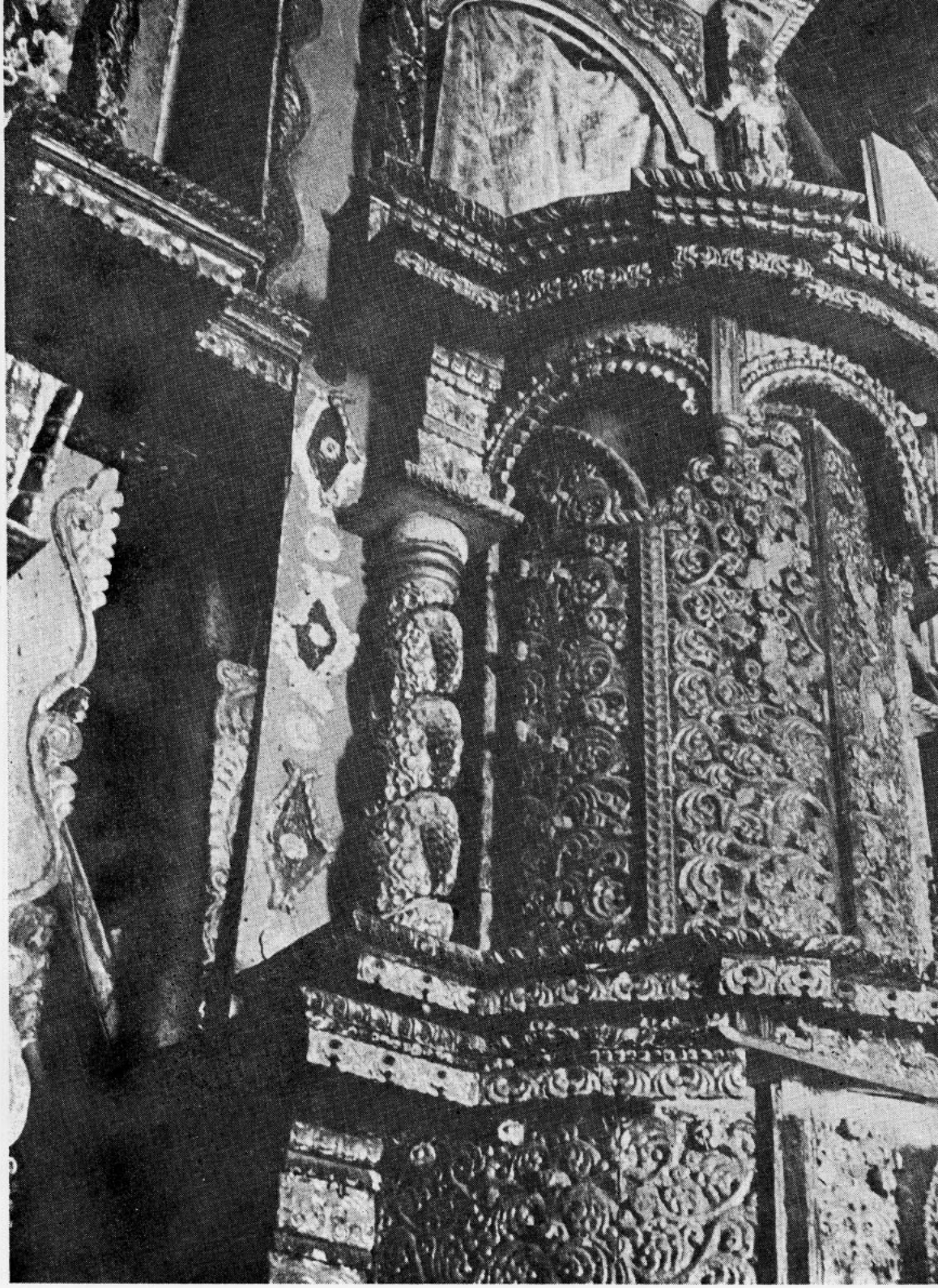


DETALLE DE LA PORTADA DE USMAGAMA.

piedra caliza, luce la fuerte plástica de un modelado de arcilla. La decoración que cubre las dovelas y las pilastras del arco y los plintos de las columnas, uniforme en su simple motivo, un florón, le comunica una cierta elegancia y un aire plateresco. Las únicas variantes, dos conchas renacentistas y dos grupos humanos de neta representación indígena, fusionan singularmente el elemento clásico europeo con el mestizo americano.

Pero, como saliéndose de la mesura a interesante sobriedad de la decoración en arco y pilastras, dos columnas reposan su fuste cubierto de estrías inclinadas en ancha-base moldura y rematan en enorme capitel triangular. Estos curiosos capiteles hacen pensar en una inspiración original brotada de la misma génesis barroco-mestizado. Pero, caso extraño, esta aparente desproporción resuelve en forma admirable y feliz la organización total de esta portada cuyo valor estético se suma a un originalísimo sabor regional.

Las portadas principales y secundarias de las capillas e iglesias de Guaviña, Limacsina, Sibaya, Chiapa, por citar sólo algunas, más simples en su concepción, diferentes unas de

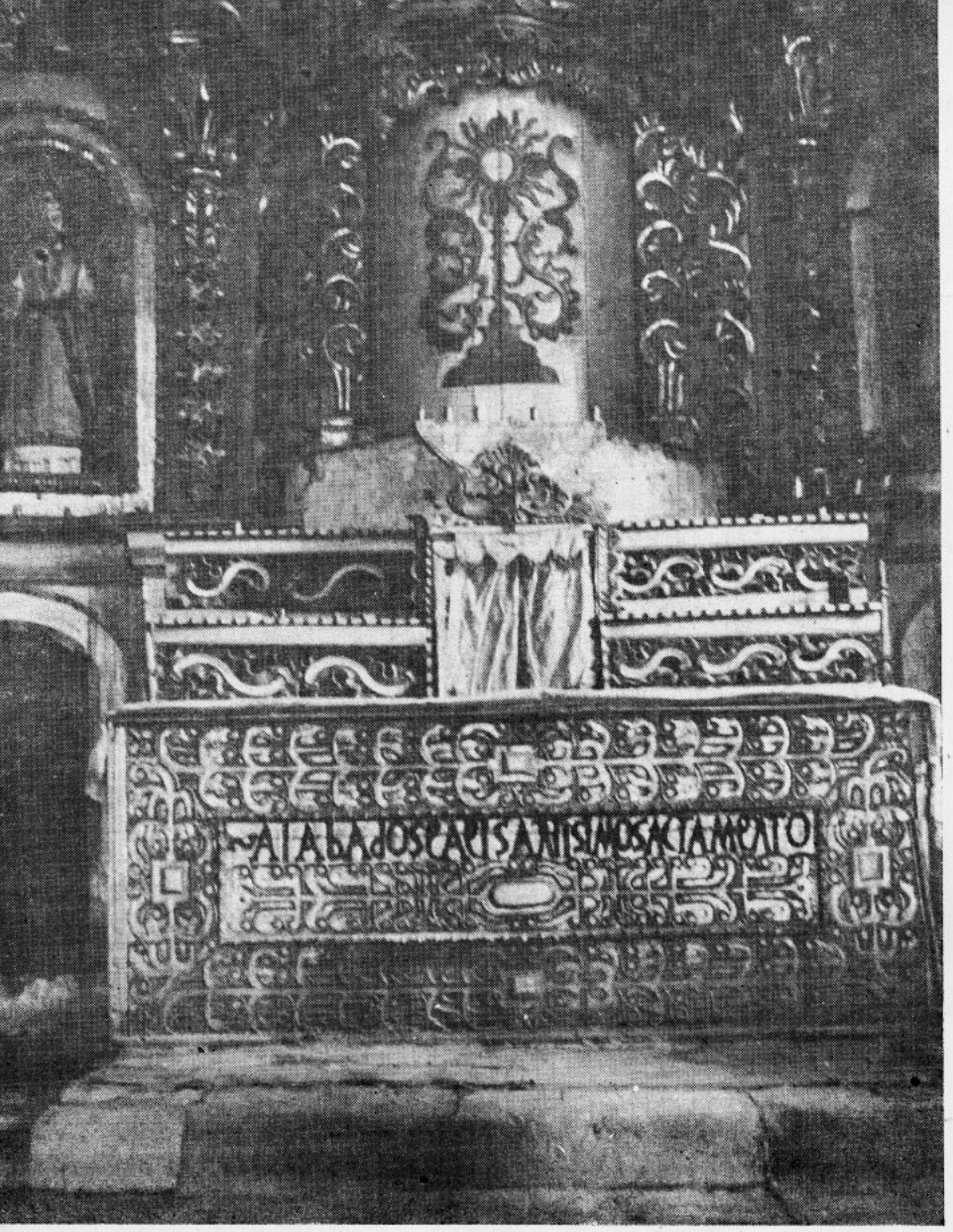


RETABLO DE LA CAPILLA DE USMAGAMA. EL TABERNACULO

otras en su expresión decorativa, lucen una organización arquitectónica no siempre muy definida que va, siempre dentro de un cierto primitivismo de planeamiento y ejecución, desde la reminiscencia plateresca a la ordenación neo-clásica. En esas portadas, el barroco es más atenuado, más sereno —si fuese posible aceptar esta paradoja—. No comparten ni el afán ornamental del plateresco, ni la obsesión y el arrebato del barroco.

La portada principal de Limacsina despierta interés por los motivos decorativos humanos, zoomorfos, geométricos y de follaje serpenteante que, discretamente, con una talla poco honda, decoran pilastras, capiteles y la archivolta del arco. Dos columnas toscas de fuste retorcido, comunican al conjunto el acento barroco.

La portada de la Iglesia de Chiapa sobresale por su composición original, de ambiciosos propósitos. En esta obra, la organización de la columnata y de las cornizas continuadas que rematan en el abaco de los capiteles, formando recuadros, podría tener una remota reminiscencia plateresca, pero sólo en la composición arquitectónica que recuerda, en un



RETABLO DE GUARIÑA.
VISTA PARCIAL.

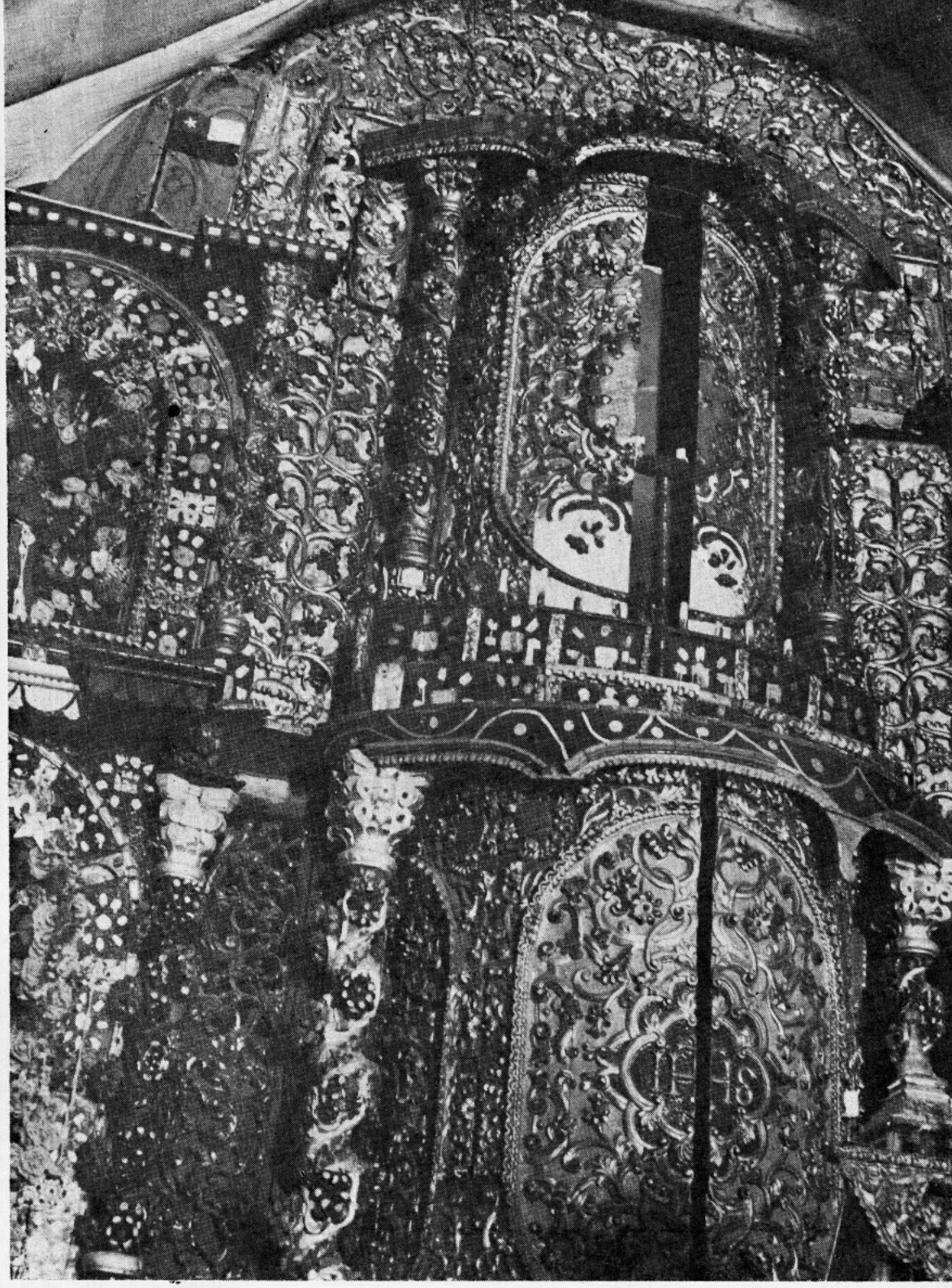
tosco planteamiento, el lineal hispano-americano. Esta portada consta de dos juegos dobles de columnas y se eleva en tres cuerpos, acentuando su verticalidad en la parte céntrica con un recuadro cuya horizontalidad ha sido determinada por la poca altura de la fachada. Una hornacina ocupa el centro de este recuadro. Cuatro figuras netamente indianas coronan los capiteles de las cuatro columnas superiores.

Con excepción de la simple hojarasca tallada en las dovelas del arco y las cuatro figuras de remate, llama la atención la ausencia de ornamentación. La belleza primitiva de esta portada reside en la ordenación formal de sus elementos, es decir en su arquitectura que, en el fondo, quiere ser barroca.

Considerando los factores determinantes de aislamiento y pobreza del lugar, esta portada es de un gran interés pese a su casi absoluta desnudez en la ornamentación.

A la profunda voluntad plástica y estética pero mesurada de las portadas en las capillas e iglesias de la Sierra de Tarapacá, se opone en evidente contraste la violenta exaltación decorativa de los retablos de Usmagama y Sotoca, o la riqueza más sobria del de Guaviña.

Tallados en madera, dorados y policromados, el retablo de Usmagama y con más propiedad el de Sotoca, revelan una exhuberancia ornamental apasionada, que los acercan, por la riqueza y densidad de la talla que no pierde espacio, a los retablos barrocos de la línea Cuzco-Potosí, pese a la técnica mucho más tosca, ingenua y aun inhábil que presidió a su ejecución. Pero estas imperfecciones no representan la



RETABLO DE LA IGLESIA DE SOTOCA.

nota dominante en Sotoca y Usmagama y muchas de ellas corresponden a desafortunadas intervenciones hechas en el siglo pasado tal vez. En el fondo, podemos apreciar la calidad artesanal y admirar los efectos de la composición y de la talla.

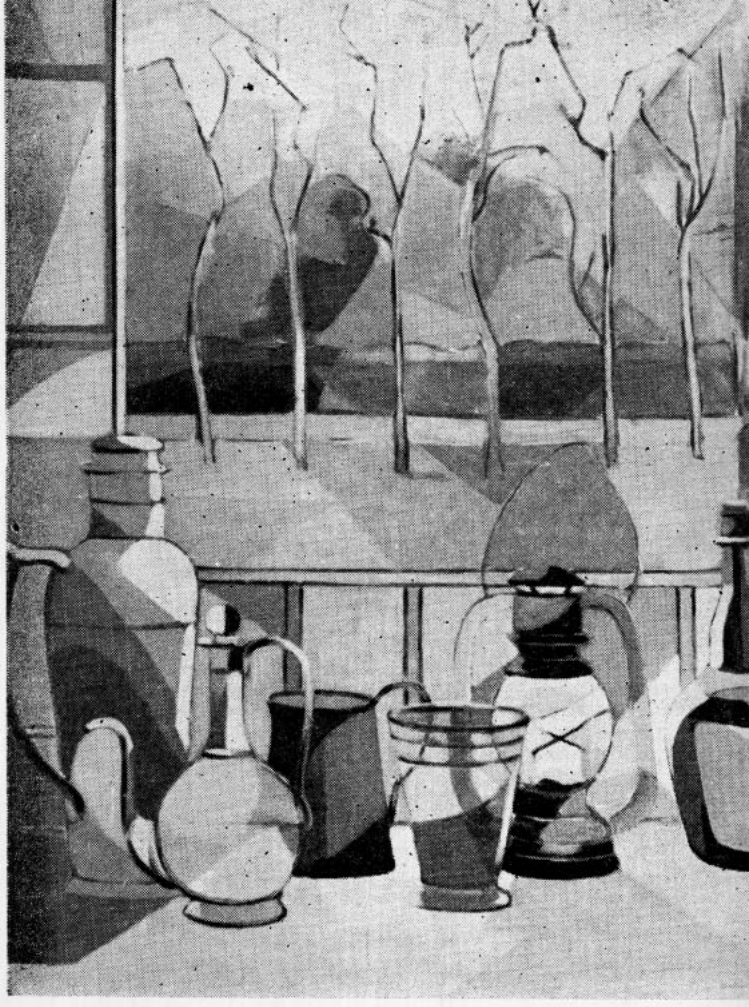
En Guaviña, un retablo de estudiada proporción luce un barroco muy delicado que no busca profundidad y que casi no es barroco. La talla en madera dorada espacia sus motivos decorativos, destaca las discretas columnas de fuste trabajado "en rocaille" y comunica una agradable claridad a un conjunto que busca más la planimetría que el volumen, atributo, objetivo y esencia del barroco.

En estos retablos, la influencia mestiza es menos visible que en las portadas; se advierte más en detalles de interpretación que temáticos. En Sotoca por ejemplo, el símbolo de la eucaristía muy repetido en la talla, es simplemente de origen europeo, pero la intensidad ornamental es característicamente americana y mestiza.

Estas formas barrocas interpretadas con singular belleza por artífices regionales en la Sierra de Tarapacá, se detuvieron en su expansión hacia el sur, en el río Loa. En los oasis y quebradas cordilleranas de la Baja Puna de Atacama, la arquitectura religiosa, más humilde, más autóctona, incorporada al paisaje tutelar e inquietante del desierto, se halla revestida de sencillez, de austeridad y de un sabor campesino de tierras altas.

Roberto Montandón

la pintora matilde pérez



VENTANA.

Se ha dicho ya con justicia que la mujer ocupa un lugar destacado en la pintura chilena, y esta es una verdad que se afienza con la cercanía y el estudio de las obras de nuestras pintoras. Bastaría citar los nombres de Ana Cortés, Maruja Pinedo, Inés Puyó y tantos otros, para corroborar la innegable calidad de la pintura femenina en Chile. Aún más, hay en todas ellas una raíz afin que las caracteriza y que tal vez resida en una sutil visión plástica en general, y particularizando algunos casos, como el de Matilde Pérez, Ximena Cristi y Aída Poblete, a quienes puede considerarse hermanadas en un afán estético común, podríase destacar, como elemento substancial que las define, su posición alerta frente a las tendencias pictóricas actuales. Es como si sumergidas en un medio de profundas contradicciones, corrientes antagónicas y desconcierto vital que afronta nuestra época, ellas hubiesen encontrado el modo de prevalecer a través de una sensibilidad dúctil, inteligente, de una ubicuidad casi metafísica que las eleva indemnes por encima de este medio y que las hace extraer de él la razón poderosa de su arte.

Matilde Pérez ha realizado una trayectoria de increíble ambición plástica desde sus comienzos de tímidos ensayos naturalistas hasta este recinto actual de su pintura, intelectual y plena, de supremacía de las líneas y de composiciones herméticas. Para seguir este camino, en una época de afirmamación irreductible del individualismo, sería labor ardua y arbitraria señalar las huellas visibles de su arte y establecer el nexo, demasiado evidente, en una ordenación puramente cronológica de sus telas. Es éste un sendero de sugestivo misterio, que se prolonga en un laberinto inextricable. Nos conduce a veces a través de paisajes conocidos, de escenas familiares que otros artistas también vieran y expresaran, cada uno a su modo, como en un placentero juego. Otras veces el panorama se ensombrece cobrando las características subyugantes de un ensueño, para luego abrirse ante un inesperado espacio invadido por austeros elementos formales. Creeríamos a instantes perdernos, pero ella nos ha entregado ya ese hilo de Ariadna, hecho de firme unidad interior, que nos lleva finalmente, no hasta el monstruo implacable, sino hacia una nueva entrada a un laberinto aun más amplio.

El artista, y con él su espectador, serían así arrebatados hacia ese reducto de infinitas moradas, en una penetración mágica al mundo del arte en el que la esencia de las cosas es revelada por la voluntad creadora del hombre, y en el que es posible coexistir en una vida de supremas y múltiples expresiones, más allá de la vida.

El arte en la actualidad parece destinado a aceptar un destino laborioso y ralizar así un proceso en el que la vida es desmenuzada, probada en exhaustivos crisoles y finalmente transformada en algo inenarrable. Todo está permitido, más aún, todo es ahora lícito. Lo que el artista no soñara jamás hacer se ha vuelto un imperativo: hay que realizar lo que nunca se ha hecho, lo que todavía no se ha hecho. Se retuerce, se desfigura, se abstrae, y un arte subyugante y monstruoso a veces, es traído a la luz por una generación de ávida ambición expresiva. Si bien el arte es eterno en su esencia, su fisonomía cambia, a veces violentamente, de modo que el hombre actual ve su propio rostro en el de esa criatura artística que asoma, y la identificación lo desconcierta. Si se admite que el arte es en cierto modo un juego, hay que reconocer que nunca un juego fue más arduo y que los caminos

expeditos de otros tiempos son ahora tortuosos y rebuscados. La pintura, que era cosa mental, es ahora metafísica. "Dios hizo al hombre recto, pero ellos se buscaron muchas cuentas". Picasso dirá sagazmente: "Cuando nosotros inventábamos el Cubismo, no era para hacer Cubismo, sino para expresar lo que estaba en nosotros".

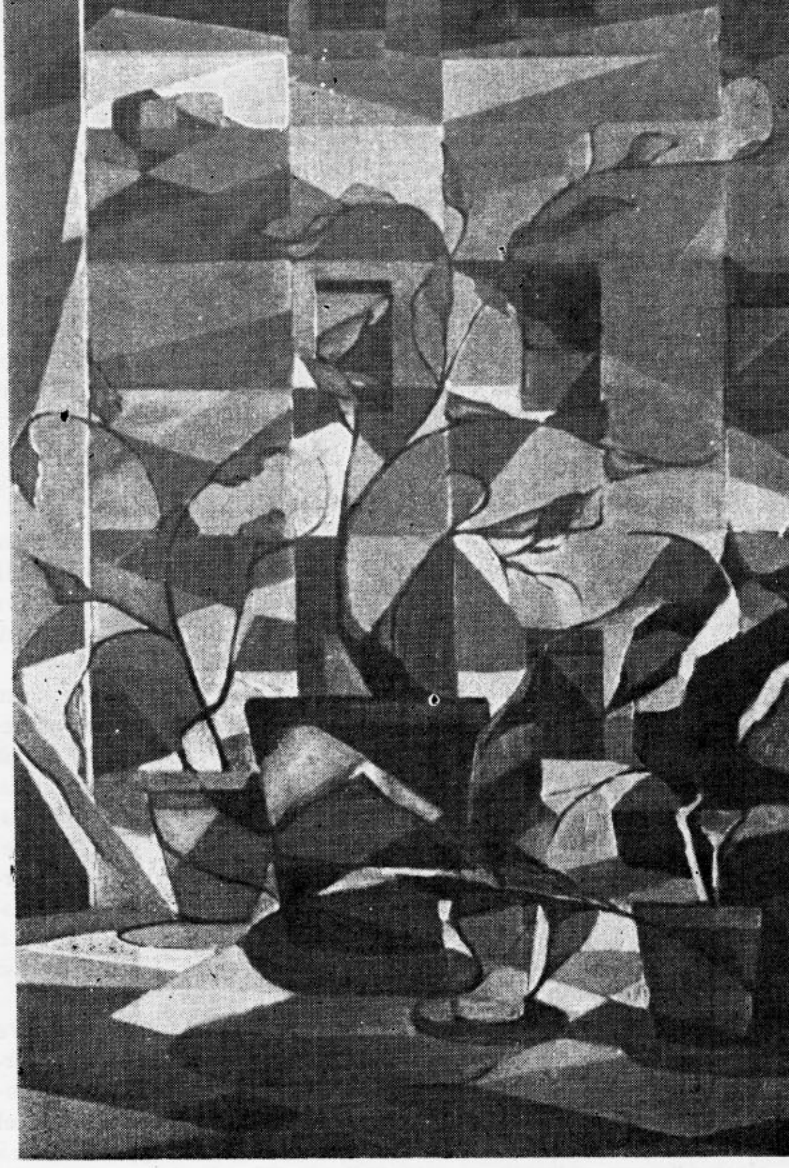
Matilde Pérez confiesa a instantes su inquietud psíquica, y la muestra también en su pintura, lo que lejos de quitarle valor, enriquece su posición dramática. Esta manifestación del pathos en la que confluyen su rico temperamento y una acuciosa penetración plástica, la ubica decisivamente en la corriente de los artistas que buscan asentar la autonomía de lo individual.

Matilde inicia sus estudios de pintura con don Pedro Rezska, quien le impone una tenaz disciplina de trabajo. Ingresa luego a la Escuela de Bellas Artes en el año 1939 y aquí tiene primeramente por maestro a don Pablo Burchard. De él hereda la visión extremadamente sutil de la naturaleza que se transforma en ella en una especie de compenetración mágica, como si allí no hubiese más que flores y frutos coloreados y paisajes desvanescentes, y que la conduce a veces a un lirismo un poco literario. El modelo la atrae y la retiene, dominando a instantes su afán inherente de libertad plástica. Luego realiza estudios con Jorge Caballero, visitando también el taller de Mural de Laureano Guevara, en colaboración con el cual ejecuta algunas pinturas al fresco. Estudia acuarela con Israel Roa y dibujo con Gustavo Carrasco, pintor de gran sensibilidad y riqueza emocional, con quien ella más adelante se casa, constituyendo un matrimonio basado en la afinidad y en un equilibrio profundo de caracteres. Su vida íntima, serena y plenamente realizada, aflorará siempre en su obra a través de una unidad anímica, como una fortaleza desde la que se observa y se asimila, sin gran peligro, el hervidero circundante. De esta etapa de estudios destacamos su tela "La animita". Con una escena criolla en primer plano, se ahonda en un paisaje barroco, que hace pensar en un Watteau y un poco en las decoraciones densas de un tapiz.

Comienza ahora para ella un período ambicioso y experimental. Trabajadora infatigable, dotada de un tesón y una voluntad sin fallas, realiza cuadros de grandes composiciones. Trata en ellos generalmente temas populares, elevándolos a una simbología que sobrepasa lo anecdótico. Pinta también figuras, varios desnudos de gamas grises y retratos de fina observación psicológica. Aborda el paisaje con éxito; uno de ellos, de extraña y sugerente intensidad, obtiene el Segundo Premio en un Concurso de Paisajes. Sus creaciones van cobrando vida, la rodean y la absorben, obligándola a enfrentar ese mundo propio que ha surgido como por milagro y que le exige ahora una profundidad de introspección, un introducirse en sí misma en busca de las raíces de ese universo revelado. Las sugerencias no serán ya superficiales o intuitivas. Su arte se hace consciente, y junto con ello, imprevisible.

Ha llegado la hora de efectuar un adiós doloroso. Hay que sacrificar algunos elementos, reconsiderar los más, inventar, por último, otros nuevos. ¡Cuántos artistas naufragan en esta etapa! Sumergidos en el vasto océano de las vivencias gratas, del romántico sentimiento hacia las formas queridas, no se deciden jamás a abandonarlas y navegan eternamente en tibias aguas, vislumbrando la costa abrupta y extraña que quieren y no quieren abordar, pereciendo finalmente en esa conformidad que no se conciliará jamás con el arte.

Matilde Pérez inicia su formal aventura enfrentándose con un mundo menos empírico y más oculto, en el que ha de descubrir las leyes estables dentro de una anarquía expresiva. Analizando aun más su trayectoria, vemos en ella, no el salto arbitrario hacia una realización formal preconcebida o repentinamente improvisada, sino el proceso lento hacia una asimilación histórica. Ella no hará jamás equilibrios espectaculares ni irá en pos de originales ideas, su originalidad residirá justamente en su sinceridad expresiva: sus elementos más auténticos serán a la vez los más cualitativos.



Lo hemos visto en sus primeros cuadros, en los que late oculto, como un germen no revelado, el espíritu de un pertinaz concepto que luego invadirá toda su obra. Es el suyo un trabajo arduo, de persistencia interior y a través de él van surgiendo innumerables problemas cruciales que aparecen en todo auténtico estudio artístico, que ella no rehuye y que soluciona a su modo, con intuición certera que la salva de caer en lo fácilmente realizado.

A veces la ejecución misma del cuadro le impone procesos casi teatrales. En su tela "Maternidad" se retrata ella con su pequeño hijo en brazos, en un fondo de paisaje campero. Es una escena tierna de la que emana un hálito de felicidad tranquila. El niño duerme en sus brazos, ella mira al espectador. ¿Cómo lo ejecuta? En un interior, frente al espejo, estudia su imagen con el niño dormido en su brazo derecho, y luego pinta, con su mano izquierda, con pincelada hábil y rica. Luego vuelve a estudiar su figura en el exterior, una y otra vez. Finalmente realiza los planos del fondo, conciliando y uniendo el total en una composición que ha resultado exhaustiva y que aparece frescamente espontánea.

Luego, la práctica misma es enriquecida por intensos estu-

dios técnicos que realiza a través de libros y tratados, visitando múltiples exposiciones, abriéndose así a la sugerencia de las corrientes pictóricas que la rodean. Aparecerán entonces, como fantasmas shakespearianos invadiendo esa especie de ensueño que viene a ser la vigilia artística, todos los ismos: Fauvismo, Expresionismo, Surrealismo, Cubismo y con él una etapa que derivará en cierto modo hacia el arte que se ha dado en calificar con el rígido epíteto de abstracto. Ello la conducirá a una posición ecléctica, que coincide en su raíz con uno de los postulados existencialistas: el hombre debe decidir, y esto significa escoger. Su verdad interior solucionará sin lucha el dilema. Realizará aquello que siente profundamente, enriquecido ahora por aportes nuevos, extrayendo de ellos su esencia perdurable.

Veremos ahora en sus telas tendencias opuestas que se enfrentan o se concilian; impulsos tumultuosos de arranque lírico chocan a menudo con el sentimiento hondo de un orden necesario; análisis dinámicos limitados por trazos que encuadrarán su expansión sin borrar el ardor.

De esta etapa actual, su cuadro "Fábrica" se destaca a mi juicio como la expresión más lograda. Su estructura es severa: el lirismo se realiza a través del color y obedece a una sugestión interior. No recurre ya a las gamas cromáticas, sino a la búsqueda de valores. Se evidencia un afán de aumentar la profundidad de la tela de un modo audaz, por el juego de la construcción y de los colores. Los planos divergentes se superponen, las perspectivas se multiplican, el espacio adquiere un espesor y una consistencia nuevos. Lo figurativo se subordina pero no desaparece, realizando así una abstracción en la plenitud.

Toda representación de la naturaleza inanimada es siempre una pintura de la vida contemporánea. Aun aquello que persiste, invariable a través del tiempo, es interpretado de diferente modo. Vemos así como una vista de Venecia por el Canaleto será muy distinto de una de Carrá y no tendrá ya ninguna relación con un "Río de Venecia" de colores estallantes de Masson. Sin embargo, sólo una pintura absolutamente no figurativa logrará prescindir de los elementos transcriptivos hasta el punto que la naturaleza desaparezca para dar paso al intuitivo goce del espacio. Las formas serán inventadas: ya no existen el cielo, ni los edificios, ni aún los hombres, borrados de la existencia plástica por ser considerados representaciones convencionales. No ha quedado nada inteligible. Para los no objetivistas ha llegado el momento de crear un nuevo universo, el reino de la creación libre y del ritmo plástico, que ellos identificarán en fin, con el "reino del espíritu".

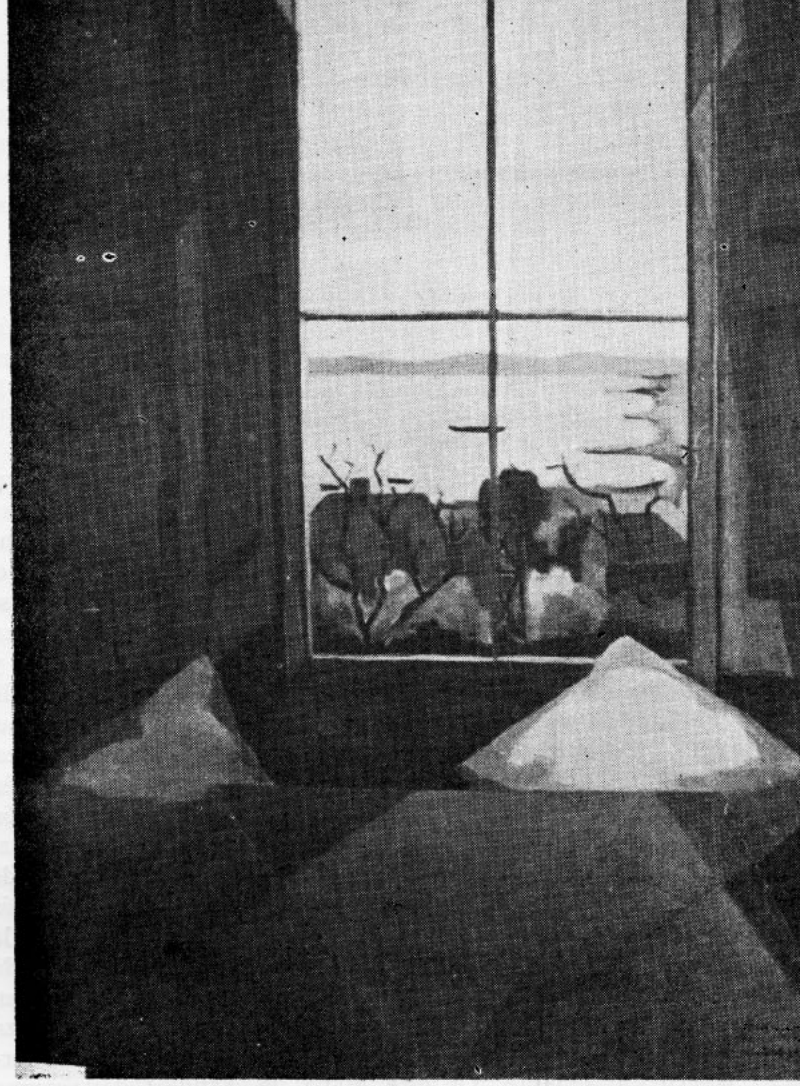
En nuestra tierra no se dará en general un arte rotundamente abstracto, como no se da tampoco comunmente en Francia y otros países latinos. Los elementos plásticos conservarán siempre su contacto con la naturaleza, con la fisonomía formal de las cosas. Algunos artistas practicarán la abstracción con mesura, simplificando, depurando formas y colores, no partiendo de lo real para llegar a una arquitectura exacerbada, sino realizando una abstracción relativa para recrear la realidad.

Matilde Pérez, en su vuelo hacia una búsqueda espacial, no perderá de vista los elementos esenciales de nuestra realidad circundante. Sus Fábricas, sus Balcones, sus Paisajes, seguirán siendo nuestras fábricas, los balcones de nuestras casas, el paisaje chileno, por la evocación subjetiva de las formas que recrea una ideal ordenación de ellas y las ubica en su espacio propio a fuerza de impulso anímico.

Es alentador constatar que la docencia de la Escuela de Bellas Artes está a cargo de artistas de categoría, muchos de los cuales se formaron en este plantel y tuvieron a su vez maestros de gran jerarquía artística, continuando una tradición de alto significado y que beneficia de un modo directo a los estudiantes de arte que asisten a la Escuela. Matilde Pérez realiza una labor pedagógica como Profesora de Cátedra del Curso de Iniciación, en la que vierte su aporte a la enseñanza con verdadero fervor. El alumno comienza de inmediato su práctica en escultura y pintura, partiendo de un aprendizaje técnico y a la vez conceptual, en el que sus conocimientos van siendo adquiridos progresivamente, orientados hacia una proyección futura de independencia expresiva.

No es posible determinar el sentido de la labor próxima de una pintora como Matilde Pérez, cuya evolución estilística está sometida a tantos y tan profundos factores. Sólo podemos asegurar que ella, constantemente atenta a las voces interiores de un devenir vital, ha de expresarlas cada vez más afinadamente, en una admirable plenitud plástica.

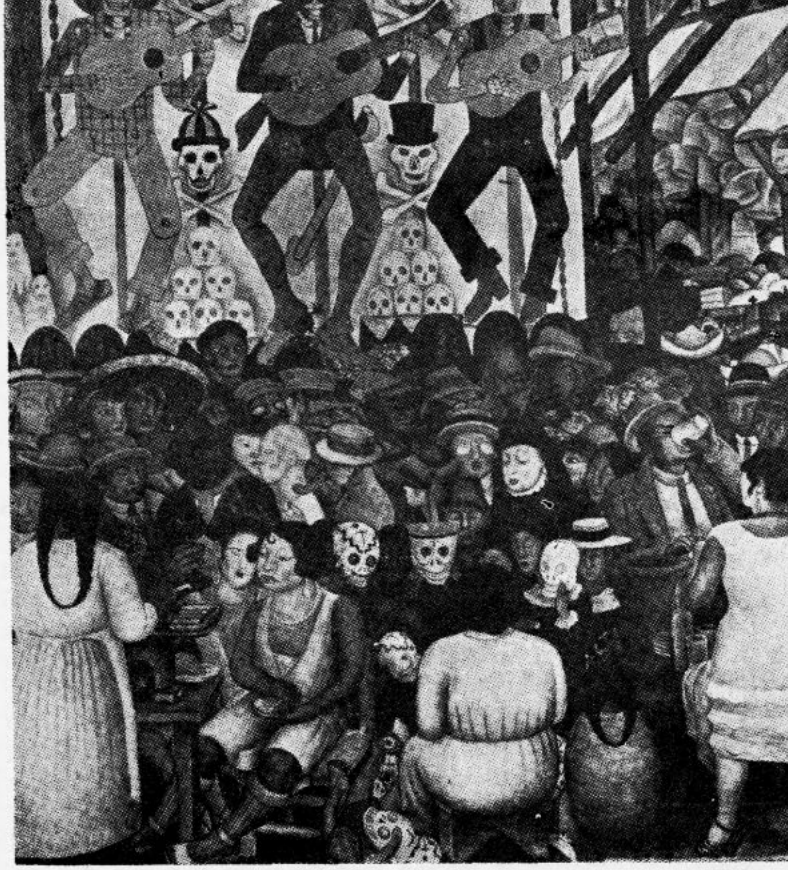
Matilde Puig



MESA ROJA.

EN LA PAGINA ANTERIOR
COMPOSICION EN AMARILLO.

permanencia de diego rivera



EL DIA DE LA MUERTE FRESCO

Diego Rivera en su larga trayectoria plástica circuló por todas las más significativas corrientes creadoras de nuestra época.

Al recordar la exposición retrospectiva que realizara el Instituto Nacional de Bellas Artes se verifica el hecho de que sus inquietudes formales abarcan el período más crítico y a la vez renovador de la pintura. En esta muestra se observaba el desarrollo progresivo de su talento. Los dibujos infantiles realizados en acuarelas, apuntes rápidos, en académicos estudios, se proyectaban luego hacia el óleo de grandes dimensiones. En ellos se advertía el sentido monumental. Asimismo en su visita de estudio a París le había dado oportunidad para internarse en las zonas revolucionarias del arte plástico. Sus pinturas cubistas exhibidas en la exposición mencionada, daban cuenta exacta de su inagotable versatilidad y dominio del oficio. Los problemas propuestos por los grupos integrados por Picasso, Braque y Gris, fueron resueltos con soltura y facilidad expresiva por parte de Diego Rivera. Los trabajos de esta época como los de los anteriores períodos llenaban las inmensas salas del Palacio Nacional de Bellas Artes de México. Pero su justeza para enfocar cada proceso creador estaba no sólo apoyado en el talento innato del maestro. Ella devenía como se podía apreciar a través de sus obras, de un riguroso método de trabajo, de una dedicación y fervor irrefrenable. Esta fuerza vocacional en Diego Rivera le facilitó sin lugar a dudas toda la energía y conocimiento necesario para abocarse de lleno a la comprensión inmediata de las verdades colorísticas del impresionismo y neo impresionismo, a las doctrinas constructivistas de Cézanne, las cuales le darían las herramientas apropiadas para interpretar luego los propósitos racionales y estrictos del cubismo.

En sus inquietudes temáticas el hombre artista también se presentaba como una unidad variada. Descubría a cada instante nuevas posibilidades para el uso del color y la forma. Para Diego Rivera, no existió ningún tema artístico al cual él tuviera temor de obordarle. El rostro, la fruta, las botellas, las flores, el sarape, el indio, las batallas, lo prehistórico, los trabajos agrícolas, técnicos; los rincones de Europa o México fueron las motivaciones estimulantes para su labor. Sin embargo, quedaba en nuestra visión al contemplar la muestra retrospectiva, una tónica permanente de su amor a la tierra mexicana y al continente americano. Persistió esta intuición desde sus primeros escarceos plásticos hasta los grandes realizaciones de los muros universales.

Esta fuerza telúrica que impregnada vivía en el ser del pintor no se debilitó jamás. Fue ella también la que dio a su talento y vocación el anhelo de creación incesante, insaciable a Diego Rivera. Y es que en verdad este afán de recia contextura anímica de lo nacional y del americanismo, en Rivera fue no una convicción sino una célula definida y metida hasta los huesos en su personalidad ilimitada. Pero esta fuerza además no era solamente una doctrina aprendida. Ella es la herencia vital del mexicano. La unidad espiritual de México. Su nacionalidad defendida desde todos los ángulos del pueblo. Esta fuerza imperiosa, tiene relación a su vez con las reminiscencias del pasado cultural y con la sangre azteca que circula por el ser de la Revolución. Es el resumen de todo mexicano, pues éste no admira solamente el espectáculo técnico, sino que vive hondamente compenetrado de la idea de que la vida es una muestra de belleza, de alegría, de color, de forma, de espacio. Y tal es esta convicción que aun en etapas económicas tan difíciles como la actual, el hombre público, profesional, obrero o campesino comprenden y sienten en lo más íntimo el valor de la creación. Perciben los mexicanos el significado de la flor en Xochimilco, contemplan extasiados los grandes jardines urbanos llenos de frondosos árboles. Se satisfacen con sus paseos domingueros y se recrean con sus vestimentas variadas de rica tela y color. Asimismo el hombre de México contribuye con su admiración estética a la valorización de las tradiciones artísticas del pasado y de las nuevas conquistas creadoras del presente. Una comprobación de este singular fenómeno estético que anima al pueblo mejicano en esta época es la construcción de la ciudad universitaria en donde arquitectos y

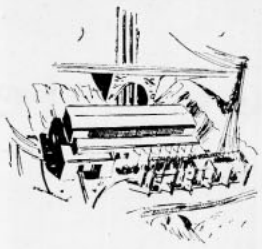
artistas han podido expresar un edificio funcional y plástico que lo coloca en la vanguardia de la forma.

Pues bien, esta raíz inmensa de fervor nacional y de belleza en Diego Rivera se realizó en tales proporciones que logró imponer a su pintura ese sello inconfundible que hoy todos reconocemos al decir esta es una pintura mejicana. Su estilo al igual que el de Orozco, Siqueiros, Tamayo, Anguiano y tantos otros artistas, está ligado a todo un proceso histórico y de permanencia valorativa en la vida mejicana, que a su vez es para nosotros nuestra propia realidad, tradición y creencia americana.

Así Diego, y sus compañeros de expresión plástica dejan al siglo y a América la lección más valedera y sólida que artista alguno de nuestro tiempo nos haya legado, esto es la reivindicación y valoración y descubrimiento de las posibilidades creadoras que poseemos. Es una lección clara de amor hacia lo nuestro, de revaloración de las cualidades y defectos que tenemos. Es una lección para todos aquellos sectores que estiman todavía —que el arte debe permanecer en las grandes casas de cortinas de terciopelo antiguo; es una herencia vivificante que renovará sin duda el juicio del estadista y el político que en sus grandes deseos reformistas aún no estima que el arte no es un lujo, y al cual por lo tanto no tiene porqué aplicársele impuestos como a cualquier artefacto eléctrico. Es una lección viva para la comunidad a fin de que abra sus puertas al pintor y le entregue los muros del edificio público.

Hoy nos recogemos íntimamente con el dolor exacto por el desaparecimiento irreparable del maestro Diego Rivera. Nos quedamos en el Palacio de Bellas Artes de México en donde aún resuenan sus pasos amplios. Todavía está en el recuerdo lejano de esa exposición esta personalidad a la que un día estrecháramos su mano en los andamios que utilizaba para pintar sus impresionantes obras del Palacio Nacional de Gobierno. Allí en ese corredor largo y brillante alumbrado por un sol fuerte que hace recortar las columnas, dejamos al pintor acompañado de sus imágenes. Con sus ideales y sueños realizados. La retrospectiva de Diego Rivera y su palabra están nítidos en el pensamiento. Nos quedan en el oído la palabras que oyéramos algún día o que leyéramos en sus escritos publicados en la revista de arte Público Mexicano: "los artistas no deben aspirar a premios, ni solicitar jubilaciones, deben únicamente pedir el lugar que les corresponde en una sociedad moderna y producir y trabajar sin desaliento".

Osvaldo Reyes



LA ENDESA APORTA EL 55% DE LA ENERGIA PARA SATISFACER LAS NECESIDADES DEL SERVICIO PUBLICO DEL PAIS

Años	Energía generada por ENDESA KWH.	Total energía generada en el país para Servicio Público KWH.	Porcentaje aportado por ENDESA
1940	2.000.000	631.000.000	—
1945	21.000.000	761.000.000	3%
1946	31.000.000	831.000.000	4%
1947	40.000.000	906.000.000	4%
1948	125.000.000	1.000.000.000	8%
1949	323.000.000	1.119.000.000	27%
1950	411.000.000	1.251.000.000	33%
1951	529.000.000	1.417.000.000	37%
1952	617.000.000	1.591.000.000	39%
1953	709.000.000	1.684.000.000	42%
1954	814.000.000	1.854.000.000	44%
1955	968.000.000	1.975.000.000	49%
1956	1.142.000.000	2.054.000.000	55%



segundo congreso internacional de artes plásticas

Entre el 23 y el 28 de setiembre, tuvo lugar en Dubrovnic, Yugoeslavia, el Segundo Congreso Internacional de Artes Plásticas, organismo dependiente de la Unesco.

El Comité Nacional Chileno nombró delegada a esta reunión a la conocida escultora señorita Lily Garafulic quien, además, llevaba la representación del Instituto de Extensión de Artes Plásticas y otras entidades gremiales. Cupo a nuestra distinguida delegada la honra de ser elegida como uno de los Vicepresidentes del Congreso, a cargo de una Comisión de trabajo. Fue la única delegada americana designada en un cargo directivo.

Es digna de destacarse la labor desempeñada por nuestra delegada a esta reunión internacional que agrupó a las personalidades más destacadas en el mundo del arte, no sólo por su figuración en la directiva sino por haber logrado la aprobación de la Asamblea de interesantes proyectos. Entre éstos, merece especial mención uno que seguramente es de especial importancia para nosotros y cuya aprobación hubo de vencer fuertes obstáculos en la Asamblea por tratarse, en cierto modo, de una descentralización de las labores que desempeña la oficina central de París.

En líneas generales, el proyecto cuya aprobación logró la diligencia de nuestra delegada establece que, en julio de 1958, se celebrará en Santiago, bajo el patrocinio de la Unesco y de la Universidad de Chile, y con participación de representantes de Argentina, Uruguay, Perú, Brasil y otros países que adhieran, un Seminario o Mesa Redonda. Este Symposium tendrá por objeto discutir el establecimiento de un circuito regional entre los países adherentes en vista de una acción común para el intercambio de artistas y exposiciones provenientes de los países adscritos o de otros (Europa, etc.). Estudiará, además, los problemas de la difusión y enseñanza artísticas.

No es necesario hacer hincapié en la extraordinaria importancia que, para nuestro país tiene la realización de este Seminario, pues él permitirá, al aunar el esfuerzo de países hermanos, hacer más factible y eficaz toda acción destinada al mutuo conocimiento de la realidad artística y al de otros países europeos y americanos.

Una información enviada por Lily Garafulic nos permite apreciar este torneo en todos sus detalles y trascendencia: Tuvo lugar el Segundo Congreso de la A.I.A.P. en la ciudad de Dubrovnik, antigua Ragusa, situada al Sur de Yugoeslavia, rodeada por el mar y las colinas rocosas que la circundan. Guarda toda la originalidad y encanto de las antiguas ciudades-fortalezas, ciudad de piedra y mar, de belleza increíble, de armonía arquitectónica pocas veces conseguida con tal unidad.

El Congreso se realizó en un antiguo palacio, convertido hoy en Sala de Exposiciones de Arte Moderno.

El lunes 23 de setiembre a las 9 de la mañana, se efectuó la reunión preliminar de los representantes de los países miembros de la A.I.A.P. Recibidos por el secretario general, Berto Lardera tomaron sus puestos 40 representantes de las delegaciones; después de unas breves y emocionadas palabras del Presidente, se dio comienzo a la Sesión Preliminar, en la que se dejó establecidas las modalidades a seguir en el Congreso y el orden de los puntos a tratar, en seguida se llevó a votación la mesa directiva del Congreso, que quedó constituído de la siguiente manera:

Presidente del Congreso: Morris Kestelman (Inglaterra).

Vicepresidentes: Nobuya-Abe (Japón), Lily Garafulic (Chile), Etanislaw Teisseyre (Polonia), Russell Drysdale (Australia).

Secretario: Berto Lardera (Italia).

Los Vicepresidentes dirigirán las 4 Comisiones de trabajo durante todo el período de trabajo del Congreso.

Apertura del Congreso: A las tres de la tarde fue inaugurado el Congreso, con la presencia de artistas de todas partes del mundo, lo que le dio un aspecto brillante y hasta cierto punto familiar, reunidos todos ellos en un afán común de imperiosa necesidad de situar, defender y proteger a los artistas y sus obras.

La presencia de escultores como Wotruba, K. Hurtum, Leplae, Adam Fischer, Dideron, Lardera, Titus Lesser; de pintores como Schauflaire, Aujane, Tsouchlos, Sigard, Paulucci, Carline, Surbek, Dorfman, Andrejevic-Kun; de los delegados observadores de U.R.S.S., de Hungría y Noruega como de los técnicos legistas de la Unesco Dr. Hep y Prof. Dard dio al Congreso un ambiente de cooperación y fraternidad extraordinario. Los puntos tratados en discusión de las Comisiones, serán publicados por la Unesco.

Conclusiones: Aumento cada vez mayor de grupos plásticos pertenecientes a la A.I.A.P.

Cooperación más estrecha entre los Comités Nacionales de cada país formando Comités Regionales, proposición chilena, aceptada con gran interés, formándose en seguida, en la Unión Africana, países Escandinavos, etc.

Abolición de los derechos aduaneros sobre las obras de los artistas vivos.

Intercambio de exposiciones y personas.

Reglamento uniforme para los Concursos y Muestras de los artistas pertenecientes a la A.I.A.P. dependientes de la Unesco.

Protección jurídica de los artistas y de sus obras.

Constitución del nuevo Comité Ejecutivo de la A.I.A.P.

Presidente: C. Leplae (Bélgica).

Secretario general: B. Lardera (Italia).

Directores: G. de Albuquerque (Brasil), T. Leeser (Holanda), O. Sköid (Suecia), Nobuya-Abe (Japón), Russell Drysdale (Australia), J. F. Laglenne (Francia), M. Kestelman (Inglaterra), Paulucci (Italia), Weston (EE. UU.).

El Congreso hizo presente al gobierno yugoeslavo su agradecimiento más efusivo por la invitación de venir a esta hermosa ciudad, de dos delegados por país, proporcionándoles espléndidos alojamientos y festejos que culminaron en una gran comida de gala en el Palacio del Congreso.

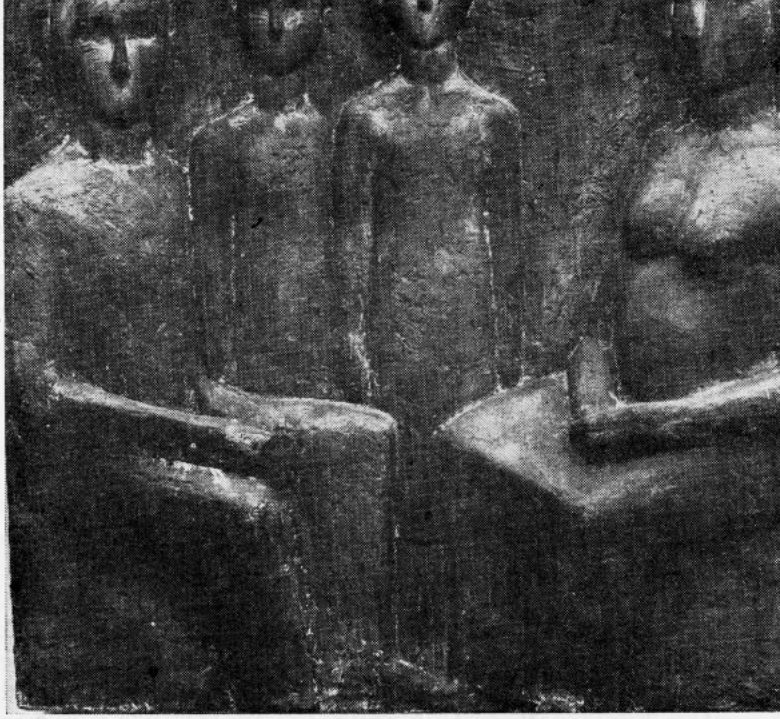
lis hooge hansen y la plástica danesa

Dinamarca, país que se extiende en el septentrión europeo, ofreciendo el espectáculo magnífico de sus centenares de islas y el laberinto de sus estrechos y fiords envueltos en bruma persistente, tiene, como Chile, una larga línea costera que ha dado a su pueblo una fisonomía inconfundible. Es, ante todo, gente de mar; recia, audaz y de índole siempre dispuesta a la aventura. Este pueblo tiene una historia ilustre. Su aporte a la cultura occidental es de inestimable valor. A través de los siglos, en las ciencias, las artes y las múltiples disciplinas del espíritu, el genio danés ha dejado siempre su impronta de innegable universalidad. En qué región del mundo no se conoce el nombre mágico de Cristián Andersen, y qué persona reputada de culta no ha leído al filósofo religioso Soren Kierkegaard de poderosa influencia en el pensamiento contemporáneo, o a J. P. Jacobsen y a la gran escritora Karen Blixen, uno de los candidatos con mayor opción al Premio Nóbel de Literatura.

En estas páginas nos vamos a referir, en sentido más informativo que crítico, a la personalidad y a la obra de la distinguida escultora danesa Lis Hooge Hansen que actualmente visita Chile y, de paso, comentaremos el actual desarrollo plástico de Dinamarca.

Lis Hooge Hansen, no obstante tener sólo 25 años de edad, es ya una figura de primer orden dentro de las corrientes artísticas de su país. Desde su primera exposición en el Salón de Primavera Chalottenborg (tenía entonces 18 años), donde los jóvenes artistas tienen la oportunidad de dar a conocer el producto de sus inmaturos arrestos creadores, la señorita Hansen ha venido imponiéndose ante la crítica nacional y extranjera y cosechando los frutos a que tiene derecho el verdadero talento.

A raíz de su primera exposición tuvo la oportunidad de ingresar a la Academia de Bellas Artes de Copenhague, donde el estudiante tiene que demostrar previamente óptimas capacidades artísticas para ser aceptado. Después, expuso en forma sucesiva en el Salón Libre de Otoño. Los rápidos progresos técnicos, madurez de concepción y realización, pronto despertaron la admiración y el reconocimiento de la crítica más exigente y de las esferas oficiales. Desde entonces ha venido obteniendo becas del Estado para realizar viajes de estudio por muchos países. Ya ha estado en España, Grecia, Italia, Francia, Suiza, Turquía, Marruecos, Austria, Alemania, Brasil y Argentina. Y ahora la tenemos en Chile. Su viaje por América Latina, lo realiza por su cuenta, después del éxito económico y artístico de sus últimas exposiciones. Hace apenas cinco meses que llegó a Chile y ya ha recibido un oficio del Ministerio de Educación de su patria, comunicándole que la Unesco le ha otorgado una beca por seis meses para Tailandia. Naturalmente que, después de haberle tomado el gusto a la hospitalidad chilena, a su exquisito vino y a la belleza de sus paisajes, se apresuró a escribir pidiendo la postergación de la beca para el próximo año, pues está preparando una exposición de esculturas y grabados que dará a conocer en el salón de exposiciones de la Universidad de Chile. Además, piensa cumplir su itinerario tal como se lo había propuesto. El que terminará en México. Este viaje responde a un anhelo largamente acariciado. Desde muy niña le atraía en forma irresistible la atmósfera de leyenda en que se gesta el desarrollo de estas naciones, su raíz mágica y su impulso de fuerza incontenible. Quería estudiar en su propio terreno los vestigios de las grandes culturas precolombinas y apreciar la humanidad latinoamericana elaborando sus propias formas de expresión.



LA MADRE MUSEO DE LOUSIANA COPENHAGUE.

En 1954 el Museo Royal des Beaux-Arts adquirió su obra "Retrato de mi madre", cabeza de severa belleza, vaciada en bronce. Desde entonces sus esculturas han ido enriqueciendo las galerías de los inmortales. En 1955 el Museo Moderno de Copenhague "El Lousiana", obtiene el vigoroso y sugestivo conjunto escultórico "La madre", relieve ejecutado en piedra artificial de 1,75 por 1,55. Este mismo museo incorporó a sus catálogos su célebre obra "Dos". Pierre Hübecher, uno de los críticos de arte de mayor autoridad en Dinamarca al comentar esta escultura dice: "..."Dos", una mujer sentada en cuyas faldas un hombre apoya su cabeza, es la obra principal de la muestra de Lis Hooge Hansen. La escultura tiene un levantamiento fino. No está explicando pasión; más bien coherencia incorpórea, comprensión, consolación, ternura. La ternura es el rasgo dominante en las obras de Lis Hooge Hansen. El tema, madre e hijo, es tomado en varias formas. Lo donante y lo bueno expresado por la madre, y lo sincero y lo puro, que llama a lo mejor en el hombre, expresado por el niño. Raras veces es dado a un artista un poder de síntesis tal, que haga tan claro y convincente su arte". Estos conceptos caracterizan con acierto la visión y el conjunto de sentimientos que animan el espíritu creador de esta notable artista.

Antes de partir para América el Museo de Arte Moderno le hizo el encargo de esculpir el busto de la más grande escritora danesa contemporánea Karen Blixen, el que terminó dos días antes de su viaje. También ganó un concurso para realizar una obra en el casino de una de las más poderosas industrias de Dinamarca. Su maquet obtuvo el premio de 1.500 coronas (150.000 pesos chilenos).

La señorita Hansen respondiendo a nuestro natural deseo de conocer el movimiento plástico y las corrientes o escuelas que definen en la actualidad el hecho estético de su país, nos dice sin vacilar: —En los últimos diez años se viene vigorizando en Dinamarca un concepto plástico de características bien definidas, referido, en lo fundamental, al suceso humano. Se pone énfasis al pensamiento de que la interrogación que lanza la vida al artista en nuestra época, merece una respuesta que implique comprensión. La experiencia de la últi-

ma guerra mundial remeció a la humanidad hasta sus cimientos, y los pueblos, asombrados, se vieron compelidos a hacer una revisión de los valores sobre los que descansaba el concepto de existencia. Y, hemos visto, pues, cómo a la menor presión se han ido desmoronando sistemas de ideas que antaño creíamos eternos. Ante esta realidad tremenda, se impone, de hecho, una actitud fundamental que exige soluciones nuevas impregnadas de resolución vital. Las últimas promociones de escultores, grabadores y pintores de mi patria, puedo decirlo enfáticamente, han emprendido con audacia la conquista de estos ámbitos del espíritu en que se requiere un lenguaje a la altura del destino del hombre. En este momento se me vienen a la memoria algunos nombres significativos. Grabadores: Sternp Hansen, Palle Nilsen, Helle Thorborg (quien ha ejecutado bellos grabados, basados en poemas de Gabriela Mistral), Jane Muus, Karen Westmann y Herman Stilling. Pintores: Wilhelm Lumdstrou (muerto en la plenitud de su actividad creadora. Ha ejercido gran influencia entre la juventud), Preben Horuung, Poul Bjorklund y Olivia Holm-Moller, octogenaria, pero su espíritu se conserva joven y fuerte. Escultores: Estrid Nooch (muerto también, pero dejó una obra muy significativa) y Sveud Wiig. Naturalmente que esta lista es incompleta.

En cuanto a posición estética de grupos o escuelas, no me atrevo a pronunciarme. Hay, no cabe duda, la natural afinidad espiritual a ciertas corrientes, determinadas en su esencia, por la formación intelectual y los factores de sensibilidad y cultura. También podemos apreciar el inteligente aprovechamiento de las experiencias plásticas de los últimos cincuenta años. Pero en general, hay una marcada tendencia a un realismo en el sentido profundo que él implica. Esto es, valoración integral de la interacción del hombre y el medio; en todo lo que tiene de significación social, de lucha, de sueño, de afirmación de la vida. Yo personalmente creo que no basta pintar para uno mismo. Afortunadamente en mi país el arte abstracto tiene cada día menos cultivadores. Es indudable que tanto lo objetivo como lo subjetivo participan en el proceso creador. El equilibrio de estas dos fuerzas en tensión es indispensable para lograr la síntesis de la alquitaración estética. Este es mi modo de pensar y a ello trato de ceñir mi actividad artística.

Lis Hooge Hansen nos habla de sus experiencias de viajera impenitente. Los viajes —dice— han sido mi mejor escuela; creo que el contacto con distintos pueblos y distintos paisajes acendra la visión del artista y lo vincula más al acontecer humano. En mis viajes, mi gran preocupación ha sido siempre, pulsar la corriente viva de lo popular; conocer sus costumbres, su folklore, en fin, todo aquello que define en su raíz más honda la estructura espiritual de un pueblo. Allí, afirma, se encuentran las formas más puras de plenitud y de existencia.

Este constante viajar y sustraerse un poco al rito académico para saturarse de climas y de la vida derramada por la tierra, nos ilustra sobre los rasgos más salientes de su personalidad. Espíritu inquieto, alerta a la vibración íntima del desarrollo de las culturas humanas, es, no cabe duda, un genuino producto de nuestra época.

Su estada en Brasil, Argentina y Chile ya le ha suministrado valiosas experiencias. Mira con optimismo el desarrollo artístico de nuestros pueblos. Le interesa en gran manera la solución que los artistas latinoamericanos están dando al choque entre las corrientes estéticas europeas y de otras latitudes y los elementos singulares de la atmósfera vital americana. Destaca la significación que tiene, como aporte original al concepto plástico contemporáneo, la tendencia a significar con gran dramatismo una razón telúrica fundamental.

Jorge Vélez

Librería Universitaria

Libros de Arte en ediciones francesas, suizas, italianas y norteamericanas.

Colecciones:
"Le gout de notre temps" Skira
"Les grands siècles de la peinture" Skira
"Collection Haldine"
"Petite enciclopédie de l'art"
"World Unesco Art Series", etc.

Visite también nuestra Sala de Discos.

Las mejores selecciones de la música mundial en sellos RCA, Odeón, Columbia, Philips, Vox, etc.

Librería Universitaria

Avda. B. O'Higgins 1058 - Fono 64914 - Santiago
Casa Central de la Universidad de Chile

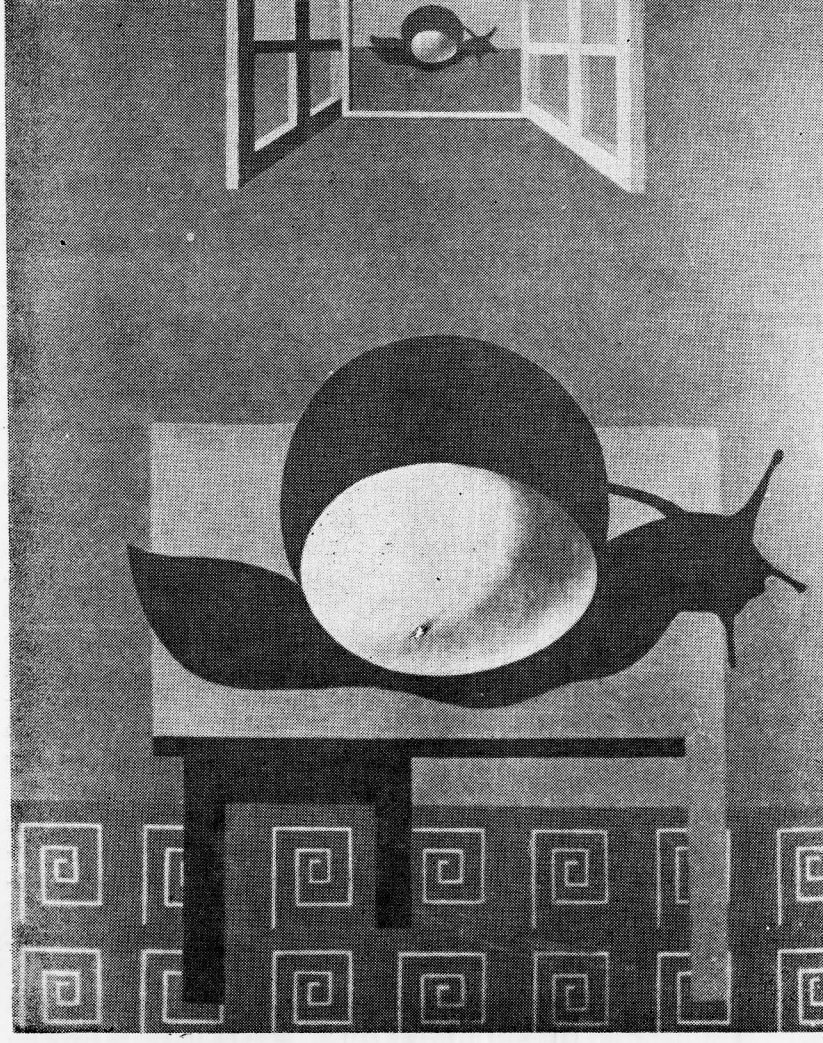
YERBA MATE DEL BRASIL

Representantes de Federacao das Cooperativas de Productores de Mate Paraná Ltda.

NIETO & CIA. S. A. C.
Huérfanos 1175 - 2º piso
Santiago

exposiciones efectuadas durante el año 1957 por el instituto de extensión de artes plásticas

Durante el presente año, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas ha desarrollado una excepcional labor de exposiciones en su Sala de la Casa Central de la Universidad de Chile, en la que han tenido participación los artistas más destacados de las maduras y nuevas generaciones, a través de muestras bien organizadas, muchas de las cuales ha sido retrospectivas.



RAMON VERGARA COMPOSICION.

de ramón vergara

Nació en Mejillones, Antofagasta, en 1924. La Municipalidad de esta ciudad lo envió a Santiago como becario, a estudiar en la Escuela de Bellas Artes. Ayudante de Carlos Pedraza en la cátedra de pintura obtuvo, en 1948, una beca del gobierno del Brasil para perfeccionarse en su oficio y en 1953 otra del gobierno de Italia, país que recorrió deteniéndose en Roma, Florencia, etc.

Vergara se ha dado a conocer en el país y en el extranjero a través de una tenaz labor creadora, reflexivamente orientada. Obras suyas ha sido bien recibidas por la crítica en Buenos Aires, Bogotá, Washington, Roma, etc. Participó en la I y en la II Bienal de Sao Paulo y en la I Bienal Hispanoamericana de Madrid.

Aunque discutido acaloradamente en nuestro medio por razones que, cuando se dirimen con buena fe deben enorgullecerlo, su pintura en sí misma, en su valor intrínseco que estructuralmente la alienta en sus proyecciones especulativas, le ha conquistado recompensas de importancia. Así, por ejemplo, la Primera Medalla del Salón Oficial, en 1950.

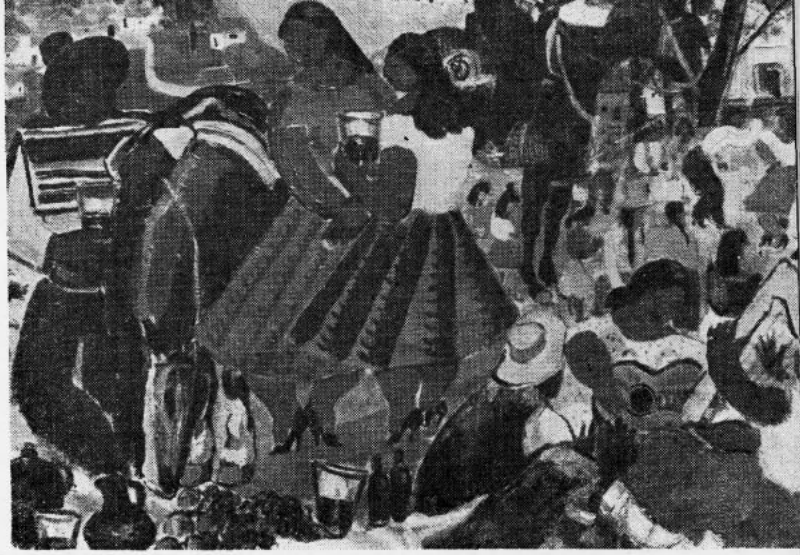
En la sala de exposiciones universitaria, entre el 30 de abril y el 18 de mayo, Vergara exhibió su "Ciclo experimental sobre el huevo". Alrededor de treinta telas en las que el pintor, obsedido por "esa forma sensual, cerrada y muda, sin principio ni fin, poseedora de un profundo misterio" —son palabras suyas—, la somete a un proceso de magnificación que culmina con el "huevo triunfante en un ambiente de luz y fantasía".

de waldo vila

El 23 de mayo tuvo lugar la inauguración de la exposición restrospectiva de óleos de Waldo Vila. En esta oportunidad el artista presentó 30 telas correspondientes a tres etapas en que su estilo, de personal colorido costumbrista, encontraba la justa forma de su inspiración.

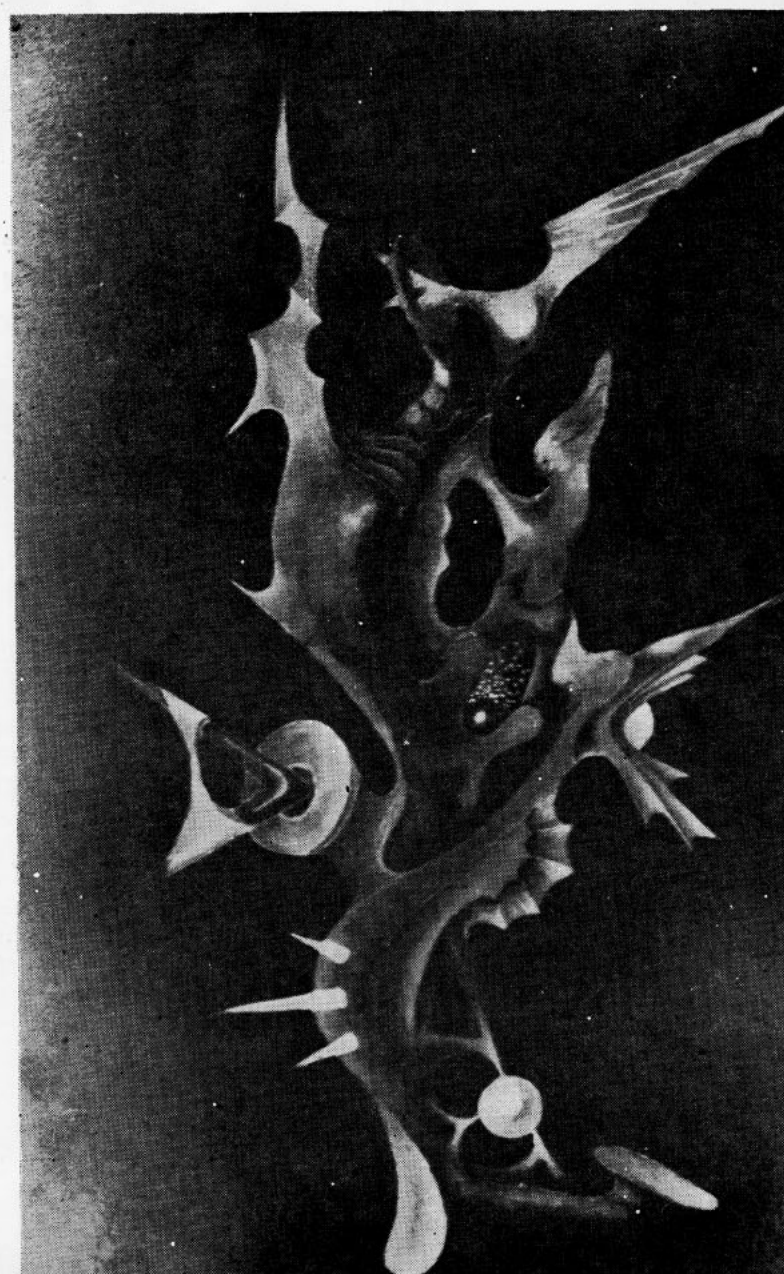
Vila nació en Santiago en 1894, iniciando sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, bajo la dirección de don Juan Francisco González. Posteriormente ha realizado exposiciones en Argentina, Perú, Valenzuela y Colombia, aparte de numerosas, colectivas e individuales, en Santiago y provincias.

Refiriéndose a la segunda etapa de las obras presentadas en esta exposición, el crítico Antonio Romera ha dicho: Waldo Vila se siente atraído por el asunto y aun cuando busca los más aptos para el desenvolvimiento de un cromatismo orquestal y abigarrado, el tema es todavía lo dominante. Sin embargo, empieza lo que alguna vez hemos llamado la dignificación de lo popular". "Aparece todo como un conjunto colorido y las cosas, más que relatadas con minuciosidad, están sugeridas. Vila es, pues, un expresionista. El mismo desborde del color sobre el dibujo lo atestigua. Una de las Mejores obras de esta época es "Valparaíso".



WALDO VILA EL DIECIOCHO EN CHIÑIGUE.

HAROLDO DONOSO BATALLA CONTRA LA RECTA.



de haroldo donoso

Se recibió de arquitecto en la Universidad Católica e hizo sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes donde fue alumno de dibujo del maestro Juan Francisco González. Becado en 1944 por el gobierno del Brasil celebra su primera exposición, en compañía de Israel Roa, en Río de Janeiro. De regreso a Chile exhibe en dos oportunidades en la Sala del Pacífico de Santiago y emprende en 1949 un segundo viaje, esta vez a Europa donde vivió por espacio de nueve años.

En el conjunto de trabajos que la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile presentó del 9 al 20 de julio se puede seguir la trayectoria estilística de Haroldo Donoso desde sus primeros trabajos definitivos hasta los que completan, de momento su lúcida, paciente y a la vez afiebrada labor creadora.

En París llamó la atención el artista por sus ilustraciones para el poema de André Breton: "L'Union Libre", trabajos en los que rompe toda reserva respecto de su simpatía con el surrealismo e intenta la conciliación entre poesía y pintura, tan atrayente como problemática.

España, París y Roma, a través de sus más notables críticos de arte han sabido apreciar la labor de Haroldo Donoso, el imaginista como lo llama Gabriela Mistral, en un "recado" sobre él.



JOSE CARACCI CASA VIEJA.

de josé caracci

Desde el 23 de julio al 10 de agosto se realizó una completísima exposición retrospectiva de la obra de José Caracci, Premio Nacional de Arte 1956. 45 óleos, fruto del trabajo de más de 50 años dedicados excepcionalmente a la creación pictórica, fueron exhibidos en esta muestra, que el autor dividió en tres épocas: de 1906 a 1920, de 1921 a 1937 y de 1938 a 1957. Llamó especialmente la atención la última de ellas por la frescura y depuración alcanzada en la técnica, al revés de otros maestros cuyas obras de madurez suelen perder brillo y espiritualidad.

A fines de agosto, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas editó una monografía sobre José Caracci, impresa en papel couché, con 20 reproducciones de sus obras más notables y texto de Jorge Letelier.

EL ARTISTA MARCO A. BONTA EN SU TALLER.



de marco a bontá

Prosiguiendo su plan de exposiciones retrospectivas que den a conocer de manera amplia y sistemática las realizaciones de los artistas chilenos, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas presentó en agosto la exposición de grabados y litografías de Marco A. Bontá, la cual se denominó *Blanco y Negro*. Le ha cabido a Bontá, como grabador, la promoción y formación, en diferentes oportunidades, tanto en el país como en el extranjero, de grupos afines a este arte, al que ha sabido dar una orientación personal, a la par que una fidelidad netamente americana. En esta oportunidad presentó 27 grabados, realizados en una gran versatilidad técnica, 15 litografías y 4 libros ilustrados, con lo cual puso de relieve el alcance de su trabajo.



GRACIELA FUENZALIDA TERCER MISTERIO DOLOROSO.



GRACIELA FUENZALIDA SEGUNDO MISTERIO DOLOROSO

de graciela fuenzalida

Del 27 de agosto al 7 de setiembre el Instituto de Extensión de Artes Plásticas presentó en su Sala de la Universidad de Chile una colección de 60 trabajos de la grabadora Graciela Fuenzalida.

Nació en Concepción e hizo sus estudios de dibujo y escultura en la Escuela de Bellas Artes y de grabado en la Escuela de Artes Aplicadas. Egresó, además, del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile.

Su consagración artística definitiva la ha recibido en Brasil donde vive desde hace más de diez años. Pero nuestro medio no tardó en reconocer sus méritos distinguiéndola con Primeras Medallas e importantes recompensas en los Salones Oficiales de Santiago y en los de Verano de Viña del Mar.

Graciela Fuenzalida se ha radicado en Sabará, Estado de Minas Geraes. Allí realiza una labor sostenida y silenciosa en cuya amplia divulgación la artista no ha tomado parte mayormente. Su medio de expresión preferido es la xilografía, de la que se ha apropiado a través de un proceso de refinamiento del material y de dominio increíble de los instrumentos.

Grabados suyos se encuentran en las colecciones públicas de Belo Horizonte, en la Galería de Arte de la Biblioteca Municipal de Sao Paulo, etc.

Su Vía Sacra, 14 láminas, quedarán en el Estado de Minas Geraes en la Serra de la Piedade, santuario dependiente del Servicio del Patrimonio Artístico e Histórico Nacional del Brasil. Trabajos suyos han llamado la atención en las Bienales de Sao Paulo y cuando en Buenos Aires, con el auspicio de Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, se exhibió una Muestra de Arte Brasileño Contemporáneo, Graciela Fuenzalida figuraba en ella nada menos que con siete grabados.

"Los trabajos de Graciela Fuenzalida revelan, antes que nada, un sentido artístico de una agudeza que sólo las criaturas dotadas de extrema sensibilidad y colocadas en un plano superior de espiritualidad, pueden poseer" dice de ella el crítico brasileño, J. Guimaraes Alves en un feliz artículo que le dedica.

de pedro luna

Posiblemente la exposición más completa de la obra de Pedro Luna que se haya organizado, se celebró en la Sala de Exposiciones de la Universidad del 10 al 28 de setiembre de 1957. La gentil colaboración prestada por los coleccionistas señores Julio Antonio Vásquez Cortés, Néstor Montesinos, Fernando Lobo Parga, Roberto Zegers, etc., como asimismo por la señora Rosaura viuda de Luna permitió al público apreciar una selección rigurosa de una producción de las más fecundas y constantes que se conocen en nuestro historial plástico, el compendio de una labor, a veces desmadejada. Luna pintó buena parte de su vida urgido por la necesidad económica y fue brillante en sus momentos de extrema tensión estilística.

Nació Pedro Luna en los Angeles en 1896. A la edad de catorce años ingresó a la Escuela de Bellas Artes y, en 1913, en un alarde de precocidad exhibe por primera vez en los salones de "El Mercurio", junto a otros valores de su generación: José Pridas, Ulises Vásquez, Guillermo Maira y Abelardo Bustamante. En recuerdo de ese acontecimiento el grupo al que pertenecían fue bautizado como la "generación del trece" llamándosela, con el correr del tiempo en el que la mayoría de sus integrantes corrió una triste suerte, "generación trágica".

Fue alumno Luna de don Pedro Lira, del pintor español Fernando Alvarez Sotomayor y de quien en el espíritu parece haber sido su verdadero maestro: Juan Francisco González.

En 1919 se dirige a Europa estableciéndose en Italia y viajando por España y Francia. Ingresó a la Asociación Internacional de Bellas Artes y obtuvo el Primer Premio de Composición en el certamen anual organizado por dicha institución romana. En su formación europea influyeron, a lo que parece, las lecciones que recibiera del pintor neo-impresionista hispano Eduardo Chicharro, de la Academia Española de Roma.

Regresó a Chile en 1922. De ese año data la más exitosa de sus exposiciones celebrada en la Sala Rivas y Calvo. Escritores, periodistas y críticos como Mariano Latorre, Carlos Silva Vildósola, Hugo Silva, Waldo Vila, Pablo de Rocka, etc., tuvieron para él conceptos elogiosos. A partir de ese año, sin embargo, su suerte empieza a declinar. El pintor, defraudado por el jurado de los salones, por el oficialismo y la burocracia que imperan también en el ambiente artístico, inicia una vida errabunda por el sur del país, que se prolonga por el espacio de doce años. Reaparece en Santiago en 1934. De importancia muy grande en su obra del "destierro" es su intimidad con los araucanos y el campesinado, que se refleja en sus mejores cuadros de costumbres.

PEDRO LUNA SATIROS.



La última etapa de su existencia transcurre en Valparaíso donde realiza los intentos finales por renovarse en el color y en la factura. Desde el principio hasta el final de su carrera se mantiene, no obstante, en el círculo del naturalismo impresionista impregnado del particular tono romántico que irradia la obra de su generación.

En nuestros días la crítica ha revalorizado enérgicamente a Pedro Luna. Así, Víctor Carvacho opina que es el primer pintor moderno chileno, cronológicamente considerado, e insiste en el presunto carácter expresionista de su obra. Este punto de vista puede prestarse a discusiones; queda en pie el hecho indudable de que Luna se adelantó en ciertos aspectos a sus compañeros generacionales, más apegados que él a las tradiciones académicas —realizando una pintura que, en otro medio, sometida a influencias menos retardatorias, habría aportado algo acaso muy importante a la elaboración del lenguaje artístico de nuestro tiempo.



MARIA FUENTEALBA MARMOL.

de raúl soldi

Entre el 15 de noviembre y el 7 de diciembre la Sala de Exposiciones tuvo el honor de presentar a uno de los artistas americanos de más relieve continental: Raúl Soldi. Argentino, Soldi se ha realizado en una gran variedad de géneros, entre los que cabe destacar la pintura de caballete, la escenografía de ópera, ballet y teatro, el cine y además el mural. Obras suyas se encuentran en las principales colecciones y museos de América y Europa, entre los que cabe señalar el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y la Galería de los Oficios de Florencia. Además ha recibido importantes premios internacionales, como el de la Exposición Internacional de París en 1937 y de San Francisco en 1939.
En la presente exposición, Soldi presentó 25 óleos y 5 dibujos a tinta para el libro *Veinte poemas de Amor* de Neruda.

RAUL SOLDI NIÑO.



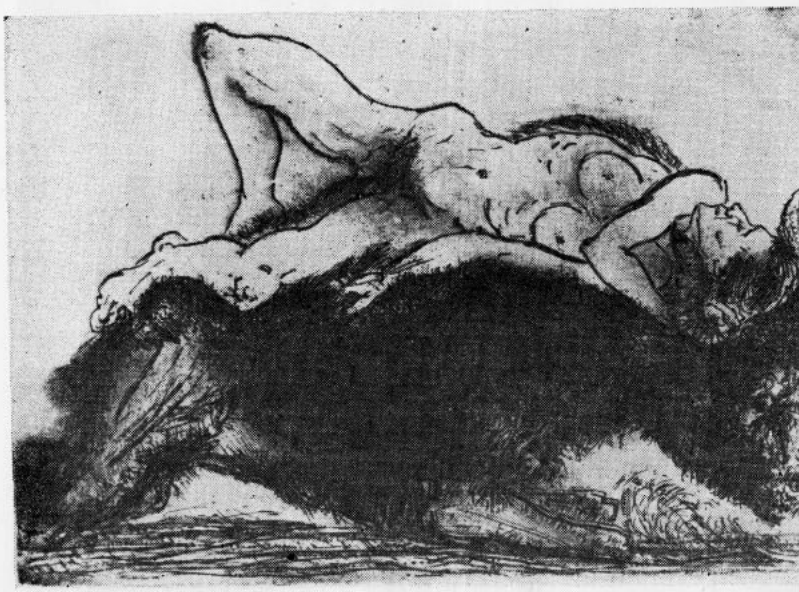
de maría fuentealba

La única exposición de escultura realizada en el presente año en esta Sala y la que mayores comentarios promovió entre las efectuadas en Santiago, fue, sin duda, la de María Fuentealba, inaugurada el 23 de octubre.
La trayectoria de María Fuentealba ha sido una de las más definidas en los últimos tiempos, llegando rápidamente a obtener una posición privilegiada dentro de su arte. Es así como ha recibido las mayores recompensas artísticas, y como ha llegado a dar una expresión nueva a la escultura chilena, captando algo que nos era hasta ahora indefinible, lo telúrico de nuestro propio mundo.
En esta exposición se pudieron apreciar trabajos realizados desde el año 1949 hasta poco antes de la inauguración, en los que llamaba la atención la variedad de materiales empleados y la notable adaptación de cada uno de ellos al espíritu de la autora. Refiriéndose a esta exposición el crítico R. Bindis ha dicho: "Pocas veces nuestro medio nos ofrece exhibiciones tan impresionantes desde el punto de vista técnico como expresivo agregado a tan espléndida presentación de las obras que la forman. En esta exposición, aparte de apreciar la laboriosidad de una artista, nos es permitido entrar a un maravilloso mundo de fantasía, que surge del aprovechar los materiales que usa, a los cuales se ha logrado aprovechar todas las posibilidades plásticas que ofrecen, sin que pierdan, por eso, en sobria expresividad".



EL ARTISTA ANDRE RACZ.

ANDRE RACZ RAPTO DE EUROPA.



de andré racz

En julio del presente año llegó a Chile, becado por la Comisión Fulbright, André Racz, uno de los artistas contemporáneos de personalidad más acusada, especialmente en sus trabajos de grabado. El Instituto de Extensión de Artes Plásticas y la Comisión Fulbright presentaron, desde el 8 al 22 de agosto una exposición de sus grabados en el Museo Nacional de Bellas Artes. De inmediato se formó, en torno a las obras expuestas de Racz, un ambiente de admiración e inquietud, especialmente en las nuevas generaciones de artistas, que culminó con el reconocimiento, a través de diversas publicaciones, de sus trabajos.

La exposición de Racz consistió en un conjunto de 40 grabados, muchos de ellos en tamaño monumental, realizados desde 1951 hasta 1957. La Universidad de Chile en un acto solemne adquirió uno de ellos, retrato de Gabriela Mistral. Es notable que André Racz, siendo un artista en el grabado de factura y temática tan hondamente clásica, pueda a la vez ser tan personal dentro de ese mundo (el bíblico o mitológico), tan extenso que pertenece ya a la humanidad entera. Después de esta exposición, Racz dictó conferencias, cursos e hizo exposiciones en Santiago y diversas ciudades del país. En setiembre expuso en la Quinta Vergara de Viña del Mar, en Valparaíso expuso en el Instituto Chileno-Francés, en octubre y en noviembre en Temuco y Valdivia. En esas mismas ciudades dictó conferencias, algunas de ellas sobre la pintura norteamericana. Ha realizado, en Valparaíso y Chiloé aproximadamente 250 dibujos, sobre los cuales es posible que se haga en breve un film. El 29 de octubre se inauguró, además, en la Ruth White Gallery, de Nueva York, una exposición de pinturas suyas.

A comienzos de 1958 André Racz regresará a Estados Unidos, donde desempeña la cátedra de pintura en la Universidad de Columbia.



AUTITUR

AGENCIA DE VIAJES DEL AUTOMOVIL CLUB

TURISMO - CAMBIOS

Tarifas oficiales, Tramitaciones de pasaportes

HUERFANOS 1068

FONOS: 64353 - 64420

REVISTA DE ARTE

Oficinas en Miraflores 556, teléfono 30717.

Santiago de Chile, setiembre-diciembre de 1957.

Segunda época - Nº 9-10

Precio del ejemplar $ 500. Suscripción por 1 año $ 2.000.

Extranjero $US 3.000.

Redacción, dirección y diagramación especial de esta edición: Hernán Valdés y Enrique Lihn, con la colaboración de Ricardo Bindis.

Director Enrique Bello.

Cuerpo de Redacción Luis Oyarzún, Sergio Montesino, Julio Molina, Emile H. Dufour, Ramón Vergara Grez.

Fotografías a excepción de aquellas cuyo autor se indica, son tomadas por Luis Robles, del Departamento de Fotocinematografía de la Universidad de Chile.

Publicación bimestral editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Consejeros del Instituto: Luis Oyarzún, Decano de la Facultad de Bellas Artes; Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Marco A. Bontá, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad de Bellas Artes y Decano Subrogante; Camilo Mori, Laureano Guevara, Lily Garafulic, Augusto Eguiluz, José Caracci, representantes de las instituciones de los artistas plásticos; Jorge Caballero, Comisario de Exposiciones.

Decano de la Facultad de Bellas Artes Luis Oyarzún

Agente de suscripciones

María Carrasco

Agente de avisos

Marta Jara

La dirección de la Revista de Arte pone en conocimiento de sus lectores y consignatarios, tanto del país como del extranjero, que desde esta edición en adelante, ella será distribuída por la Editorial Universitaria S. A. a cuya dirección, Ricardo Santa Cruz 747, ruega dirigir sus pedidos.

IMP. STANLEY

Revista de Arte

11 y 12



EDICION ESPECIAL DEDICADA A LA CERAMICA DE QUINCHAMALI

INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS. UNIVERSIDAD DE CHILE

Revista de Arte

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

NUMERO ESPECIAL DOBLE: 11 y 12.

Año 1958.

Santiago de Chile.

Oficinas:

Miraflores 556 — Teléfono 30717

Edición impresa y distribuida por

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.

Ricardo Santa Cruz 747

Publicación bimestral editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Presidente del Consejo: Luis Oyarzún, Decano de la Facultad de Bellas Artes. Consejeros: Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Marco A. Bontá, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad de Bellas Artes. Representantes de las instituciones de artistas plásticos: Camilo Mori, Julio Antonio Vásquez, Lily Garafulic, Augusto Eguiluz, José Caracci. Comisario de Exposiciones: Jorge Caballero.

Portada de Carlos Pedraza.

Los objetos reproducidos en esta edición de propiedad no señalada, pertenecen a las colecciones del Museo de Arte Popular.

Las fotografías, cuyo autor no aparece indicado en el texto, han sido tomadas por el Servicio de Fotocinematografía de la Universidad de Chile.

SUMARIO

Págs.

Prólogo

Razón de la encuesta 1
Actualidad de las artes populares. Las primeras ollitas del mercado de Chillán 4
La cuestión del arte campesino 9
Quinchamalí hace veinte años 14
Así vimos la vieja generación de alfareras 17
El complejo campesino en relación con las técnicas y las formas 20
Arte popular y arte culto. Defensa de Quinchamalí . . 22
Sobre el ennegrecimiento al humo 28
La guitarrera chilena 33

Desarrollo de la encuesta

Plan de la encuesta 39
Relación del viaje 40
Vida material, casas y terrenos 40
Práxedes Caro 40
Bases de conocimiento 42
Técnica 44
Cualidades y proporciones del material empleado en las lozas 45
Conversación directa con Práxedes Caro, grabada en cinta magnética 46
Familia 47
Producción 48
Cantidad de piezas por día. Curva de producción . . 50
Subdivisión del trabajo 50
Comercio en la actualidad 50
Dos tendencias entre las principales ceramistas . . . 50
Historia y geografía de Quinchamalí 52
Primeras artesanas y datos biográficos de las de hoy . 52
Situación actual 53
El mercado de Chillán 53
Vocabulario. Observaciones sobre algunas voces empleadas en Quinchamalí 56

Bibliografía 58

OLEOS

FERNANDO MORALES

4 al 16 de agosto

SALA DE EXPOSICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

CHILEAN ART

AGUSTINAS 1169 — SANTIAGO

CERAMICAS DE QUINCHAMALI

CERAMICAS DE POMAIRE

COBRERIA

PLATERIA

VICUÑAS

RECUERDOS DE CHILE

PROXIMAMENTE CHILEAN ART INAUGURARA UNA SALA PERMANENTE DE EXPOSICIONES DE PINTURAS, CERRAJERIA ARTISTICA, ETC.

TODO LO QUE SU OFICINA NECESITE LO ENCONTRARA EN:

LIBRERIA CORNEJO

FIRMA CHILENA ESTABLECIDA EN 1910

AHUMADA 21
ESTADO 23

TELEFONO 83978
SANTIAGO DE CHILE

PRODUCTOS ARTEL

LIBRERIA NACIONAL

OSVALDO MATZNER WINTER

ARTICULOS PARA DIBUJO TECNICO Y ARTISTICO-IMPORTACION DIRECTA
Av. B. O'HIGGINS 331 - TELEFONO 30349 - CASILLA 13211 - SANTIAGO
Y SU NUEVO LOCAL: ESTADO 120



SALA DE EXPOSICIONES DEL BANCO DE CHILE

Situada en el Edificio de la Caja de Previsión del Banco HUERFANOS 779, Subterráneo



Piso de mosaico con hermosas aplicaciones de cerámica de Quinchamali en la Galería de la Caja de Previsión. Edificio del Banco de Chile — HUERFANOS y SAN ANTONIO

CASA DE LA CULTURA DE ÑUÑOA

PARQUE RESIDENCIAL J. P. ALESSANDRI, AVDA. IRARRAZAVAL 4055



MUSEO DE ARTES PLASTICAS

PINTURA Y ESCULTURA CHILENAS

ABIERTO AL PUBLICO DIARIAMENTE

ARTES GRAFICAS DE DINAMARCA

23 DE SEPTIEMBRE AL 4 DE OCTUBRE

SALA DE EXPOSICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

LIBRERIA UNIVERSITARIA

SALA DE DISCOS

Obras dirigidas por el eminente director holandés WILLEM VAN OTTERLOO, que este año actuará en Chile, en la temporada de conciertos del Instituto de Extensión Musical:

BEETHOVEN:
Concerto nº 3, en Do menor, Op. 37, para piano y orquesta.—Sol. Cor de Groot. Orquesta Sinfónica de Viena.

BERLIOZ:
Sinfonía Fantástica, Op. 14.—Orquesta Filarmónica de Berlín.

BRUCKNER:
Sinfonía nº 4, en Mi bemol mayor, Romántica.—Orquesta Filarmónica de La Haya.

GLAZOUNOV:
Concerto en La menor, Op. 82, para violín y orquesta.—Sol. Thomas Magyar y Orquesta Filarmónica de La Haya.

LISZT:
Concerto nº 1, en Mi bemol mayor, para piano y orquesta.
Concerto nº 2, en La mayor, para piano y orquesta.—Sol. Cor de Groot y Orquesta Filarmónica de Radio Hilversum.

RAVEL:
Valses nobles y sentimentales. Pavana para una infanta difunta.—Orquesta Filarmónica de La Haya.

SIBELIUS:
Concerto en Re menor, Op. 47, para violín y orquesta.—Sol. Thomas Magyar. Orquesta Filarmónica de La Haya.

Estos discos puede Ud. adquirirlos en la SALA DE DISCOS de la Librería Universitaria, en grabaciones PHILIPS de alta fidelidad.

EDITORIAL UNIVERSITARIA

ALAMEDA 1058 - TELEF. 64914

CASA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE



ACABA DE APARECER:

INSTITUTO DE EXTENSION
DE ARTES PLASTICAS

Carlos Ossandón Guzmán

A L V A R O
C A S A N O V A



14

COLECCION ARTISTAS CHILENOS

MONOGRAFIA PROFUSAMENTE ILUSTRADA DEL GRAN MARINISTA CHILENO

PIDALA EN TODAS LAS LIBRERIAS

CARREÑO

19 AL 30 DE AGOSTO

EL GRAN PINTOR CUBANO EXPONE EN LA SALA DE EXPOSICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

LIBRERIA

Studio

AGUSTINAS 966



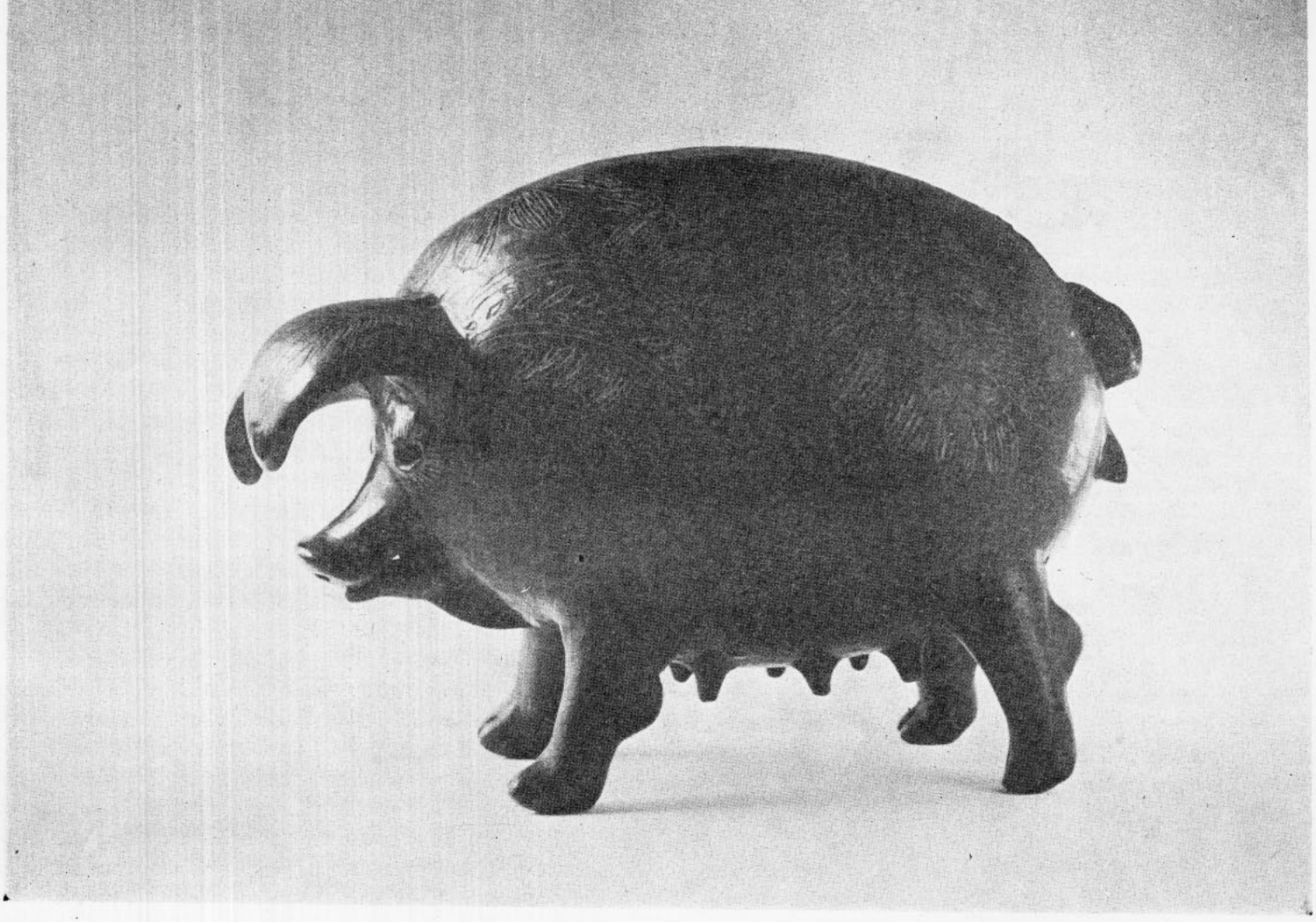
Con este número especial dedicado a la cerámica de Quinchamalí, *Revista de Arte* cree atender una parte del programa ineludible que le corresponde desarrollar en sus tareas específicas.

Una publicación destinada al análisis, estudio y conocimiento de los problemas estéticos que inciden en el desarrollo de nuestra cultura superior, no puede dejar de lado, ignorando, las manifestaciones artísticas tradicionales de nuestras clases populares, a riesgo de realizar una tarea incompleta, desvinculada de nuestra propia realidad, lo que sería una grave falta, pues en última instancia es esta realidad social el campo mismo en que habrá de germinar todo estadio de cultura superior.

Chile, como todos los países americanos, tiene un subsuelo histórico rico de sustancias hereditarias, que salen a la superficie como un filón de materia prima en las artesanías del pueblo, en sus oficios más humildes.

Es imprescindible examinar bajo la nueva luz de nuestro tiempo estas manifestaciones formales de la gente del pueblo, cuyas raíces tocan la tradición más vetusta de los oficios. Es necesario ofrecer a los estudiosos un mínimun de información responsable sobre estos hechos de nuestra vida colectiva, que hasta aquí han permanecido fuera de la órbita de los estudios artísticos habituales.

El presente número de *Revista de Arte* debe entenderse, pues, como un aporte a la integración de valores que debe existir entre la cultura popular y las altas expresiones del espíritu creador.



Chancho alcancía. Tipo realista poco estilizado. Alto: 18 cmts. Largo: 25 cmts., 1938.

RAZON DE LA ENCUESTA

Como director del Museo de Arte Popular me ha tocado más de una vez tener que lamentar la ausencia de bibliografía que existe acerca de las artesanías del pueblo de Chile.

Muchas consultas del público interesado, del país y del extranjero, se han estrellado con la falta de publicaciones especializadas que puedan ilustrar sobre el tema y den satisfacción a los múltiples problemas que surgen día a día sobre el particular. Algunos escasos folletos, solamente, pueden utilizarse en la actualidad sobre aspectos muy generales o reducidos de estas expresiones del alma colectiva. Para suplir esta deficiencia en las labores del Museo hemos tenido que atender personalmente cada demanda de informes, proporcionando copias de los estudios más conocidos, o dando referencias bibliográficas de utilidad eventual por su difícil acceso, ya que en muchos casos se refieren a simples artículos de revistas o diarios poco conocidos.

El empeño que hemos puesto en la cátedra de la Facultad de Bellas Artes para estimular entre nuestros alumnos las investigaciones sobre el arte popular en las memorias de grado no han logrado solucionar el problema, todavía, por la dificultad con que se imprimen estos trabajos de prueba. Más de una monografía sobre cerámica, cestería o tejidos chilenos que podría ser de gran utilidad para consultas, aun valiendo las mejores calificaciones a sus autores, permanece inédita en los archivos universitarios.

Con respecto a la alfarería de Quinchamalí el problema se agudiza especialmente debido al tipismo sobresaliente de esta manufactura que la hace particularmente interesante entre los aficionados, junto a la falta casi absoluta de referencias impresas y coordinadas que puedan informar sobre ella. En verdad, hasta el presente, aparte de las nociones muy escuetas que aparecen en algunos catálogos del Museo

de Arte Popular, no existe, aparte del de Reed, ningún estudio monográfico sobre tales elaboraciones (1).

Diariamente recibíamos demandas del público pidiendo indicaciones bibliográficas sobre esta artesanía. Mucha gente quiere saber dónde está Quinchamalí, geográficamente, cómo se hacen las piezas de esta cerámica no vitrificada ferruginosa, cuál es su origen formal y técnico, qué gentes las producen, si se trata de núcleos criollos o indígenas, el interés estético de sus expresiones, etc.

En estas circunstancias pensé que era urgente dar a la publicidad un informe utilizable para absolver todas estas dudas.

Para ello resolvimos que un número considerable de alumnos del curso sobre arte popular de nuestra cátedra, realizase una visita a la ciudad de Chillán, poniéndose en contacto directo con la región, a fin de hacer un estudio del medio en que se producen estas formas cerámicas, conociendo antes que nada, personalmente, a las campesinas que las hacen.

Este es el origen del presente trabajo.

Ahora, cuando nos planteamos la investigación misma, debo explicar todavía que resolví darle el carácter de una encuesta, porque era una oportunidad que no podíamos desperdiciar en las tareas prácticas del curso, puesto que los alumnos podían realizar por sí mismos, en un terreno apropiado, las observaciones del caso; presentaba la ventaja de estar realizada por muchas personas a la vez, multiplicidad de testimonios, que no podían sino significar mayor control de los datos recogidos.

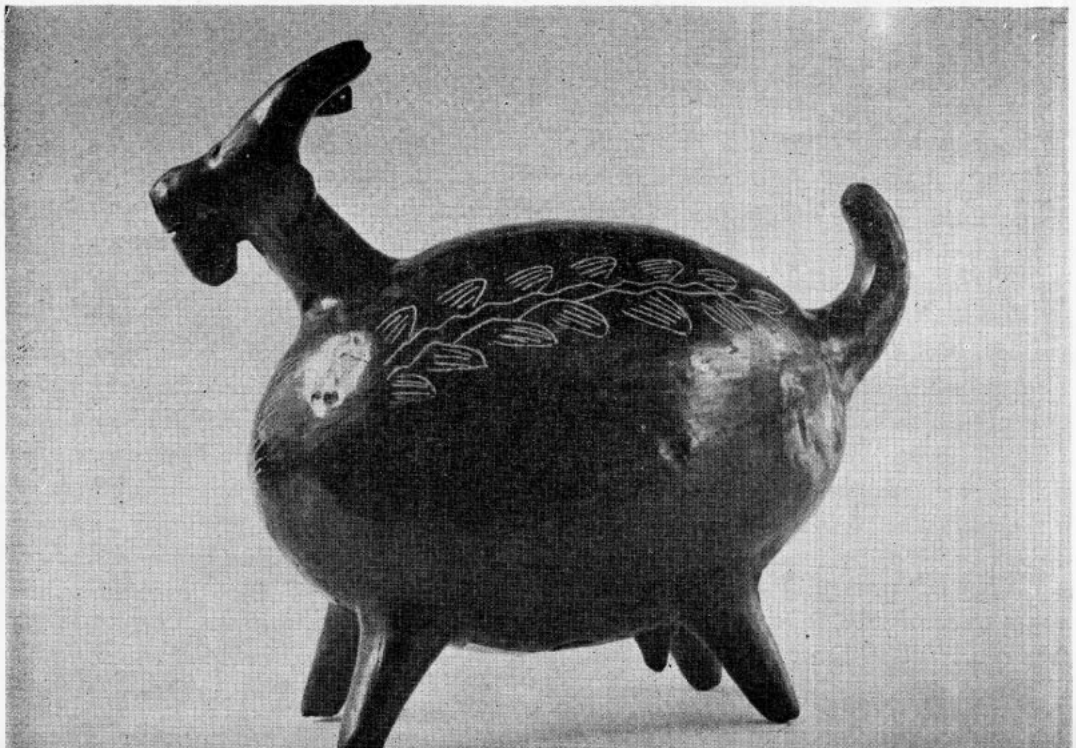
Una encuesta bien llevada, naturalmente, necesita de un buen tiempo disponible y los alumnos no podían sino realizar un viaje de fin de semana a Chillán. La limitación de nuestras posibilidades era evidente. Pero los beneficios de una visita objetiva eran un hecho también que no podíamos dejar de aprovechar, por lo cual decidimos darle la mayor eficacia posible al plan mismo de la encuesta tratando de contrarrestar de esta manera el poco tiempo disponible para permanecer en la región pensando que el testimonio que pudiera dejar escrito un grupo de personas interesadas a su paso por Quinchamalí podría esclarecer, de todos modos, muchas cosas desconocidas acerca de sus pobladores y del oficio artesanal que practican.

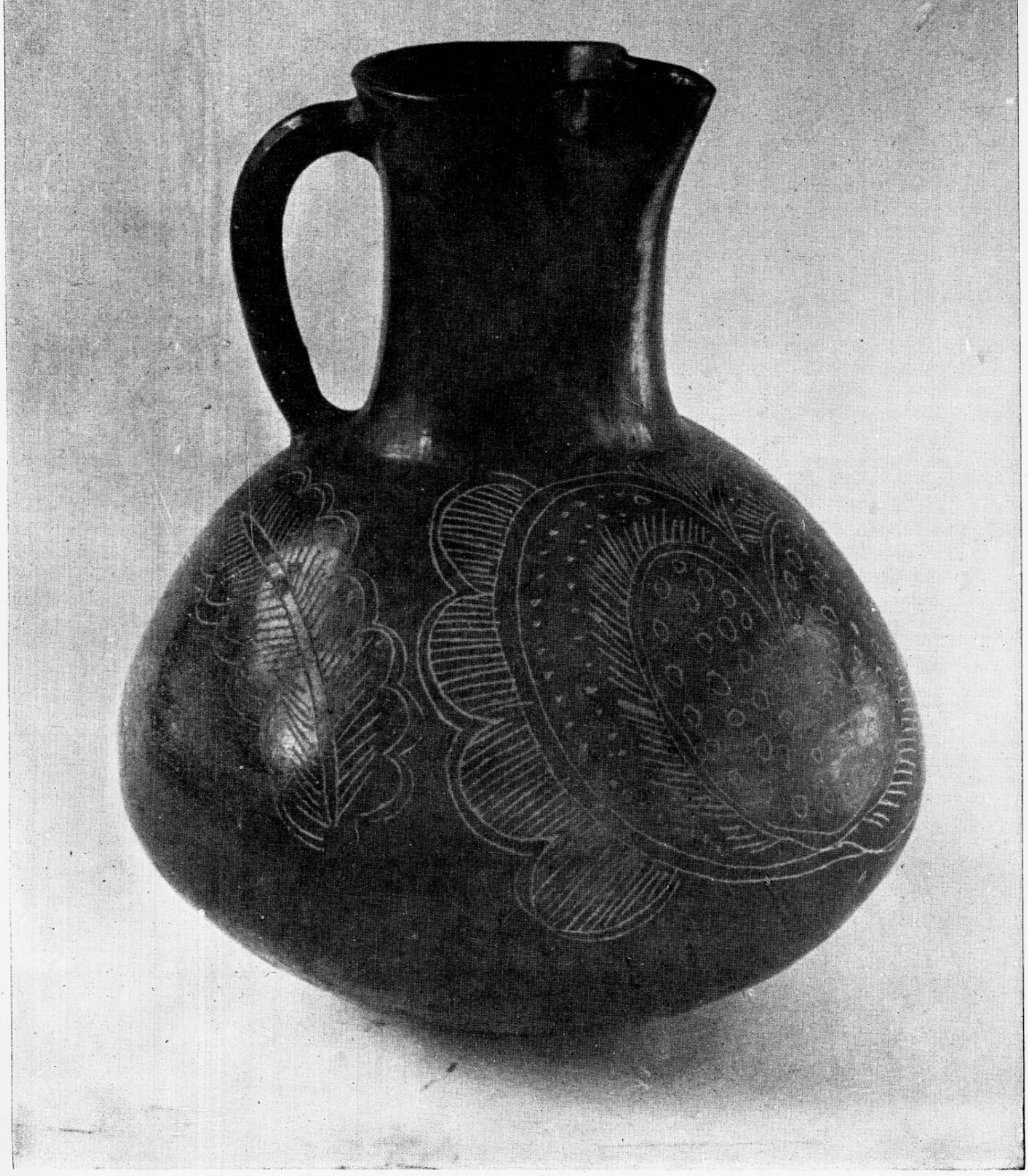
De esta suerte fijamos los puntos que debería contemplar la investigación de modo que ella pudiese dar una idea real de la vida misma de la gente que nos ocupaba, no sólo en cuanto a la actividad que practican, sino al complejo social al que pertenecen y que directa o indirectamente está determinando su modo característico de ser.

Un planteamiento de esta clase debería considerar junto con los diversos aspectos de la producción de cerámica, transmisión de la técnica, fases de elaboración, herramientas utilizadas, materia prima, también otros factores indispensables a un cuadro visual, como, por ejemplo, las influencias económicas que determinan esta producción en el mercado, el ambiente social en que se desenvuelve esta gente, cómo son sus casas, cómo está constituida su familia, cuáles son sus relaciones con el mundo que las rodea. Pensamos que en la conversación directa podríamos establecer

(1) *Concursus ad Ergologiae Popularis Chilensis. Carlos S. Reed. Santiago, Imprenta Cervantes, 1927.*

Cabra alcancía. Estilo característico. Alto: 19 cmts. Largo: 22 cmts., 1955.





Jarro. Forma tradicional.
Alto: 17,5 cmts. Diámetro: 16 cmts., 1943.

algo de su carácter psicológico y moral, por lo cual dirigimos la observación en determinado sentido, con los resultados que pueden leerse más adelante.

Para extremar la objetividad de nuestro estudio agregamos al texto el documento vivo, libre de toda interpretación, a saber: fotografías instantáneas de diversos aspectos de la manufactura captada en el mismo trabajo, las respuestas registradas en cinta magnética de una de las alfareras más conocidas: Práxedes Caro, y por último un vocabulario del lenguaje característico de la localidad.

Establecidos los términos de la encuesta —que damos en detalle en la página 39— la dividimos en varios aspectos según se refiriesen a la industria misma de la cerámica, o se tratase de estudiar a la gente, su vida material o espiritual, distribuyendo el trabajo a grupos de cuatro o cinco alumnos a fin de no desperdiciar el menor esfuerzo, concretando la atención sobre cada punto investigable. Así, por ejemplo, un grupo trataría de informarse exclusivamente de los términos en que se desenvuelve la vida material de los hogares, cómo son sus casas, sus vestidos, sus alimentos; otro grupo, debía ocuparse a su vez, sólo de la producción industrial de la alfarería, técnicas, ventas, etc.; otro, de la composición de la familia, bases del conocimiento (alfabetización), diversiones, ideas de la gente.

Ahora bien, de todos y cada uno de los informes hechos por los miembros de los grupos que, naturalmente, repetían muchos datos comúnmente observados, hemos extraído lo más significativo en cada caso, lo dicho con mayor propiedad, a veces, para formar un cuerpo coordinado de lectura capaz de absolver los planteamientos de la encuesta. Para mayor claridad expositiva hemos puesto en el texto, al lado de cada observación el nombre de quien la hizo en pequeña letra cursiva.

Los datos aquí recogidos pueden servir, pues, para ilustrar acerca del estado en que encontraron esta artesanía chilena, un grupo de personas que visitaron el lugar un día de junio de 1956. Es todo lo que podíamos pretender como resultado de una encuesta tan rápida, aun realizada en las mejores condiciones.

Ahora completamos este cuadro con otras referencias de fondo, indispensables, como ser la historia de la región en la crónica hazañosa de las guerras de Chile, la tradición lugareña oral más inmediata, la especialización técnica que existe en la actualidad según la topografía del lugar, estadística aproximada de las artesanas y nombres propios de las más conocidas que aparecen aquí como contribución de la Escuela Normal de Chillán.

En efecto, el profesor de artes plásticas de ese establecimiento educacional, señor Baltazar Hernández, vivamente interesado en el arte popular de la región, ha estimulado entre sus alumnos el estudio de estas materias, de manera que algunos de ellos, vinculados a la zona, han podido estudiar en el terreno, sin urgencia, los aspectos particulares más pormenorizados de la producción cerámica en sus memorias de prueba.

Gracias a su iniciativa, por ejemplo, el joven Juan Zárate consultó con nosotros el plan de su memoria sobre "Arte Popular de Quinchamalí" y recibió algunas indicaciones de nuestra parte, que coinciden, en líneas generales, con los planteamientos de nuestra encuesta. De todo ello dejamos constancia en el cuerpo de esta publicación.

Finalmente, hemos agregado estas páginas nuestras conteniendo algunas consideraciones de orden general sobre el tema, desarrollo de algunos conceptos indispensables sobre lo mismo, tesis estética del problema más la relación de hechos culturales que es necesario tener presentes para comprender en toda su extensión lo que sucede alrededor de la materia.

ACTUALIDAD DE LAS ARTES POPULARES. LAS PRIMERAS OLLITAS DEL MERCADO DE CHILLAN

Las artes populares han adquirido, en estos últimos tiempos, un interés excepcional que veinte años atrás no tenían. Tal hecho corresponde a la culminación de un fenómeno cultural de la época en la cual el hombre contemporáneo, hastiado de los placeres que podía darle el arte racional, embriagado probablemente por sus excesos tiende, como en todo período de crisis, a recuperar su equilibrio buscando de nuevo las sensaciones elementales, las formas primigenias creadas más por el instinto que por la razón.

Es la búsqueda de lo humano, siempre. Las especulaciones de la mente nos apartan de la tierra maternal y nutricia en que vivimos y hay que volver a ella a mirar lo que hay cerca del hogar ancestral, a mirarnos a nosotros mismos y a nuestra gente. En este sentido es que se han rehabilitado también los nacionalismos en la sociedad de hoy.

La causa inmediata del fenómeno es que en la actualidad nuestra civilización tiende a universalizar las costumbres uniformando los usos de la gente a la medida que la producción de la gran industria así lo exige, con la ampliación cada vez mayor de sus mercados. En virtud de esta tendencia los caracteres típicos empiezan a desaparecer, y junto con ello, entonces, se valoriza lo que va quedando en sín-



Toro. Creación de Carlina Yévenez, no repetida más tarde.
Alto: 17,5 cmts. Largo: 20 cmts., 1938.

tesis expresiva inconfundible, de representativo de un pueblo o región. A medida que las cosas escasean empiezan a echarse de menos: es la vieja ley.

El nacionalismo en Chile ha acentuado su fuerza de esta misma manera. Hemos podido ver que en el término de unos veinticinco años se ha generado una corriente cada día más vigorosa que tiende a recuperar el sentido propio de nación que subsiste en los usos populares. Para esto ha debido rehabilitar los atributos, expresiones y enseres más humildes del pueblo. La cueca, que antiguamente se bailaba en las chinganas de los barrios ha llegado a las salas de café concierto y los salones privados, en tanto que los discos de las canciones folklóricas alcanzan las más altas ventas en la música mecánica; los trajes de nuestros huasos han llegado a ser un lujo de ostentación de la gente más distinguida, los rodeos de animales se realizan como un espectáculo de exaltación patriótica aun en las grandes ciudades. Junto con todos estos hechos hay una predisposición cada día mayor por introducir en la decoración interior de las casas, curiosidades significativas, objetos "típicos" que representen modos de la vida colectiva, costumbres heredadas, cosas chilenas.

Es la moda del momento.

El buen gusto, además, lo autoriza. Contra los bibelots industriales, contra los objetos de adorno producidos en cantidad, contra lo standard indiferenciado, hay que buscar lo que aún hace la mano del hombre, la artesanía doméstica, la gracia de nuestro propio pueblo.

En este enunciado se basa la curiosidad despertada por la cerámica de Quinchamalí. Por ser de la localidad —mi familia es de la ciudad de Chillán— puedo dar testimonio de la evolución que ha experimentado entre la gente la manera de apreciar las obras de esta artesanía. Recuerdo que de niño, las empleadas domésticas traían del mercado para embeleco de los niños, pequeñas figuritas de greda negra, por lo general ollitas decoradas con rayas blancas, amarillas y rojas, en forma de hojuelas. Fue el comienzo de una iniciativa de oficio que a la larga ha ido a parar en las formas actuales ya tan conocidas: animales, cerdos, cabras, pavos, pescados, ranas, jinetes, etc. En principio las alfareras hicieron pequeñeces de entretenimiento, por curiosidad, para satisfacer la presión del mercado de Chillán que pedía juguetes, cositas para los niños. Más tarde desarrollaron otras formas en esta misma dirección, vale decir, de simple adorno. La cerámica tradicional de raíz indígena sólo hacía utensilios prácticos de uso doméstico, ollas, fuentes, cántaros, que se vendían en el mercado abierto a las amas de casa para las necesidades del hogar. Desde la colonia más remota siempre se hicieron objetos con este fin para llenar necesidades imprescindibles. No existía entonces la gran industria que hoy provee a la gente de vajilla de hierro enlozado, loza vidriada, porcelana y las mujeres, entonces, como una labor doméstica de rutina amasaban y cocían su propia vajilla haciéndola de greda en terrenos convenientes a los grupos habitacionales, en las afueras de los pueblos o villorrios. En Chillán ocurría esto también, cuando yo era niño había cocimiento de greda en las poblaciones que se extienden más allá de las cuatro avenidas que encuandran la ciudad: por lo menos yo conocí labores de esta especie en Chillancito y Huambalí. En los alrededores de La Serena, Alhué, Melipilla y muchas otras ciudades y villas de vieja data, subsisten todavía.

Tales son las proyecciones inmediatas de la situación. Lo que hemos visto nosotros mismos. A este respecto podemos agregar que en Chillán el comercio de cerámica utilitaria estuvo siempre más al alcance del pueblo en la plazuela de la Merced; allí se vendían las ollas, tinajas, platos y cántaros. Los juguetes, las pequeñeces de adorno, asimismo la alfarería negra brillante, decorada, más acabada o de lujo, podríamos decir, empezó a venderse al público en el mercado cerrado donde la gente con posibilidades económicas, iba a buscar cosas de más precio o simplemente más industrializadas como flores de papel para adornar los santos, zuecos, zapatos. Allí también estaban las carnicerías, los negocios de embutidos de cerdo, las cocinerías y las pescaderías.

Aún recuerdo ese viejo edificio en cuyas tres puertas pululaban los faltes vendiendo espejos, santos, detentes bordados, cordones, horquillas, alfileres y joyas falsas

Ahora bien, ¿en qué momento empezó a desarrollarse este estilo formal que hoy es característico de la zona de Quinchamalí representado por el cerdo alcancía y la mujer con guitarra? Es difícil establecerlo con precisión, aunque me parece indudable que ha sido el mercado de Chillán el que ha determinado en última instancia, con su presión económica, la aparición y desarrollo de estos objetos artesanales.

Eso sí que la forma más antigua conocida ha sido, seguramente, el chancho alcancía, en seguida, vino tal vez la mujer con guitarra, luego las cabras, y en orden de sucesión, aves, pescados. El año 1935 mandé yo a hacer la primera vaca que salió de allí, con todas las precauciones que es posible imaginar, pues estimo atentatorio a la vida misma del arte popular estos encargos de piezas únicas.

Más tarde apareció el caballo con jinete, luego carretas con bueyes, parejas de bailarines, etc. Por excepción se han hecho a veces sapos, (el Museo de Arte Popular posee uno).

Creo que una característica del estilo de estos objetos es su vinculación radical con la cerámica doméstica de procedencia indígena. En efecto, están muy a la vista ciertos rasgos correspondientes, como por ejemplo, la utilidad que deben prestar: el chancho fue siempre una alcancía para guardar dinero; la forma de las figuras, cabras, chanchos, toros, pavos, muestran un cuerpo igual, en forma de huevo, lo que significa identidad de función en el hecho. Sirven para algo: son huchas o continentes de líquido.

La cerámica de Pomaire ha perdido estos caracteres perturbada por los turistas que visitan a diario el lugar y sólo se interesan por las piezas de barro como curiosidad artística. Entendido esto por las artesanas empiezan a trabajar en un terreno desconocido para ellas, para gente extraña que se deslumbra con las cosas más simples, paga lo que le cobran por ello, y lanza exclamaciones de admiración por lo "decorativo" y "artístico" de cada pieza. Estas nociones extrañas a la vida común de la aldea mata los caracteres propios de la artesanía tradicional y abre un ancho cauce a las influencias ajenas a ese medio, desnaturalizando su lenguaje expresivo. El buen gusto y lo artístico de los curiosos ocasionales que allí llegan va depositando día a día su funesta influencia, a través de la cual se filtra impalpablemente el realismo industrial, despersonalizado e indiferenciado, que a la postre es la desaparición misma de un tipismo artesanal.

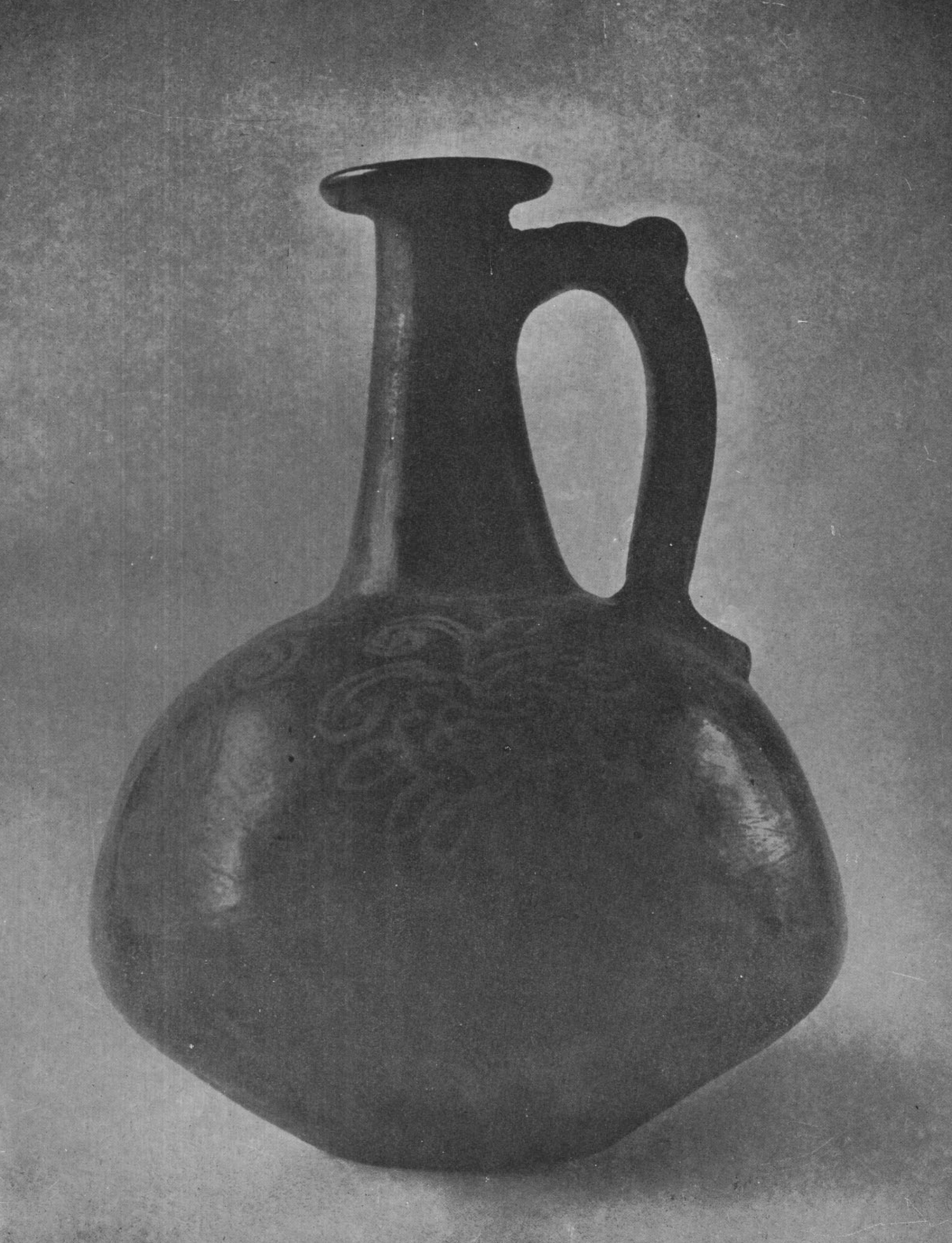
La alfarería de Quinchamalí no ha caído aún en esto, porque permanece todavía pegada a las raíces consuetudinarias del oficio heredado. Vive aún la generación de obreras que sólo hacía trabajos de barro para solucionar problemas domésticos del hogar, y en esta tarea humilde, sólo como complemento de ella, empezó a desarrollar las formas de greda negra que hoy tanto interesan a los aficionados al arte popular. Es un hecho que la proximidad de esta derivación troncal nutre todavía los caracteres de tales formas.

Pero, en estos últimos tiempos, de unos diez a quince años a esta parte, empieza a ejercerse allí una fuerte presión del medio urbano como consecuencia de la expansión del favor público que han alcanzado sus productos. Ahora no sólo los viajeros que pasan por la ciudad de Chillán se interesan por estos objetos que por muchos años se han vendido en el mercado municipal, sino que muchas otras personas, comitivas cada vez más numerosas de turistas, estudiantes, sociedades artísticas y científicas llegan en romería hasta el lugar mismo de Quinchamalí a curiosear, comprar y conocer el medio en que se elabora esta cerámica a fin de aparecer informados acerca de un tema del momento.

De este contacto precipitado, de este desborde de la ciudad sobre el campo habrán de deducirse muchas consecuencias adversas a la vitalidad misma de este oficio. El arte popular es consuetudinario, anónimo y está íntimamente vinculado a las necesidades del hogar campesino. Al convertirse en una industria ornamental para la gente de la ciudad, sin utilidad práctica alguna para las propias mujeres que lo elaboran, pierde su esencia íntima y cambia de dirección. Los comerciantes espoleados por el lucro piden novedades, siempre novedades y los centros artísticos, por su parte, quieren premiar a todo costo la originalidad, entonces las formas comunes que resumían en sí las virtudes del oficio ceden su lugar a otros patrones determinados por estos agentes extraños que ya no corresponden a las leyes de la artesanía clásica.

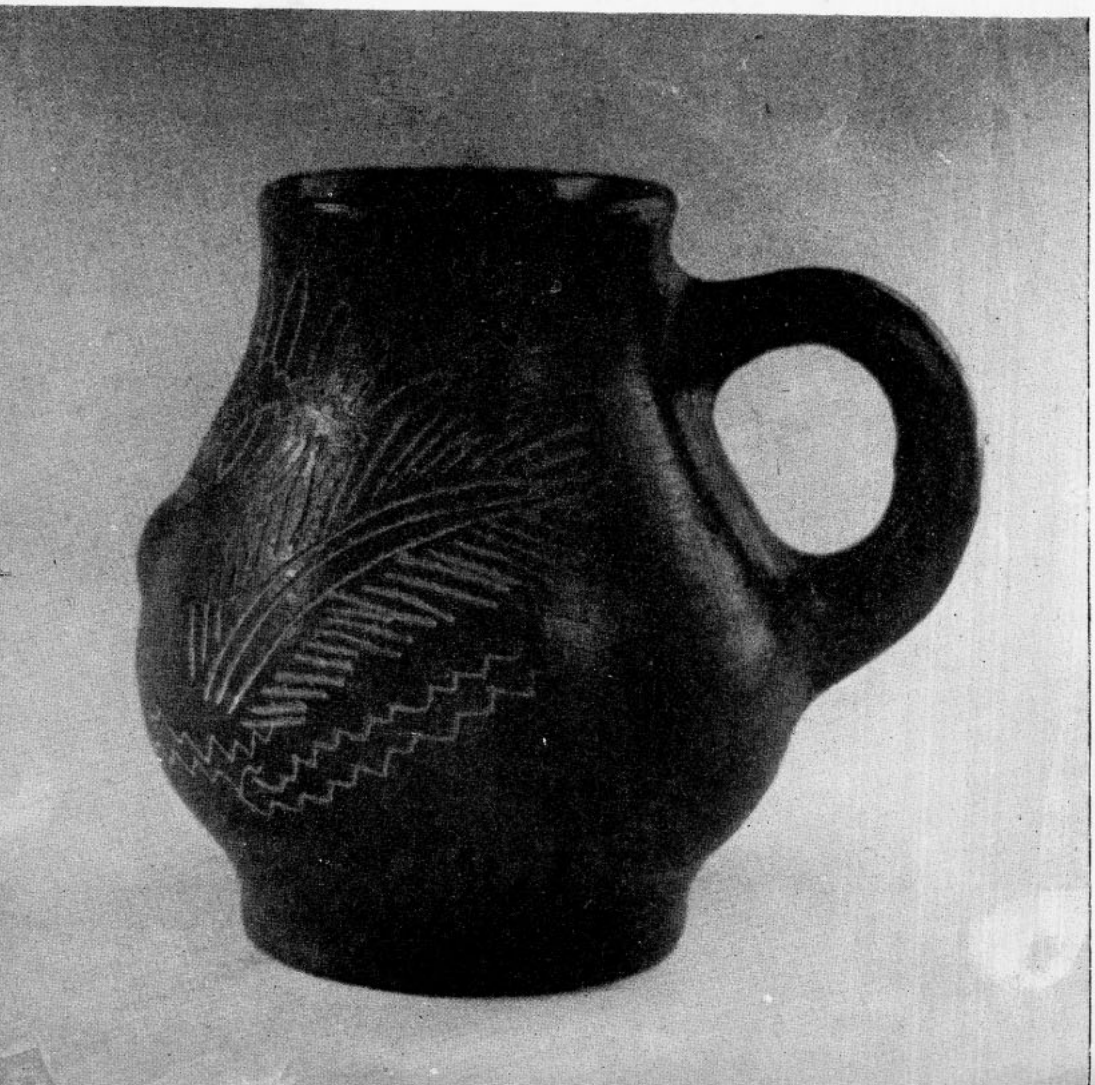
¿Es lo que ocurre con la alfarería de Chillán? No exactamente. En ella aún mantienen su popularidad las figuras más conocidas como el chancho alcancía y la mujer con guitarra, pero el estímulo a la originalidad y al modelado de piezas "únicas" del arte culto empieza a hacer impacto en la producción actual. Muchas figuraciones nuevas han aparecido *pensadas* por gente de la ciudad que, con sus ideas personales sobre la vida rural, quiere atribuir a los campesinos determinada manera de crear. De aquí proceden algunas formas que aluden a leyendas lugareñas, preconizadas seguramente por algunos aficionados al folklore. Pero también ha aparecido cierto espíritu grotesco y jocoso en otras piezas que debemos cargar a la cuenta de los que piden originalidad, "gracia chilena", etc.

Cántaro. Forma de transición entre el jarro indígena y la botella de vidrio.
Alto: 24 cmts. Diámetro: 19 cmts., 1942.

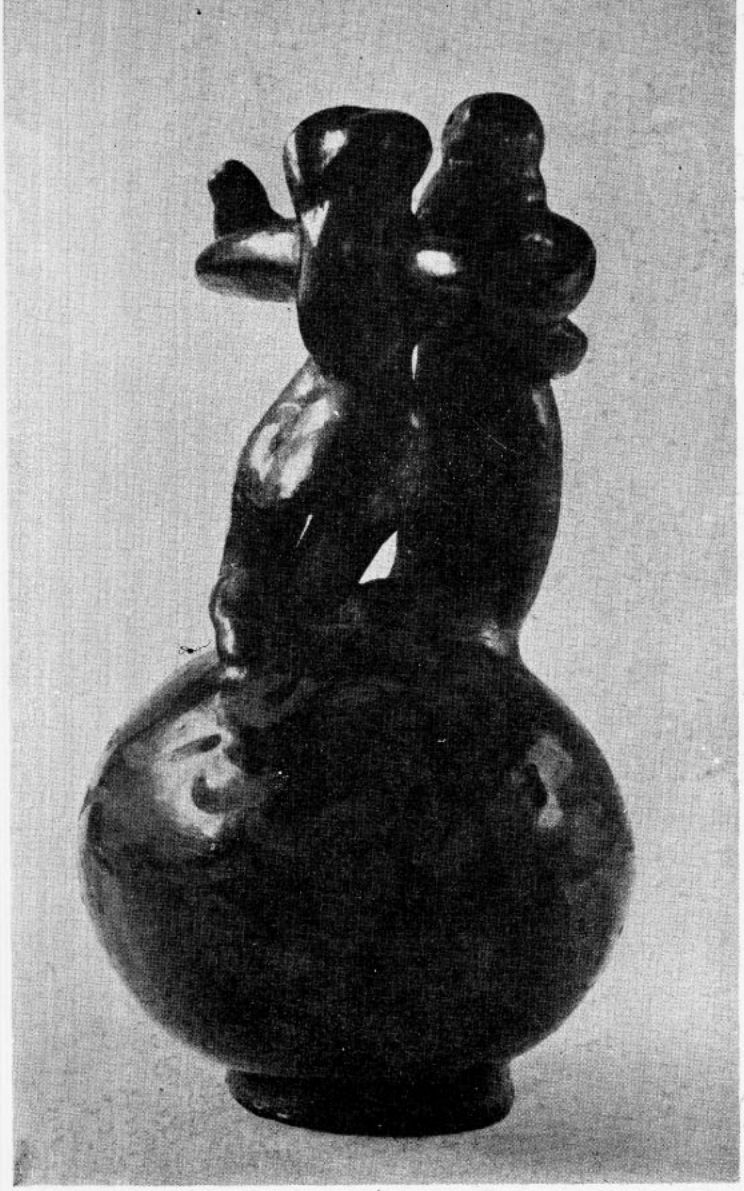




Mate. Reproducción en greda de una forma natural, el fruto de la calabaza.
Alto: 7,5 cmts. Diámetro: 7 cmts., 1948.



Mate. Tiesto funcional creado por la alfarera.
Alto: 8 cmts. Diámetro: 9 cmts., 1953.



Alcancía con bailarines. Desviación actual hacia lo grotesco.
Alto: 13 cmts. Diámetro: 9 cmts., 1956.

LA CUESTION DEL ARTE CAMPESINO

Para llegar a determinar la estética de esta cerámica tenemos que definir, en cierto modo, su estadio de origen. ¿Cuáles son las características reales del campo chileno contiguo a la ciudad de Chillán? En la encuesta, cuyos resultados damos a continuación, pueden encontrarse muchos antecedentes útiles para entender este mundo rural, sus problemas económicos, sus condiciones de vida. Por de pronto corresponde este sitio a una zona de las más antiguas de Chile donde primero hubo agricultura y colonización españolas. De campos feraces aptos para toda clase de cultivos, desde los primeros tiempos sirvió de egido a los ejércitos españoles, de despensa de aprovisionamiento y fue frontera de lucha en la zona central donde se estrellaba el malón de los indígenas que bajaban periódicamente de la cordillera para atacar a Chillán (1). Hay una descripción de la zona, hecha por don Alonso de Ercilla en 1558, que no resistimos a la tentación de transcribirla por la atmósfera pastoril que la envuelve, digna del Siglo de Oro español, y la inspirada y deslumbradora visión panorámica del lugar.

(1) Cuando ya las encomiendas estaban casi extinguidas en Chile, 1778, aún quedaban en Itata once pueblos de indios encomendados, con un total de 267 individuos, cantidad superior, por separado, a todos los núcleos subsistentes en el país. J. T. Medina. Cosas de la Colonia. Fondo Histórico, pág. 362.



Nuevas formas de caballos con jinetes aparecidas últimamente.
¿Influencia de Práxedes Caro?
Cerámica parda, 1956.

Dice el Canto XII de "La Araucana", que se extiende

Junto a donde con recio movimiento
baja de un monte Itata caudaloso
atravesando aquel umbroso asiento
con sesgo curso, grave y espacioso.
Los árboles provocan a contento
el viento sopla allí más amoroso
burlando con las tiernas florecillas
rojas, azules, blancas y amarillas.

Siete leguas de Penco, justamente
está esta deleitosa y fértil tierra,
abundante, capaz y suficiente
para poder sufrir gente de guerra.
Tiene cerca a la banda del oriente,
la grande cordillera y alta sierra
de donde el raudo Itata apresurado
baja a dar su tributo al mar salado.

En el rincón que forma el río Chillán, cuyas aguas se vierten a su vez en el Ñuble que va ondulando por las vegas de Huechupín hasta caer en el cauce más profundo del río Itata, entre lomas sucesivas y quebradas de tierras rojas, se extiende el caserío de Quinchamalí. Sus pobladores son descendientes directos del mestizaje plasmado por la colonización y viven del trabajo agrícola cultivando en general sus propias tierras. La mayoría de los apellidos de estas gentes son españoles provenientes de Castilla, Andalucía o Galicia: Osorio, Flores, Caro, Jiménez, Valenzuela, Guzmán, Figueroa, García, Rodríguez, Venegas, Albornoz, lo que dice mucho de la pureza y antigüdad de su mestizaje. Los nombres araucanos han desaparecido o fueron suprimidos deliberadamente en virtud del proceso expansivo de la trasculturación. Sin embargo, el lenguaje mismo de la gente demuestra todavía la persistencia de los valores raciales que allí se han fundido. Utilizan muchas voces arcaicas españolas junto a locuciones araucanas.

Consumada la fusión de razas es un hecho que los pobladores actuales, adheridos a la tierra de sus mayores, han conservado muchas costumbres del pasado en virtud del aislamiento de esa zona y como un corolario de las condiciones de vida imperantes, actividades productivas —cultivo de la tierra— economía de los hogares, organización familiar, etc.



Cabro con barriles. Alcancía.
Figura zoomorfa muy corriente.
Alto: 17 cmts. Largo: 24 cmts. 1938.

Conocemos las deficiencias de nuestros campos, el atraso que afecta a los medios de producción: en un alto porcentaje en Quinchamalí aún se utiliza el arado de palo medioeval en la labranza de las tierras y muchas faenas se realizan de acuerdo con formas culturales prehistóricas como la trilla a yeguas, trabajo cooperativo que es una minga incaica; existen formas de trueque y se celebran aún festividades católicas de vieja data (1), ya desaparecidas en el resto del país.

En este estado de cosas se comprende la fuerza que puede adquirir el pasado en la organización de la vida doméstica y la conservación de los oficios indispensables para la sustentación cotidiana. La cerámica que allí se hace está dentro de estas determinaciones y así como se la sigue haciendo con la arcilla extraída de los terrenos gredosos contiguos al río, del mismo modo conserva las viejas técnicas indígenas más los progresos que pudieron aportar los conquistadores y sus misiones evangelizadoras.

Esto es lo que pasa.

En la encuesta que publicamos a continuación aparecen consignados los antecedentes necesarios para hacerse una visión actual de Quinchamalí en todos sus aspectos, como una vista flagrante del lugar, en la cual figuran pormenores materiales, humanos, técnicos y psicológicos de la vida y labor de sus habitantes. El ideal hubiera sido reunir bastantes antecedentes para describir el ciclo vital de ellos, desde que nacen —pasando por las diversas etapas de la vida— hasta la vejez y la muerte. Pero, en la imposibilidad de hacerlo y para entender el espíritu que anima sus creaciones cerámicas, debemos hacernos, por lo menos, el cuadro de la vida rural en oposición a la urbana. Es muy sencillo.

Quinchamalí dista treinta y cinco kilómetros de la ciudad de Chillán, de manera que el aislamiento de lo que llamamos campo, campaña o extensión rural es allí un hecho claro. El mayor desarrollo de la vialidad del país ocurrida en estos últimos tiempos no ha logrado trastornar esta situación todavía, aun cuando han aumentado las comunicaciones con el

(1) En Quinchamalí aún se "corre" la santa Cruz de Mayo, fiesta popular católica, cuyo origen se remonta al año 326 de nuestra Era, o 328, según la crónica de Eusebio.

exterior. A más del ferrocarril que pasa a pocas cuadras del desparramado caserío, el tránsito de camiones de los fundos cercanos es lo único que de vez en cuando rompe la monotonía de la vida eminentemente agraria que llevan sus habitantes.

Las costumbres antiguas de este medio, sostenidas por la rutina de los trabajos de labranza, mantienen el patrocinio del mundo natural en todos sus aspectos, a pesar de la escuela que enseña a leer, a las nuevas generaciones, a pesar de los periódicos y diarios de Chillán que, a veces, trae la gente que va al mercado de esa ciudad. Porque la vida rural tiene sus propias necesidades, y sus recursos. Por ejemplo, la tierra que provee a todos los menesteres del hogar da también los remedios para las enfermedades —con su rica botánica herbolaria— lo cual implica un concepto sobre medicina aplicada que va a parejas con las creencias y supersticiones heredadas.

Aquí debemos decir que el conocimiento surgido de la propia experiencia da a los campesinos cierto excepticismo realista que aparece, por lo demás, contrapesado por las limitaciones de ese mismo conocimiento. Más claro, hasta donde puede bastarse a sí mismo mediante su acción, el campesino sólo admite sus propias conclusiones; en lo demás, en lo que va más allá de sus posibilidades de entendimiento, para salir del paso, acepta la explicación subjetiva o mítica que aprendió de sus mayores.

Se entenderá esto mejor, si, consecuentes con el hecho documental en todo caso, transcribimos el relato —que hemos encontrado entre nuestros cuadernos de notas— de la visita realizada a doña Encarnación Zapata, hace ya veinte años, cuando buscábamos el material folklórico para la exposición de arte popular que por primera vez se hizo en Santiago de Chile. Lo transcribimos por lo que añade a los datos actuales sobre la gente del lugar, como un reportaje a la vieja generación de ceramistas, tronco directo de la actual.

Tetera en forma de ave de corral o de calabaza. Alto: 10 cmts. Largo: 16 cmts., 1953.







A las ocho de la mañana de un día de octubre tomamos el tren en la estación de Chillán. Era una mañana fresca y limpia de primavera, cielo azul y hojas verdes estremecidas por el pequeño viento matinal. Me acompañaban mi hermana y mi mujer. Nuestro equipaje se reducía a un bolsón grande de cuero en el que llevábamos algunas provisiones para almorzar en el campo, también habíamos puesto en él algunos paquetes de cigarrillos para regalo.

Desde la estación de Colliguay, rodeada de empalizadas negras, tomamos un camino vecinal que iba hacia el occidente y hacia el sur a través de modestas propiedades separadas por arbustos medianos en los cercados. La región es de lomas suaves; en cada loma, en cada hondonada hay una casa vieja de adobes, entre ellas los pobladores pueden hablarse a gritos que se oyen en la distancia como trizaduras del espacio perfecto que rodea esta comarca de égloga.

A un jinete que galopaba en la misma dirección que nosotros, le preguntamos dónde hacían gredas. Nos dijo que en casi todas las casas de por allí. Desde luego, allá en lo alto, —había que seguir por ese mismo camino— más allá de la loma de enfrente, al otro lado de la línea del tren, también.

El jinete nos recomendó que pasáramos por donde Miguel Osorio, cuya propiedad se veía a lo lejos, a fin de que nos mostraran con precisión dónde quedaban sus indicaciones. Así lo hicimos.

Debimos caminar una media hora todavía para llegar hasta donde Osorio, atravesando campos recién arados o que estaban labrando en ese momento. Desde allí nos señalaron la casa de doña Encarnación Zapata, cuyos techos de tejas sobresalían entre los terrenos del lomaje fronterizo. Llegamos allá cerca del mediodía con un sol casi estival que rebotaba en el hoyo de las lomas sin vegetación por ese lado. Hacía calor a esa hora y el bolsón de cuero de las provisiones empezaba a hacerse incómodo.

Pavo alcancía.
Alto: 12 cmts. Largo: 9 cmts., 1956.

Copa.
Alto: 9,5 cmts. Diámetro: 6 cmts., 1953.

Mientras trepábamos la última pendiente íbamos mirando por si aparecía alguien en el altillo, pero no se veía a nadie. Llegamos arriba, pasando por una puertecilla de matorrales, ante un caserón carcomido con un empinado corredor por delante. Nadie salía a recibirnos. Dejamos entonces nuestro bolsón apoyado en unas piedras y esperamos.

Al rato salió de detrás de la construcción una mujer vieja de rostro agrietado por los años. Parecía surgida en verdad del seno mismo de la tierra que estábamos pisando. ¿Qué edad tendría esta mujer? Color tierra, algo definido y permanente había en ella, también algo cerrado, herméticamente cerrado para nosotros. Nos miró con una gran desconfianza acercándose. Le preguntamos si hacían objetos de greda allí. Nos dijo que no, que antes hacían, pero que ahora habían dejado de hacerlos.

Le pedimos un vaso de agua y nos sentamos en el cimiento del alto corredor, dominando las colinas cercanas que ondulaban en segmentos verdes o rojos hasta el horizonte; una luz cenital reventaba como un oleaje constante en los ojos. Conversamos sobre la vida del campo, allí no se sembraba nada hacía varios años, no había hombres en la propiedad, un pedazo de terreno que daban en medias a Osorio era todo lo que tenían. Hablaba con cierta gracia pueril de esta situación, sin amargura ninguna. Le ofrecimos un paquete de cigarrillos del bolsón, un relámpago de duda pasó por sus ojos, luego sonrió con una sonrisa contagiosa, llena de arrugas y de franqueza.

Agradecida por los cigarrillos en adelante todo se facilitó grandemente. Ella era doña Encarnación Zapata —su verdadero apellido es Marinao (1), araucano puro—; podíamos entrar a la casa si queríamos, a ver unas ollitas de greda. En una gran habitación, bajo unas ramas verdes de eucaliptus había innumerables piezas de barro húmedo sin cocer: cantaritos, figurillas de todas clases.

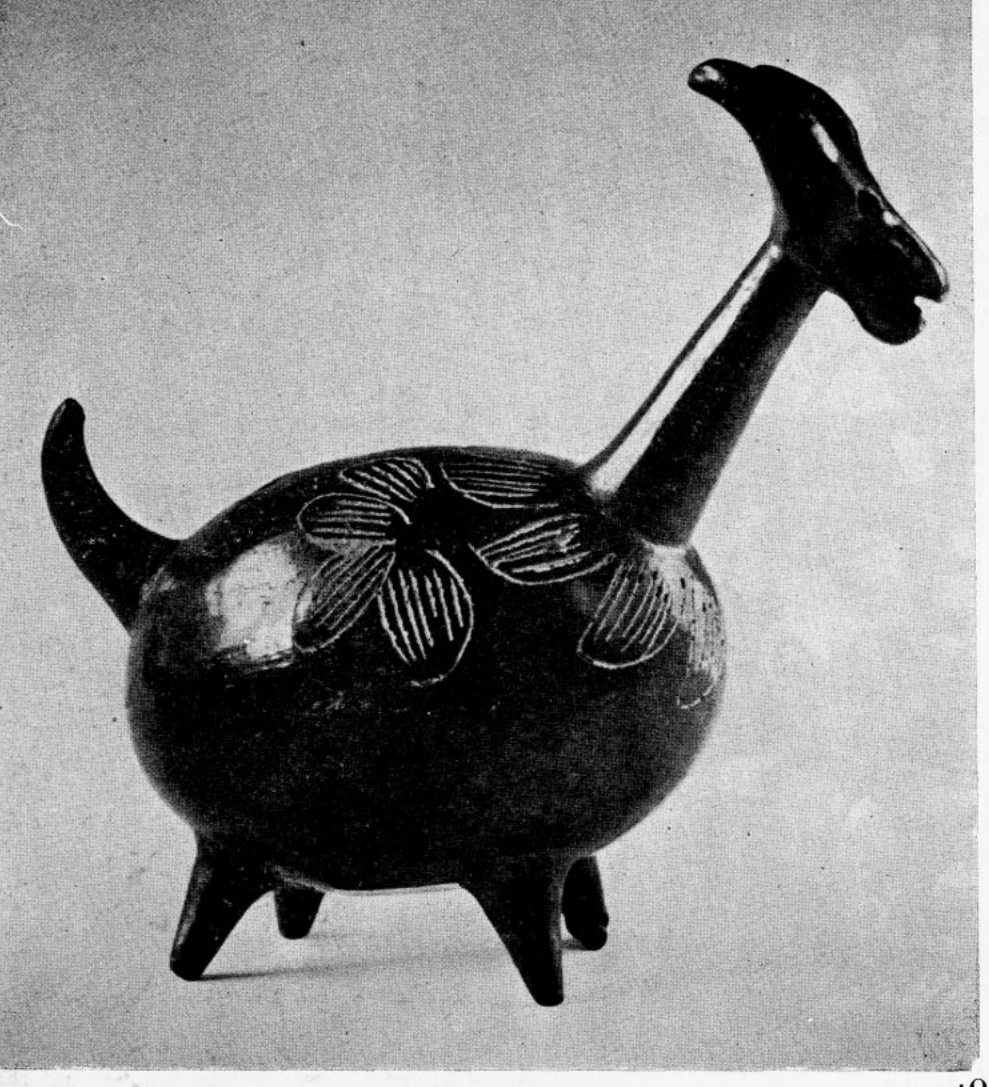
¿De dónde salía ese temor, ese desconfiado apartamiento del principio? ¿Por qué nos negó que trabajaba la greda, y nos negó que tuviera objetos hechos? Después hemos pensado que ello sólo podía deberse al temor innato al forastero. El forastero no trae nada bueno al campo, siempre viene a buscar algo, y suele suceder la monstruosidad de que a veces el forastero resulta ser el inspector que cobra los impuestos del Estado en este mísero comercio.

Desaparecido el peligro doña Encarnación nos contó un poco de su vida con su hablar arcaico e infantil. Llegó su hija, en apariencia tan vieja como ella, rodeada de unos chiquillos bisnietos de la dueña de casa. A cada chiquillo le dimos un plátano del bolsón. Ya nos rodea un ambiente amistoso, ahora. Una conversación animada y cordial se produjo, que nos permitía hablar de todo.



Mate. Forma imitada de los objetos de plata labrada. Alto: 11 cmts. Diámetro: 9 cmts., 1942.

(1) Marinao, "antiguo cacique indígena, de *mari*, diez, y de *nahuel*, tigre = diez tigres". A Valenzuela. Glosario, II, pág. 35.



Cabra. Alcancía de forma estilizada.
Alto: 14 cmts. Largo: 15 cmts., 1945.

—¿Qué edad tiene doña Encarnación?

—Y diai, —exclama con aire perplejo— ¿cuándo le decían a una antes la edad?

Los hechos más importantes ocurridos en su vida han sido el terremoto, la muerte de sus tres hijos varones en el espacio de un mes y cuando tuvo el quiste aquel cuya huella todavía queda en su cara. Estas eran las fechas de su "conocencia", pero no le ayudan a averiguar su edad. El quiste fue una enfermedad terrible, tenía fiebre y deliraba por las noches, fue a ver a la adivina, quien le dijo que le habían hecho daño, gente enemiga suya, le dio unos remedios y le recomendó que volviera a verla cuando se le terminaran. Pero estuvo mal entonces, decía, que su hija la convenció de ir a Chillán a que la vieran los doctores en el hospital. Fue a la ciudad, llevaba dos días esperando en la antesala de la policlínica a que alguien la atendiera, cuando de pronto vio balanceándose en un laurel que se asomaba por la ventana, un pájaro azul que no conocía, el mismo que le había anunciado la muerte de sus hijos, entonces pensó que si debía morir, era mejor morir en su casa, en su campo, en la tierra donde dormían las cenizas de sus padres, y tomó a su hija de la mano y retornó a su hogar. Días más tarde allí, aprovechando la ausencia de su marido, le ordenó a su hija que le rompiera el quiste con la navaja de afeitar del hombre. Durante tres días repitió esa operación y así se curó. Confiesa que no volvió donde la adivina como debió haberlo hecho, quien sabe si ésta la hubiese sanado bien pues le quedaba una dureza en la cara.

ASI VIMOS A LA VIEJA GENERACION DE ALFARERAS

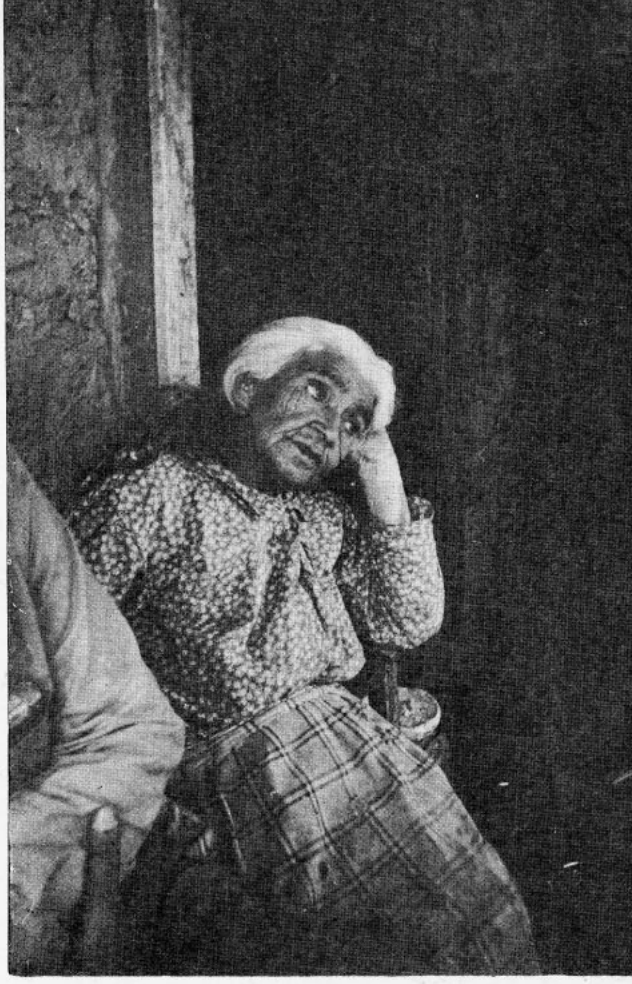
Esta es la vida de una de estas mujeres. Evidentemente existen en un mundo poblado de fuerzas temibles, que les son familiares sin embargo. La muerte, los temblores de la tierra, las fuerzas maléficas que hieren a la distancia. Pero también la alegría en ellas es pura y brota directamente del corazón ante los goces más sencillos.

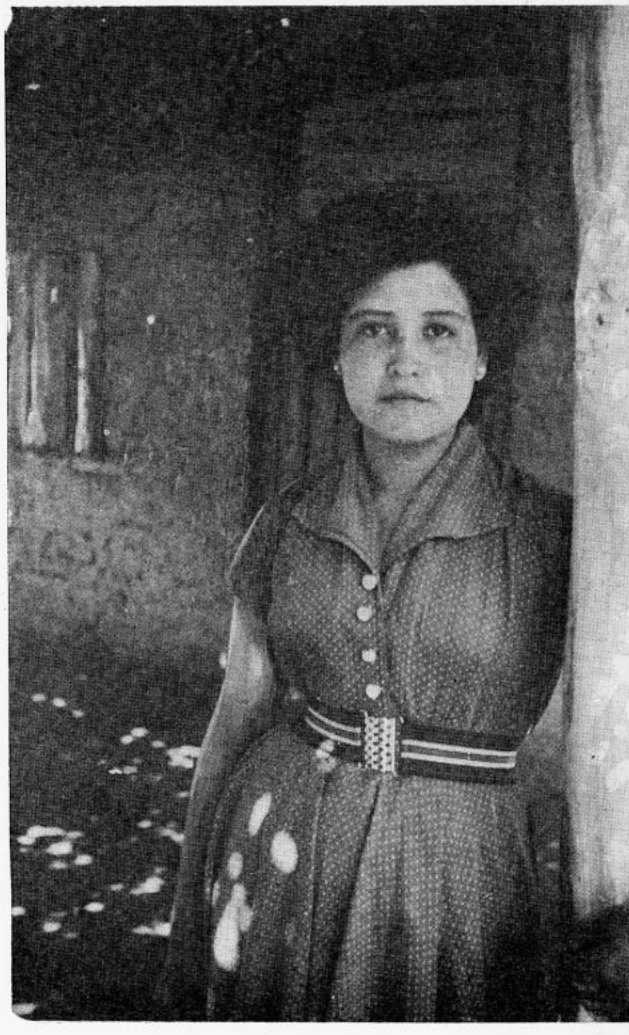
La alegría de aquel día eran los cigarrillos que les habíamos dado, y yo comprendía, por este solo hecho, que de pronto nos despojábamos de nuestra apariencia vulgar para desempeñar quizá un papel en el mundo misterioso e incomprensible que rodeaba a aquella gente. Eramos unos desconocidos que aparecíamos sin motivo en la mitad de una mañana con cigarrillos y fruta en un bolsón. ¿Cómo nos verían en aquel momento? ¿Qué procedencia nos atribuirían?

De este mundo de alborada próximo a la tierra y a las sombras de la noche, sale esta alfarería tan primaria y candorosa que hoy tanto interesa a los aficionados. Proviene de una conciencia primitiva de las cosas con mucho más fuerza que la nuestra para percibir el mundo sensible, sólo que su fuerza es estática y transcurre sometida a los poderes naturales que gobiernan la vida.

La labor de la alfarera es apenas una labor personal, ella modela la greda como aprendió de su madre, que a su vez aprendió de la suya y así sucesivamente en el tiempo. Nada se puede innovar en este arte que es como es y no puede ser de otro modo. Lo que varía es a pesar suyo.

Cuando a doña Encarnación se le murieron sus tres hijos varones en el término de un mes, ella no se desesperó hasta el extremo, porque la desesperación es inútil ante la muerte: en la resignación está su fuerza. Cuando tuvo aquel quiste y creyó morir fue a ver a la adivina, porque no entendía el origen de su mal; luego, instada por su hija solamente recurrió a los doctores cuya ciencia ignora y, como éstos no la aten-





Arriba. Rosa Zapata, ceramista septuagenaria especializada en el modelado de la guitarrera.
Fotografía del Sr. Alberto Medina, 1956.

Abajo. Inés Caro, 17 años, hija de Práxedes Caro, a quien ayuda en su oficio como "componedora".
Fotografía del Dr. Federico Kröhl, 1956.

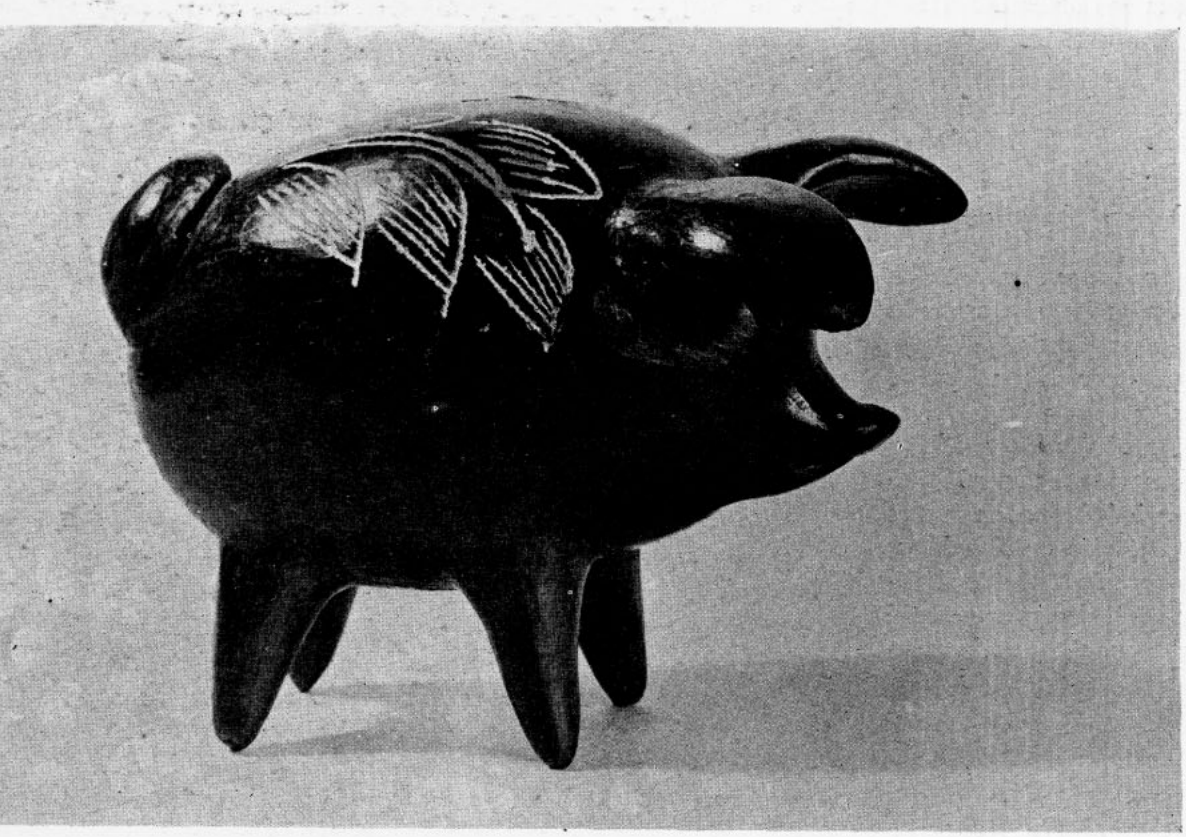
dieron, aceptó de antemano lo peor y se volvió a su hogar y se valió de sí misma.

A pesar de sus años, con agilidad descendió la loma para acompañarnos hasta el límite de su pequeña propiedad.

Al despedirnos me regaló un huevo de gallina que miré blanquear en su mano terrosa con la sorpresa de quien ve por primera vez un huevo de gallina, de tal modo lo acompañaba su ademán de silenciosa magnificencia. De lejos, miramos por última vez a doña Encarnación, junto a un canal de aguas bulliciosas, que todavía nos decía algo amable de despedida; una lágrima corría por sus mejillas.

De esta gente procede la alfarería de Quinchamalí, ha sido creada por estos seres sencillos, duros, de conciencia pura y emocional. Y no son más que campesinos chilenos que descienden del español y del indio, padre conquistador y madre conquistada.

Han pasado muchos años de este cuadro. Práxedes Caro, Ana García y María Lavado de Pino, ceramistas muy destacadas en la actualidad, a quienes visitamos durante la realización de esta encuesta eran unas niñas entonces. Aún vive doña Encarnación y sus hijas sexagenarias ya, son de las mejores alfareras de Quinchamalí. El modelado del barro que antes era una labor ingrata por sus escasos beneficios, empieza a llamar la atención de los centros urbanos cultivados y se ha transformado en una artesanía que atrae muchos visitantes al lugar. Pero en el hogar de las Zapata es donde menos influencia ha tenido este estado de cosas. Ellas continúan trabajando sin economizar esfuerzos, sin aumentar la producción con ayuda de extraños, subdividiendo el trabajo, sin innovar en las formas de sus modelos, inclusive sin aumentar apresuradamente los precios de sus objetos.



Chancho alcancía. Forma altamente estilizada que ha llegado a ser típica de Quinchamalí.
Alto: 7,5 cmts. Largo: 10 cmts., 1946.



Pavo alcancía. Pieza única realizada por una ceramista buscando sus propias soluciones de oficio. Nótese que, para mantener el equilibrio de la pieza, le ha colocado tres patas de base.
Alto: 27 cmts. Largo: 30 cmts., 1942.

EL COMPLEJO CAMPESINO EN RELACION CON LAS TECNICAS Y LAS FORMAS



Alcancía con figuras grotescas aplicadas.
Obra de Práxedes Caro.
Alto: 29 cmts. Diámetro: 18 cmts.
Colección del Dr. Federico Kröhl, 1957.

En la relación que antecede hemos dejado constancia de la resistencia a las innovaciones de la gente del lugar aunque sea para solucionar las dificultades de la vida, de su adaptación a las fuerzas de la inercia y su conocimiento del mundo natural circundante. Al examinar los términos de su estilo formal para explicar su estética debemos convenir en que allí está también la clave de sus modelados.

Podemos decir que son creaciones de la gente sencilla ligada a la tierra y a los animales domésticos de manera inmediata. Sin espíritu de lucha aman la paz y sólo anhelan la paz aun a costa de su propia existencia. Viven en el respeto de los sentimientos puros. La naturaleza es su madre todopoderosa y de ella se alimentan y sólo a sus fuerzas oscuras le temen.

Así es como entienden al caballo, a la oveja, a la gallina, de otro modo que nosotros las gentes de la ciudad, los entienden más cerca de sí mismos en su contacto diario con los quehaceres del campo.

En las notas de mi primera visita a Quinchamalí, cuyo fragmento acabo de insertar en estas páginas, encuentro varias observaciones en este sentido, especialmente acerca del entendimiento que existe entre los rebaños y sus pastores, por ejemplo, cómo obedecen a las voces humanas y también cómo los campesinos hablan a los animales manteniendo verdaderas conversaciones con ellos. Así como se hacen entender de los perros, caballos o bueyes, comprenden a su vez sus expresiones, sus descontentos y malestares.

No es necesario insistir aquí en los conocimientos de metereología práctica que tiene la gente del campo, porque es de todos sabido; ellos saben a veces por manifestaciones o signos muy sutiles, el canto de los gallos, etc., cuando va a cambiar el tiempo, a llover o caerá granizo.

Esta compenetración alcanza igualmente a los frutos de la tierra, el crecimiento de las plantas, etc.

Para el caso nos interesa dejar establecido que existe, pues, una manera de sentir propia de la gente campesina distinta a la de la ciudad, que entre las mujeres de Quinchamalí es la base de sus expresiones cerámicas, si queremos penetrar hasta sus últimas consecuencias.

No de otro modo podemos entender ciertos caracteres específicos de esta alfarería que hoy subsiste como un fenómeno cultural en una región ya descrita por el poeta español, autor de "La Araucana", don Alonso de Ercilla y Zúñiga, en el siglo XVI. En efecto, las leyes de la inercia que afectan a la vida del campo sólo pueden explicar la conservación de las viejas técnicas indígenas que no han salido aún del fogón en el suelo, tapado con excremento de animal, utilizan el agua de *colu* (voz quechua) como barniz o engobe y desconocen el torno.

Ahora bien, el conocimiento experimental de las cosas, proveniente de las dificultades que a diario se ve obligado a solucionar por sí mismo, en el cual basamos el escepticismo realista del campesino, determina, igualmente, las soluciones formales tan inesperadas de esta alfarería. La artesana no cree estar haciendo obra de arte en ningún caso; su labor no tiene más importancia que un juego, hasta cierto punto pueril, dentro del trabajo doméstico de todos los días. No va más allá, porque ir más allá sería infringir las costumbres, algo así como transgredir la moral consuetudinaria; de ahí ese aire contenido, esa falta de voluptuosidad figu-



Figura zoomorfa, alcancía.
¿Vaca o cabra? Probablemente vaca.
Alto: 19 cmts. Largo: 21 cmts., 1955.

rativa, la castidad que protege a sus representaciones como una caparazón.

Para excusar tal pérdida de tiempo y esfuerzo hacen objetos utilizables, que sirven para algo: las figuras de animales son siempre alcancías para economizar el dinero metálico.

Por otra parte, como no creen estar realizando una obra de arte, sus soluciones de oficio son de un practicismo irreverente, como cuando agregan una tercera pata para darles estabilidad a sus pavos o gallinas, de manera que puedan mantenerse en equilibrio. Con dos extremidades solamente, se caerían.

Pues, el atractivo mismo de estas realizaciones, si hubiéramos de examinar el alcance de sus valores plásticos, reside en la concepción más simple y esquemática de este complejo que hemos venido diseñando. Está en la simplicidad para concebir las formas naturales, en la falta de preceptos estéticos para llevar a cabo los modelados, en la humildad con que tratan el material; la greda la usan como para hacer una olla o un jarro según las leyes más vetustas y arcaicas de la cerámica.

Lo demás es el reflejo mismo de la vida rural, dura y simple, reservada y lenta, espontánea y tradicional, más cerca del instinto que de la razón, femenino por sobre todo, hecho por mujeres, pensado y sentido en el gineceo laborioso y humilde del hogar campesino. De allí le viene ese aire ligero y elemental, ese aspecto grave y candoroso a la vez, antiguo y recién nacido que tanto gusta a la gente.

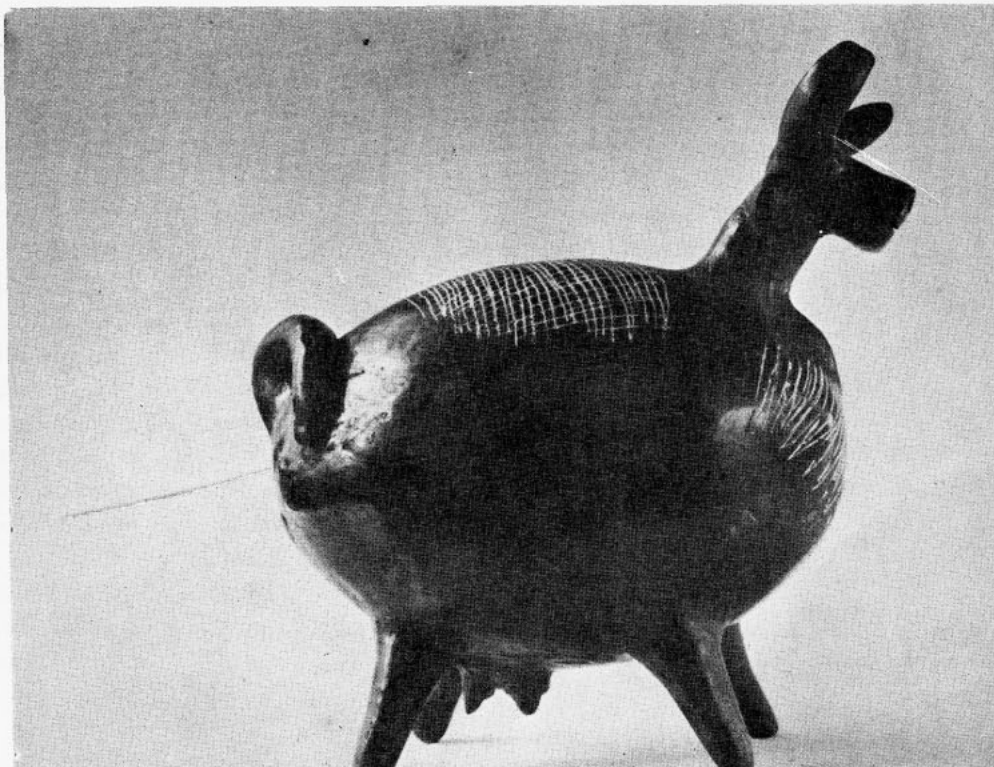


Figura zoomorfa, alcancía.
¿Vaca o cabra? Probablemente vaca.
Alto: 18 cmts. Largo: 20 cmts., 1955.



"La trilla".
Grabado de Nemesio Antúnez.
48 x 35 cmts.

ARTE POPULAR Y ARTE CULTO. DEFENSA DE QUINCHAMALI

Sin embargo, su valorización estética trasciende hoy día hasta el campo de las bellas artes, sirviendo de tema y aun prestando elementos a nuestros mejores artistas (1).

En estas páginas, junto a la reproducción de los principales objetos de cerámica elaborados en Quinchamalí, publicamos dos grabados de Nemesio Antúnez desarrollados sobre el mismo tema, que muestra algo de las múltiples posibilidades plásticas y subjetivas que guardan estas obras artesanales. Hay en ellas una fuente inagotable de materia prima que sólo espera despertar la atención amorosa de nuestros artistas, para derramarse sobre la cultura chilena. Lo demuestra Antúnez: profundidad terrestre, incitación de oscuros sueños, esquemas orgánicos de la vida animal, candorosos adornos ornamentales surgidos de allí pueden enriquecer de elementos plásticos nuestra pintura y nuestra escultura.

Pero debemos aclarar un malentendido. Hemos hablado de paso sobre el auge cada vez mayor alcanzado por esta alfarería últimamente, y el peligro de que se desnaturalice su esencia popular antes de tiempo bajo la presión del medio urbano. Nos referiremos todavía a la intervención de los artistas cultivados en ella. Queremos establecer lo siguiente: si bien es cierto que esta artesanía de vieja raíz histórica, en su período epigonal constituye una mina inagotable de materia prima para el arte culto, llena de incitaciones subjetivas y valores plásticos, no es menos verdad que cualquier tipo de tuición que éste ejerza sobre ella entraña peligrosas consecuencias por su índole tan distinta. Sus cánones y proyecciones nacen bajo otro signo, tienen otra fuente de origen y no pueden confundirse en ningún caso. Mientras el arte popular es anónimo. intrascendente en principio (doméstico), tradicional y producto colectivo de una amplia clase social sin contacto directo con el arte erudito, este último es la exaltación del individuo, aspira desde un comienzo a lo ontológico, se valoriza con la originalidad y se transmite, no por la tradición hereditaria sino por el conocimiento escrito.

(1) La nueva arquitectura emplea diseños de Quinchamalí en la decoración de baldosas y azulejos.



"La fiesta".
Grabado de Nemesio Antúnez.
48 x 35 cmts.

Con principios y planteamientos tan diferentes, no es posible confundir, pues, sus respectivas áreas. Sin embargo, actualmente los círculos artísticos, tocados también por la novedad, el éxito y la atracción de esta humilde industria, han querido estimular su desarrollo llevando sus obras a los salones de arte, premiando su originalidad y exaltando la individualidad de las obreras, lo que constituye a nuestro juicio un grave error, pues pretenden emplear para ello medios racionalistas, que son muy apropiados para impulsar el arte culto, pero, que resultan enteramente inoperantes, si no contraproducentes, para favorecer al arte popular.

A mayor abundamiento puntualizaremos:

a) Es artificial acelerar el desarrollo del arte popular puesto que sus raíces se nutren de la inercia histórica y su proceso evolutivo es de *tempo lento;*

b) La exaltación precipitada del individuo que lo crea tiende a sacarlo de su naturaleza colectiva, doméstica y social, y

c) Al racionalizarse para progresar, estas manufacturas perfeccionan, inevitablemente, mediante un realismo convencional que no les pertenece, sus formas estructurales características, apartándose también de las técnicas antiguas que llevan en sí el sello que las distingue.

Varios problemas surgen de esta situación. Alguien preguntará: ¿no hay manera, entonces, de proteger esta artesanía? ¿La debemos dejar morir, abandonada a sus pobres medios? ¿Su penosa industria está destinada al beneficio exclusivo del comercio turístico? ¿No es posible establecer un vínculo cultural directo que aproveche el zumo de estas raíces para vigorizar el arte culto?

Por este camino un jurado de pintores y escultores del Salón de Artes Plásticas de Chillán otorgó el premio de ho-

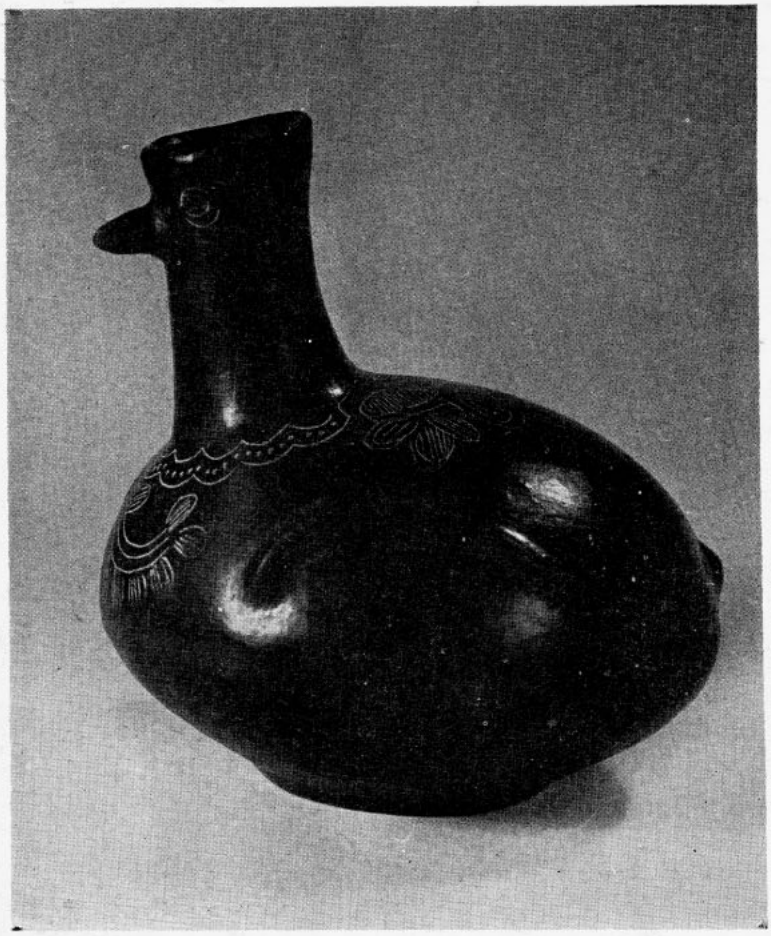
nor de escultura, para 1956, a una de las más destacadas alfareras de Quinchamalí. Aquellos artistas pensaron, sinceramente, que ante la ausencia de buenas obras escultóricas que asumiesen la responsabilidad del premio era preferible otorgar ese galardón a un conjunto de cerámicas negras.

Desde un punto de vista estético, intrínseco, a secas —las figuras de greda plásticamente valían más que las esculturas modeladas en Chillán— eso puede ser verdad, pero, después de lo que dejamos dicho acerca del artesanado folklórico y el arte erudito, preguntaremos: ¿Hasta qué punto la obra de Práxedes Caro le pertenece? ¿Hasta qué punto corresponde su obra al concepto de lo original que se exige en los salones, puesto que lo que ella hace lo modelaban y modelan, con pequeñas variantes, otras mujeres de la región? Con un premio a su persona, lejos de estimular un arte típico, ¿no estaremos más bien secando su fuente de origen, al desnaturalizar sus términos?

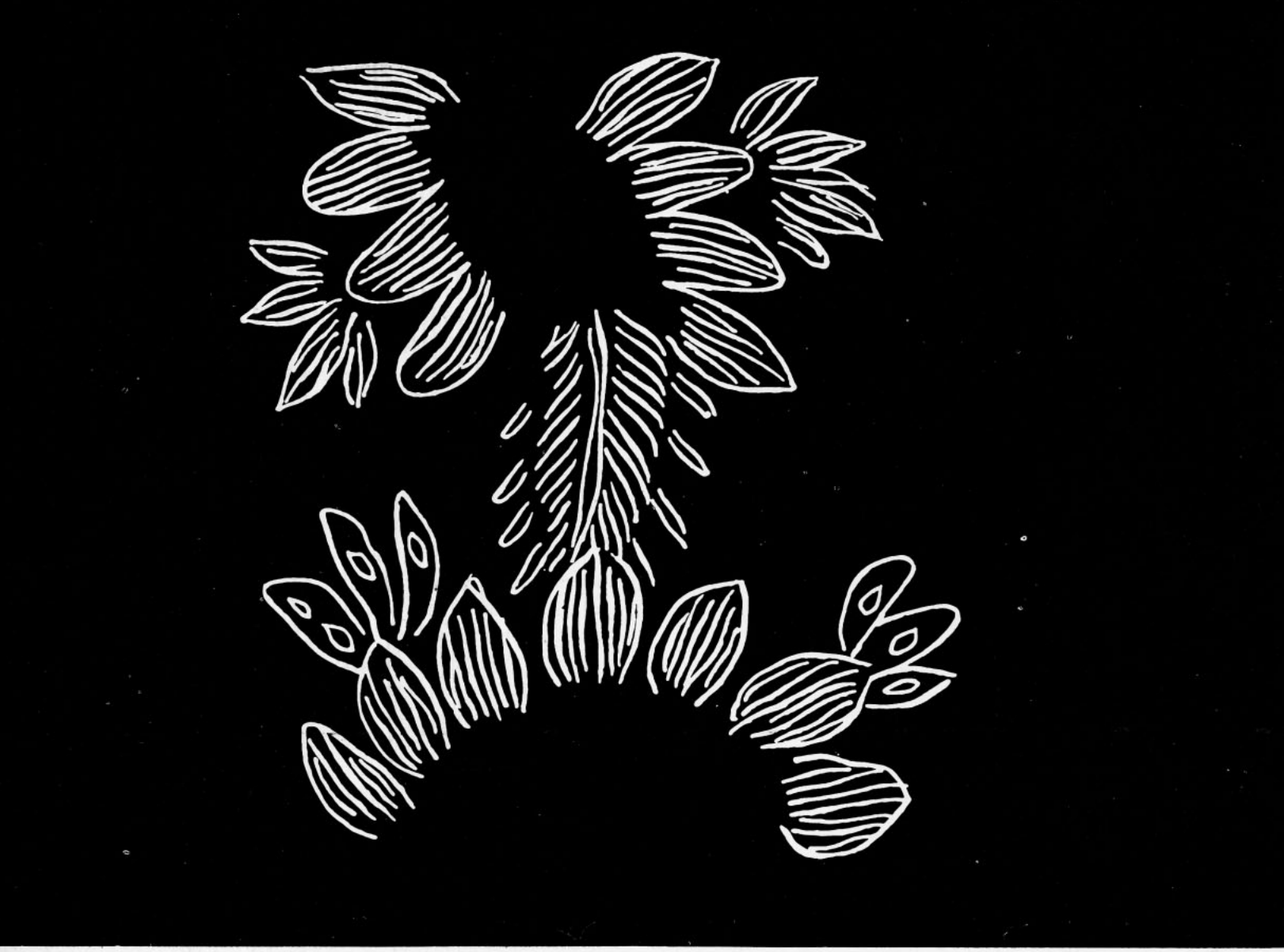
Como puede verse el problema es extremadamente delicado. Conversando sobre el particular con algunas personalidades chillanejas estuvimos de acuerdo en que es necesario obrar con la máxima prudencia en esta acción de estímulo. Por de



Dibujo desdoblado del jarro pato adjunto.



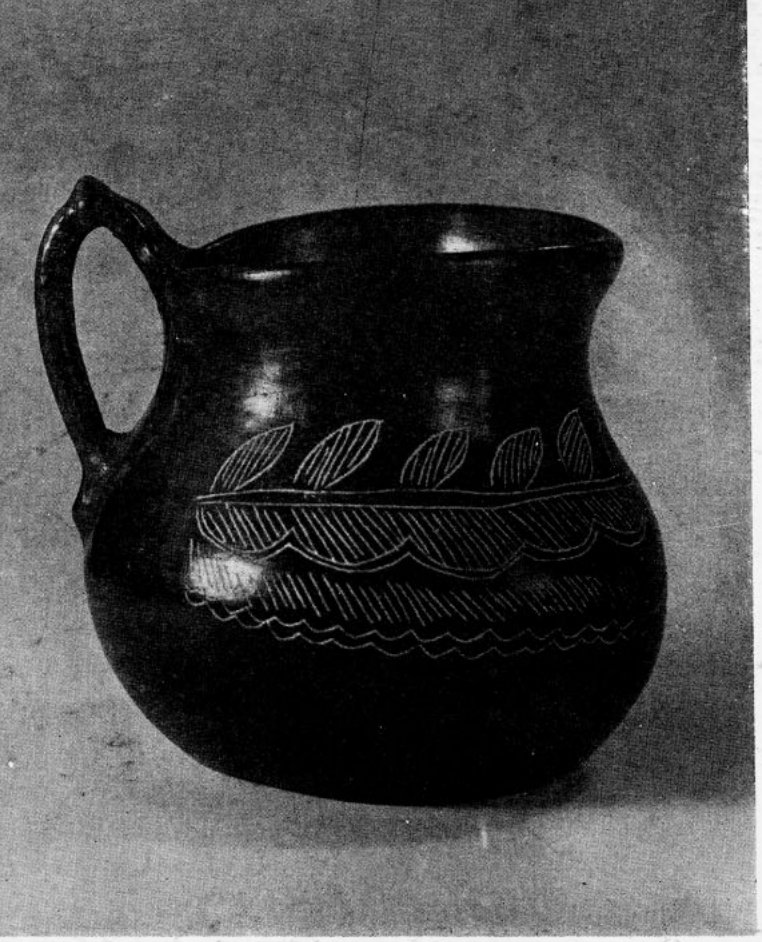
Jarro pato. Forma antigua indígena, interpretada en Quinchamalí.
Alto: 15 cmts. Largo: 14 cmts.
Colección Nemesio Antúnez, 1955.



Dibujo desdoblado de la figura de esta misma página.



Cabra alcancía.
Alto: 11 cmts.
Largo: 10,5 cmts., 1950.



Jarro común.
Alto: 16 cmts. Diámetro: 14 cmts.
Colección Nemesio Antúnez, 1955.

pronto parece claro que ella debe ejercerse solamente sobre aspectos cualitativos determinados de antemano: *las técnicas tradicionales características*, por ejemplo, en este caso hechas por el procedimiento del humo; el objeto mejor bruñido a mano; el más brillante. En lo estético, las formas clásicas *más conocidas*, realizadas de la mejor manera *dentro de su patrón*. Las ornamentaciones con hojuelas y colu blanco que presenten el ritmo más fresco, sencillo y decorativo *dentro de las distribuciones típicas, siempre de Quinchamalí*, etc. O sea, premiar sin sacar de su cauce, sin echar a perder, sin desnaturalizar, antes bien, defendiendo el espíritu de la industria y con él sus posibilidades de desarrollo en la órbita que le corresponde.

Como en todo fenómeno orgánico y de acuerdo con la vieja fábula, cuidemos de no matar a la gallina de los huevos de oro.

En este sentido la mejor defensa, de irradiación permanente, a mi juicio, es la creación de un museo regional que muestre, conserve y exalte las obras realizadas en la línea folklórica que las ha hecho apreciables, lo cual sería un testimonio permanente muy útil para establecer la continuidad de desarrollo de la industria.

Pienso que la protección económica debe ejercerse con las

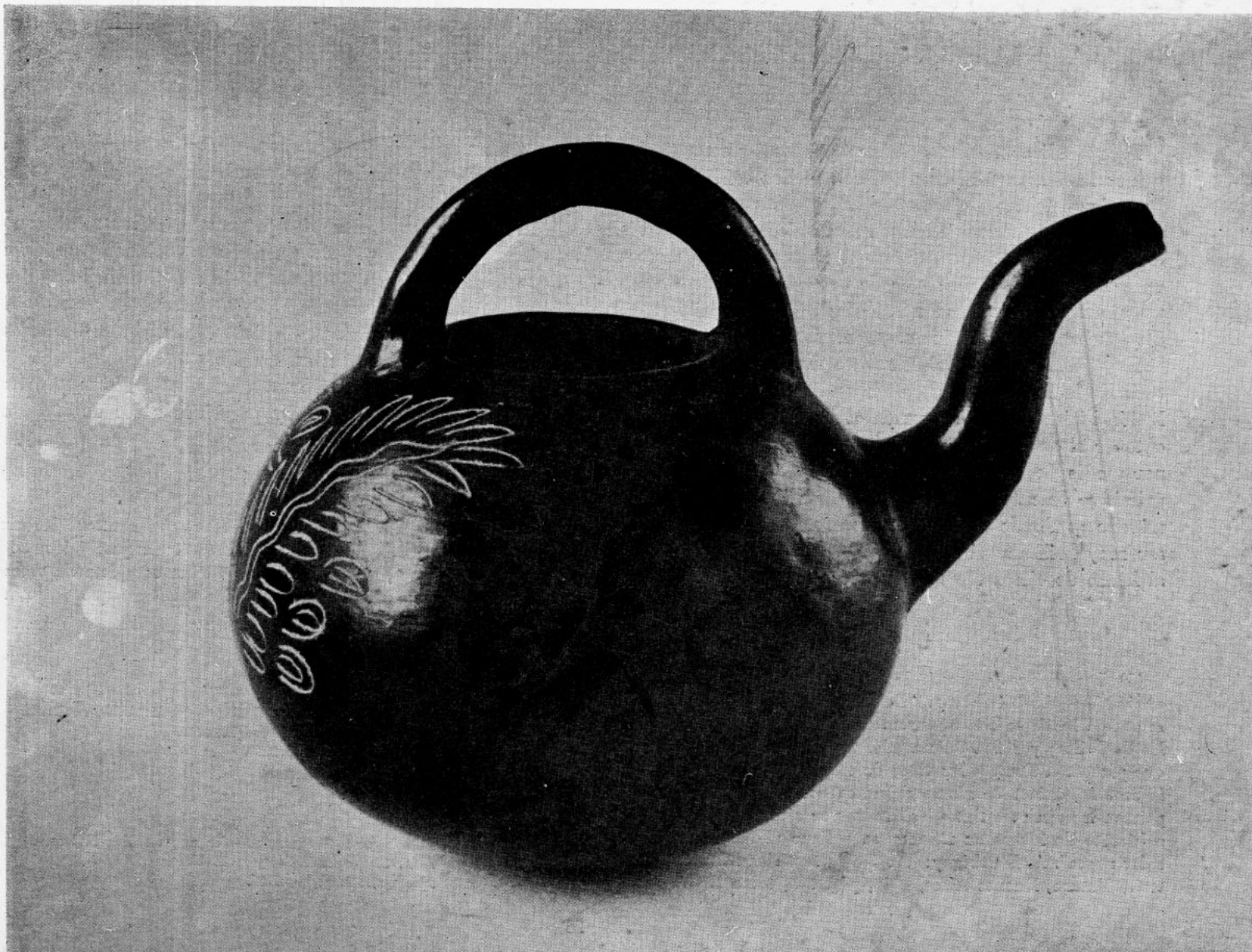
Dibujo desdoblado de la figura superior.



Dibujo desdoblado de
la lámina inferior.



Tetera.
Alto: 11 cmts. Diámetro: 10,5 cmts., 1953.



mismas precauciones, de manera que esta acción, a la larga, no atente contra sus resortes vitales. Para ello se me ocurre que es necesario mantener los vínculos populares de consumo, evitando los precios especulativos a fin de que no pierda su contacto con la masa de la cual se nutre. Quiero decir que la gente que le dio su espíritu a la industria siga utilizando sus obras como cosa propia, y el auge alcanzado últimamente, lejos de separarlo de ella, sirva más bien para mejor estimar algo tradicional, bien mirado y digno de expresión lugareña. En otras palabras, que no se convierta, por arte de birlibirloque, en una fabricación de lujo para disfrute de la gente rica fabricada por el pueblo para otra clase superior, pero que por sus altos precios ya no está al alcance de sus manos.

¿Cómo hacerlo?

Entiendo de sobra que no es fácil, pues la solución del problema entraña un serio estudio de las condiciones sociales en que vive el núcleo de habitantes del lugar. No obstante, en principio, me parece acertado pensar que la mejor retribución a las obreras debe tener por base una mayor producción de objetos, con menores costos, para lo cual habría que estudiar un sistema cooperativo de trabajo, provisión de materias primas, ventas, etc., administrado directamente por los propios interesados.

SOBRE EL ENNEGRECIMIENTO AL HUMO

Para finalizar, daremos algunas referencias acerca del origen de la técnica del humo que se practica en Quinchamalí. Parte importante del fenómeno cultural que significa el desarrollo de esta artesanía está en su técnica. ¿De dónde viene ella? ¿Cuál es su origen y cómo se ha conservado solamente en esa región de Chile? ¿Es de procedencia territorial, estaba en uso en ese lugar a la llegada de los españoles, vino del Perú o la trajeron los conquistadores al Nuevo Mundo?

La cerámica teñida al humo es muy antigua en la historia de la humanidad y corresponde a un proceso de evolución lógica en los instrumentos de la cultura. Junto con obtener el endurecimiento al fuego de los objetos de barro, por medio de la cocción, en un momento dado el hombre primitivo descubrió que la arcilla ferrujinosa —a un determinado grado de calor— daba un color negro que podía ser muy brillante si se alisaba la superficie y se exponía al humo de cierta clase de leña o paja (1).

Desde entonces, este procedimiento se practica en todas partes, y, como fenómeno universal, no es privilegio de ningún pueblo en particular.

Viajando por China el año pasado, encontramos en el museo de Nanking objetos de tierra cocida de esta clase, procedente de Sang Túng, de 4.000 años atrás, y en el museo arqueológico de Shangai vimos cantaritos negros de forma muy parecida a los de Chillán, también de esa misma remota edad, excavados en Kansú.

Igualmente en Europa los etruscos, antes de nuestra era, hacían vasos y búcaros muy parecidos a los de Chile actual (2).

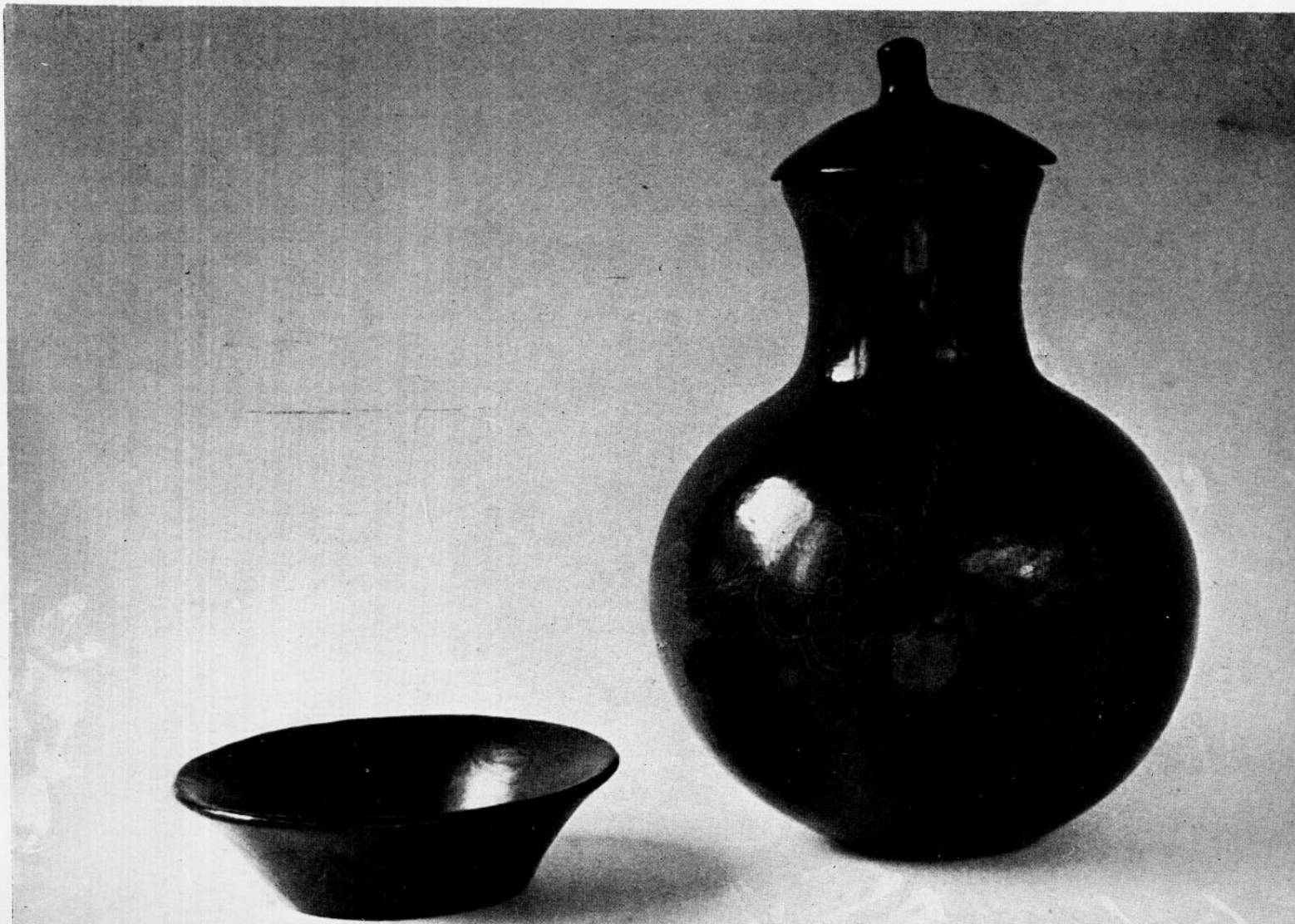
(1) Las mujeres guaranís de Corrientes teñían así su alfarería en 1827, según D'Orbigny: "Cuando la tierra está bien cocida, la obrera los frota con un grano de leguminosa muy pulido, que les da brillo; y si los quiere adornar con esas pinturas groseras que presentan siempre los vasos de esta clase, les aplica, antes de la cocción, óxidos de hierro más o menos coloreados, que le imprimen los distintos tintes, sabiendo, por ejemplo, que con óxido o hidrato de hierro en riñones, se obtiene al fuego un hermoso color negro". A. D'Orbigny: Viaje a la América Meridional. Editorial Futuro, Buenos Aires, 1945, pág. 192, tomo I.

(2) En el Museo de Fiésole, en Italia, que contiene las excavaciones del teatro y templo de ese centro arqueológico, de la Etruria del Norte, hemos visto una vitrina completa de vasos y búcaros negros, muy semejantes a los nuestros, que datan, sin embargo, del siglo VIII antes de Cristo.

Botella para el agua. Cerámica negra teñida al humo.
Alto: 30 cmts. Diámetro: 18 cmts.
Jinotega, Nicaragua, 1957.

Botella para el agua. Cerámica negra teñida al humo.
Alto: 27,5 cmts. Diámetro: 19 cmts.
Jinotega, Nicaragua, 1957.





Es evidente, pues, que la técnica coexistía en América y Europa, con ligeras variantes. Hemos visto potes negros excavados en El Molle, La Serena, pertenecientes a una cultura anterior a la diaguita, tan brillantes o más que los de Chillán, teñidos al humo. Pero, en relación con el foco actual de cerámica negra que nos ocupa, debemos aclarar desde luego que este hecho corresponde a un fenómeno localizado que no aparece en otra parte de Chile y esos objetos ni siquiera fueron conocidos por los conquistadores. Ahora bien, por la solución de continuidad que tuvo el proceso, no es del valle de Elqui de donde pasó a Chillán. Por otra parte la cerámica peruana, hecha también por este procedimiento, es tan pulimentada y brillante como la de Chillán. Los vasos chimú pueden servir de ejemplo a este respecto; presentan una superficie alisada y lustrosa de un color negro absoluto, más perfecto que el de las piezas de Quinchamalí.

En la actualidad se practica una técnica igual a la que nos ocupa, según nuestro conocimiento, en varias partes del continente, en puntos muy lejanos unos de otros, lo que, en parte se debería a la influencia europea, tal como se la conoce, puesto que sería un fenómeno de superestructura, aportado por los españoles que fueron quienes establecieron la unidad de superficie al colonizar todos los ámbitos del Nuevo Mundo. Antes de Colón los pueblos americanos más próximos, a veces limítrofes entre ellos, vivían en un grande aislamiento, con costumbres diferentes y hasta dialectos distintos.

El trasplante europeo, o por lo menos la revalorización de esta técnica, explicaría, pues, el hecho de que tal sistema se practique simultáneamente en una región de Chile y luego en América Central y el sur de los Estados Unidos. En efecto, en Jinotega(3), en la zona norte de Nicaragua, como asimismo en la aldea de indios pueblos de San Ildefonso, fabrican cerámica teñida por el procedimiento del humo (4).

Si a esto se añade que esta técnica figura en documentos europeos de la primera mitad del siglo XVI, estamos muy cerca de probar que si no fue introducida, por lo menos fue adoptada y revalorizada por los conquistadores donde la encontraron. Dice un autor catalán, hablando de la antigüedad de las cofradías de alfareros en la península, que "en Quart (Gerona), la *confraria* o gremio de los terrissers, hoy desaparecida, ya se cita en el año 1542 y, según la voz popular, fue fundada por los llamados *terrissers negres* —o alfareros especializados en la fabricación de la alfarería negra por el procedimiento ahumado— que antes de establecerse en Quart ya lo habían estado antes en una aldea cercana, llamada Sant Dalmai" (5).

Pero, cabría preguntarse, ¿cómo vino a fijarse en Chillán?

El trasfondo histórico de Chile central es muy complejo para poder precisarlo. En su defecto sólo podemos establecer algunos hechos, situaciones significativas y antecedentes que pueden afirmarnos o no en el juicio, de que alguna vez llegó allí traída de afuera.

Debemos confesar que a primera vista las apariencias no son favorables ya que los caracteres indígenas de la industria están bien marcados: sólo modelan esta cerámica las mujeres, no utilizan el horno y la cochura se hace en el lecho de tierra, tres rasgos definidores de la cerámica americana. Pero escarbando más adentro nos encontramos con que la gente que los hace es criolla y el desarrollo mismo de esta artesanía es de reciente data como producto del pueblo de Chile.

En seguida las decoraciones son botánicas, de hojuelas y tallos, en circunstancias que los dibujos aplicados en la cerámica indígena eran rectilíneos.

Y hay más, en Chillán se emplea una palabra castellana para designar a las alfareras: se las llama loceras.

En un contrato de trabajo, entre españoles, fechado en Santiago en 1591, aparece Antón Guillonda "oficial de hacer loza y otras cosas de barro" comprometiéndose a trabajar en

(3) Sobre el particular, el señor Frutos Paniagua Rivas, nos ha escrito desde Nicaragua:

"Chinandega, 19 de marzo de 1957.

"Esta semana fui a Matagalpa, con el fin de conocer la cerámica de Jinotega, su técnica y sus condiciones de producción.

"El General Rigoberto Reyes me dio los primeros datos y precisamente me habló del ennegrecimiento al humo, pues él había curioseado preguntando a las ceramistas cuando fue comandante de la guardia en ese lugar.

"Al día siguiente de mi llegada a Matagalpa, averigüé que había una señora en la ciudad que hacía gredas negras. Un amigo me llevó en su motoneta y nos costó un poco dar con la casa, por lo tortuoso del terreno y la dirección imprecisa que nos habían dado.

"Encontré a doña Carmen Pineda, viuda de Rodríguez, trabajando con greda. En ese momento moldeaba una tinaja, que quemaría al día siguiente. Era una persona amable que, a diferencia de la opinión del General Reyes, resultó bastante comunicativa.

"Doña Carmen, de unos sesenta años de edad, vive con su hija y sus nietos en una casita de taquezal, rosada, de dos piezas; una le servía de dormitorio —tenía dos camas y frazadas, pues en Matagalpa hace frío—, y la otra que daba al patio trasero, era la cocina y, al mismo tiempo, el taller de cerámica, con un horno en el extremo. Me mostró lo que tenía ya moldeado, pero me dijo que estaban "verdes" y sólo al día siguiente iba a quemar: dos tinajas, unos floreros de encargo, varios ceniceros y otras piezas pequeñas. Le encargué que me hiciera algunas cosas también para el día siguiente.

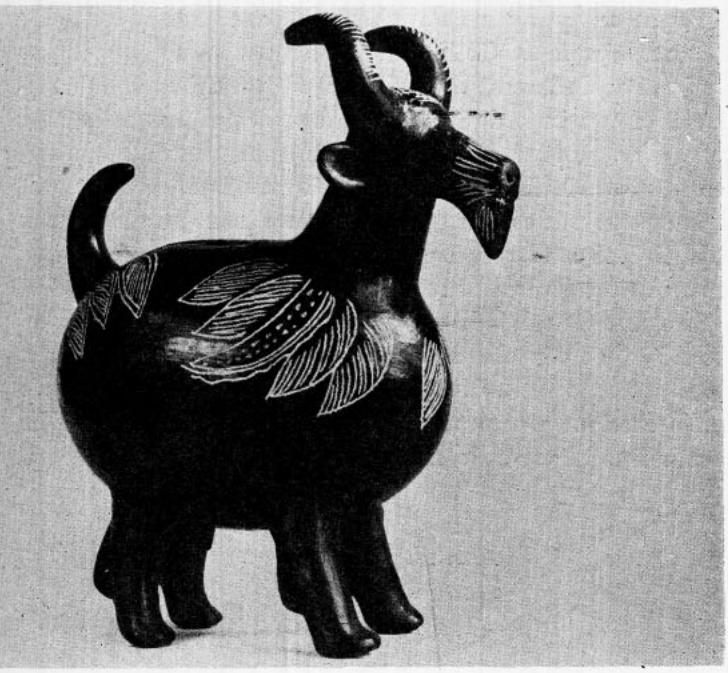
"Doña Carmen es originaria de Jinotega y de allí se vino a Matagalpa. Su tía le había enseñado la técnica cerámica, y ella, a su vez, lo había hecho con su hija.

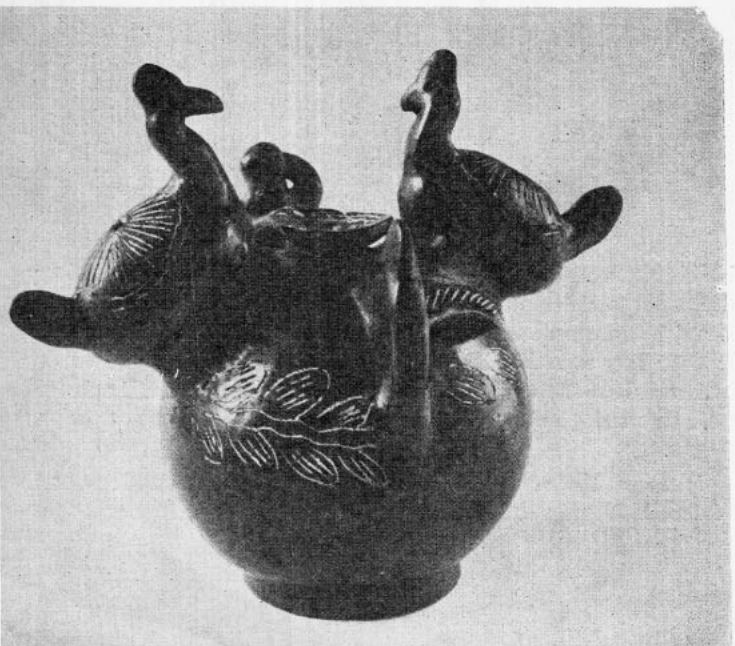
"—La gente de aquí es muy envidiosa, me dijo, cuando ven que una trabaja estas cosas y saben dónde está la mina; le hacen no se qué a la greda y ésta después ya no sirve: se resquebraja.

"Me fijé en las piezas "verdes"; eran del color natural de la greda, esto es, rojas. Gente con poco conocimiento me había hablado de un barro negro. El modelado de las piezas se hace como en todas partes de América, aplicando "tiras" de greda en espiral.

"Me explicó doña Carmen que en Jinotega la gente quemaba con leña de ocote (un pino muy resinoso), poniendo después las piezas cuando están al rojo sobre hojas también de ocote, donde se ennegrecen. "Pero, añadió, aquí en Matagalpa, la leña de ocote es cara y sólo usamos "colocho" (viruta de cualquier madera).







labores de su oficio, para Jerónimo Molina en una propiedad que éste último tenía en Vitacura. Ahora bien, ¿qué se llamaba loza? La palabra misma viene del latín *lutea* que significa barro, y se usaba para designar comúnmente los objetos de la vajilla doméstica en contraposición con las piezas más grandes de cerámica gruesa como tinajas y botijas. Esto aparece muy claro en una escritura posterior entre los mismos contratantes en que se dan detalles de la obra por hacer, con sus precios, cuya parte pertinente insertamos aquí para aclarar lo que se entendía por loza. Veamos lo que Guillonda debía entregar:

1) La docena de *platos* y *escudillas*, acabado a todo punto, a un peso la docena;
2) *Platones*, a 4 tomines cada uno;
3) *Tazas de frailes*, a 4 tomines cada una;
4) *Porcelanas*, a 4 pesos docena;
5) *Librillos* chicos y grandes, a 10 tomines cada uno por mitad;
6) *Servidores*, a peso cada uno;
7) *Botijuelas* grandes, a 3 tomines cada una;
8) *Jarros grandes*, 4 pesos docena;
9) *Jarros pequeños*, un peso docena;
10) *Jarros colorados*, a ducado docena;
11) *Alcuzas*, a peso y medio docena (6).

"El pulido lo hacen como en Chile, con piedras de río muy suaves al tacto, pero al momento de bruñirlas las van untando con aceite de comer, de donde sale ese brillo tan perfecto de las superficies.

"Doña Carmen y su hija trabajan por encargo de una persona de Managua, que tiene un negocio en el Gran Hotel, por lo cual los objetos presentan muchas influencias, puesto que los ceniceros que hacen, juegos de té o floreros, surgen a solicitud de ese comercio."

(4) "Una de las ceramistas más destacadas, María Montoya Martínez, después de algunos ensayos, *creó* (*sic*), un nuevo tipo de cerámica, gracias al empleo de motivos de un negro mate sobre un fondo también negro pero brillante, innovación que fue muy apreciada. Esto sucedía en 1921, catorce años después de las excavaciones de Hewett en la Meseta del Pajarito, y este tipo de cerámica sigue siendo muy solicitado."

Estudios y documentos de educación. Nº XVII. UNESCO, 1956, pág. 7.

(5) R. Violant Simorra. *El Arte Popular Español*, Aymá, S. L. Editores. Barcelona, MCMLIII, pág. 57.

Tres figuras que muestran las posibilidades formales de la cerámica actual de Quinchamalí: Un chancho alcancía, un cabro alcancía y una figura decorada con aves.

Entre los adelantos introducidos por los españoles en América estuvo la fabricación de loza barnizada con caolín. En una solicitud para pedir examen de loceros, presentada en la ciudad de Puebla de los Angeles, en México, en 1652, se habla de loza blanca y prieta; la más ordinaria, sin barnizar, se llama parda (7). Y en la ordenanza, propuesta al año siguiente, se alude a loza fina, común y amarilla. Sin saber exactamente lo que la calidad de prieta (oscura) y común representa, nos queda , sin embargo, sonando en la mente el hecho de que se siga llamando a las mujeres de Quinchamalí con la voz española de loceras, como asimismo que en Chile, un ceramista español como Guillonda, pagado con un buen salario, hiciera loza de este tipo para vajilla.

El brillo y color negro intenso obtenido por el humo podría ser perfectamente una técnica revalorizada en todo caso, por su mejor calidad durante la colonia, después del colapso de la conquista. "Antes de la conquista los indios no conocían el barniz", dice Alices D'Orbiny, y agrega, "no hallé el menor rastro de barniz en los hermosos vasos que encontrara en las tumbas de los antiguos incas y aymaras, ni en los restos muy antiguos que a veces dejan al descubierto las escarpuradas de los ríos, por las inmensas florestas de la parte central de América".

El naturalista francés se refiere a la superficie enlozada lustrosa que da el caolín a una alta temperatura. El procedimiento al humo muy conocido por los ceramistas del siglo XVI en España, de donde sabemos que pasó al Africa también, probablemente fue estimulado en América como una técnica menor para mejorar la cerámica parda.

Pero, volviendo a Quinchamalí, ¿quién trajo a la zona el interés por esta manera de hacer cerámica? Si nuestro modo de pensar fuera correcto, eso es ya mucho más sencillo decirlo. Tienen que haber sido los jesuitas. Ellos introdujeron muchos adelantos técnicos para la ampliación de sus establecimientos. En sus numerosos conventos y casas de residencia organizaron cultivos y comercios con un nuevo concepto de su explotación y adelanto: administración, capitales, contabilidad, nuevas técnicas fueron introducidas y aplicadas en ellos. Hasta el siglo XVIII, por lo menos, el país estaba muy atrasado y sus industrias populares eran rudimentarias. Pues, los jesuitas dieron un gran impulso al progreso de los oficios manuales, trayendo herramientas y nuevas formas de trabajo, racionalizando su producción que luego vendían en sus almacenes y *despachos*. Allí se podía encontrar de todo: fruta seca, cueros curtidos, zapatos, frazadas, espuelas, ollas de greda, etc. Sobre estas actividades, dice el padre Vicente D. Sierra, que, aún hoy día "a cada paso encontramos rastros concretos de esta contribución jesuítica en la formación temporal del país".

La actual avenida Portugal de Santiago antiguamente se llamó de la Ollería, por la chacra de este nombre que tenía la Compañía de Jesús, donde se hacía cerámica en grande escala. El funcionamiento de estas propiedades, aunque era independiente en cada caso —cada una de ellas debía costear sus propios gastos—, era similar en su organización, de acuerdo con su giro y radio de actividad. Esto significa que lo que se hacía en algunas no siempre se hacía en otras.

Puede ser que como un germen de este proceso haya ido a dar a la zona de Chillán la técnica del humo llevada por los jesuitas de la casa de residencia. La antigüedad del mestizaje, el estatismo de las costumbres, la pobreza de la vida campesina, son factores que tienden a conservar estos recursos técnicos de la industria tan necesaria a la vida cuotidiana y que aún está en pleno uso entre las clases populares. Además, los adelantos culturales prenden en el medio que más los necesita, y allí se conservan por largo tiempo.

Su aplicación dejada un poco de mano en una época, se rehabilitó al consolidarse el criollismo de la población a fines del siglo XIX. Hemos visto que ha renacido después dando margen a una artesanía típica, fruto de la presión económica del mercado municipal de Chillán.

TOMÁS LAGO.

(6) El *concierto de trabajo* aparece en el Archivo de Escribanos de Santiago, tomo 7, folio 313, donde tuvo la cortesía de copiarlo para nosotros el distinguido investigador señor Alvaro Jara, a quien debemos su hallazgo.

Otros datos del documento establecen: como duración un año.

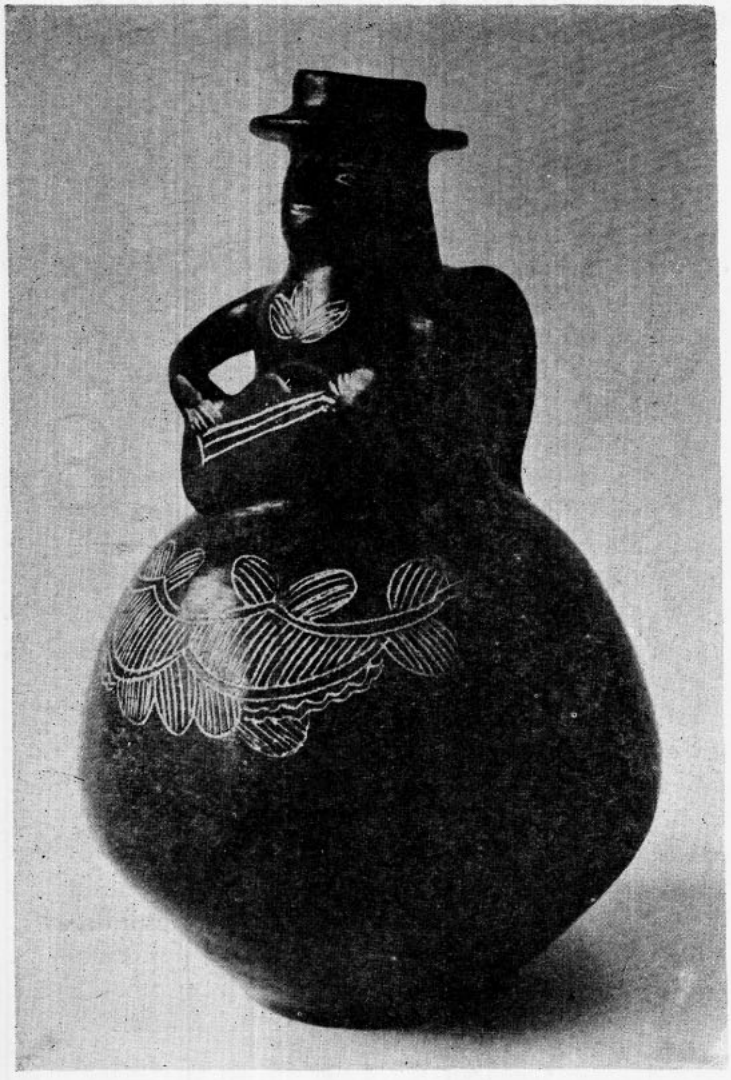
Condiciones: Guillonda debía hacer toda la obra de barro que pudiere y le ordenare Molina, así tinajas, botijas, *también loza* poniendo sólo su persona y Molina todo el aviamiento.

Salario: este consistía en alimentarle de lo necesario y, además, darle 400 de oro de 20½ quilates pagados por tercios del año, y al fin del año 1 vestido de paño entero de Castilla, salvo la hechura, 3 camisas de ruán, un jubón de Holanda llano, 1 sombrero de Castilla y unas botas.

Si se saliere de casa de Molina durante el año, Guillonda pagaría de pena (multa) 300 pesos de oro.

(7) *Loza blanca y azulejo de Puebla.* Enrique A. Cervantes. México, 1939, págs. 20 y 23.

La guitarrera chilena



La figura antropomorfa más popular de Chile.
Alto: 26 cmts.
Diámetro: 16 mts.
1950.



Cualquier forma cerámica cuando llega a ser típica en sus rasgos generales, empieza también a tener una vida propia. Es una de las virtudes de las artesanías anónimas; es un mismo objeto, pero diferente cada vez al ser realizado por diferentes manos; está hecho este objeto con la misma técnica tradicional pero en condiciones que varían de acuerdo con los cambios que experimenta la vida diaria de las familias campesinas.

Entre las formas más características de la cerámica de Quinchamalí, está este cántaro en forma de mujer, que lleva entre sus brazos un pequeño instrumento de cuerdas, algo así como una guitarra. De tal similitud la gente ha sacado un nombre y la llama la guitarrera. Pues, ha llegado a ser tan popular esta pieza que, probablemente, es la forma más buscada por los compradores en los mercados.

Es un cántaro. Por la forma de mujer de su estructura es llamada cántara. Muy recomendable para mantener fresca el agua en la mesa, pero, sobre todo, la gente la busca por otra cosa, es algo subjetivo que sale del objeto mismo y tiene que ver con su forma tan severa, tan simple y casta, con cierta graciosa rudeza campesina.

La gente la prefiere por eso. Algo privado y hermético que nos alcanza en cierto modo. Nosotros sabemos de qué se trata, la conocemos. Es como una pariente antigua.

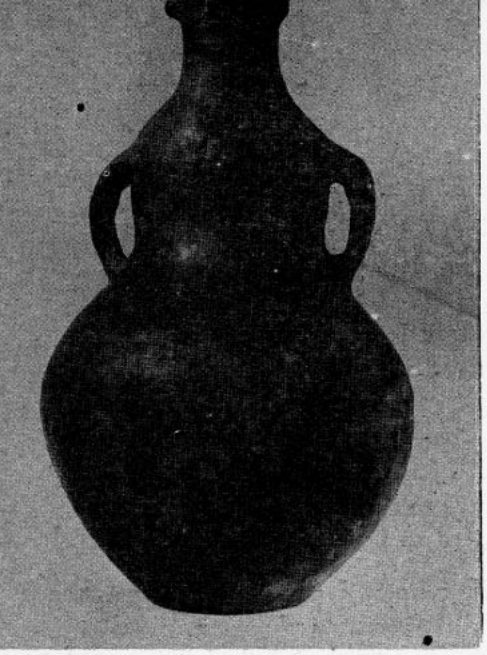
Pero vienen las preguntas de los extranjeros. ¿Qué representa? ¿Dónde la hacen? ¿Cómo se originó su forma cerámica? Los chilenos no nos preguntamos nada sobre ella, acostumbrados a verla, como nunca en el seno del hogar nos preguntamos nada sobre la abuela.

Y aquí viene el hecho de explicar su genealogía, o por lo menos sus antecedentes conocidos, lo cual, debemos confesarlo, es un poco ingrato porque tiende a romper el encanto de un sencillo misterio.

Porque la guitarrera chilena tiene muchas correspondencias y similitudes entre las formas cerámicas, debido a que su origen se confunde con la técnica misma de modelar la greda. En efecto, el cuerpo de una mujer se parece a una botella y la alfarera que en cualquier latitud está empeñada en la tarea de hacer un tiesto de esa clase, en algún momento identifica dicho parecido y su imaginación animista hace lo demás, concibe los detalles, realiza la obra, le da vida a esa figura.

El proceso de creación es así. Las formas tienen un lenguaje inteligible que se expresa en volúmenes y líneas. Pero está también la materia con que se hacen las cosas. La greda es una sustancia plasmable que da contornos de suave gravedad a los objetos, pero impide los perfiles demasiado acusados, da más fácilmente lo mórbido que los relieves duros, las formas en reposo que las en movimiento. Todos estos factores de estética práctica intervienen también en la guitarrera chilena y constituyen su aire característico.

Pero, ¿cuándo nació? ¿Quién la hizo por primera vez? Es imposible precisarlo. Lo único cierto es que su modelado, tal como aparece en la actualidad, pertenece a las alfareras de Quinchamalí, que sólo allí la hacen, y dentro del lugar, la manufactura de preferencia una determinada familia.



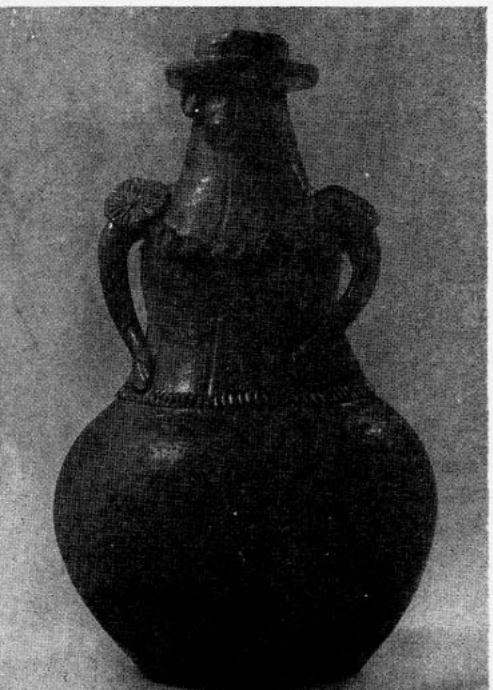
1

Botella atacameña, excavada en Chiu Chiu.
Cerámica parda.
Alto: 26 cmts.
Diámetro: 14 cmts.



2

Botella mexicana vidriada, de Oaxaca.
Alto: 39 cmts.



3

Botella de cerámica parda de Santiago de Machaca, Provincia de La Paz, Bolivia.
Alto: 26 cmts.

En el desarrollo de la encuesta que publicamos a continuación, pueden verse muchos detalles al respecto. Por nuestra parte, hemos juntado algunos antecedentes útiles para tener una idea de su génesis o parentela, en tiempos pasados, encontrados fuera del lugar donde se la hace hoy día, a veces lejos de su *habitat* chileno.



Su origen es humilde, como es humilde la cuna de todas las creaciones teñida de negro brillante, con muchos del arte popular. Es más funcional que decorativa, está hecha más para servir que para adornar, con elementos indígenas derivados de su técnica ancestral americana —modelada sin torno, con los dedos, en lonjas de barro, cocida en hoyo—, pero con alardes de perfección artesanal criolla, pulimentada con piedra agata de río, tenida de negro brillante, con muchos bordados blancos en su opulenta falda, como la enagua almidonada de una campesina.

Pero esta es la generación actual. Antes encontramos muchas formas parecidas en la cerámica americana, de todos los tipos, desde las más primitivas a las más evolucionadas como las que pueden verse en las culturas precolombinas de la costa del Perú, entre los huacos chimú y chancay.

Entre los más antiguos de Chile presentamos aquí la pieza arqueológica del Museo Histórico Nacional, Nº 12.938, excavada en Chiu-Chiu, centro de la cultura atacameña, de color pardo y que corresponde, más o menos, a las proporciones de la guitarrera de Chillán; aparte de los brazos tiene una asa en la espalda (1). Su rostro esquivo y ensimismado es cerrado también como el de la mujer indígena. Su parentesco de sangre es evidente. Le faltan los adornos femeninos de importación, los dibujos blancos que semejan bordados, el sombrero y la guitarra. Es casi una forma desnuda.

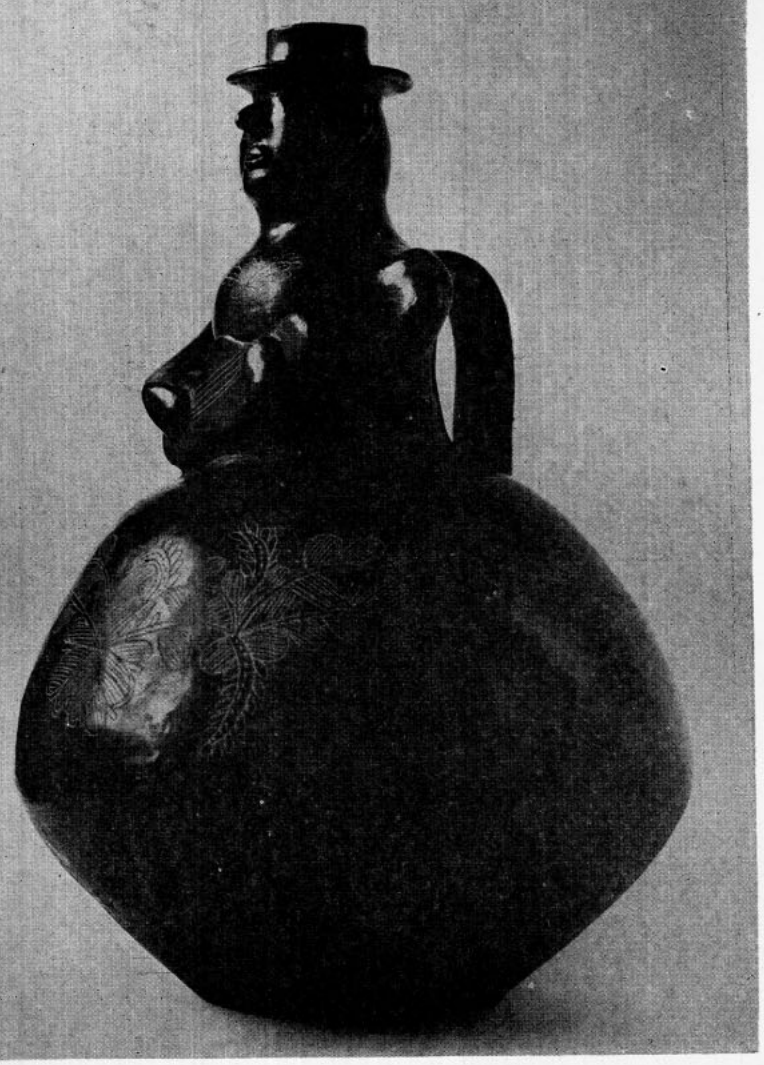
Ha debido pasar mucho tiempo antes de que nazcan las figuras 2 y 3 típicamente mestizas. Están ya vestidas con vuelos y miriñaques copiados de los trajes femeninos europeos. La 2 es de México, Oaxaca, Coyotepec y representa una mujer de raza mixteca. Data probablemente del siglo pasado (2).

La 3 es actual y obra de los indígenas aymarás de la alta meseta boliviana, del pueblo Santiago de Machaca, cerca de la frontera con el Perú, donde la adquirimos personalmente el año pasado. Representa a una chola bien vestida, de cierta categoría a juzgar por su indumentaria y sobre todo el sombrero de tarro que lleva, detalle muy significativo de la importancia social de la chola. La superficie del objeto ha



(1) Perteneciente a la colección Aníbal Echeverría y Bari.

(2) *Veinte siglos de arte mexicano.* El Museo de Arte Moderno de Nueva York, en colaboración con el Gobierno mexicano. Arte Popular, pág. 132. Printed in México, 1940.



La guitarrera chilena, ejemplar elaborado por Encarnación Zapata en 1935, uno de los más grandes que se han hecho hasta hoy.
Altura: 42 cmts. Diámetro: 31 cmts.



La guitarrera chilena en su última acepción, realizada por Práxedes Caro.
Altura: 36 cmts. Diámetro: 20 cmts.

sido barnizada con una capa de barniz verdoso, a base probablemente de algún sulfato de cobre.

Ahora bien, entre estos modelos no hay ninguno que tenga la guitarrita entre las manos. Pero, ¿qué es la guitarrita exactamente? En Chile no tenemos ningún instrumento chico de cuerdas, de uso popular. El mandolino, la bandurria, el violín, son ejecutados en las ciudades por la gente educada que estudia a Bach y Beethoven. Y la guitarra española, de vieja tradición que tocan en los campos, es mucho más grande de tamaño. Podría ocurrir, sin embargo, que esto último no fuese más que una simple falta de realismo. Así como el volumen hinchado del tiesto, tampoco corresponde a la proporción de un cuerpo humano de mujer, ni el largo de los brazos a las dimensiones anatómicas corrientes, del mismo modo por una solución de oficio —como ponen tres patas a las aves para que conserven el equilibrio— por una salida fácil para la ceramista, ¿no pudo haberse achicado la quitarra de manera que cupiese entre los brazos, como un simple agregado de superestructura, sin recargar la figura misma?

Pensábamos en esto cuando encontramos una botella en forma de sirena que pulsa una cítara con sus manos. Era una botella mexicana de barro de Oaxaca, brillante de esmalte, de un color café oscuro, casi negro. Ahora bien, la cítara sí que tiene el mismo tamaño del instrumento que lleva nuestra botella antropomorfa, y su posición cuando la pulsa la sirena corresponde aproximadamente a la del instrumento musical de la mujer de Quinchamalí. Es un alcance justo, un encaje dimensional, cuya yuxtaposición no podemos desdeñar en ningún caso. La guitarrera, ¿sería, pues, el vestigio, el esquema incompleto de una creación mitológica mediterránea? Porque ha perdido la mayoría de sus atributos, carece de cola y en lugar del pelo de largas crenchas flotantes de las ondinas del mar de Ulises, ostenta el sombrero de hombre que les gusta usar a las campesinas de Colliguay.

No podemos contestar en forma categórica esta pregunta. No es imposible, no obstante, porque el arte popular es impuro, nace de súbitos contactos al calor de la vida, es fruto de supervivencias caprichosas, a veces, de parentescos bastardos. Para que nazca se necesita, solamente, que se fusionen ciertos elementos afines en un medio propicio, dentro del cuerpo social.

¿Cómo llegó, ahora, la sirena a la región de Chillán? ¿La vio alguna alfarera en alguna parte? ¿Llegó a las vegas de Quinchamalí una botella de vidrio, un florero de porcelana

con un diseño parecido, y su figuración simplificada por los cánones elementales, atrofiada por el realismo agrario quedó allí para dar nacimiento a la guitarrera chilena?

Puede ser.

La técnica tan antigua de la greda cocida a baja temperatura en el lecho de tierra, y el ennegrecimiento al humo, con la fuerza aglutinadora que tienen las viejas prácticas, son condiciones suficientes para dar vida a una forma local de este tipo.

Ignoramos los hechos precisos. La crónica rural se pierde en la bruma de las consejas lugareñas, mezcla de cuentos de viejas y elucubraciones de aficionados; en ninguna parte se habla de la transformación de la sirena grecolatina en la sirena de rulo de nuestros campos. Y es natural, pues hasta ahora ha quedado fuera de la historiografía humanística el estudio circunstanciado de las artes populares. Como una incitación a esos estudios, por el momento, dejamos en pie esta teoría sobre el origen de la guitarrera chilena, hasta que un nuevo examen de sus términos, llevado a cabo a la luz de nuevos argumentos, confirme o rechace nuestra manera de pensar.

Debemos agregar algo todavía.

Buscando similitudes y convergencias acerca de esta forma cerámica, nos interesamos vivamente por indagar en el pasado, a fin de establecer la fecha más antigua en que se habría modelado este tipo de alfarería criolla en Chile.

La tarea no era fácil, pues en el país no hay piezas testimoniales de esta clase en los museos, y las colecciones privadas de objetos semejantes son por lo general de reciente data. No hace más de treinta o cuarenta años que algunos espíritus alerta empezaron a reunir objetos típicos populares.

Fue necesario buscar fuera de Chile para encontrar algo digno de mención. En efecto, revisando el año pasado el material chileno que existe en las bodegas de la Sección Americana, del Museo del Hombre en París, encontramos de pronto dos piezas de alfarería negra teñida al humo, una de ellas era un jarro pato de dos golletes, muy típico de nuestro país, y la otra representaba una mujer. Nos interesó especialmente esta última para nuestra investigación, porque muestra todos los caracteres mestizos en un intento de modelado realista, lo cual la coloca en el vértice en que se separan la cerámica indígena de la criolla.

El Jefe de la Sección, profesor señor Henry Lehmann, al saber la causa de nuestro interés, se ofreció gustoso a proporcionarnos las referencias museológicas que constaban en un catálogo impreso en 1850, cuando estas especies pertenecían al Museo del Louvre. Las referentes a la figura femenina decían así:

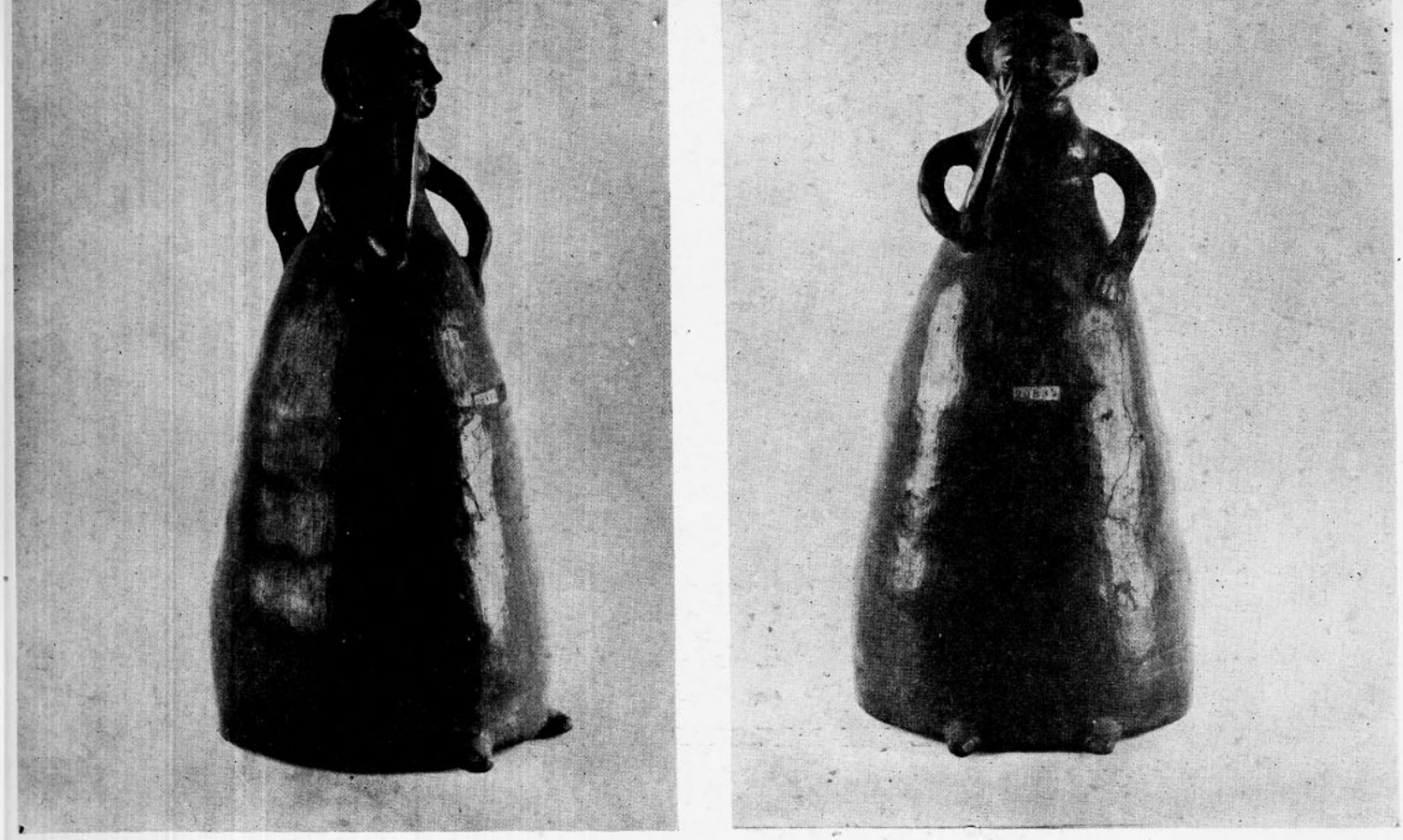


Jarro pato perteneciente a la colección chilena del Museo del Hombre de París, elaborada antes de 1850.
Alto: 15 cmts. Largo: 13 cmts (Colección Franck).

"Chilí. 832. Vase. Figure de femme qui porte la main droit a sa joue. L'ouverture est sommet de la tete; trés petite anse plate. Terre negre, largeur 0.10. Hauteur 0.22. (Donné par M. Aze, officier de marine)".

La pieza tenía una etiqueta fechada en 1832.

Fue llevada de Chile por un oficial de marina. Es evidentemente un antepasado de la guitarrera actual, la más antigua que es posible señalar hasta la fecha. Pero no sabemos si fue hecha en Chillán. Se ignora el curso exacto que ha seguido en el mapa cultural del país la migración de esta artesanía, tal como la conocemos hoy, hasta asentarse



Dos actitudes de un mismo vaso antropomorfo de cerámica negra, perteneciente a la colección chilena del Museo del Hombre de París.
Alto: 22 cmts. Diámetro: 10 cmts.
Fotos, cortesía del Jefe de la Sección, Sr. Henry Lehmann.

en las vegas de Quinchamalí. Es un hecho que antaño se practicaba en muchas partes. María Graham, en 1822, vio en Valparaíso y luego en Melipilla hacer loza de este tipo. Dice que en arcilla negra fabricaban mates, azafates, platos y jarras. La decoración en hojuelas, pues, es lo único nuevo de la alfarería que nos ocupa (1). Sobre esto es interesante destacar que en ese mismo sitio, a poca distancia del caserío actual, están aun en pie los corredores de las casas de una antigua propiedad de los jesuitas, hijuela de la hacienda Tehuequelén, parcelación del fundo Cucha-Cucha, que figura en el inventario público, levantado con motivo de la expulsión de la orden del Reyno de Chile. Dicho inventario está suscrito en la ciudad de Concepción de la Madre Santísima de la Luz, en 26 de octubre de 1767, y legalizado por varios funcionarios españoles, entre los que figuran contadores, tesoreros, corregidores y justicias mayores de los distritos que tenían jurisdicción sobre esas tierras, en representación de la ciudad de San Bartolomé de Chillán, los partidos de Itata y Puchacay, como igualmente la villa de San Luis Gonzaga (2).

(1) María Graham. Diario de su residencia en Chile. Ed. América. Madrid, pág. 327.

(2) Archivo Nacional. Jesuitas de Chile, tomo XII, págs. 112 a 118.



Hemos dicho que la Compañía de Jesús tenía por costumbre desarrollar diversas industrias en sus propiedades, con lo cual al mismo tiempo que hacían progresar económicamente sus posesiones, facilitaban sus tareas de evangelización, al disciplinar por medio del trabajo a los naturales. Es enteramente explicable, pues, que en esta zona hayan estimulado la fabricación de alfarería negra brillante, más fina que la parda, de uso doméstico común.

¿Qué papel jugaría en todo esto la figura negra del Museo del Hombre de París llevada de Chile, por el oficial de la Marina francesa? No se trata de un juego mental. Damos aquí los antecedentes de un proceso, solamente, entiéndase bien. La pieza donada por M. Aze es la figura femenina de cerámica negra criolla, teñida al humo más antigua que hemos hallado, de todos modos un antepasado indudable de nuestra guitarrera actual, sin fantasía aún, sin alardes de oficio, antes de toparse con la sirena grecolatina en el batiburrillo de los mercados, sin instrumento musical ni misterio, sin leyenda también, pero mujer al fin, hecha con la misma greda y modelada y cocida del mismo modo que la botella chilena, hoy día tan popular.

TOMÁS LAGO

Título y viñetas de Carlos Pedraza.

ENCUESTA SOBRE LA CERAMICA NEGRA DE QUINCHAMALI

Realizada por el curso de Arte Popular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile

PERSONAS QUE PARTICIPARON EN LA ENCUESTA:

Profesor: Tomás Lago.

Ayudantes: Frutos Paniagua Rivas y Roberto Díaz Castillo.

Alumnos: Gloria Falcón Cuevas, Waldo Vila, Juan Domínguez Marchant, Luis Alberto Castillo, Hernán Rojas, Mariluz Pellegrín, Dina Ampuero, Alicia Quiroga, Juan León, Boris Márquez, Ida González, Norma Alarcón Rojas, Fresia Ríos, Yolanda Urbina, Eliana Talavera, Victoria Lagos Falcón, Gladys Figueroa, Alberto Roquebert, Marta Cordano, Angela Ortúzar Larraín.

Con la colaboración del ceramista señor Eugenio Brito y los egresados de la Escuela Normal de Chillán, señores Juan Zárate Gacitúa y Manuel Hidalgo Romero.

PLAN DE LA ENCUESTA

Base material

Actividades de subsistencia: Qué comen. Cuánto les cuesta. Dónde obtienen sus alimentos. Qué alimentos se producen con más abundancia en la región.

Vestuario: Descripción del vestuario y observación de sus características más sobresalientes.

Vivienda: Descripción de las casas y del terreno. ¿Son propietarios o arrendatarios? Valor del arriendo. Descripción de los muebles. Embellecimiento del terreno y la casa. Elementos de cerámica que usan en la casa. Número de personas, camas, etc. Servicios sanitarios, agua, luz.

Combustible: Clases de combustible que usan para la cocina y para alumbrarse y calentarse. Costos y obtención.

Producción de cerámica

Base del conocimiento: Técnica de la cerámica. Cómo la aprendieron: de sus padres, por vecinos, etc. Cuántos miembros de la familia trabajan en cerámica.

Transporte: Cómo se movilizan para la venta de sus productos y para la obtención de la greda. Cada cuánto tiempo van a Chillán o viajan a otros lugares. Costo del transporte.

Relaciones de producción: Cómo venden sus productos y en qué cantidad: a) Directamente en Chillán; b) a intermediarios; c) a curiosos o turistas. Precios. Diferencias entre los precios de Quinchamalí, el mercado y la estación de Chillán.

Modos y medios de producción: Tiempo que tienen de vivir en el lugar. Otras actividades a las cuales se dediquen. Ritmo y curva de la producción. Períodos de venta y de trabajo.

Vida familiar

Sus características: Composición de la familia. Parientes. Origen de la familia y estadía en el lugar. Amistades, juntas, etc. Enfermedades profesionales.

Desarrollo espiritual

Conocimiento: Analfabetismo. Grado de enseñanza. Lenguaje.

Diversiones: Cine, rodeos, circo, etc. Gustos. Religión.

Política: Opiniones sobre la situación política. Qué ideas tienen sobre la ciudad de Chillán. Qué opinión les merecen algunas ciudades grandes como Santiago.

Otros conocimientos: Historia y geografía del lugar. Qué ideas tienen sobre el mar, etc.

RESULTADO DE LA ENCUESTA

RELACION DEL VIAJE

Después de nuestros primeros contactos con la cerámica de Quinchamalí, en la Plaza del Mercado de la ciudad de Chillán, y habiendo recibido la agradable bienvenida de los chillanejos muy bien representados por don Alfonso Lagos Villar, emprendimos el viaje al punto que era para nosotros el principal objetivo de nuestra gira, en un bus que fue puesto gentilmente a nuestra disposición por funcionarios del Plan Chillán.

Partimos pensando que la distancia a Quinchamalí sería muy corta, pero el camino se prolongó hacia el suroeste, más allá del valle contiguo a la ciudad, trepando por cerros que nos permitieron admirar las maravillosas arboledas, viñedos y hermosos ranchos, que respondían a un sencillo estilo, al parecer típico de la región.

Después de dos horas y media de viaje llegamos a Quinchamalí por un camino, arteria principal del pueblo, hacia el cual convergen los estrechos callejones y senderos que permiten el acceso a las viviendas de las gentes del lugar *(Juan León)*, de tal modo que, para hacer la primera visita, tuvimos que caminar un buen trecho (cerca de tres cuadras) desde donde dejamos el bus, pues éste no podía pasar por lo angosto del camino *(Frutos Paniagua)*. Algunas de las personas que encontramos nos recibieron con actitudes recelosas, pensando tal vez en nuestra condición de "afuerinos".

Pero doña Práxedes Caro —la primera ceramista que visitamos— era, ciertamente, la excepción *(Juan León)*.

VIDA MATERIAL, CASAS Y TERRENOS

Para la mejor comprensión de la encuesta debemos explicar aquí que hemos proyectado la investigación sobre casos objetivos, de manera que las conclusiones surjan de hechos concretos, datos y cosas, que hemos recibido directamente y hemos visto con nuestros propios ojos. Así, hemos tomado la casa de Práxedes Caro para describir las condiciones materiales de vida que afectan a las alfareras de Quinchamalí, porque esta persona es la que mejor las representa por su intensa labor en el oficio, por ser la autora de piezas muy conocidas en el mercado, y encontrarse en plena actividad como productora de cerámica.

Lo mismo puede decirse de su psicología, capacidad mental, carácter. Ella es una campesina típica de la región y a través de sus respuestas vivaces y oportunas siempre, puede verse el ambiente moral o subjetivo que rodea a cualesquiera de las otras personas que se dedican al mismo trabajo en el lugar.

PRAXEDES CARO

La familia Caro tenía un terreno de más de mil metros cuadrados, de su propiedad, al cual se llegaba desde el camino por un pequeño sendero que servía también para otra casa contigua. Los cierres del sitio estaban hechos de alambre de púas bien conservados. Algunos cercos, como el del pequeño huerto, eran de ramas de espino. El terreno estaba, en su mayor parte, sembrado de árboles frutales característicos de la región, grandes y descuidados, notándose que no habían sido podados *(Fresia Ríos)*. Sobresalían, entre ellos, las añosas higueras, los ciruelos y los citrus. Una tercera parte del terreno estaba destinada a huerto, donde sembraban cebollas, ajíes, repollos, zanahorias, y también flores, como juncos, caléndulas, lirios y calas *(Juan Domínguez y Angela Ortúzar)*.

Hacia el lado del río comenzaba la pendiente de la colina en que estaba situado el terreno, lo cual permitía una agradable vista del valle y los terrenos aledaños a la ribera. En una esquina estaba el chiquero con su cobertizo de tejas. Hacia el centro, la vivienda propiamente tal. Había dos construcciones en buen estado y de aspecto nuevo: un taller y cocina que consistía en una pieza de cuatro metros cuadrados, y otra más amplia, que servía de dormitorio *(Frutos Paniagua)*.

Las paredes del taller son ramas parchadas con otros materiales, y por lo tanto, llenas de intersticios. No hay ventanas y tiene una puerta. El suelo es de tierra suelta. Al centro, está el fuego de carbón con tres olletas hechas por su madre y un jarro de greda en él *(Marta Cordano)*.

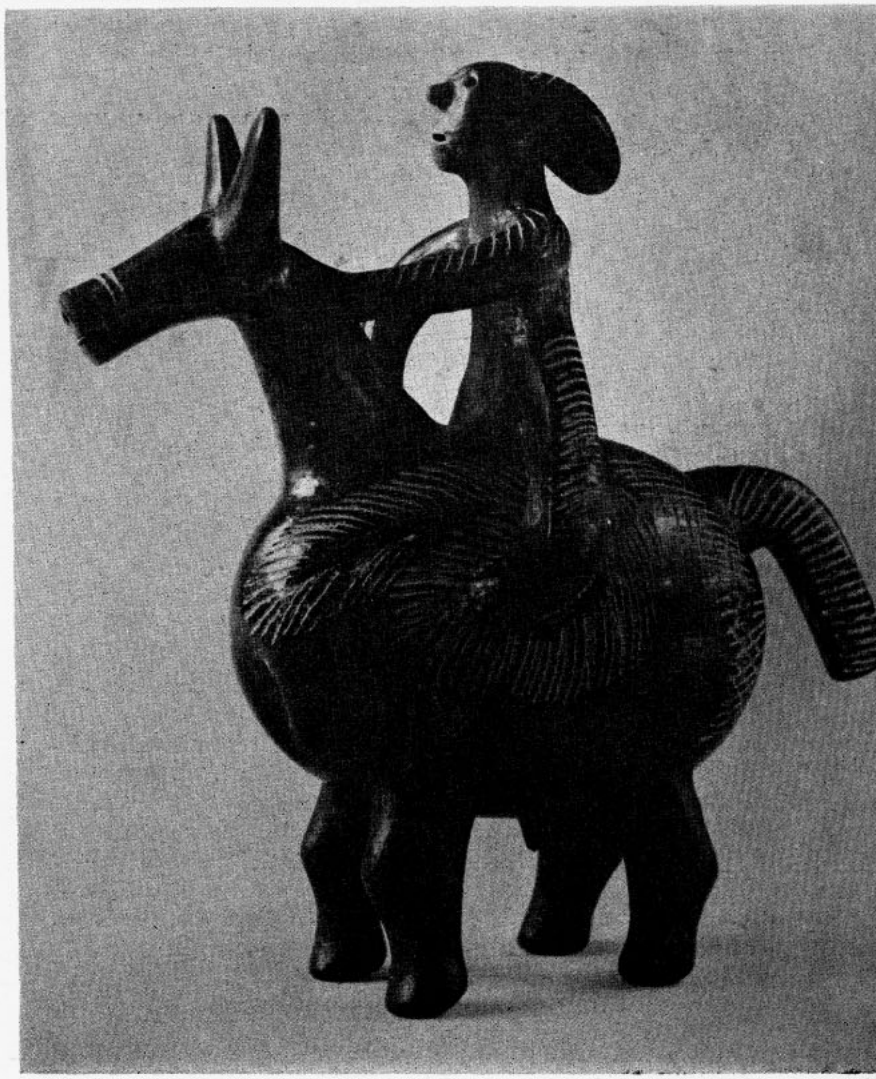
Cuando llegamos, Práxedes estaba instalada en un banco, modelando en serie sus famosos caballitos (hecho ya el cuerpo, se ocupa ahora de colocarles patas). Tenía muy cerca, en el suelo, una fogata resguardada por ladrillos, en la que cocinaba su almuerzo, en ollas de greda de su propia hechura *(Juan León)*.

Las alfareras hacen uso de todas aquellas de sus obras que tienen un valor práctico, tales como ollas, jarros, mates, etc., y éstos se encuentran en profusión sirviendo como cántaros, recipientes para guardar vinagre y aceite, ollas para cocer los alimentos o para poner plantas que luego yacen deterioradas y semienterradas entre las demás plantas, o colocadas en el techo. Es muy corriente ver alrededor de un arbusto o árbol pequeño, formando un círculo, cántaros de mayor tamaño que sirven para recolectar el agua de las lluvias y que luego cubren con un plato, también de greda, para preservarla del polvo. Hacen, además, sus propios platos y tazas. Generalmente, los objetos dedicados al uso diario no son de color negro, sino de la greda medio ahu-



Carabinero montado.
Alto: 21,5 cmts. Largo: 26,5 cmts.
Colección Federico Kröhl, 1957.

CABALLOS DE
PRAXEDES CARO



Jinete alcancía.
Alto: 21 cmts. Largo: 17 cmts., 1956.

mada, y carecen de la típica decoración blanca. Con todo, es posible notar en sus cántaros y mates más antiguos, tales como aquéllos dedicados a contener las aguas de lluvia, que por su menor uso se conservan más tiempo, un moldeaje más perfecto y parejo y una superficie más lisa y carente de fallas *(Juan Domínguez y Angela Ortúzar)*.

El humo que sale del fuego llega a dos canastos colgados de sendos alambres que cuelgan, a su vez, de un fierro horizontal; en su interior hay greda que se desea secar, aprovechando el calor que emana del fuego *(Juan León)*.

En los rincones se encuentran canastos, sacos y diversos objetos: un martillo, varios cacharros, una piedra grande al lado del fuego y un banco pequeñito (20 centímetros de alto), en que ahora se sienta la alfarera a trabajar. A su lado, en un rincón, hay un cajón con una tabla atravesada, donde va colocando las piezas terminadas. Hay siete en la tabla y trabaja en la octava *(Marta Cordano)*.

En un extremo de la pieza, a media altura, sobre una esquinera de tablas, había almacenada bosta de vaca para cocer las piezas. Cerca de la entrada habían también dos canastos conteniendo arcilla *(Frutos Paniagua)*.

Del techo y de las paredes, a distintas alturas, cuelgan lotes de cebollas, ajíes, cacharros, canastos viejos con tarros o tiestos de greda con algunos objetos en su interior: papeles, un balde, una piel de conejo, etc.

La pieza "donde están los nidos", como dice doña Práxedes, está mejor terminada que la anterior *(Marta Cordano)*: el techo es de tejas, colocado sobre una red de vigas muy angostas. No tiene cielo raso. En su interior hay dos camas de madera y una de fierro, de diseños muy antiguos y simples. Son muy altas y separadas del suelo. En uno de los extremos de la pieza hay una mesa grande con algunos objetos en su superficie: flores, varias figuras de cerámica —que luego vendió a quienes se las solicitaron—, una alcancía de greda roja, hecha por ella, que se negó a vender.

Las puertas son de madera sin pulir, desajustadas las tablas en sus añadiduras. La ventana permanece cerrada con papeles pegados en su parte interior.

El piso es de tierra floja, a pesar de las constantes pisadas. Un cordel con ropa colgada atraviesa la pieza.

Otros muebles complementan el reducido dormitorio: seis sillas, un cajón con ropas y una tinaja de gran tamaño que hay detrás de la puerta. Esta tinaja —afirmó doña Práxedes— fue hecha hace muchos años por "sus mayores" *(Roberto Díaz Castillo)*.

Todo esto, deja poco espacio libre.

En la pared, sobre el velador, hay una imagen grande y varios recuerdos de la peregrinación de Yumbel. Además, nueve pequeños santos (seis por nueve centímetros) y dos grandes, tamaño postal. En un rincón, a los pies de la cama, está el diploma correspondiente al Primer Premio en Alfarería, otorgado por la Sociedad de Bellas Artes Tanagra, en su XXIII Salón Anual de Artes Plásticas —mayo de 1953—, durante la celebración del Primer Centenario del Liceo de Hombres de Chillán. Un dibujo hecho en la escuela y varios recortes de papel adornan también la pared *(Marta Cordano)*.

Doña Práxedes nos recibe y orienta con espontaneidad singular, respondiendo con frases chispeantes, llenas de picardía, a nuestras preguntas que, además de preocuparse de las técnicas propias de la elaboración de la cerámica, exploran aspectos de la vida espiritual y de sus condiciones de vida económica y social.

Rodeada por nosotros, al ser interrogada por don Tomás Lago, contestaba sin cohibirse a un sinnúmero de preguntas, cuyas respuestas, por la rapidez con que eran vertidas, pasaban atropelladamente a nuestros cuadernos de apuntes *(Juan León)*.

Es una mujer de unos cuarenta y cinco años más o menos bien llevados; de tez morena, pelo negro y una expresión muy acogedora *(Dina Ampuero)*. Usaba un vestido de algodón barato estampado en blanco, verde y anaranjado; chomba negra; zapatos viejos, negros y sin lustrar, y medias de algodón *(Marta Cordano)*. Lamentó no estar mejor vestida cuando se filmó una escena de su trabajo *(Roberto Díaz Castillo)*. La acompañaba su hija María Inés, que andaba con chaleco y falda rojos, blusa negra, zapatos muy usados y calcetines largos *(Marta Cordano)*.

Mientras don Tomás Lago le hacía preguntas a Práxedes Caro, los alumnos del curso apuntaban observaciones del ambiente que la rodeaba, siguiendo instrucciones de la encuesta explicada anteriormente, las cuales puntualizan los siguientes hechos.

BASES DE CONOCIMIENTO

Preguntamos cómo aprendió su oficio y por qué; responde que su madre y su abuela —muerta después de cumplir los cien años—, lo sabían. Pero a ella nadie le enseñó; su madre trabajaba, principalmente, en fuentes, no hacía juguetes ni figuras, de modo que en el hecho sólo aprendió la técnica de sus mayores. De eso, hace más de veinte años; ella era una chiquilla entonces, pero tenía facilidades innatas para modelar, pues ejecutaba en greda todo lo que se proponía *(Mariluz Pellegrín)*.

Dice que aprendió mirando. Hacía "locitas chicas" o juguetes, cuyo valor era menor al que tienen actualmente *(Fresia Ríos)*.

—Aprendí sola, sin que nadie me enseñara; esto no se enseña sino el que tiene interés "apriende".

Hablando sobre los trabajos de su madre, añade que modelaba sólo objetos de uso práctico, tales como ollas, platos, fuentes, etc.

—Ella no hacía figuras como las que yo hago. Ayudándole, aprendí.

La afirmación de "aprendí sola", significa, pues, que aprendió el oficio de tanto verlo, como un trabajo común y corriente de su familia.

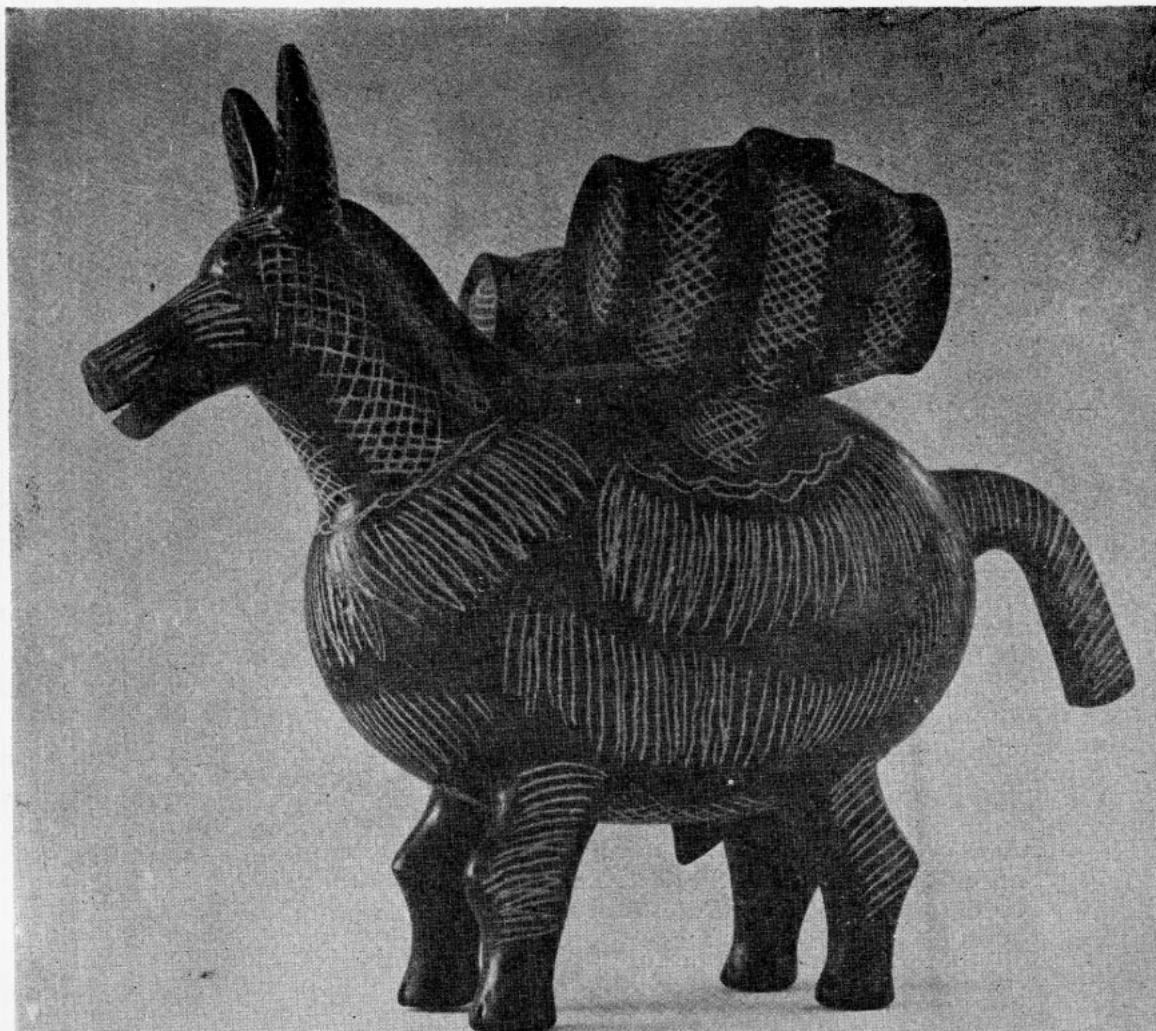
Actualmente doña Práxedes se dedica a hacer figuras zoomorfas con una pequeña grieta en la parte superior para que sirvan de alcancías, dándoles de este modo utilidad práctica.

—Hago todo lo que se me viene a la cabeza: bueyes, chanchos, caballos, mujeres tocando la guitarra *(Dina Ampuero)*. Sin embargo, la forma más cultivada por Práxedes Caro en la actualidad es un caballo con jinete, la misma con la cual obtuvo un diploma de la Sociedad de Bellas Artes.

Jarro pato. Interpretación de Práxedes Caro.
Colección Federico Kröhl.
Alto: 22 cmts. Largo: 32 cmts., 1957.

Burro alcancía.
Alto: 24 cmts. Largo 31 cmts.
Colección Federico Kröhl, 1957.





TECNICA

He aquí la explicación que da acerca del proceso seguido para realizar su trabajo: en primer lugar, limpia la greda (se entiende que sacándole las piedrecillas, trocitos de cuarzo y otras impurezas, materias duras, raicillas), pasando luego a amasarla *(Juan León)*. Bien amasada, toma dos pelotones, haciendo dos tortillitas de más o menos cinco centímetros de diámetro, ahueca una en la palma de la mano izquierda, ayudándose con un mate para moldear lo que después será la mitad del cuerpo de un animal; un trozo de calabaza seca que maneja con la mano derecha le sirve como espátula, resultando de este manipuleo algo así como una fuentecilla oval de unos diez centímetros de largo por seis de ancho; repitiendo la misma operación con la otra tortillita, hasta hacer una fuente igual a la primera. Luego, uniendo borde con borde, junta las dos mitades de lo que será el cuerpo de la figura, alisando la greda y redondeándola con la ayuda de un palito cilíndrico, de unos doce a quince centímetros de largo, que presiona sobre estos bordes hasta dejarlos perfectamente unidos. Esto da la forma de un huevo que será la base del cuerpo de un caballito. Las patas y el cuello se hacen y pegan después. La greda tiene un color gris oscuro y la alfarera la mantiene en constante estado maleable, mojándose las manos en agua, para comunicarle la humedad requerida, cada vez que opera sobre ella *(Fresia Ríos)*. Para adelgazar y pulir el interior usa un trozo de calabaza, y para el exterior, restos de cerámica *(Juan León)*.

Después de este trabajo, se espera que se seque un poco, o lo que es lo mismo, que se oree. Para esto, es necesario por lo menos un día de permanencia al aire libre, cerca de algo temperado. Al día siguiente, se "cordovea" la pieza, es decir, se alisa la superficie, sobándola con un pedacito de cuero suave o badana. Al día siguiente, empieza lo que se llama el "armado", que consiste en desgrasar, es decir, raspar, quitar y emparejar con un zuncho o raspador de fierro, todas las partes que se consideren de más en la forma y el grosor de las piezas. En esta labor se alisan las paredes exteriores y los bordes con un trozo de cuero suave. Si la pieza tiene orejas, se le ponen después.

Terminado el "armado", se procede a embadurnar todo el objeto con "colo", greda especial de color rojizo que disuelta en agua sirve de barniz. Como la pieza se ha humedecido de nuevo con el baño de "colo", se espera que vuelva a orearse durante un día más a fin de empezar el "bruñido", que la alfarera realiza sirviéndose de piedrecitas cuidadosamente escogidas, muy suaves al tacto, sacadas del lecho del río. Esta operación se facilita, aún más, untando la superficie con enjundia de ave o aceite de pata. El "bruñido" termina veinticuatro horas más tarde, pasando nuevamente la piedrecita pulidora sobre la superficie, la cual se soba cuidadosamente, además, con un paño para sacarle mayor lustre.

El "pintado", que es la operación siguiente, debe entenderse como la decoración exterior del tiesto. En efecto, por medio de una aguja, generalmente de victrola —antiguamente se hacía con una púa de espino o un clavito— se trazan los diversos dibujos que habrán de adornar la pieza, mediante rasgos escindidos en la greda todavía maleable, dibujando líneas curvas, enrejados, hojuelas sucesivas formando guirnaldas, etc.

Ahora el proceso ha llegado a su etapa final: la quema o cocción. Se lleva la pieza hasta el lecho de brasas producidas por el guano y se la entierra allí hasta que alcanza el rojo ígneo. Aquí termina la manufactura de las gredas rojas (*Juan Zárate*).

Si se trata de gredas negras, se ahuman primero, cuando todavía no están totalmente secas, y luego se queman con guano hasta que se ponen como brasas. En ese momento, con unos palitos, se sacan del fuego y, ardiendo como están, se ponen en gua-





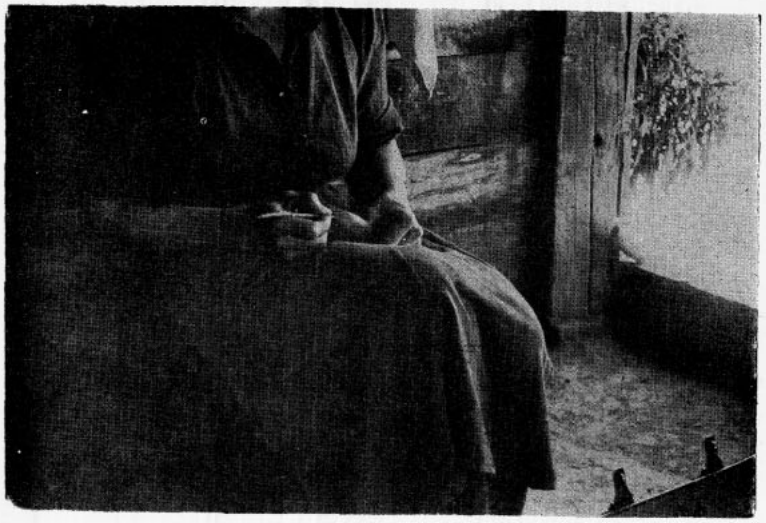


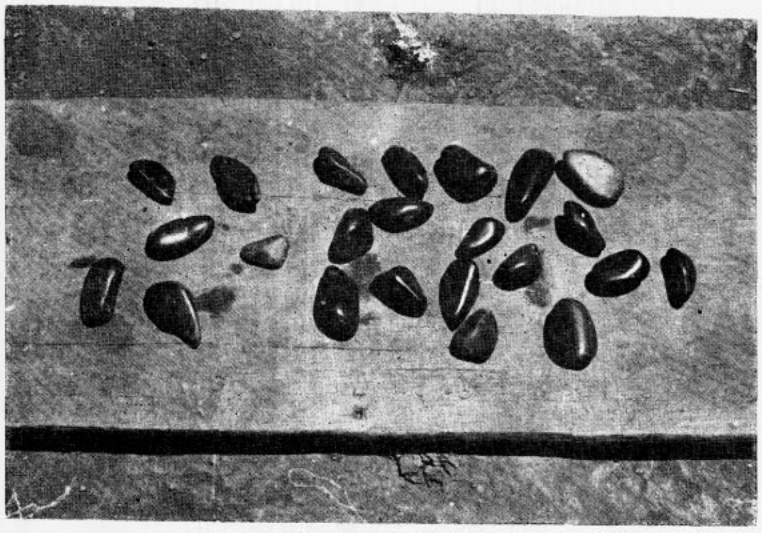
1. Alisando la greda con un palito cilíndrico.

2. Poniéndole orejas al tiesto.

3. Utensilios de trabajo: tablilla, trozo de calabaza, sunchos y punzones, pedazo de cuero, piedras de río.







4. Bruñiendo la pieza por última vez con la piedra pulidora.

5. El *pintado* incluye la decoración exterior del tiesto.

6. Piedras de río con que se hace el bruñido.

Fotos Sr. Alberto Medina, del Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile.

no o paja húmedos, de manera que al producirse la combustión de estos elementos salga mucho humo negro, cargado de polvo de carbón, que será lo que dará el color definitivo a la pieza.

Ya sólo resta un último detalle del proceso de elaboración: hacer resaltar los dibujos ornamentales escindidos, para lo cual la alfarera los moja con "colo" blanco, dando pequeños toques con un trapito sobre ellos. Un momento después, al limpiar la pieza con un pedazo de tela, ya seco el "colo", aparecen los dibujos trazados en blanco sobre el fondo brillante de la figura.

CUALIDADES Y PROPORCIONES DEL MATERIAL EMPLEADO EN LAS LOZAS

Por su parte, el ceramista don Eugenio Brito, que ha permanecido durante algún tiempo estudiando los detalles físicos y técnicos de la elaboración, selección de materiales, proporción de las mezclas, etc., requerido por nosotros para completar la presente encuesta, nos ha dado los siguientes datos como fruto de sus observaciones entre las alfareras de Quinchamalí:

"Los elementos usados por ellas para preparar la pasta de sus modelos son:

Una greda plomo;
una arenisca llamada "trumao", y
una tierra amarilla.

La greda plomo (arcilla gris) es el elemento plástico que facilita el modelado de las distintas formas por finas o complicadas que ellas sean. Esta materia, por su plasticidad y gran absorción del agua, tiende a agrietarse con mucha facilidad durante la deshidratación. Para evitar este defecto y permitir un secado regular, se le añade un elemento desgrasante que da a la arcilla gris una porosidad que no posee.

El "trumao" consiste en una arenisca muy fina que actúa como desgrasante, término que en cerámica designa el elemento irreductible y permanente que da cuerpo y porosidad e impide la deformación en la deshidratación y cocción de los objetos.

La tierra amarilla es la arcilla impura y fuertemente coloreada por el óxido férrico que, lejos de perder este color por la acción del fuego, llega a adquirir, después de cocida, una coloración de un rojo intenso. La cal y el óxido de fierro que contiene esta tierra, la hace ser fusible a una temperatura relativamente baja, a pesar de que la presencia de una proporción variable de cuarzo, tiende a contrarrestar la propensión a la fusibilidad. Esta tierra es el fundente que en cerámica constituye el elemento que, bajo la acción del fuego, reacciona y da cohesión a los componentes.

Aunque ellas no se ciñen a ninguna fórmula determinada, por lo general la greda plomo, el "trumao" y la tierra amarilla es mezclada en cantidades iguales y largamente amasada. Con esta pasta son fabricadas por las "loceras" las "botellas" o "guitarreras", los juguetes y las pequeñas fuentes para uso doméstico.

La misma mezcla con "trumao" o arena más gruesa es empleada en las formas de tamaño más grande, como fuentes tapadas, azafates, jarros y jardineras.

Como puede verse, el procedimiento empleado se ajusta perfectamente a la técnica más eficaz de la cerámica de todos los tiempos."

CONVERSACION DIRECTA CON PRAXEDES CARO

El diario "La Discusión" de Chillán había, en cierto modo, auspiciado el viaje del curso de arte popular de la Universidad de Chile. Aparte de deparar a sus integrantes, desde el momento de su llegada, las mejores atenciones, la dirección del diario concertó entre otras cosas, con el Plan Chillán, el traslado del grupo, en autobús especial, hasta la zona misma donde están las alfareras, enviando asimismo los instrumentos técnicos para registrar en cinta magnética un reportaje informativo sobre la investigación que se estaba realizando.

Como un testimonio directo de una parte de la encuesta transcribimos fielmente la grabación en referencia:

TOMAS LAGO:

—Usted sabe, doña Práxedes, que las cerámicas negras que se hacen en Quinchamalí son muy especiales, tienen un gran mérito y son muy conocidas fuera de Chillán, e incluso, fuera de Chile. ¿Sabe usted eso o no?

PRAXEDES: —¿Qué tengo que decir yo?

T L: —No tiene nada que decir.

T L: —Quisiera saber si usted tiene alguna preferencia por cierto tipo de gredas. Quisiera saber, por lo menos, si le gusta hacerlas.

P: —Claro que me gusta; si no, no trabajaría.

T L: —¿Cuánto tiempo hace que trabaja?

P: —Harán unos veinte años.

T L: —¿Qué edad tenía usted cuando empezó a hacer este tipo de trabajos?

P: —Como después de los quince años.

T L: —¿Quién le enseñó a usted a hacer las cosas que manufactura?

P: —A mí no me enseñó nadie, porque yo aprendí sola.

T L: —Pero, ¿su mamá trabajaba en esto?

P: —Pero no en esta loza; trabajaba en lozas grandes, en ollas, en fuentes, en cántaros. También hacía juguetitos chicos. Pero yo aprendí sola, donde veía en otras partes hacer, todo lo que se me venía a la cabeza: hacía de lo que quería hacer y después el caballo.

T L: —¿Qué es lo que tiene más éxito entre las piezas que hace?

P: —Chanchos, el caballo, porque es el que piden más ahora, y también cabros.

T L: —¿Cómo trabaja usted la loza?

P: —Nosotros trabajamos la greda como se quiere hacer nomás, lo mismo que la masa.

T L: —¿La greda se amasa como el pan?

P: —Claro. Como se hace la masa para el pan, así se hace la masa para la greda también.

T L: —Pero las leyes del oficio para cocer la loza, bruñirla, pulirla y dejarla como llega al mercado de Chillán, eso lo aprendió usted de su madre o de la gente del lugar, ¿no es cierto?

P: —Claro; lo que los mayores hacían lo hacía yo: se bruñía con las mismas piedrecitas.

T L: —¿Cómo le dan el color negro, doña Práxedes?

P: —Eso se tiñe con guano de caballo.

L: —¿De qué manera?

P: —Se tapa con guano y después se saca del fuego y se pone en el guano de caballo. Al sacarla colorada, después se pone negra.

El locutor de "*Radio La Discusión*" intervino en ese momento:

LOCUTOR: —Señora Práxedes, permítame que yo la interrogue sobre el aspecto humano suyo: ¿Cuántos años dijo que tenía?

P: —¿Yo, cuánta edad tengo? (Se ríe).

L: —Haga memoria.

P: —A esta fecha tengo unos cuarenta y tres años. (Se ríe).

L: —¿Tiene familia usted?

P: —Claro.

L: —¿Cuántos hijos tiene?

P: —Tengo tres hijos: dos hombres y una mujer.

L: —¿Y su marido vive con usted?

P: —(Se ríe). No tengo marido yo. (Se ríe). Los hombres son muy malos: me dejaron a mí con mis chiquillos y ellos se fueron a otra parte.

L: —¡Caramba, señora Práxedes! tal vez lo quiso Dios así, y tal vez si hubiera tenido marido a su lado no haría estas piezas preciosas que hace ahora.

L: —Una pregunta más: ¿Es ésta la única pieza que tiene usted para vivir? ¿Cuántas piezas tiene usted en la casa donde viven?

P: —Esa y la otra casita que tenemos, y esta es la cocina para hacer los chanchos.

L: —¿Es aquí donde hace sus cerámicas?

P: —Allá, adentro, pero es muy helado; por eso me vine para la cocina.

L: —¿Y aquí mismo hace el fuego para su comida?

P: —Claro.

L: —¿Y la greda que usted emplea es especial o es natural del lugar?

P: —No. Hay que ir a buscarla, pues aquí no hay greda.

L: —¿A qué parte la va a buscar?

P: —En el terreno de don Carlos Ulloa, a la orilla de la línea.

L: —Dígame usted, ¿ha llevado algunos trabajos suyos a una exposición de Chillán?

P: —Claro.

L: —¿Se ha sacado premios?

P: —El primer premio me saqué.

L: —¿Con qué se lo sacó?

P: —Me lo saqué con un caballo con el jinete, con una niña en ancas.

L: —¿Cuándo obtuvo ese premio?

P: —Yo no me acuerdo, pero la señora Juanita se acuerda; pero la señora Juanita no está nada aquí.

L: —La última pregunta de nuestra parte: ¿Además de la figura del caballo, qué otras figuras confecciona usted en greda?

P: —Hago monos cantando, una mujer con guitarra sentada en un chanchito.

L: —¿Cuánto se demora en hacer una figura desde el momento mismo en que comienza a amasar la greda? ¿Le ha tomado el tiempo a su trabajo?

P: —No, porque hago así de tiesto (señala con la mano), las dejo principiadas nomás, hago una media docena y le pongo una cosita, y así las voy terminando hasta el otro día.

L: —Pero supongamos una figura sola: ¿cuánto tiempo se demora en terminarla?



Familia de Práxedes Caro. Al centro su madre Petrona Antigüeno, detrás, a su derecha, Práxedes, acompañada de sus tres hijos. *Foto Dr. Federico Kröhl.*

P: —Solamente me demoraría un día nomás.
L: —¿Y quedaría cocida así?
P: —No queda cocida, porque se quedaría verde. No se puede cocer al tiro. En unos tres días quedaría.
L: —¿Al término de unos tres días tendrá usted terminadas unas cuantas figuras?
P: —Una sola podría sacar así, pero para sacar hartas no.
L: —¿No se puede dedicar solamente al trabajo de las gredas, porque tiene las tareas de la casa también, y harto que le darán que hace sus hijos?
P: —Sí, pues, no ve que están tan chicos.
L: —¿Qué otras amigas suyas trabajan en greda?
P: —Las que están al frente.
L: —¿Cómo se llaman?
P: —Una se llama Silvia García y la otra, la mamá, se llama Carmen Rosa Figueroa, en esa casita chica; y doña Dolores, en el bajo de esa casita.

FAMILIA

Sobre la constitución de la familia, las ideas predominantes acerca de la relación con los hijos, jerarquías de autoridad maternal, costumbres admitidas y reacciones personales sobre la vida doméstica, la encuesta logró fijar algunos hechos que son muy elocuentes para ilustrarnos acerca del tema. Veamos el caso de Práxedes Caro:

Vive doña Práxedes con dos de sus hijos y su madre ya anciana, doña Petrona Antigüeno (1), de ochenta años, quien pese a su edad y a su sordera, es todavía una persona con cierta agilidad y una mente lúcida.

Nació y creció doña Práxedes en Quinchamalí, al igual que sus padres y abuelos. Es propietaria de la casa, habiéndola heredado, junto con los terrenos que la rodean, de sus antepasados. No hace mucho, adquirió las escrituras de propiedad, asegurando así su total dominio y tranquilidad, pues, según declaraciones de su hija, "había gente viva" que quería quitárselos.

Doña Práxedes no sabe leer ni escribir porque, según nos contó después su hija, asistió muy poco a la escuela. Afirma que "las profesoras eran malas y que le pegaban", actitud que ella no toleró, huyendo un día de la escuela para no volver más.

De sus tres hijos, el mayor es José Caro Caro, hijo natural de diecinueve años (2), quien se encuentra en Santiago, en donde se quedó después de haber hecho el Servicio Militar en el Regimiento Buin, y del cual actualmente no sabe nada, pues es "un ingrato".

Su segundo hijo es Inés Caro Caro, también hija natural, de diecisiete años, quien sabe leer y escribir, pues cursó hasta el quinto año primario en una escuela de Chillán. Es una muchacha limpia y preocupada de su persona, muestra de ello eran su vestuario y su peinado. Trabaja ayudando a su madre en los quehaceres de la casa y también en cerámica, aunque solamente a "componer", porque no le gusta hacer las figuras. Con respecto a esto, dijo su madre: —"Yo no le enseño. Aprende si le gusta. Esto no es lo mismo que estar en la escuela." Asegura haber conocido Santiago en 1951, cuando su hermano hacía el Servicio Militar. Le gustó mucho y le agradaría vivir allí, pero no tiene esperanza de que esto suceda. Además, Inés es una muchacha que,

(1) Es notoria la ausencia de apellidos indígenas en el pueblo chileno, en virtud del fenómeno cultural que podría llamarse presión del criollismo. Lo mismo ocurre en Quinchamalí. Las familias en general prefieren llevar los nombres españoles sustituyendo los indígenas por aquéllos.

Antihuenu, sin embargo, revela la rama araucana más directa. Viene de *antú*, sol, y de *huenu*, arriba, altura, sol alto, un cacique de Quillén en 1640 llevó el mismo nombre, como también se llamó así el toqui sucesor de Caupolicán, en 1562, según P. A. Valenzuela: Glosario Etimológico.

(2) Ante estos datos nos queda la duda sobre la verdadera edad de este hijo de doña Práxedes. Si es cierto que Inés vino a Santiago en 1951, cuando su hermano hacía el Servicio Militar, entonces José no tiene diecinueve años —como declaró su madre—, sino veintitrés o veinticuatro.

al igual que su madre, no tiene otras diversiones que aquellas que le proporciona el lugar en ciertas ocasiones y fechas determinadas del año, pues, por otra parte, su madre la cuida mucho.

Por último, el tercer hijo de doña Práxedes es Manuel Carrasco Caro, de doce años, quien con mayor suerte que sus hermanos fue reconocido por su padre (*Norma Alarcón, Mariluz Pelegrín, Gladys Figueroa y Juan León*).

En cuanto a otros aspectos de la vida y actividades de esta ceramista popular, logramos saber que sus relaciones con los otros centros culturales más cercanos, se limitaban a viajes a la ciudad de Chillán para hacer sus compras, llevando, a veces, greda, aunque últimamente no iba desde hacía varios meses. Además, ha conocido en época de verano algunos lugares de la costa: Talcahuano, Dichato, Yumbel. Santiago no lo conoce, pero tiene la esperanza de visitarlo algún día; sobre todo ahora que su hijo se encuentra en la capital.

Al parecer, doña Práxedes lleva una vida tranquila, cuya única preocupación es su trabajo y el bienestar de sus hijos. Sus diversiones y amistades son también muy pocas, aunque es una persona visitada, sobre todo, por gente extraña al lugar y, además, por extranjeros atraídos por su prestigio. Sus pocas diversiones se limitan a visitas muy esporádicas a los cines de Chillán; pero tiene mayor oportunidad de ver las proyecciones del Servicio de Difusión Cultural de Chillán en el propio Quinchamalí. Los circos que suelen llegar a la región le proporcionan también algunos momentos de distracción, a pesar de que, según afirma, "no son muy buenos". Interrumpen su vida cuotidiana, las fiestas patrióticas que allí se celebran. Por otra parte, como católica que es, dedica algunas horas del día a sus deberes religiosos: asiste a novenas, misiones y a la misa del gallo, para la Pascua (*Norma Alarcón, Mariluz Pellegrín, Gladys Figueroa y Juan León*).

PRODUCCION

Materia Prima

Las artesanas de Quinchamalí obtienen la greda, principalmente de las faldas de las lomas que pertenecen a particulares, quienes prohiben la extracción de ésta. Los amplios terrenos gredosos que se encuentran, algunos a flor de tierra y otros en el subsuelo, son de muy buena calidad para la manufactura de cacharros (ollas, fuentes, mates, etc.).

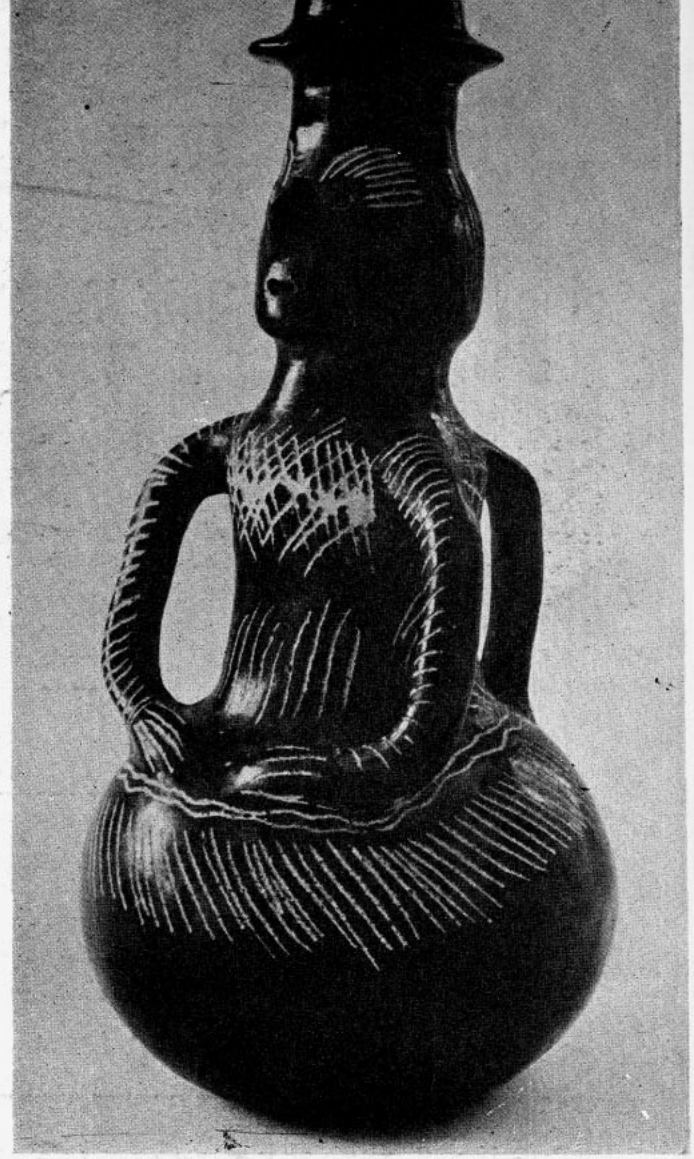
La greda es arrancada por las mujeres al caer la tarde y cuando todo es silencio. Para ellas es una verdadera aventura ir a la "mina", como la llaman, y estar a oscuras arrancando trozos amorfos de greda. Para esto se valen de una "calla" (especie de cuchara hecha de madera o de otro material duro) que llevan consigo. Sus ojos, tanto miran al suelo como hacia el frente, atisbando la posible presencia de los dueños del gredal.

Para su transporte, se valen de sacos harineros y su cantidad está de acuerdo con la necesidad de cada una.

Existe greda amarilla, la cual sirve para hacer objetos de uso práctico (ollas, fuentes, etc.), siendo más fina la negra, que es la utilizada para trabajos en miniatura y formas escultóricas (juguetería a base de animales y de algunos utensilios caseros) (*Juan Zárate*).

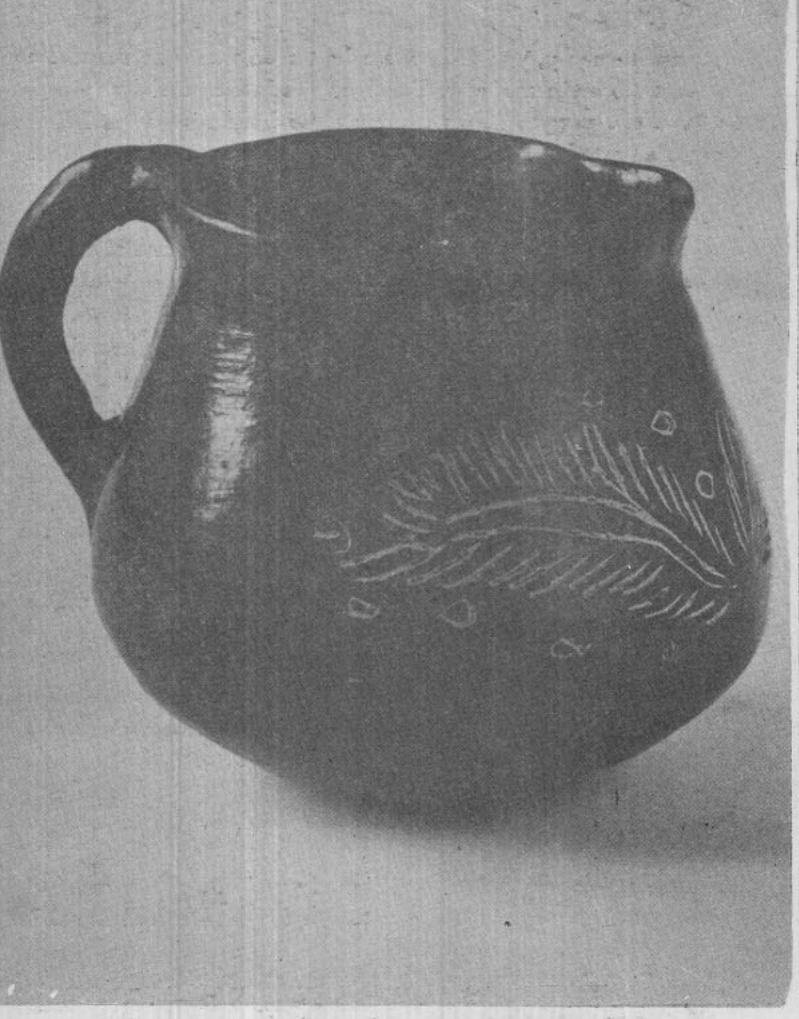
Como a otras alfareras, a Abelina Fuentealba le cuesta muchos sacrificios conseguir sus materiales. Así, por ejemplo, el guano lo compra por cajones en el fundo "El Tránsito", a ochocientos pesos cada uno. La greda negra en el "Paso de las Animas". La greda amarilla la obtiene en las faldas de las lomas pertenecientes a don Carlos Ulloa; y, el "colo", en un lugar denominado San Pedro. La loza vienen a comprarla a su casa, entregando la docena a trescientos pesos. El Mercado de Chillán es el centro recolector de toda esta producción artística (*Juan Zárate*).

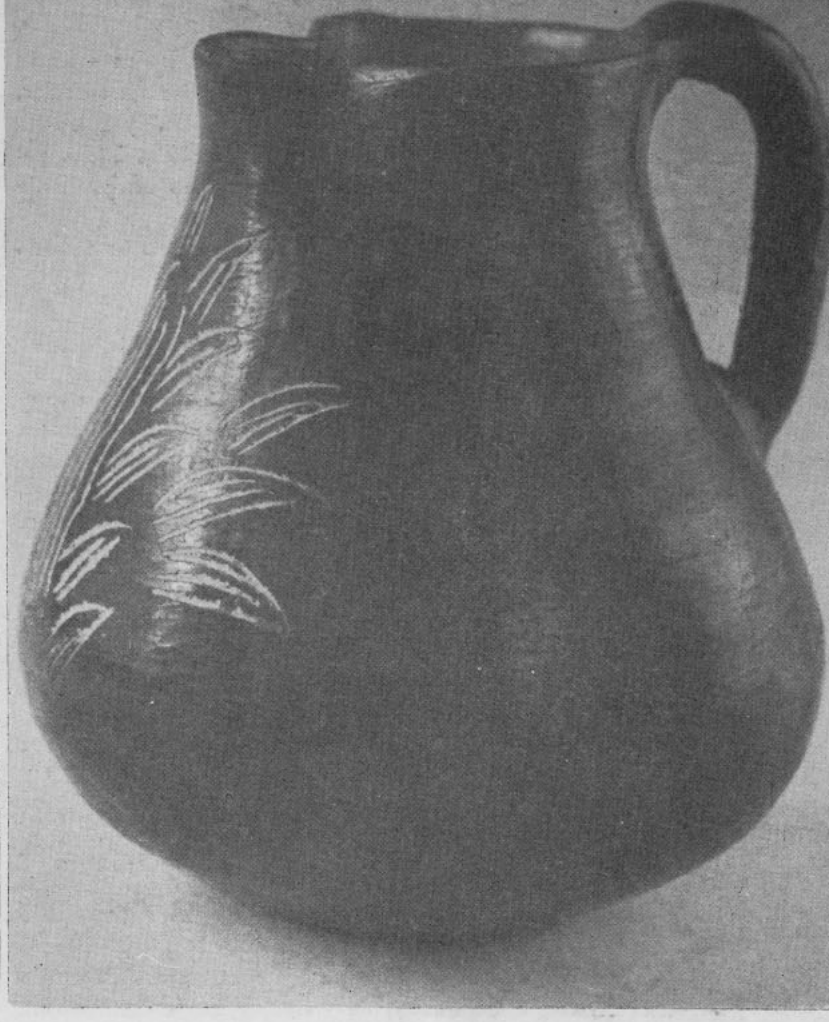
Práxedes Caro compra la greda a don Carlos Ulloa, en Paya-

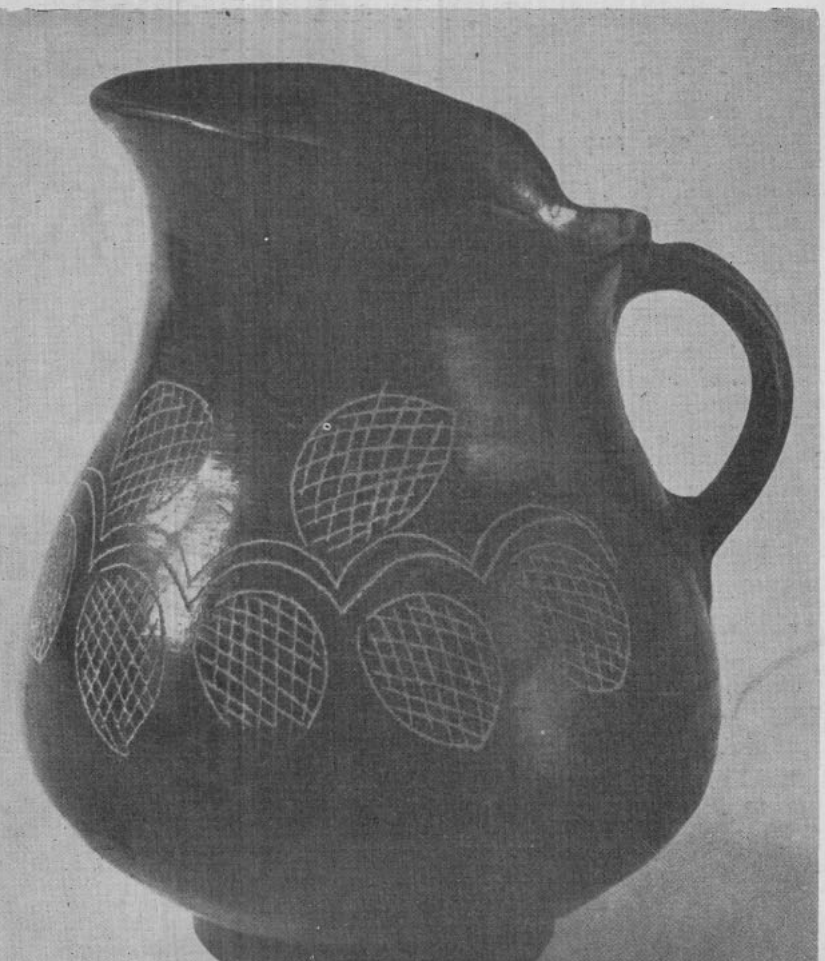


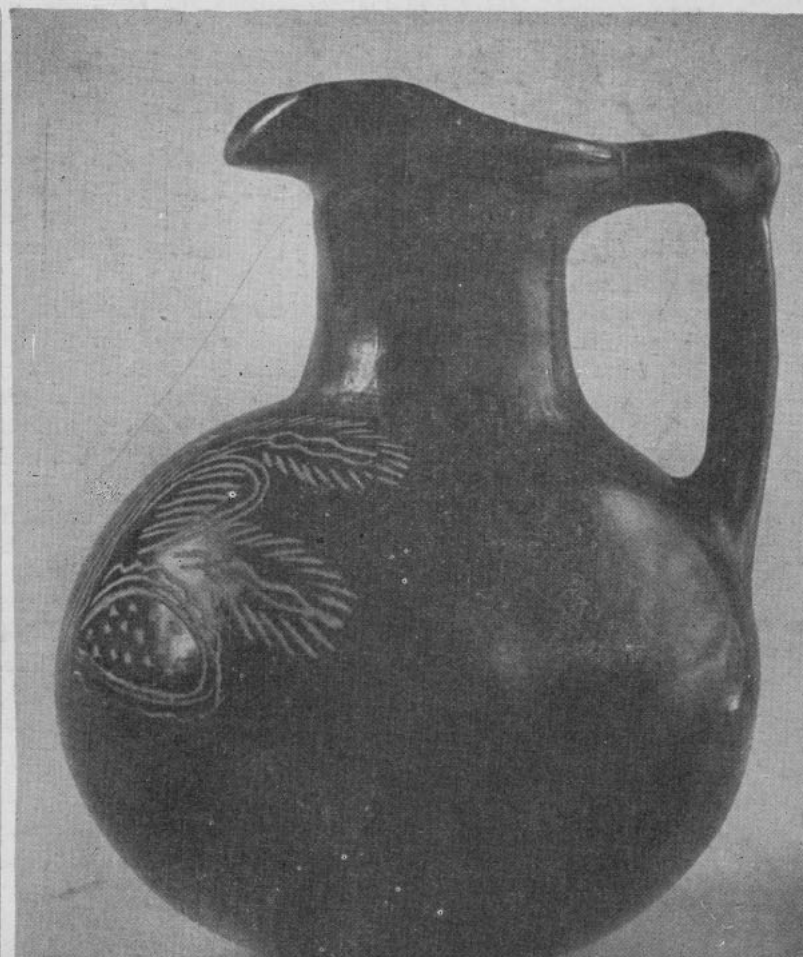
Mujer cántaro, última creación de Práxedes Caro que rompe con formas tradicionales de Quinchamalí.
Alto: 28 cmts. Diámetro: 14,5 cmts.
Colección Federico Kröhl, 1957.

Los jarros de boca ancha son los más antiguos en la tradición americana. Cuatro formas actuales de Quinchamalí que muestran por orden sucesivo la evolución de estos tiestos. La botella de cuello angosto es la más moderna.









marrún, "al otro lado de la vía férrea". En San Pedro —hacia el sur— compra el "colo". Antes vendía sus trabajos sin cocerlos. Ahora, después de cocidos. A los turistas "por pieza" y a los comerciantes "por docena". Insiste en que su trabajo es hecho periódicamente, razón por la cual considera injusto un probable cobro de impuestos.

El agua la obtiene de un pozo abierto en su propio terreno (*Roberto Díaz Castillo*).

Cantidad de piezas por día. Curva de producción

Supimos que realiza, aproximadamente, media docena de figuras al día, pero sin terminar. Trabaja en serie, ya que en una sola se demoraría tres días.

Doña Práxedes trabaja intensamente en primavera y en verano, pues el clima es un gran aliciente. En invierno, el trabajo declina.

Con las estaciones cambia la clase de trabajo: en otoño y verano, por ejemplo, se dedica a la recolección de frutos, los cuales vende o cambia por mercadería *(Dina Ampuero)*.

Nos confiesa que alcanza a realizar, más o menos, media docena de estas figuras al día, aunque no totalmente terminadas.

Vende parte de su producción a compradores que vienen a su propia casa, y también entrega cierta cantidad a una vecina encargada de "componer" y vender la parte de la producción restante que, previo pago del trabajo realizado, ha quedado en su poder *(Juan León)*.

María Lavado de Pino, otra de las ceramistas del lugar, vende a los turistas y a intermediarios. El grueso de la producción se lo compra un comerciante de apellido Venegas, para el Mercado Central de Santiago. La unidad de venta es la docena. Afirma que él le compra "al por mayor" *(Roberto Díaz Castillo)*.

SUBDIVISION DEL TRABAJO

Para terminar, agregaremos algunos datos que recogimos, no de una ceramista, sino de una ayudante o "componedora", como se les llama allá. Se trata de doña Riola Castro, vecina de doña Práxedes, casada, con dos hijos, quien vive con su padre. Pues bien, esta señora como "componedora" se dedica sólo a cocer, bruñir y darle terminación a las piezas de greda que le pasa doña Práxedes. Fue así como le compramos a ella algunas piezas hechas por su vecina. Los precios de ésta eran los mismos que cobraba doña Práxedes (*Norma Alarcón, Gladys Figueroa, Mariluz Pelegrin y Juan León*).

Comparando la producción de las actuales loceras, hemos llegado a la conclusión de que las que han conseguido la mejor calidad, tanto formal como técnica, son las hermanas Soledad y Rosa Zapata, cuyas piezas son verdaderas obras de arte dentro de la artesanía popular. Es notable también doña Práxedes Caro, porque sin perder la calidad, trabaja en forma casi industrial al elaborar, en sus fases primarias, gran cantidad de figuras, que luego distribuye a las vecinas que hacen el papel de "componedoras", es decir, que dan el acabado a las piezas: bruñir, decorar, cocer, ahumar, y por último, dar el color a los dibujos exteriores. Trabajan en intercambio de docena por docena, esto es: la locera entrega dos docenas de piezas semielaboradas y la "componedora" las termina, devolviendo una docena a su socia y dejándose la otra para sí, en compensación de su trabajo.

COMERCIO EN LA ACTUALIDAD

El coeficiente o curva de producción pudimos establecerlo en la siguiente forma: en los meses de invierno no se trabaja por el rigor del clima; dicen que con el frío las manos no pueden trabajar bien la greda y que, además, la greda es muy "llamadora" de reumatismo; y, por último, las bostas de vaca que usan como combustible están mojadas. Tampoco producen mucho en épocas de cosechas, porque deben ayudar a los hombres en las labores agrícolas, y todas las loceras tienen, además, sus bien cuidadas huertas frutales. La mejor época para el trabajo es la primavera, y cuando más aumenta las ventas es en períodos de fiestas: Navidad, Año Nuevo y Fiestas Patrias, aunque actualmente la demanda es más o menos permanente.

La gente del lugar ha notado que desde algún tiempo a esta parte ha aumentado en forma muy considerable el pedido de sus trabajos, de tal modo que se ven casi imposibilitadas para atender a todos sus clientes. Observamos, por ejemplo, donde las hermanas Zapata, que hay personas que les pagan con mucha anticipación el valor de algunas piezas. Los comerciantes de Chillán y también de Santiago presionan a las artesanas para que aumenten la producción y exigen la fabricación de formas nuevas, contribuyendo así a la decadencia de la alfarería, puesto que la gran demanda perjudica la calidad y las exigencias de nuevas formas, aleja a las alfareras de las figuras clásicas folklóricas (*Hernán Rojas*).

Los cacharritos son traídos desde Quinchamalí por personas encargadas que se dedican al traslado de estas piezas, lo que para ellas constituye el mejor negocio del mundo. Los "conchenchos", como se les llama, adquieren la loza a precios bajísimos, para luego entregarla a los comerciantes de Chillán a precios de turistas.

Seguidamente voy a dar a conocer el precio de algunos objetos de cerámica quinchamalina, puestos en los kioskos del mercado y su relación con el costo en el lugar de producción. Así, por ejemplo, un jinete con caballo vale en el kiosko 480 pesos, en la casa de la alfarera, sólo 250 pesos. Si el caballo es más pequeño, en el mercado suelen rebajarlo en 50 pesos. Una cantora con guitarra vale en el mercado 880 pesos; en la casa de la artesana, 200 pesos. Un chancho, en Chillán, vale 200 y 300 pesos; en Quinchamalí, solamente 150 pesos. Pailas, sartenes, otros objetos pagados a 25 y 30, son vendidos en más del doble (*Juan Zárate*).

DOS TENDENCIAS ENTRE LAS PRINCIPALES CERAMISTAS

Para facilitar y comprender mejor las maneras de trabajar la alfarería de la región, es necesario hacer una distribución habitacional de las artesanas de Quinchamalí.

Hacia el sur de la vía férrea, entrando por el camino de "Las Animas", a cortas y a largas distancias, hacia los cerros deshabitados, se encuentran las artesanas de las fuentes grandes y chicas, de las ollas, cántaros de variados tamaños de uso doméstico... Ellas representan la tradición invulnerada; seguramente la historia de este sector alfarero se remonta con fuertes raíces en el tiempo.

Tránsito Echeverría, no parece ser olvidada por los visitantes y pese a su trabajo de escaso bruñido, ha sido fotografiada como muchas otras; más allá, en su escondida casa, Brígida Rodríguez reserva su experiencia de largos años; las Romero pertenecen a una generación nueva y, por lo mismo, no confiesan abiertamente su oficio; Rosario Osorio batalla sola en las dificultades del trabajo artesanal; Juana Romero hace rendir su producción con el aporte familiar, su madre, Griseria Caro, vive más al norte, en el bajo del cerro; Teodorina Caro de Jiménez, con una numerosa familia, modela enormes fuentes que le martirizan las espaldas.

Entre tantas otras artesanas de este lado, viven Rosa y Soledad Zapata, que laboran variadas piezas de diferente carácter. Las Zapata ocupan un lugar preferencial, porque a ellas pertenece, desde hace unos veinticinco años, la "mujer cántaro", una de las piezas más típicas y tradicionales del nuevo folklore de Quinchamalí.

Al lado norte del ferrocarril, por el camino de la escuela, encontramos el otro grupo de artesanas que cultivan las tendencias más modernas y decorativas. Como en el caso de la "mujer cántaro", tendríamos que desandar el tiempo en más de un cuarto de siglo para encontrar la aparición del no menos típico "Chancho alcancía", nacido con tres patas, en las manos de Prosperina Venegas, ya fallecida.

En la actualidad, las zoomorfas encuentran elevada expresión en Práxedes Caro, quien tomó de doña Prosperina la forma del "chancho alcancía", al cual abandonó posteriormente para cambiarlo por sus celebrados "caballos" montados por carabineros, huasos, mujeres, que modela hace más de diez años.

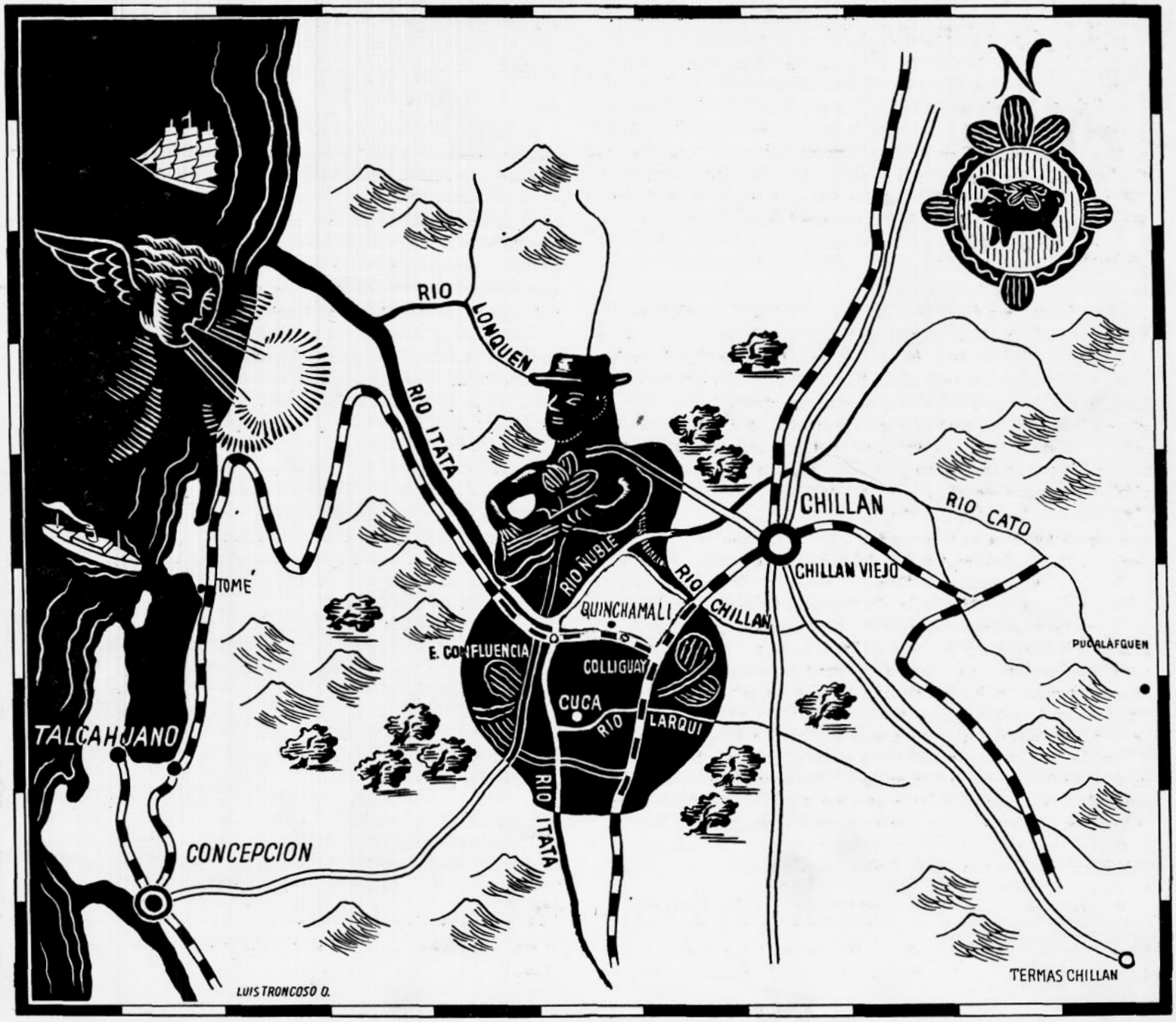
Las figuras de doña Práxedes, por su carácter anecdótico y su sabor humorístico, condiciones que no dejan de representar el sentir del pueblo son, sin duda, una novedosa contribución a la expresión popular artística. No le han faltado imitadoras, como Elena Poblete, Hilda Figueroa, Mercedes Muñoz, quienes recibieron la influencia satírica de sus "caballos". Esta es una derivación inevitable del arte popular, que sin producir trastornos, expresa siempre el mismo carácter geo-folklórico de un lugar y el sentir del pueblo.

Práxedes Caro guarda cuidadosamente su diploma correspondiante al Primer Premio de Alfarería, obtenido en el XXIII Salón Anual de la Sociedad de Bellas Artes "Tanagra" (1953).

Ana García obtuvo el Segundo Premio; Rosa Ortiz, Rosa Ester Fuentealba, también enviaron trabajos en esa oportunidad.

Doña Ana no ha trabajado mucho durante el presente año, la misma greda le ha enfermado temporalmente las manos; sus hermanas Elsa y Silvia, plasman variados juguetes, junto a su madre Carmen Rosa Figueroa; Lolo Guzmán y su hija Margarita reproducen las distintas formas de los objetos en miniaturas; Abelina Figueroa, Rosa Valenzuela, María Cruz, modelan, de preferencia, juguetes; Dolores Carrasco, Inés Venegas, Celmira Carrasco, Alicia Poblete, hacen "chanchos", "mates", "vacas" y "cabras"; Margarita Durán, animales chicos; María Lavado y María Venegas hacen "cabros", "monas" y "chanchos"; Nicolasa Rodríguez sigue haciendo "jarras" de armoniosos contornos (*Manuel Hidalgo Romero*).

MAPA ILUSTRADO DE QUINCHAMALI Y SUS ALREDEDORES



HISTORIA Y GEOGRAFIA DE QUINCHAMALI

La historia de este lugar es única y data de tiempos precoloniales, como se verá en seguida.

Don Alonso de Rivera escribió en la historia de la pacificación del Reino de Chile, brillantes páginas llenas de dramatismo, y, fundó muchas ciudades y fuertes al sur del río Maule (Maullen: con agua), con el fin de infundir respeto a los indomables aborígenes. Fue, pues, un activo capitán y un diligente gobernador, que será siempre recordado por la historia colonial y por los pueblos que levantó durante su agitado gobierno.

Para defender y amparar la ciudad de Chillán, fundada el 26 de junio de 1580 por don Martín Ruiz de Gamboa, el gobernador hizo construir tres fuertes, entre los años 1601 y 1602. Fueron estos fuertes, por orden cronológico, los de San Pedro de Ñuble, de Quinchamalí y de Santa Ana de Itata. El primer fuerte quedó bajo la defensa del capitán Martín Muñoz; el segundo, el de Quinchamalí, lo construyó en las juntas del Itata con el Ñuble y le puso por jefes a los capitanes Alvaro Núñez de Pineda y Ginés Lillo, según dice el historiador colonial P. Diego Rosales. El tercero, lo hizo levantar, Itata abajo, según lo expresa el mismo historiador.

Como se ve, ya Quinchamalí hacía su aparición entre los lugares y fuertes coloniales del Reino de Chile, a principios del siglo XVII.

Medio siglo de duración tuvo el fuerte de Quinchamalí en su oficio de centinela de Chillán, en la guerra contra los araucanos.

Por otra parte, la ciudad de Chillán fue atacada casi desde el principio de la sublevación. Las fuerzas españolas se defendieron bravamente. Para tener más fuerzas concentraron las guarniciones circunvecinas en Chillán. Fueron entonces abandonados los fuertes de San Pedro de Ñuble, de Quinchamalí y Santa Ana de Itata. Finalmente, los españoles fatigados y sin provisiones, acordaron abandonar la ciudad y escapar hacia el norte. Apenas fue abandonado Chillán, cuando los araucanos le prendieron fuego a la ranchería que formaba la población. Antes habían ocupado e incendiado los dos fuertes auxiliares de Chillán: San Pedro del Ñuble y Santa Ana de Itata. Tenían lugar estos dramáticos sucesos, en marzo de 1635.

Cuando, casi nueve años más tarde, don Angel de Peredo, a la sazón Gobernador General del Reino de Chile, fundó el segundo Chillán (10 de enero de 1664), empezaron a revivir los lugares y caseríos circunvecinos. Así pasó, por lo menos con Quinchamalí e Itihue (uthiu: flor y fruto del quintral "loranthus tetrandus"); resurgieron como pequeños poblados y centros de actividades agrícolas.

Chillán fue destruido por el terremoto del 25 de mayo de 1751, que arrasó también con la zona. El tercer Chillán fue fundado por decreto del 25 de septiembre del mismo año, decreto dado por el Gobernador General don Domingo Ortiz de Rosas.

Para asegurar la vida de la ciudad, se determinó hacerle una serie de fortificaciones, que la transformaría en inexpugnable contra la belicosidad y poderío de los araucanos (1). Para hacer estas fortificaciones, se llamó a propuestas; ocurrió lo curioso: se presentaron dos interesados. Se trataba de construir un foso que rodeara la ciudad y que tuviera cuarenta y ocho cuadras de longitud por siete metros de ancho y cinco de fondo.

Uno de los interesados, Mariano Castro, prometía hacer doce cuadras de fosos y pedía tierras de Itihue, cuyos habitantes indígenas debían ser trasladados a otro punto. Miguel Trigueros se comprometía a hacer otras doce cuadras de fosos y pedía las tierras de Quinchamalí, cuyos mapuches y su cacique Mitimpillán (Muthing: sacudir con palo; Pillán: diablo), debían ser trasladados a otra parte.

(1) Documentos inéditos en la Biblioteca Nacional. Capitanía, Volumen 411, cita R. Muñoz Olave.

Las propuestas pasaron a varios informantes que dieron su parecer, tras estudiarlas. Propusieron después su aceptación y trasladar los indios de Itihue y de Quinchamalí a Changas (changas: brazo), lugar y punto que corresponde a Cocharcas actual (pueblo que queda al lado norte del río Ñuble). Sin embargo, al fin, de todo, no se llegó a nada efectivo y no hubo el cambio de las pequeñas poblaciones de Itihue y Quinchamalí, que continuaron tranquilamente en sus respectivas rancherías o levus, al mando del Inalonco o cacique pequeño (2).

Posteriormente, Quinchamalí y sus contornos entraron a la vida más o menos tranquila que precedió a la vida de la Independencia, período de tiempo que abarcó desde 1810 hasta 1826, es decir, desde que principió a agitarse en el país la idea de libertad nacional, hasta que los últimos restos del territorio (Chiloé), fueron incorporados a los dominios del gobierno republicano.

Durante las luchas por la independencia no tuvo Quinchamalí papel importante. Solamente vio pasar a cierta distancia las fuerzas hispanas y chilenas que atravesaban los ríos Itata y Ñuble en vados conocidos y que se enfrentaba con suerte varia junto a ellos, en combates sangrientos y luchas a muerte.

El nombre de Quinchamalí deriva de un arbusto o hierba santalácea, muy vulneraria, es decir, muy apropiada para llagas y heridas. Su nombre científico es "Quinchamalium majus". También deseo anotar en esta Memoria, que el araucano ha proporcionado quince géneros acertados a la nomenclatura de la botánica científica, quizá más que muchas lenguas cultas *(Juan Zárate).*

PRIMERAS ARTESANAS Y DATOS BIOGRAFICOS DE LAS DE HOY

De lo que no puedo dudar, es que fueron los aborígenes de la pequeña reduccion de "Cahuin de Quinchamalí", los inventores de este arte típico y que, después, por herencia, fué transmitido a las artesanas de hoy.

Al investigar con respecto a su origen mismo, la mente y el recuerdo no van más allá de medio siglo, cuando nuestras abuelas, para alimentarse, se valían de los porotos, las arvejas, el trigo, que ellas mismas sembraban.

La gente, de pobrísimo vestuario, no mejora en este aspecto. Cubierta con el infaltable paño casero, el paletocito de lana o de tocuyo y el delantal de género ligero, vivían precariamente. Sólo los dueños de fundos y los ricos usaban zapatos; el resto se construía sus propias "chalitas" de cuero de vacuno. Menos mal, hoy en día, ya no se ve esto, a pesar de que siempre la gente sigue desenvolviéndose dentro de una situación de limitaciones muy grandes. Se conoce de las "imprentas" (paño cosido desde la misma cintura hasta la bastilla del pantalón), que usaban los hombres para cubrirse de alguna rotura.

Al ir a la ciudad, una o dos veces al mes (en este caso a Chillán), las dueñas de casa aprovechaban para traerle un "chatre" (traje de género delgado, para niño), al "coltro" (niño o hijo menor de la familia).

Se conserva todavía la misma hechura de las casas, con sus techos de paja de trigo, de totora y otros de tejas. En sus murallas se notan todavía las quinchas de ramas con barro, y en algunos lugares, hechas de adobes.

El descanso de la noche, después del duro trajinar diario, lo hacían sobre "pallasas" hechas con paja de trigo. Ahora, en su mayoría, se muestran orgullosas de tener un buen catre de fierro, del antiguo, como ellas dicen.

En verdad, encender el fuego para la dueña de casa, constituía un sacrificio. No se conocían los fósforos; en su lugar se usaba el cadejo de palitos de "rari", que al ser frotados producían la chispa provocadora; o por las piedrecitas blancas de loma. En última instancia, cuando no existían estos dos medios para obtener fuego,

(2) "Chillán, sus fundaciones y destrucciones", por Reinaldo Muñoz Olave. Santiago. Imprenta San José, 1921. Páginas 217 y 218.

iban donde el vecino a que les proporcionara un poquito de este codiciado elemento. De combustible tenían la leña y basuras que recogían.

Para la gente aun más pobre, el alumbrado consistía en echar grasa derretida en un plato o fuente pequeña y su mecha era un trapo untado con esa misma grasa. A esto le llamaban candil.

Para vender su loza, lo hacían en Chillán y para su transporte se valían del caballo, la mula, la carreta. El que carecía de estos medios de movilización era digno de compasión, porque a pie demoraba de diez a doce horas. Para los más adinerados existía otro medio de transporte llamado coche de postas (diligencias); por lo general, éstos corrían entre Chillán y Tomé.

En aquellos tiempos era común ver una carreta grande llena de loza, con ollas, fuentes, jarros, cántaros y un sinnúmero de objetos más, que se vendían el día sábado en la plaza del mercado, generalmente por docenas. Una docena valía de veinte a treinta centavos. La producción de estos objetos, en aquel tiempo, era menor en comparación con la de ahora, pero las artesanas se han reducido. Las niñas jóvenes de hoy consideran denigrante trabajar la greda.

Famosos fueron los mates de limón (tenían la forma de un limón), hechos por doña Florinda Echeverría; las ollas y las callanas de doña María Correa; los jarros y los cántaros hechos por Gregoria y Fecunda Cádiz, tía y sobrina respectivamente; y la mujer-cántaro con guitarra, de doña Encarnación Zapata (1).

SITUACION ACTUAL

Actualmente, Quinchamalí es el caserío o villorio situado en el centro de la subdelegación de Huechupin, del departamento de Chillán. Deslinda: al norte con el río Ñuble, al oriente con el río Chillán y una línea recta que es la prolongación del límite occidental del fundo Pangal, hasta el mismo río Chillán; al sur, con el río Larqui y al poniente con el río Itata.

Fértil es su tierra y muy apta para viñedos, especialmente para la plantación de cerezos. Precisamente su suelo se ve lleno de viñas y de árboles frutales, que dan sabrosos y abundantes frutos. Se ve entonces que Quinchamalí, fuera de llevar una vida de artífices, es agrícola por excelencia. Actualmente, está ocupado por tres fundos y una centena de pequeños propietarios, que se dedican con tesón y trabajo a sus pequeñas quintas y cultivos.

En primavera y verano las mujeres se dedican a la artesanía, complementando el trabajo, en el último período del año, con la cosecha de cerezas y duraznos. Los hombres jóvenes son, en su mayoría, inquilinos de los fundos ya nombrados o de algunos cercanos, sabiendo hacer de sus faenas fructíferas labores.

Su población actual asciende a 1.500 habitantes, más o menos; de los cuales la mayor parte sabe leer y escribir, es decir, ha concurrido a la escuela. Consta a la vez de un Retén de Carabineros (reconstruido), funcionando allí mismo el juzgado de la subdelegación.

(1) El origen de los diseños más conocidos de esta cerámica no se ha podido fijar con exactitud. Podemos decir, sin embargo, que la forma de una mujer como esquema figurativo de un cántaro existe en varios tipos de tierra cocida en diferentes países.

En general debemos aceptar como un hecho que la determinación de las formas modelables reside en la semejanza material de ciertas cosas: una mujer vestida con una botella, por ejemplo; el cuerpo de un cerdo con un huevo, etc.

Consignamos aquí, finalmente, la averiguación realizada por el alumno Hernán Rojas sobre el origen de la alcancía más típica salida de Quinchamalí:

"Según versión de Francisco Castillo, hasta hace unos treinta o cuarenta años, más o menos, sólo se hacían lozas para usos domésticos; pero por aquella época, un "gringo" de apellido Richards, que vivía en Concepción, fue a Quinchamalí y sugirió a las loceras la fabricación de formas decorativas, principalmente el bien conocido chanchito, y les hizo ver las ventajas económicas por la mayor venta que podrían obtener al hacer estas figuras decorativas".

Ubicada en el centro del poblado se halla la Escuela Nº 15, perteneciente a la Comuna de Chillán, con capacidad para doscientos alumnos, la cual, a través de nueve años de existencia, ha contribuido a mejorar el nivel cultural de la localidad.

Por último, y como corolario de este capítulo, no dejaré pasar desapercibidos otros servicios públicos que prestan gran utilidad por su importancia: el correo y la oficina del Registro Civil (*Juan Zárate*).

EL MERCADO DE CHILLAN

En varias partes de este impreso se alude al mercado de Chillán como un centro de actividad comercial que tendría grande influencia sobre el núcleo campesino de Quinchamalí.

En efecto, desde muy antiguo —la nueva ciudad fue fundada en 1836 en su actual ubicación— existe una plaza de abastos a la manera española, situada dentro de la ciudad, que tiene un aire de familia con otros mercados americanos, herederos remotos de los bazares del Oriente, por el abigarrado conjunto de las mercaderías y el vocerío de los pregones, un poco más o menos como sucede en la Lagunilla de México, Vendas de Agua dos Meninos de Bahía, Brasil, la Feria de la Plaza 24 de Mayo en Otavalo, Ecuador, etc. Frente al templo de la Merced, hoy desaparecido a causa del terremoto de 1939, en un cuadrado que corresponde a un sitio vacuo de una manzana de espacio (125 metros cuadrados aproximadamente) funciona la feria municipal que se complementa con un establecimiento techado a todo lo largo de su costado norte destinado a los comercios más estables de menestras, embutidos, cocinerías, etc.



Grabado en acero que muestra la plazuela del Mercado de Chillán en 1872. De la obra *Chile Ilustrado*, por R. S. Tornero, pág. 313.

He aquí como describe su actividad de los días sábado un autor, en 1872:

"La ciudad de Chillán es una de las plazas más importantes al sur del Maule y contribuye especialmente a favorecer este movimiento, la feria que tiene lugar los días sábado, desde el amanecer hasta las doce del día, en la plaza de la Merced, frente al Mercado para los artículos de consumo, y en la Alameda del Oriente para los ganados.

En ese día todos los trabajadores de la montaña traen a ese mercado las maderas que han elaborado en la semana, los vinos, trigos y demás cereales de sus cosechas y muchos otros productos agrícolas, llevando, en cambio, artículos para uso doméstico y para otras necesidades de la vida que se expenden en la misma plaza.



La plazuela del mercado de Chillán en 1935
(Cortesía Sr. Darío Brunet)

Ordinariamente no baja de cuatrocientas y llega a veces a dos mil el número de carretas cargadas que entran a la feria del sábado. Estas carretas, cuya forma puede verse en el grabado adjunto, tienen el mérito de representar la idea del vehículo llevada ya al último grado de sencillez y de baratura. Las ruedas, cuyo diámetro no alcanza a veces una vara, son macizas y cortadas de un grueso tronco de roble o de otra madera resistente; el par de ruedas cuesta sólo 50 centavos y 25 el pértigo y demás accesorios de la carreta, de manera que toda ella importa la suma de 75 centavos. Con razón claman ellas contra tanta baratura, con agudos chillidos que anuncian su proximidad desde algunas cuadras de distancia. Ya podrá figurarse el lector qué efecto de armonía producirá en los oídos del forastero que tiene la fortuna de pasar la noche del viernes a inmediaciones de la plaza de la feria, al oir los discordantes quejidos de dos mil carretitas que se aproximan bramando en todos los tonos de la escala musical."(1)

Por otra parte, el mercado actual ha sido visto así por una alumna del Curso de Arte Popular de la Universidad de Chile, que participó en la gira efectuada para realizar la presente encuesta:

"Eran las cinco de la mañana, hacía frío y había mucha neblina cuando llegamos a Chillán. Era un día de julio, un día muy frío, bien lo recuerdo. Corría un vientecito sureño cortante y cruel para nosotros que habíamos viajado toda la noche sentados en el tren. Por de pronto debimos quedarnos en la estación de ferrocarriles hasta la hora en que calculamos abrirían las puertas del mercado interior ya que queríamos tomar allí nuestro desayuno. Para reconfortarnos un poco y alegrar esa espera, cantamos, tocamos guitarra y al cabo de un rato, debo confesar, estábamos tan contentos que olvidamos el frío y la mala noche sintiéndonos llenos de ánimo nuevo.

Como a las cinco y media de la mañana, nos fuimos caminando por la ciudad, a oscuras aún, en busca de nuestro ansiado refrigerio. El trayecto de la estación al mercado es de unas siete cuadras que nos parecieron muy largas a esa hora.

Recién abrían las puertas del gran recinto techado hacia donde nos dirigíamos y sólo se notaba actividad en la parte destinada a las carnicerías y cocinerías. Era aún de noche y en ese alto y largo bodegón donde entramos se colaba el viento helado por todas partes; arriba, muy arriba había unas ventanitas en las que faltaba la mayoría de los vidrios, por las que el frío entraba tranquilamente. Hay en ambos costados de ese galpón varios negocios de restaurantes con mesas de comedores abiertos. ¿Cuántos? no sé, pero son muchos. Son más bien chicos y están separados unos de otros por un pequeño tabique, de tal manera que los comensales de una mesa pueden verse con los de las otras. Algunos de estos negocios tienen cocina a parafina y también un lindo horno esmaltado, pero otros sólo tienen horno de barro y un brasero. En una de estas últimas tomamos el desayuno: café con leche y papas con longanizas, esperando que saliera el sol y entraran en actividad las ventas de la plazuela abierta.

Enceguecidos por la luz diáfana de un día despejado y brillante salimos por fin al aire libre, frente a una pila de piedra y cemento que sirve de abrevadero a los animales. Atravesamos la calle metiéndonos por los vericuetos de la plaza entre ventas de quesos, huevos y gallinas, pero también empanadas, harina de avellanas y huesillos con mote. De pronto, sin saber cómo, llegamos a un largo desfiladero de ventas de fierros viejos —algo así como el mercado persa de Santiago— donde había toda clase de

(1) R. S. Tornero. *Chile Ilustrado*. Valparaíso, 1872. Pág. 320.

cosas, desde herramientas de trabajo hasta paraguas, pero aquí también, colgando en gran cantidad, espuelas, frenos y estribos como corresponde a los usos de la región.

La plazuela en sí parece que ha perdido bastante de su colorido local, sin embargo. Ya no es tan a lo vivo, la antigua feria trasplantada de las viejas ciudades españolas que instalaba sus ventas en el suelo o en improvisados tendales. Es ahora un mercado urbanizado, pavimentado de baldosas o planchones de cemento, lleno de pequeños locales con techo de zinc; se ve ordenado y limpio.

Arrebujadas en nuestros chales de viaje para defendernos del frío, llegamos hasta la esquina sur-oriente encontrándonos con el rincón más típico del mercado: allí llegan, entre otros productos, los animales vivos que traen de los campos cercanos, particularmente del lado de la cordillera, que en la zona llaman "montaña". Llegan en carretas "chanchas" arrastradas por bueyes, pero también vimos descargar unos camiones. Se ven cerdos, pavos y ovejas; estas últimas con las patitas atadas, echadas en el suelo, unas al lado de otras.

Hacia el centro de la plaza están las ventas de ropas, frazadas, ponchos, chales de rebozo, medias de lana de variados colores, tejidos todavía en los telares campesinos de Parral a San Carlos. Colgando en las puertas de los negocios se mezclaban con sombreros de paja para huasos (chupallas), canastos y guitarras hechizas.

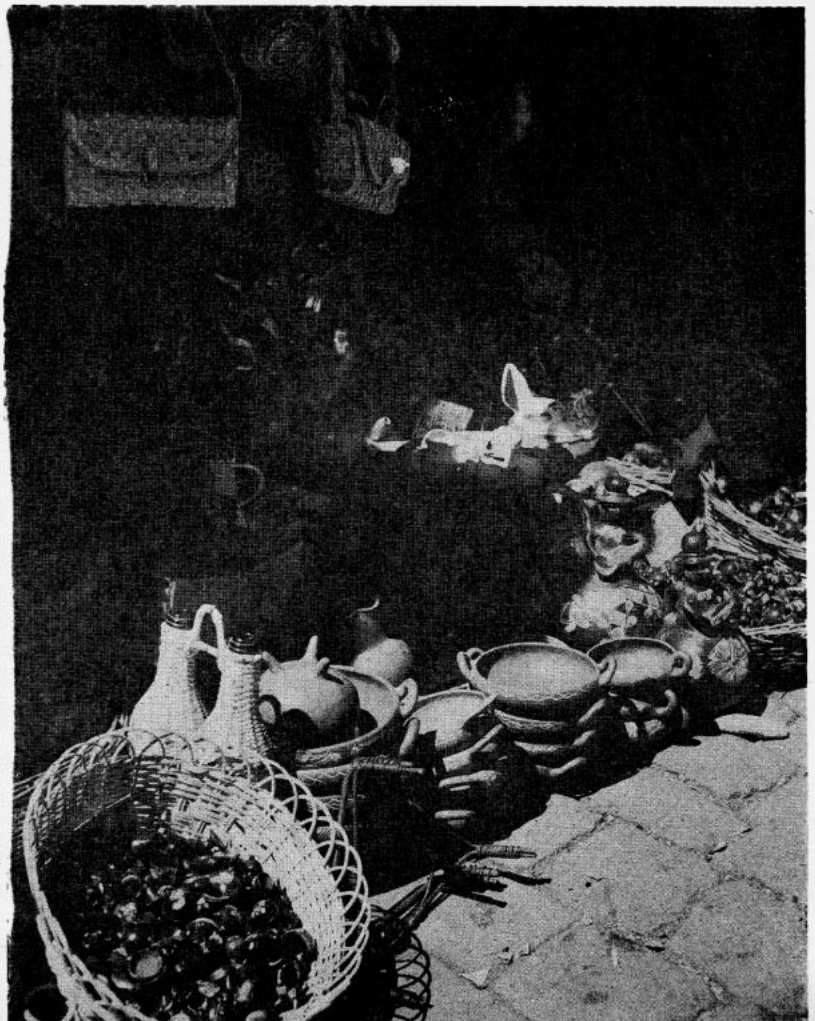
En otro sector se expenden las papas, los cereales y la leña. Por otro lado están aún los puestos de verdura llenos hasta arriba de coles, lechugas, rabanitos, zanahorias, cebollas. Pero en este abigarrado conjunto encontramos, además, comercios que ofrecen a las dueñas de casa ollas de aluminio, coladores, cucharones de fierro enlozado como en cualquier ferretería, colgando a la entrada de los bazares como los canastos y los ponchos.

Nosotros con curiosidad especial, desde luego, nos precipitamos a los puestos que venden gredas de Quinchamalí, que allí llegan en gran cantidad, se amontonan en el suelo, llenan grandes canastos o están pendientes del techo de las casetas. Y se comprende. Nunca habíamos visto tantas cosas juntas, nunca habíamos tenido tan al alcance de la mano la posibilidad de comprar algunas piezas para regalo; las había allí negras y rojas, grandes y chicas, en todas sus formas más atrayentes y típicas." (*Victoria Lagos Falcón*).

Tiendas de cestería y cerámica en el mercado de Chillán actual.



Detalle



VOCABULARIO

OBSERVACIONES SOBRE ALGUNAS VOCES EMPLEADAS EN QUINCHAMALI

A PATITA PELÁ: A pie descalzo. Caminar *a patita pelá.*

AFUERINO: Forastero.

APRIENDE: Aprende. Expresión viciosa.

ARMADO: Procedimiento mediante el cual se alisa la superficie de las figuras de greda con un trozo de cuero suave.

BENEFICIO: Excremento del ganado vacuno o caballar.

BOSTA: Excremento del ganado vacuno o caballar. Etimología: de bostar (lugar o caballeriza donde están los bueyes), que viene del latín *bostar* o *bostarium* (*bos*: buey; y *stare*: estar). (Manuel Antonio Román: Diccionario de chilenismos y de otras voces y locuciones viciosas).

CAALLERO: Caballero (señor), trato de cortesía. Expresión viciosa.

CALLA: Palo aguzado para romper la tierra y sembrar y extraer raíces; de *calla*, renuevo y vara, en quichua *kallay* es romper pared o gente, y en aymará, *callaña* es plantar. (Fr. P. Armengol Valenzuela: Glosario Etimológico).

CANCO: Del araucano *can*, cántaro; y *co*, agua. Rodríguez y otros lo han confundido con el *chuico*, que es de forma bien distinta. El *canco* chileno es una especie de botija grande o de olla especial, y se destina a distintos usos domésticos. También llaman *canco* algunos chilenos la *maceta* española, esto es "vaso de barro cocido, con un agujero en la parte inferior, y que, lleno de tierra, sirve para criar plantas". (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

CARRETA CHANCHA: Carreta chica sin resortes con dos ruedas bajas formadas generalmente por un solo trozo de árbol grueso. El nombre se debe al chillido de las ruedas. (Rodolfo Lenz: Diccionario Etimológico de las voces chilenas derivadas de las lenguas indígenas americanas).

CASCAJO: Quijo, trozos pequeños de piedras y otras cosas que se quiebran.

COCHE DE POSTA: "Llamamos a los que en buen castellano se denominan *de punto, de plaza, de servicio público, de alquiler, coche simón* o *simón* simplemente". (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

COLO: Tierra roja que se emplea para dar este color a la loza. De *colu*, tierra roja, río al norte de Quicaví. (Fr. P. Armengol Valenzuela: Glosario Etimológico).

COLTRO: De *contrao* o *contrahue*, voz araucana con que se designa al renacuajo. Por extensión, se usa para designar a los niños. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

COMPONER: Por arreglar, poner en orden, decorar. En Quinchamalí se usa en el sentido de terminar las piezas (bruñir, decorar, cocer, ahumar y dar el color a los dibujos exteriores de las piezas de loza).

COMPONEDORA: Que compone. (Ver componer).

CURADO: Ebrio, borracho. De *curar*, embriagar, emborrachar. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

CHALITAS: Diminutivo de chala, sandalia de cuero crudo. (Rodolfo Lenz: Diccionario Etimológico).

CHATRE: Refajo de lana, tejido por lo general de punto, y como adjetivo, emperejilado, acicalado, bien vestido, de *thuthumn*, acomodar, ajustar un negocio o cosa. En el segundo significado, esto es, acicalado, puede ser que proceda del francés *chatré*, castrado, eunuco. (Fr. P. Armengol Valenzuela: Glosario Etimológico).

CHONCHONES: Plural de *chonchón*, candil formado de un frasco, taza o recipiente pequeño, que usa la gente muy pobre en sus casas o en funciones populares. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

CHUPALLA: Sombrero de paja ordinaria, un poco más puntiagudo de copa y angosto de alas que el de *pita*, llamado también de *jipe y japa.*
Llámase probablemente *chupalla* del nombre indígena de la planta de cuyas hojas se elabora (*achupalla*). (Zorobabel Rodríguez: Diccionario de chilenismos).

DIECIOCHOS: 18 de septiembre de 1810, fecha de la Independencia de Chile. "Cuando se dice en Chile *el dieziocho*, ya se sabe sin más explicación que se habla del *dieziocho de septiembre*, que es el dieziocho por excelencia i antonomasia". (Zorobabel Rodríguez: Diccionario de chilenismos).

EL PINTADO: Parte del proceso de elaboración de la loza, que comprende la decoración exterior con las tradicionales hojuelas.

EMBROMAR: En Chile significa tardarse entreteniéndose en bromas (de aquí el origen) o cosas inútiles. En esta acepción se usa como verbo activo (embromar el tiempo), como verbo neutro (no estés embromando) y como verbo reflexivo (no te embromes tanto). Equivale al castizo *remolonear.*

ENJUNDIA DE AVE: "Del latín *axungia*; gordura que las aves tienen en la overa; como la de la pava, la gallina, etc." (Sapiens: Enciclopedia ilustrada de la lengua castellana).

GENTE VIVA: Gente lista. De *vivo, va*, adj. Es un provincialismo americano.

GREDA VERDE: Estado de la greda antes de su cocimiento.

HECHURA: Fuera de todas las acepciones castizas, tiene en Chile la especialísima de acción o efecto de invitar a uno a beber. Hace la hechura el que invita bebiendo la cantidad que le parece. Por eso hay *hechuras* de medio vaso o copa entera, etc. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

HUARISNAQUI: Variante de *huarisnaque*, látigo largo y delgado. Aguardiente malo. Etimología: "es probable que haya en el fondo alguna voz india, tal vez quechua; pero no encuentro étimo aceptable". (Rodolfo Lenz: Diccionario Etimológico).

IMPRENTA: Acto de planchar las perneras de los pantalones para darles debida forma, o de coser interiormente en la parte inferior de ambas una tira circular, para que sean más duraderas y queden mejor formadas. Acto de dar a los cuellos y solapas, por medio de la plancha, la forma que les es propia. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

MATE: Un vaso de calabaza pequeña y la infusión de una planta del Paraguay que se toma en él; del quechua *matti*: vaso de calabaza. En Quinchamalí, el mate se hace de greda. (Fr. P. Armengol Valenzuela: Glosario Etimológico).

MI NOMBRE MÍO: Mi nombre. Locución viciosa.

NADIEN: Nadie. Expresión viciosa.

NIDOS: Camas. La pieza donde están los *nidos*, es la pieza donde están las camas; el dormitorio.

OREJONES: Frutas secas (membrillo y pera). También se dice *charqui* de membrillo, de pera. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

PALLASA: Dígase *jergón*: "colchón de paja, esparto o hierba y sin bastas". También hay en castellano *hijuela* (colchón estrecho y delgado, que se pone en la cama debajo de los otros para levantar el hoyo producido por el peso del cuerpo) y *traspuntín* (cada uno de los colchoncillos que suelen ponerse debajo de los colchones de la cama). (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

QUINCHA: Pared formada por palos, cañas, ramas, "totoras" o sarmientos entretejidos, a veces cubierta de barro en uno de los dos lados. (R. Lenz. Diccionario Etimológico).

SE SALTA: Se resquebraja la superficie.

TOCA QUE: Sucede que.

TRUMAU: De *thumaugh*, una arenisca muy delgada y fina. Un río afluente del Ñuble, y una aldea en la ribera norte del Río Bueno. (Fr. P. Armengol Valenzuela: Glosario Etimológico).

VIDE: Vi. Expresión castellana arcaica.

(*Dina Ampuero* y *Roberto Díaz Castillo*).

PRINCIPIO Y FIN DE LA CERAMICA CRIOLLA DE QUINCHAMALI

La ceramista campesina.



La comerciante del mercado de Chillán.



B I B L I O G R A F I A

1. Archivo de Escribanos de Santiago.

2. Cervantes, Enrique A. *Loza Blanca y Azulejo de Puebla.* México, 1939.

3. D'Orbigny, Alcides. *Viajes a la América Meridional.* Editorial Futuro. Buenos Aires, 1945.

4. Graham, María. *Diario de su Residencia en Chile (1822) y de su Viaje al Brasil (1823).* Editorial América. Madrid.

5. Hidalgo R., Manuel. *Artistas Populares de la Región.* Memoria de Prueba, 1956. Escuela Normal Rural de Chillán.

6. Jesuitas de Chile. Archivo Nacional.

7. Lenz, Dr. Rodolfo. *Diccionario Etimológico.* Imprenta Cervantes. Santiago de Chile, 1904-1905.

8. Medina, José Toribio. *Cosas de la Colonia.* Fondo Histórico, Santiago, 1952.

9. Muñoz Olave, Reinaldo. *Chillán, sus Fundaciones y Destrucciones.* Imprenta San José. Santiago, 1921.

10. Museo de Arte Moderno de Nueva York en colaboración con el Gobierno Mexicano. *Veinte Siglos de Arte Mexicano.* Printed in México, 1940.

11. Reed, Carlos S. *Concursus ad Ergologiae Popularis Chilensis.* Imprenta Cervantes. Santiago, 1927.

12. Rodríguez, Zorobabel. *Diccionario de Chilenismos.* Imprenta de "El Independiente". Santiago, 1875.

13. Román, Manuel Antonio. *Diccionario de Chilenismos.* Imprenta de "La Revista Católica". Santiago, 1901-8.

14. Sapiens. Enciclopedia Ilustrada de la Lengua Castellana. Editorial Sopena Argentina, 1949.

15. Sierra, Vicente O. *Los Jesuitas Germanos en la Conquista Espiritual de Hispano América.* Buenos Aires, 1944.

16. Simorra, R. Violant. *El Arte Popular Español.* Aymá, S. L., Editores. Barcelona, MCMLIII.

17. Tornero, Recaredo S. *Chile Ilustrado.* Librerías y Agencias del Mercurio. Valparaíso, 1872.

18. Unesco. *Estudios y Documentos de Educación.* 1956.

19. Valenzuela, Fr. P. Armengol. *Glosario Etimológico.* Imprenta Universitaria. Santiago de Chile, 1918.

20. Zárate, Gacitúa, Juan G. *Arte Popular de Quinchamalí.* Memoria de Prueba, 1956. Escuela Normal Rural de Chillán.

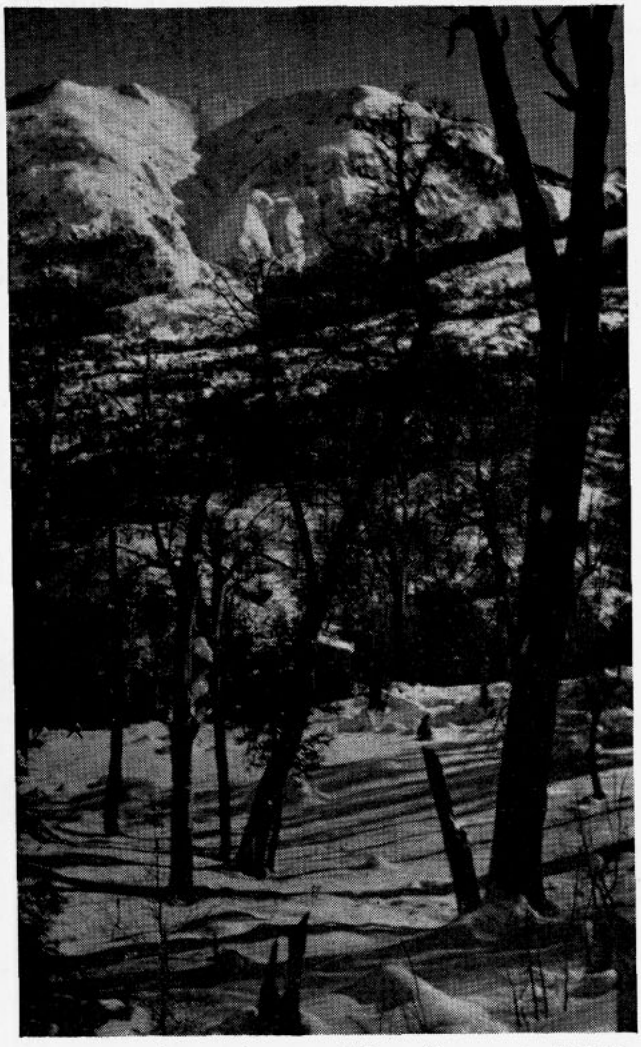
CHILLAN, TIERRA DE TRADICION

Chillán es una de las ciudades más características y tradicionales de Chile, con una historia fascinante que se remonta al siglo XVI, cuando los primeros conquistadores debían luchar duramente para defender, palmo a palmo, el terreno invadido a sangre y fuego. La crónica de esta ciudad asentada en la línea de la frontera de guerra, resume en sus episodios el proceso histórico mismo de la colonización hispanoamericana.

Destruida muchas veces por terremotos e inundaciones sufrió, sobre todo, el ataque periódico de los indios chiquillanes que bajaban de la montaña en sus bulliciosos y sangrientos malones a incendiar sus edificios y robarse a las mujeres.

¡Cuántas historias legendarias surgen de su crónica! ¡Cuántos heroísmos increíbles tuvieron como escenario esta zona de tierras pródigas, que se extiende entre esteros de aguas transparentes y frondosos árboles al pie de la cordillera nevada!

A mediados del siglo XVII llegó a tal extremo el estado de miseria de sus habitantes, abandonados a su suerte, rotas las comunicaciones con la capital, diezmados por la peste, que los vecinos resolvieron abandonar la ciudad en masa. Aquel viaje hacia el norte es una peregrinación que supera en dramatismo los relatos más sombríos de la Edad Media. Las mujeres y los niños iban entre dos escuadrones de harapientos soldados, cuidando además el mísero bagaje; más atrás los frailes y religiosos de varias órdenes. Centenares de indios de servicio los seguían silenciosos. A la cabeza de este desesperado cortejo que avanzaba entre oraciones y cánticos piadosos sólo los protegía una imagen de la virgen María, patrona de la ciudad, que la tradición llamaría desde entonces por eso "la bella peregrina".



Paisaje nevado en plena cordillera. Termas de Chillán

En ese momento la colonización estaba perdida y nadie pensó nunca que pudiera recuperarse algún día el asiento de ese pueblo.

Sin embargo, todo pasa. Los peregrinos volvieron y la vida siguió su curso, no sin dificultades, por cierto. La ciudad actual misma, sólo surgió como consecuencia del sismo de 1939. De aquí nace la ciudad moderna que podemos visitar ahora, llena de comodidades y afecta a todos los progresos de la vida cultural y espiritual.

Chillán es un fenómeno de persistencia, un brote histórico de raíces profundas. Tal como es hoy día, muchos viajeros la comparan con algunos pueblos del centro de Europa, y no sin razón. Se ha desarrollado como un fenómeno propio de refinamiento local, como un núcleo con perfiles específicos de rasgos inconfundibles. En una ciudad para descansar, amplia, de calles abiertas y edificios modernos. En su plaza principal llena de frondas brota el copihue blanco y el carillón de más ricas voces de Chile desgrana en la catedral de novísima arquitectura —estilo hangar— su horario religioso en una vibrante armonía de campanas.

Hay una sociedad musical que ejecuta obras sinfónicas desde hace muchos años, corporaciones de pintores y escultores que tienen su sede en un espléndido edificio hecho especialmente para el caso. Pero, hay sobre todo, un aire transparente que llega del campo abierto lleno de efluvios y resonancias de otro tiempo.

Hacia el oriente, en la cordillera junto al volcán empenachado de humo, surgen aguas termales famosas en el mundo. Hoy día los viajeros que llegan a probar estas aguas desde el extranjero, pueden hospedarse en un grande y cómodo hotel de turismo, en pleno centro de la ciudad, a pocas cuadras del mercado regional donde se venden las cerámicas de Quinchamalí, cestas de Hualqui, frazadas tejidas en los telares campesinos, porque Chillán sigue siendo un centro de tradiciones vetustas rodeada de todos los instrumentos del progreso.

Allí es posible aún escuchar las canciones folklóricas en su versión más antigua y depurada; allí es posible beber todavía los vinos puros de la tierra. Para ver a los huasos más ricamente ataviados, para conocer los placeres de la verdadera cocina chilena, hay que visitar este pueblo lleno de atractivos peculiares, chileno entre todos.

Servicio Nacional de Turismo

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

EXPOSICION DE ESCULTURA INGLESA CONTEMPORANEA

SEPTIEMBRE DE 1958

EMBAJADA DE S. M. BRITANICA EN SANTIAGO

INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

QUINTA NORMAL DE AGRICULTURA

☆ ☆ ☆

EL CONJUNTO MAS COMPLETO DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADOS CHILENOS

MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO

UNIVERSIDAD DE CHILE

ARTE TIPICO - ARTESANIAS TRADICIONALES

CERAMICA — CESTERIA
TEJIDOS — TRAJES
INSTRUMENTOS MUSICALES
MASCARAS — IMAGINERIA
RELIGIOSA — PLATERIA
PINTURA POPULAR

COLECCIONES DE:

ARGENTINA — BOLIVIA
BRASIL — CHILE — COLOMBIA
ECUADOR — GUATEMALA
MEXICO — NICARAGUA
PERU — VENEZUELA

EXPOSICIONES PERIODICAS ROTATIVAS EN SU LOCAL DEL

CERRO SANTA LUCIA



Editorial Universitaria, S. A. — Ricardo Santa Cruz 747 — Santiago.