





En páginas anteriores:
JUAN MAURICIO RUGENDAS
Bahía de Valparaíso
0.34 x 0.43m
Museo Municipal
Pascual Baburizza
Valparaíso

LA PINTURA EN CHILE

DESDE LA COLONIA HASTA 1981

GASPAR GALAZ

MILAN IVELIC



UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO





© Milan Ivelić Kusanović y Gaspar Galaz Capechiacci
Inscripción Nº 53.717

© Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981
Casilla 1415, Valparaíso
UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

Derechos reservados

Tirada de 5000 ejemplares
Edición del primero al segundo millar

Producción:
Luis Briones Solís

Dirección de Arte:
Allan Browne Escobar
Guido Olivares Salinas

Diseño Gráfico:
Marcela Poblete Christie

Fotógrafo del equipo:
Juan Hernández Tapia

Ayudantes de Diseño:
Alejandro Jiménez Castro
Claudio Silva Parra

Fotografías de:
Lars Igglund Braga
Félix González

Fotografías de René Combeau:
Pedro Subercaseaux y serie de Camilo Mori.

Fotografías de Michael Jones:
Bahía de Valparaíso, de M. Rugendas,
Generación de 1913,
Pinacoteca de Concepción.
Murales de Escamez.
Cerros y marinas de J.F. González
en págs. 172 y 173.

Fotografías de Jacqueline Unanue
y Wilfredo Lozán:
Petroglifos de página 16.

Juan Hernández Tapia:
Fotografías de los pintores en sus talleres.

Fotografías de Gaspar Galaz
Archivo fotográfico de los autores

Laboratorio Central de Fotografía y Microfilm
Universidad de Chile
Archivo MICAPRA
Archivo Revista Hoy
Archivo Revista del Domingo, El Mercurio.
Revista Zig-Zag
Fondo Budge, Biblioteca Central
Universidad Católica de Valparaíso

Diseño de tela:
Marcela Poblete Christie,
inspirada en imágenes
rupestres de *Tangani* (Arica)

Las medidas de las obras
que fueron seleccionadas
para el diseño de sobrecubierta
son arbitrarias y no guardan
proporción con la realidad.

Impreso en los talleres
de Alfabetá Impresores Ltda.
Lira 140, Santiago, Chile

PRESENTACION

Nuestra Universidad ha dado siempre cabida al arte, en sus múltiples manifestaciones, considerando la actividad creadora como una expresión principal del fundamento universitario. Al acogerlo en su estructura y organización académica ha permitido una labor creativa a artistas de reconocido valor, como también el estudio y una docencia original en diferentes campos del arte, que han trascendido a los medios externos.

Nuestra preocupación por el arte se manifiesta de diversas formas, una de ellas es la publicación de ensayos sobre la materia. El libro "La Pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981", de Gaspar Galaz y Milan Ivelić, que presentamos a través de nuestra Editorial, Ediciones Universitarias de Valparaíso, es la publicación más amplia en una perspectiva cronológica del desarrollo de nuestra pintura, editada hasta la fecha, abarcando la evolución de ella desde la época colonial (Siglos XVI, XVII y XVIII) hasta nuestros días.

Este libro se caracteriza por la investigación de nexos causales que van vinculando el devenir de la pintura chilena, con su contexto histórico, tanto en el plano nacional, como estableciendo las relaciones pertinentes con todos los movimientos pictóricos internacionales; permitiendo comprender el variado y rico espectro que ha caracterizado la pintura de Occidente en estos años y su repercusión en Chile.

La obra está dividida en dos partes; la primera, que va desde los pintores anónimos de la Colonia hasta la obra de Juan Francisco González; y la segunda parte, que se inicia con hechos históricos significativos como la inauguración del actual Museo de Bellas Artes y la Exposición del Centenario en 1910 y que concluye con el análisis de las tendencias pictóricas imperantes en la década 1970-1980.

Creemos que dar a conocer nuestra pintura en publicaciones como ésta, permite la apreciación y el gozo estético de sus reproducciones junto con la comprensión de las relaciones del artista con su medio, expresado en los estudios que las acompañan. Las obras de arte se convierten así en expresiones culturales capaces de acoger y establecer a través del tiempo nuevos valores artísticos, los cuales van modificando las formas plásticas que se manifiestan en el país. Se logra, entonces, que el lenguaje pictórico sea capaz de expresar una realidad naciente y contribuir a su desenvolvimiento futuro. Consideramos que las obras de arte, siendo un medio de expresión y comunicación del sentimiento y del pensar de un pueblo, son además objetos necesarios al desarrollo de la vida de una nación.

De ahí la necesidad de colocar al alcance de todo el mundo las obras pictóricas pioneras, que hacen entendible el desarrollo artístico nuestro, cuidando, como en el diseño de este libro, poner al lector en una relación directa de la imagen con el texto.

También se ha cuidado de agregar a las reproducciones, documentos gráficos, fotografías de taller y de familias, textos autógrafos, que convierten esta obra en un libro-testimonio del proceso artístico del país, que nos permitirá conocer mejor su pasado y servir de apoyo a la renovación de la pintura chilena actual en una perspectiva sin fin.

UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

PROLOGO

*Si Chile quiere crecer en estatura humana,
no puede rechazar el fruto
que ofrece la creación de sus artistas en todo tiempo.*

Los Autores

La historia se ha encargado de demostrar que el arte jamás ha sido ajeno a los anhelos vitales del hombre en su paso por el escenario de la vida. La obra de arte se constituye en un testimonio visual que revela al hombre en su relación consigo mismo, con los demás y con su mundo.

Las imágenes visuales elaboradas por el artista no son ajenas a la problemática humana que configura la historia. Todas ellas, en su historicidad, se constituyen en una objetivación privilegiada de los intereses de una comunidad e invitan al constante desentrañamiento de sus signos que no se agotan en su interpretación; la obra de arte no es sólo un fenómeno plástico que se pueda considerar aisladamente, sino que lleva implícito una multiplicidad de valores, todos los cuales concurren a mostrarla desde diversas perspectivas, pero dirigidas al mismo denominador común: el hombre.

Hablamos de arte chileno. Pero cabe preguntarse: ¿qué pautas nos permiten reconocerlo? ¿Se trata de determinar un desarrollo artístico peculiar?

Hay quienes hablan, por ejemplo, de un arte chileno basándose en la temática que abordan los artistas: si la obra contiene información visual sobre la geografía del territorio nacional o sobre sus hombres presentados en actitudes o acciones que los tipifican, les parece legítimo aludir a un arte chileno. Otros utilizan el expediente más simple y cómodo de situar cronológicamente el nacimiento del arte chileno desde el momento en que el país adquirió existencia política autónoma, o, en fin, comprobando que hubo y hay chilenos que han hecho de esta actividad el centro de sus preocupaciones.

Nos preguntamos: ¿la temática o la existencia autónoma del país o el nacimiento en este territorio geográfico de artistas son factores esenciales para calificar en estricto rigor estético, la presencia de un arte vivo que escapa a cualquier límite condicionante?

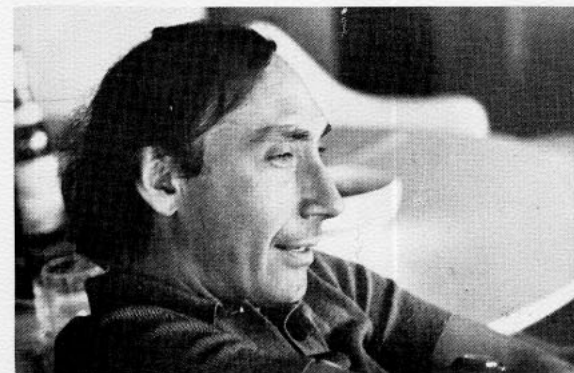
Más de alguien podrá decir que este es un problema inútil, que se supera fácilmente afirmando que existe un arte chileno como existe un arte francés o un arte italiano porque las obras tienen su origen en un determinado lugar.

Ciertamente es posible reconocer un arte francés o italiano, pero no



MILAN IVELIC

Profesor de Estética e Historia del Arte en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.



GASPAR GALAZ

Escultor y Profesor de Escultura e Historia del Arte en el Instituto de Estética y en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

precisamente por las características geográficas, la fisonomía política o las condiciones económicas de esos países. Lo que cuenta es la capacidad de ciertos grupos humanos para mantenerse en un modo de vida específico dentro del marco histórico, geográfico y cultural que les ha correspondido vivir. Por cierto que estas variables influyen en la actividad artística y pueden modificarla profundamente. No obstante, a pesar de las contingencias históricas, el arte siempre anhela revelar lo humano de manera original.

Esto no significa que para preservar la originalidad haya que marginarse y aislarse en una actividad solitaria sin contactos internos o externos. El arte es inconcebible sin intercambios, pero entendiendo bien que no se trata de imitar servilmente la influencia que se reciba, sino de asimilarla con conciencia crítica, conservando un modo de ser que, al desplegarse en el quehacer artístico, no lo traicione, enmascare u oculte. Mantenerse en un modo de vida específico no significa tampoco que haya que buscar ciertas constantes, ya sea en predisposiciones de la raza, en determinaciones impuestas por el medio o en esquemas sociológicos o psicológicos permanentes.

Como bien lo ha señalado el historiador francés Pierre Francastel, los artistas no han hecho del arte una simple reproducción más o menos fiel de elementos fijos de un universo que esté determinado inexorablemente por el marco físico, por la estructura étnica de la población o por una sociedad estática. En consecuencia no es posible prefijar constantes que permitan reconocer una determinada producción artística porque la misma dinámica de la vida se encarga de destruirlas. El arte jamás nos dará actitudes inmutables de grupos humanos supuestamente estables.

Por eso es que el arte nunca ofrece un mismo espectáculo a través de los siglos. Por la misma razón es imposible encasillarlo bajo rótulos absolutos; si así se hiciera, sería desconocer la individualidad del artista como, igualmente, el carácter proyectivo de su obra.

Sean cual sean las vicisitudes históricas o naturales por las que pasa un pueblo y que configuran su devenir, por muy conservadores o progresistas que sean sus grupos sociales, por muy débiles o desarrolladas que sean sus estructuras económicas, cuando se trata de estudiar su actividad artística, la atención debe concentrarse en la conciencia que han tenido y tienen sus hombres con respecto a su propia originalidad.

En esta obra analizamos el desarrollo de la pintura chilena desde la época colonial hasta nuestros días. El libro está dividido en dos partes: la primera abarca la Colonia e incluye el s. XIX; la segunda comprende el s. XX.

La primera parte es reedición de una obra anterior publicada en 1975, cuyo contenido se incluye íntegramente, salvo el capítulo consagrado al Arte Colonial, que ha sido revisado y ampliado. En cuanto a la segunda parte, se estudia el acontecer artístico del siglo en que vivimos, desde la Generación del Trece hasta las actuales promociones.

Estamos conscientes que al estudiar la pintura de nuestro siglo, y sobre todo la más cercana a nosotros, corremos un riesgo debido a la falta de distancia histórica para decantar el fenómeno artístico de las contaminaciones subjetivas de quienes lo interpretan. No obstante, hemos aceptado el riesgo motivados por la imperiosa urgencia de contribuir a superar muchos prejuicios y

equivocos en torno al arte de hoy.

A menudo se escucha hablar que el arte está en crisis: una verdadera crisis de creación. Se repite con insistencia que el arte actual no es como el de antaño y muchos, incluyendo a críticos, añoran con nostalgia "épocas de oro".

No hay duda que la extrema complejidad de la actividad artística contemporánea ha dificultado su comprensión. Los propios artistas se interrogan sobre los fundamentos del arte y cierto número de ellos quiere crear un environment, realizar obras in situ, grabar en video o filmar una película. Por su parte, las instituciones expositoras tienen grandes dificultades para mostrar la extrema diversidad de las obras.

El espectador que recorre una galería o visita un museo se siente perplejo. Desorientado, olvida o no sabe que la coherencia del arte de una época no está —a diferencia de lo que habitualmente se cree— en la afirmación de un estilo dominante o en el establecimiento de un lenguaje común.

Pensamos que la constante que da coherencia a las diversas formas de expresión de una época es la pregunta a la cual los artistas tratan de responder y que les han legado sus predecesores. Lo que unió verdaderamente en el pasado a Alberto Valenzuela Llanos y a Juan Francisco González fue su reacción frente al problema planteado por la tradición académica, vale decir, la sujeción o la liberación de los cánones formales. Cada uno reaccionó a su manera: Alberto Valenzuela con su cromatismo luminoso; Juan Fco. González con la audacia de su pincelada. A partir de un mismo punto inicial, los sistemas pueden ser diferentes; pero, al hacer el balance histórico, lo que parecía antitético pasa a ser complementario.

Hemos tratado de descubrir al interior del proceso histórico-artístico, la pregunta fundamental a la que tratan de responder los artistas, en especial los actuales. Creemos que éstos están confrontados al problema de la naturaleza del arte, legado que recibieron desde el momento mismo en que se puso en tela de juicio la tradición de la pintura de caballete, tal como el Renacimiento la había establecido.

¿Dónde quedaba el arte clásico de pintar al irrumpir los informalistas en la década del 60, con obras que hacían caso omiso de lo que se enseñaba en academias y escuelas de arte? ¿Qué decir del carácter eminentemente reflexivo de muchas obras aparecidas en el decenio del 70? ¿Cómo comprender el interés de los artistas por los nuevos medios de comunicación y reproducción mecánica de las imágenes, tales como el video, la fotografía y los demás instrumentos que permiten el registro simple y rápido de una acción? Estos mismos documentos-testimonios han terminado por ingresar al circuito del arte, acentuando la confusión del público.

Frente a este panorama tan complejo, es comprensible que se diga que vivimos una crisis de creación. Es posible que ella sea consecuencia de la naturaleza particular del arte de hoy. ¿Pero lo que aparentemente es una crisis de creación no será, quizás, una crisis de la crítica y de sus categorías? Tal vez no son artistas creadores los que faltan, sino que el marco de lectura que permita, justamente, aproximarnos a ellos.

LOS AUTORES

PRIMERA PARTE

CAPITULO PRIMERO	15
<i>Impulsos Iniciales</i>	
CAPITULO SEGUNDO	39
<i>El despertar artístico</i>	
CAPITULO TERCERO	71
<i>Una tentativa artística malograda</i>	
CAPITULO CUARTO	87
<i>Hacia la búsqueda de una expresión artística</i>	
CAPITULO QUINTO	125
<i>Una experiencia artística renovadora</i>	
<i>Reseña biográfica de pintores</i>	177

SEGUNDA PARTE

CAPITULO PRIMERO	185
<i>Los primeros grupos artísticos</i>	
CAPITULO SEGUNDO	215
<i>Una crisis generacional</i>	
CAPITULO TERCERO	233
<i>En la Senda del Surrealismo y la abstracción</i>	
CAPITULO CUARTO	271
<i>Una actitud ruptural</i>	
CAPITULO QUINTO	281
<i>La nueva figuración</i>	
CAPITULO SEXTO	327
<i>Las tendencias del realismo actual</i>	
CAPITULO SEPTIMO	337
<i>Nuevas alteraciones en la representación visual</i>	
CAPITULO OCTAVO	385
<i>Los primitivos del siglo XX</i>	
BIBLIOGRAFIA	391
AGRADECIMIENTOS	394
INDICE DE NOMBRES	395
INDICE GENERAL	397

PRIMERA PARTE

Capítulo Primero

Impulsos iniciales

El encuentro entre dos mundos

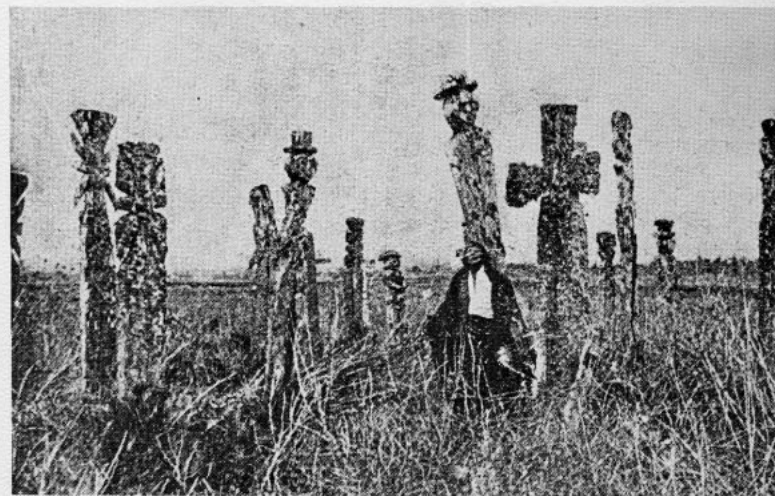
Si nos remontamos al pasado colonial de Chile, a las raíces mismas desde donde se generó nuestra historia, podemos observar que el arte acompañó permanentemente al hombre. Se desarrolló sin fronteras debido a la presencia simultánea de fuerzas históricas coincidentes en todos los territorios de ultramar sobre los cuales la Corona española tomó posesión, extendiendo así su imperio.

Hispanismo e indigenismo, cristianismo y paganismo, español e indio: un mundo acrisolado por siglos de cultura y civilización occidentales que se enfrentó a otro, orientado por fuerzas animistas, rituales mágicos, creencias míticas y tabúes. Dos fuerzas contrapuestas, difíciles de ensamblar y fusionar culturalmente.

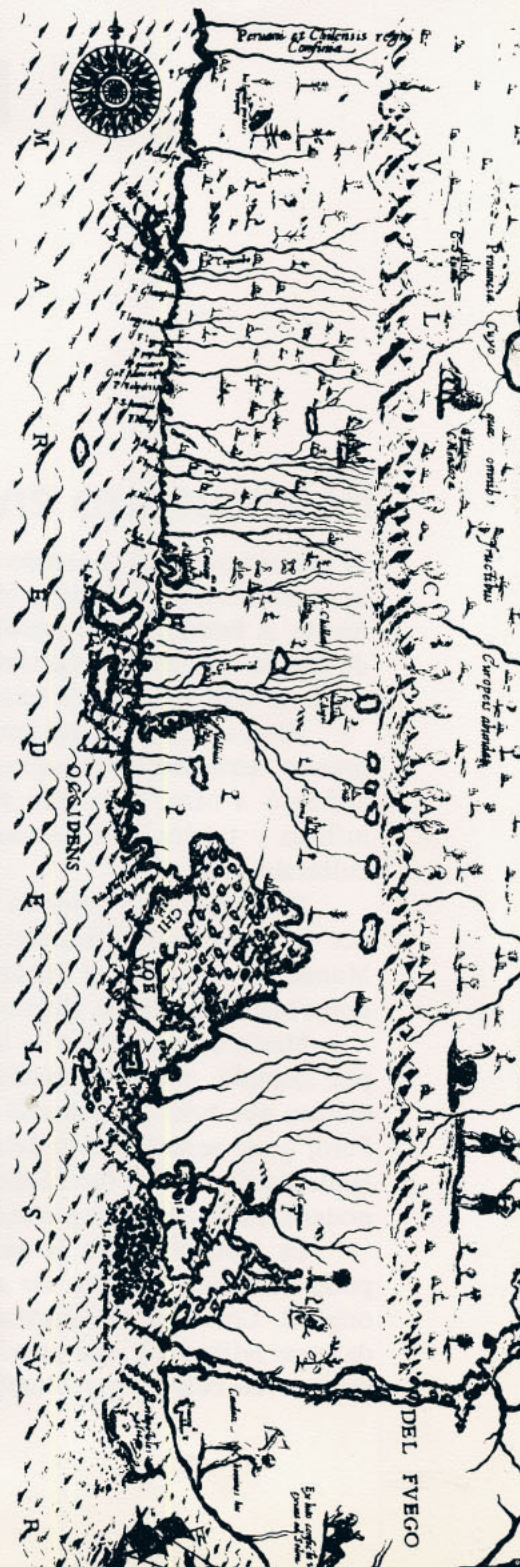
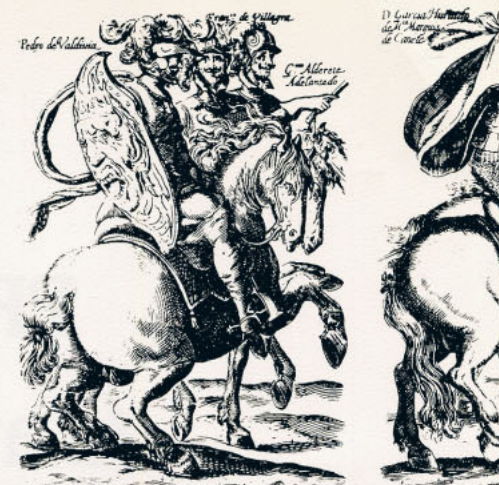
Sin embargo, a pesar de todas las dificultades, hubo un resultado avalado por la experiencia histórica: la aparición gradual en el escenario del Nuevo Mundo de una realidad histórica, geográfica, étnica y cultural que los historiadores han denominado Hispanoamérica.

Muchos argumentos se han dado para explicar este fenómeno; se afirma, por ejemplo, que la formación de esta nueva realidad fue el producto de una cultura que tuvo medios más poderosos para someter y dominar a la más débil. Pero, ¿este sometimiento debe entenderse como la desintegración y el aniquilamiento de aquella fuerza autóctona, nativa y originaria hasta el punto de no poder manifestar su propio ser?

Es indudable que la autonomía cultural prehispánica se resintió y no pudo mantener vigentes sus manifestaciones y bienes culturales en su pureza original. Como fuerza autónoma, debió ceder su lugar a aquella que provenía de otras latitudes y que poseía medios más eficaces para entronizar sus propios valores. La cultura precolombina se enfrentó a otra, irresistible en su avance,



Cementerio Araucano





REM

TABULA GEOGRAPHICA REGNI CHILE

ORIENS

S. Paulo et laboris
Procuratoris Chiles
Societatis IESU

TERRA
INCOGNITA

A la derecha,
fragmento del mural
Historia de la medicina
de Julio Escámez,
ubicado en Concepción.





PEDRO SUBERCASEAUX
Ilustración
Revista Zig-Zag
1910

Al frente:
PEDRO SUBERCASEAUX
Dibujo

¹ Picón-Salas Mariano, *De la Conquista a la Independencia*, F.C.E., México 1965, 4a. ed. pág. 9.

² Rosenblat Angel, *La población indígena y el mestizaje en América*, Nova, Buenos Aires 1954, pág. 10.

que terminó por imponerse. Sólo contados núcleos indígenas lograron conservar sus tradiciones y sus formas culturales, ya sea gracias a su aislamiento geográfico o con la ayuda de las armas. Sin ir más lejos, los mapuches lograron esa supervivencia porque la Guerra de Arauco impidió la penetración masiva y sistemática del conquistador en sus dominios, lo que preservó parte de su legado cultural que, hasta el día de hoy, les ha permitido conservar su peculiaridad.

La ruptura del acontecer cultural prehispánico, que cambió el sentido histórico de América indígena, no produjo efectos sólo en una de las partes, sino que modificó también a la otra. El conquistador español debió adecuarse al singular escenario que había conquistado. Con razón afirma Mariano Picón-Salas que “la cultura colonial no fue mero transplante de Europa, sino que, en gran parte, obra de fusión, fusión de cosas europeas y cosas indígenas”¹. Este fenómeno se manifestó, igualmente, en la mezcla racial del español con el indio, producto de diversos factores, entre los que cabe mencionar la absoluta falta de prejuicios raciales del español, explicable por lo demás, si se considera el propio origen del pueblo hispano, fruto del entrecruzamiento de diversos grupos étnicos a lo largo de su historia. De ahí que, en su expansión americana, el español no tendría que defender ninguna pureza racial. Además, la ínfima cantidad de mujeres blancas durante los primeros siglos de la conquista explica también la fusión racial con la población indígena.

El resultado de esta fusión fue el mestizo y —como bien lo señala Angel Rosenblat— la historia misma de América, en sus tres siglos de vida colonial, sería incomprensible sin este elemento desequilibrador situado entre el blanco conquistador y el indio conquistado². La Corona, lamentablemente, no tuvo una preocupación preferente por el mestizo, a pesar del papel preponderante que tendría en el poblamiento del continente.

Si consideramos ahora el arte que surgió durante el período colonial, podemos apreciar el espíritu que lo animó, íntimamente vinculado con fuerzas germinadoras que harían brotar un modo de expresión específico tan singular, que cualquier intento de establecer identificaciones o comparaciones con modelos foráneos queda invalidado. Podemos detectar, ciertamente, influencias provenientes de diversos movimientos artísticos o de escuelas regionales europeas. ¿Cómo negar la influencia manierista o barroca, o el impacto de la escuela flamenca en el arte colonial? Desde comienzos de la conquista vinieron a América pintores, escultores y arquitectos de España y Portugal, a veces de Italia, de Francia o de Flandes, que practicaron y enseñaron sus respectivos oficios. Pero, al ingresar a un mundo totalmente extraño, sin relación alguna con el legado artístico que ellos traían, el arte sufrió mutaciones que le hicieron perder su espíritu original.

Sin embargo, estas transformaciones no significaron un deterioro artístico, sino que fueron el sustrato, el cimiento, la base de una nueva construcción plástica, válida en sí misma por la originalidad con que utilizaría el lenguaje del color, del volumen o de las formas arquitectónicas. Por eso es que el arte tampoco fue mero transplante europeo; al contrario, se produjo una simbiosis que permitió el encuentro entre América nativa y Europa hispana.

Veíamos que este encuentro no significó un equilibrio armónico entre





Imaginería colonial

fuerzas autóctonas y fuerzas españolas: los hechos lo demuestran. Las grandes culturas precolombinas, como las de Perú y México, fueron cercenadas; la conquista española hizo desaparecer, casi por completo, sus formas culturales: astronomía, poesía, escritura, artes plásticas, religión, etc., persistiendo sólo la parte casera y menuda. Enfrentadas dos civilizaciones, se impuso la que contaba con medios más poderosos gracias a su superioridad militar y al convencimiento de poseer y ser depositaria de legítimos y auténticos valores que, espiritualmente, la situaba muy por encima de la civilización que intentaba doblegar.

El nativo, en su impotencia por defender sus propias formas y valores culturales, no tuvo otra alternativa que aceptar aquellos que traía el conquistador, pero compenetrándolos con elementos propios de su modo de ser. Este fenómeno de afloramiento de lo nativo y su fusión con lo europeo le otorga al arte colonial una fisonomía inconfundible.

El conquistador español pudo haber arrasado a sangre y fuego los territorios por donde pasó, facilitando la supervivencia del hombre blanco y evitando que su cultura se alterara. Pero no lo hizo, a pesar de los abusos que se cometieron en la empresa conquistadora.

Una ética cristiana orientó la acción colonizadora, afianzada por el mandato proveniente de la autoridad indiscutida del papado: la misión evangelizadora. Ella daría un sentido trascendente a la conquista y colonización de América. La bula del Papa Alejandro VI, del 16 de Noviembre de 1501, fue explícita al respecto: los soberanos españoles se hacían responsables de la introducción y mantenimiento de la Iglesia, de la instrucción y conversión de los indios.

Fue así como las mismas necesidades y fines de la conquista española facilitaron la mutación de las formas artísticas europeas: la nueva fe requería, para establecerse, canteros y alarifes que levantarán los muros de las iglesias; imagineros y pintores que ilustraran el mensaje cristiano. A medida que la acción evangelizadora de los misioneros se difundía, fue preciso emplear abundante mano de obra nativa. Y así, gradualmente, los espacios arquitectónicos, las imágenes talladas o las formas pintadas se fueron modificando, se alteró su sentido primitivo, se transformó su apariencia externa. El indígena sometido encontraba por el camino del arte, el medio adecuado para volver a mostrarse y para revelar la intimidad de su ser. Pero ya no era el hombre precolombino; ahora era hispanoamericano, quien, pese a todo, preservó su origen y afirmó su identidad gracias al arte.

Contra todo lo que digan los partidarios del progreso indefinido, basados en teorías evolucionistas, el arte colonial no fue ni pobre, ni rudimentario, ni primitivo en el sentido peyorativo de este término. En arte no hay progreso, entendiendo como tal, la superación de una forma y una técnica por otra, que descalificaría y relegaría al olvido la anterior. El arte no obedece a una mecánica inmotivada y deshumanizante; su comprensión y valoración sólo se logra en la relación íntima hombre-arte. Como creación humana que es, no puede ser despojado de ese carácter que lo sustantiva y lo marca.

Tampoco es posible comprender el arte colonial a través de la comparación con movimientos europeos paralelos a su desarrollo. Comparar supone,

generalmente, un padrón a priori, que puede constituirse en un prejuicio desvalorizante con respecto a uno de los términos que se compara. Es preciso consentir en la existencia de una creación artística originada en un contexto diferente, cuya comprensión debe lograrse desde sí misma, buscar su sentido desde adentro, a partir de las fuentes que la generaron.

Hablábamos de un arte sin fronteras, sin demarcaciones. En efecto, si no es posible hablar ni política ni sociológicamente de países soberanos en aquella época, menos se puede hablar, artísticamente, de formas plásticas identificables con un territorio específico. Por eso es que no podemos hablar de un arte colonial chileno, peruano o argentino. Esto no quiere decir que no podamos reconocer la modestia o riqueza de la producción artística en determinados territorios de Hispanoamérica; Chile no se caracterizó, precisamente, por lo segundo. Pero esto, en nada empaña, su participación en el proceso creador común. Ni siquiera cuando se menciona a las escuelas quiteña o cuzqueña, se piensa en centros artísticos autónomos, aislados, sino que se piensa, especialmente, en su carácter de focos de irradiación sobre las regiones vecinas.

Cualquiera que sea la situación particular en que se desarrolló la actividad artística en los territorios pertenecientes a la Corona, hay una misma base común: un quehacer hispanoamericano.

El cuadro y la imagen

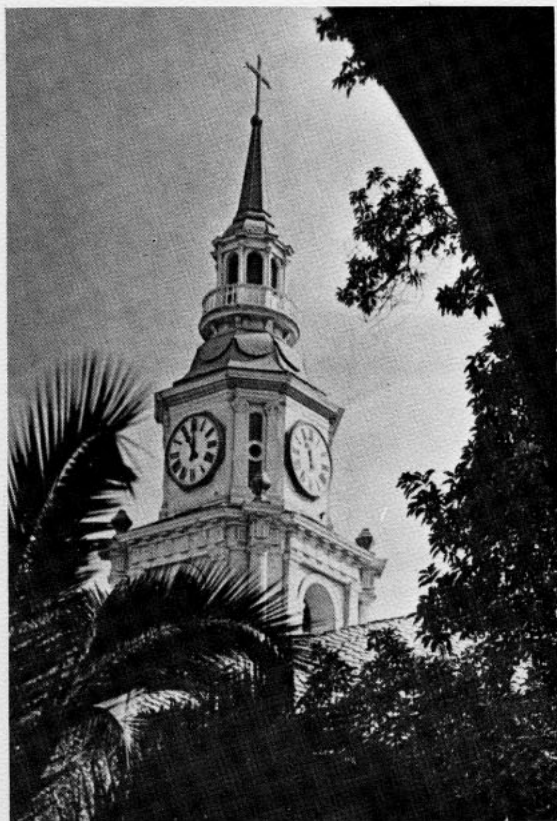
El trazado urbano de la ciudad hispanoamericana concedió un sitio de privilegio al templo, espacio arquitectónico al cual acuden los habitantes para satisfacer sus necesidades espirituales y religiosas. Este recinto sagrado no sólo es el centro religioso, sino que también es el custodio de las imágenes de devoción y de los cuadros de contenido bíblico. El templo fue un centro integrador de las manifestaciones artísticas.

Pero no sólo se produjo una integración de las artes, sino que, además, una convergencia de éstas con la sociedad. El arte colonial no fue un dominio cercado por muros inaccesibles; uno de sus méritos más notables fue su invitación a toda la comunidad: indio, mestizo, criollo y peninsular, a pesar de sus diferencias en el orden social, económico y cultural, forman un público común, porque este arte esencialmente colectivo en su ejecución y anónimo en su presentación, se integró a la sociedad y ésta al arte. Su apertura fue posible porque el arte colonial despertó y motivó intereses comunes, donde no importó tanto el genio creador con su singularidad e individualidad, cuanto lo que el artista-artesano decía, mostraba y transmitía, a través de las imágenes esculpidas, las telas pintadas y los retablos tallados.

El arte concurrió, desde su perspectiva, a facilitar la evangelización de la población autóctona. Tanto la imagen como la tela pintada sirvieron de medios para la enseñanza de la doctrina, facilitando el conocimiento y la comprensión de verdades trascendentes que, para una mentalidad aún no habituada a la reflexión conceptual, le permitía familiarizarse con el acontecimiento bíblico, el santoral cristiano, el misterio del dogma o la simbología de la liturgia. Como

Convento de los Dominicos
de Apoquindo





Templo de San Francisco.
Santiago

³ Guarda Gabriel, *Navidad Colonial en Las Condes* (catálogo), Ed. Universitaria, Santiago 1974.

⁴ Al comenzar la colonización española, prácticamente la totalidad de los materiales empleados en la pintura venían de Europa; gradualmente, se comenzó a trabajar con elementos autóctonos, tanto en lo referente a tierras naturales como al soporte utilizado, empleándose telas de lana y yute, en reemplazo de las telas de hilo europeas. Las escuelas coloniales enseñaron a sus alumnos las técnicas básicas en la preparación del color a partir de sus elementos fundamentales: los pigmentos, el aglutinante y el diluyente. Como aglutinante se utilizó la clara de huevo y como diluyente el vino añejo. En el siglo XVIII, el aglutinante a base de clara de huevo fue reemplazado por aceites.

La tela se preparaba embadurnándola con agua mezclada con cola animal y, sobre esta base, se colocaba una capa de tiza o creta mezclada con cola (más tarde será cal y cola), quedando en condiciones para la aplicación de la capa pictórica propiamente tal.

bien lo señala Gabriel Guarda, al referirse a la imaginería, “el fin perseguido, a través de estas muestras, era básicamente de orden catequético y didáctico en el campo de la difusión de la fe, pues comunicaban por medio de todos los recursos disponibles, el contenido de los misterios centrales de la religión católica”³.

Todo esto explica el privilegio concedido al templo, que encabezaba la jerarquía arquitectónica. La iglesia era imprescindible, ya sea en un lugar aislado, en una aldea o en una ciudad. En esta última estará en la plaza, dominando con sus proporciones y elevándose con su torre o torres campanarios. Y en su interior, en sus muros y altares, mostraba los símbolos de la fe, visualizados, gracias al trabajo artesanal de artífices, imagineros y pintores.

¡Qué distinta debe haber sido la invitación al templo en aquellos siglos coloniales! Cada objeto artístico ocupaba el lugar que le correspondía dentro del contexto litúrgico y, todo ello, en una atmósfera espacial que confería un carácter espiritual a esos objetos. Hoy, convertidos en piezas de museo, extraídos de su marco original, se nos presentan desarticulados y desprovistos de aquel carácter solemne y sagrado, estimulador de devociones religiosas.

Si en la arquitectura colonial podemos comprobar, desde sus comienzos, la utilización de materiales constructivos propios del territorio americano, no ocurrió lo mismo en el caso de la pintura, importándose no sólo los materiales⁴, sino que, incluso, la obra misma, ya que su transporte no presentaba, obviamente, los inconvenientes insalvables de las obras arquitectónicas. España envió a América una considerable cantidad de cuadros europeos y españoles que, conjuntamente, con grabados flamencos e ilustraciones de libros constituyeron los modelos para el pintor hispanoamericano.

En la época en que se inicia la conquista del Nuevo Mundo, el arte español estaba en íntima relación con un sentido trascendente de la vida que prolongaba el Medioevo; mientras que en el resto de Europa, los valores encarnados por ese período histórico se desintegraban en forma acelerada. España, por otra parte, comenzaba a adquirir un papel protagónico en la Europa del siglo XVI, bajo los reinados de Carlos V y Felipe II. Su abrupto ingreso al escenario del viejo mundo, trajo consigo el problema de resolver el conflicto que significaba armonizar la tradición española, imbuida de un profundo sentido medieval, con la renovación que se apreciaba en los demás países, a través de los valores elaborados por el Renacimiento.

De ahí que el arte español del siglo XVI debe ser comprendido y valorado a partir de una visión del mundo, que se generó, primordialmente, de la actitud que el pueblo español adoptó respecto a sus propias tradiciones y a su capacidad de mantenerlas vigentes, frente a formas de vida que invitaban a superarlas.

La monarquía española entendió que no podía aislarse ni encerrarse en sí misma y menos ahora que había construido un Imperio, gracias a herencias territoriales y a empresas de conquista. El ecumenismo del emperador Carlos V rebasaba los marcos exclusivamente políticos.

Desde el punto de vista artístico, esta aspiración ecuménica, anunciada ya por los Reyes Católicos, quienes invitan al reino a arquitectos y decoradores alemanes y flamencos, se intensifica durante el gobierno del Emperador con la llegada de escultores del norte de Francia y de Borgoña, con la venida

de escultores y pintores de Italia.

Pero España no sólo tenía que resolver la actitud que adoptaría frente a los nuevos valores, sino que tenía que dar pronta respuesta a los problemas inmediatos que le deparaba la historia; entre ellos, a la profunda crisis del cristianismo que culminaría con el gran cisma provocado por la Reforma. Sus consecuencias no sólo afectaron la vida política, económica y social, sino que también la vida artística y por cierto, el comportamiento religioso.

La monarquía hispana entendió que el problema artístico no era periférico y no escatimó esfuerzos en impulsar el arte por un camino dirigido por el dogma católico. Comprendió que el lenguaje plástico tenía, en ese momento crucial, un rol fundamental, como manifestación de la mentalidad colectiva.

La expresión de este anhelo se concretó en el Concilio de Trento, el 3 y 4 de Diciembre de 1563, en su vigésimo-quinta y última sesión, al decretarse que: "El Santo Concilio prohíbe que se coloque en las iglesias cualquiera imagen que se inspire en un dogma erróneo y que pueda confundir a los simples; quiere que se evite toda impureza, que no se dé a las imágenes rasgos provocativos. Para asegurar el respeto de estas decisiones, el Santo Concilio prohíbe colocar en sitio alguno, y aun en las iglesias que no estén sujetas a las visitas comunes, alguna imagen insólita, a menos que el obispo la haya aprobado⁵. La Corona española, que tanto había trabajado en la realización de este Concilio y que había participado activamente en sus deliberaciones, hizo suyo este mandato y lo convirtió en su causa.

El modelo renacentista no parecía ser el más adecuado para expresar la inquietud de España: la pervivencia de valores medievales, el aferramiento a ideales góticos y la tradición cristiana solicitaban una orientación que el Renacimiento no estaba en condiciones de dar. Por tal razón, el arte español no asimiló, en toda su amplitud, las proposiciones renacentistas. Se orientó más bien por la senda del Manierismo.

Este movimiento, suficientemente analizado por los historiadores de arte actuales, no es, como antes se creía, un movimiento superficial, "amane-rado", desprovisto de valor y significación. Va a expresar una actitud frente a la vida; sus artistas más representativos adoptan una posición subjetiva respecto a las formas ante "el temor de que éstas puedan fallar frente a la vida y apagar el arte en una belleza sin alma" ⁶. Es en la pintura de El Greco (1541-1614), donde mejor se aprecia esa actitud y el espíritu que la anima. Sin estar sujeto, todavía, a las rigurosas normas derivadas de la Contrarreforma, desarrolla su imaginación y devoción cristiana de manera casi instintiva y cargada de subjetividad.

Durante el siglo XVI y gran parte del siglo XVII, la pintura española mostrará una clara temática religiosa; los asuntos mundanos o paganos, ya sean retratos o escenas mitológicas sólo se encontrarán en las casas nobles o en los palacios reales, pero con notable parquedad.

Entre los pintores españoles de esa época, destaca Juan de Juanes (+ 1579), uno de los maestros más representativos de la imagen de devoción, de la lámina para orar, con reminiscencia de los íconos bizantinos y cuya obra se exportará en abundancia hacia América, ejerciendo particular influencia entre los pintores coloniales. Fiel al espíritu que anima al pueblo español, pinta con dignidad y

⁵ Gimpel Jean, *Contra el arte y los artistas*, Granica, Buenos Aires 1972, pág. 57.

⁶ Francastel Pierre, *La realidad figurativa*.



La Dolorosa
Cuadro colonial

⁷ Pereira Eugenio, *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Universidad de Chile, Santiago 1965.

⁸ La perspectiva tradicional, que se inició a partir del Renacimiento, y que ha tenido larguísima vigencia en Occidente, tiene por finalidad sugerir la tercera dimensión en el soporte plano en el cual trabaja el pintor. Con este fin, el espacio se organiza haciendo converger hacia un punto de fuga único ubicado frontal o angularmente, todas las paralelas de un objeto que son perpendiculares a un punto de la línea del horizonte visual. Cabe señalar que éste no ha sido el único procedimiento para sugerir la tercera dimensión. Conviene indicar, además, que el arte actual ha renunciado a la perspectiva tradicional trabajando en el espacio en lo que se ha denominado "topológico" y no ya proyectivo o euclidiano. Esto demuestra, una vez más, que toda representación del espacio obedece a una interpretación facultativa del artista, que responde a situaciones históricas y culturales específicas.

decoro a sus personajes religiosos, evitando cualquier efecto que mundanice la escena. No obstante, la influencia renacentista no está ausente y se aprecia en el cuidadoso orden compositivo, que sigue de cerca los modelos italianos. En otros pintores, en cambio, como Luis de Morales (1520-1586), Alonso Berruguete (1490-1561) o Gaspar Becerra (1520-1568), aparecen modificaciones substanciales con respecto a los modelos aportados por el Renacimiento: las figuras son lánguidas, se elimina el punto de fuga único y se descompone el espacio.

Pero las raíces del arte colonial son mucho más complejas. Si bien es cierto que el Manierismo ejerció una significativa influencia, no hay que olvidar que éste se entrecruzó con el Barroco, cuyo ímpetu expresivo también se dejó sentir en América colonial. Por otra parte, la supervivencia de formas medievales en la España imperial se neutralizó, en parte, con los aportes renacentistas; a la vez hay que recordar la proyección de la escuela flamenca con su visión pormenorizada del mundo sensible e, igualmente, ciertas temáticas procedentes de la iconografía oriental. Todas estas influencias convergieron al Nuevo Mundo y contribuyeron en la formación y desarrollo del arte colonial.

Este arte, globalmente considerado, es un arte representativo: describe, explica y enseña. En el caso particular de la pintura, la representación se sustenta en el dibujo y en el color, destinados a visualizar los símbolos de la fe cristiana o los peligros a que está sujeto el hombre, cuando se aparta del camino hacia la salvación.

La Capitanía General de Chile, la más lejana posesión española, no quedó privada de estas obras, muchas de las cuales fueron aportadas por las escuelas andinas, especialmente del Cuzco y Quito.

Un ejemplo relevante lo ofrece el conjunto de telas sobre la vida de San Francisco, que se encuentran en el convento de la Orden franciscana, en la capital.

Esta serie de cuadros que describe, en sucesión cronológica, la vida del santo, fueron ejecutados entre los años 1668 y 1684. Según Alfredo Benavides y Luis Alvarez habrían sido pintados en Chile por varios autores. Eugenio Pereira, en cambio, considera que el conjunto fue pintado en el Cuzco y, luego, enviado a Chile⁷. El autor principal sería el fraile Basilio Santa Cruz, mestizo, al parecer, en compañía con algunos discípulos, entre ellos, Juan Zapaca Inga.

En esta serie, la concepción clásica del espacio, tal como el Renacimiento la concibió⁸, desaparece en gran medida. Se ha renunciado al ordenamiento, en sucesión armoniosa, de los seres y objetos hacia un punto de fuga único. Esta lógica del ordenamiento espacial nunca arraigó en el pintor colonial, quizás, porque su relación, con el mundo fue siempre más simbólica que conceptual.

En los pintores que intervinieron en la elaboración del conjunto, hay una espontaneidad de visión, que no privilegia un espacio ideal, a la manera de una síntesis ordenadora. En ellos es primordial el objeto o el personaje al que dedican toda su atención; los ubican en distintas secciones de la superficie de la tela, variando bruscamente las proporciones y las conexiones entre las escenas.

Hay, indudablemente, una narrativa que se impone; una descripción paciente y minuciosa, muy de acuerdo con el modo de sentir las vivencias que



JUAN ZAPACA INGA
*San Francisco y el milagro
 del niño escaldado y las manzanas*
 Museo Colonial de San Francisco



Fragmento



Imaginería Colonial

⁹ La simetría se entiende, corrientemente, como la concordancia entre las partes que concurren a integrar un todo. En el caso al cual se alude, su sentido es más bien restringido y debe entenderse como una simetría bilateral; es decir, formas iguales a igual distancia a ambos lados de un eje central. Esta relación fue concebida en la mentalidad intuitiva del artista como una permanente ley de regularidad.

despierta el acontecimiento religioso que ahora se pinta. Este carácter narrativo es enfatizado con la palabra escrita en medallones primorosamente ejecutados.

A su vez, el empleo de la línea y del color afianza esa característica. Mediante la línea se delimitan y configuran las formas con extrema detención. Todo lo que pertenece al mundo de las cosas (utensilios, muebles, ropajes, alimentos, etc.) se representa con una visión muy cercana a la concepción naturalista, que revela el intenso interés que suscita, en el artista, las cualidades sensibles de los objetos; en cierto modo, esta visión recuerda a la de los pintores flamencos en su relación con el mundo visible.

Por su parte, el color modela los volúmenes y contribuye a poner en evidencia la identidad de cada forma. En la particular concepción plástica de estos pintores, el color no es un elemento válido por sí mismo. En muchos casos, como en esta serie, asume una función emblemática: ciertos colores —siguiendo una tradición medieval— tienen un sentido preciso, ya sea para identificar determinados personajes, objetos sagrados o símbolos litúrgicos.

Por último, el pintor, que ya ha asimilado una concepción jerárquica del mundo, ordena la escena mediante una rigurosa escala de valores. Considera la ubicación de los seres, de acuerdo a su naturaleza propia y al lugar que les corresponde como creaturas de Dios. A partir de la Divinidad y, siguiendo con la corte celestial, se ubican los demás seres, sin omitir, por cierto, aunque en una ubicación periférica, la presencia del Mal personificado por el demonio o por escenas infernales, que trae a la memoria la simbología demonológica de Jerome Bosch. El imperativo de la narración al que aludíamos, hizo necesario adecuar una distribución espacial que reforzara el carácter descriptivo que se muestra en cada tela: espacios diferentes para tiempos distintos.

Cuando el artista colonial pinta una sola escena, con un personaje sagrado como protagonista, la ordenación del espacio queda determinada por una rigurosa simetría⁹, creando un espacio ideal que se aproxima a la tradición bizantina, la que se hizo presente en América a través de las láminas para orar procedentes de España.

Por su parte, la escultura policromada se aproxima a la pintura por su afán cromático, puesto que no se conforma, exclusivamente, con el trabajo volumétrico. Utiliza el color para pintar trajes, objetos, rostros y manos, teniendo cuidado de establecer la coloración que corresponde, según se trate del mundo sobrenatural o terreno.

Es, quizás, la escultura, especialmente la de bulto, la que permitió una proyección psicológica más directa en el creyente: la presencia, casi real, de la Virgen, el Niño y San José en el pesebre de Belén le mostraban, en toda su policromía, la dulzura y el encanto de la Navidad, con el acompañamiento de los Reyes Magos, pastores y animales, concebidos éstos de acuerdo a la fauna americana autóctona. En otros casos, la presencia de Cristo crucificado, mostrando el sufrimiento y el dolor.

La imaginería, en el transcurso del período colonial, se adecuó a las distintas necesidades del culto como, igualmente, a la situación de los estamentos sociales que la utilizaban. Así, la talla escultórica, de gran volumen, encastrada, muchas veces, en urnas minuciosamente labradas, correspondía a funciones del culto en las iglesias. En cambio, para el uso privado de las familias, se



GASPAR MIGUEL DE BERRIOS
Patronato de San José
Museo Nacional de Bellas Artes



Fragmento

Al frente:

Escuela Colonial Americana
Virgen con el niño a devoción
 de D. Manuel Salzes y Doña
 Francisca Infante

1767

Museo Nacional de Bellas Artes

empleó, de preferencia, el bajorrelieve y el retablo tallado y policromado, de pequeño formato. En conventos y capillas, las piezas escultóricas se adaptan, también, a la función del recinto y a las devociones particulares del clero. Por último, las grandes solemnidades religiosas exigían a los imagineros particular destreza artesanal y ornamental en la ejecución de obras destinadas a las procesiones, donde la comunidad religiosa exteriorizaba su fe. En este aspecto, los famosos pasos de Salcillo, en España, se prolongaban en América. Numerosas cofradías competían en estas ceremonias, demostrando su ingenio y expresando su fervor.

La talla policromada no fue el fruto de un trabajo exclusivamente individual, sino que en ella, además del tallador, intervenía el encarnador, a quien le correspondía pintar la imagen tallada, y el broslador, quien completaba la obra, vistiéndola con telas apropiadas a la dignidad y santidad del personaje que representaba.

Son numerosos los ejemplos en que se observa —salvo algunas variaciones formales— una constante común en la concepción del volumen, que emana de la visión compartida que se tiene del personaje religioso. En muchas crucifixiones, Cristo es representado en una actitud de profundo dolor, sugerida no sólo por el volumen y su postura en la cruz, sino que, el sufrimiento y la agonía se intensifican mediante una particular coloración del cuerpo y el empleo del rojo para sugerir la sangre que brota de su costado o que se escurre por su rostro. El color asume una función referencial, a semejanza de lo que se vio en la pintura.

La imaginería colonial hunde, también, sus raíces en la tradición artística española. Conviene recordar algunos nombres por la influencia directa o indirecta que ejercieron en el Nuevo Mundo. Es el caso de Juan de Juni (+ 1577) con sus obras policromadas y doradas. Al parecer, fue Gaspar Becerra —ya mencionado— quien inauguró la escuela que pronto se haría famosa: la estatuaría policromada española, que tanto arraigo tendría en el pueblo español —en Sevilla especialmente— aficionado a las grandes ceremonias del culto y a las procesiones al aire libre. Otros escultores importantes son: Gregorio Hernández (1566-1636), Juan Martínez Montañez (1546-1649), Alonso Cano (1601-1677) y su discípulo Pedro de Mena (1628-1693).

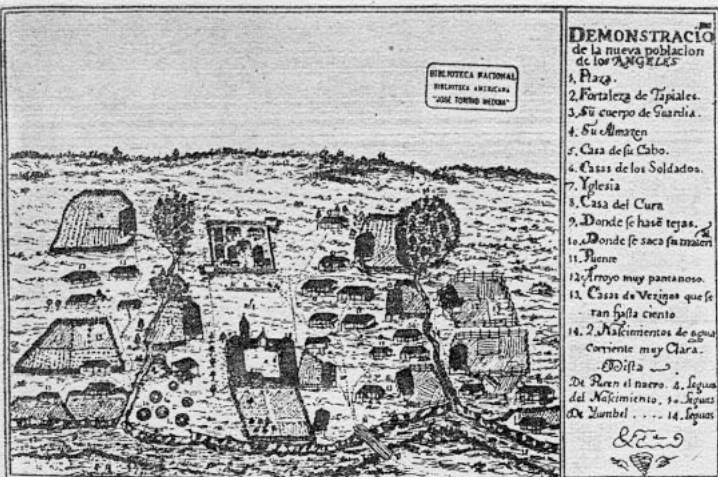
En la estatuaría española se advierte la renovación religiosa que surgió con la nueva mística de la Contrarreforma y su vivencia renovada de lo sobrenatural.

Esta herencia la recoge el imaginero colonial, intensificando su espíritu y modificando, muchas veces, el volumen en sus proporciones. A igual que en la pintura, se observa una ingenuidad de ejecución, que no tiene detrás de sí, el peso de una tradición.

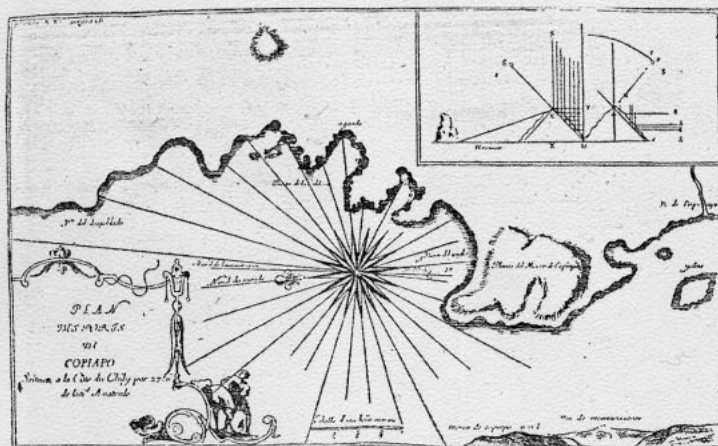
En su afán por lograr la máxima sugerencia de realismo, se esfuerza en conseguir el movimiento en las imágenes. Con razón Gabriel Guarda afirma que “no están ausentes en esta producción artística, artificios más complicados, como piezas articuladas, ingenios y mecanismos, que permiten dar a estos conjuntos, la suprema sensación de vida: el movimiento”¹⁰.

¹⁰ Guarda Gabriel, op. cit. Véase también: Estellé Patricio, *Imaginería Colonial*, Gabriela Mistral. Santiago 1974.





POBLACION
DE LOS ANGELES
Biblioteca Americana
José Toribio Medina



EMPLAZAMIENTO
DE LA VILLA
DE COPIAPO
Plano de Frezier

El espíritu del nuevo siglo

El siglo XVIII será para América hispana y para este lejano territorio de las Indias Occidentales, un período más acelerado en su evolución histórica, preparando a los territorios americanos para su desenlace como naciones independientes.

Chile, comunidad esencialmente rural durante los dos primeros siglos coloniales, comienza a acrecentar su desarrollo urbano, gracias a la influencia de la Ilustración, con su énfasis en la importancia de la ciudad, centro civilizador por excelencia.

La monarquía española, representada, a partir del siglo XVIII, por la dinastía de los Borbones, se adhiere a ese ideal. Propicia una política fundacional que, en Chile, tendrá incalculable importancia. La orden real de 1703 dispuso que "los españoles en Chile, que habitaban en ranchos, haciendas y chacras, se agruparan en ciudades administrativas y eclesiásticas". Se deseaba acelerar "el proceso civilizador de los pobladores, infundir en ellos prácticas de convivencia social, posibilitar el desarrollo de la instrucción y la mejor administración de la justicia"¹¹

Los nombres de algunos gobernadores, como José Antonio Manso de Velasco, Antonio Guill y Gonzaga y Ambrosio O'Higgins se destacan, justamente, por su labor como fundadores de centros urbanos. El primero, que gobernó el Reino de Chile entre los años 1737 y 1745, renovó la era legendaria de las fundaciones, mereciendo el título cívico de Marqués de Poblaciones; su esfuerzo hizo posible la fundación de Copiapó, San Felipe, San Fernando, Melipilla, Rancagua, Curicó, Talca y Los Angeles.

La ideología de la Ilustración despertó un espíritu crítico hasta ese momento ignorado, comenzando un juicio demoledor del legado conservado por la tradición. A esta revisión crítica no escaparon, ni siquiera, las monarquías absolutas; contra ellas se alzaron las voces disidentes de los representantes del movimiento ilustrado, especialmente en Francia. El siglo de las luces se caracterizó por el triunfo de la razón, por una actitud que descansaba en el rechazo a la tradición y adhería al progreso indefinido. "Nació una confianza ilimitada en el hombre, el cual con la ayuda de la razón se creyó capaz de dominar la naturaleza y sujetarla a su albedrío"¹².

En España, sin embargo, la Ilustración no se manifestó tan radicalmente como en los otros países europeos. Una vez más, supo conciliar sus tradiciones con las nuevas ideas que afloraban. La relación entre el pasado y el presente, entre la fe y la razón, entre la aceptación y la crítica se mantuvo, sin quebramientos abruptos que hicieran peligrar la supervivencia de una herencia material y espiritual que, con tanto esfuerzo, se había logrado.

No obstante, ciertas reformas e innovaciones en la estructura política, económica y social del Estado español, demuestran la penetración de esa ideología y su repercusión en los dominios americanos.

En efecto, además de la activa política fundacional ya indicada, la Corona redujo el estricto control económico y comercial en el Nuevo Mundo, permitiendo que, especialmente Francia, se aprovechara de esta situación para enviar sus barcos mercantes. La mayoría zarpaba de Saint Maló, atravesaba

¹¹ Eyzaguirre Jaime, Historia de Chile, Zig-Zag, Santiago.

¹² Eyzaguirre, Jaime, op. cit.

el Atlántico para tocar las costas de Uruguay y Argentina y proseguir, vía Cabo de Hornos, hacia las costas del Pacífico. De esta manera se inició un intenso y continuo contrabando que, para Chile, significó adquirir una excelente manufactura, que se cambiaba por productos agrícolas y mineros. Este sería uno de los primeros vehículos para una influencia artística no hispana en Chile y, en general, en América del Sur. Desde el punto de vista de los hábitos, costumbres y modas, se produjo, gradualmente, una orientación hacia modelos no españoles entre los círculos de la sociedad criolla, que se transformaría en un verdadero imperativo de “buen gusto”.

Por otra parte, se produjo un vuelco en la concepción del trabajo, ya que, en general, el esfuerzo personal en la producción de bienes no había sido la tónica dominante en los siglos anteriores. El fenómeno hispano del hidalguismo había contribuido a desdeñar tal actividad. Ahora, en cambio, el comercio y la industria recibieron considerable estímulo; en Chile, esta situación, se vio favorecida por la llegada de elementos vascos, que no tenían mayores prejuicios para estimular, con su trabajo personal, el desarrollo de las actividades económicas. Su statu social se tonificará gracias a su fusión con la nobleza lugareña, originando la aristocracia castellano-vasca, que se ubicará en un lugar de privilegio dentro de la jerarquía social de Chile.

Uno de los acontecimientos más impactantes de la influencia del pensamiento ilustrado en España fue el decreto de expulsión de los jesuitas de todos los dominios de la Corona, firmado por el rey Carlos III, en 1767.

Esta medida afectó, entre otras, a la actividad artística que, con tanto celo, desplegaba la Compañía. Chile se vio privado de insustituíbles talleres artesanales dirigidos por esta Orden, que provocaron una verdadera detención del desarrollo artístico. El extrañamiento de los jesuitas sería un vacío difícil de llenar, igualmente, en relación con la mantención y renovación de la fe. El arte se resintió en sus motivaciones religiosas al faltarle el maestro orientador, lo que contribuiría a su progresiva desacralización en un terreno abonado por el espíritu del nuevo siglo.

La pintura y la imaginería del siglo XVIII

En el transcurso del siglo XVIII, la pintura no quedó al margen de los nuevos valores que iban transformando el mundo colonial.

Junto a la temática religiosa —siempre abundante y prioritaria— el retrato adquirió particular relieve, síntoma inequívoco del individualismo creciente que se conjugaba con la pérdida gradual de un estilo de vida colectivo. Aún, en la escena religiosa, se incorpora al donante que, si bien no actúa todavía como protagonista, interviene, al menos, como partícipe de la temática. Por supuesto que esto no era una novedad en la pintura europea, pero no había sido usual en la pintura colonial.

La pérdida del privilegio temático religioso quedó en evidencia en el retrato propiamente tal. Aunque no deja de ser sintomático que, en diversas



Cristo Policromado
Calera de Tango
Orden Jesuita
S. XVIII

Imaginería colonial
Calera de Tango



obras, el retratado aparezca con una mano puesta sobre el corazón, actitud muy sugerente, desde el punto de vista de la simbología tradicional, que revela una actitud de sumisión y devoción. En otros retratos, en cambio, se aprecia una desvinculación con cualquier indicio de carácter religioso: el retratado, se muestra en su dimensión puramente terrena y mundana, rodeado de objetos que hablan de su prestigio en el seno de la sociedad.

No debe haber sido tarea fácil para el pintor colonial, este tránsito de una temática religiosa a otra retratística. Su visión, largamente acomodada al despliegue de recursos imaginados, a la elaboración de formas plásticas más libres y espontáneas, tuvo que modificarse al pasar al retrato, que lo obligaba a adecuarse al modelo concreto, imponiéndole una búsqueda de mayor fidelidad. Esta orientación se advierte también en algunas pinturas netamente religiosas: en la Cena Dominica, por ejemplo llama la atención el minucioso análisis de los rostros de los frailes comensales, absortos en sus súplicas o contemplando a los ángeles que han venido a repartir el pan. Hay aquí una interesante aproximación al retrato colectivo.

Los signos externos que asumía el nuevo siglo, a través de la moda y del gusto, también son asimilados por la sociedad colonial, que se compenetra de las nuevas convenciones sociales y modifica comportamientos, vestuario, ceremonias, hábitos, etc. El retrato es, en este sentido, un excelente testimonio, con graves y solemnes personajes lujosamente ataviados y damas de la alta sociedad, que lucen elegantes trajes. Ni siquiera la escena religiosa, más ascética, depurada de contingencias mundanas, escapó a estos imperativos: la elegante actitud del personaje religioso y el vestuario, a la última moda, demuestran la pérdida paulatina de los intereses comunes, que la religión se había encargado de guiar hacia un mismo fin: la vida extra-terrena.

Si en la arquitectura de la Capitanía General de Chile, durante el siglo XVIII, no se encuentra un diseño barroco pronunciado, lo mismo ocurre en la pintura, donde tampoco existe una factura netamente barroca. Se trata, más bien, de un eclecticismo plástico, pero no de un barroco pleno. Por otra parte, así como el siglo XVIII señala, en arquitectura, el paso del barroco a las severas normas estéticas del neoclasicismo, algo similar ocurre con la pintura, pero sus resultados serán más tardíos y sólo se apreciarán en el transcurso del siglo XIX.

La imaginería fue menos permeable al nuevo espíritu, manteniendo las formas propias y tradicionales del trabajo artesanal. La labor de los jesuitas fue innegable al respecto porque la enseñanza que impartieron en sus talleres permitió que se conservara la tradición. Desde fines del siglo XVII funcionó en Calera de Tango un importantísimo taller-escuela dirigido por maestros bávaros que subsistió hasta el decreto de expulsión de la Compañía.

El predominio del trabajo manual que suponía la ejecución de las imágenes no se mantuvo, sin embargo, inalterado. Se desvalorizó por el peso incontrarrestable de la concepción racionalista, que valoraba al intelecto como la suprema medida del universo. La actividad manual del imaginero quedó menospreciada y sus obras pasaron a la categoría de un "arte menor", divorciada de la *elite* intelectual e integrada a estratos sociales más modestos como patrimonio popular. Habrá que esperar que transcurra gran parte del siglo XIX para

que la actividad escultórica se sitúe dentro del campo de las “bellas artes” y, para lograrlo, tendrá que renunciar al espíritu y a las soluciones plásticas emanadas del mundo colonial¹³.

En las postrimerías del siglo XVIII, la pintura y la imagería van perdiendo su razón de ser, porque ya no responden a los anhelos e inquietudes de la época; su vigencia será cada vez menor y su confinamiento en los recintos conventuales será definitivo.

El arte que surge de los cambios analizados presentará, al iniciarse el siglo XIX, un panorama completamente diferente. El nuevo arte tendrá una apertura limitada, tanto por el hecho de que quedará a disposición de un grupo social restringido, como por el hecho de no tener exhibición pública; normalmente adornará el salón señorial y sólo los que tenían la posibilidad de frecuentarlo estaban en condiciones de conocerlo. El arte pierde el carácter de patrimonio común, para transformarse en patrimonio personal o familiar.

Conjuntamente con todas estas transformaciones, el siglo XIX irrumpe con un acontecimiento histórico que no se puede soslayar: la emancipación política. La separación respecto a la Metrópolis marca un nuevo hito en la historia de Chile. El país comienza a buscar su propio destino y el arte no podía estar ajeno a esa búsqueda.

Tradición y renovación

La lenta evolución histórica que había caracterizado al país sufre, a partir de 1810, un vuelco inesperado que trastorna el devenir inmediato. Los sucesos se desarrollan con rapidez vertiginosa y es preciso repensar y modificar las tradicionales estructuras jurídicas, políticas, económicas y culturales que había tenido el mundo colonial.

La emancipación se plantea como una revolución política que obliga a los nuevos dirigentes a adecuar los ideales que encarna la independencia, a formas concretas de acción. Sin embargo, el tránsito del país, desde una estructura colonial rígida y conservadora, arraigada en una tradición de siglos, hacia una nueva estructura provocada por la ruptura definitiva de los vínculos jurídicos y políticos con la Madre Patria significó un período de titubeos, de ensayos, de controversias entre los propios dirigentes del nuevo Estado que nacía a la vida independiente. Algunos pretendían avanzar, sin miramientos con la tradición y el pasado, y otros consideraban el pasado como un patrimonio que era preciso respetar y adecuar a los nuevos ideales que habían surgido.

Las primeras décadas del siglo XIX constituyen, de hecho, un período de gestación de la nueva institucionalidad para la naciente república. Es, en estricto rigor, un período de transición entre la larga tradición colonial, marcada con el sello imborrable de España, y un futuro que era preciso construir con el aporte directo de quienes iniciaban la formación de una nacionalidad autónoma.



JOSE GIL DE CASTRO
Retrato

¹³ En los últimos años del período colonial es posible identificar a algunos artistas que cierran la imagería en Chile: José Santos Niño de Figueroa, conocido como el tallador de Petorca; Ambrosio de Santelices e Ignacio de Andía y Varela.

Los hechos inherentes a la independencia del país obligaron a concentrar todos los esfuerzos en torno a la finalidad última que se perseguía: la ruptura definitiva con España. Por esta razón, los hechos bélicos, primero; y la búsqueda de una institucionalidad, más tarde, fueron relevantes en los primeros decenios del siglo XIX. Obviamente, las demás actividades propias del quehacer humano quedaron subordinadas o pospuestas, a la espera de tiempos mejores para desarrollarse de manera positiva y sistemática. Esta es la razón fundamental que explica el escaso desenvolvimiento artístico del país en sus primeros años de independencia.

Pero, si bien este hecho es esencial para comprender la exigua producción artística, se produjo, además, un fenómeno concomitante: sus antecedentes se encuentran en los cambios que presagiaba el siglo XVIII y que en Chile aún no se habían manifestado en toda su intensidad. Esos cambios irrumpen con los acontecimientos de la emancipación y se revelan profundamente en el arte: la temática y la técnica que habían caracterizado la pintura colonial, adecuadas a su concepción del mundo y de la vida, dejan de tener vigencia para expresar los nuevos ideales y anhelos de una sociedad que se ha ido apartando de una valoración basada en ideales sobrenaturales. Por eso la pintura que seguirán realizando algunos artistas, solidarios con la tradición, no tendrá el mismo peso que había tenido durante la historia de Chile colonial.

Las primeras décadas del siglo XIX significaron la búsqueda de una nueva orientación y de una nueva misión para la pintura, basada en dos requerimientos: los intereses individuales del artista dirigidos hacia una expresión intensamente personal y las exigencias derivadas de un público que entiende ahora el arte como una satisfacción de necesidades puramente individuales. En estas circunstancias era imposible pretender que el artista nacional afrontara súbitamente las exigencias de las nuevas temáticas: el retrato, el cuadro histórico, el tema mitológico. Es en este marco donde la influencia de la pintura europea y particularmente de la francesa tendrán un papel prioritario.

Una obra de transición

Este período de transición está representado en la pintura nacional por JOSE GIL DE CASTRO (1785-1841)¹⁴, retratista limeño que vivió en Chile durante los años de mayor efervescencia de los acontecimientos de la emancipación¹⁵.

Su vida y su pintura transcurren entre dos épocas: sin romper con el pasado, asimila y adapta las nuevas motivaciones de un futuro que comienza a perfilarse. Este artista encontró en el retrato un camino expedito que le permitió conciliar ambas actitudes.

El presente inmediato lo encarnó en personajes protagónicos de la independencia americana: Bernardo O'Higgins, José de San Martín, Simón Bolívar, Juan Gregorio Las Heras y muchos otros. Constituyen el único testimonio visual de los héroes de la gesta emancipadora. Gil de Castro, haciendo gala de gran sobriedad, no muestra a personajes en actitudes grandilocuentes; centra su atención en los rostros, para describir sus rasgos peculiares; busca la seme-

¹⁴ Alvarez Luis, *El Artista Pintor José Gil de Castro*, El Imparcial, Santiago 1934.

Eyzaguirre Jaime, *José Gil de Castro, Pintor de la Independencia Americana*, Sociedad de Bibliófilos de Chile, Santiago 1950.

Romera Antonio, *Historia de la Pintura Chilena*, Zig-Zag, Santiago 1968.

¹⁵ La biografía de este artista presenta lagunas importantes que han impedido un conocimiento exhaustivo de su vida y de su formación artística. Aún hoy, hay discrepancias en cuanto a la fecha de su muerte como, igualmente, respecto a la fecha de su llegada a Chile. Según E. Pereira, Gil de Castro habría muerto en 1843 y según A. Romera, su muerte se produjo en 1841 (*La pintura chilena*, rev. Atenea N° 428 Santiago 1974). Este último considera que las fechas de nacimiento y muerte del pintor ya no ofrecen dudas y que se ha establecido documentalmente hace pocos años, en la publicación de Francisco Stasny, *Breve Historia del Arte en el Perú*, 1967 (Romera Antonio, José Gil de Castro, *El Mercurio*, Santiago 1.9.1974). En cuanto a la llegada a Chile del mulato Gil, E. Pereira afirma que llegó alrededor de 1807 y regresó al Perú en 1820; por su parte, A. Romera sostiene que la permanencia en Chile es entre los años 1808 y 1822; J. Eyzaguirre coincide con A. Romera en la fecha de llegada (*Historia de Chile*, op. cit.).

janza entre el retrato y el retratado. El carácter representativo de la pintura como nexo con la realidad sensible comienza a adquirir innegable importancia. También en la pintura colonial se apreciaba este hecho, pero en cierto sentido solamente, es decir, el énfasis representativo se daba sobre todo en el mundo de las cosas. En cambio, ahora el cuadro en su totalidad va a participar de esa intención: comienza el dominio del mundo conocido opuesto a un mundo imaginado o sugerido. El pintor presta toda su atención al modelo, analizándolo en profundidad, compenetrándose de su personalidad, de sus rasgos específicos y característicos. Pero más allá de la apariencia física, José Gil de Castro logra una penetración psicológica que revela más integralmente al personaje.

Frente a estas características, que pueden considerarse innovadoras, el pintor no rompe totalmente con la tradición, porque emplea soluciones plásticas que ha recibido como patrimonio de su formación artística. Sus innovaciones están sustentadas en procedimientos desarrollados por la pintura colonial: el precario dominio de la perspectiva, la manifiesta desproporción de las figuras, la actitud hierática de sus personajes. Estos procedimientos, que en la pintura colonial tenían su razón de ser, pues obedecían a una interpretación legítima de la realidad, en la obra de Gil de Castro no tienen la misma función y son más bien resabios, secuelas; herencia de un pasado que no se niega del todo.

Quienes se sienten atraídos por la historia comparada del arte, podrían afirmar que la obra del mulato Gil es ingenua, casi rudimentaria en relación con la pintura que se realizaba en Europa y especialmente en Francia. El Neoclasicismo, arte de la Revolución Francesa, sustentado en una concepción racionalista de la realidad y subordinado a los principios estéticos de la Antigüedad clásica, había logrado triunfar a fines del siglo XVIII, transformándose en el estilo dominante. Desde este ángulo podría aceptarse la afirmación respecto a la obra del retratista limeño; pero queda invalidada por el peso de la realidad histórica americana, puesto que si bien la Ilustración se encargó de introducir el predominio de la razón, no logró romper de inmediato una concepción de vida sólidamente cimentada por tres siglos de historia colonial. Por otra parte, la Antigüedad clásica, de tan fuerte impacto en la vida artística europea de ese tiempo, no tuvo en Chile, en los primeros decenios del siglo XIX, significación importante, ni desde el punto de vista técnico ni desde el punto de vista estético.

El carácter representativo que señalábamos en la obra de Gil de Castro se intensifica con la utilización del color: tiende a reproducir la cualidad colórica de los objetos, es decir, su color local, que permite la identificación del objeto por el color que les corresponde en la naturaleza¹⁶. Empero, la fidelidad al color local no significa la imitación servil, sino que hay una búsqueda por lograr una atmósfera pictórica que, de alguna manera, cree su propio mundo, organizando formas plásticas que comienzan a independizarse del mundo real concreto.

La línea es la gran armazón del cuadro. Delimita y configura las partes e imprime al cuadro su sello más personal. En este sentido, Gil de Castro se revela como un gran dibujante¹⁷. Lo notable es que no sólo dibuja el primer acercamiento al modelo mediante el boceto, el que normalmente desaparece



JOSE GIL DE CASTRO
Retrato

16 El color local debe entenderse como el color propio del objeto representado, exceptuando las variaciones de la luminosidad. Para la psicología de la percepción, el color local es la sensación que provoca el estímulo (color) en un campo o contexto normal, vale decir, el color aislado colocado sobre un fondo blanco o gris medio, con una iluminación de intensidad normal de luz blanca. Una completa terminología técnica puede encontrarse en: Crespi I. Ferrario J., *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, Eudeba 1971.

17 El dibujo está ejecutado técnicamente con un tipo de grafito duro y acabado, con el cual traza las líneas sobre la tela ya preparada. Según Jorge Basaure, restaurador y conservador de arte, el mulato Gil usa en la capa de preparación bol de Armenia en lugar de tiza o creta; se trata de una tierra bastante dura que no sólo le sirve para fijar y preservar el color, sino que, además, la utiliza con fines pictóricos. El aglutinante que emplea en la preparación de los colores es aceite de linaza y el diluyente es aguarrás.

Sobre técnicas pictóricas puede consultarse: Bazzi María, *Enciclopedia de las Técnicas Pictóricas*, Barcelona, Noguer 1965; Doener Max, *Los Materiales de Pintura y su empleo en el Arte*, Reverté, Zaragoza 1965.



JOSE GIL DE CASTRO
Bernardo O'Higgins,
Director Supremo
Museo Nacional de Bellas Artes

al colocar el color, sino que reitera la línea con el mismo color: es línea-color. Ella se encarga de poner de manifiesto los detalles tan minuciosamente, que se transforma en miniaturista. Es imposible desconocer la ejecución artesanal, rigurosa y paciente de Gil de Castro y que lo relaciona directamente con la tradición colonial, con aquellos artesanos-pintores que se aproximaban con interés inusitado al mundo de las cosas (encajes, bordados, utensilios domésticos, alimentos, etc.), como queriendo redescubrir sus cualidades para perpetuarlas en el cuadro.

La composición no está condicionada desde el exterior por exigencias a priori: quienes encargan los cuadros todavía no coaccionan al pintor ni lo someten a determinadas normas estéticas. No se ha producido aún un gusto institucionalizado. Por lo tanto, el artista conserva espontaneidad tanto en la creación como en la ejecución; tiene una impronta que emana de sus propias fuerzas creativas. El mulato Gil posee estilo, entendiendo este término en el sentido de manifestar de manera inconfundible su propia expresión creadora.

Mediante la composición sugiere un espacio plástico, donde la línea y el color se integran en una unidad que origina un espacio peculiar. Ciertos elementos son predominantes: el eje de simetría que divide el cuadro en dos partes iguales, propone un orden visual, un rigor plástico que recuerda la cercanía del artista con la pintura colonial. Este orden y rigor sugieren un marcado equilibrio espacial que contribuye a crear una atmósfera de reposo, de quietud, en la que participan los personajes retratados. Por otra parte, la profundidad está apenas insinuada mediante una degradación sutil del color, donde el empleo de la perspectiva tradicional no está presente. La distribución de los personajes y de los objetos que lo acompañan en el espacio plástico

está realizado de tal manera, que obliga al ojo a un doble trabajo: exige su recorrido global y, al mismo tiempo, su detención; obliga a la vista a un escudriñamiento analítico de cada componente, porque la línea delimita las figuras acentuadamente, confiriéndoles gran autonomía, independizándola en cierto sentido de las demás figuras del cuadro. De ahí que el ojo goza y se deleita en el análisis pormenorizado del objeto, en cada uno de sus detalles, como si estuviera frente a la presencia del objeto real que ahora se ha hecho pintura.

José Gil de Castro es, legítimamente, el nexa entre dos épocas; su pintura representa la transición entre un mundo que termina y otro que se inicia. En una situación histórica como ésta se corre el peligro de radicalizar las actitudes: refugiarse en el pasado sin asimilar las nuevas perspectivas, o bien, volcarse hacia horizontes futuros y condenar la tradición, que implica un compromiso con valores caducos.

Este artista entendió que entre ambas épocas no había ruptura sino encuentro; y que era perfectamente posible conciliar una técnica cuyo aprendizaje había realizado en los marcos del espíritu colonial, con una temática que reflejaba los deseos e inquietudes de un público que, de manera incipiente, comenzaba a orientar sus preferencias hacia corrientes estéticas que lo alejaban de la concepción antigua. El logró mantenerse dentro del espíritu americano.

El problema se planteará desde el momento mismo en que el legado colonial se ponga en tela de juicio, al enfrentarse con un vasto mundo cultural que se desplegó, casi bruscamente, en el Nuevo Mundo.

Ruptura con el pasado para ingresar a un presente insuficientemente asimilado. Apertura a un mundo y a una escala de valores que difería de la que, con tanto esfuerzo, había elaborado la Península en su encuentro con América nativa.



JOSE GIL DE CASTRO
Retrato



JOSE GIL DE CASTRO
Retrato de Bernardo O'Higgins

Capítulo Segundo

El despertar artístico

La búsqueda de un sentido nuevo

El impulso inicial de José Gil de Castro no encontró continuadores directos que permitieran el desarrollo de una pintura consolidada en la permanencia del espíritu americano.

Los hechos de la independencia concentraron las fuerzas vivas del país hacia la consecución de un fin muy preciso: la ruptura política con España. Este acontecimiento histórico obligó a subordinar y postergar cualquiera otra acción, inquietud o anhelo; las acciones bélicas que se produjeron no contribuían a crear un ambiente apropiado al desarrollo de actividades pacíficas.

Afianzada la separación política con el término de las principales batallas de la guerra, en 1818, se presentaron, sin embargo, serios problemas de política interna, resultantes de la búsqueda institucional, para encontrar el fundamento jurídico más conveniente sobre el cual sustentar el nuevo Estado.

Los efectos que se derivaron de la emancipación, tales como el surgimiento del país a la vida independiente, el advenimiento de la libertad política y la apertura hacia nuevos horizontes culturales tendrán profundas e indelebles repercusiones en el arte nacional. Una de las más notorias será su inserción en un contexto que la alejó de sus propios orígenes históricos.

El despertar artístico que se inicia está estimulado desde afuera, brindando un nuevo sentido al arte. Esta influencia es acogida por los círculos intelectuales y artísticos que se forman en contacto estrecho con una cultura que, en términos globales, también se impone desde el exterior; en lo artístico originará una nueva actitud y un nuevo gusto estético en relación con la obra de arte. El triunfo de la pintura de caballete, con una orientación temática, novedosa para el país, estará destinada a un público restringido. Culmina así, la ruptura

con la pintura de gran formato, destinada al muro y dirigida a un público amplio que participaba de esa proposición visual y se identificaba con el mundo revelado por la obra¹⁸.

Tal como se dijo antes era muy difícil que los pintores nacionales estuvieran en condiciones de asimilar con rapidez la problemática que surgía. Sin duda, existían artistas en el país, pero estaban estrechamente incorporados, aún a fines del siglo XVIII, a una concepción colonial y a una ejecución eminentemente artesanal. No era fácil acomodar una mentalidad forjada por siglos de tradición, a los nuevos diseños del arte y del público. La empresa era superior a sus posibilidades.

¿Cómo conciliar un arte esencialmente colectivo y anónimo, a los requerimientos de un individualismo creciente? ¿Cómo superar la vinculación del artista a la comunidad, frente a un quehacer autónomo emanado de la singularidad de quien lo realiza?

Ni la propia Academia de San Luis, fundada en 1797 por Manuel de Salas¹⁹ fue capaz de retener y adecuar la tradición colonial con las nuevas concepciones. Profesores eminentes, como Toesca, De Petris y Cavallero, incorporan la teoría neoclásica en el dibujo, que respondía a las exigencias vigentes en Europa sin vislumbrar la originalidad del continente y de un país que se había nutrido de fuentes propias que no podían extinguirse repentinamente. Tan intensa fue la irrupción del mundo cultural europeo que sus valores se transformaron en un imperativo.

Todo esto permite valorar mejor la obra de José Gil de Castro, por su capacidad intuitiva y su agudeza visual para descubrir en sus telas el encuentro de dos mundos que, aparentemente antagónicos, se podían conciliar.

Por otra parte, durante la historia colonial de Chile la pintura había mantenido una relación de dependencia con respecto al edificio, ya sea el templo, la casa de gobierno u otras construcciones importantes. Obviamente, la pintura reclama un lugar que permita contemplarla, pero en la época colonial quedó subordinada a una finalidad que surgía de las exigencias propias del recinto; no valía tanto por sí misma cuanto por la función que desempeñaba. La escultura sufrió igualmente, la subordinación a la arquitectura. Además, el propio trabajo artesanal realizado por orfebres, canteros, ebanistas, herreros, etc., giró en torno a las exigencias del espacio arquitectónico: la arquitectura fue el arte por excelencia.

A partir del S. XIX esta jerarquía se atenúa y se debilita. Se reubican las actividades creativas sobre un nuevo fundamento: la libertad del artista y por consecuencia, la de su obra. En adelante, la revalorización de la pintura será definitiva: deja de servir una función determinada quedando enteramente vinculada a fines que emanan de sí misma. En cambio, el trabajo específicamente artesanal será concebido como un arte menor. Todos estos reajustes provocan a la vez modificaciones profundas en relación con los tradicionales impulsores del arte. En efecto, durante la Colonia, esta actividad fue solicitada casi únicamente por la autoridad eclesiástica y civil. En el siglo XIX se desplazan esos dos grandes centros, al aparecer un nuevo solicitante: el particular; la pintura ya no podía mantener su antigua relación con quienes la demandaban. Su sentido, su valor y su temática tenían que adaptarse a un mundo que se transformaba aceleradamente impidiendo, muchas veces, aunar criterios alrede-

¹⁸ Con los albores del siglo XIX desaparecen los talleres artísticos, en los que aunaban voluntades y espíritus para concebir la obra de arte, y donde el maestro se esforzaba en enseñar completa y claramente la tradición que había aprendido de sus predecesores. Esta situación que comienza a vivirse ahora en Hispanoamérica y en Chile, se vivía en Europa desde fines del siglo XVII, porque Europa había hecho suyo el individualismo mucho antes que América. En adelante, la academia reemplazará al taller. La pintura de caballete adquiere un nuevo sentido como consecuencia de esta actitud: su elaboración se ajusta a los imperativos de un tiempo limitado y por ende el artista que ahora trabaja individualmente, debe encontrar un procedimiento técnico que le permita satisfacer las exigencias a que está sometido en un tiempo relativamente breve. La misma temática que comienza a realizar (retratos, paisajes, hechos históricos, motivos costumbrista, etc.) le impiden mantener o conservar exactamente las técnicas coloniales de representación pictórica. Por último, no debe olvidarse que la técnica artística está íntimamente asociada con un modo de visualizar la realidad, la que en su dinámica, obliga al pintor a adecuar, renovar e innovar los medios de representación.

¹⁹ Pereira Eugenio, op. cit. pág. 179 y ss.



JOSE GIL DE CASTRO
 Don Ramón Martínez de Luco
 y su hijo Fabián
 1.03 x 0.80m
 Museo Nacional de Bellas Artes

dor de intereses comunes capaces de integrar a toda la colectividad. Al artista le será muy difícil conciliar sus propias necesidades con aquellas que derivan de un público cada vez más individualista, que espera del arte satisfacción de anhelos personales.

Estas instancias superaron —como se dijo— las posibilidades de asimilación de los artistas nacionales. Este hecho resulta más comprensible, si se piensa que, a nivel político y jurídico, los grupos dirigentes también tuvieron enormes dificultades para construir sobre nuevas estructuras el Estado que nacía a la vida independiente. ¿Cuántos ensayos constitucionales no se experimentaron entre la consolidación de hecho de la independencia hasta la consolidación jurídica de la república? ¿Cómo desconocer el significativo aporte de formas jurídicas europeas, utilizadas como modelo, para adaptarlas a la realidad chilena? Los efectos directos de este problema se apreciaron objetivamente en el período de desorden y desorganización que caracterizó la segunda década del siglo XIX. Hubo, indudablemente, una especie de vacío de poder, un verdadero interregno, que sólo se superaría a partir de la promulgación de la Carta Fundamental de 1833.

En cierto modo, la pintura sufrió un proceso similar y paralelo en la búsqueda de derroteros que permitieran encauzarla, temática y técnicamente, hacia la nueva actitud que se manifestaba en todos los planos de la actividad nacional.

La respuesta artística no provino, pues, de los artistas nacionales; sería dada por un grupo de pintores extranjeros que, por una u otra razón, se acercaron en Chile en los primeros decenios del siglo pasado. Su quehacer provocó un despertar artístico que encontraría rápidamente seguidores en el ambiente nacional para continuar, de manera sistemática, una labor que ya no se interrumpiría.

La generación de artistas extranjeros

Durante la primera mitad del siglo XIX, la historia de la pintura en Chile es el resultado del trabajo casi exclusivo de un grupo de artistas extranjeros, cuyas obras son, prácticamente, el único testimonio de importancia en la actividad pictórica de ese tiempo.

La ubicación de todos ellos bajo la denominación común de “generación” debe entenderse sólo en su sentido cronológico: coinciden en su llegada al país con pequeñas diferencias de años. Los más importantes son Carlos Wood, Mauricio Rugendas, Raymond Monvoisin y Ernesto Charton de Treville. Desde el punto de vista del análisis pictórico, estos artistas no pueden ser encasillados en una misma denominación, porque presentan caracteres tan específicos en sus obras, que impiden agruparlos bajo constantes similares. No hay otro camino para comprender su importancia artística que estudiarlos individualmente; por esta razón, no se presenta aquí la dificultad de análisis

de otros períodos que —como se verá— se caracterizan por su complejidad: exigen un estudio de influencias e interacciones, propias de un momento artístico, donde parecen disiparse los límites que distinguen una obra de otra y a un pintor de otro.

La presencia de los artistas mencionados en el país obedece a distintas causas, pero es innegable que más allá de los intereses estrictamente personales que los impulsaron a radicarse en Chile, todos están motivados por el espíritu de aventura, el anhelo de descubrir un mundo nuevo, pujante, no contaminado aún con los signos negativos del progreso civilizador. Su actitud frente a esta realidad, verdaderamente inédita para ellos, los obliga a revisar su propia percepción del mundo, adecuar su visión al nuevo espacio, a una nueva atmósfera de color, a pautas que no obedecen a esquemas institucionalizados de la cultura europea. En síntesis, liberar su visión de pintor, de los prejuicios inherentes a una formación que tenía detrás el peso y la carga de muchos siglos.

Sin duda dibujar y pintar este mundo nuevo fue para ellos una experiencia inigualable que provocó en algunos una modificación en su concepción del arte pictórico. Harán de la pintura una actividad personal, aislada, preparando el camino a la actitud romántica que culminará en la segunda mitad del siglo XIX. No desdeñan el oficio riguroso que aunque no están presionados por condicionantes externas, tienen la suficiente ductibilidad para adecuar ese oficio a un público que se hacía más exigente a medida que avanzaba el siglo. No obstante estas coincidencias, hay claras distinciones de formación artística y de adhesión a estilos y a pautas culturales.

En 1819 llega a Chile CARLOS WOOD (1793-1856)²⁰, marino inglés que vivirá gran parte de su vida en el país. De espíritu inquieto y aventurero realizó una amplísima labor: sus conocimientos topográficos le permitieron confeccionar gran cantidad de planos que le fueron solicitados por las autoridades, entre ellos, el levantamiento de la bahía de Valparaíso; realizó obras de ingeniería civil y militar; trabajó como profesor de dibujo en el Instituto Nacional. Participó en la Expedición Libertadora al Perú, con el grado de teniente de artillería del ejército de Chile y, más tarde, durante la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana, sirvió bajo las órdenes de Manuel Blanco Encalada y luego de Manuel Bulnes, en calidad de edecán.

Sus comienzos artísticos fueron el resultado de un aprendizaje personal que inició desde la niñez. En el pueblo de Burslem (Inglaterra), donde transcurrió su infancia, existía una de las más importantes fábricas de cerámica y en ella aprendió sus secretos, sin dejar de lado el dibujo y la pintura. Jamás abandonó el arte y supo integrarlo armónicamente a las demás actividades que desempeñó durante su vida.

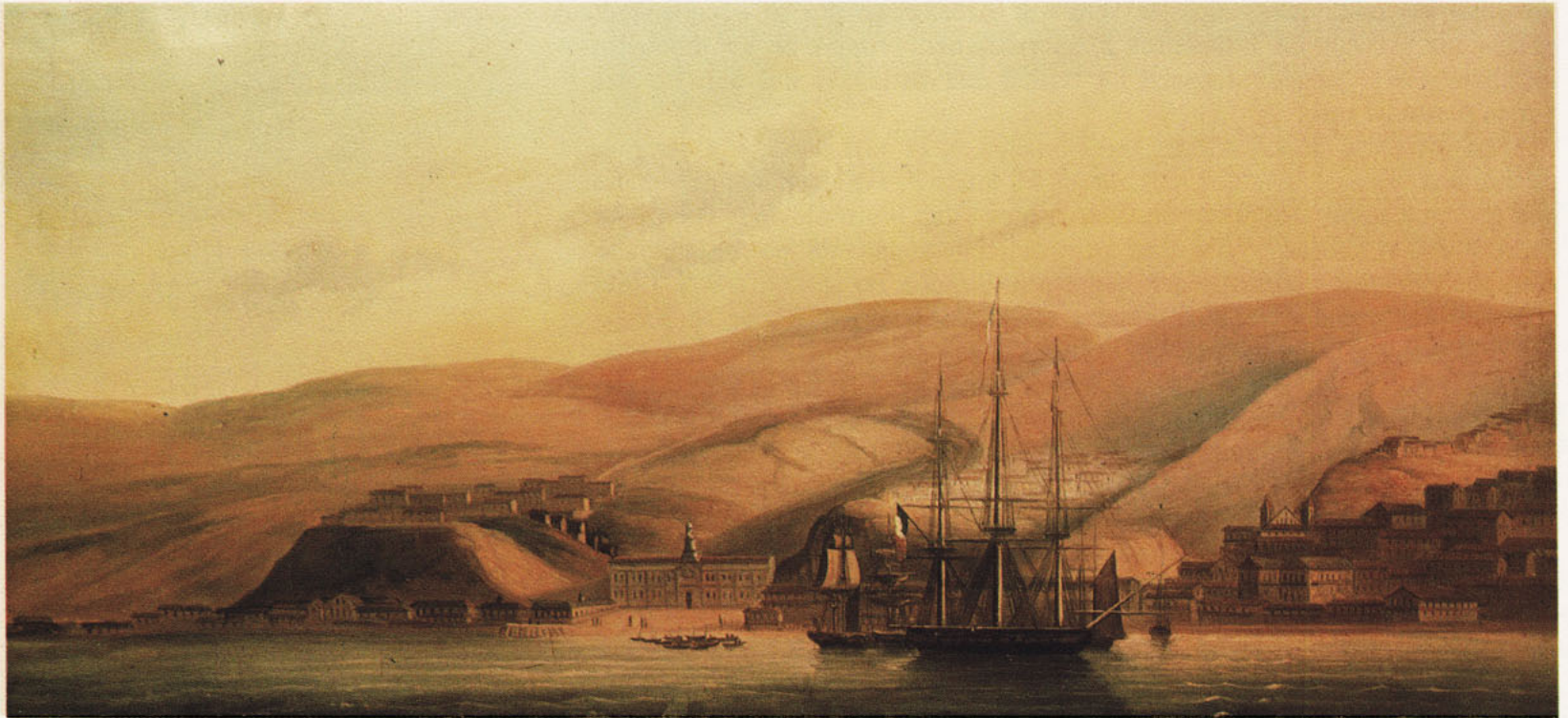
La obra de Carlos Wood implica un tajante rompimiento con la tradición pictórica que se desarrollaba en el país desde la época colonial; ni siquiera hay contacto con la obra de Gil de Castro. El marino inglés no tiene ningún antecedente ni herencia que provenga de las raíces americanas²¹.

Su obra propone un nuevo modo de relacionarse con la realidad; su memoria visual retiene las cualidades sensibles de los objetos, o bien, de acontecimientos destacados en los cuales participó como testigo ocular. Entre la experiencia vivida y retenida visualmente y la obra como prolongación de esa

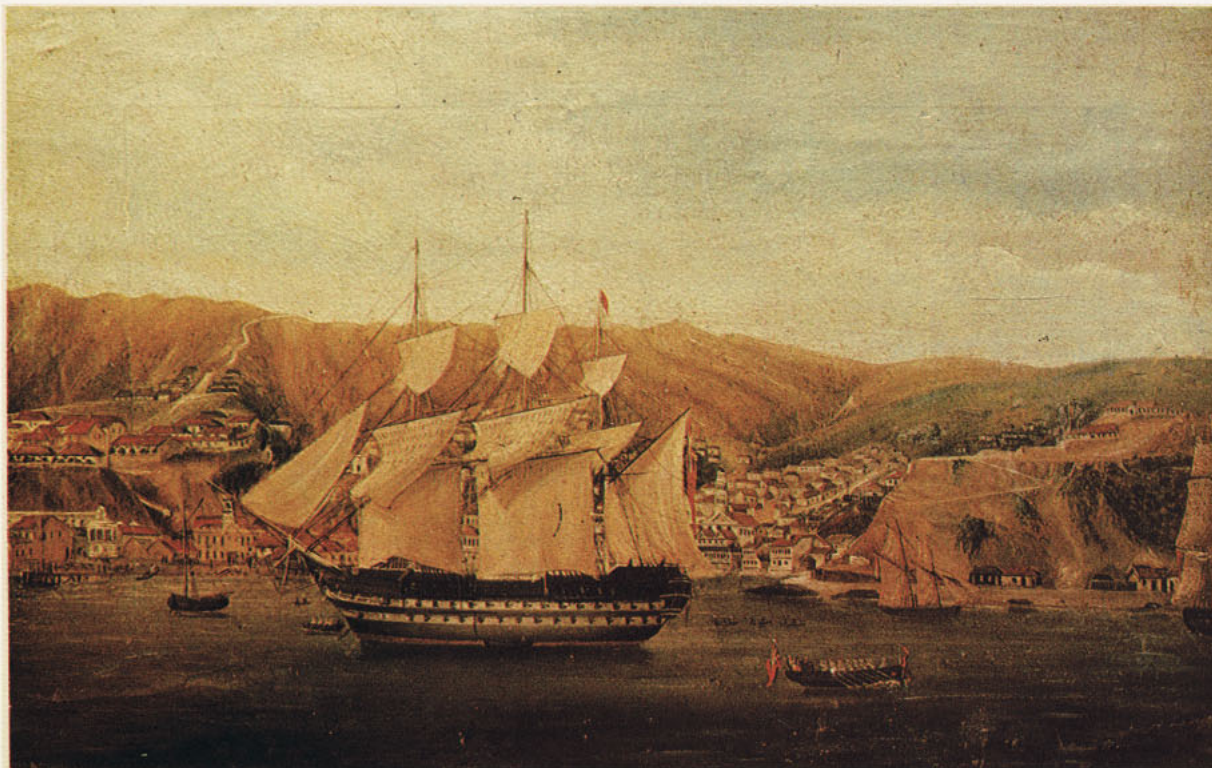
20 Alvarez Luis, El Artista Pintor Carlos Wood, Boletín de la Academia Chilena de la Historia N° 7, Santiago 1936. Robles Armando, La Pintura en Chile, Santiago, Universo 1921.

Romera Antonio, op. cit.

21 Con su llegada y la de los demás pintores extranjeros, tanto los materiales como la técnica pictórica quedaron íntimamente vinculadas al Viejo Mundo. La tela de yute o de lana, tradicionalmente empleada por los artistas coloniales, quedó relegada por el empleo de la tela de hilo, generalmente de procedencia francesa; la dotación de tierras de color, relativamente escasa en América, se enriqueció con la gran variedad de pigmentos que se traen desde el exterior, ganando la pintura en cromatismo; la pintura al óleo será predominante en esta nueva época.



Oleo atribuido a
CHARLES WOOD
Vista de la bahía



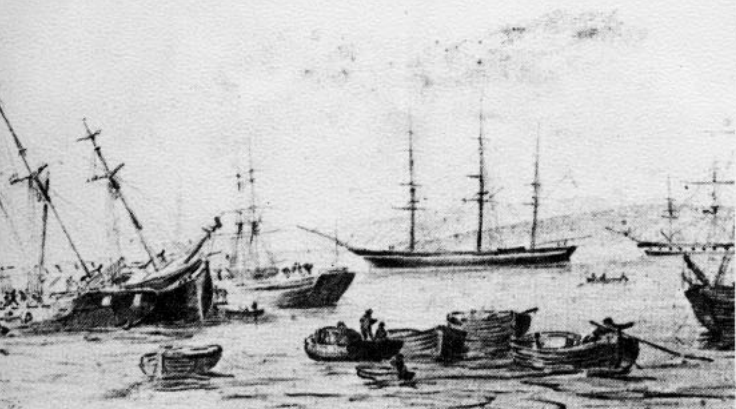
CHARLES WOOD
Vista de Valparaíso



CARLOS WOOD TAYLOR
Naufragio del Arethusa
Oleo sobre tela
0.64 x 0.88m
Museo Nacional de Bellas Artes



CARLOS WOOD
Buques en Valparaíso
Dibujos



CARLOS WOOD
Buques
Dibujos

experiencia se establece una relación directa y espontánea.

En este sentido, la obra de Carlos Wood puede considerarse como pintura-testimonio, y lo mismo se podría afirmar con respecto a la obra de José Gil de Castro; ambas afirmaciones son perfectamente válidas, pero desde un punto de vista puramente histórico. Artísticamente, en cambio, la obra de uno y de otro tiene un enfoque plástico totalmente distinto que se acomoda a las personales interpretaciones de cada uno y, a la vez, ambas están revestidas de patrimonios culturales que conciben el mundo desde perspectivas diferentes.

El acercamiento del pintor inglés a la realidad pone de manifiesto una mentalidad empírico-matemática, habituado a aprehenderla con rigor objetivo, donde el cálculo y la descripción ocupan un lugar de privilegio. Sus contemporáneos se admiraban ante la prolijidad de detalles y la exactitud con que realizaba, a pequeña escala, modelos de barco. Este hecho es bastante notorio en aquellas obras donde la línea es el medio de expresión: el dibujo se carga de contenido descriptivo analizando minuciosamente cada objeto. Este afán de exactitud impide la plenitud expresiva de la línea malográndose la fuerza creativa: la ilustración supera a la creación. (*Buques en la bahía*, Museo Nacional de Bellas Artes).

Sin embargo, su obra no se reduce exclusivamente a ese enfoque; es interesante comprobar cómo su capacidad artística se intensifica cuando utiliza otras técnicas y nuevos medios de expresión plásticos. En aquellos dibujos en los cuales incorpora el color logra una atmósfera que se aleja de la descripción objetiva, otorgándole un valor propio que acentúa los efectos de la acción que se está desarrollando. (*Captura de la fragata Esmeralda*, Museo Nacional de Bellas Artes).

Pero sin duda las obras que le dan mayor categoría artística son los escasos cuadros al óleo que se han conservado. El pintor revela en ellos su maestría y experiencia heredadas de la tradición inglesa, pues la influencia del paisajismo británico es innegable.

En estas telas consigue integrar con calidad el contenido literario del dibujo con el tratamiento colórico, que no se limita a presentar las cosas en sus cualidades sensibles, sino que obtiene que el color se transforme en cierta manera, en un lenguaje válido por sí mismo. Por encima de su servicio a lo puramente representativo es capaz de intensificar el hecho o la acción que se muestra.

El empleo del color no obedece a los mismo principios de observación directa de lo real que se aprecia en sus dibujos. Su noción colorística está arraigada en la atmósfera brumosa de Inglaterra y no consideró las peculiaridades luminosas de la nuestra. El hecho más significativo es la carga subjetiva que contiene el color, aproximando al autor a una actitud romántica, para conseguir el efecto dramático.

Su interpretación plástica no da cabida al espacio estático, como ocurría a menudo en la pintura colonial, que acentuaba los primeros planos con la exclusión casi sistemática de la perspectiva en profundidad. Wood no hace más que continuar su propia herencia británica en que el empirismo basado en la observación de los fenómenos ocupaba un lugar predominante. Este método científico no quedó sometido a ninguna jurisdicción que trascendiera lo pro-

piamente fenoménico e inmanente; no había lugar para consideraciones teológicas o interpretaciones religiosas. La concepción espacial del pintor se basa en la perspectiva en profundidad y la tridimensionalidad acentúa la sensación de "panorama real". Al mismo tiempo, crea una dinámica espacial apoyada en brascas diagonales que sirven de soporte a los elementos desencadenados de la naturaleza.

La presencia de Carlos Wood en la historia de la pintura nacional es significativa; afianza las técnicas de representación que condujeron a una concepción estética que, si bien no fue explicitada, se mantuvo por muchos años. Su principio fundamental reside en la idea de que la pintura tiene por misión aproximar el mundo real a la tela. Este principio había surgido como una necesidad interpretativa de lo real, a partir del Renacimiento y como una respuesta a vitales inquietudes del hombre. No obstante su prolongación en el tiempo, no respondía ya a auténticas necesidades de expresión plástica; se transformó, por inercia, en un prejuicio académico representacionista que originó una especie de actitud natural en la concepción y contemplación de la obra. Este prejuicio que tendrá una larga trayectoria en Chile: ¿obedeció a una necesidad vital? ; ¿satisfizo inquietudes propias de la época?

Como se explicó anteriormente, con la emancipación el país pudo ampliar considerablemente su horizonte cultural: así como Europa había descubierto América en el siglo XV, Chile descubrió Europa en el siglo XIX. No hubo actividad humana que no recibiera directa o indirectamente la influencia de una cultura que se consideraba superior: la estructura política, económica y social quedaron marcadas con el sello europeo. Más aún, muchos aspectos de la vida cotidiana obedecieron a normas, gustos o modelos del Viejo Mundo: ¿quién puede negar la influencia francesa en la arquitectura urbana?; ¿de dónde venían los libros de lectura habituales que circulaban entre los grupos intelectuales?; ¿puede desconocerse la moda europea en la vestimenta?; ¿hubo o no rechazo a lo que se convino en denominar el quiteñismo . . . ?

El desarrollo artístico no permaneció ajeno a esta europeización, a partir de la generación de artistas extranjeros. No hubo lugar para renovar los impulsos originarios de una fuerza primitiva y ancestral. La fuerza primaria del indigenismo, la mentalidad ambivalente del mestizaje, la naturaleza virgen, agreste y selvática no tienen cabida. Se ha descubierto Europa pero no se ha redescubierto Chile . . . Transcurrirán muchos años antes de que se haga plenamente consciente la necesidad vital de explorar y valorar aquellas raíces profundas sobre las cuales descansa el alma patria y que constituyen las bases genuinas de la formación de la nacionalidad.

La necesidad de incorporar el modelo artístico europeo será tan intensa que, a mediados del siglo XIX, se fundará la Academia de Pintura sobre moldes y orientaciones estrictas, tal como lo exigía su congénere europea.

JUAN MAURICIO RUGENDAS (1802-1858) de origen bávaro, fue dibujante, pintor y grabador²². En 1821 se integra a una expedición científica y viaja a Brasil en calidad de dibujante, permaneciendo por espacio de tres años. Su entusiasmo y curiosidad naturalista lo llevan a tomar infinidad de apuntes y a dibujar paisajes, plantas y animales. En 1831 realiza un segundo viaje a América, trabajando durante varios años en México. En el año 1834



EL RAPTO DE TRINIDAD SALCEDO
Litografías del Album
de Claudio Gay
de un dibujo de M. Rugendas

²² Alvarez Luis, Apuntes sobre la vida de Juan Mauricio Rugendas, Boletín de la Academia Chilena de la Historia N° 14, Santiago 1940.

Núñez y Domínguez José, Centenario del pintor Rugendas, El Mercurio, Santiago 6.1.1959.

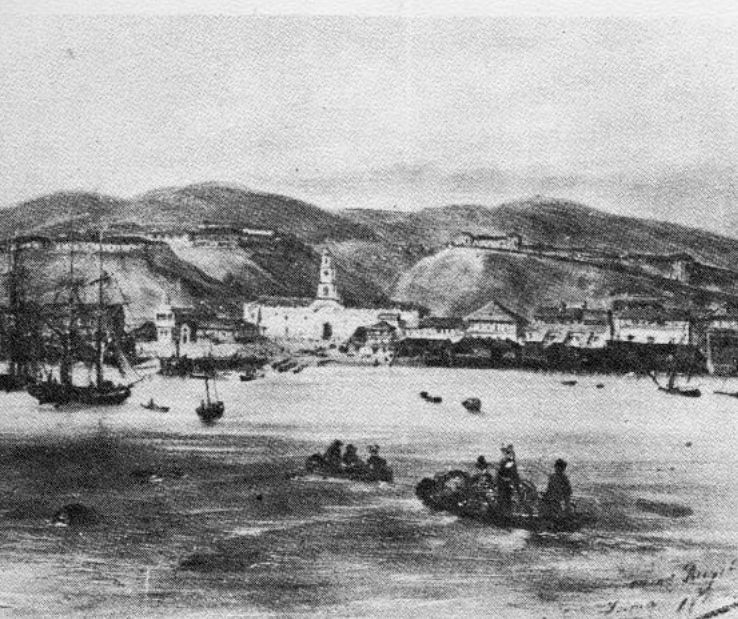
Pereira Eugenio, Álbum de trajes chilenos por Mauricio Rugendas, Santiago Universitaria 1970.

Rojas Miguel, La imagen artística de Chile, Santiago, Universitaria, 1970.



LOS ALTOS DEL PUERTO
Litografía del Album
de Claudio Gay
de un dibujo de M. Rugendas

JUAN MAURICIO RUGENDAS
Bahía de Valparaíso
Museo Municipal
Pascual Baburizza de Valparaíso



se radica en Chile donde permanecerá hasta 1845, pero su espíritu inquieto lo impulsa a realizar viajes a Argentina, Perú, Bolivia, Uruguay y finalmente, a Brasil. Regresa a su patria y el rey Luis de Baviera adquiere para el Estado sus carpetas (3.353 hojas), a cambio de una renta vitalicia. Su muerte se produjo repentinamente. Tenía 56 años de edad.

La presencia de Rugendas en este continente no está desconectada de un fenómeno general que se verifica durante el siglo XIX: la preocupación creciente por el conocimiento científico de la naturaleza.

Desde su descubrimiento, América había sido objeto de sistemáticas exploraciones geográficas. Durante los siglos XVI y XVII habían tenido como finalidad incorporar nuevos territorios a la jurisdicción de la Corona española. En cambio, durante el siglo XVIII, las expediciones tuvieron un carácter marcadamente científico, en consonancia con las inquietudes racionalistas que la Ilustración se había encargado de cimentar. La preocupación por el conocimiento de la naturaleza americana fue en paulatino aumento, y una vez producida la emancipación, las expediciones fueron numerosas, participando variados países europeos que ahora tenían la posibilidad de ingresar a los territorios americanos sin dificultad: científicos franceses, ingleses, alemanes, harán del continente el centro de sus investigaciones. Un ejemplo lo constituye Alejandro von Humboldt por sus notables trabajos y descubrimientos. Igualmente, Claudio Gay, contratado por Diego Portales, para que se encargara de estudiar la geografía física de Chile; fruto de sus investigaciones fue la *Historia física y política de Chile*.

La venida a América de Rugendas está en parte relacionada con ese espíritu y, si bien no fue primordialmente un investigador participó de esas inquietudes.

El territorio americano constituía ante los ojos de los sabios un poderoso centro de atracción, no sólo por las posibilidades ilimitadas que se abrían a la exploración científica, sino porque también mostraba la imagen de un mundo exótico, misterioso y contradictorio que ofrecía un riquísimo futuro al conocimiento, pero también a la sensibilidad artística. El interés por conocer lo desconocido, por contemplar directamente una geografía tan distinta, por conectarse con pueblos poseedores de un pasado tan diferente, eran factores que acicateaban la curiosidad.

Junto a este marco racional y científico que definía a Europa en lo intelectual, es preciso considerar su panorama artístico. Como se ha visto, con la Ilustración se impuso al Neoclasicismo inspirado en el modelo grecorromano, como una concepción estética elaborada *a priori*; sin embargo, desde su propio interior se genera una reacción propiciada por los nuevos artistas: redescubren la exuberancia del color, violentan el espacio plástico, se vuelcan al hecho inmediato y contingente para revestirlo con toda la fuerza del sentimiento que brota sin limitaciones. Es la presencia del Romanticismo con figuras tan ilustres como Géricault, Delacroix o Daumier.

Mauricio Rugendas debe ser ubicado en este contexto general. En efecto, él es un europeo compenetrado de las aspiraciones e ideales que caracterizaban su época, y los vivió plenamente. Entre 1825 y 1831, Rugendas está de regreso en Europa, después de su primer viaje a América; esos años fueron fructíferos: conoce a Delacroix y lo visita asiduamente; se empapa del ambiente artístico

francés en el Barrio Latino y no olvida mantener estrecho contacto con los círculos científicos, visitando a Von Humboldt y a otros sabios destacados. Esos seis años son los más importantes en su formación general; con este rico patrimonio emprende su segundo viaje a América, permaneciendo por espacio de dieciséis años, para después retornar definitivamente a su tierra natal.

Al llegar a Chile, en 1834, el país comenzaba a superar las graves dificultades derivadas del movimiento de la independencia: los hechos bélicos pertenecían ya al pasado; el período de inestabilidad política era reemplazado por la formación de una república sólidamente estructurada por la intuición política portaliana y afianzada por la Constitución de 1833, que jurídicamente había recogido los principios básicos concebidos por Diego Portales. En lo económico se comenzaba a vislumbrar un auge creciente basado en la explotación minera (yacimientos de plata) y en el desarrollo agrícola, especialmente triguero. La tranquilidad política, la paz social y el progreso material permitían intensificar la actividad cultural que se desarrollaba en pequeños círculos intelectuales surgidos preferentemente en la capital.

En este ambiente favorable inicia Rugendas su labor artística y, desde un comienzo, frecuenta esos círculos. Asiste a las tertulias de Gregorio Las Heras, de Isidora Zegers, de Andrés Bello. Dichas reuniones son amenizadas con conversaciones sobre poesía, música y literatura. Es sugerente su facilidad de adaptación a estos círculos sociales y sus cordiales relaciones con distinguidos representantes de los grupos políticos e intelectuales. No es un extranjero que se mantiene a distancia y muy pronto su incorporación al ambiente nacional es definitiva. Deja de ser un "transplantado", para transformarse en "ciudadano chileno".

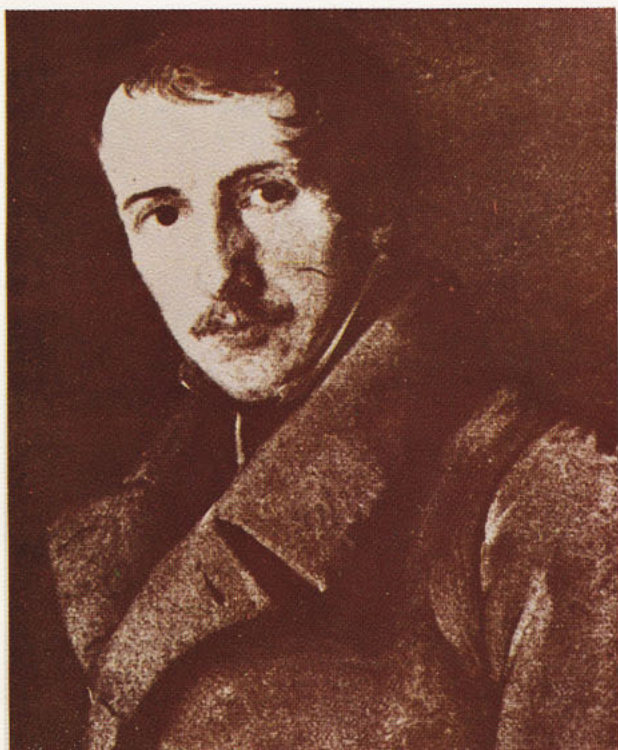
Pero su facilidad de adaptación y de asimilación no sólo ejercerán influencia en lo personal, sino que también en lo artístico. Su herencia europea no será un escollo ni un valor supremo para medir las nuevas vivencias; asimilará sin prejuicios todo lo novedoso y aquella herencia participará en armonía con las experiencias que le ofrece el país. De esta manera, Rugendas no se sentirá ajeno al medio ambiente americano, logrando intuir lo que lo caracteriza y lo distingue; en el caso particular de Chile revelará artísticamente este pequeño mundo situado en los confines del planeta.

La actitud de Rugendas contrasta con la de los grupos más influyentes de la sociedad chilena, que miraban con verdadera ansia todo lo que provenía del continente europeo, admirando sus valores y sus normas de comportamiento social y cultural. Consciente o inconscientemente se desvalorizó lo propio hasta llegar de modo gradual a su sistemática subestimación. No llegaba todavía el momento de comprender que las culturas y las civilizaciones presentan un relativismo tal que no es posible hablar objetivamente de culturas superiores o de establecer jerarquías entre ellas. Paradojalmente, el pintor bávaro se vuelca a todo aquello que con mayor propiedad se podía considerar como lo original, auténtico y enraizado en lo más profundo del espíritu nacional.

La obra de Mauricio Rugendas ha provocado y provoca una atracción indudable no sólo en el ámbito nacional sino que también en el internacional. Es uno de los artistas que más estudios ha merecido tanto en Chile como en el extranjero. Se le ha estudiado desde diversas perspectivas, según el enfoque



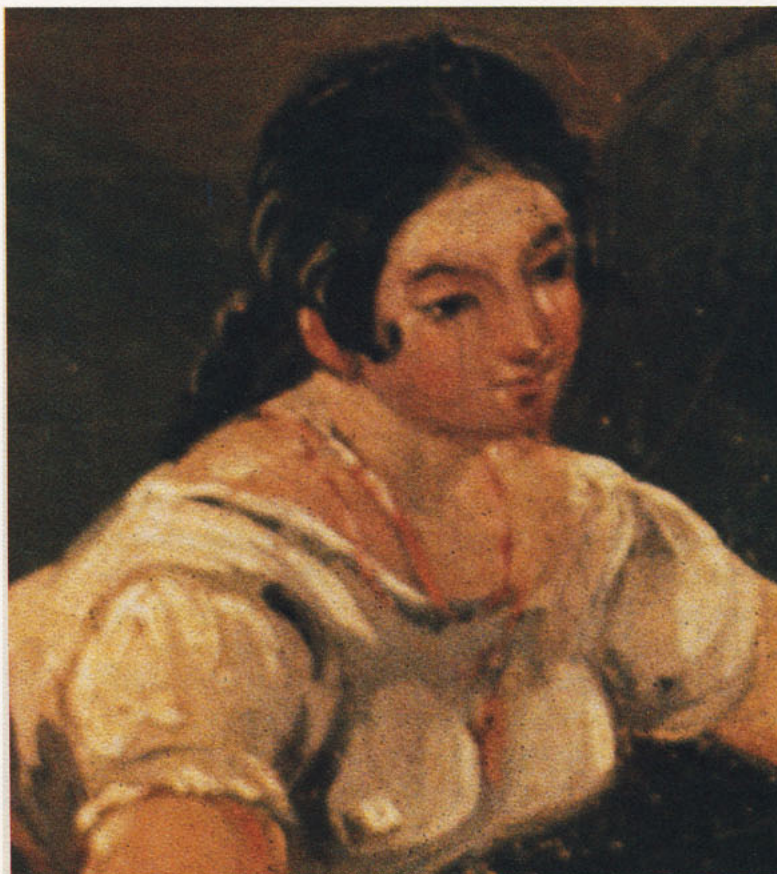
JUAN MAURICIO RUGENDAS
Camino a Valparaíso



Retrato del pintor



JUAN MAURICIO RUGENDAS
Autorretrato



JUAN MAURICIO RUGENDAS
El huaso y la lavandera
Fragmentos
Museo Nacional de Bellas Artes



JUAN MAURICIO RUGENDAS
El huaso y la lavandera
0.30 x 0.23 m
Museo Nacional de Bellas Artes

que motiva la investigación: el historiador valora su obra como un documento histórico que, a la manera de crónica, narra y describe las costumbres de la época; muestra personajes ilustres que tuvieron destacada participación militar, política o social. El científico recorre exploratoriamente sus apuntes para extraer aquellos elementos característicos de una flora o de una fauna autóctona. El geógrafo se siente impactado ante un espacio geográfico que se muestra en su plenitud natural, aún no transformado por la mano del hombre. Todas estas perspectivas son legítimas y contribuyen a desentrañar el misterio que está implícito en cualquiera creación artística. Esto demuestra que la obra de arte no se sustrae a las múltiples inquietudes que, desde siempre, están presentes en el espíritu humano, que en su afán de investigar y valorar, se mueve en infinitas direcciones. En este sentido, la obra de arte es una invitación para que el hombre la aprehenda y la estime.

Pero, la producción artística tiene su ser peculiar que la especifica, que le otorga un valor propio y esencial. Su carácter irreductiblemente artístico impide que sea sólo crónica, descripción, testimonio histórico o fuente de investigación científica. Es su ser y valor propios los que la sustentan: no reconocerlos sería mutilarla en su calidad de obra de arte.

La actividad artística de Rugendas no fue el resultado de una labor improvisada; desde su infancia tomó contacto directo con el arte mediante una preparación seria, realizada en la ciudad de Múnich (1815-1821) y que se unió a una inclinación casi científica por la naturaleza.

El rigor académico y la objetividad científica se podrían considerar, en general, como entorpecedores de la capacidad creativa que requiere el arte. La visión del artista puede sufrir limitaciones frente a exigencias derivadas de una preparación teórica en que la práctica artística no se concilia, muchas veces, con ciertos principios que pretenden regularla. Pues bien, si Rugendas hubiese tenido una visión predominantemente científica es posible que se hubiera ceñido a ese aprendizaje, porque en este caso no importa tanto la obra como expresión de una interioridad que busca un cuerpo que la exteriorice, cuanto la obra que solamente muestra objetivamente, sin revelar a su realizador. Si su obra fuera sólo esto, habría que concluir que efectivamente no pasó de ser un cronista o un historiador visual.

Es cierto que en sus primeros contactos con América su espíritu de observación científica fue predominante: su ciclo brasileño —fruto de su primera estadía— muestra al dibujante que recoge en sus apuntes las características de las especies nativas: reúne una verdadera enciclopedia gráfica, visual y descriptiva.

Sin embargo, ese país lo impactará también en su sensibilidad artística y no sólo en su curiosidad de hombre de ciencia. Su exploración de lo americano lo lleva a un camino personal, libre y sin sujeciones de contrato o compromiso que coarten su espontaneidad creadora. Su dibujo no está necesariamente al servicio de un fin científico, sino que adquiere valor por sí mismo: la visión artística termina por imponerse a la visión científica.

No se puede desconocer que en esta liberación tuvo un papel sobresaliente la influencia del Romanticismo. Sólo faltaba encontrar un terreno apto para que el impulso romántico aflorara: lo encontró en Chile.

Su contacto con un territorio casi en su estado natural, su convivencia con gentes y costumbres de vida simple y sencilla, su relación con centros urbanos que no conocían el efecto arrollador de las grandes metrópolis europeas modificaron su percepción, que se enfrentaba ahora a una realidad desacostumbrada.

Rugendas comprendió que tenía que ubicarse en una nueva perspectiva: no titubeó en modificar su temática o la de uso habitual en Europa muy vinculada a las influencias de la música, la poesía y la novela. Se aproximó al mundo nuevo que descubriría proyectando en él su subjetividad, lo que impide clasificarlo como espectador imparcial que se enfrenta despersonalizado a lo que lo rodea.

El territorio chileno, su pueblo y sus costumbres no serán para él un simple escenario de hechos que se suceden, sino que se siente protagonista, impregnando la obra con sus propias vivencias. No es sólo conocedor sino que, ante todo, espectador comprometido. No quiere contemplar el país a la distancia, sino que directa y vitalmente. Consigue que el Presidente de la República, José Joaquín Prieto, le otorgue la autorización para recorrer el territorio, y lo hará casi en toda su extensión.

Mediante el dibujo descubre la naturaleza, el hombre y sus hábitos. Por medio de la línea penetra más allá de las formas objetivas y hace visible lo que la visión común es incapaz de captar en la maraña de acontecimientos que, por hacerse hábitos, pasan inadvertidos. El dibujante no busca hechos o seres trascendentes, no recurre a la mitología ni a las fuentes de la historia universal para encontrar los motivos de su creación. Al contrario, son los hechos o seres de la vida cotidiana, anónimos, sin historia, los que lo atraen; quizás, porque se identifican más y mejor con el alma colectiva. Su agudeza visual le permitió perpetuarlos, aprisionándolos en el instante fugaz en que el lápiz los dibujó.

Si se examinan con atención estos trabajos²³ se puede apreciar que su técnica se adecua al enfoque del tema. No se trata de una evolución, sino que simplemente de distintos modos de percibir las cosas. En algunos dibujos acentúa la intensidad de la observación transformándose en un minucioso analizador: emplea todo el rigor del dibujo académico. En otros, deteniéndose en el motivo central (paisaje, personaje o acontecimiento) dibuja con extrema detención, destacando lo de mayor significación; en cambio, todo lo que rodea el motivo principal lo realiza mediante fluídos trazos en algunos casos, entrecortados en otros. Su finalidad es sugerir una escenografía, que no es inmotivada, sino que contribuye a estructurar el espacio en que se desarrolla la escena central. Finalmente, en otros dibujos, la línea presenta una unidad de ejecución que hace que el tema, en su conjunto, esté tratado con la misma factura: rapidez y espontaneidad.

En sus pinturas —la mayor parte de pequeño formato— no descuida su maestría de dibujante: emplea el pincel dibujando el color. Lo sobresaliente es la línea-color más que el color aplicado en grandes zonas. La fusión de las líneas coloreadas conforman las superficies de color. Es interesante apreciar, igualmente, su respeto por el color local: percibe una coloración distinta a la que él conocía y muy diferente a la utilizada por los propios pintores románticos, que proponían una gama destinada a fortalecer la “idea central”. Ese



JUAN MAURICIO RUGENDAS
Dibujo

²³ En el Museo Nacional de Bellas Artes se conserva una carpeta que perteneció a la antigua colección de Luis Álvarez Urquieta y que contiene 18 dibujos. Algunos son copias de originales que se encuentran en el Museo de Augsburgo en Alemania.



MAURICIO RUGENDAS
Retrato de Carmen Arriagada

24 La profundidad —como ya se explicó— no sólo se logra mediante los recursos de la perspectiva tradicional, sino que también puede ser sugerida por el empleo de diagonales o por la degradación del color, procedimientos de uso constante en la pintura de Occidente hasta fines del siglo XIX; o más precisamente hasta el Impresionismo.

25 Alvarez Luis, *Apuntes para la Historia de la Pintura en Chile*, Chile Magazine, Zig-Zag, Santiago 1922.
Bunster Enrique, *Monvoisin, Artista y Mercader*, rev. de Occidente Nº 66, Santiago, Abril 1951.
Latorre Mariano, *De Monvoisin a Pedro Lira*, Chile Magazine Nº 7, Santiago 1922.
Romera Antonio, op.cit.

26 Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) adquirió notoriedad como pintor durante la Revolución Francesa, especialmente en la época del Directorio y luego durante el Imperio. Se destacó por su técnica irreprochable; pero, según el crítico e historiador Raymond Cogniat, sus obras son frías y marcadamente teatrales. Entre sus discípulos figuraron Delacroix y Géricault.

respeto por la atmósfera colórica local es otra nota distintiva del arte de Rugendas; su interés por ahondar en la singularidad del país evitó cualquier artificio que ocultara o enmascarara el rostro de un pueblo que supo conocer y estimar por sus propios valores.

La retratística fue otra de sus preocupaciones, no sólo por razones creativas sino también económicas. Al hacer del arte su actividad primordial tuvo que buscar la manera de subsistir. Se podría afirmar que es uno de los primeros artistas, conjuntamente con Gil de Castro, que debió procurarse a través del arte los medios económicos para hacer frente a las necesidades básicas. Como ya no existían gremios o corporaciones que los cobijaran ni instituciones que financiaran sus obras, el artista comienza a competir. Para sobrevivir Rugendas debió realizar retratos de encargo, aprovechando el interés que suscitaba en los medios sociales acomodados. No son muchos los que se conocen de este pintor; uno de ellos es particularmente valioso, porque la persona retratada ocupó un lugar de privilegio en su vida sentimental: el retrato de *Carmen Arriagada*. En este cuadro vuelve a confirmar su eximia destreza de dibujante: el contorno lineal de la retratada no es solamente el límite exterior de la forma, sino que está presente en cada uno de los rasgos; el color, a su vez, acentúa el carácter íntimo que se exterioriza en el rostro.

Reconociendo las indudables innovaciones de Rugendas conviene ubicarlas en su real dimensión: en el marco de la pintura nacional, su obra es un aporte considerable por su riqueza visual y su despliegue imaginativo; ubicada en el contexto de la pintura europea no se aparta esencialmente de las proposiciones plásticas vigentes, respetando el espacio tradicional representativo. La profundidad no la resuelve mediante la rígida estructura lineal de la perspectiva clásica, sino que la sugiere intensificando o atenuando el color: las formas cercanas se acentúan y las lejanas parecen diluirse²⁴. Esta concepción del espacio tendrá en Chile una larga perduración que se prolonga hasta las primeras décadas del siglo XX.

RAYMOND QUINSAC MONVOISIN (1790-1870) nació en Burdeos (Francia) en los albores de la Revolución Francesa²⁵. Sus estudios estuvieron dirigidos hacia la carrera de ingeniero militar, no tanto por vocación cuanto por complacer a sus padres. Si embargo, abandonó esos estudios para dedicarse exclusivamente al arte, actividad por la cual había sentido especial predilección.

Su aprendizaje artístico lo inicia en Burdeos, en el taller del maestro Lacour, pintor que había tenido escaso éxito en París. Para subsistir, Monvoisin ejecutaba retratos, vendiéndolos entre los habitantes acomodados de la ciudad. Para lograr una completa formación viaja a la capital francesa e ingresa al taller de Pierre Guérin, pintor de bastante éxito²⁶. Bajo su protección no sólo afianzó sus conocimientos, sino que logró un puesto de profesor en una escuela de dibujo, lo que le permitió obtener los medios indispensables para afrontar sus necesidades económicas. Sus estudios en el taller de Guérin se prolongaron por seis años, adquiriendo una notable facilidad de ejecución.

En 1821 ganó un concurso, compartido con M. Court, que le permitió viajar a Italia, país en el cual prosiguió incansablemente su formación y práctica artística produciendo innumerables bocetos y gran cantidad de cuadros. De regreso a Francia, en 1826, era ya un artista de cierta figuración, lo que le

permitió obtener encargos de personalidades ilustres como el duque de Orleans. Obtuvo también algunos premios en el Salón Oficial; el más importante fue la gran medalla de oro, por su cuadro *La exaltación de Sixto V*, expuesto en 1831. A partir de esa fecha, Monvoisin enviará regularmente cuadros al Salón y hasta 1842 su actividad en París será ininterrumpida, pintando infatigablemente, a fin de asegurarse el prestigio y la fama.

Por esos años conoce a algunos chilenos residentes en París, entre ellos a Mariano Egaña, Pedro Palazuelos y José Luis Borgoño. En 1842 decide abandonar Francia para viajar a Chile. Después de una breve estadía en Buenos Aires, a raíz de problemas que tuvo con el gobierno del dictador Juan Manuel de Rozas, cruza la Cordillera y llega a Santiago en enero de 1843. En el mes de marzo del mismo año exhibe públicamente algunas de las obras que había traído de Europa²⁷, entre ellas *El 9 de Thermidor*. Estas obras impactaron profundamente el ambiente capitalino provocando gran entusiasmo e interés, que se canalizó en numerosos encargos. Se transformó en el pintor de moda y de mayor éxito en los círculos de la alta sociedad chilena. Permanecerá en el país hasta 1857, con algunas interrupciones (viajes a Perú y Brasil). Regresa definitivamente a Francia, donde muere en el año 1870.

Conocer la obra de Monvoisin significa conocer toda la problemática artística que se desarrollaba contemporáneamente en Europa, porque él es un representante del patrimonio del Viejo Mundo. A pesar de la enorme distancia que lo separó de ese continente, su obra seguirá siendo europea, tanto en su concepción como en su ejecución. No se puede soslayar esa vinculación: Europa y Francia se imponen y es preciso detenerse a analizar el panorama que ofrecían en el arte.

Por su formación, Monvoisin es heredero directo del Neoclasicismo, ya que fue discípulo de Guérin, alumno destacado de Jean Baptiste Regnault, (1754-1829) el rival de Louis David (1748-1825), el más alto exponente de ese movimiento en Francia. Conjuntamente con ello, el aprendizaje que recibe Monvoisin está enmarcado en una rígida disciplina escolar, que se remonta a una larga tradición iniciada por la Academia Real de Pintura y Escultura fundada por Luis XIV en 1648. Para estimular a los artistas, se había creado el Salón Oficial, cuyo jurado otorgaba premios y honores de acuerdo al juicio inapelable de sus integrantes. La máxima aspiración de un pintor era exhibir en los salones y obtener un galardón por su obra.

Como la Academia había sido fundada por iniciativa real, la actividad artística quedó bajo el amparo del Estado Absolutista. Sin embargo, a fines del siglo XVII (1694), esta situación varió considerablemente debido al estado ruinoso a que había sido llevada Francia por las largas y costosas guerras en que se había comprometido Luis XIV. Los artistas, que bajo el alero de la Academia habían gozado de seguridad, estabilidad y prestigio de altos funcionarios, sufren directamente la crisis económica de la monarquía francesa. Repentinamente se ven arrojados de su posición privilegiada y lanzados a la lucha por la vida a través de la competencia comercial. La inseguridad y la inestabilidad serán en adelante problemas constantes en su vida²⁸.

Al iniciarse el siglo XIX esta situación se ha consolidado, y la suerte de los artistas depende casi enteramente de la demanda que solicita la clientela



RAYMOND QUINSAC MONVOISIN

arriba:

Retrato de su mujer

Fragmento

abajo:

Retrato de Carmen Velasco de Alcalde

0.95 x 0.80 m



27 Romera Antonio, *Asedio a la Pintura Chilena*, Santiago, Nascimento 1969.

28 Gimpel Jean, *Contra el Arte y los Artistas*, Buenos Aires, Granica 1972.



RAYMOND QUINSAC MONVOISIN

arriba:

Paisaje

0.72 x 1.17 m

abajo:

Retrato de Isidora Zegers



29 Francastel Pierre, *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, Alianza Editorial 1970, pág. 228.

30 Delacroix Eugene, *Oeuvres Littéraires*, París, G. Gres, Vol. I 1923, pág. 76.

31 Gimpel Jean, op. cit. pág. 120.

32 Gautier Theophile, *Mademoiselle de Maupin*, prefacio. París, 1910, pág. 22.

privada; ésta se deja llevar por el juicio que emana del jurado oficial, como igualmente de una crítica de arte que sigue muy de cerca los juicios de aquel. Ambos se consideran los portavoces más calificados para dictaminar sobre el arte, su calidad y sus orientaciones. En estas circunstancias, el artista, asediado por la pobreza y el infortunio se ve obligado a exponer en los salones oficiales como único medio de sobrevivir y lograr fama y prestigio.

El siglo XIX es un siglo crítico en el desarrollo artístico por sus profundos antagonismos: mientras el Neoclasicismo se institucionaliza hacia 1800, el Romanticismo lo hace hacia 1825 y el Realismo hacia 1840. Estos movimientos no se enlazan armónicamente unos con otros ni se suceden con exactitud cronológica; al contrario, coexisten simultáneamente mostrando las enormes diferencias que los separan. Piénsese lo que esto significa, por ejemplo, desde el punto de vista temático: el Neoclasicismo aplica estricta jerarquía, ubicando en la pirámide la historia antigua y la mitología; David es muy claro al respecto, cuando afirma: “Mi intención era pintar las costumbres de la Antigüedad con tal exactitud que si los griegos y romanos pudieran ver mi cuadro no lo encontrarán extraño a sus costumbres”²⁹. En cambio para el Romanticismo, la libertad temática queda claramente definida en la siguiente frase de Delacroix: “Todos los temas se vuelven buenos por mérito del autor”. Y agrega: “¡Oh, joven artista!, ¿esperas un tema?. Todo es tema, el tema eres tú mismo, son tus impresiones, tus emociones frente a la naturaleza. Dentro de ti es donde debes mirar y no a tu alrededor”³⁰. Por su parte, el Realismo pintará la vida cotidiana, sin disfraces, sin idealizar ni exaltar a sus personajes. Millet dirá: “No hay grandes o pequeños temas. ¿Por qué la acción de plantar papas y porotos sería menos interesante y noble que cualquier otra acción . . .? Es el lado humano, puramente humano, el que más emociona en arte”³¹.

Monvoisin vivió esta controvertida época, inclinándose hacia la “carrera artística” programada por los organismos oficiales. Fue tan profundo el peso de su formación académica, la influencia de sus maestros, el anhelo de figuración oficial, que toda posible ansia de renovación quedó absorbida por esas limitaciones que tácitamente condenaban al artista a que su destino dependiera de otros. Sólo dos caminos eran posibles: esperar el reconocimiento oficial como culminación de la carrera o rebelarse contra el gusto aceptado y dar la batalla de manera independiente buscando únicamente el compromiso con el arte. Frente a estas alternativas, Monvoisin se queda con la primera y al hacer frente a un ambiente cada día más competitivo y conflictivo, su obra pierde fuerza en los círculos oficiales, alejándose la posibilidad de alcanzar el pináculo de la fama. Así, mientras hace esfuerzos por exhibir sus obras en los salones y conseguir honores, surgen voces que proclaman la autonomía del arte y del artista: en 1825, el crítico literario Fortoul lanza la frase “El arte por el arte”, que provocará apasionadas controversias. Por su parte, los propios románticos hablarán de la pintura como una vocación y no como una profesión. Teófilo Gautier, defensor ardiente del Romanticismo dirá: “El arte no es un medio sino un fin, un fin en sí mismo”³². Monvoisin no escuchó estas voces, porque tal vez no supo o no pudo adecuar la experiencia recogida en años de labor sacrificada e incansable, a las inquietudes de una época extraordinaria en su complejidad por la irrupción de fuerzas hasta





RAYMOND QUINSAC MONVOISIN
9 del Thermidor
Fragmento

Retrato de Monvoisin



ese momento desconocidas: el avance científico y tecnológico, la creciente industrialización, los nuevos movimientos políticos e ideológicos eran factores que estaban marcando una época.

Quizás en qué momento Monvoisin escuchó hablar de Chile, pero lo cierto es que el contacto con algunos chilenos, especialmente Mariano Egaña, fueron importantes en la decisión que tomaría. Su país ya no le ofrecía ningún futuro artístico, no lograba premios en los salones y los encargos disminuían. Antes de caer en el anonimato, el pintor prefirió probar suerte en este rincón del mundo.

Su llegada coincide con un período de enorme desarrollo en todos los ámbitos de la vida nacional. Es el decenio del gobierno de Manuel Bulnes (1841-1851) que prosigue la política portaliana, relegando al pasado el desorden y la anarquía; se ha instaurado un poder ejecutivo que se caracteriza por su autonomía y acción realizadora; en lo económico, se ha organizado la hacienda pública y se contempla un proceso de expansión económica notable, aunque con claro predominio de la exportación de materias primas (en la minería, la plata y el carbón; en la agricultura, el trigo). En el aspecto internacional, el país venía saliendo de la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana y su victoria contribuyó a reforzar su lugar preponderante en América Latina.

La educación y la cultura también resultaron favorecidas durante ese gobierno: se inicia un plan sistemático de organización educacional a todos los niveles de la enseñanza y se fundan numerosos centros educacionales. En este período se funda la Universidad de Chile, la Escuela Nacional de Artes y Oficios, el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Normal, la Escuela de Agricultura, la Academia de Pintura. Se estimuló la investigación científica y diversos extranjeros se incorporan a esta tarea, a partir ya del gobierno de Joaquín Prieto (1831-1841): Gay, Pissis, Domeyko, Philippi impulsan la investigación de los recursos naturales y participan en la enseñanza. Llegan ilustres intelectuales extranjeros que escriben y enseñan en el país: Bello, Mitre, Sarmiento y otros. La intelectualidad chilena no se quedó atrás; fruto de su entusiasmo y sed de conocimiento fue el movimiento de 1842, conocido como la "generación del 42", en el que se dan a conocer los primeros poetas, novelistas y periodistas chilenos: Victorino Lastarria, Eusebio Lillo, José Joaquín Vallejo y Salvador Sanfuentes son algunos caracterizados representantes de esa generación.

En este clima auspicioso va a iniciar Monvoisin su actividad y prontamente logrará notable éxito. ¿Qué razones explican la calurosa acogida que se le brindó?

No cabe la menor duda de que la exposición de algunas obras traídas desde Europa fueron fundamentales en su éxito, porque demostraron su maestría, su técnica, su oficio. A la vez, el público puso de relieve que su interés por lo europeo era intenso; los cuadros del pintor francés le revelaban aquel mundo que se deseaba fervientemente conocer y asimilar. Su obra era una invitación directa para contemplar representaciones de hechos y sucesos históricos y mitológicos. No era necesario que la imaginación y la fantasía reconstruyeran lo que el pintor representaba porque estaba perfectamente construido: la historia se hacía carne a través del pincel.

Conviene considerar, además, que en el país aún no había madurado un gusto artístico, ni se había impuesto tampoco una corriente estética definida que sirviera de norma para establecer el valor de las obras. El desarrollo artístico era todavía incipiente. Sólo reducidos grupos de la sociedad chilena conocían telas de artistas europeos, gracias a sus viajes a ese continente, preferentemente a París, centro de indudable atracción. El contacto con el arte francés lo hacen en los salones oficiales y sólo los pintores que allí exponen son los únicos merecedores del calificativo de artistas. A falta de una educación estética, sumada a su inexperiencia artística, se comprende que aceptaran el juicio de la crítica oficial, que se imponía por la autoridad de quienes la formulaban. El espectador no estaba en condiciones de polemizar con el crítico.

Pero no sólo la admiración por esas obras europeas explican el éxito del pintor bordelés. Sus trabajos encontraron también rápida acogida en los círculos capitalinos; vieron en él al pintor capaz de dejar testimonio del rango social, del orgullo familiar, del rancio abolengo de algunos de los miembros de la sociedad de ese tiempo. En una época en que la fotografía aún no hacía su aparición³³, el retrato era el recurso ansiado por aquellos que deseaban perpetuar su memoria. Agréguese a lo dicho la feliz circunstancia de que en Chile está pintando un artista francés precedido de cierta fama, que sabe utilizar a la perfección la técnica del retrato, unido al hecho que la orienta con gran sentido práctico y comercial, y se podrá comprender la nutrida lista de encargos que recibe. Su clientela habitual estaba formada por grupos pudientes, que habían hecho su fortuna en la actividad agrícola o en la explotación minera; posteriormente se agregarán comerciantes y banqueros, en la medida en que esas actividades se incorporan a la economía del país. Poseer un retrato de Monvoisin significaba, más allá del valor intrínseco que pudiera tener, un motivo de orgullo para su poseedor considerando el origen y la procedencia de su autor. No se trataba de un artista advenedizo; venía con el respaldo de todos los antecedentes que se han explicado.

Por último, las nuevas formas de vida que traía el desarrollo de las ciudades obligaban a variar hábitos de vida, costumbres, modas, etc. Era preciso adecuarlas a las exigencias del progreso urbano, y nada mejor que adoptar como modelo lo europeo y si era francés, tanto mejor.

En síntesis, Monvoisin se impone por su pintura y por lo que ésta representaba histórica y culturalmente. El encarna una forma de vida, un estilo, una moda, un gusto.

La producción pictórica que Monvoisin exhibió a su llegada a Chile es una muestra del considerable trabajo realizado en Europa³⁴. En su etapa europea al tener que luchar en franca competencia, se vio obligado a explorar variadas temáticas que interesaran a la crítica y al público. No sólo pintó asuntos históricos y mitológicos en consonancia con su formación neoclásica (*Eloísa en la tumba de Abelardo*, *Alí Pachá* y *Usilelei*, ambos en el Palacio Cousiño), sino que también ejecutó cuadros de inspiración religiosa, lo que era, aparentemente, una nueva orientación, puesto que la temática religiosa había sido abandonada drásticamente a partir de los hechos de la Revolución Francesa (1789). Sin embargo, esta proposición en sus fundamentos teóricos, no era incompatible con el Neoclasicismo. Ambas partían de una abstracción

33 El 19 de Agosto de 1839, el sabio Francois Arago anunciaba a las Academias de Ciencias y de Bellas Artes, reunidas en sesión solemne, que dos franceses Niepce y Daguerre, habían logrado fijar químicamente las imágenes que se forman en el interior de la "camera obscura" utilizada por numerosos pintores desde hacía siglos. En efecto, a partir del Renacimiento y hasta el descubrimiento de la fotografía, muchos retratistas, pintores históricos o paisajistas tuvieron la ambición de aproximarse lo más posible a la realidad. Para lograrlo, desde comienzos del siglo XV, los artistas emplearon en sus talleres diversos medios ópticos. Leonardo de Vinci describe uno de esos procedimientos explicando el principio de la "camera obscura": cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un pequeño agujero en un lugar muy oscuro, recibid esas imágenes en el interior del lugar sobre un papel blanco situado a alguna distancia del agujero; vereis sobre el papel todos los objetos con sus formas y colores propios. Si las imágenes vienen de un lugar iluminado por el sol, os parecerán como pintadas sobre el papel, que debe ser delgado y mirado por detrás".

A mediados del siglo XVI, la imagen es mejorada, colocando una lente convexa en el lugar del agujero y en el siglo XVII, un nuevo perfeccionamiento: se construye una "camera obscura" portátil, consistente en una caja con una lente en un extremo y una pantalla translúcida en el otro, sobre la que se forma la imagen.

Pues bien, aquel invento de Niepce y Daguerre significaba el nacimiento oficial de la fotografía y la "camera obscura" bien se puede considerar como el antepasado de la cámara fotográfica.

Es posible suponer que tanto Monvoisin como otros retratistas nacionales del siglo XIX hayan utilizado la cámara obscura, lo que se confirmaría por la absoluta falta de profundidad que presentan los rostros en contraste con el resto del cuerpo. Según Jorge Basadre, en el caso específico de Monvoisin hay, además, otro argumento: sin la ayuda de este instrumento difícilmente habría podido pintar tal cantidad de retratos en un lapso relativamente breve de tiempo.

José Gil de Castro utilizó este procedimiento y según Eugenio Pereira, la cámara obscura usada por él la trajo a Chile la expedición de Malespina. Gracias a ella pudo hacer el rápido traslado mecánico de los contornos cuya uniformidad es manifiesta en muchos retratos. (Véase, Bosquejo panorámico de la pintura colonial, Pereira Eugenio, rev. Atenea, N° 428, Santiago 1973).

34 James David, Ensayo de Catalogación Descriptiva de la Obra Pictórica de Monvoisin antes de su Viaje a América, Boletín de la Academia Chilena de la Historia No 50, Santiago, 1954.



35 Brizio Anna María, Storia Universale Dell'Arte, Ottocento — Novecento, VI Vol., Torino, Torinese 1944, 2ª ed.

teórica que debía hacerse visible en la tela, respetando fielmente el programa teórico previamente elaborado. Se trata de la corriente denominada "Nazarena", fundada en Roma por Federico Overbeck (1789-1869), alrededor de 1810. Se pretendía reivindicar el tema religioso, tan debilitado en ese momento. Sin embargo, el movimiento nazareno es ecléctico, de escasa calidad creativa, ya que sus obras —a fuerza de ser analizadas con anterioridad a su ejecución— terminaron por ser obras áridas, vacías; se transformaron en esquemas intelectuales donde la vida está totalmente ausente³⁵.

La única temática que escapaba a un gusto oficial era la retratística. Mediante ella el artista tenía la posibilidad de recibir encargos que satisficieran la vanidad humana no interviniendo mayormente la imaginación o la fantasía. ¿Sería ésta una de las razones que llevaron a Monvoisin hacia el retrato . . . ? Este género es el que mejor lo define, tanto por la cantidad como por la calidad de ejecución; gracias a él conquistó una clientela permanente. Lo concebirá siempre como un cuadro con un destinatario y jamás como "una finalidad sin fin". A diferencia del pintor romántico que pinta sin importarle la destinación o la suerte que tenga su obra en términos pragmáticos, Monvoisin no tuvo ni esa actitud ni esa inquietud. Quizás la misma impersonalidad que trasuntan sus obras, testimonian al pintor eminentemente profesional, que hace del arte una actividad que se concilia con el gusto oficial dominante: su obra no provoca polémicas, no inquieta a los espíritus, no propone renovaciones audaces, no contradice la evolución regular de un arte institucionalizado, que es aceptado por una mentalidad conservadora que no quiere comprometerse con innovaciones inciertas cuyo triunfo resulta imprevisible.

En Monvoisin pesó con enorme fuerza una formación orientada y guiada por el respeto a los cánones visuales establecidos, a los cuales adhirió a la manera de un dogma que no podía ser discutido: entre su pintura y el gusto imperante no hay conflicto. Una enorme distancia lo separa del movimiento romántico que, con su audacia y su posición vanguardista, proponía una verdadera renovación frente a formas artísticas que ya habían cumplido su papel.

El análisis global de la obra del pintor francés no permite sostener categóricamente una clara influencia romántica; ciertos destellos en algunas telas (*Autorretrato*, 1838, o *Alí Pachá y Usilelei*, 1833) no son suficientes testimonios para considerarlo como un romántico. En primer lugar, su propia actitud vital no corresponde a dicho movimiento, porque éste no es simplemente un mero cambio temático o técnico, sino que se genera por una forma de vida que emana del propio yo, expresándose en el hacer. No es posible dar respuesta a través de la obra de Monvoisin a ciertas interrogantes que caracterizan al Romanticismo: ¿se enlaza en su obra la poesía y la literatura de su época?; ¿se concilia en la obra del pintor galo aquel principio de un arte desinteresado?; ¿dónde encontrar la creciente exaltación del yo subjetivo en su pintura?; ¿en qué momento antepone su vocación a su profesión. . . ? No basta merodear ciertas constantes de la pintura romántica, como son la exaltación del color o la eliminación del rigor lineal, para introducir al pintor en una corriente que difiere sustancialmente de lo que muestra su pintura.

Se indicó más arriba, que la obra de Monvoisin, especialmente la realizada

en Chile, se concentraba en el retrato, abandonando gran parte de sus temáticas europeas. Salvo los murales pintados en su hacienda Los Molles, casi todo el resto de su producción lo constituyen sus retratos. Tan inusitada fue la solicitud de cuadros, que su capacidad creativa se resintió, desplazando al artista por el profesional. Para dar cumplimiento a las obligaciones contraídas debió rodearse de varios ayudantes, entre los cuales destacó Clara Filleul.

Monvoisin establece “una manera de retratar” que se transforma en “la solución plástica”, olvidando que el retrato es una búsqueda singular de un ser humano; requiere un modo de ejecución que se adecue a su manera irrepetible de mostrarse y darse a conocer. El pintor francés, en cambio, más que retratar, fotografía al personaje; lo muestra pero no lo revela, pues para ello es necesario re-crear el modelo; de ahí que la profundización psicológica sea precaria. El ser humano no es prolongado en su interioridad: sus gestos, sus rictus, sus ademanes no son expresivos, o mejor, no están explorados creativamente. El personaje es tocado epidérmica y superficialmente dejando sólo una envoltura sugerente de su apariencia exterior que lo ubica en un tiempo histórico, pero no en un tiempo personal.

A grandes rasgos, la solución plástica utilizada se basa en el empleo casi exclusivo de la frontalidad, negando reiteradamente el movimiento; el resultado es una figura estática que pierde vitalidad expresiva: los sentimientos humanos permanecen ocultos. Como la intención que lo mueve es la fidelidad, lo que rodea al personaje (mobiliario, encajes, sedas, terciopelo, joyas, etc.) se transforma en un decorado que facilita su identificación y realza su calidad social.

El fundamento de la ejecución es el dibujo, realizado con notable maestría artesanal, pero desprovisto de connotaciones que superen la línea fría, calculada, precisa y reproductora. El color, por su parte, es empleado sólo para marcar el fuerte modelado de las figuras y sobre todo de los rostros que concentran, además, la mayor atención luminosa y la máxima pericia del pintor. En ellos emplea el color como tono liso y fundido³⁶ ajustándose exactamente al límite lineal del contorno. En cambio, se observa mucha mayor fluidez plástica en la mayoría de los objetos que no constituyen el motivo protagonista. En una palabra, la fuerza creadora del Neoclasicismo original, tal como la practicó David, se transforma en Monvoisin en una fórmula reiterativa.

Pese a todo, su permanencia en Chile tuvo trascendencia en el devenir artístico nacional; definitivamente se mirará hacia Europa. El pintor galo es legítimamente el portavoz del arte oficial europeo. Para que perdurara y se hiciera tradición se imponía la fundación de la Academia de Pintura. El artista bordelés puso los primeros cimientos sobre los cuales se construyó una mentalidad que pretendía dar normas y pautas a una actividad humana que, por su naturaleza, no puede quedar coartada ni restringida en su acción creativa.

Esta etapa del desarrollo artístico nacional se completa con los nombres de ERNESTO CHARTON DE TREVILLE (1818-1878)³⁷ y GIOVATO MOLINELLI³⁸.

Cuando Charton de Treville se radica en Chile, al promediar el siglo, el ambiente artístico nacional presentaba ya una fisonomía: el prestigio de la obra de Monvoisin se mantenía y aparecían en escena los primeros pintores



GIOVATTO MOLINELLI
Vista de la Alameda de Las Delicias

36 Monvoisin realiza el modelado mediante el uso del tono liso y fundido, es decir, el pasaje paulatino que va desde el valor alto de la luz al valor bajo de la sombra, provocando con ello, la sugerencia del volumen de las cabezas.

37 Alvarez Luis, El Pintor Ernesto Charton de Treville, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, 2º trimestre, Santiago 1942.
Varios autores, Precursores Extranjeros en la Pintura Chilena, catálogo de la exposición organizada por el Instituto Cultural de Las Condes, Santiago 1974.

38 Son muy escasos los antecedentes biográficos de este pintor y no ha sido posible precisar las fechas de su nacimiento y muerte.



ERNESTO CHARTON DE TREVILLE
Plaza de Armas de Santiago en 1850
Fragmento.
Museo Nacional de Bellas Artes

A la derecha:
GIOVATO MOLINELLI
El campo de Marte
0.27 x 0.78m
Museo Nacional de Bellas Artes



nacionales que habían recibido su formación en la Academia de Pintura.

En cierta medida, las telas de este pintor prosiguen la corriente de Rugendas, de quien fue su discípulo, según se cree. Su pintura se sumerge en lo cotidiano sin que influyan los esquemas preestablecidos; ella refleja espontaneidad de ejecución al no estar condicionada por compromisos estéticos, encargos o exigencias temáticas.

De la escasa producción que se conserva, se pueden distinguir cuadros relativos a la vida urbana y otros dedicados a la vida rural. En ellos pinta, con profusión de detalles, las características más relevantes de la escena y podría pensarse que lo predominante es su sentido documental. Sin embargo, no toda su obra tiene esa orientación; en algunas telas consigue que el color no caiga exclusivamente en una función duplicadora al utilizarlo mucho más libremente. Al mismo tiempo les confiere un dinamismo espacial que sugiere el permanente movimiento de las formas plásticas.

Podría afirmarse que Giovato Molinelli también se aproxima a Rugendas, pero esta cercanía es mucho más relativa comparada con la de Charton de Treville. Si bien es cierto que el pintor italiano es atraído por la vida cotidiana nacional, está muy lejos de la notable calidad del maestro bávaro y por debajo del artista francés. Ha renunciado a la espontaneidad en la ejecución y a la frescura en el tratamiento: recuerda más bien la solución académica.

La línea y el color se ciñen en forma estricta a los dictámenes del modelo que tiene a la vista; aplica el color por veladuras, es decir, capa sobre capa, sin destacar el gesto de la pincelada ni insinuar su recorrido y mucho menos de hacer visible la materialidad de la pasta. Su entronque con la técnica académica es manifiesto.



Esquina sur poniente de la PLAZA de ARMAS de SANTIAGO en 1850; a la izquierda, el portal de Sierra Bella; al frente el Hotel del Comercio (hoy Palacio Arzobispal); al fondo las torres de la Iglesia de la Compañía Museo Nacional de Bellas Artes

ERNESTO CHARTON DE TREVILLE

Plaza de Armas de Santiago en 1850;
a la izquierda el portal de Sierra Bella;
al frente el Hotel del Comercio (hoy
Palacio Arzobispal); al fondo las
torres de la Iglesia de la Compañía
Museo Nacional de Bellas Artes



FRANCISCO MANDIOLA
Juana de Andía
 Fragmento
 Museo Nacional de Bellas Artes

Primeras experiencias

El despertar artístico de las primeras décadas del siglo XIX no fue obra exclusiva de la generación de artistas extranjeros; se incorporan a él los primeros chilenos que sienten el impulso vocacional de expresarse a través de la pintura. Se originan así las primeras experiencias netamente nacionales representadas por un número importante de pintores que se analizarán oportunamente. Sin embargo, cabe incluir aquí a tres de ellos que, por su orientación, su formación, su técnica, su temática y su ubicación cronológica no pueden ser agrupados claramente en una escuela o movimiento determinado. No obstante, hay un denominador común que los une: la proximidad de su pintura a la tierra, a los hombres y a las costumbres chilenas. Cada uno, a su manera, inició una búsqueda y un encuentro con el arte, dando una respuesta distinta frente a una realidad que contemporáneamente era la misma.

En cierto modo les correspondió vivir un momento crucial de la evolución plástica: tienen detrás de sí el peso de los maestros extranjeros y al frente a un grupo de jóvenes e inquietos pintores chilenos. Los primeros habían trabajado o estaban trabajando en el país con amplia aceptación en algunos casos, como se ha visto. Los segundos comienzan a confrontar las obras de los maestros con las proposiciones implícitas en el movimiento romántico y, a la vez, se interrogan sobre el arte, su finalidad o la misión que tiene que cumplir. Aunque estas interrogantes no las formularon explícitamente, la manera como abordaron el hecho plástico da motivo para pensar en una interrogación tácita que les acompañó en el curso de sus exploraciones pictóricas.

Ahora bien, muchos de estos problemas los resolverá tajantemente la Academia de Pintura a partir del medio siglo. Sin embargo, los artistas que se analizan a continuación no alcanzaron a quedar sometidos a la estrictez de la formación académica. Por esta razón su respuesta requiere especial estudio.

FRANCISCO MANDIOLA (1820-1900) recibió la influencia de Monvoisin, de quien fue su discípulo más importante. Conviene precisar esta relación entre maestro y discípulo, muy frecuente en la historia del arte. Podría pensarse que Mandiola no hizo más que imitar a su profesor sin aportar nada personal. Si así fuera, habría que concluir que su obra no es más que la aplicación de una fórmula, desposeída de creatividad; tal vez se podría aceptar su oficio; pero éste no es capaz por sí solo de otorgar rango artístico a la obra.

Frente a esta posición hay que ser justo con este pintor: efectivamente, hay una influencia, pero entendiendo bien que no se trata de la imitación de la obra de Monvoisin cuanto de la asimilación de una manera de entender y concebir el arte. Empero, surge nuevamente el problema porque ambas actitudes son igualmente peligrosas: la imitación es una negación del arte y la asimilación de un modo ajeno de entender y concebir la pintura puede transformarse, si no se tiene cuidado, en un esquema rígido, reiterativo e impersonal.

Enfrentado el artista a una situación que parece no ofrecerle salida, cabe preguntarse: ¿se podía solicitar al pintor nacional de esa época, que estuviera en posesión de un agudo sentido crítico respecto a las variadas corrientes artísticas?; ¿se le podía exigir la capacidad necesaria para replantearse el mundo

percibido? Quienes se acercaban por primera vez a una experiencia que tenía que resolverse visualmente mediante un lenguaje desacostumbrado, inhabitual, aún balbuceante y lleno de titubeos, no estaban preparados para asumir repentinamente y entregados a su propia suerte el verdadero desafío que el arte les deparaba.

Por eso que Mandiola dará respuesta a sus inquietudes con los medios que le ofreció su maestro bordelés, pero sin dejar de aportar su propia iniciativa y evitando así que su obra se sumergiera en la impronta dominante del maestro.

Sus telas ofrecen distintos grados de creatividad: en algunas (*Retrato de su hermana*, Museo Nac. de Bellas Artes) la influencia de Monvoisin es marcada al presentar el modelo en similar posición frontal, que acentúa lo estático de la composición. El color lo emplea, igualmente, siguiendo las enseñanzas del maestro: conserva la estructura lineal de la forma dibujada y utiliza el modelado que tenga mayor correspondencia entre la forma pictórica y el modelo real. Obviamente, la individualización es exacta y precisa. En este sentido resalta su paciente dedicación al ropaje mostrando la calidad sensorial de la pasta y, a través de ella, el valor táctil de los géneros y la connotación luminosa del color; este último, además, contribuye a marcar las distancias de los diferentes planos: el fondo grisverdoso, el rojo apagado del sofá y el ocre del manto que refuerza el primer plano. En suma, el pintor enfatiza el carácter representativo, de tal manera que la superficie bidimensional de la tela acoge inequívocamente el modelo real en su dimensión volumétrica.

En cambio, en otros cuadros, manteniendo una gama colórica reducida logra una profundización psicológica bastante notable, que permite vislumbrar el mundo interior del personaje retratado; crea una atmósfera colórica en la que sobresale nítidamente el rostro, concentrando toda la luz, como si surgiera desde adentro, casi sin relación con un foco luminoso exterior.

Mandiola transforma en una constante el uso de una gama colórica reducida; desde esta perspectiva, sus obras no son de ninguna manera exuberantes. Esta tónica no constituye en modo alguno un defecto; por el contrario, obedece a una intención creativa destinada a enfatizar el centro primordial de su trabajo: el retratado. Mediante el dibujo delimita perfectamente la figura humana, separándola del fondo neutro y evitando que el color sobrepase la estructura anatómica que la línea ha configurado; así como la delicadeza del dibujo busca la singularidad casi miniaturesca de los objetos, el color —sin perder su carácter descriptivo— sugiere un sentimiento de candor que atenúa ese carácter, porque revela algo más de lo que se ve a simple vista: un sentimiento mucho más profundo que el simple agrado que se pueda sentir al observarlo. Mandiola ha ejecutado una obra que debe considerarse como una de las más logradas con un trabajo lineal clásico y una paleta restringida.

MANUEL ANTONIO CARO (1835-1903)³⁹ no puede ser ubicado en un movimiento bien definido. Aunque cronológicamente pertenece a la segunda mitad del siglo XIX, su obra refleja la problemática de todos aquellos artistas que estaban ubicados en los límites fronterizos entre la fundación de la Academia de Pintura y su consolidación como organismo rector del quehacer artístico nacional. La conjunción de fuertes tensiones, resultantes del aporte de la generación de artistas extranjeros, de las ideas y principios estéticos que conle-

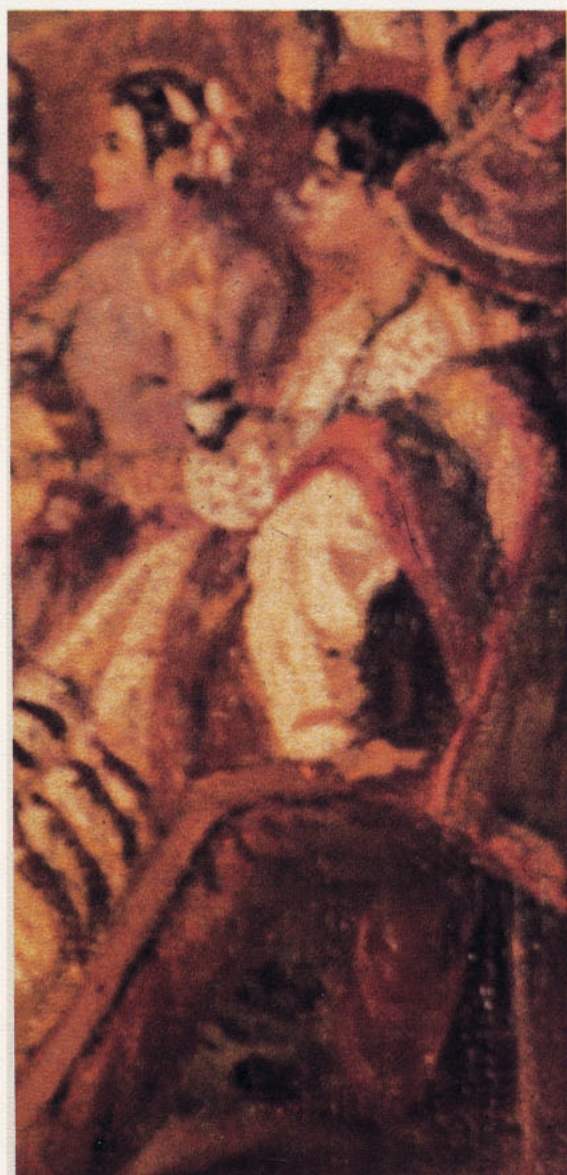


MANUEL ANTONIO CARO

39 Blanco Manuel, Manuel Antonio Caro. Estudio sobre la pintura chilena. Biblioteca de Escritores de Chile, vol XI, Santiago 1913.

Ibid, Manuel Antonio Caro, Boletín de la Academia Chilena de la Historia N° 14, Santiago 1940.

MANUEL ANTONIO CARO
Zamacueca
Fragmento



va la Academia, de los movimientos europeos que se daban a conocer en el país, son factores que acrecientan las dificultades y problemas que se aprecian en el naciente desarrollo de la pintura chilena.

Caro no logra encontrar un modo de expresión que lo defina y lo distinga individualmente; busca y explora distintas temáticas sin que ninguna se transforme en un cauce orientador definitivo. Paralelamente, se le presenta la dificultad de encontrar la técnica adecuada para cada una de esas exploraciones sin conseguir tampoco un modo de ejecución determinante: su pintura presenta contradicciones en ambos aspectos. Quizás si en ello desempeñó un papel importante su sometimiento a las influencias extranjeras. Hay implícita una concesión que, en cierta medida, menoscabó su capacidad personal. No había llegado el momento de comprender que el arte no ofrece concesiones y que el artista, por intermedio de su obra, se compromete a sí mismo; no se estaba consciente de que el arte podía implicar una ruptura con su tiempo, en su capacidad de violentar las formas plásticas vigentes. El artista es, en este sentido, un innovador permanente.

Caro retoma la temática que había inaugurado Rugendas; concede atención preferente a aspectos de la vida campesina e igualmente a las incipientes actividades de la vida urbana, coincidiendo con la evolución que se producía en la ciudad. Esta se transforma en motivadora y las escenas, costumbres y personajes que captó el pintor en la tela han dejado un valioso testimonio del rostro urbano del país. Pinta ciertos personajes-tipos originados en la ciudad y que aún en la actualidad siguen otorgándole un encanto especial; más que por su vigencia, por la nostalgia de épocas pretéritas, donde esos personajes no habían sido suplantados o erradicados por la penetración masiva de los instrumentos fabricados por la técnica moderna (*El motero y El organillero*, col. particular).

En este marco revelador de las facetas más peculiares del pueblo, el artista ha dejado un pequeño boceto de un baile nacional, muy bien ambientado en un humilde recinto. Este cuadro supera lo meramente descriptivo: su autor comprendió en este boceto el significado y la importancia del lenguaje plástico. La composición sugiere el movimiento de las parejas que bailan comprometiendo a todos los personajes; más que la representación del baile pinta una situación en la cual todos son protagonistas. El color empleado en gamas cálidas otorga a la escena un carácter luminoso, festivo y alegre.

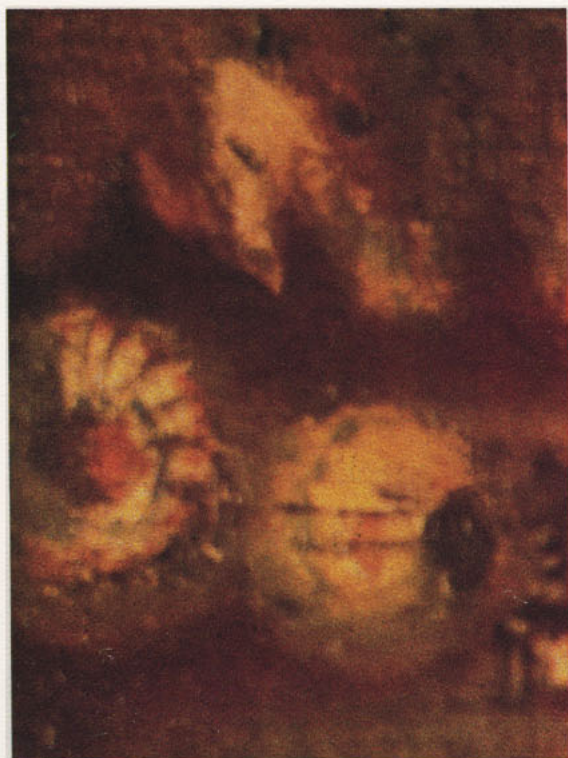
En marcado contraste, Caro realiza retratos de encargo y es aquí donde ofrece, lamentablemente, demasiadas concesiones, debilitándose su capacidad creativa. Es probable que tanto él como otros artistas se vieran forzados a hacerlas para superar problemas económicos, como igualmente para congraciarse con una clientela que solicitaba una determinada manera de pintar, fruto del gusto o de la moda que se estaba imponiendo.

Posiblemente, no pudo rehuir esas exigencias y es dable pensar que sus retratos los realizó impulsado por consideraciones ajenas a su compromiso artístico; cualesquiera que sean las razones, lo cierto es que su calidad se resintió notablemente aproximándose al arte fotográfico académico de la Europa de fines del siglo XIX. (*Retrato*, Museo Nacional de Bellas Artes).

El mérito de este pintor radica en su espontáneo acercamiento a los hechos y a los personajes de la vida diaria, unido a una excelencia artística muy



MANUEL ANTONIO CARO
Zamacueca
Museo Nacional de Bellas Artes



MANUEL ANTONIO CARO
Zamacueca
Fragmento

distante de la de sus retratos. A pesar de las fuertes influencias imperantes, de nítida factura europea y francesa, aún quedaba un destello del alma original y autóctona, no contaminada por tantas y tan variadas escuelas. El aporte de Manuel Antonio Caro será un débil resplandor frente a la considerable atracción que tendrá la Academia de Pintura y habrá que esperar algún tiempo antes de que otros artistas rescaten el espíritu nacional adormecido por la panacea europea. Pero no será la vida cotidiana con sus costumbres, personajes y escenas callejeras la que liberará al pintor chileno de sus ataduras, sino que será el territorio, la naturaleza física, el centro de sus experiencias, iluminadas desde el interior por la búsqueda de un lenguaje genuino, indócil a las presiones externas y a los imperativos que pretendían señalar rumbos al quehacer nacional.

VICENTE PEREZ ROSALES (1807-1886), el autor de *Recuerdos del pasado*, fue uno de esos hombres inquietos que hizo de su vida una permanente aventura: anhelaba conocer todo lo que había más allá del horizonte, y sus ricas experiencias las volcará magistralmente tanto en las letras como en la plástica.

En su época se había iniciado un plan de expansión territorial, abordado por el gobierno de Manuel Bulnes con la posesión de hecho de las tierras australes y la fundación del Fuerte Bulnes (1843). Luego, bajo el gobierno de Manuel Montt (1851-1861) se prosiguió esa tarea incorporando, paulatinamente, los territorios correspondientes a las actuales provincias de Valdivia, Osorno y Llanquihue. La secular defensa que mantenían los araucanos en el sur había impedido su definitiva incorporación a la República. Sin embargo, gracias a la gradual pacificación de la Araucanía, mediante el sistema de los parlamentos que se habían iniciado con éxito en las postrimerías del período colonial, fue posible comenzar una penetración mucho más favorable y acelerada; se planificó una política de inmigración y colonización en la cual tuvo destacado desempeño Rodolfo Philippi, comisionado por el Gobierno para seleccionar las familias alemanas que se radicarían en dichos territorios. Le correspondió a Vicente Pérez Rosales la tarea de ubicar a los colonos en las tierras que les fueron asignadas. Esta labor le permitió conocer directamente una vasta región inexplorada: es el primer chileno que da noticias, mediante el dibujo y la acuarela, de la región de los lagos⁴⁰.

Su trabajo tiene particular valor en la pintura nacional, porque coincide con un ambiente caracterizado por el predominio de las convenciones y de las normas rígidas; su obra, por el contrario, presenta una disposición anímica, una libertad plástica y una vivencia tan original que no tiene parangón con el arte de su tiempo. Se enfrenta de manera espontánea y sin prejuicios al quehacer artístico y, aunque no tuvo una formación sistemática, supo con creces reemplazarla mediante una innata capacidad creativa y una notable facilidad en el dominio del oficio. Sus dibujos tomados directamente del natural describen con soltura y frescor el agreste territorio. El artista se impuso al simple explorador o al naturalista acucioso, dibujando con maestría un espectáculo inédito.

Su obra, que es, además, un precioso documento por la intención descriptiva, por la detallada ubicación geográfica y por la exactitud topográfica del lugar, se hace doblemente valiosa por el despliegue artístico que se observa en muchos de sus apuntes. La línea no se limita sólo a una transposición de los

⁴⁰ En el Museo Nacional de Bellas Artes se conserva su carpeta de dibujos, acuarelas y planos.



Oleo atribuido a:
VICENTE PEREZ ROSALES
Valdivia
0.20 x 0.29m
Museo Nacional de Bellas Artes

seres de la naturaleza al papel; éstos se convierten en formas plásticas que adquieren autonomía con respecto al motivo que las originó; el artista modula la riqueza del dibujo, utilizando el grosor lineal en diferentes intensidades, que atenúan o refuerzan la grandiosidad del escenario natural. Estos dibujos no pueden ser contemplados únicamente como documentos geográficos o botánicos; son obras que pierden su localización espacial de circunscripción a un determinado lugar, para adquirir una especialidad interna, propia, que surge de una intención plástica destinada a resaltar la majestuosidad de la naturaleza.

Las técnicas empleadas por Pérez Rosales no fueron sólo el dibujo y la acuarela; trabajó también el óleo con singular calidad confirmando su talento, a pesar del cambio de materiales. En su *Paisaje de Valdivia* (Museo Nacional de Bellas Artes), el color en los primeros planos es aplicado con gamas sienas, terrosas, con cierta entonación cálida, que se degrada en forma sutil, hasta llegar en la lontananza al azul, acentuando la profundidad; el pintor supo captar la atmósfera del lugar, como también las distancias ilimitadas que se sugieren mediante una profunda perspectiva lineal y colórica.

Su obra constituye una demostración de iniciativa personal, de audacia y de libertad creativa que se contrapone al desvanecimiento de la conciencia nacional respecto a sus propios valores, en casi todos los ámbitos. Pérez Rosales conservó su reciedumbre criolla, de la cual estaba muy consciente cuando escribió con ironía: "Nosotros que nacemos ahora a la francesa; que paladeamos bombones franceses; que vestimos a la francesa y que apenas sabemos deletrear cuando no vemos otra cosa escrita sobre las portadas de las tiendas, sobre las paredes y hasta sobre el mismo asfalto de las veredas: peluquería francesa, modas francesas, etc., y que al remate, apenas pinta sobre nuestros labios

el bozo, cuando ya nos hemos echado al cuerpo, junto con la literatura francesa o su traducción afrancesada, la historia universal y muy especialmente la francesa, escrita por franceses, ¿qué mucho es que se nos afrancesa hasta la médula de los huesos?"⁴¹.

Vicente Pérez Rosales tiene un puesto de privilegio en esa época de la pintura nacional; exhibe una libertad de creación, propia de artistas que se han independizado de sujeciones y limitaciones, para concentrarse sólo en las posibilidades que ofrece la línea y el color empleados bajo los exclusivos dictámenes de su ejecutor. Inaugura una nueva disposición para mirar y admirar el paisaje natal; y esa intimidad con la naturaleza chilena no se perderá: vendrán otros que entablarán un fructífero diálogo con ella.

⁴¹ Citado por Godoy Hernán, *Estructura Social de Chile*, Universitaria, Santiago 1971, pág. 389.

Capítulo Tercero

Una tentativa artística malograda

La Academia de pintura

El 4 de Enero de 1849, con las firmas del Presidente de la República Manuel Bulnes y del Ministro Salvador Sanfuentes, se decretó la creación de la Academia de Pintura, cuya inauguración se realizó el 7 de marzo siguiente. También ese año se abrió una clase de arquitectura bajo la dirección del artista francés Brunet de Baines. Más adelante, en 1854, se creó la clase de ornamentación y escultura dirigida por Augusto Francois. Estos cursos se mantuvieron separados hasta el año 1858; a partir de esa fecha se agruparon con el título común de sección de Bellas Artes.

La fundación de la Academia de Pintura fue un hecho de la mayor trascendencia, que marca un hito en la historia de la pintura chilena. Su creación permitirá que la actividad artística sea sistemática e ininterrumpida, provocando una complejidad mayor en el estudio y en el conocimiento de la pintura nacional, tanto por el número creciente de sus cultores como por las reacciones y antagonismos que generó.

Su puesta en marcha coincide con la fundación de diversas instituciones culturales y educacionales, como se tuvo la oportunidad de explicar en páginas precedentes; revela el interés del Gobierno por crear variados organismos de enseñanza a distintos niveles. En el caso específico de la Academia de Pintura se planteó, por primera vez desde la Independencia, un organismo coherentemente estructurado, cuyos programas de estudio facilitarían una sólida formación a los que se sintieran atraídos por el arte.

Crear un plantel de esta naturaleza suponía cierta experiencia en programas, docencia y fines de una institución como ésta. Pues bien, la experiencia previa se recogió en Europa, donde existían, desde hacía muchas décadas, centros artísticos similares, particularmente en Francia; el modelo estaba a mano y



ESCUELA HUNGARA. SZINYEI
La merienda
 1873

se pensó que bastaba con transplantarlo al país. La Academia fundada en Chile no se diferenció esencialmente de su congénere europea. Sus primeros directores fueron pintores extranjeros, contratados especialmente para que impusieran los principios y las normas que la regían.

¿Cuál era la imagen de la academia europea que con tanta facilidad se implantó como modelo ideal para formar a los futuros artistas?

Ya se mencionó que el origen de la Academia se remonta al siglo XVII, en Francia, bajo el reinado de Luis XIV. Por iniciativa real surgió en 1648 la *Real Academia de Pintura y Escultura*, encargada de moldear al artista de manera uniforme, sometiéndolo a una rigurosa disciplina escolar. Fue indudable la intención política que movió al rey a fundar esta Academia, pues los artistas, ya sean pintores o escultores, debían reflejar en sus obras la imagen del rey en sus diversas facetas de gobernante. Siguiendo el modelo de la estructura política de la monarquía, se la organizó jerárquicamente: en orden ascendente se ubicaban los alumnos, los académicos, los adjuntos a los profesores, los profesores, los rectores y el canciller; en el más alto nivel de esta pirámide se encontraban el viceprotector y el protector.

Ciertos principios básicos orientaban la formación de los alumnos: la superioridad del dibujo sobre el color, de la razón sobre el sentimiento, de los acontecimientos históricos sobre cualquiera otra motivación y de la teoría sobre la técnica; respecto a lo último, se llegó a afirmar que “la mano sólo es sirviente del espíritu”.

Para estimular a sus artistas, además de disponer de salarios ofrecía diversos premios, entre ellos el de Roma, que era el de mayor significación. También confería títulos, acordaba pensiones y ofrecía la posibilidad de exhibir las obras al público. He aquí el origen de los célebres salones que tantos trastornos provocaría a numerosos artistas en el transcurso del siglo XIX⁴².

La Real Academia de Pintura y Escultura prosiguió su labor a lo largo de los siglos XVIII y XIX con muchos altibajos, pero manteniéndose siempre como organismo rector; fue el portavoz, a través de los salones oficiales del “verdadero” arte, influyendo en la formación de un determinado gusto estético, asimilado por la mayoría del público.

Este es el modelo que se transplanta a Chile, pero entendiendo bien que se han perdido ahora aquellas connotaciones políticas que influyeron en la fundación de la Real Academia Francesa. Lo que sí se hereda es la enseñanza escolar rigurosa, los estímulos y la organización. Igualmente, el carácter selectivo de la actividad artística, que ya se insinuaba en el país y que ahora adquiriría sanción definitiva. Efectivamente, desde la aparición de la Academia francesa se estableció un prejuicio radical: la tajante separación entre las “artes nobles” y las “artes mecánicas o viles”. La Real Academia introdujo la expresión “Bellas Artes” para agrupar a la pintura y a la escultura, separándolas de la actividad artesanal, y calificando las obras realizadas por los artesanos como “artes viles”. Este funesto prejuicio será heredado y en 1858 se oficializa el término “Bellas Artes” para agrupar y designar en conjunto a la pintura y a la escultura. Se desconoció así el producto artesanal arraigado en la tradición popular y capaz de desentrañar lo más autóctono del acervo nacional. Este quehacer ya no era “arte culto”. No dejan de ser sugerentes las palabras del historiador

⁴² Hauser Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama, Tomo II, 1964.

Miguel Luis Amunátegui que, imbuído de ese prejuicio de raíz racionalista, afirmaba lo siguiente respecto a la pintura colonial: “Esos mamarrachos de resaltantes colores echaron a perder por completo el gusto”. ¡No es difícil imaginar lo que pensaría de la actividad propiamente artesanal!

Al adaptarse la Academia chilena al modelo francés no se limitó sólo a copiar su estructura organizativa, sus planes y programas, sino que implícitamente importó una manera de pintar, de ver y entender el arte y, correlativamente, un determinado gusto, malogrando una dinámica creativa propia.

La pintura académica, que tenía en el Salón Oficial de París su lugar de exhibición, comportaba un modo de ejecución —a mediados del siglo XIX— que se traducía en una fórmula que transaba entre la pintura de David y la de Ingres: se basaba en el empleo del dibujo, adoptando el rigor lineal davidiano, pero suavizándolo con el dibujo ingresco. Sin embargo, en esta transacción, la pintura académica no fue capaz de reelaborar las proposiciones plásticas de esos maestros; el resultado fue un eclecticismo frío y árido, sin proyección e influencia sobre el arte de vanguardia que anhelaba una renovación del lenguaje plástico.

A mayor abundamiento, el eclecticismo de la pintura académica europea se refuerza si se considera la forma en que concibió la motivación: trabajaba una gran variedad de temas, otorgándoles valor narrativo y no estético: se presentaban motivaciones ajenas a la pintura misma por intermedio del retrato, la anécdota romántica, el relato histórico, la narración mitológica y alegórica sin omitir la escena religiosa y aun la erótica.

Esta pintura logró mantener excelentes relaciones con el público y viceversa: al pintor le interesaba el reconocimiento del espectador y trató de conseguirlo proponiéndole una temática que satisficiera sus necesidades más inmediatas, estrechamente unidas a una complacencia exclusivamente visual apoyada en ciertas consideraciones sentimentales muy superficiales. Surgieron un gusto y una disposición muy particulares apoyadas en una actitud hedonista que solicitaban un agrado fácil y placentero.

No hubo, en rigor, una actividad re-creativa, reflexiva y reelaboradora de parte del espectador, transformándose en un ser pasivo que se limitó a recibir un producto “bien hecho”. Por eso es que no resulta extraño el juicio condenatorio que recibiría el arte *vivo* de esa época; lo demuestran los continuos rechazos de las obras de los pintores impresionistas en el Salón Oficial.

Pues bien, quienes auspiciaron la creación de la Academia de Pintura en Chile olvidaron, lamentablemente, todo sentido de las perspectivas y distancias históricas; pretendieron trasladar una institución de larga vida en Europa y, que obedecía a un contexto absolutamente distinto. La pintura de caballete tenía una tradición de siglos y el desarrollo artístico era el fruto de experiencias constantes; se habían sucedido sin interrupciones, acompañadas por un acontecer histórico íntimamente ligado a las manifestaciones estéticas.

Se pretendía, pues, trasladar escenario y protagonistas a un teatro que no los podía acoger auténticamente; que era incapaz de encarnar una tradición que no comprendía, porque jamás la había vivido.

¿Cómo entender, entonces, la creación de la Academia?; ¿a quiénes interpretó realmente?; ¿cómo justificar su necesidad?

Como ya se explicó, su creación no está desconectada de un amplio plan

de desarrollo educacional y cultural que se intensificó durante el gobierno de Manuel Bulnes; surgió la necesidad de preparar a la juventud en todos los campos de la actividad intelectual. Se consideró que el arte requería también de una enseñanza metódica y bien planificada y, en este sentido, los artistas extranjeros que habían llegado al país daban buena prueba de su preparación. El ejemplo de mayor relieve lo ofrecía Monvoisin y justamente a él se le pidió que fuera el director de la Academia que se iba a fundar: representaba el padrón académico francés.

No se puede desconocer, por supuesto, la importancia de un centro de formación en el campo del arte; el problema radica en que se incorporó un método de enseñanza, una estructura organizativa y una finalidad que no fueron suficientemente repensadas para adecuarlas a la realidad cultural de Chile. No hay que olvidar que cualquier proceso de aprendizaje está vinculado a una situación histórica concreta que no puede omitirse cuando se elaboran sistemas de enseñanza destinados a orientar al educando en la compleja realidad de los valores humanos.

El problema se agrava si se considera que, en Europa, la Academia quedó parcialmente neutralizada por los movimientos constantes del arte vivo; había conciencia de la imposibilidad de reducir la actividad artística a los dominios limitados, inflexibles y dogmáticos que ella y los salones exigían. No entender esto era ignorar una dialéctica constante que se encarga de mantener la dinámica del devenir artístico evitando el anquilosamiento, el congelamiento o la estratificación de su quehacer. De ahí que junto a la corriente eminentemente conservadora de la Academia, surgen movimientos renovadores (Romanticismo, Realismo, Impresionismo) que se encargan de proclamar la libertad creativa, la audacia imaginativa y la revitalización de los medios plásticos. Frente al triunfo de un día de los pintores académicos se impondría, tarde o temprano, el triunfo permanente del verdadero artista.

• En el momento de la creación de la Academia chilena no existían fuerzas neutralizadoras capaces de enfrentarla. Quienes impulsaron su estructuración formaban parte de una elite intelectual y social que, directa o indirectamente, se nutría de los valores europeos. Se sentían intérpretes de la misión que debían cumplir los artistas, contribuyendo a satisfacer ideales valóricos cuyo origen y desarrollo se habían elaborado a enorme distancia de la realidad nacional. Recíprocamente, la Academia iba a satisfacer determinadas y específicas aspiraciones: hacer pintura académica significaba aproximar el mundo europeo, lo que permitía, en cierta manera, convivir con ese mundo. Esto suponía que el pintor chileno conociera, por la vía más directa posible, las solicitaciones vigentes en los salones europeos. La ambición más anhelada será lograr la oportunidad de pintar en el mismo continente europeo y contemplar con sus propios ojos las telas premiadas en el Salón Oficial de París.

Desde este momento se inicia la gran escisión entre el público y el arte que, paradójicamente, no comienza con el arte de vanguardia como ocurrió en Europa, sino con el arte oficial que era aceptado por el gran público del Viejo Continente.

Conviene enfatizar que la razón de este hecho es la presencia de un arte que es incapaz de comprometer vitalmente a grupos más vastos de la sociedad

chilena, porque le muestra una realidad que no comprende y que le es ajena; además, ese gran público no posee una formación cultural que le permita aproximarse, aunque sea superficialmente, a una pintura que requiere una pre-comprensión de lo que propone: ¿qué chileno perteneciente a las capas medias o bajas de la sociedad estaba en condiciones de dialogar con *Filoctetes*, *Dido y Eneas* o con *La ciencia mostrando al genio que ella es la única depositaria del saber*? Como tampoco existía planificación escolar, que desde la niñez contribuyera a despertar inquietudes por conocer la experiencia que ofrece el arte, ya sea desde el propio quehacer o a través de la apreciación artística, se explica el ámbito muy reducido en el que quedó confinado.

Esta crítica, empero, no sería objetiva si no se considera que la Academia originó, desde sí misma, una dialéctica de innegable valor para el futuro inmediato de la pintura chilena. Su concepción del arte fue tan dogmática, su creatividad tan árida y su adhesión a la tradición foránea tan solidaria que, prontamente, surgirá la rebeldía, la crítica y la protesta de sus propios discípulos. De la acción de la Academia se producirá como respuesta la reacción; de la repetición académica germinará la renovación; del congelamiento de las formas plásticas brotará vigorosamente la fuerza creadora que emana del artista.

Los maestros de la Academia

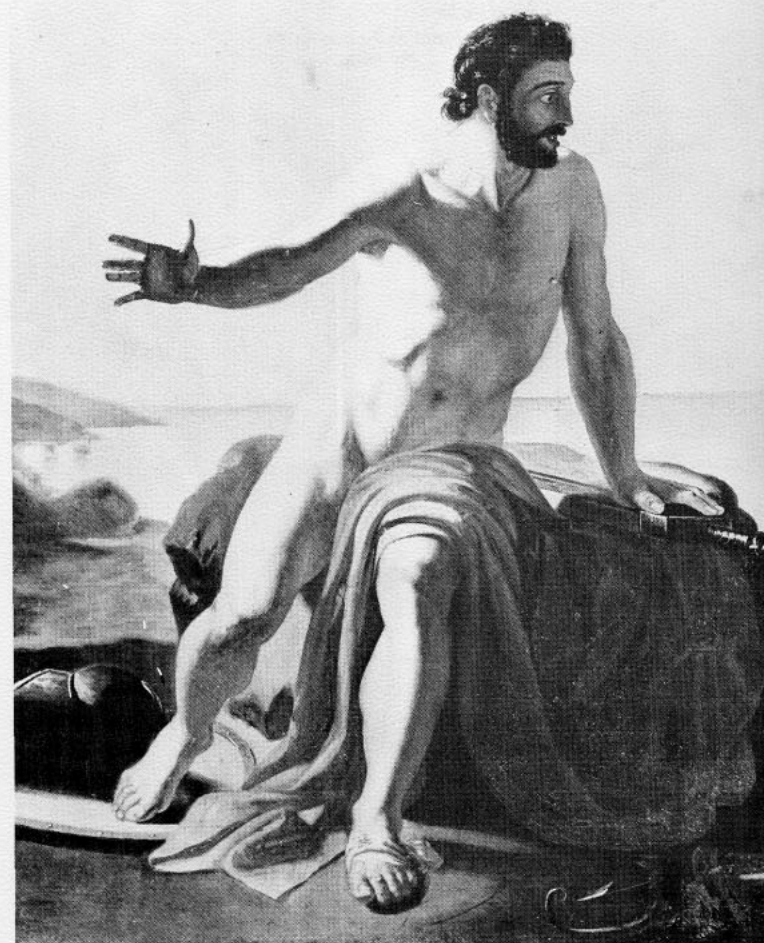
Se ha visto que la nota dominante en el desarrollo de la pintura de la primera mitad del siglo XIX fue el predominio de los artistas extranjeros, cuya labor caracterizó el nuevo rumbo que tomó el arte a partir de la emancipación política.

Al querer el Gobierno de la República sistematizar la actividad artística contrató en Europa a los primeros directores de la Academia. Es notorio que en estas contrataciones estaba implícito el deseo de conferir cierto prestigio al centro artístico que recién se creaba, y para ello, como la experiencia lo venía demostrando, la presencia de un artista extranjero era prenda de garantía.

Se contrata al pintor napolitano ALEJANDRO CICARELLI (1811-1879)⁴³ quien había adquirido una formación académica en su ciudad natal y en Roma. Durante veinte años dirigió la Academia chilena, aplicando la docencia con inusitado rigor.

¿Qué significó para la pintura nacional la contratación de este maestro napolitano?

Como se explicó oportunamente, la creación de la Academia de Pintura no estuvo sometida a una revisión crítica en sus fundamentos teóricos, ni en sus actividades prácticas. Se partió de la idea de que existía "un arte" casi inmutable en su evolución y aceptado por la inercia de un contemplador pasivo: importaba lo placentero y su facilidad de aprehensión. Se olvidó el insondable misterio que oculta el arte, que inquieta constantemente la sensibilidad, los sentimientos y el intelecto humanos. Se creyó en un "arte oficial" y se lo trajo a estas latitudes y como, simultáneamente, había que elegir la persona que representara de manera cabal los intereses y los fines de un arte así concebido, se trajo a Cicarelli.



ALEJANDRO CICARELLI
Filoctetes abandonado
Museo Nacional de Bellas Artes

43 Álvarez Luis, Apuntes para la Historia de la Pintura en Chile, op. cit. Latorre Mariano, Breve Reseña de la evolución del Arte Nacional, Chile Magazine Nº 7, Santiago 1922.
Magallanes Manuel, Centenario (1810-1910), Santiago, Zig-Zag año VI, Nº 291.

ALEJANDRO CICARELLI
El árbol viejo
Museo Nacional de Bellas Artes



En efecto, el pintor italiano reunía las condiciones adecuadas para ocuparse de la dirección de la Academia de Pintura; su formación, directamente vinculada a la Academia italiana, se caracterizaba por un sometimiento mucho más estricto a las pautas establecidas por el Neoclasicismo, en comparación con lo que acontecía paralelamente en la Academia francesa. Esta, quizás muy a pesar, no había podido ocultar el profundo impacto del tema romántico (por ejemplo, las influencias orientales a través de Delacroix), ni las innovaciones que proponía el Realismo (de Courbet, por ejemplo), aunque congelando la técnica en torno a una temática sentimentaloides y lacrimógena. En cambio, en la Academia italiana, especialmente en las ciudades meridionales de la península, el Neoclasicismo, que era ya un movimiento tardío, se mantenía sin recibir las corrientes nuevas⁴⁴. En este ambiente recibió su aprendizaje Cicarelli, asimilando pasivamente la enseñanza y conduciendo tanto su labor personal como docente a base de esa formación.

⁴⁴ Lavagnino Emilio, *L'Arte Moderna*, Torino, Torinese, Tomo I, 1956.

Al asumir la dirección de la Academia chilena, ésta no tuvo otra alternativa que “mirar hacia atrás”, porque el Neoclasicismo que la sustenta era, en el contexto del arte europeo, un movimiento extemporáneo que revivía en Chile por obra y gracia del director napolitano.

En el terreno de la práctica docente, Cicarelli, insistió en la “norma plástica”, como principio académico aplicado al sentido y a la ejecución de la obra. El medio para lograr dicho fin lo aportará la presión temática, circunscrita a motivaciones extraídas de la mitología y de la historia antigua, como lo demuestran títulos tan sugerentes como: *David dando muerte a Goliat*, *Muerte de Abel* y *Filoctetes*. Se quería despertar en los alumnos el entusiasmo y el fervor por los temas antiguos, ya sean históricos, bíblicos o mitológicos. Pero esta exigencia suponía un estudio teórico previo, para informarse y conocer ese pasado que se quería revivir plásticamente.

No se puede negar la importancia que tiene todo acopio de antecedentes que contribuyan a madurar la experiencia que se esté realizando; pero, en el caso del arte, esos antecedentes no pueden subyugar la creación, y deben considerarse como medios y no como fines de su quehacer: una cosa es hacer arte para la historia y otra cosa muy distinta es hacer arte a pesar de la historia. La Academia estimuló el conocimiento del hecho, la circunstancia o el acontecimiento, con el fin de que el alumno lo llevara al lienzo sin traicionar su historicidad objetiva.

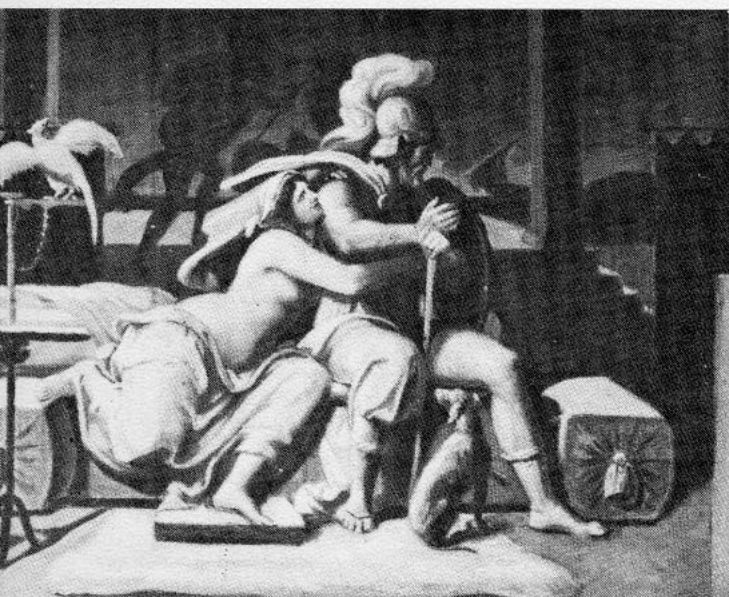
Lógicamente, la técnica tenía que hacer enormes concesiones para mantenerse dentro de los cánones establecidos: la línea se torna fría y rigurosa, el color se atenúa para dar estricto cumplimiento al volumen exigido por los objetos, la composición se refuerza mediante una perspectiva en profundidad que ofrezca “digno escenario” a la importancia del hecho que se representa.

El propio maestro, como genuino orientador académico daba el ejemplo: basta recordar uno de sus cuadros, que sintetiza cabalmente el espíritu del primer director: su *Filoctetes* (Museo Nacional de Bellas Artes) muestra un personaje de la mitología clásica que, si no se está previamente informado acerca de quién se trata, el cuadro pierde todo su sentido; es preciso saber que Filoctetes aparece mencionado en *La Odisea*, como uno de los acompañantes de Ulises en su larga travesía y que a consecuencia de la mordedura mortal de una víbora sus compañeros lo abandonan en la isla de Lemnos ... Cicarelli recoge el relato y lo traslada a la tela pero sin re-crear la fuente mitológica. Por eso es que el cuadro queda al servicio de valores extrínsecos, que hacen de la obra sólo un medio o instrumento para visualizar simplemente el hecho narrado; la falta de un lenguaje plástico verdaderamente creativo tiene, como resultado, un personaje con una actitud y postura que no superan una teatralidad ficticia.

Frente a este planteamiento, el napolitano interpone otra temática que, siendo diametralmente opuesta, no implicó un rechazo de los esquemas académicos. En su travesía por el estrecho de Magallanes percibió una topografía y una luminosidad desusadas; fruto de esta visión fue un cuadro de pequeño formato que ejecuta sin renunciar, por cierto, a los imperativos académicos: congela la movilidad del fenómeno atmosférico, el cual pierde su lozanía y permanente mutabilidad; al realizarlo en el taller, como era costumbre, se

ALEJANDRO CICARELLI
Vista de Santiago desde Peñalolén





ERNESTO KIRCHBACH
Dido y Eneas
Museo Nacional de Bellas Artes

acomodó a los dictámenes de una técnica preconcebida, sin considerar el fenómeno natural en su contexto. Su incorporación mucho más directa a la naturaleza chilena se observa en una tela que ejecutó del valle de Santiago, donde se aparta de su restringida visión. Un detalle curioso es que él mismo se pinta frente a la inmensidad del horizonte.

Arbol Viejo es un cuadro muy interesante por la manera como Cicarelli trata de adecuar estas dos posiciones; es decir, por una parte la tradición académica, y por otra la visión renovada. El tema central está realizado “anatómicamente”, representando fielmente el modelo; se aprecia la textura de la vieja superficie del árbol y la caducidad de su estructura. Lo novedoso reside en la diferencia de ejecución entre el árbol y la vegetación que lo rodea. Hay dos modos de percepción y elaboración plástica: la vegetación no refleja los mandatos académicos, que conceden plena y perfecta singularidad a cada una de las partes (la hoja, el tallo, la raíz, las ramas). A pesar del respeto al tema y a la subordinación del fondo como elemento puramente escenográfico, este último está ejecutado como una masa de color e incluso está presente el problema luminoso: ya no es posible identificar las especies vegetales, porque están disueltas en su individualidad integrándose como un solo todo a un tratamiento mucho más pictórico.

¿Cicarelli comprendió, al fin, que más allá de su Neoclasicismo tardío existía la posibilidad de privilegiar la naturaleza?

Si se considera el cuadro recién comentado, la respuesta debe ser afirmativa; de algún modo, sea por presión de algunos de sus discípulos (Antonio Smith, por ejemplo) o por el fruto de una evolución personal, el hecho es que valoró la importancia que podía tener el contacto del artista con el paisaje natural; vehículo enriquecedor de nuevos recursos plásticos que liberaran al pintor del sometimiento académico.

En 1869 Alejandro Cicarelli dejó la dirección de la Academia y ocupó el cargo el pintor alemán ERNESTO KIRCHBACH (1832-1880)⁴⁵. Al igual que su predecesor, mantuvo la rigidez en la enseñanza concediendo sólo ciertas licencias a sus discípulos.

El nuevo director se movió en un ámbito restringido, siendo la única novedad su afición a los temas extraídos de la historia medieval. La técnica con la cual los realiza se mantiene dentro de la tradición académica: respeto absoluto por la descripción temática.

Esta situación contrasta con los acontecimientos que se producían contemporáneamente en Europa y que tímidamente afloraban en Chile. En el Viejo Continente los artistas manifestaban su rechazo categórico al arte oficial, es decir, a la Academia, al Salón y a sus jurados; un grupo de pintores que serían conocidos con el nombre de *impresionistas* (1874) realizaban sus obras, al margen de los esquemas y de las presiones derivadas de una tradición que carecía de sentido para ellos. En Chile, por su parte, surgía una generación que empezaba a criticar la vigencia de los postulados propiciados por la Academia. Un discípulo del maestro Cicarelli, Antonio Smith, llegó a poner en duda su capacidad, como puede comprobarse en una irreverente quintilla que publicó en *El Correo Literario*, al pie de una caricatura que ridiculizaba al director:

⁴⁵ Alvarez Luis, Apuntes para la Historia de la Pintura en Chile, op. cit. Romera Antonio, Historia de la Pintura Chilena, op. cit.



*Llegó a estas bellas regiones
un pintor que era un portento:
mostró placas, distinciones
y medallas por cajones...
pero no mostró talento⁴⁶.*

ERNESTO KIRCHBACH
Fragua de Vulcano
Museo Nacional de Bellas Artes

La pintura del segundo director significó mantener el carácter extemporáneo de una concepción estética que no correspondía a la dinámica del quehacer artístico que se vivía sin ninguna relación con la revolución que anunciaba la plástica por intermedio de los pintores impresionistas. En el propio ámbito nacional, la producción académica perdía fuerza ante la postura personal que adoptaban algunos pintores chilenos.

El academicismo de Kirchbach se aprecia, ampliamente, en algunas de sus obras: si se examina su sanguina⁴⁷ *Dido y Eneas* reitera la temática mitológica, conjuntamente con una ejecución carente de vuelo creativo. Su cuadro *Otelo*, a pesar del uso que hace del color —un poco más violento— no logra romper el equilibrio tonal ni liberar lo representado, de su connotación marcadamente teatral y grandilocuente. En su afán de reproducir el drama cae en el mismo defecto de su antecesor: pintar una escenografía sin reelaborarla en forma plástica⁴⁸.

⁴⁶ Magallanes Manuel, op. cit.

⁴⁷ La sanguina es un elemento utilizado como delineador de las formas y que permite modelar por los efectos tonales que se logran con ella. Su composición es de origen calcáreo y puede ubicarse entre la tiza y el lápiz de cera.

⁴⁸ El carácter escenográfico y decorativo que se aprecia en sus obras es posible que tenga su origen en la influencia que recibió de Julius Schnorr (1794-1872), profesor en la Academia de Dresden desde 1846. Este maestro se relacionó en Roma con Overbeck participando en el grupo nazareno. Tuvo destacada actuación en el decorado del Casino Massini entre 1820 y 1825. Por su parte, Kirchbach hizo gala de sus dotes estrictamente decorativas en el "plafond" del Teatro Municipal, edificio que se inauguraría el 16 de Julio de 1873.



JUAN MOCHI
Paisaje Campesino

El sucesor de Kirchbach en la dirección de la Academia fue el florentino JUAN MOCHI (1831-1892), quien ocupó ese cargo entre los años 1876 y 1883⁴⁹.

A diferencia de los anteriores, el nuevo director le dio una orientación docente distinta; inaugura una flexibilidad en la enseñanza, que había estado ausente. La docencia de Mochi estará dirigida a perfeccionar las aptitudes naturales de los alumnos, sin someterlos a fórmulas estéticas determinantes, que limitaran la capacidad creativa, y que condujeran a los discípulos hacia corrientes pictóricas consideradas como la quintaesencia de lo bello. Trató, igualmente, de romper la rutina de la enseñanza, estimulando a los alumnos en el estudio de la naturaleza y de su realidad circundante.

El director florentino fue un pedagogo verdaderamente innovador; dio a sus alumnos la posibilidad de que se formaran con espontaneidad evitando un aprendizaje totalmente dirigido. No deja de ser significativo que prestigiosos pintores nacionales hayan pasado por el taller del maestro Mochi: *Alfredo Valenzuela Puelma*, *Alberto Valenzuela Llanos* y *Juan Francisco González*.

Su docencia se centró de preferencia en la enseñanza del oficio, es decir, en capacitar al alumno para que adquiriera las técnicas fundamentales; insistirá en la importancia del aprendizaje del dibujo y de la perspectiva que, una vez dominados, permitieran al discípulo utilizarlas con provecho.

Su ductibilidad se reflejó también en su propio trabajo artístico; su formación, iniciada en los moldes académicos sufrió un cambio que lo alejó de esa posición dogmática y unilateral. Su estadía en París lo aproximó a la corriente romántica, para culminar en una inclinación cercana al Realismo.

Estos antecedentes permiten comprender la distancia entre él y la tradición académica; no pinta ninfas ni dioses, y se entrega apasionadamente a la naturaleza y al contorno humano que Chile le ofrecía, tan alejado de las ruinas romanas, de la epopeya griega y de la caballería medieval.

Su obra revitalizó el escenario visual del país y puede ser considerado como un auténtico continuador de la obra de *Rugendas*, de *Charton de Treville* y de *M. Antonio Caro*. Así como sus antecesores se entregaron a un trabajo que ignoró, en gran parte, la presencia física y humana del país, Mochi se compenetró de ella y se sintió motivado por un paisaje y por un grupo humano que lo incentivaron y lo enriquecieron pictóricamente.

Algunas telas revelan esa inclinación de hacer visible en la pintura esta realidad que lo tocaba diariamente: en su obra *Campesinos chilenos* (Museo Nac. de Bellas Artes) pinta el campo y los hombres que en él trabajan. No obstante, la ejecución queda supeditada a las exigencias conocidas: el tema no se convierte aún en un pretexto para pintar. Lo prioritario es tener el asunto, la idea y luego exteriorizarla mediante un conocimiento plástico específico, que no la traicione.

Según este punto de vista, el tema es condicionante e impone sus reglas: la tierra y los campesinos se constituyen en protagonistas de acuerdo a la visión representativa del pintor; por lo tanto, los elementos plásticos deben someterse a ella. El dibujo, el color y la composición están a su servicio; el cuadro resulta objetivamente descriptivo, fruto del oficio y de la observación atenta.

⁴⁹ Amunátegui Domingo, Juan Mochi, *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1892.



JUAN MOCHI
Campesinos chilenos
Museo Nacional de Bellas Artes

El maestro se aproxima a un naturalismo pictórico que tiene como finalidad última mantener la conformidad de la percepción habitual respecto a una imagen que fluye directamente del mundo conocido. Al elegir el asunto, lo hace como si éste “posara” para él, tornándose en un motivo estático y transformándose en “modelo de estudio”.

Mochi ha dejado también una secuencia de costumbres y personajes populares donde reedita las apreciaciones que se han hecho. Un ejemplo digno de considerarse lo constituye *El fumador*, obra realizada con notable técnica académica, en la cual predomina el rigor lineal: hay una extrema delimitación de las formas que contribuyen a intensificar los rasgos que singularizan al personaje en su específica actitud. El trabajo lineal no sólo delimita las formas principales sino que enfatiza con minuciosidad pequeños detalles observados por el pintor. La línea se relaciona con una atmósfera colórica descriptiva, en su búsqueda de fidelidad. Así, en el acto de fumar, detiene la fugacidad de la acción, congelando el movimiento.

El director florentino incursionó también en la historia nacional y ejecutó algunos cuadros como *La batalla de Chorrillos* y *La Batalla de Miraflores*, acontecimientos bélicos de gran importancia durante la guerra del Pacífico (1879-1883). Su profundo sentido de observación lo lleva al terreno mismo donde se produjeron los hechos, para conocer el panorama físico y topográfico de esas acciones militares.

El tercer director de la Academia fue el que mejor asimiló el espíritu nacional, y aunque no renunció a su formación académica europea, trató de incorporar este mundo que se le ofrecía como experiencia original.

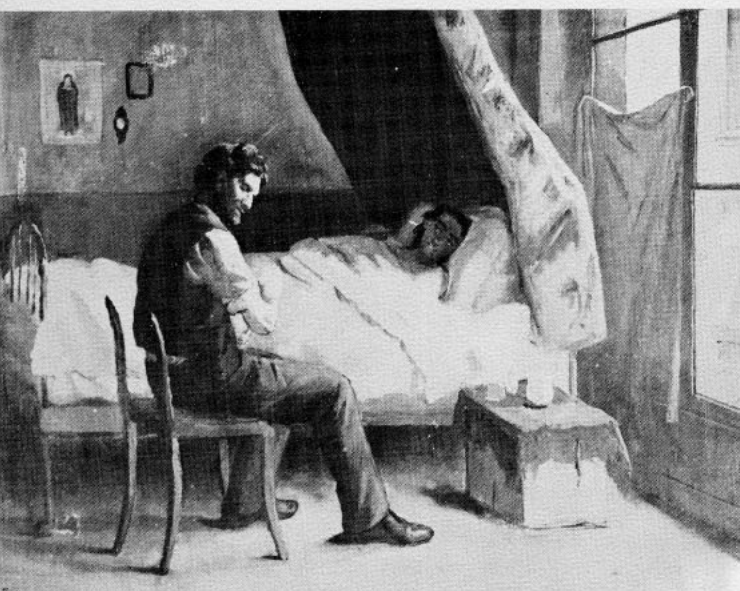
La sujeción académica

Los maestros de la Academia dejaron huellas indelebles en muchos discípulos, y aquéllos que prosiguieron en Europa su aprendizaje, no titubearon en matricularse en sus academias oficiales.

El perfil inconfundible de esa formación define a un nutrido grupo de pintores nacionales, y en sus obras se aprecia reiterativamente ciertas constantes comunes: el rigor lineal con que trabajan la superficie de la tela, modelando y encerrando los contornos, para lograr la máxima objetividad de las formas; en estrecho maridaje con ese trabajo lineal, el color se somete y se subordina a los imperativos que surgen de las cualidades colóricas propias de los seres y de los objetos reales. Las telas así realizadas resultan ser —la mayoría de las veces— formas frías, casi sin vida.

La orientación académica gravitó nítidamente en la labor de diversos artistas chilenos, y ante la imposibilidad de hacer explícitas referencias a cada uno de ellos, conviene destacar a los más representativos: ABRAHAM ZAÑARTU (1835-1885), PASCUAL ORTEGA (1839-1899), COSME SAN MARTÍN (1850-1906), JOSE MERCEDES ORTEGA (1856-1900), ERNESTO MOLINA (1857-1904), MAGDALENA MIRA (1859-1930) y AURORA MIRA (1863-1939).

JOSE MERCEDES ORTEGA
La Miseria
París 1884





A pesar de que estos pintores han superado la temática estricta del Neoclasicismo tardío, sus telas se mantienen en el molde académico; sus pinturas convierten los elementos plásticos en signos instrumentales, predomina en el artista una imagen perceptiva pragmática que se adhiere a la representación o a la función duplicadora o imitativa de la realidad.

José Mercedes Ortega, en su cuadro *El primer hijo* (Museo Nac. de Bellas Artes) con su afán descriptivo anula todo lenguaje creador; Abraham Zañartu en su *Cabeza de soldado* (Museo Nac. de Bellas Artes) tiende a la representación fiel y malogra hasta la calidad en la ejecución; Pascual Ortega refleja una actitud sumisa por el arte oficial: *La Napolitana* (Museo Nac. de Bellas Artes) no pasa de ser una descripción que aplasta la fuerza expresiva que podría haber tenido el color; se asemeja a la obra de un aficionado que busca la perfección del oficio para captar fielmente lo real y no la de un artista en permanente exploración plástica.

Tanto este último pintor como otros se inspiraron, muchas veces, en vivencias recogidas en el extranjero. Describieron visualmente costumbres, paisajes, sucesos y ruinas arquitectónicas, dando a conocer atrayentes imágenes que tanto éxito tenían gracias a la creciente europeización del país. Pascual Ortega, por ejemplo, se inclina por los personajes típicos, como lo demuestran sus cuadros *La Napolitana*, ya mencionado, y *La Alsaciana* (Museo Nac. de Bellas Artes). Ernesto Molina incursionó en la realidad cotidiana europea; un cuadro sugerente lo constituye *Costumbres italianas*, que insiste en lo descriptivo.

ERNESTO MOLINA
Costumbres italianas
Museo Nacional de Bellas Artes
1894

derecha:
PASCUAL ORTEGA
La alsaciana
0.55 x 0.39m
Museo Nacional de Bellas Artes



arriba:
MAGDALENA MIRA
La bordadora

abajo:
AURORA MIRA
Flores



50 Lira Pedro, Don Cosme San Martín y don Nicolás Guzmán, revista de Santiago, tomo II.

Esporádicamente, esta continuidad se rompe; así, por ejemplo, Ernesto Molina se detuvo en la captación de la naturaleza chilena. Las razones no son fáciles de explicar: ¿influencia de su maestro Mochi?, ¿percibió la inquietud de algunos discípulos rebeldes que avizoraban nuevos horizontes?; ¿alcanzó a intuir el ímpetu romántico que irrumpía con el paisaje?. Quizás si todas estas interrogantes se confabularon para que se sintiese atraído por el paisajismo. Sin embargo, el peso académico fue superior y sus paisajes están desprovistos de fuerza interior y de carga subjetiva.

En cuanto a las hermanas Mira, Magdalena trabaja indistintamente el retrato, escenas paisajistas o ruinas del pasado histórico europeo. Comparativamente, sus retratos son de mayor calidad que el resto de su producción; en ellos hay mejor elaboración y exuberancia del color. Ha superado la frontalidad estricta, tan frecuente en los retratistas de su época. Su factura es liviana y el toque de color, es decir, la pincelada, la aplica a base de manchas. Si se considera la estructura interna de estos cuadros, subsiste todavía la orientación académica.

Por su parte, Aurora Mira trabaja casi exclusivamente motivos florales; esta preferencia, seguramente en estrecha correspondencia con su sensibilidad femenina, la aparta de la tradición temática nacional. La artista prepara con sumo cuidado las flores, las ubica en lugar conveniente en el taller y luego comienza a pintar. Al observar estas telas surge espontáneamente la relación con necesidades decorativas, de tal forma que es posible imaginarse cuál sería el sitio más adecuado para exhibirlas, a semejanza con el retrato tradicional que, a fines del siglo, había perdido consistencia como tema, tanto en el artista como en las preferencias del público, para convertirse casi exclusivamente en motivo de decoración.

Aurora Mira, en sus cuadros de flores se limita a mostrar la naturaleza en su estallido primaveral, asumiendo la misma actitud que se aprecia en todos estos artistas, es decir, la fidelidad al modelo, la carencia de proyección personal, la renuncia a cualquiera recreación del motivo. Triunfa el modelo, y el artista queda subordinado a una actitud pasiva donde la mano y el pincel trazan líneas y colores que no distorsionen las cualidades físicas del objeto.

Entre los continuadores académicos merece especial atención Cosme San Martín⁵⁰. Su obra insinúa ciertos matices inhabituales en artistas con una formación tan enmarcada en rígidos principios. Fue discípulo de Cicarelli y de Kirchbach y, al poco tiempo de su permanencia en la Academia, se destacó por su maestría en el dibujo, lo que le permitió ocupar una ayudantía. Desgraciadamente no es posible hacer referencia a sus dibujos, porque nada se ha logrado conservar; en esa época no eran valorados artísticamente, considerándose los como meras preparaciones para la ejecución de la "obra maestra".

Sin embargo, su excelencia como dibujante académico se constata en sus telas al óleo: una de ellas, *La lectura* es un notable ejemplo. La línea delimita personas y objetos con admirable maestría, individualizando rasgos y pormenores; respeta la proporción real que tienen los seres en la naturaleza y sugiere, al mismo tiempo, un espacio que no provoca inquietud o desasosiego al espectador. A su vez, el color establece, igualmente, una relación de identidad con los objetos transformándose en signo que actúa como medio eficaz para reconocer los objetos reales. Su interés de adecuar la obra al modelo lo impulsa a

mostrar la calidad táctil de las cosas (trajes, muebles, cortinas, etc.), dejando entrever incluso, la calidad de los materiales que intervinieron en su confección o fabricación. Al representar una realidad de manera tan transparente no da lugar a que la imaginación y el intelecto participen en la recreación de la obra.

La lectura sintetiza la concepción representacionista de la pintura nacional; entre lo percibido y lo expresado artísticamente no hubo más que una simple transposición: se trasladan a la tela las cualidades sensibles en sus registros formales.

En esta perspectiva, el arte no es más que un modo de representar la realidad; la obra es una señal o signo que permite reconocer objetos, hechos o personajes. Es una construcción utilitaria del universo, destinada a presentar las cosas en su relación más o menos fija con las condiciones normales de la percepción; importa más reconocer las cosas reales que la obra reproduce, que buscar una percepción pictórica de aquéllas, en la obra como tal.

La sujeción académica llevó al artista a concebir el arte como el fruto de un ejercicio reglamentado de la función perceptiva. El espectador, por su parte, se habituó a codificar su percepción al juzgar a la pintura.

Si se quería penetrar en el mundo plástico propuesto por los artistas que no se sometieron a los dictados de la Academia, era necesario violentar los esquemas y mirar con “nuevos” ojos.

En Cosme San Martín se vislumbran ciertos aspectos que anuncian la nueva actitud: en su tela *Retrato de niño* (Museo Nac. de Bellas Artes) hay un abierto contraste entre la cabeza, realizada académicamente, y el resto de la figura, con una ejecución más espontánea y un trabajo pictórico de mayor calidad en la modulación de la materia y del color.

Este incipiente interés innovador es muy significativo para entender la evolución de la pintura en las últimas décadas del siglo. Se hace más consciente la necesidad de encontrar un modo personal de expresión; de romper amarras académicas impuestas desde afuera.

Cosme San Martín se sitúa en un momento donde aún no cristalizaban las proposiciones de los artistas “rebeldes”. Al no encontrar un punto de apoyo que le permitiera un hacer más libre, tuvo que someterse a la presión oficial; sólo insinuó una potencia creadora que no alcanzó a mostrarse plenamente. Se mantuvo en un eclecticismo, en una zona intermedia entre el arte académico y las nuevas aspiraciones representadas por un grupo de inconformistas.



arriba:
COSME SAN MARTIN
La lectura
Museo Nacional de Bellas Artes

abajo:
COSME SAN MARTIN
Mirando láminas

Capítulo Cuarto

Hacia la búsqueda de una expresión artística

La naturaleza como refugio del artista

La Academia de Pintura, al querer guiar de la mano a quienes se incorporaban a ella, malogró un momento del acontecer artístico nacional. Sin embargo, es preciso comprender muy bien el sentido que tuvo esta experiencia en el desarrollo global de la pintura chilena. En efecto, pudiera creerse que el arte quedó aplastado y sofocado por los principios que definían a la Academia en su acción docente ya sean temáticos, técnicos o estéticos; sin duda, mucho de ello ocurrió en las primeras décadas de su funcionamiento (1849-1880) y se puede hablar con propiedad de que se malogró un período cronológico; pero eso no significa una condenación radical a la misión que cumplió. Su permanencia como centro oficial del arte despertó reacciones, provocó protestas e incentivó indirectamente la búsqueda de nuevos caminos que permitieran un diálogo mucho más fecundo, espontáneo y libre con el arte.

El artista comienza a adquirir conciencia de que sin libertad creativa y sin audacia imaginativa tiene cerradas las puertas en su anhelo creciente de renovación y, si no lo hace, la tradición académica se encargará de continuar guiándolo de la mano. El desafío, entonces, es claro: o permanece cobijado bajo el alero paternalista que lo protege y lo respalda o, por el contrario, asume la responsabilidad de encontrar su propio camino, sabiendo que esta actitud implica riesgos, sacrificios e incompresiones.

La solución tuvo un desenlace consecuente con la propia evolución que había tenido la pintura hasta ese momento. El enjuiciamiento se había centrado en la docencia académica y en la pérdida de confianza de los discípulos hacia sus maestros; algunos directores son considerados mediocres como artistas; pero de ningún modo la crítica se proyecta hacia el arte europeo. Por esta razón, los jóvenes artistas optan por aceptar la Academia como un mal menor;

en adelante, ella les proporcionará los primeros conocimientos teóricos y prácticos; luego, premunidos de este bagaje, estarán en condiciones de viajar y conocer directamente el arte europeo. Conocerlo de primera mano y no a través de intermediarios, papel que habían desempeñado los directores extranjeros de la Academia. Nadie tuvo la peregrina idea de poner en tela de juicio la excelencia de ese arte, que se había transformado en el módulo axiológico para "medir" la calidad de las obras de los pintores chilenos.

¿Por qué estos jóvenes artistas no resolvieron su conflicto personal en su propio mundo, en la convivencia diaria con su tierra y con su gente?

Es muy posible que esta alternativa ni siquiera haya pasado por su pensamiento, y esto por causas comprensibles: el grado de dependencia cultural y artístico era muy acentuado y no era fácil emanciparse de la tutela absorbente que imponían los padrones europeos. La incorporación del arte europeo, además, no tuvo resistencias porque parecía que nada había que oponer a su ingreso; el propio legado artístico, herencia del pasado nacional, era sojuzgado y sometido a las más acerbadas críticas. Ni siquiera espíritus tan esclarecidos como el de Pedro Lira, por ejemplo, quedaron al margen de este unánime repudio; al referirse al arte colonial americano afirmó: "La escuela quiteña ha ocasionado gravísimos males. La constante introducción de sus innumerables cuadros debía influir entre nosotros. La vista cotidiana de ellos debía acabar por hacernos perder todo sentimiento e idea artística, acostumbrando al ojo a mirar toda clase de defectos y ninguna belleza"⁵¹.

¿Por qué el ingreso del arte europeo en la pintura nacional plantea problemas, en circunstancias que debe considerarse como un legítimo y positivo aporte?

Porque su incorporación se hizo sin preservar los orígenes del alma nacional y americana, cuyos valores permanecieron olvidados y como indignos de ser redescubiertos por las nuevas generaciones. Se asimiló lo foráneo al precio de un desarraigo respecto a los vínculos originarios.

No se trataba, por supuesto, de rechazar el aporte europeo por un mal entendido resguardo del patrimonio nacional, sino que de cambiar la actitud frente a ese mundo, que se proponía a título de ideal valórico. Para lograrlo era preciso una revisión a fondo de lo que significaba incorporar a un pueblo, con un pasado histórico relativamente joven, una cultura y un arte forjados en una historia más que milenaria.

La asimilación cultural no puede ser enriquecedora por presencia, sino que por su reelaboración crítica y su adecuación integral a las características específicas y peculiares del ser histórico de un pueblo; éste tiene su propia génesis y su propio crecimiento, fruto del esfuerzo humano que da a ese ser una personalidad histórica inconfundible. Avasallar esa fisonomía original significa despersonalizar y renunciar a ser lo que auténticamente se es, aniquilando lo propio.

Si se quería seguir siendo auténtico no quedaba otro camino que rescatar ese ser histórico, desentrañando sus orígenes y revitalizando su crecimiento, nutriéndolo con los frutos que habían germinado en su propia tierra. Si se renunciaba a esta misión, se corría el riesgo supremo de perder el rostro, destruir el cuerpo y desintegrar el alma de la nación.

⁵¹ Lira Pedro, *Las Bellas Artes en Chile*, Revista Ilustrada, Santiago, 15.7.1865.

No hay duda alguna de que esa generación de artistas jóvenes no se percató, en toda su amplitud, de esta trascendental problemática que comprometía el ser mismo de un pueblo. Ahora, a la distancia, se puede apreciar en toda su magnitud el problema, sus causas y sus efectos. Sin embargo, a pesar de no estar absolutamente conscientes del momento crucial que vivían, contribuirán desde su ámbito, mediante su quehacer, a recuperar ese ser que tenía pleno derecho a estar con ellos.

Pero al no tener clara conciencia de esa situación crítica era imposible que este proceso recuperador fuera rápido; por eso, más que una ruptura con el pasado inmediato, empapado de una mentalidad y espíritu europeos, se verifica un lento distanciamiento que se prolongará por muchos años. No se podía solicitar a esta generación un cambio radical de actitud, puesto que todos ellos estaban sumergidos en esos valores foráneos, que una formación pasiva, sin sentido crítico, se había encargado de enraizar profundamente. La importancia de su acción fue haber dado el primer paso, mostrando el camino que permitiera levantar aquel ser histórico aplastado por una fuerza cultural que se había posesionado de este mundo, sin contrapeso.

Las inquietudes que se producían entre los artistas jóvenes forman parte de un contexto histórico mucho más amplio, que vale la pena explicitar.

En el análisis de la primera mitad del siglo XIX, se vio cómo el país se había volcado resueltamente a la construcción de una estructura política y constitucional que permitiera cimentar y dar estabilidad a la república; impulsar bajo otras orientaciones el desarrollo económico y social; elaborar nuevas bases para satisfacer las exigencias educacionales y culturales y planificar una nueva política de relaciones internacionales, especialmente en Hispanoamérica, donde habían surgido conjuntamente con Chile nuevos países a la vida libre e independiente.

En general, dentro de las innovaciones o de los cambios estructurales apoyados en modelos de extracción europea, en muchos casos, se trató de estabilizar y conservar los frutos que surgían de todas esas experiencias. Esa misma estabilidad permitió el desarrollo pausado de la vida nacional durante la primera mitad del siglo.

Sin embargo, esta situación varía a partir del gobierno de Manuel Montt, el último Presidente de la República Autoritaria. En su mandato, la dinámica histórica se intensifica, el ritmo de los acontecimientos se acelera, las agitaciones políticas se hacen periódicas, las controversias doctrinarias se hacen habituales.

La sólida estructura institucional, basada en los ideales portalianos, comenzó a agrietarse después del decenio de Montt, para acentuarse durante la República Liberal (1861-1891), que hace suya el liberalismo de importación europea, que había tenido en José Victorino Lastarria un difusor ardiente y convencido, socavando las bases del Ejecutivo omnipotente. Los cambios que se introducen en 1874 en la Carta Fundamental y la adopción de prácticas parlamentarias inglesas, como las interpelaciones y votos de censura a los Ministros de Estado, quebrantan la hegemonía presidencial y abren paso a una mayor intervención del Congreso Nacional en los asuntos gubernativos. Esta situación culminará con la revolución de 1891, cuya principal consecuencia fue la subordinación del Poder Ejecutivo al Congreso Nacional y el triunfo

del parlamentarismo que se prolongaría hasta 1925.

Las aspiraciones intelectuales se canalizan a través del positivismo y del cientismo, aportes de indiscutible origen europeo, que en el país se adoptan casi dogmáticamente, provocando una polarización ideológica que se va a centrar en discusiones doctrinarias que tienen como núcleo de interés a la Iglesia. Las llamadas "cuestiones teológicas" ocupan la atención de la actividad política, que derivarán en la laicización de instituciones que tradicionalmente habían quedado bajo la tutela de la Iglesia.

Se observa también un ajuste en los grupos sociales, como consecuencia del auge económico provocado por la explotación minera, el desarrollo comercial y la actividad bancaria que originan la aparición de una plutocracia formada por ricos mineros, grandes comerciantes y banqueros que se fusionan con la aristocracia terrateniente para lograr el prestigio social que ansiaban. A su vez, comienza a surgir una incipiente clase media que no logra todavía constituirse en un grupo social cohesionado, capaz de gravitar decididamente en los destinos del país. Los obreros, artesanos y campesinos no tienen aún participación decisiva en el destino común de la nación.

Como se puede apreciar, el desarrollo casi rectilíneo de la historia nacional entre 1830 y 1860 sufre importantes modificaciones en los años inmediatamente posteriores, sin que fuera posible detener las aspiraciones que se dejaban sentir y que se canalizaron por la senda de la evolución y no de la violencia.

El arte nacional no escapó a las inquietudes y anhelos que se perfilaban; pero, a igual que la historia, prefirió el camino de la transformación pausada, caminando sin apresuramientos.

Los artistas, convencidos de la importancia y gravitación del arte europeo, consideraron que lo más apropiado era asimilarlo en sus propias academias, especialmente francesas e italianas, bajo la tuición de maestros prestigiados por la crítica oficial. Esto significaba una vasta actividad, tanto teórica como práctica, que abarcaba el aprendizaje en los talleres, visitas a los museos no sólo para conocer las obras originales, sino que también para copiarlas en largas y sacrificadas sesiones, hasta ser capaz de imitar la técnica y el oficio del artista consagrado. Había que recorrer las exposiciones en los salones oficiales con el fin de empaparse de aquellas obras contemporáneas que gozaban del respaldo de la crítica, del jurado y del público y, en fin, para conocer mejor la tradición histórica había que recorrer incansablemente los monumentos y ruinas que recordaban el pasado.

Pero, como se dijo en páginas precedentes, las exigencias establecidas por las academias europeas, destinadas a formar un pintor de acabado oficio habían sufrido modificaciones importantes, provocadas por los movimientos artísticos rejuvenecedores, que obligaron a las academias a abandonar su rígida concepción del arte y aceptar en parte los nuevos predicamentos. Así, la Academia Francesa amplió considerablemente su campo temático, pero teniendo cuidado de resguardar la ejecución técnica tradicional, rompiendo la armonía y la relación íntima que proponía el Romanticismo entre motivo y ejecución. En este sentido, la Academia se acercó mucho más a la técnica del Realismo, concibiéndola bajo una perspectiva visual que acerca la obra al modelo en su máxima objetividad representativa. Pero, a pesar de esta apertura,

la Academia estableció una relación superficial con la vanguardia, específicamente con el Romanticismo, sin solidarizar con él.

Otro hecho novedoso en la pintura oficial fue la incorporación del paisaje en los salones, desusado en sus habituales exposiciones, porque el paisaje se había convertido en algo muerto en la época del Imperio. En un comienzo, los paisajes exhibidos no constituyeron un estudio de la naturaleza por sí misma, sino que, por el contrario, se trató de utilizarla para conseguir un cierto estado lírico y transponer en seguida al lienzo un paisaje que provocara en el espectador el mismo estado de ánimo. Nunca entendieron los académicos que cuando los románticos propusieron este motivo, lo hicieron para establecer una relación íntima entre naturaleza y paisaje y no para servirse de él con el objeto de ambientar simplemente el gran tema y reducirlo a un efecto esceno-gráfico.

En todo caso, la trascendencia que va a tener el paisaje en lo sucesivo será esencial para abrir un nuevo camino a la inspiración creadora de los artistas; a fuerza de acudir a la naturaleza para encontrar el impulso creador, los pintores tendrán que contemplarla e interesarse por los variados matices que ofrece. Además, el artista no tenía necesidad de peregrinar de país en país o, lo que era peor, residir forzosamente en uno de ellos, por su carácter de centro inigualado de inspiración; si lo que ahora se buscaba era la naturaleza, cualquier país estaba en condiciones de ofrecerla. Por último, se constató que se podía ejecutar un cuadro sin recurrir al "gran tema", ni era preciso colocar determinados personajes o escenas históricas.

Estas innovaciones no fueron el resultado de acciones aisladas ni de impulsos carentes de fundamento. ¿Cómo olvidar la importancia del paisajismo inglés con una larga tradición que se afianzó en el transcurso del siglo XVIII, para culminar a comienzos del siglo siguiente, con paisajistas tan relevantes como Turner (1775-1851), Bonington (1801-1828) y Constable (1776-1837)? Ellos conmovieron el ambiente artístico de París en la exposición que realizaron en 1824, al mostrar sus paisajes válidos por sí mismos, llenos de intimidad y enterneamiento, que contrastaba con la desmesura de la pintura francesa, anquilosada en el clasicismo, inspirada en una antigüedad que ya era convencional a comienzos del siglo XIX⁵².

Pero el trasfondo que permitió el surgimiento y el desarrollo de estas innovaciones fue el movimiento romántico, que al encarnar una nueva visión del mundo y otra forma de sensibilidad, permitió que los esfuerzos realizados de manera aislada, se orientaran en torno a las aspiraciones e ideales que preconizaba.

El Romanticismo no fue el resultado de un impulso inmediato, repentino, ni siquiera el efecto de cambios recientes. Es indudable que en lo inmediato, los acontecimientos de la Revolución Francesa tuvieron una decisiva influencia: la exaltación de los postulados revolucionarios unidos al fervor patriótico permitieron la aparición y el desarrollo de una atmósfera muy sensible para captar los sentimientos del alma colectiva, que el artista va a proyectar después de haberlos despojado de su raíz genérica, para informarlos con toda la fuerza creadora que emana de su propio yo individual. Por eso, el individualismo es un motor fundamental en la comprensión de este movimiento, que llevará

52 Cogniat Raymond, *Historia General de la Pintura —El Romanticismo—* vol. 15, Madrid, Aguilar 1969.

al artista a la búsqueda de su expresión total y, en consecuencia, de su liberación⁵³.

Pero en su liberación, el pasado más lejano también tuvo un papel descolante: no se puede olvidar la importancia del redescubrimiento del medioevo y sus manifestaciones artísticas, las intensas polémicas en relación con los valores que el clasicismo había cimentado y el surgimiento gradual del gran público en oposición a la *elite* intelectual y aristocrática para quien había quedado reservado el arte.

El Romanticismo se orientó, en lo pictórico, hacia todo aquello que con mayor propiedad caracterizaba histórica y geográficamente a los pueblos, buscando siempre la renovación constante del objeto y del lugar. Consecuente con la idea de liberación del artista, deja de tener vigencia el tema "indigno" y todo se vuelve tema para el pintor. En estrecha relación con estas motivaciones, la técnica se ajusta a ellas: el color se hace depositario de las ansias de expresión directa y exaltación de los sentimientos; se asigna un papel a la acción colaboradora del espectador, obligándolo a asumir un papel activo en la contemplación: le corresponde completar lo que ve. Por otra parte, ya no se oculta el trabajo preparatorio del pintor y se otorga importancia a la materia, es decir, a la pasta colórica y al medio con el cual es colocada en la tela⁵⁴.

En adelante no habrá ningún movimiento paralelo al Romanticismo, aunque se considere antagónico, que escape al impulso dado por su doctrina y por su visión de la realidad, porque a pesar de las divisiones que se hacen en la historia del arte, no se debe olvidar que aquellas no constituyen compartimientos estancos. De otra manera, ¿cómo entender, por ejemplo, el Realismo, sin conocer y comprender la proclamación de la libertad temática establecida por los románticos y su interés por los valores contingentes?

Este es, pues, el escenario artístico que muestra Europa cuando los artistas chilenos emprenden viaje para conocer a sus pintores, contemplar sus obras y aprender en sus talleres.

Guiados por los prejuicios estéticos, se dejan llevar por las manifestaciones sancionadas por la autoridad oficial. En verdad, no era una tarea simple penetrarse de las raíces del quehacer artístico europeo; no era fácil comprender los antagonismos que separaban a los artistas entre sí; era difícilísimo auscultar las inquietudes implícitas en las obras ejecutadas por ciertos pintores que deseaban vivamente romper con el arte institucionalizado. A quienes habían tenido una incipiente formación y prácticamente no habían conocido posiciones en pugna, ¿cómo exigirles que se adhirieran repentinamente a movimientos que contradecían su mentalidad? Por eso es que no debe asombrar que los artistas nacionales hayan ingresado con tanto entusiasmo a las academias europeas, creyendo encontrar en ellas el medio para satisfacer sus anhelos individuales. Las modificaciones que se habían introducido les ofrecían, ahora por lo menos, una mayor apertura temática, contribuyendo a orientar mejor sus inclinaciones personales; el tema que ocupará la preferencia de un grupo importante de pintores chilenos será el *paisaje*.

Esta predilección tendrá fundamental importancia en la evolución de la pintura nacional: el artista, al refugiarse en el paisaje, comienza a entender lo que significa expresarse plásticamente, abriendo una riquísima veta a la

⁵³ Hauser Arnold, op. cit.

⁵⁴ Francastel Pierre, op. cit.

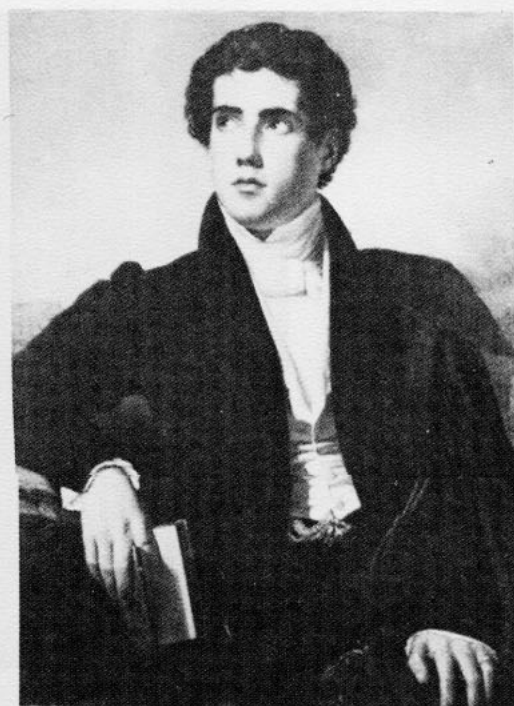
imaginación y a la libertad creativa. El pintor chileno, que había tenido que mirar hacia un mundo alejado, impuesto por la autoridad de los directores extranjeros de la Academia y por las propias condiciones del devenir histórico nacional, pudo ahora reencontrarse; aunque no con su historia precisamente, pero por lo menos con su tierra: el cielo, el océano, la montaña, el campo chilenos serán, en adelante, su refugio. El paisaje autóctono dejará de ser el gran olvidado.

Una primera tentativa

La pintura de MANUEL RAMIREZ ROSALES (1804-1877) inaugura la incorporación del paisaje en la pintura chilena. Su formación la realiza en contacto directo con el Viejo Mundo y su orientación la constituye la escuela de Barbizon o de Fontainebleau⁵⁵.

Especial interés reviste la adhesión de este artista a esa escuela, que demuestra su agudeza para distinguir entre los distintos movimientos que se realizaban paralelamente, a aquél más enriquecedor como aprendizaje plástico. El pareció comprender el gran giro que se estaba produciendo en el arte, tanto en Francia como en Inglaterra. No tuvo el problema por el que pasarían los pintores chilenos formados en la Academia de Pintura, quienes tendrían que realizar ímprobos esfuerzos para liberarse del carácter con que ella los marcó. Este artista, por el contrario, al no tener detrás de sí ninguna carga que soportar, pudo contemplar sin prejuicios el arte europeo, lo que le permitió una libertad de elección en la que predominó su natural intuición, que supo seleccionar entre las posibilidades que se le ofrecían, aquélla que representaba una posición mucho más dinámica.

En efecto, la escuela de Barbizon había hecho suyas las inquietudes temáticas que comenzaron a perfilarse a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX en relación con el paisaje, como se indicó anteriormente. Pintores pertenecientes a esta escuela, como T. Rousseau (1812-1867), Díaz de la Peña (1808-1876) y Daubigny (1817-1878), concedieron especial atención a la observación de la naturaleza, aproximándose en la intención al paisajismo inglés. Esta escuela merece ser destacada por dos consideraciones: por una parte, se aproximaba al Romanticismo, en cuanto a su determinación de renovar la temática de la pintura y, en este sentido, no podía limitarse a las grandes composiciones habituales; debía buscar nuevos campos de exploración. Como la renovación llevaba implícito un repudio a las formas sistemáticas del pasado, era casi inevitable el redescubrimiento del mundo circundante que conduciría a una nueva visión e interrogación de la naturaleza. Por esta razón, estos paisajistas van a desempeñar un papel destacado en el desarrollo mismo de la pintura romántica. Por otra parte, al marginarse de los cánones en que se mantenía la pintura francesa, serían atacados por todos los representantes del arte académico, marginándolos del Salón y alejándolos del público. Fue el caso, por ejemplo, de T. Rousseau, a quien el Salón le cerró sus puertas durante ocho años consecutivos; sólo en 1855, con motivo de la Exposición



RAYMOND MONVOISIN
Retrato de Manuel Ramírez Rosales

⁵⁵ Maillard Robert, Dictionnaire Universel de L'Art et des Artistes, París, Fernand Hazan Tomo I 1967.



MANUEL RAMÍREZ ROSALES
Paisaje con palmeras

Universal de París, pudo exhibir conjuntamente con otros paisajistas tales como Corot, Huet, etc. A partir de esa fecha, el paisaje habrá conquistado un sitio que tendrá enormes repercusiones en el futuro inmediato.

Los pintores de la escuela de Barbizon no llevaron, ciertamente, su atrevimiento demasiado lejos y, a la distancia, sus obras no son relevantes por su audacia plástica: el empleo del color no alcanza una altura cromática que implique exuberancia, la luminosidad es relativamente débil y el espacio que abarca la visión del artista está constreñido a límites modestos. Sus sentimientos los llevan a aficionarse por los cielos nublados, la lluvia y la bruma, pero sin alcanzar la fuerza expresiva que encarnó el Romanticismo. En todo caso, los pintores de Barbizon son plenamente representativos de una etapa de la historia de la pintura, que buscaba nuevos derroteros.

Manuel Ramírez supo comprender y asimilar el nuevo espíritu que afloraba, siendo uno de los escasos artistas nacionales que escapó al dominio del oficialismo académico. Este hecho demuestra, una vez más, el daño que significa adherirse a determinados principios estéticos y normas técnicas, reguladoras definitivas e invariables del desenvolvimiento pictórico. Su sentido histórico y su intuición artística, al no quedar velada por una concepción estética inmutable, le permitió comprender que, más allá de la Academia europea, existían movimientos válidos y legítimos que invitaban a la vitalización de las formas

plásticas. Su mérito fue comprometerse con la contemporaneidad vital de una escuela.

Aunque su pintura se mantiene dentro de los límites de la representación de la naturaleza, la observación puramente visual queda traicionada por una afectividad que es determinante en la reelaboración del modelo. Este halo romántico orienta su ejecución y lleva a los medios de expresión plásticos a adecuarse a los imperativos que emanan del sentimiento rector. En su *Paisaje*, llama la atención que, a pesar de la gran distancia visual que existe entre lo que se capta y lo que se observa, el pintor reduce la natural amplitud que tenía el paisaje al ser enfocado a esa distancia. Se reserva la libertad de constreñir la magnitud del espectáculo, a fin de seleccionar con mayor detención los elementos que le interesa. Una vez seleccionados los somete a una reubicación mediante el color y el juego de las distancias, para lograr un espacio plástico en que la naturaleza no reina por ella misma sino que se subordina a los designios específicos de la plástica. En otras palabras, la pintura comienza a imponerse y, ubicado el paisaje en ella, el artista se desinteresa del espectáculo tal como lo presenta la naturaleza, para ordenarlo pictóricamente, creando su propio espacio.

En esta labor, el pincel no realiza un trabajo uniforme en cuanto al enfoque y a la descripción de los diferentes objetos; por el contrario, si se observa con atención, se puede apreciar que en el primer plano, a ambos costados, hay acentuados contrastes: en el costado derecho emplea abundante pasta, intensificando las características físicas de la tierra, de las piedras y del tronco apoyadas por la incidencia luminosa. En el costado izquierdo, en cambio, los objetos aparecen en semipenumbra, unidos por una misma gama colórica, eliminando todo vestigio que singularice la vegetación. Estos contrastes se repiten en el fondo, donde frente a la serenidad luminosa de la casona, en íntima relación con la luz del primer plano, se contrapone un cielo grisáceo que la niega. Finalmente, utilizando la perspectiva tradicional, el pintor reduce la proporción de los objetos a medida que se alejan del primer plano y, consecuentemente, se disipan sutilmente las particularidades que los distinguen en su individualidad.

En otras obras, Manuel Ramírez acerca violentamente los objetos ubicados en el primer plano, hasta el extremo de que éstos parecen recortados en la tela. Ha disminuido en forma considerable la distancia que los separa de la naturaleza que observa. No retiene los objetos en su totalidad, sino que el énfasis está dado en ciertas partes. Otro hecho novedoso es la debilidad del punto de fuga, que permite al ojo recorrer la tela porque la visual no está obligada a dirigirse hacia un centro que imponga el recorrido. El acercamiento visual y el debilitamiento del punto de fuga están muy vinculados con la visión del artista respecto al paisaje: al acortar las distancias, somete la naturaleza a una visión intimista, acompañada por un sentimiento contenido que impide el desborde lírico. Hay una fuerte intensificación del trabajo pictórico en la bidimensionalidad de la tela, que provoca un contraste profundo entre el primer plano y el horizonte; no hay términos medios que gradúen las distancias entre el primer plano y los siguientes.

Manuel Ramírez demuestra una notable calidad para seleccionar los

elementos de la naturaleza que utilizará en sus paisajes, e igualmente exhibe una gran preocupación por la composición. Un ejemplo lo constituye su obra *Nápoles* (Col. particular), en la cual emplea poquísimos recursos en la estructura de su cuadro (muros y arcos); a través de una ventana irrumpe la bahía napolitana con el volcán Vesubio como referencia de la distancia que separa el primer plano, del horizonte.

Esta primera incursión de un chileno en la temática paisajista no se convertirá en una tentativa aislada, sino que se transformará en un tema que ha de gozar de amplia preferencia entre nuestros pintores, algunos de los cuales dejarán obras de innegable valor.

El paisaje se impone

Tal como se explicó, la obra de Manuel Ramírez Rosales, desde el punto de vista de la cronología del arte, se inserta directamente con los movimientos que, en cierta medida, entraron en pugna con el arte oficial europeo. Su pintura, por lo tanto, no tiene relación directa con el arte académico que se inicia en Chile a partir de 1849, ni con las reacciones que suscitará posteriormente.

Es el momento de referirse a un grupo de pintores chilenos, herederos de la tradición académica y que reaccionarán en contra del arte oficial. Esta reacción se caracteriza por su diversidad hasta el extremo que es muy difícil distinguir movimientos o corrientes claramente definidas.

No hay una línea dominante que permita identificar los intereses de los artistas como grupo; más bien predominan distintas orientaciones respaldadas por la individualidad creadora. Estos pintores abandonan la Academia chilena, pero sin formar un grupo compacto al margen de ella; no se sienten motivados por aspiraciones comunes, ya sea de orden estético, estilístico o técnico, y si las hubo, no fueron lo suficientemente intensas como para lograr una agrupación o escuela artística.

Cada uno de ellos mira el mundo desde su personal perspectiva, recogiendo experiencias en Chile y en Europa, para en seguida trabajar solitariamente en el taller. Sólo es posible observar la actividad parcialmente integradora del maestro con respecto a sus discípulos, como lo demuestra, por ejemplo, la labor docente de Pedro Lira en relación con sus alumnos.

No obstante, por encima de estas diferencias, hay un hecho innegable: la gran mayoría sintió especial atracción por el paisaje. Este se puede considerar como la coordenada esencial que permite una comprensión más coherente de la evolución artística en las últimas décadas del siglo XIX y primeros decenios del XX.

El paisaje encarnó una actitud ante la vida y el sentimiento humano emergió con fuerza y vitalidad en la tela, convirtiéndose en el protagonista de la creación pictórica.

El primer artista que merece una atención preferente es ANTONIO SMITH (1832-1877)⁵⁶. Fue discípulo de Cicarelli a la edad de diecisiete años; muy pronto puso de manifiesto sus discrepancias, las que, al no encontrar nin-

⁵⁶ Blanco Arturo, Antonio Smith Pintor de Paisajes y Caricaturista Chileno, Stgo. 1954.

Grez Vicente, Historia del Paisaje en Chile, Anaies de la Universidad de Chile N° 99, Santiago 1955.

ningún eco, lo hicieron abandonar abruptamente la Academia: alcanzó a estar en ella poco más de tres años.

Con él se inicia, más pronto de lo que se podría prever, una rebeldía que sin llegar a comprometer a todos los pintores, demuestra la inquietud que embargaba a ciertos espíritus conscientes de la necesidad imperiosa de renovarse, de adecuarse al ritmo que marcaba la vida, que permitiera a la pintura su incorporación integral a los anhelos humanos que señalaba la historia. Hoy ya no se puede negar la importancia de estas primeras reacciones.

Respetando las distancias se podría afirmar que Smith representa la pugna entre clásicos y románticos, que en Europa había sido encabezada por Delacroix e Ingres, al comenzar la tercera década del siglo. En Chile, sólo ahora se hacía presente esta controversia, que no se reducía a simples polémicas superficiales, sino que comprometía el sentido mismo del arte.

Antonio Smith, al romper sus vínculos con la Academia, abandonó transitoriamente el aprendizaje artístico, para retomarlo en Europa gracias a un viaje que realizó en 1861, permaneciendo hasta 1866. Tomó contacto con la pintura romántica, que ya no era la proposición polémica de comienzos de siglo; ahora estaba plenamente asimilada y sus representantes más destacados tenían un sitio de honor en los salones, en las exposiciones universales y en el veredicto de los jurados. A su vez, el paisaje, de tan difícil aceptación, también había logrado conquistar un puesto destacado, quedando atrás las incomprensiones y las amarguras del pintor dedicado a él.

En este clima propicio, Smith tuvo la oportunidad de continuar su vocación y satisfacer sus aspiraciones, porque al fin encontraba el espíritu de un arte que se identificaba con sus ideales. Visita el Museo de Louvre y copia a los maestros que estaban más próximos a su sensibilidad, demostrando que no se sentía comprometido con artistas como David y los clasicistas, tan aplaudidos en los salones oficiales. Viaja a Florencia, ciudad en la que conoce a Carlo Markó (1822-1891), paisajista romántico, con quien trabajó durante un año. Este pintor italiano, junto con su hermano Andrea Markó (1824-1895), constituían la *Scuola di Staggia*, preocupada de manera especial por el paisaje⁵⁷. El Romanticismo también había penetrado en Italia, pero cuando en Francia ya tenía un desarrollo notablemente avanzado; fueron particularmente las ciudades del norte, las que mejor asimilaron la influencia de ese movimiento, en particular Florencia y Milán.

Después de su perfeccionamiento artístico en Francia e Italia, regresa a Chile, instalando su taller de trabajo en la capital. Smith se convierte en el centro de atracción para jóvenes pintores como Pedro Lira, Alberto Orrego, Valenzuela Puelma, Onofre Jarpa y otros. Vieron en él al artista que había madurado un estilo y que tenía clara conciencia de lo que estaba haciendo, porque había encontrado un modo de expresión adecuado a su personalidad.

El Romanticismo había sido su gran descubrimiento, y el paisaje, la inspiración ideal para volcar su mundo interior y desplegar su imaginación. Al empaparse del espíritu romántico renunció al "gran tema" y a sus jerarquías; de igual forma, no concedió mayor importancia a la selección del lugar geográfico en que se debía pintar. Para él, como para los románticos, esas normas eran justamente prejuicios; por eso, el paisaje chileno le merece toda



ANTONIO SMITH
Paisaje cordillerano

⁵⁷ Lavagnino Emilio, *L'Arte Moderna*, Tomo II, op. cit.



Un artista comm'il faut
Antonio Smith.

su estimación y a él se vuelca por entero.

El artista comienza la ejecución de sus obras, situado directamente en el paisaje natural y con rápidos bocetos establece la estructura general del cuadro, que pintará en el taller; no se ha llegado todavía a la ejecución a *plein-air*. Al pintar la naturaleza no lo hace con un fin meramente descriptivo ni con intención marcadamente representativa. Los sentimientos de su personalidad apasionada son incontenibles y no pueden quedar aprisionados en el acto de pintar; se integran a la naturaleza para constituir una unidad indisoluble. Resultaría inconcebible considerarlo como un pintor frío y calculador, que pinta la naturaleza sin comprometerse con ella. Por el contrario, su vinculación es tan decisiva, que ésta no puede permanecer simplemente en lo que es, objetivamente considerada. Es reelaborada por el mandato subjetivo que surge del propio artista. Por eso los paisajes de Smith no son copia fiel de lo real, ni tampoco un portento de descripción minuciosa y detallada.

Al alejarse del paisaje como simple hecho natural, para someterlo a una carga afectiva profunda, el pintor debe utilizar los elementos que configuran la naturaleza en beneficio de los sentimientos, que son los verdaderos reguladores de su percepción visual. En estas circunstancias, la luz atmosférica, las aguas, las montañas, las nubes, los árboles, adquieren una connotación que no se da habitualmente en la visión. En algunas de sus obras somete el hecho natural y sus efectos (puestas de sol, nieblas, amaneceres) a una intensidad fuera de lo común, creando una atmósfera pictórica que transfigura el fenómeno natural. Partiendo de la naturaleza, trata de detener la fugacidad de los estados anímicos para lograr que el sentimiento perdure y se "eternice" en la tela.

Su manera de relacionarse con el espacio natural denota al artista de profunda visión sintetizadora lo que le permite superar la fácil tentación de caer en la descripción, en el análisis de los objetos o en sus particularidades físicas. Para él, el paisaje es proponente, no necesariamente de sus cualidades individuales cuanto del impacto anímico que provoca en el ser humano. Al recoger aquellos elementos propiamente naturales que le ofrece el paisaje, los lleva a una organización visual regulada por un patrón plástico que unifica cualquiera disgregación posible de los objetos. Esta visión sintetizadora la consigue mediante una técnica perfectamente adecuada a tal fin: emplea el color buscando unidad colórica y equilibrio en los tonos, evitando que un color avasalle a los demás; utiliza de preferencia el rebaje del tono mediante el negro. El uso de la línea se debilita, como delimitadora de los objetos, de tal manera que las formas pueden integrarse gracias al paso del color entre unas y otras. Por último, la búsqueda de grandes profundidades que sugieran espacios ilimitados está relacionada igualmente con esa visión, con el gran golpe de vista que se resiste a mostrar la primacía de los primeros planos. La visual del espectador debe abarcar un ángulo muy amplio, ya que el espacio plástico pareciera no tener límites al alejarse indefinidamente el horizonte.

El carácter apasionado y desbordante de Antonio Smith, como igualmente su agudo espíritu crítico, no se limitaron exclusivamente a la actividad pictórica, sino que también se orientaron por el resbaladizo terreno de la contienda política. En este aspecto, dirigió sus dotes artísticas hacia la caricatura, las

que se publicaron en *El Correo Literario*, periódico que había aparecido en el año 1858 y cuya posición política era contraria a las ideas sostenidas por el gobierno de Manuel Montt. Sus caricaturas son las primeras que se publican en el país; al pie, escribía breves leyendas y, en una de ellas, alusiva a Diego Barros Arana decía: “Mucho temo sucumbir al peso de tanta historia”. En otra, dirigida a los hermanos Amunátegui —Gregorio y Miguel— escribía: “Alianza fenomenal”. El caricaturista no sólo se limitó a ridiculizar a personajes políticos, sino que también a las costumbres y convenciones sociales de su época, y así, en una caricatura titulada “Amor desinteresado”, aparece un petimetre declarándose a una dama en los siguientes términos: “Indigno de poseer tu celestial hermosura, yo recibo esta mano sin tener en cuenta para nada tu fortuna”⁵⁸.

Smith establece una clara separación entre lo que es su actividad artística a través del cuadro de caballete y su participación activa en la política contingente, incluidos sus juicios críticos en torno al gobierno, mediante el empleo de la imagen irónica, incisiva y mordaz de la caricatura.

ONOFRE JARPA (1849-1940)⁵⁹ es un importante continuador del paisajismo chileno. Su aprendizaje lo inició a temprana edad y muy pronto se consagró por entero al arte, sin abandonarlo jamás. Frecuentó el taller de Antonio Smith, asimilando el espíritu romántico, aunque llevándolo hacia una orientación distinta a la del maestro. A los treinta y dos años de edad viaja a Europa para proseguir sus estudios; lo hace en París, Madrid y Roma y, a pesar de los cambios visibles que mostraba el arte europeo, no sintió el impacto de las nuevas tendencias, manteniéndose vinculado con la tradición.

A pesar de su prolongada carrera artística no se reflejan en su obra los grandes cambios que le tocó presenciar durante su dilatada existencia. ¿Cómo olvidar las audacias plásticas del Impresionismo, luego del Fauvismo y el Cubismo y más adelante del Surrealismo? Estas son algunas de las corrientes que transcurrieron justamente entre 1870 y 1930, es decir, durante la plena madurez del artista. Se podría responder simplemente que Jarpa no tuvo contacto alguno con esas tendencias. Aceptando como válida la respuesta, surge sin embargo la duda al remitirse la interrogante a otros artistas nacionales con los cuales convivió y cuyas obras tuvo que conocer necesariamente: Valenzuela Llanos, Juan Francisco González, los pintores de la Generación del Trece e incluso los del grupo Montparnasse.

La elección de sus maestros en Europa es altamente reveladora de las preferencias estéticas de este pintor. Así, por ejemplo, en España toma contacto con Francisco Pradilla (1841-1921), quien, fiel a la tónica dominante en España por esa época, cultiva el género histórico. Algunos títulos como: *Doña Juana la loca acompañando el cadáver de Felipe el hermoso* o *La rendición de Granada* tuvieron amplia acogida en los círculos oficiales que sustentaba el Estado y las entidades públicas. La pintura española había perdido su independencia creativa, para ponerse al servicio incondicional del pasado histórico; cualquiera falla en la interpretación solicitada era causa de descalificación. La pintura exigía más que nunca un oficio acabado, pero con menoscabo de la inspiración⁶⁰. No obstante, Pradilla tuvo un interesante giro temático al viajar como pensionado a Roma en 1874; pintó paisajes que le procuraron el enrique-



ANTONIO SMITH
Valle cordillerano
0.25 x 0.45m

⁵⁸ Estas y otras caricaturas aparecieron en los diez primeros números del periódico mencionado. Esta publicación se suspendió después de la revolución de 1859, para reaparecer más tarde bajo otra dirección.

⁵⁹ Barriga Juan, *Los Paisajes del Señor Jarpa*, La Estrella de Chile, Tomo X Santiago 15.5.1876.
Romera Antonio, *Retrospectiva de Onofre Jarpa*, La Nación, Santiago, Junio 1949.

⁶⁰ González M. - Tintelnot H., *Historia del Arte Universal*, vol. 15, Bilbao, Moreton 1967.



ONOFRE JARPA

cimiento de su actividad plástica. Su más atractiva faceta es como paisajista espontáneo y luminoso que lo liberó de la servidumbre del cuadro histórico⁶¹.

En Italia, Jarpa se sintió atraído por el paisajismo, a través de Marco Calderini (1850-1914), pintor piamontés, cuyas obras se inclinaban hacia un realismo teñido de sentimentalidad romántica, muy en boga en el grupo de paisajistas piamonteses, tales como Amadeo Ghesio (1847-1889), Riccardo Pesquini (1849-1937) y otros.

Tanto en España como en Italia, la elección de Jarpa por la pintura paisajista demuestra su vocación por este tema, precozmente estimulado por Antonio Smith.

El paisaje fue su refugio en los primeros años, demostrando verdadera capacidad creativa; sin embargo, al transcurrir el tiempo, se aísla y se sumerge en esa temática de tal manera que, a fuerza de ser explorada más y más, pareciera no ofrecerle nuevas posibilidades: el hábito hizo que su actividad se tornara reiterativa. Gradualmente, su obra se orientó hacia el mundo exterior desprovisto de resonancias afectivas. Para aclarar esta afirmación, compárese la obra de Jarpa con la de Smith: mientras éste propone un paisaje que es revelador de una emotividad, aquél, por el contrario, se proyecta al mundo exterior, respetando la percepción natural de los objetos.

Al visualizar la naturaleza, Onofre Jarpa utiliza el color en estrecha relación con la cualidad colórica física del objeto real; se distancia de aquélla como centro motivador de estados emotivos y sólo se aproxima casi exclusivamente por el camino sensorial: por el estímulo que provoca en los sentidos la presencia del hecho natural; éste es el que domina e impone al ojo del pintor sus propias cualidades de forma, color, densidad, peso, atmósfera. El artista no contribuye mayormente a recrear el fenómeno, limitándose a destacar, con agudeza visual, sus elementos. En este paisaje, el color es referencial, indicativo de una realidad, sometiéndose fielmente a las cualidades colóricas de los objetos: está al servicio de la representación. Contrasta este uso del color y de la luz con el modo como los emplea Smith, quien reduce la luminosidad del color casi al extremo de llegar a un monocromatismo. En su caso, la luz no está al servicio de la iluminación como sucede en cambio en la obra de Jarpa. La luz solar que este pintor capta en toda su intensidad natural para reflejarla en la tela, en Smith está atenuada en su efecto natural, para proponer una luz filtrada por el sentimiento humano.

Sin embargo, en ciertos paisajes, Onofre Jarpa se aparta de esta visión representativa, empleando los medios plásticos con soltura creativa. Los afanes de representación quedan relegados a un segundo plano, debido a que la invitación pictórica es ahora más fuerte, lo que supone otorgar a los medios de expresión un valor propio e independiente; porque si bien en la pintura hay una apropiación de los colores locales, hay también una especie de desapropiación de esos mismos colores en su carácter de medios o instrumentos, lo cual no significa aniquilar la realidad sino que ésta asume una "nueva realidad" sin perder su propio ser.

El pintor se apropia del color para utilizarlo en su tela, pero rompiendo con la percepción utilitaria del color, con su función signalética, convencional. El valor artístico del color no consiste en su aplicación práctica, sino en su

61 Lafuente Ferrari Enrique, Breve Historia de la Pintura Española, Madrid, Tecnos 1953.



ONOFRE JARPA
Laguna de Aculeo
 Museo Nacional de Bellas Artes



ONOFRE JARPA
Jarrón con Flores



ONOFRE JARPA
Palmas de Ocoa

función estética, vale decir, autosuficiente y válida por sí misma: se trata de un mundo de nuevas cualidades, el mundo cualitativo de los colores percibidos que pertenece a la visión artística. Se trata de liberar el color, de los objetos y de su servicio destinado a la representación, para colocarlo según las exigencias de la pintura y no según el modelo de la realidad exterior. Esta es la lucha permanente del pintor por liberar el color de los objetos con el fin de hacerlos “hablar” independientemente⁶².

Pues bien, Onofre Jarpa intuyó esta necesidad de encontrar un lenguaje adecuado, que fuera capaz de “hablar” por sí mismo, y en esta búsqueda concentró su percepción visual y su sensibilidad en torno a las dificultades que se suscitan cuando el artista se enfrenta con la tela y los problemas plásticos propios de su bidimensionalidad que, de ninguna manera, se identifican con el mundo real que el modelo propone.

El pintor fijará con gran detención la modulación del color, es decir, elaborando el color según las exigencias que surgen de su propia percepción artística, mediante la mancha o “toque” muy fino con el cual edifica todo el andamiaje representativo; pero lo propuesto no significa necesariamente que haya que remitirse a una realidad exterior, sino que la tela se hace autosuficiente para ser ella misma. La modulación del color lleva implícita la modulación de la luz, desapropiando de los objetos sus cualidades físicas para definirlos con una luz-color que los incorpora a la vida pictórica; los lleva a una transfiguración por medio de su inserción en un lenguaje verdaderamente artístico.

La naturaleza chilena se amplía, desde el punto de vista de la temática, con la obra de THOMAS SOMERSCALES (1842-1927)⁶³, marino inglés nacido en Hull, puerto británico ubicado en el Mar del Norte. A igual que su compatriota Carlos Wood, no tuvo una formación sistemática en las academias o escuelas de Bellas Artes y su actividad artística se desarrolló como una afición, transformándose paulatinamente en una labor profesional.

En 1862 se incorpora a la marina de guerra inglesa, siendo destinado a la estación naval del Pacífico, lo que le permitió conocer la costa occidental de América desde San Francisco al extremo sur del continente. Su primer contacto con la costa chilena se produjo en diciembre de 1863, pocos días después del pavoroso incendio de la iglesia de La Compañía. En 1869 retorna de nuevo a Chile y esta vez para quedarse durante largos años; fija su residencia en Valparaíso y se dedica a la enseñanza de las asignaturas de inglés, gramática, aritmética, dibujo y caligrafía en el Colegio Mackay, contratado por Pedro Mackay.

Su iniciación en la pintura se produjo por simple afición, realizando pequeños cuadros que regalaba entre sus amigos; más adelante pinta cuadros de mayor formato con vistas del puerto de Valparaíso. Alrededor de 1872 realiza sus primeras obras de encargo que se limitaron a copias de un cuadro original cuya temática se refería al *Abordaje de la Esmeralda en el Callao*; este fue su primer trabajo remunerado. En 1875 envió algunos cuadros a la primera exposición internacional de pintura que se verificó en el palacio de la Quinta Normal, construido con ese objeto, y en la cual expusieron también pintores como Manuel Antonio Caro, Antonio Smith y el escultor Nicanor Plaza. A

⁶² Ivelić Milan, Curso de Estética General, op. cit.

⁶³ Alfonso Paulino, Apuntes sobre la Vida de Tomás Somerscales, Rev. Pacífico Magazine, Santiago, 17.2.1913.

pesar de que sus obras no tuvieron gran acogida. Somerscales no se desanimó y continuó su trabajo, tratando de perfeccionarse.

A partir de ese momento, el pintor inglés no se va a limitar solamente al tema marino, sino que comenzó a explorar el paisaje, especialmente del Valle Central, por el que sentía particular predilección, ejecutando obras de mayor calidad que las que ofrecen muchas de sus escenas marinas.

Después de treinta años de permanencia ininterrumpida en Chile, retorna a su país natal; exhibe sus marinas en la Real Academia de Londres en 1893 y en esta exposición su cuadro *Corbeta recogiendo velas para salvar la tripulación de un buque naufrago* obtuvo el elogio de la crítica y le abrió las puertas del triunfo en los círculos oficiales de su país.

Realizó varios viajes a Chile y, en uno de ellos (1911), la Cámara de Diputados le encargó la ejecución de un cuadro para la sala de sesiones, designándole como tema *La primera escuadra nacional*. Esta tela la ejecutará en Inglaterra, documentándose previamente de todos los antecedentes históricos correspondientes al pedido.

No cabe duda de que sus preferencias son la consecuencia directa de su estrecho contacto con la vida marina, fruto de su larga trayectoria al servicio de la Real Marina Británica. Desde esta perspectiva, sus temas del mar no son la resultante de una selección originada por la necesidad de renovar el lenguaje plástico o por la insatisfacción que pudiera haberle producido una formación académica árida y estéril. Somerscales, al no tener una experiencia artística forjada en la lucha diaria y constante, enfrentado a las corrientes en pugna o a los centros de vanguardia, no tuvo mayor problema para encararse con el arte a partir de una "actitud natural"; vale decir, se impone la percepción habitual que observa la realidad tal como es, cuidando de respetarla en sus cualidades, pero envolviéndolas, la mayor parte de las veces, en efectos pictóricos que dicen mucho de la influencia romántica, aún en boga.

Un hecho digno de ser destacado es la incorporación del suceso histórico motivado por los acontecimientos bélicos de la guerra del Pacífico (Véase los cuadros alusivos a esta guerra en el Museo Histórico Nacional y en el Museo Nacional de Bellas Artes). El tema histórico no había tenido en la evolución de la pintura chilena una trayectoria continua y, en general, el pintor nacional no lo abordó como tema predilecto. Llama la atención este hecho, por cuanto la historiografía tenía en el país una sólida tradición, acrecentada por el prestigio de eminentes historiadores como Benjamín Vicuña Mackenna, Miguel Luis Amunátegui o Diego Barros Arana; sin embargo, los artistas chilenos no habían sentido la misma pasión por llevar a sus telas los hechos más significativos de la historia patria.

Se podría pensar que se produjo el hecho fortuito de contar con un pintor ya probado en cuanto a la representación de escenas marinas, como lo era efectivamente Somerscales. Su conocimiento náutico era, además, prenda de garantía en cuanto a la reproducción fiel de los barcos protagonistas de las hazañas navales. Aceptando la validez de esta premisa surge, sin embargo, la interrogante: ¿por qué el artista nacional no sintió el impacto de los acontecimientos históricos que lo afectaban tan directamente? Ni siquiera la revolución de 1891, de tan dramático desarrollo y desenlace, alteró la trayectoria



THOMAS SOMERSCALES
Combate Naval de Iquique
0.84 x 1.45 m



THOMAS SOMERSCALES
Paisaje

del pintor chileno.

Arriesgando una explicación, se puede conjeturar que el hecho humano contingente en sus disvalores está ausente en los pintores nacionales debido a la idea muy difundida de que el arte originaba una obra refinada, sin relación con los sinsabores de la existencia, depurada de lo que en la vida diaria aparece como negativo que, para la mentalidad artística de ese tiempo, era considerado como sinónimo de fealdad. Para su ideal de belleza no parecía concebible originar obras “bellas” a partir de realidades humanas donde se manifiesta la angustia, el odio, la miseria, el dolor, etc.

En cuanto al suceso histórico propiamente tal, su ausencia en las telas de los pintores chilenos se explica si se toma en cuenta que el género histórico requería un dominio exhaustivo de la figura humana; también exigía, por tradición, el gran formato, requisito esencial para mostrar en toda su magnitud el despliegue de la acción. Los artistas nacionales, aun aquellos que se formaban en la Academia, no tuvieron una preparación que los incorporara técnicamente a la solución de temas que rebasaban los límites en los cuales tenían oficio y dominio: el paisaje, el cuadro costumbrista (de pequeño formato en su mayoría), el tema anecdótico y mitológico (sin alcanzar nunca un carácter monumental). Lo que se afirma se comprueba claramente si se recuerda que el tema histórico fue realizado por artistas extranjeros en contacto muy directo con esa temática, en los centros artísticos europeos: Monvoisin, Mochi y Ciccarelli son ejemplos relevantes.

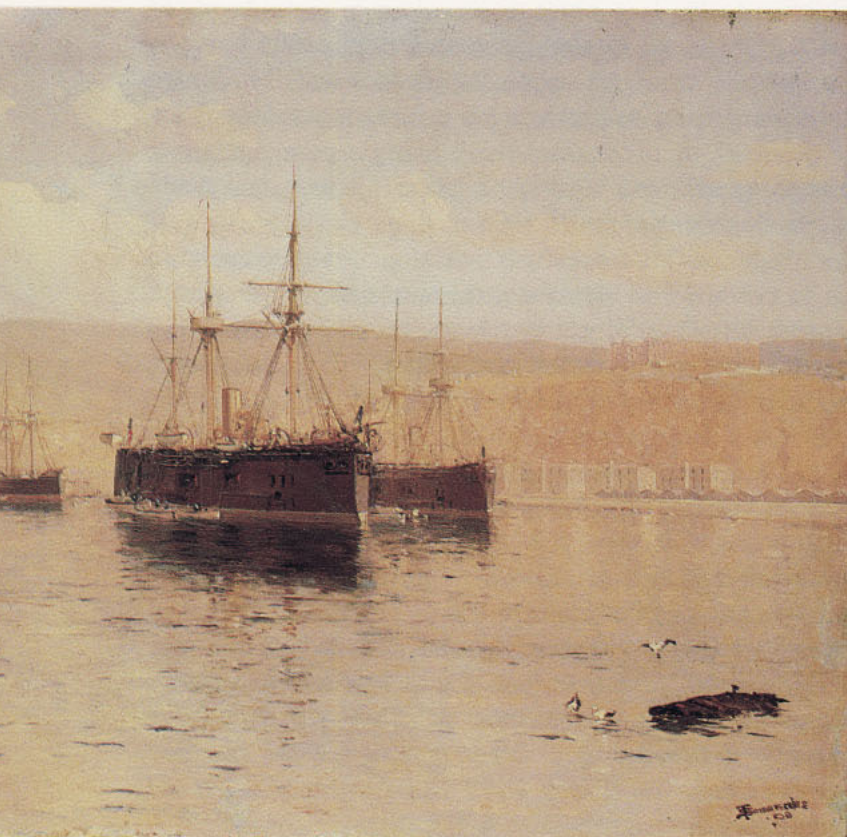
Sin embargo, se podría argüir que Somerscales tampoco tenía una sólida formación artística que le permitiera abordar con cierta facilidad esas exigencias; efectivamente, su preparación fue en gran medida autodidáctica y sin la experiencia de los pintores extranjeros recién mencionados; pero este artista inglés aborda un tema particular dentro del género histórico, que dominaba a la perfección en cuanto a satisfacer los requerimientos solicitados. Hay que considerar, además, que en sus telas la figura humana tiene mínima importancia, porque es reemplazada por los barcos, que él pinta con singular maestría. Su propia experiencia marina le permite ejecutar sin mayores dificultades lo que al mar concierne con la facilidad del conocedor, sin omitir una atmósfera pictórica adecuada al dramatismo de la acción bélica, cuando es necesario.

Considerada globalmente la obra de Somerscales, es innegable su valor como pintura-testimonio. Gracias a él se rescataron para la posteridad acontecimientos decisivos de la historia nacional; a la vez, su admiración por el mar lo lleva a pintar la costa y las inmensidades marinas, ampliando —como se dijo— el tema de la naturaleza. Sin embargo, vista su obra desde una perspectiva esencialmente creadora, se aprecia una falta de renovación e investigación permanentes, que hace que su obra se mantenga invariable, tanto en su concepción como en su ejecución.

En su propia época, su obra recibió juicios encontrados, y así, por ejemplo, en la exposición internacional ya aludida, las obras suyas exhibidas no tuvieron la repercusión que el artista esperaba. Años más tarde, en 1904, Juan Francisco González, al responder a un discurso pronunciado por el crítico Paulino Alfonso a propósito de Somerscales, dijo lo siguiente: “El Sr. Alfonso deplora nuestra ignorancia o nuestra ingratitud para con el Sr. Somerscales, a quien, por lo



THOMAS SOMERSCALES
Valparaiso



THOMAS SOMERSCALES
La Escuadra en Valparaíso
Fragmento



THOMAS SOMERSCALES
Paisaje de cordillera



PEDRO LIRA
Retrato

menos, no hemos comprendido ni estimado en lo que vale. En descargo de lo cual le decimos que en los primeros tiempos, cuando aparecieron los cuadros de este distinguido artista, nos causaron no poca admiración, y ésta habría sido creciente si no hubiéramos seguido viendo otros y otros, siempre igualmente concebidos y con la misma ejecución. Al principio nos deslumbró con su lujosa profusión de detalles, su técnica y conocimientos marinos, y sólo decreció nuestro entusiasmo al ver la homogeneidad de sus pinturas, la ausencia de ambiente nacional en sus paisajes y cierta manera bastante convencional de concebir la composición de sus cuadros. Pintó con la falta absoluta de luz, la frescura de nuestro suelo y sobre todo de una coloración prevista en todas sus obras, pero jamás de la naturaleza. . .⁶⁴.

Encuentro y reencuentro con el paisaje

Se analizará ahora la obra de un pintor cuya extraordinaria versatilidad le permitió ahondar en temáticas muy diversas, con calidades diferentes, con motivaciones estéticas distintas y con resultados muchas veces contradictorios. La pintura de PEDRO LIRA (1845-1912)⁶⁵ engloba todas esas características, para culminar su evolución como pintor en su reencuentro con el paisaje que, sin duda, lo revela en su mayor estatura artística.

Sintetiza una época, al confluir en él las inquietudes y corrientes que acompañaron el desenvolvimiento de la pintura nacional en la segunda mitad del siglo. Como ningún otro pintor de su tiempo representó, genuinamente, los ideales estéticos que con tanto tesón buscaban los jóvenes artistas, dentro y fuera del país. No sólo convergen en su persona los esfuerzos y metas alcanzados, sino que con él, y desde él, se proyectarán con energía para dinamizar el acaecer artístico. En efecto, genera una activísima labor que gravitará acentuadamente hasta las primeras décadas del nuevo siglo.

Su sólida formación intelectual, su prestigio social y una personalidad avasalladora y polifacética le permitieron elevarse a tal nivel que se transformó en una autoridad en cuanto a la reflexión y a la crítica, como lo demuestran los numerosos artículos publicados en diarios y revistas; y en un infatigable difusor del arte, al organizar las primeras exposiciones de pintura, como la de 1872. En ésta se reunieron obras de pintores nacionales que fueron expuestas en la llamada exposición del Mercado, organizada por Benjamín Vicuña Mackenna, en la cual expusieron Antonio Smith, Manuel Antonio Caro, Onofre Jarpa, Francisco Mandiola, Alberto Orrego, Cosme San Martín y el propio Pedro Lira. Años más tarde, en 1884, a su regreso de Europa, organizó una exposición exclusivamente nacional, que bien puede considerarse como el reconocimiento público de la existencia de una "escuela chilena" de pintura. Posteriormente solicitará del gobierno de Domingo Santa María (1881-1886) el permiso para construir en la Quinta Normal un palacio que permitiera la realización de exposiciones anuales, y que se inauguró en 1886. En fin, se dedicó también a la docencia, y en el año 1892 fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes, cargo que ocupó hasta 1907.

⁶⁴ González Juan Francisco, A Propósito de un discurso de D. Paulino Alfonso sobre Tomás Somerscales, El Mercurio, Santiago, 4.6.1904.

⁶⁵ Blanco José Miguel, El Pintor Pedro Lira, El San Lunes Nº 1 y 2, Stgo. 1885. Grez Vicente, En el taller de Pedro Lira, Revista de Santiago, 1872. Montaner Ricardo, Homenaje a Don Pedro Lira, El Mercurio, Santiago, 23.6.1912.

Richon-Brunet Ricardo, Don Pedro Lira, Revista Selecta Nº 1, Santiago, Abril 1912. Vicuña S. Benjamín, Don Pedro Lira, Revista Selecta Nº 2, Santiago. Yáñez Nathanael, El Hombre y el Artista Pedro Lira, Santiago, 1933. Varios autores, Pedro Lira y su Obra. Catálogo de la Exposición en la sala La Capilla, Santiago, 1974.

En síntesis, hay tres facetas determinantes en su actividad: crítico, maestro y pintor.

Su enseñanza artística la inició alrededor de 1862, en la Academia de Pintura, dirigida en ese momento por Cicarelli, quien también sería criticado por este aventajado alumno, iniciando una búsqueda personal para llenar los vacíos que le dejaba esa enseñanza. Sin embargo, no se limitó, únicamente a este aprendizaje; al mismo tiempo, incursionó en el mundo de las letras, escribiendo y publicando algunas poesías en *El Correo Literario*⁶⁶. Simultáneamente estudiaba leyes en la Universidad, donde se recibió de abogado en 1867, profesión prontamente abandonada, para dedicarse por entero al arte.

Su afán de superación lo llevó al estudio de la historia del arte, utilizando entre otros textos, la *Vida de pintores, escultores y arquitectos* de Vasari. Para ahondar en problemas estrictamente plásticos estudió perspectiva lineal y profundizó sus conocimientos sobre la esencia del fenómeno artístico, mediante la obra de H. Taine, *Filosofía del Arte*, que él mismo tradujo. Para perfeccionar el dibujo anatómico buscó por su cuenta a un profesor en la Escuela de Medicina, el doctor Florencio Middleton. En esos años de juventud escribió artículos sobre arte en diversas revistas, tales como: *Revista Nueva*, *Revista de Artes y Letras* y *Revista de Santiago*.⁶⁷

Toda esta incansable actividad ha sido reseñada por su amigo y condiscípulo de la Academia, Onofre Jarpa, quien se refiere a él en los siguientes términos: "Sólo él podía soportar tanto trabajo sin fatigarse: escribía sobre arte para la prensa, leía mucho, escribía versos y le quedaba tiempo para reuniones sociales . . .". "En todo lo que dejó expuesto, se ve cómo Pedro Lira llenaba con su iniciativa en beneficio propio y de todos sus compañeros, los vacíos que dejaba la enseñanza de la Academia. A su impulso se movía todo y todos trabajábamos con ardoroso empeño"⁶⁸.

La actividad artística nacional vivió en este período uno de sus mejores momentos, y no cabe duda de que la presencia de Lira fue esencial, gracias a su capacidad para reunir las inquietudes dispersas que no habían tenido la ocasión de expresarse orgánicamente.

Entre tanto, la Academia de Pintura recibía a un nuevo director en la persona de Kirchbach quien, lamentablemente, no significó un aporte como bien lo decía Jarpa al calificarlo de "acontecimiento desgraciado"; y agregaba: "Kirchbach fue para nosotros un misterio, pues nunca lo comprendimos ni nos interesó su enseñanza"⁶⁹.

El sofocamiento que produjo en Pedro Lira la enseñanza académica lo hizo adoptar una actitud similar a la de otros pintores nacionales que, como Antonio Smith, habían decidido marginarse del aprendizaje dirigido; a igual que ellos, Lira se encuentra por primera vez con el paisaje.

Comienza aquí una primera etapa en su carrera como pintor, que se prolonga hasta 1873, año en que viaja a Europa. Su vinculación con el paisaje se expresa mediante un romanticismo atenuado: bajo la dirección de Smith copiará primero y más tarde se enfrentará directamente con la naturaleza en una febril actividad.

Vicente Grez describió así esta labor del incipiente artista: "Una corriente



PEDRO LIRA
Figura en el jardín

66 Lira Pedro, Algo sobre Poesía, *El Correo Literario* N° 15, Santiago, 16.10.1864.

67 Algunos títulos publicados fueron: *Las Bellas Artes en Chile*, *Rev. Ilustrada*, 15.7.1865; *La exposición de 1872*, *Rev. de Santiago* Tomo I, 1872. *La pintura contemporánea*, *Rev. de Artes y Letras*, 1884; *El cisma de los artistas*, *El Ilustrado*, 12.11.1907; *La Exposición Internacional de Bellas Artes*, *Rev. Selecta* N° 7, 1910. Como escritor su obra más importante es el *Diccionario biográfico de pintores* impreso en la imprenta y litografía Esmeralda en Julio de 1902.

68 Jarpa Onofre, *Recuerdos del Pintor Don Pedro Lira*, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Santiago 1920.

69 Ibid.



PEDRO LIRA
Marina



PEDRO LIRA
Paisaje campestre



PEDRO LIRA
En la Quinta Normal
Museo Nacional de Bellas Artes



PEDRO LIRA

misteriosa de simpatía ligaba a Lira con el fundador de nuestra escuela del paisaje y con todo ese pequeño grupo de gente de taller y de paleta que forma nuestra esperanza y nuestro orgullo artístico. En medio de esos bellos trabajos, de esos debates diarios, y de la crítica constante sobre las Bellas Artes, es tal vez donde Pedro Lira encontró y desarrolló su afición a la pintura". Y agrega una idea que será muy aclaratoria para entender sus pasos posteriores, cuando dice: "Era aquello una fiebre, un deseo de trasladar a la tela todas las creaciones de su fantasía y todos los bosquejos que sacaba de nuestra hermosa naturaleza, que no le permitía dar a sus obras una originalidad ni un estilo"⁷⁰.

Pero su afición por el paisaje no fue absorbente, constituyendo el primer peldaño de su carrera. Al no hacer de él un motivo único dejó abierta la posibilidad a otras temáticas, que afectarían su factura técnica y su concepción estética: al seguir el desarrollo de su obra, se observan contrastes que revelan su peregrinaje por el amplísimo campo de la pintura. Recorrió, como ningún otro artista nacional, las diversas corrientes, tratando de encontrar su propio estilo. A medida que recogía nuevas experiencias, su espíritu se llenaba de dudas ante el cambiante espectáculo de las formas plásticas y ensayaba y exploraba arduamente sin poder llegar a un modo cabal de expresión.

En esta primera etapa, se puede apreciar como, junto a la temática paisajista de inspiración romántica, el artista ejecuta una pintura muy cercana a la concepción Neoclásica tardía, que proviene, seguramente, de Monvoisin, afianzándose con el primer director de la Academia. Entre las telas ilustrativas de esa inclinación cabe mencionar *Rostro de mujer* y *Busto de mujer*. Hay una relación muy clara entre este tipo de pintura y sus propios escritos sobre concepciones estéticas, que desarrolla entre los años 1864 y 1873. Postulaba una estética rígida, llena de normas y reglas, adquiriendo especial importancia el tema, el detalle naturalista o, como él mismo lo dice, "la representación del tipo" y su creencia de que el arte se rige por leyes fijas. Tal vez, las concepciones estéticas a las cuales adhirió en su juventud fueron más bien el resultado de un estudio inmaduro de la Historia y de la Filosofía del Arte, que el fruto de una reflexión crítica y, quizás por eso, no solidarizó definitivamente con tales doctrinas. Lo demuestra su acercamiento a la naturaleza, que no obedecía, sin duda, a los postulados propiciados por los clásicos. Su paso por la concepción que se comenta fue muy breve felizmente, ya que de haberse inscrito en ella, habría significado solidarizar con un movimiento que —como se vio— agonizaba en los círculos europeos.

En el año 1873 viaja a Europa y se establece en París, permaneciendo hasta 1882, con un breve intervalo de retorno a Chile. Este período se puede considerar como su segunda etapa. En su contacto con el arte francés se aproxima preferentemente al oficial y de salón: lo atraen las obras de artistas como Delaroche (1797-1856) que había sido miembro de la Academia, sitial que a su muerte ocupó Delacroix. Dicho pintor académico se había preocupado preferentemente de transponer a la tela los hechos históricos; en un comienzo transcribió los acontecimientos contemporáneos, pero pronto se destacó por su habilidad en seleccionar asuntos de contenido emotivo, tratando temas románticos con espíritu académico, basado en la gran composición histórica; verifica escrupulosamente cada detalle iconográfico y, a pesar de esta habi-

⁷⁰ Según el autor citado, Pedro Lira se cobijó bajo la personalidad de algunos grandes maestros, en particular Carlo Markó y Jorge Saal. En su Diccionario biográfico de pintores, Lira alude a Saal como inspirador de Antonio Smith. También señala que llegaron a Chile varios cuadros de este artista extranjero y uno de ellos, *Sol poniente en las cordilleras*, fue exhibido en la exposición del Mercado. Este cuadro pertenecía a la antigua galería de Luis Cousiño. Por su parte, Pedro Lira expuso *Río claro* y *Cascada del Laja*.

lidad, no salvó a sus obras de una factura árida, de un dibujo rígido y de un color apagado⁷¹. Entre los contemporáneos, Lira se sintió atraído por la obra de Laurens (1838-1921), quien cultivó el tema histórico, el retrato y el paisaje. Sus obras se caracterizan por el cuidado del dibujo y la exactitud histórica y arqueológica; la expresión del sentimiento es, a menudo, literaria y teatral. El color, muy estudiado, permanece frío; y la atmósfera, congelada, a pesar de la búsqueda de efectos luminosos. Como Delaroche, Jean Paul Laurens fue una autoridad que recibió todos los honores oficiales: medallas del Salón, miembro de la Academia y Gran Cruz de la Legión de Honor, conquistando un puesto preeminente en la dirección y enseñanza de las Bellas Artes⁷².

La influencia que ejerció la pintura académica sobre Lira explica por qué no se sintió atraído por los impresionistas, cuya primera exposición se realizó, justamente, cuando estaba en Europa. No cabe rasgar vestiduras ante esta incompreensión del artista, si se recuerda el repudio generalizado que se produjo respecto a este movimiento, al violentar a la crítica y al público, acostumbrados a un arte complaciente.

Pedro Lira buscó aquellas corrientes que refrendaran su mentalidad forjada en el respeto a la tradición; en concordancia con sus principios estéticos, y con su educación fundada en valores estables y duraderos. No era sencillo romper bruscamente con un arte que predicaba el llamado “buen gusto” y, menos aún, enemistarse con un público, para proponer imágenes plásticas en vez de imágenes literarias, que seducían al espectador por su carga sentimental, por su narración y descripción idílica, o por su escenografía histórica.

En esta segunda etapa, la gran mayoría de las obras que ejecuta, se resienten por el afán de perfección técnica que aparece como algo autónomo y válido por sí mismo. Si a esto se agrega la adhesión incondicional al tema, se explica la debilidad estética de estas telas: predominan cuadros de tema histórico, como *Felipe II y el Inquisidor* (1880); mitológicos, como *Prometeo encadenado* (1883); bíblicos, como *Caín* (1882); anecdóticos e ilustrativos, como *Después de la serenata* (1875) y *La mala nueva* (1882)⁷³.

Al encontrarse con variadas corrientes pictóricas cayó en un eclecticismo artístico al que confluían clásicos, románticos y realistas, pero pasando por la “depuración” obligada del arte académico. Como acertadamente lo ha dicho Richon-Brunet, el artista “se siente atraído por el arte muy elevado y severo de Delaunay y otros, busca en la mitología los primeros temas para sus cuadros que le permite mejor la alianza de tres aspectos del arte: clasicismo, romanticismo y fantasía poética . . .”⁷⁴. Aquí está la razón que explica el por qué Pedro Lira, admirador de Delacroix, no se vinculó directamente con él, sino que por intermedio del arte académico, que había hecho un vestigio del primitivo Romanticismo, convirtiéndolo en algo vacío y convencional. La huella de Delacroix no está presente en sus facetas fundamentales, como son la sensualidad del color, el movimiento de las figuras, y la imaginación desbordante para realizar el gran tema. En los mismos términos habría que referirse a la influencia que el pintor recibió del Realismo iniciado por Courbet (1819-1877). Cuando Lira lo aborda, este movimiento ya nada tiene de



PEDRO LIRA

71 Francastel Pierre, op. cit.

72 Ibid.

73 No siempre hay coincidencia cronológica entre las etapas en que se ha dividido la trayectoria artística de Pedro Lira y la fecha de ejecución de sus obras. Hay obras que, siendo posteriores a una determinada etapa, pueden perfectamente asimilarse a ella. El artista persiste en temáticas y técnicas abordadas con anterioridad. Por esta razón, las etapas no pueden encerrarse en límites cronológicos inflexibles.

74 Richon-Brunet Ricardo, op. cit.



PEDRO LIRA
La Carta
 Museo Nacional de Bellas Artes

vanguardista, y las obras que realiza bajo su influencia se tornan excesivamente académicas, con insistencia en lo literario y social. Algunas obras representativas son *El trabajo* (1878) y *La construcción*.

Esta segunda etapa debe considerarse más bien como de perfeccionamiento técnico y de gran ampliación experiencial. Tal vez su enorme interés por hacer suyo el arte europeo de su tiempo le dificultó el encuentro consigo mismo: su ambición de abarcar todos los movimientos se tradujo en una verdadera síntesis que, al no estar acompañada de un análisis selectivo, de un genuino volcamiento imaginativo, no produjo otro resultado que una acumulación de vivencias artísticas, valiosas como aprendizaje, pero insuficientes como demostración de aporte creativo personal.

Ubicado el artista entre un pasado impuesto por la tradición clásica y un presente que trataba de "modernizar" ese pasado, recubriéndolo con una envoltura aparentemente audaz, pero cuyo espíritu se cobijaba bajo los aleros de la actividad oficial, era difícil conseguir logros muy originales. Sin embargo, la experiencia no sería vana.

Una tercera etapa en su trayectoria se inicia a su regreso de Europa y abarca los años comprendidos entre 1882 y 1900. Lira continúa reflejando las influencias recibidas mediante una variada gama de motivos: cuadros históricos, como *Los últimos momentos de Cristóbal Colón* (1884) o *La fundación de Santiago* (1883), que se contraponen al motivo romántico que desarrolla en *La Carta* o en *La dama de la sombrilla*, los que, a su vez, contrastan con la escena realista de *El niño enfermo* (1902); no están ausentes, tampoco, el retrato y el paisaje.

A partir de 1882, modifica sus teorías estéticas en relación a las que había formulado en su etapa anterior. Se aprecia ahora mayor flexibilidad en cuanto a normas, y una comprensión mayor de la obra como producto autónomo del artista. Es indudable que en este cambio de criterios estéticos tuvo importancia su contacto más estrecho con los artistas y las corrientes pictóricas de Europa, que le mostraron un horizonte mucho más amplio que el que existía en Chile. A la postre, su convivencia con los pintores europeos fue esencialmente valiosa desde el punto de vista de sus apreciaciones estéticas, adquiriendo una experiencia que difícilmente habría podido alcanzar a través de la sola lectura de libros. Con todo, este enriquecimiento teórico no fue concordante con un reconocimiento práctico de los nuevos valores artísticos, mostrando siempre preferencia por los artistas académicos, que no siempre resultaron ser los más meritorios.

Se podría afirmar, en términos generales, que en esta etapa de su quehacer propiamente pictórico, el mandato del tema se impuso; al subordinarse a exigencias literarias o anecdóticas, su pintura no planteó mayores problemas plásticos.

Sin embargo, ciertos destellos anuncian una maduración artística que se acrecentará gradual y progresivamente hasta culminar en los primeros años del nuevo siglo. Manteniendo el respeto por el tema, Pedro Lira pinta con muchísima espontaneidad y sentido plástico elementos que no son protagonistas dentro de la obra; con una pincelada más rápida y suelta, con mayor abundancia de materia colórica, pinta ropajes, objetos y fondos que contrastan



PEDRO LIRA
El niño enfermo
 0.97 x 1.35m
 Museo Nacional de Bellas Artes

con el tratamiento excesivamente minucioso y de pulida factura de la figura central que, como centro de interés, exigía la “máxima perfección”. Esta verdadera dicotomía plástica se aprecia en algunos retratos, siendo marcadísimo el contraste entre el rostro en relación al ropaje y al fondo.

Pero la mayor evidencia de su camino hacia una pintura más libre, pictóricamente más autónoma la constituyen sus paisajes. Insinúa un atisbo de disolución de las formas que revela un gran cambio en la visión del artista, que ya no quiere percibir pasivamente el mundo que lo rodea.

Esta lenta senda recorrida por Lira para llegar a un lenguaje pictórico y personal, a la vez, se aproxima a sus nuevas reflexiones teóricas y por su importancia conviene destacar un artículo titulado “De la pintura contemporánea”, publicado en la *Revista de Artes y Letras* en 1884, donde sostiene algunas ideas que hablan muy bien de los avances en su reflexión: “En 1835 la cuestión primordial era el asunto literario; el mismo asunto tratado del mismo modo en un artículo literario, produciría exactamente una impresión análoga”. Esta actitud contrasta según Lira con lo que ofrece la pintura de su tiempo: “un artista de nuestros días compone sus cuadros de otro modo. La clave de ellos es algo que entra ante todo por la vista; es la combinación de ciertas masas de sombras entre un cierto grupo de colores, la relación rítmica de las formas que constituyen el total; todos medios o recursos privativos de la pintura”. Como esteta ha comprendido que la pintura tiene un lenguaje propio



PEDRO LIRA
Retrato de Burchard
Museo Nacional de Bellas Artes

y capaz de revelar el mundo a su manera. Habrá que ver si como artista hará realidad tales afirmaciones.

¿Qué representa, en síntesis, la trayectoria artística de Pedro Lira, desde sus comienzos hasta su regreso del continente europeo?

Estas tres etapas recorridas que, por cierto, no pueden ser exactamente limitadas, desde el punto de vista del estilo, coinciden en una base común: el insistente y sistemático interés de aprender y asimilar los movimientos que, a su juicio, merecían especial atención. Su extrema dedicación a ellos le impidió encontrar un camino propio que lo llevara a adoptar una línea de creación personal.

La última etapa (1900-1912) es la más fecunda y no por casualidad el paisaje gozó de su especial predilección.

El retorno decidido de Pedro Lira al paisaje obedece a razones motivadas por su propio interés artístico, que busca afanosamente el abrazo definitivo con la pintura y su lenguaje. Por eso es que su reencuentro no significó simplemente mantener una tradición paisajista sino que obedeció a una necesidad ineludible.

En la cita mencionada anteriormente, se pudo apreciar su madurez reflexiva al encarar la problemática entre la pintura, que comienza a defender la independencia de sus medios expresivos, respecto a aquélla que los subordina a los intereses temáticos. El autor vislumbró que a través del paisaje, del estudio de la naturaleza, era posible liberar a la pintura; de ahí que el pintor afirmara: “el medio más eficaz y perfectamente visible por el cual se ha llegado a la pintura pintoresca es el estudio de la naturaleza exterior”. Para entender esta idea es preciso comprender lo que él llamó “pintura pintoresca”; este término lo utiliza para caracterizar la pintura de su tiempo con el fin de distinguirla de la pintura de principios de siglo que denominó “estatuaría”. Según él, ésta última se servía de la escultura, sucediéndole la escuela romántica, que “era una derivación de la literatura romántica”; por el contrario, “los resortes de los cuales emana la pintura pintoresca pertenecen propiamente al dominio de la pintura”.

Pedro Lira ejemplifica estas ideas afirmando que “cuando un pintor en 1810 imaginaba un cuadro, su gran preocupación consistía en la elegancia de las líneas que formaban el contorno de sus personajes, que es lo propio de la estatua y del bajorrelieve”. Para él, fueron los paisajistas los que cambiaron las técnicas tradicionales, “apareciendo un nuevo mundo ante sus ojos deslumbrados”. “Se notó un cambio en la coloración que sufrían los objetos según los otros cuerpos y la atmósfera que los rodea; se abrió el estudio de los valores, es decir, el grado de luz o de sombra que hay en un detalle determinado con relación a los demás que constituyen el conjunto . . .”. “Así apareció una nueva pictórica y a ella se debe la originalidad de la escuela moderna que no tiene rival entre ninguna de las escuelas pasadas”.

Analizando el problema del dibujo, Lira afirma: “aun la manera de dibujar se ha transformado; antes se procedía por análisis y ahora se sintetiza en lo posible. Un antiguo pintor de la escuela clásica dibuja primero el esqueleto de un hombre, luego agregaba los músculos y concluía por la túnica o la levita”. En cambio, “actualmente principia un dibujante por establecer una serie de luces y sombras que den la más perfecta idea posible del modelo que la ocupa,



PEDRO LIRA
En la Quinta Normal
Fragmentos

y el dibujo del desnudo y aun del esqueleto no entran allí sino como espacio de comprobante a fin de corregir la disposición de un contorno o de un pliegue fuera de lugar". "El primer resultado ha sido que la pintura contemporánea es mucho más vibrante y animada que la de principios de siglo".

Con todas las reservas que pueda merecer este artículo, en lo tocante a la distinción que hace entre "pintura estatuaría", "pintura romántica" y "pintura pintoresca", hay que destacar su apertura teórica hacia una posición estética mucho más de acuerdo con los cambios que se producían en la pintura. Reviste especial importancia su mayor comprensión de la autonomía de los medios de expresión plásticos y el énfasis que pone en el paisaje, como una temática adecuada para lograr que esos medios alcancen un nivel liberador superior a otras proposiciones. Tal vez lo más audaz en su concepción fue el cambio profundo, en el plano de la reflexión, de la importancia que tenía el problema luminoso y su incidencia en los objetos.

Se podría afirmar con bastante seguridad que si Lira hubiese llevado a la práctica, en la tela, toda su concepción teórica del espacio, del color y de la luz se habría transformado en el primer pintor impresionista del país, sin necesidad de pasar por los derroteros de la influencia y del contacto directo con los artistas representativos de ese movimiento.

Sin embargo, si utilizando el lenguaje escrito fue muy preciso, no ocurrió lo mismo cuando utilizó el pincel y la paleta: su lenguaje plástico titubeó, sin llegar a expresar de manera definitiva el "nuevo vocabulario" que, implícitamente, contenía el color y la luz.

La indecisión lo acompaña aún en esta última etapa, la más provechosa artísticamente; su obra es indicadora de una duda permanente que va con él, desde los comienzos de su carrera, y aún ahora, enfrentado casi exclusivamente al paisaje, propone soluciones que, a menudo, resultan contrastantes.

Si se comparan sus paisajes *Parque Cousiño* y *En la Quinta Normal* se observa que, en el primero, el ojo del pintor adapta los medios plásticos a las cualidades colóricas de los seres de la naturaleza, olvidando que no existe el color único y estable. Sin embargo, hay que resaltar la manera cómo el color está colocado, porque no hay individualidad nítida de cada cosa, sino que está puesto en grandes masas, casi monocromas. La luz, en cambio, no está trabajada en todas sus posibilidades y sólo se plantea como una manera de establecer las distancias entre los seres, los que a su vez están en relación con los planos que contiene el cuadro. En contraste, en el segundo cuadro, no concibe el color como existiendo por sí mismo: el paisaje se colorea, se compone y se recoge o se extiende según la luz que recibe y la calidad del aire que lo envuelve. Hay una preocupación mucho mayor por el problema luminoso, que lo lleva a emplear una técnica más suelta donde la impronta se hace visible a través de una densificación tanto del objeto percibido como del empaste⁷⁵, gracias a una pincelada más comprometida con lo propiamente pictórico que con lo propiamente temático. El artista trabaja el fenómeno luminoso a partir del tono local, en este caso el verde del follaje, como primera capa pictórica; luego lo recubre con toques que aclaran ese tono, con el fin de sugerir la luz sobre la vegetación; de esta manera, el color local se debilita y el color-objeto cede su lugar al color-luz.



75 Se denomina empaste a la aplicación áspera, rugosa, de un pigmento sobre la tela; habitualmente se realiza por medio de una espátula y hace que la pintura sobresalga en relieve.



EUGENIO GUZMAN OVALLE
Paisaje en otoño
 0.41 x 0.59m
 Museo Nacional de Bellas Artes

Este abandono del tema, para transformarlo en simple motivo para pintar, es particularmente significativo en su cuadro *Bajo la higuera* (Col. particular): partiendo de una visión casi naturalista, proyectada sobre el primer plano, el artista fija detenidamente las características físicas, como la textura del tronco y las ramas, cambiando radicalmente esa visión a medida que los objetos se distancian del primer plano; disuelve las formas, debilita la identificación de los seres, acentuando el valor del color y de su uso, que ha roto la relación directa color-objeto.

A pesar de la liberación plástica e imaginativa que le proporcionó el paisaje, Pedro Lira no se limitó sólo a ella. No descuidó otras temáticas como el retrato, por ejemplo, abordado en épocas anteriores. En este género se hace muy patente la problemática del pintor, que no puede romper del todo sus ataduras con la tradición representativa y con los mandatos que condicionaban los medios plásticos. No se resolvió a subordinar el tema a las proposiciones que surgían del propio ejercicio de la pintura; en esta disyuntiva el pintor buscó conciliar lo que lo limitaba, con lo que lo liberaba, tratando de lograr que coexistieran representación y creación, sujeción temática y liberación pictórica. Algunos retratos muestran su sumisión al retratado, mientras que su anhelo creativo lo vuelca una vez más en todo lo que no es modelo propiamente tal. En sus obras *Niña rubia* y *Niño rubio* (Col. particular), con la salvedad de los rostros, se observa un notable trabajo en la aplicación del color: coloca una primera capa de pintura en forma pareja; luego la somete a un intenso trabajo de pincelada corta, entrecortada, distribuyéndola rítmicamente en el ropaje. Al no estar limitado, pudo desplegar su capacidad creativa hasta lograr una expresión verdaderamente plástica. Por el contrario, los rostros están ejecutados en forma absolutamente tradicional, reprimiendo todo vuelo creativo, modelando con eximio oficio académico las cabezas.

Contrastes profundos y marcados, que con mayor o menor fuerza acompañan la trayectoria de este artista chileno. Sólo el paisaje nacional le permitió, en gran parte, superarlos. Fue el reencuentro con la naturaleza chilena y el verdadero encuentro con la pintura.

A su regreso de Europa, Pedro Lira comenzó su labor de difusor y maestro: su magisterio se prolongaría hasta el término de su vida. Su fuerte personalidad se dejó sentir en su docencia y su autoridad fue indiscutida entre sus discípulos; algunos lo calificaron de “dictador artístico” y, al respecto, Nathanael Yáñez, un crítico formado bajo su influencia, dijo: “el criollo macuco, algo ilustrado en materia artística, desconfiaba de él y le juzgaba mandón y apasionado por sus ideas”⁷⁶. Pero, más que defectos, éstas eran cualidades del maestro, ya que su autoridad provenía del conocimiento y de la experiencia forjada a lo largo de una vida, que le daban un ascendiente muy difícil de igualar. Su apasionamiento no era más que el producto de quien defiende sus ideas, honestamente convencido de la verdad que contienen.

Una prueba de que no abusó de la autoridad que le confería su alto cargo docente, como Director y profesor de la Escuela de Bellas Artes, lo testimonian sus propios discípulos: Carlos Isamitt (1887-1974) afirmaba: “El maestro Lira nos enseñó algo que antes no existía: el analizar obras de arte de la época, haciendo comparaciones con otras y dándonos siempre una

⁷⁶ Yáñez Nathanael, op. cit.

visión más amplia de lo ya conocido . . .”⁷⁷. Por su parte, Pablo Burchard (1875-1964) dijo en una ocasión: “Fui guiado en mis primeros años por ese gran pintor y maestro que fue don Pedro Lira. A sus alumnos enseñó siempre la importancia del oficio en sí y luego la búsqueda de la expresión personal”⁷⁸.

Entre los discípulos más destacados de Pedro Lira hay que recordar a CELIA CASTRO (1860-1930) quien a través de su sentido pictórico fue capaz de sugerir por mediación de la luz y el color la presencia del sentimiento humano: *La vieja* (Museo Nacional de Bellas Artes); EUGENIO GUZMAN OVALLE (1862-1900), cuya muerte prematura impidió que desplegara toda su capacidad, alcanzando a mostrar parcialmente sus ricas potencias creativas. En su cuadro *Paisaje en Otoño* (Museo Nacional de Bellas Artes) supo adecuar la técnica pictórica al ritmo de la naturaleza, ya sea intensificando el trabajo de la línea o sumergiéndola bajo el imperio del color; NICANOR GONZALEZ MENDEZ (1864-1939) en su retrato *Cabeza de viejo* (Museo Nacional de Bellas Artes) mantiene una visión representativa en la cual está presente, no obstante, la exteriorización del yo íntimo.

Otros discípulos del maestro que han ocupado un lugar preferente en la historia de la pintura chilena y cuya labor se prolonga en el siglo XX son: MARCIAL PLAZA FERRAND (1879-1948), MANUEL ORTIZ DE ZARATE (1887-1946) y CARLOS ALEGRIA (1882-1953).

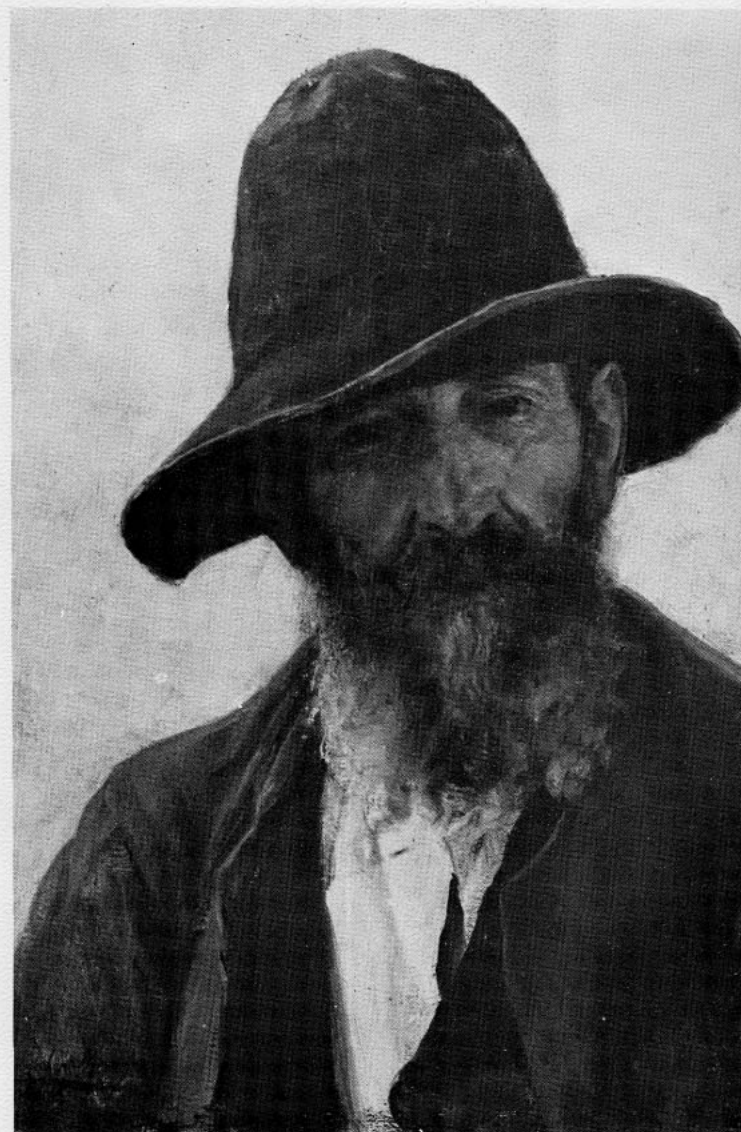
El paisajismo europeo

Contemporáneamente a los pintores mencionados, otros artistas chilenos hacen suya la temática paisajista, pero la orientación que le dan permite establecer ciertas distinciones importantes en relación con aquéllos. Se trata de ALBERTO ORREGO LUCO (1854-1931), RAMON SUBERCASEAUX (1854-1936) y JOSE TOMAS ERRAZURIZ (1856-1927).

Su agrupación debe entenderse sólo por coincidencias extrínsecas a su trabajo artístico: pertenecen a la misma generación, su formación es eminentemente europea, su estadía en el Viejo Mundo es prolongada y una parte importante de su producción la realizan en ese continente.

Al analizar sus obras se observan ciertas semejanzas, pero, a la vez, importantes diferencias. Su estudio permite poner de manifiesto un fenómeno frecuente dentro del desarrollo de la historia del arte. En efecto, se aprecia cómo una misma temática realizada por pintores contemporáneos entre sí, sometidos a contingencias parecidas, recibe una concepción tan distinta. Una de las peculiaridades del arte es, justamente, la de no quedar sometido a modelos y esquemas coincidentes; no se deja condicionar por padrones extrínsecos y manifiesta su originalidad sólo cuando la expresión intransferible de su autor se prolonga en la obra creada.

El valor de las telas de Orrego Luco reside, fundamentalmente, en el trabajo con el color, que somete a los cambios de la luz atmosférica. Aunque no llega a la experiencia impresionista, su trabajo color-luz, en parte lo aproxima. Su pintura se puede situar en un punto intermedio entre la corriente romántica



NICANOR GONZALEZ MENDEZ
Cabeza de viejo
0.52 x 0.41m
Museo Nacional de Bellas Artes

77 Concha Eduardo, Pedro Lira, Memoria para optar al título de profesor de Artes Plásticas, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad Católica de Chile, Santiago 1964.

78 Romera Antonio, Burchard o El Lenguaje Pictórico, El Mercurio, Santiago 15.6.1964.



CARLOS ALEGRIA
Retrato de hermanas Braga Cruz



MARCIAL PLAZA FERRAND
Desnudo
1.45 x 0.86 m



ALBERTO ORREGO LUCO
Alameda



ALBERTO ORREGO LUCO
Venecia
0.49 x 0.89m



ALBERTO ORREGO LUCO
Nocturno veneciano
0.23 x 0.48m
Museo Nacional de Bellas Artes



ALBERTO ORREGO LUCO
Laguna del Parque Cousiño
0.50 x 0.90m

nacional y el Impresionismo europeo.

Dicha ubicación se justifica, debido a que en su pintura se aprecia, por una parte, la inclinación romántica, que se hace presente en los contrastes luminosos y en la atracción por la naturaleza. La concibe a través de un tiempo interno que quiere detener, más que el tiempo cronológico, la sucesión de estados anímicos o afectivos: el instante del reposo o el momento de la quietud⁷⁹. Por otra parte, el pintor capta que la naturaleza es cambiante; que está sujeta a la inexorabilidad de la luz que cae sobre los objetos; que el paso del día y de la noche provoca variaciones luminosas. Trata, aunque de manera incipiente, de explorar plásticamente estos fenómenos: el color, a pesar de no adquirir intensidad cromática —mitigado por el negro— alcanza a exteriorizar las contraposiciones luminosas; para insinuar los objetos sometidos al contrapunto luz-sombra, utiliza la mancha, la cual se funde con la vecina, pero sin que cada una de ellas logre aquella autonomía cromático-luminosa propia del Impresionismo. Pese a este fundido, hay una intención analítica importante y una parcial desintegración de las formas mediante las manchas.

La mejor comprobación de su trabajo con el color se puede ver en dos de sus obras tituladas *Atardecer en Venecia* y *Puesta de sol en el mar* respectivamente. Ambas corresponden al mismo lugar geográfico, pero tienen una realización pictórica diferente: la primera, presenta una preferencia por los ocre y ciertos toques de amarillo que reflejan la luz solar proyectada sobre las aguas, el cielo adquiere un tinte cálido que enfatiza la atmósfera estival y luminosa. En la segunda, en cambio, predomina el azul hasta llegar a ser casi monocromático, mostrando una atmósfera invernal. Pues bien, ambas obras son testimonio de la visión de Orrego Luco, que percibió la naturaleza sometida a los cambios atmosféricos y que, al hacerse presente la luz, no permite que un mismo lugar permanezca constantemente invariable.

Se puede afirmar que este artista merodeó el Impresionismo, pero sin hacerlo suyo; para ello tendría que haber cambiado su propia actitud ante la vida y el arte: tendría que haberse desprendido de su temperamento romántico e idealista, que sus telas no podían ocultar. Como muy bien lo afirma Carlos Orrego, “el artista buscaba remedio a sus males espirituales, a sus atormentadoras angustias, admirando la naturaleza. Nunca usó sus pinceladas como un medio de combate, porque creía que el arte es un fin y no un medio y que no hay fin más noble que el arte por el arte”⁸⁰. Se guió por su temperamento y por eso abandonó prontamente todo aprendizaje al lado de maestros de renombre, para hacer de la naturaleza su verdadera maestra.

Ramón Subercaseaux concibe la temática paisajista bajo otra perspectiva: el paisaje lo acompaña con elementos ajenos a la naturaleza misma mediante la representación de formas que testimonian el pasado histórico del hombre: deja de ser espacio físico para transformarse en espacio cultural. Pareciera que está más atento a los cambios que el hombre ejerce en el mundo físico, que en conceder atención a la naturaleza intocada. Quizás si su contacto muy estrecho con el patrimonio cultural europeo modificó su visión del paisaje como escenario natural: privilegió el lugar por su historia y no por su naturaleza.

Para resaltar este hecho, recuérdese la manera cómo visualizaba Orrego Luco el paisaje: él lo depura de elementos ajenos, imponiéndose la naturaleza

⁷⁹ Esta actitud contrasta con el Impresionismo, que busca el tiempo en su fugacidad, no para detenerlo, sino para mostrar su continuo e incesante movimiento.

⁸⁰ Orrego Carlos, Alberto Orrego Luco, Santiago, Universitaria 1964.



RAMON SUBERCASEAUX VICUÑA
Diques de Valparaíso
 Museo Nacional de Bellas Artes



RAMON SUBERCASEAUX VICUÑA
Puerto



RAMON SUBERCASEAUX
Veraneantes en Reñaca

por sí misma; y si se verifica la participación de objetos culturales, éstos están fundidos con la naturaleza mediante un tratamiento que los integra a la unidad visual y expresiva. Subercaseaux, por el contrario, más que lograr una integración y una fusión de los distintos elementos, los yuxtapone, y el resultado, en muchos casos, es que cada uno de ellos aparece aislado, inconexo, perdiéndose el sentido de totalidad de la obra.

Sin embargo, cuando rompe la unión entre historia y naturaleza, experiencia que desarrolla especialmente en Chile, consigue en ciertas obras calidad artística. Algunos paisajes como *Reñaca* (Col. particular) y *Diques de Valparaíso* (Museo Nacional de Bellas Artes) son demostrativos de esa ruptura. En el primero, la presencia de la naturaleza aparece en toda su magnificencia, sin que elementos extraños la debiliten o la subordinen. En otro paisaje, *Veraneantes en Reñaca* la visión pictórica alcanza mayor relieve: somete a la naturaleza a un trabajo plástico más intenso, como igualmente a una recomposición de sus elementos, que renuncian a una objetividad rigurosa. Pero todo esto no se contrapone a una experiencia visual muy directa, que debilita cualquier carga subjetiva o resabio romántico: elimina las brumas y la profundidad del espacio, para reemplazarlas por una luminosidad más intensa, coloreando la tela mediante planos de color hasta conseguir que el paisaje se aproxime al espectador, al dar primacía a la superficie bidimensional.

Al considerar globalmente la obra de José Tomás Errázuriz se pueden distinguir ciertas características resaltantes. La más notable es la reelaboración racional de la realidad, quizás una de las más intensas entre los pintores chilenos del siglo XIX. Esta nota distintiva se percibe claramente en la composición de los elementos plásticos, cuyo reordenamiento es la consecuencia de un análisis riguroso de lo real, que permite su integración en la tela como un todo pictórico. Gracias al trabajo de la línea, los distintos planos se delimitan y la naturaleza se simplifica de elementos accesorios. Su aproximación a ella está desligada de proyecciones afectivas, actuando el ojo del pintor como un verdadero filtro, que sólo permite el paso de lo que es susceptible de ser elaborado plásticamente.

En este pintor hay una búsqueda por derroteros distintos a los que seguían los artistas anteriormente mencionados. El procede a eliminar o debilitar la subjetivación temática para intensificar la estructura de los objetos: se detiene en el análisis de la calidad táctil de aquéllos, mostrándolos en su densidad física, pero sin caer en una visión fotográfica de la realidad. Ha sabido reelaborar el objeto en función de las necesidades propias que surgen de la tela y no del modelo.

Como se indicaba, en su visión pictórica juega un papel prioritario el dibujo, elemento plástico que él domina con gran maestría y calidad: estructura el objeto, lo delimita y lo define hasta el punto de que pareciera independizarse y gozar de plena autonomía. Pero esto es más aparente que real, porque el artista, mediante la composición, impide que los objetos pierdan coherencia o se desintegre la unidad que existe entre ellos, ordenándolos y ubicándolos en distintos planos y reforzando la unidad mediante la intervención del color.

Al término de este capítulo se puede verificar cómo los artistas nacionales han tomado conciencia de que la obra de arte tiene su propio valor. Ya no será



JOSE TOMAS ERRAZURIZ
Atardecer
0.17 x 0.40m

considerada como una simple referencia que la lleva a convertirse en medio, en pura representación, donde lo que vale pareciera ser no lo pintado en la tela, sino la realidad extrínseca a la cual ella se refiere.

Esta conciencia de la autonomía del arte no fue un problema local, pertinente sólo a la pintura nacional, sino que se planteó a nivel internacional, y prueba de ello son los variados movimientos que desde fines del siglo XIX y especialmente en las primeras décadas del XX demostraron, a través de las distintas manifestaciones del arte, el anhelo común del verdadero artista, de liberar su obra de cualquiera instrumentalización. De igual manera, la estética contemporánea ha tomado muy en consideración aquella inmanencia del arte, que habla un lenguaje propio para revelar el mundo circundante.

Los pintores nacionales de los últimos decenios del siglo XIX son los primeros depositarios de la nueva actitud. Esto significa apartarse de las pautas vigentes en ese momento, que exigían representar un mundo conocido que no violentara las normas impuestas por el realismo fotográfico imperante en los círculos oficiales del mundo entero.

El artista comprende que su expresión es libre, sin limitaciones. Esta actitud, débil todavía en los pintores analizados, se acrecienta en algunos contemporáneos a los aludidos.

En este sentido, el paisaje abrió las puertas y no fue una casualidad que haya tenido tantos y tan importantes cultores.

La culminación del intento por llegar a una expresión verdaderamente renovadora se encontrará en un grupo de pintores que cierran el siglo, abriendo nuevas rutas a la pintura chilena.



JOSE TOMAS ERRAZURIZ
Escena de la Campiña británica



EUGENIO GUZMAN OVALLE
Paisaje cordillera



THOMAS SOMMERSCALES
Homeward - Bound
1.04 x 1.85 m

Capítulo Quinto

Una experiencia artística renovadora

Cuatro maestros

La trayectoria de la pintura chilena durante el siglo XIX culmina con la obra de cuatro notables maestros: ALFREDO VALENZUELA PUELMA (1856-1909), ALFREDO HELSBY (1862-1933), ALBERTO VALENZUELA LLANOS (1869-1925) y JUAN FRANCISCO GONZALEZ (1853-1933).

El análisis de sus obras permite dar valederas razones estéticas para considerarlos conjuntamente, lo cual no quiere decir que no se reconozcan las diferencias que los separan.

Los cuatro maestros radicalizan su percepción visual y, por consecuencia, su trabajo con los medios plásticos. Esta constante es la que otorga un carácter de continuidad a sus creaciones. No obstante conviene entender que esta continuidad no implicó ni una sujeción, ni una repetición formal, ni menos la presencia de un estilo colectivo. Este rasgo compartido no habría sido posible sin una *intención artística común* que, por caminos diferentes, desembocó en la renovación de la experiencia pictórica mediante un lenguaje que otorgó mayor autonomía a sus medios; se apartaron en mayor o menor medida de los cánones visuales establecidos, lo que les permitió enriquecer su proposición plástica.

La gravitación de la academia de pintura

Con el fin de establecer claramente las coordenadas que servirán de punto de partida para analizar a estos cuatro maestros, es conveniente recordar que con la fundación de la Academia, la pintura nacional se había bifurcado en dos vertientes bien definidas: por una parte, la *vertiente académica*, que impuso sus

principios estéticos y prejuicios formales, apoyados en una técnica rigurosa, orientada a respaldar una jerarquía temática; y, por otra parte, la *vertiente paisajista*, fruto de la insatisfacción que produjo en algunos artistas el sometimiento a esos postulados, facilitándoles el despliegue más fructíferos de sus capacidades.

Los cuatro maestros experimentaron en carne propia las tensiones resultantes de esas posiciones antagonistas. Ninguno escapó en una primera etapa de su aprendizaje, a la tuición de la Academia: Valenzuela Puelma y Juan Francisco González fueron discípulos de Kirchbach y de Mochi; Valenzuela Llanos recibió la enseñanza de éste último como también de Cosme San Martín; por su parte, Alfredo Helsby, aunque no estudió en la Academia buscó el alero protector de Valenzuela Puelma.

La primera interrogante que surge se refiere a la influencia que pudo haber tenido en ellos la Academia y que es preciso dilucidar, con el fin de establecer cuál fue el grado de asimilación de esa enseñanza y cómo se manifestó en sus obras.

En el caso de *Valenzuela Puelma*⁸¹, una parte importante de su obra lo vincula con los preceptos del oficialismo artístico. Su formación la inició en la Academia de Pintura y la continuó directamente en Europa a partir de 1881, permaneciendo cuatro años en la capital francesa. Frecuentó asiduamente los museos y copió las obras de los grandes maestros: Ticiano, Rembrandt, Velásquez ... Esta actividad le permitió adquirir una técnica que depuró con los años, convirtiéndose en una de sus características más resaltantes.

En esta etapa adhirió plenamente a los postulados de la pintura oficial, conectándose con el círculo que la representaba. Su más cara ambición era exponer en el Salón de París y este sueño lo vio realizado con su cuadro *Náyade cerca del agua* (Museo Nacional de Bellas Artes). En 1889 se vieron coronados los esfuerzos del artista, al recibir una Mención Honrosa por su tela *La Sirena (o la ninfa de las cerezas)*, que mereció encomiásticas alabanzas del crítico francés Armand Silvestre en la revista *Le nu dans le Salon*, como igualmente en la revista *La vue dans l'Art Moderne*. De esta época son también *La lección de Geografía*, *La Ciencia mostrando al Genio*, *La Perla del mercader* y *La resurrección de la hija de Jairo*.

La consagración de Valenzuela Puelma en el Salón de París, es enormemente significativa para la pintura nacional de fines del siglo. Su premio representa más que el triunfo de un pintor chileno, el triunfo de la Academia. Su obra refleja una concepción del arte recogida en Europa, enseñada por los primeros directores de la Academia y asimilada por los alumnos, y que volvía ahora a su fuente de origen por intermedio de la obra premiada. La pintura académica nacional obtenía un éxito resonante con este respaldo del arte oficial europeo. Este pintor sintetizaba los anhelos tan largamente buscados por los artistas chilenos, de que sus obras fueran reconocidas por la omnipotente e indiscutida autoridad del jurado, en el mismísimo continente europeo.

Esta coronación de la pintura nacional era la culminación de un proceso iniciado por la generación de artistas extranjeros y continuado por la Academia de Pintura. Esta se propuso acortar en el más breve plazo la distancia que separaba la actividad artística del país, de la europea: había que superar "tres

81 Blanco Arturo, El Pintor Alfredo Valenzuela Puelma, Revista Chilena de Historia y Geografía, Santiago, Oct.-Dic. 1932. Alfredo Valenzuela Puelma, Selecta N° 3, Santiago, Junio 1909.

Bunster Enrique, Siete Medallas para Valenzuela Puelma, El Mercurio, Santiago, 17.10.1971.

Gru Alfredo, Alfredo Valenzuela Puelma, Revista Zig-Zag N° 34, Santiago 1905.

Ossandón Carlos, Alfredo Valenzuela Puelma, Santiago 1934.

Rocuant Miguel Luis. El Desnudo en la Pintura, Revista de Artes y Letras, Santiago, 1918.

Romera Antonio, Alfredo Valenzuela Puelma, Catálogo de la exposición retrospectiva en la sala La Capilla, Santiago, 1975.

siglos de frustración artística” y, al mismo tiempo, asimilar en sesenta años el patrimonio europeo, con el fin de emularlo.

Un número considerable de pintores chilenos se embarcó en esta nave, cuyo rumbo aparentemente muy bien trazado, conduciría al artista a un destino feliz. Pero subirse a ella significaba aceptar y cumplir órdenes emanadas de una autoridad que exigía su fiel cumplimiento y su incondicional acatamiento. No se reparó en que el destino final los llevaría a un mundo que, con todas sus cualidades y valores, los apartaba irremediabilmente de su propio mundo; en la medida en que la permanencia en ese puerto se hiciera prolongada, se corría el peligro de olvidar definitivamente quién se era y de dónde se había venido.

Tampoco se advirtió que esa nave, frecuentada por los artistas nacionales, ya estaba haciendo agua, vaticinando un hundimiento inevitable. Se quiso llegar a puerto en una embarcación que estaba carcomida por el uso y el abuso, olvidando repararla o mejor introducirle innovaciones radicales que respondieran a las exigencias que emanan de un organismo tan vivo como es el arte.

Cuando Valenzuela Puelma obtuvo la Mención Honrosa en el Salón de París, habían transcurrido quince años desde que los impresionistas presentaron sus obras, que fueron rechazadas como si sus autores estuviesen “apestados”. A partir de ese rechazo, la vanguardia inició la marcha hacia una independencia definitiva frente a los prejuicios de los “círculos representativos” del arte. Necesitaban encontrar un lenguaje distinto al de la convención oficial; un lenguaje liberado de fórmulas y lugares comunes, que fuera capaz de unir el mundo conocido con el mundo imaginado; un lenguaje revelador, que pudiera entrar en vital comunicación entre el artista y los hombres, entre éstos y el mundo.

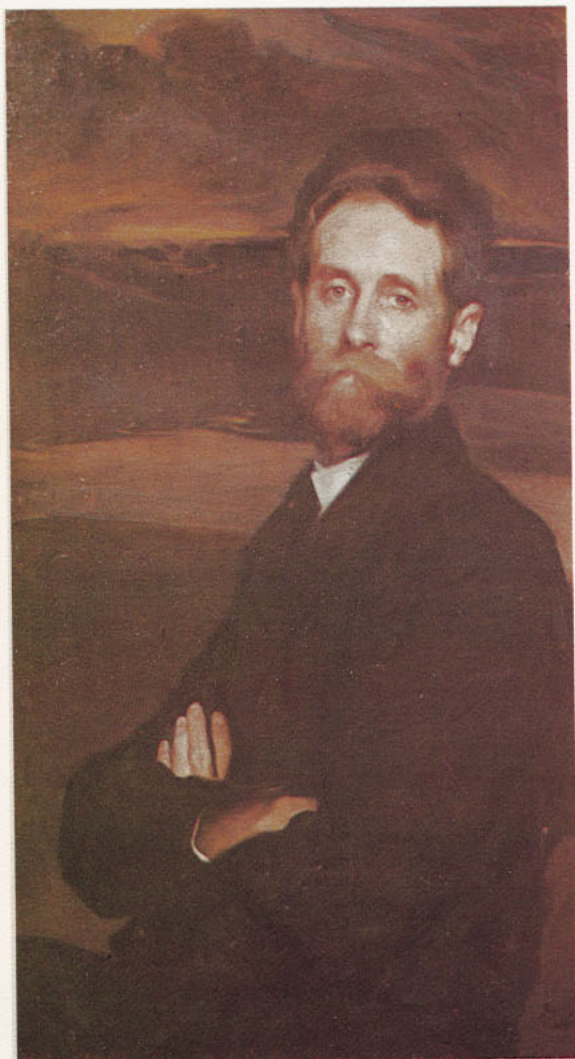
Pero no se entienda que esta búsqueda iniciada por los impresionistas se plantea como la alternativa ineludible a la cual debían adherirse los pintores chilenos frente a la caducidad del arte académico y de salón. El Impresionismo no significó el descubrimiento de la pintura, sino que fue su redescubrimiento: sus representantes volvieron a encontrarse con los verdaderos orígenes del lenguaje plástico; bucearon en sus profundidades, para desentrañar su sentido más auténtico, que había quedado enmascarado por lo que no era pintura, sino que sólo complacencia ante formas transpuestas a la tela, que se adecuaban al “orden visual” de una sociedad que repugnaba cualquiera innovación que rompiera sus esquemas formales y sus normas estéticas.

El pintor nacional quiso competir o imitar ese arte como si estuviese en igualdad de condiciones con respecto al artista europeo, quien tenía la insalvable ventaja de poseer un pasado artístico que se respetaba y se vivenciaba, que le servía de apoyo y fundamento para sus propias creaciones, y por si esto fuera poco, tenía a su favor la aprehensión directa de su propio mundo. ¿Acaso los impresionistas repudiaron su patrimonio artístico, olvidaron Europa o rechazaron su inserción histórica? ¿Habría sido posible el Impresionismo, desligado de todo ese escenario?

Por su parte, la pintura colonial ¿no fue acaso expresión auténtica de un mundo propio, intransferible, original en su génesis y en su desarrollo? Tuvo la peculiaridad de no dejarse avasallar por las múltiples influencias reci-



ALFREDO VALENZUELA PUELMA
Mujer con velo



FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR
Retrato de pintor (Alfredo Helsby)
 0.58 x 1.00 m

das. Si hubiese quedado condicionado por ellas, no habría sido capaz de expresión auténtica ni de revelación original. La pintura colonial reveló al hombre y mostró su mundo, y para ello fue necesario que las influencias recibidas se adaptaran a la actitud vital del hombre colonial, se integraran a su visión del universo y a su concepción de la vida, únicos caminos posibles para que la realización expresiva del arte mostrara auténticamente a sus autores.

La Mención Honrosa obtenida por Valenzuela Puelma comprueba su ubicación en aquella vertiente tan dominante: la persistencia del academicismo. Pero la objetividad del análisis obliga a ser justo con este pintor que, si bien resumió una concepción y una actitud en un momento dado, paulatinamente logró superar esa instancia. En tensiones sucesivas desarrolló una lucha ardorosa para evadirse de las ataduras, a fin de que afloraran en la tela expresiones vinculadas a su propia intimidad. Se dio cuenta de que la Academia no le podía proporcionar la libertad plástica que necesitaba y decidió proseguir solitariamente, basado en su propia visión del mundo, única manera de comunicar visualmente las tensiones que animaban a su alma atormentada.

Se le encuentra nuevamente en Europa en el año 1887, manteniendo permanente actividad, visitando museos, estudiando y pintando en completa soledad. Sin embargo, cada vez que regresó a Chile mantuvo contacto con el ambiente artístico nacional, concurrendo habitualmente a los salones y realizando una importante labor de difusión, especialmente en Valparaíso. En el año 1892 se produjo una vacante en la cátedra de pintura de la Escuela de Bellas Artes; a pesar de contar con el apoyo de los estudiantes, el Ministerio designó a otra persona. Su desasosiego espiritual no le permitió encontrar la tranquilidad y la estabilidad necesarias para proseguir su carrera en el país; en 1907 está de nuevo en París. Allí lo sorprenderá la muerte en total abandono, en el manicomio de Villejuif.

La persistencia académica que se ha apreciado en una parte importante de la obra de Valenzuela Puelma no se presenta con los mismos ribetes en la obra de *Alfredo Helsby*⁸². Este artista no inicia su aprendizaje en contacto directo con la Academia y, quizás por esta razón, pudo orientarse más libremente. El pintor inglés Somerscales fue uno de los primeros en ofrecerle sus consejos y su apoyo. Helsby debía compartir su trabajo como empleado de comercio con su vocación artística; como el primero lo absorbía y era el que le permitía subsistir, la actividad pictórica tuvo que concentrarla en sus días libres. En muchas oportunidades sus salidas dominicales las hizo en compañía de Juan Francisco González.

El temperamento de Helsby exigía una disciplina metódica que encauzara la espontaneidad de sus impresiones visuales; en este sentido encontró en Valenzuela Puelma al maestro que sabría orientarlo en un trabajo sistemático. Hasta su encuentro con él, sus cualidades se habían desarrollado casi naturalmente, sin prejuicios y sin supuestos estéticos. Entre ambos surgió una estrecha amistad que los acompañó más allá de las fronteras del país, exponiendo juntos en Europa.

Pero la influencia que Valenzuela Puelma ejerció en él no se relaciona con el aprendizaje de una determinada técnica ni con una fijación temática precisa; hay que considerarla más bien como una contribución positiva para que

⁸² Richon—Brunet Ricardo, Alfredo Helsby, revista Selecta, Santiago, Julio 1909.

Helsby asumiera definitivamente la pintura como centro esencial de su realización personal.

Desde los inicios asume una actitud frente al arte, sin barreras que lo limiten o coarten. Un factor importante en esta posición lo constituye su adhesión al paisajismo, a temprana edad. Tal como lo afirma Richon —Brunet, el pintor se posesionó de la naturaleza desde muy pequeño: “la contemplaba diariamente, recogía flores y hojas secas, haciendo ramilletes, con los cuales instintivamente componía los colores buscando armonías . . .”⁸³. Esta familiaridad con el mundo físico sería su verdadera escuela y gracias a la observación de los fenómenos naturales percibió la intensidad del color, las mutaciones que deparaban los cambios atmosféricos en su relación con los objetos y la importancia esencial que tenía la luz. Su pintura se orientó hacia los problemas de luz y sombra, aplicando un cromatismo muy poco frecuente en la tradición nacional; empleó técnicas que estaban más en consonancia con su propia visión del mundo circundante, que con imposiciones establecidas por el imperio de la autoridad.

No es tarea fácil ahondar en la obra de *Alberto Valenzuela Llanos*⁸⁴, si se pretende encasillarlo únicamente en una orientación académica. Ciertamente estudió en la Academia de Pintura y que sus viajes a Europa lo mantuvieron en permanente contacto con las figuras más representativas del arte oficial, como eran por ejemplo Jean Paul Laurens y Fernand Cormon (1845-1924); el primero fue su maestro en la Academia Julien, prestigiosa escuela particular de arte, que gozaba del beneplácito académico. La culminación de estos vínculos lo obtiene en 1913 en el Salón de París con sus obras *Puesta de sol en Los Andes* y *Tierra de cultivo*, que le valieron Medalla de Plata: era el reconocimiento internacional a su calidad de pintor. Pero su consagración no se detuvo allí, puesto que a lo largo de su vida obtuvo veintiséis recompensas y distinciones oficiales. No hay duda de que ha sido el artista más laureado de la pintura chilena.

Pero, cabe preguntarse, ¿su consagración fue el resultado de una feliz inserción en el academicismo? ¿Fue su persistencia académica la que le permitió obtener tantos galardones? En estricto rigor, ni lo uno ni lo otro.

Aparentemente se daban todos los ingredientes para que su obra quedara vinculada a la tradición: ingresó a la Academia en 1887, a temprana edad, después de una frustrada experiencia como dependiente en una tienda de géneros de San Fernando, su ciudad natal. Al cabo de dos años como estudiante en esa Escuela, se abren las puertas del Salón capitalino para acoger las primeras obras de este brillante alumno, hazaña que muy pocos habían conseguido. En 1890 obtiene su primer triunfo importante: Tercera Medalla. Desde ese momento, los éxitos son ininterrumpidos, tanto en Chile como en el extranjero. Su calidad artística le permitió obtener una pensión del Gobierno para viajar a Europa, y hará cuatro viajes sucesivos entre los años 1901 y 1909; naturalmente, su lugar de estadía es París.

Esta reseña de los pasos del pintor colchagüino parecen reafirmar una actitud y una orientación marcadamente académica: ciertas obras, como sus retratos a lápiz y algunos paisajes pintados entre 1889 y 1900, permiten sostenerla.

83 Richon—Brunet Ricardo, op. cit.

84 Maldonado Carlos, Valenzuela Llanos, Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, Santiago 1972.

Soto Heriberto, Vida y Obra de Alberto Valenzuela Llanos, ensayo inédito.

Yáñez Nathanael, En el Taller de Valenzuela Llanos, revista Zig-Zag N° 224, Santiago 1909.

Sin embargo, a pesar de todos estos factores que lo hacen tributario de la pintura académica, un exponente más de los cánones proclives al naturalismo, es preciso considerar otros factores menos visibles e inmediatos, pero más profundos y duraderos.

Para comprenderlos conviene aclarar la fisonomía que presentaban en ese momento, tanto la Academia de Pintura chilena como las academias europeas, sobre todo las francesas, que fueron frecuentadas por este artista. La Academia chilena, en cierto modo, había temperado su rigor escolar, bajo la dirección de Mochi. El discípulo se encontró con un maestro que no lo avasalló, y como poseía riquísimas aptitudes, éstas pudieron desarrollarse sin coerciones. Es dable pensar que si las hubiera encontrado, posiblemente no habría seguido frecuentándola. Al mismo tiempo, habían quedado atrás los nefastos privilegios temáticos que imponía el profesor; el reconocimiento del paisaje como tema era una realidad que nadie discutía aun en la enseñanza sistemática. Este pintor, que no titubeó un instante en hacer del paisaje el eje central de sus motivaciones, encontró un terreno relativamente abonado.

Pero como la Academia chilena no era la meta que ambicionaba, sino solamente la etapa necesaria para alcanzar la cima en Europa, emprendió viaje para perfeccionar sus conocimientos en las disciplinas estrictas del dibujo y del modelado, alternadas con frecuentes visitas a los museos: la Academia Julien y el Museo del Louvre respectivamente procurarían esos objetivos. Felizmente para él, aquella Academia ya no tenía el carácter inflexible ni en las proposiciones temáticas ni en la metodología de la enseñanza; no obstante, continuaba resguardando la técnica tradicional, impidiendo que el alumno se orientara hacia pautas técnicas y visuales que se realizaban al margen de estos centros. Evidentemente no habían renunciado a la lucha incisiva contra las vanguardias y, si en ese instante, no se luchaba frontalmente contra el Impresionismo que, mal que mal comenzaba a ser aceptado, aunque atenuado en su violencia pictórica, la lucha se estaba dando ahora contra un nuevo enemigo: el Fauvismo. La desintegración del objeto apoyada en una proposición insólita del color, obligaba a formar un frente de batalla para evitar que tal "corrupción" penetrara en las academias.

Dentro de sus limitaciones, la Academia Julien ofreció a Valenzuela Llanos una apertura positiva en la medida que se transformó, por las exigencias del ambiente artístico, en un organismo más flexible, centrado en los esfuerzos personales del alumno; de tal manera que el progreso o el estancamiento de cada uno dependía de su propia autodisciplina. El maestro no tenía como antes una presencia física permanente en el taller, sino que presionado por la fama, hacía apresuradas y esporádicas visitas a sus discípulos, limitándose a criticar lo que habían realizado durante su ausencia. Ya no cuentan con un guía paciente que los conduzca con mano segura por el camino del arte. Por eso, la experiencia más valiosa que recibió este alumno fue la autodisciplina que se transformó en un hábito. Pero estas consideraciones históricas en relación con las academias no bastan para explicar por qué no fue un directo representante de la tradición académica naturalista.

Los factores invisibles y profundos que rompen toda posible persistencia académica hay que buscarlos en la relación entre su vida y su arte. Su convi-

vencia con la pintura oficial no es más que el puente que lo une al único ámbito artístico que conocía, el cual le ofrecía posibilidades de éxito y consagración, que lo vinculaba al grupo humano que pintaba, que le permitía exponer y darse a conocer. Pero su arte no está ejecutado con esta intención; la actividad que eligió fue decidida por razones mucho más íntimas que las que derivan de los honores y de la fama. Su arte fue su vida y vivir significó para él comprometerse consigo mismo, sin concesiones de ninguna naturaleza. Cada vez que pintó, fueron su ser y su vida las que se prolongaron y se hicieron reconocibles en la tela. La pintura fue una modulación de su existencia. Su autenticidad no le permitió pedir a otros fórmulas o recetas, porque eso habría sido enmascararse a sí mismo, ocultarse en una apariencia; en una palabra, hacer pintura inexpresiva.

Términos muy parecidos hay que utilizar para referirse a *Juan Francisco González*⁸⁵, cuyo aprendizaje académico no se transformó en precepto. No existe en su obra vestigios o resabios de una persistencia del academicismo, a pesar de haber seguido casi los mismos pasos de la mayoría de sus contemporáneos. No omitió los viajes a Europa, y en 1897, con ocasión de su segunda incursión al Viejo Continente, expuso en el Salón de París. Obtuvo la consagración oficial al recibir en 1898 el Premio de Honor en el Salón Oficial de Santiago, la que sería reiterada con otros premios en los años posteriores.

Sin embargo, la independencia de Juan Francisco González fue definitiva y no podía aceptar sujeciones académicas ni normas tradicionales. Como él lo dijera: “no se puede exigir que todos los hombres vayan por un mismo camino ni que tengan un mismo modo de andar”⁸⁶.

La personalísima actitud con la cual enfrentó el arte lo llevó a una incansable actividad exploratoria; y su pintura no desembocó jamás en el ideal del pintor tradicional, de lograr la “obra bella” que le sirviera de invitación para ingresar al Salón y poder recibir la alabanza de la crítica.

Frecuentó desde muy joven la Academia de Pintura dirigida por Kirchbach y luego por Mochi, destacándose rápidamente por sus grandes condiciones como dibujante; pero, igualmente, poniendo de manifiesto que quería pintar a su manera, anhelo que la Academia difícilmente podía satisfacer.

A los veinticinco años de edad emprendió su primer viaje fuera de Chile y, cosa extraña, no fue a Europa, sino a los países vecinos del norte: Perú y Bolivia. No lo animaba otro deseo que adquirir experiencias visuales no propuestas artificialmente en el taller de los maestros, sino vividas directamente en la atmósfera natural de esos países. Intuyó que sin sensaciones ópticas, recibidas directamente dondequiera que sea, no era posible pintar: la pintura había que buscarla. En esta actitud se puede apreciar un rechazo implícito al trabajo del pintor encerrado en su taller; ruptura significativa, además, con el tema, que él transforma en pretexto para pintar sin importarle cuándo ni dónde, y si era al aire libre, tanto mejor. Su viaje por esos países fue corto, debido a la inminencia de la guerra, abandonándolos abruptamente. Se embarcó en un transporte de la armada comandado por Arturo Prat, estableciéndose entre ambos una amable cordialidad que años más tarde Juan Francisco González recordaría con nostalgia.

En esta etapa tuvo plena conciencia del papel que desempeñaría el arte

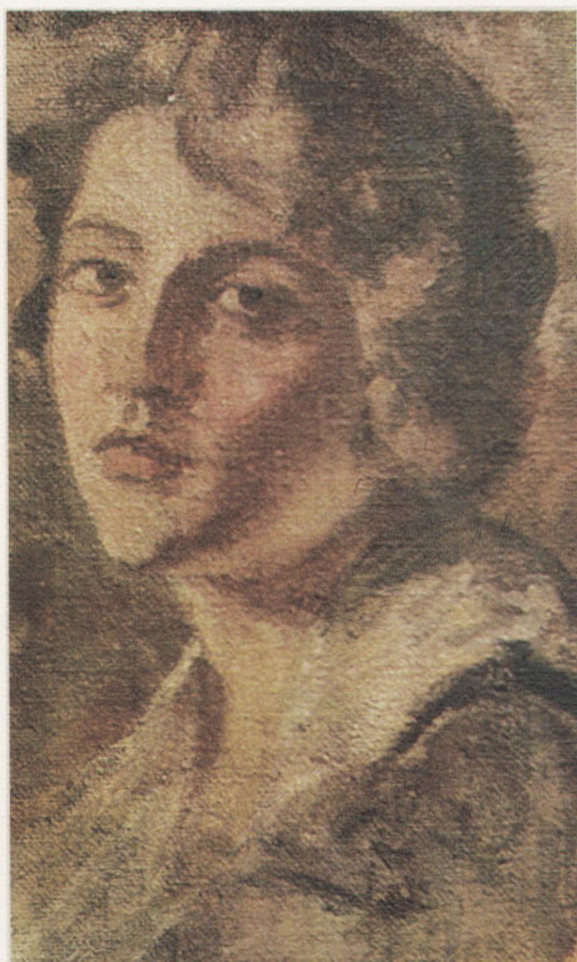


JUAN FRANCISCO GONZALEZ



85 Bulnes Alfonso, Juan Francisco González, revista Atenea, Santiago, Junio 1933. Juan Francisco González, Santiago, Nascimento 1933. Bunster Enrique, Croquis de Juan Francisco González, El Mercurio, Santiago 23.5.1971. Cannut de Bon Barack, Sobre el maestro Juan Francisco González, revista Meditaciones, Santiago 1933. Disraeli Federico, Instinto y Razón en Juan Francisco González, Las Últimas Noticias, Santiago 4.12.1950. Zegers Roberto, Juan Francisco González, Santiago 1953.

86 González Juan Francisco, op. cit.



JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Retrato de Henriette Petit
 Museo Nacional de Bellas Artes

en su vida: no era una simple afición, ni siquiera una distracción, ni mucho menos un medio para subsistir. La pintura se fundió con su vida y le dio sentido a una existencia; y como su vitalidad era desbordante, su pintura también lo fue. Su quehacer no se doblegó ante ninguna presión, porque su búsqueda absolutamente libre para trazar su destino se oponía a cualquier freno que paralizara esa actividad.

Sus viajes a Europa en los años 1888, 1897 y 1907 y su contacto con la pintura oficial francesa a través de los Cormon, Gérôme, Delaroche, Debat-Ponsan o Bouguereau, que estremecían y mimaban al gran público, no modificaron fundamentalmente su concepción pictórica. La posible relación que pudiera haber tenido con las sucesivas vanguardias, a partir de los pintores impresionistas, siguiendo con la trilogía Cézanne, Gauguin y Van Gogh y finalmente con los fauvistas, que hicieron pública aparición en el Salón de Otoño de 1905, tampoco tuvo directa repercusión en su trayectoria artística.

Si se preguntara, ¿a la manera de quién pintó Juan Francisco González? habría que decir que la pregunta ni siquiera debe plantearse; en primer lugar, porque revela el prejuicio de una mentalidad académica, que supone valorar al artista por los nexos que pudiera tener con un maestro conocido y consagrado; en segundo lugar, dicha pregunta supone una mentalidad que no desea que el artista transgreda las concepciones estéticas y visuales establecidas.

Juan Francisco González no pinta a la manera de los académicos, no pinta a la manera de los maestros del pasado y no pinta a la manera de los artistas de vanguardia contemporáneos; y, sin embargo, a pesar de esta falta de apoyo, su obra no queda fuera del marco de la historia del arte, porque no rehuyó el pasado ni condenó el presente: lo único que hizo fue reencontrarse con la originalidad del pasado y con la dinámica del presente, demostrando que la falta de profundidad histórica y la inercia de muchos en la captación de los signos que anunciaban nuevos tiempos habían impedido el despliegue de la imaginación.

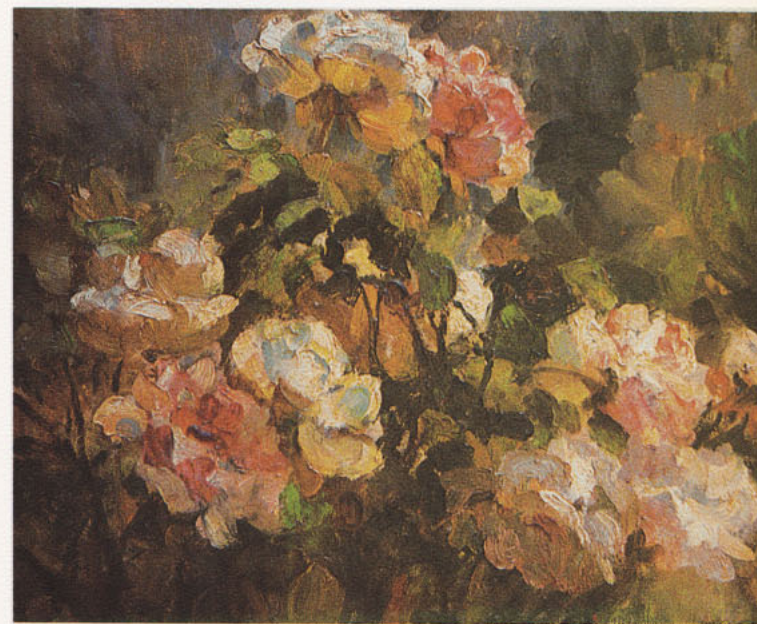
Su ruptura con los prejuicios tradicionales fue absoluta: el naturalismo académico era una etapa superada, y su actitud frente a él fue tan clara y tajante que vale la pena transcribir su pensamiento: en el mes de abril de 1894 escribió en *El Heraldo* de Valparaíso, bajo el seudónimo de "Araucano", una réplica a un artículo que apareció en *La Unión*, en el cual se alababa un retrato pintado por W.H. Walton. En sus acápites principales dicha crítica elogiaba "la actitud natural y tranquila del retratado, con una expresión llena de vida, que tiene un cigarrillo en la mano, en el que uno cree que puede encender su propio cigarrillo, tal es la verdad del pequeño disco de fuego que en él brilla, y la ligera nubecilla de humo azulado que de él se desprende". Luego, agregaba, refiriéndose a otro retrato del mismo pintor: "como en todas las obras del distinguido artista, fijan vivamente la atención sobre esta tela su dibujo puro y correcto, la armonía de las líneas y de los colores, la vida real y palpitante de la fisonomía, de la expresión, de los rasgos característicos y distintivos del original". El crítico, para reforzar más aún sus encomiásticas opiniones, alude a Somerscales, quien habría escrito al pintor Walton, al regreso de éste a Inglaterra, su tierra natal, "porque habiendo muchos y buenos paisajistas hay pocos retratistas y entre éstos no son muchos los que pueden competir ventajosamente con usted; véngase y su fortuna está asegurada".

La réplica de "Araucano" es mordaz, pero extraordinariamente sugerente del pensamiento vivo del maestro: califica a los retratos de "foto-pinturas" que "merced a nuestra indolencia se exhiben sin escándalo en una de las vidrieras de la calle Esmeralda". "Los críticos se dejan embaucar por estos pordioseros de alabanza, que para lograr reputación asaltan las imprentas sin perdonar ocasión cada vez que han hecho la hazaña de iluminar en la tela la fotografía agrandada con la cámara solar, con cuya superchería y con la desvergüenza en que les ayudan los cronistas, la pegan al público pasándole por arte lo que no es sino la adulteración industrial de la fotografía y la falsificación más injuriosa que se puede hacer del arte de Velázquez y Rafael". Su ironía se vierte en las siguientes líneas, aludiendo a las tradicionales "introducciones" que habitualmente acompañaban los comentarios sobre exposiciones: "en las vidrieras de los señores tales, se exhibe actualmente un retrato debido al pincel del distinguido artista señor tal. Los que hayan conocido al señor retratado pueden admirar en esta hermosa tela aquel parecido sorprendente que este artista sabe dar a sus obras". Refiriéndose, luego, al comentario que le merece al crítico la obra expuesta, describiendo "la actitud natural y tranquila, con una expresión llena de vida y en la mano un cigarrillo", Juan Francisco González concluye: "esto es idílico, bucólico, clásico hasta lo heroico".

La alusión a la carta enviada por Somerscales al pintor Walton la parodia así: "¡Ay, amigo! en estos países se conocen algunos paisajistas y marmitones, pero no se producen retratistas de su talla. Deje Ud. esa tierra de zapallos y véngase por acá a cosechar libras esterlinas más relucientes que el sol ...". "Ellas labran su gloria, la *gloire de l'argent contant*". E inmediatamente después, González se pregunta: "¿qué se han hecho mientras tanto los Valenzuela, los Lira, los Jarpa, los Orrego, los Errázuriz y tantos otros, que en porfiada lucha han alcanzado la sanción de jurados europeos y nacionales? ¿En qué escondite comen arrinconados el negro y duro pan de este diminuto Chile y que a duras penas deben merecer desde que no hacen un figurón grande de una fotografía pequeña, a modo de resurrección, con la mirada tranquila y en la mano un cigarrillo?".

Con motivo de la reorganización de la Escuela de Bellas Artes, que realizó Fernando Alvarez de Sotomayor, Juan Francisco González fue nombrado profesor de croquis y dibujo al natural en 1908, cargo que abandonaría a muy avanzada edad y contra su voluntad. Como lo señalara Enrique Bunster, "un decreto del Presidente Carlos Ibáñez lo desposeyó de su empleo en Bellas Artes considerando su imposibilidad absoluta para continuar sus funciones, y fijándole una jubilación de nueve mil setecientos pesos anuales. Al comunicárselo a su esposa le dijo llorando: "Me echaron por viejo ... ¡Y tan viejo e inservible estaba que un año después pintó su *Quinta en lo Bezanilla*, óleo premiado con Medalla de Oro en la Exposición Hispanoamericana de Sevilla!"⁸⁷

Desde la cátedra puso en práctica sus ideas, rompiendo con los métodos rígidos de enseñanza, renovando e innovando el aprendizaje. Como lo afirmara Alfonso Bulnes, "hizo vibrar electrizado el grupo juvenil que antes se desperazaba en las salas de la Escuela de Bellas Artes. Al embestir contra el arte académico del siglo XIX hizo sentir a los que le seguían, que el arte era un sacerdocio, una función altísima que no admitía claudicaciones y a la cual era poco entregarle las horas todas de una vida"⁸⁸.



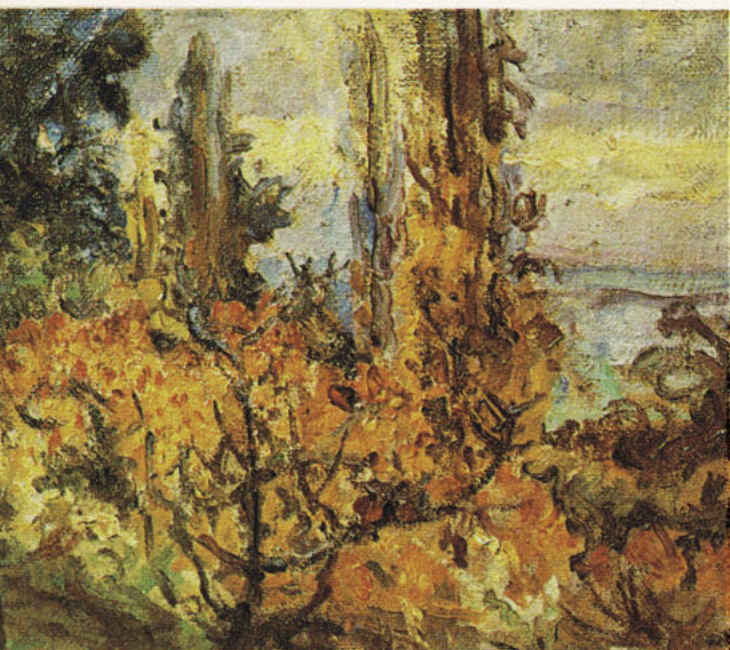
JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Flores



JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Niño

87 Bunster Enrique, op. cit.

88 Bulnes Alfonso, op. cit.



JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Paisaje

En sus clases de dibujo hacía trabajar incansablemente a sus discípulos en varias sesiones, acortando cada vez el tiempo dedicado a dibujar el modelo hasta que el ojo, habiendo retenido la imagen, fuera capaz de dibujarlo sin su presencia. El maestro exigía que sus discípulos no se contentaran con dibujar el modelo desde una posición fija, sino que lo recorrieran y lo captaran en todos sus ángulos. Solicitaba también a sus alumnos que adoptaran una actitud de soltura, pero, a la vez, de extrema atención en relación al trabajo que estaban realizando, donde no sólo la mano sino todo el cuerpo participaba en la acción que se ejecutaba. En contraste con el dibujo académico, el maestro no prestaba atención al “dibujo acabado”, rechazando categóricamente el detallismo fotográfico que habitualmente servía para evitar los desbordes del color; según aquella técnica, el color se aplicaba una vez corregidas, retocadas y muy bien definidas las líneas. Para el maestro, ni la línea ni el color estaban destinados a cumplir esos fines, sino que ambos eran una síntesis de la realidad observada.

Ni siquiera en su vejez se dejó dominar por sus propias obras, las cuales bien pudieron haberse constituido en un modo reiterativo de ejecución. No se dejó llevar por sus logros y sus éxitos y trató constantemente de alcanzar nuevos ideales de perfección. Tanto lo preocupó la idea de que la actividad artística se despliega en base a la capacidad personal de quien la realiza, que nunca se atrevió a proponer siquiera un camino a seguir; sus propios discípulos han reconocido que las influencias del maestro se limitaron a perfeccionar los medios de ejecución, pero jamás a compulsarlos hacia una determinada escuela o estilo⁸⁹.

Lenguaje y expresión

La pintura académica que se había desarrollado en el país durante el transcurso del siglo XIX, representó una concepción estética apoyada en una percepción visual que había orientado a la pintura hacia los derroteros del naturalismo. El mundo exterior se impuso al artista como un mandato que obligaba a respetarlo en sus cualidades y formas propias. El artista académico puso su yo entre paréntesis, se ocultó a sí mismo, para impedir que la obra se contaminara de su mundo personal.

Pero la expresión artística confiere a lo que ella expresa una existencia en sí; la instala en la realidad como una cosa percibida, accesible a todos; arranca a los signos (línea y color) de su existencia empírica y los ubica en otra dimensión; de esta manera es como la operación expresiva de la pintura realiza o efectúa la significación. Si ella ha sido lograda, se instala como un nuevo órgano de sentido, abre un nuevo campo o un nuevo horizonte a la experiencia humana. Todo esfuerzo artístico genuino opera en las fronteras de lo expresable y quiere conquistar lo que hasta ese momento nadie había abordado, concebido o revelado.

La operación expresiva del arte otorga por primera vez un sentido humano al o a los objetos, si es un gesto de creación. Entre el artista y el mundo se establece una relación viva que no está destinada a representar el mundo mediante

⁸⁹ Al enterarse Juan Francisco González que Roko Matjasić, su discípulo predilecto, emprendía viaje a Europa, le escribió una carta desde su retiro en Melipilla en la cual le aconsejaba “que no pierda su tiempo en hacer copias en el Louvre ni otra parte, sino que vea todo lo que pueda, museos, exposiciones y cuanto sea digno de verse: ver es enriquecerse. Así mismo penetrarse de lo que contiene la cultura francesa, de fino y original. Estudiar al vivo todo lo que representa. Mucho cuidado con las influencias de escuela: sea independiente hasta morir”.

la apropiación directa de sus signos, sino que esa relación supone ver en el amplio paisaje en el cual están situados, algo que trasciende lo inmediatamente perceptible. La labor del artista es creación reveladora, más que un atisbar la pura existencia en sí misma de las cosas, y es mucho más que una simple imitación de la realidad visible. Quien aspira a contemplar lo real como desnuda presencia, o a imitarlo como hecho inmodificable e inmutable, desprovisto de resonancias que los trasciendan y sólo anhelando el ser de las cosas o la copia fiel de sus formas visibles, se aleja, más que se aproxima, a la visión artística del mundo.

Al tratar el artista de prolongar su propia expresividad en la obra, la impregna con sus propias vivencias, y es justamente este hecho el que está ausente en la obra del pintor académico, quien establece una ruptura entre su persona y la realidad, como si entre ambas se interpusiera una barrera infranqueable que no sería lícito traspasar. Lo real aparece como un universo válido por sí mismo, que obedece a sus propias leyes y a sus propios principios. El artista académico se siente incapaz de asumir ese mundo a su manera, porque la inmutabilidad que de él pareciera emanar resulta superior a sus fuerzas; no tiene otra alternativa que dialogar a distancia, escuchando más las voces de ese mundo que su propia voz.

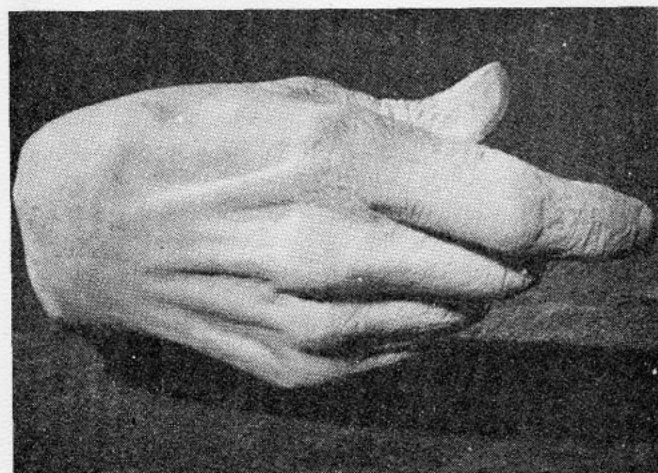
Entre ambas voces se produce una dicotomía radical, un dualismo definitivo; el pintor académico traspone el mundo a la tela, sin expresarlo, y por consiguiente sin posibilidad alguna de revelarlo. La labor artística, en este caso, se limita solamente a lograr que las cosas exhiban sus cualidades, sus formas y todo lo que ellas son en sus apariencias más externas.

La pintura académica transfirió a la tela un mundo sometido a la fijación sensible, remitiéndose el pintor a mostrar sólo el nivel superficial de la existencia, su capa epidérmica. Y como ese nivel y en esa capa la realidad parece presentarse de manera uniforme, creyó que se mostraba a través de signos característicos e invariables. El pintor sólo tenía que asumir esos signos tal como se daban, respetarlos en su significación unívoca y protegerlos de cualquier abuso que de ellos se hiciera, mediante su codificación en un "lenguaje coherente" de validez indefinida.

No se reparó en que el lenguaje artístico no posee una gramática inmutable a disposición de los artistas, ni tampoco a disposición de los espectadores; no se entendió que el arte no posee ni una sintaxis ni una semántica establecidas, porque, por su capacidad de transgredir las reglas y las normas, se sustenta en la libertad de expresión y está constantemente reinventando, re-creando, su propio lenguaje.

Si se quería renovar la pintura, divorciarla de las sujeciones que la constreñían, vale decir, de las presiones provocadas por un modo de ejecución ordenado por los círculos oficiales como, igualmente, de las exigencias provenientes de un público que había asimilado un movimiento, transformándolo en moda, era preciso no sólo una revisión de los planteamientos plásticos y estéticos, sino que también un reexamen del artista consigo mismo, con el público y con la realidad entera.

En efecto, si la pintura es un hacer creativo, sus medios de expresión no pueden quedar subordinados a la mera transcripción de acontecimientos históricos, leyendas mitológicas, relatos bíblicos, etc. El naturalismo académico



Mano de Juan Francisco González
Escultura de M. Banderas.



ROKO MATJASIC
Caleta de pescadores

había puesto el lenguaje plástico a disposición de esas experiencias y no esas experiencias a disposición del lenguaje plástico: la misión del pintor parecía limitarse solamente a explicitar un sentido dado. Si la finalidad de la pintura fuera describir un objeto, narrar un acontecimiento, exponer una teoría o predicar una moral, bien podría recurrir el pintor al lenguaje habitual, al lenguaje de la denominación o de la demostración. Lo que se busca, en este caso, es el significado que la representación plástica se encarga de transcribir, como si los medios pictóricos actuasen a la manera de un lenguaje elevado a la segunda potencia. En otras palabras, si el pintor se apropia de una significación ya formulada, sea por la crónica histórica, la leyenda mitológica, el relato bíblico, el discurso filosófico, etc. y la traslada a la tela, no hace otra cosa que duplicar lo que esos lenguajes han dicho.

Sin embargo, no bastaba sólo una revisión de los planteamientos tradicionales para renovar la pintura. Conjuntamente con ello, los artistas debían comprometerse con su actividad a fin de no ceder, bajo ninguna circunstancia, a exigencias conservadoras, a gustos complacientes, a modas efímeras o a honores que comprometían. En este sentido, Valenzuela Llanos dio un claro testimonio de su compromiso artístico cuando afirmó: “En mi vida de artista, silenciosa y retirada, no hay nada de especial ni nada de sensacional; se ha desenvuelto con la simplicidad que mi espíritu, retirado y enemigo de la ostentación, ha podido fijar su rumbo”⁹⁰.

La relación con el público no podía ser la del vendedor solícito que quiere ganarse a toda costa la simpatía del cliente, para ofrecerle una mercadería que sabe de antemano que lo atraerá. ¡Cuántas veces Valenzuela Puelma prefirió soportar el hambre a rendirse a las exigencias que le imponían determinadas personas que deseaban un retrato! El público no podía continuar siendo complacido por un arte hecho a su medida, a sus preferencias y a sus gustos. Si quería aproximarse verdaderamente a la obra, debía entender que ella no estaba supeditada a sus deseos.

Al liberar el artista los signos del lenguaje pictórico, el público se encontró de improviso con una proposición desconcertante y su primera reacción fue de abierto rechazo. Esta experiencia la vivió Juan Francisco González, si se recuerda que gran parte del público y los propios “cenáculos artísticos” le volvieron la espalda, llegando hasta excluirlo de la Exposición del Centenario de la Independencia. Pero el maestro, convencido de su verdad, prosiguió su camino sin claudicar, sin dejarse arrastrar por los críticos, a los cuales respondió con las siguientes palabras recogidas por Gabriela Mistral: “Eso les entrará por los ojos, se les acomodará en ellos y de allí no saldrá nunca”⁹¹.

Esta actitud frente a sí mismo y frente al arte, especialmente en Valenzuela Llanos y en Juan Francisco González, hizo posible un quehacer en el cual se unieron íntimamente el lenguaje y la expresión.

⁹⁰ Soto Heriberto, op. cit.

⁹¹ Mistral Gabriela, Recado sobre el Maestro Juan Francisco González a Alfonso Bulnes, Revista de la Sociedad de Escritores de Chile, Santiago 1945.

La obra de los maestros

De los cuatro maestros, *Valenzuela Puelma* fue el que sufrió con mayor fuerza los rigores del academicismo, tanto nacional como extranjero. Durante su primera estadía en Europa tuvo que enviar periódicamente sus trabajos como requisito obligatorio para que su beca le fuera prorrogada; las obras, obviamente, eran revisadas por representantes académicos que le exigían la fiel observancia de sus mandatos.

Es posible suponer que, en ese instante, el artista estaba convencido de las bondades de la pintura académica y su actividad no hizo más que seguir el camino trazado, respondiendo, al mismo tiempo, a las esperanzas que en él se habían depositado. Por lo demás, sus primeras obras comprueban su solidaridad con esa concepción, con su programa de estudios y su método de trabajo. ¿Quién podría dudar de esa adhesión al contemplar obras como *La clase de Geografía* o *La Ciencia mostrando al Genio*. . .? (Museo Nacional de Bellas Artes).

En estos óleos, la pintura quedó subordinada a una carga literaria que impuso al artista serias limitaciones en la postura del color, en el trazado de la línea, en la estructura de la composición y en tratamiento de la pincelada. Quedaron frenados por el compromiso temático, del cual inevitablemente debía fluir la narración, la anécdota o la descripción. Para responder a esa imposición, se vio obligado a volver rígido su gesto y, en sus personajes por ejemplo, se observan actitudes forzadas que se acomodan a las exigencias de la idea establecida previamente. La línea y el color deben hacerla visible, actuando como meros signos que apuntan a un significado muy preciso, de carácter extrapictórico.

Ni siquiera en el trabajo del desnudo, verdadera novedad en la pintura chilena de esa época, pudo el pintor sustraerse a esas consideraciones. En sus telas *Náyade cerca del agua* y *La perla del mercader* a pesar de la magnífica técnica, sobre todo en el modelado de los cuerpos, hay una connotación literaria y sentimental que subordina los medios plásticos al tema: se transforman en sustitutos de signos literarios.

He aquí el destino que esperaba al pintor académico: debía dedicar muchos años al aprendizaje de una técnica con el fin de dominarla para explicar o describir con el pincel lo que el cronista o el narrador hacen con la pluma. Olvidaron los académicos que pintar no es cuestión de reemplazar sin más la pluma por el pincel, porque las distintas manifestaciones artísticas no pueden traicionar su medio expresivo, es decir, aquéllos que el artista ha utilizado para dar cuerpo a su imagen. Todo color, como toda palabra, tienen su precisa finalidad para concurrir a tejer la compleja trama de la obra de arte. Una cosa es que una determinada manifestación artística haga uso de un medio que le es ajeno, apropiándose de él para integrarlo, y una cosa muy distinta es imitar un lenguaje ajeno, o bien forzar el propio a expresarse como aquél, porque en este caso no se llegará más que a resultados dudosos. Cada vez que una manifestación artística traiciona su medio, pierde su autonomía y su pureza, cayendo en una radical ambigüedad.



ALFREDO VALENZUELA PUELMA
La perla del mercader
Museo Nacional de Bellas Artes



ALFREDO VALENZUELA PUELMA
La Sevillana
0.83 x 0.60 m
Museo Nacional de Bellas Artes



ALFREDO VALENZUELA PUELMA
El niño del Fez
0.75 x 0.25 m
Museo Nacional de Bellas Artes



ALFREDO VALENZUELA PUELMA
La Sevillana
 Fragmento
 Museo Nacional de Bellas Artes

Nadie puede discutir el eximio oficio que adquirió Valenzuela Puelma, gracias a su tesón y esfuerzo en el Viejo Mundo; su reconocida calidad técnica está fielmente reflejada en las obras aludidas y, al respecto, *La perla del mercader* es la culminación de su perfeccionamiento. Ha conseguido un notable dominio del dibujo, por un tratamiento riguroso y certero de la línea en su recorrido por cuerpos y objetos; el color ingresa a un continente ya definido por la trayectoria lineal, de tal manera que éste no escapa a los límites dados por el dibujo. La línea no se traza siguiendo los impulsos creativos del pintor, sino que se ciñe a las proporciones exactas de los objetos y de las figuras humanas, tal como la tradición neoclásica lo había establecido. En síntesis, existe un encadenamiento sistemático de la línea en relación a la representación, y del color respecto a los dictámenes del trazo lineal. Hasta aquí está presente el esquema académico con todas sus consecuencias.

No obstante, este trabajo tiene ciertos resultados que conviene explicitar, porque anuncian posibilidades que se convirtieron, poco a poco, en los ejes centrales de su labor.

En efecto, en cada uno de estos cuadros se advierte cierta inadecuación respecto a la estructura formal que imponía el oficio académico. Pareciera que el pintor no se sentía totalmente cómodo con los mandatos que solicitaba el "gran cuadro".

En los óleos mencionados hay un atisbo de soltura colórica; el color, tanto en su tono como en su aplicación sobre la tela, se aparta de la esquematización rígida. Los fondos de *La perla del mercader* o de *La lección de Geografía*, como igualmente todo lo que rodea a *Náyade cerca del agua*, son testimonios elocuentes de lo que se acaba de afirmar. En estos ejemplos, el color se libera, aunque relativamente, de su función al servicio de la representación, de su subordinación temática o de su instrumentalización literaria. Al mismo tiempo, lo aplica en esas superficies, mediante una pincelada suelta y ágil que recuerda a otros pintores chilenos que, a igual que él, buscaron en aquellas zonas menos comprometidas con el mandato temático, la libertad que se les negaba. El artista tuvo así la oportunidad de estructurar un espacio mucho más pictórico y mucho menos representativo. Obsérvese con atención *La lección de Geografía*, donde los planos de color constitutivos del fondo están pintados con colores contrastantes, limitando el espacio plástico y atenuando la tridimensionalidad del recinto. Esta misma situación se aprecia en *Náyade cerca del agua*: reiterando su habilidad técnica coloca el color en el desnudo femenino, con minuciosidad y perseverancia, hasta lograr que éste se adecue al color natural de la piel; la paleta debe someterse al modelado de la forma volumétrica, impidiendo cualquier desborde expresivo del color. En abierto contraste con la mujer desnuda, el resto de la superficie de la tela está ejecutado con soltura; el color comienza a obedecer a las órdenes que surgen del propio artista. Véase la manera cómo el pintor trabaja todo lo que rodea al desnudo, como si quisiera deleitarse en el despliegue pictórico de una naturaleza no comprometida con las normas de representación académica.

Entre los años 1887 y 1890, emprende un segundo viaje a Europa gracias a la gestión del poeta Eusebio Lillo y a la intervención directa del Presidente José Manuel Balmaceda, a quien admiraba profundamente. La obra que realiza

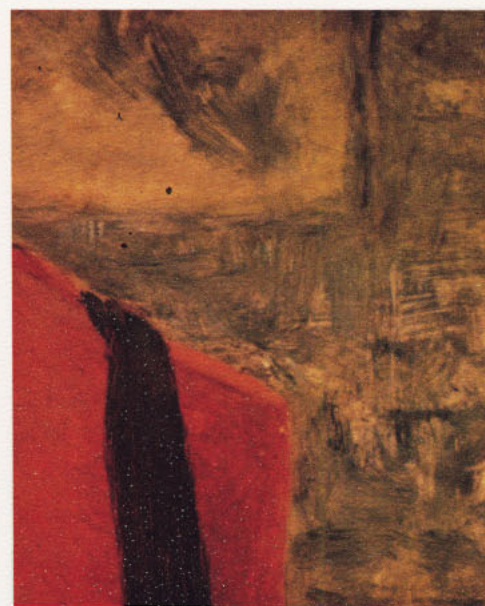
en esta oportunidad muestra interesantes cambios que lo alejan de su docilidad académica.

Se establece durante algún tiempo en París, pero el ambiente tradicional ya no responde a sus inquietudes ni a las búsquedas que ha decidido realizar por su cuenta. Enfrentado con el maestro Jean Paul Laurens, no titubearía en afirmar que “él pintaba mejor”, lo que le valió la expulsión de la Academia. Resolvió abandonar la capital francesa y se estableció en España, prosiguiendo su labor en forma independiente; actitud que será invariable por el resto de sus días. En esta etapa tuvo plena conciencia que su quehacer debía derivar de su propia decisión.

Algunas obras que demuestran el cambio son: *Jarrón con flores* (Museo Nacional de Bellas Artes), *La Sevillana* y *El niño del fez* (Museo Nacional de Bellas Artes). Lo primero que llama la atención es la reducción del formato y la variación temática, sugerentes de la distancia que comenzaba a colocar entre él y la Academia. Pero más allá de estas comprobaciones circunstanciales son mucho más importantes, desde el punto de vista de la valoración estética, los cambios en la proposición plástica: su visión se enriquece al abandonar la idea previamente pensada que luego la tela se encargaba de hacer visible, reemplazándola por la experiencia visual directa. Es lo real, captado directamente, lo que ahora pinta; pero, como la formación académica ha dejado huellas profundas, lo que capta sensorialmente todavía no es reelaborado con libertad; por esta razón la obra se mantiene en un marco en que impera la representación minuciosa del modelo: respeta el tono local y la singularidad de las cosas. Sin embargo, contrarresta esta concepción y su correspondiente técnica de ejecución, intensificando lo pictórico en lo que no constituye el modelo propiamente tal.

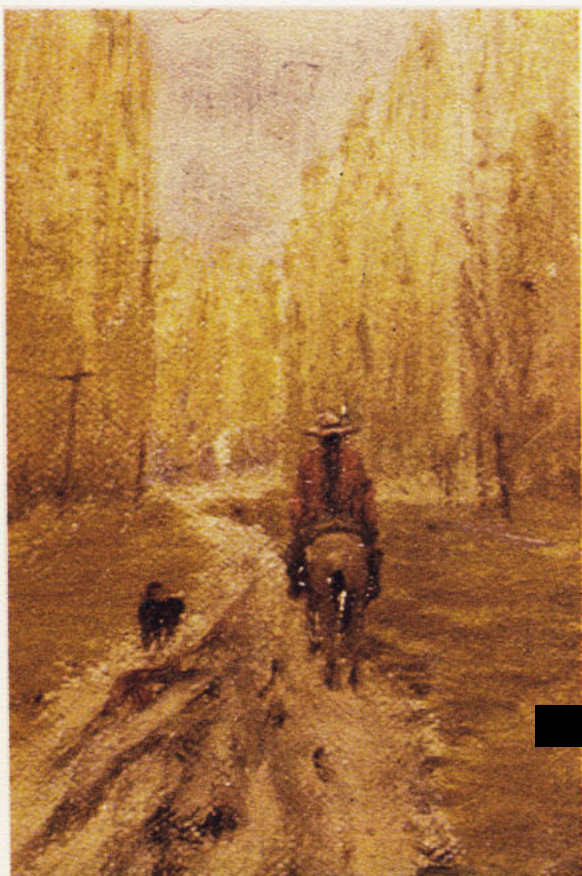
Esta característica ya observada en las obras de su primera época ha sufrido un cambio interesante: los elementos “secundarios” han ganado en riqueza pictórica, en trabajo cromático y en espontaneidad: el pincel se inquieta muchísimo más. Empero, subsiste la presencia de una fuerza que frena al pintor en sus afanes de libre exploración. A pesar de estas inhibiciones, la expansión cromática de su paleta fue uno de los resultados más valiosos obtenidos en su nuevo viaje a Europa. En España encontró, evidentemente, mayor libertad expresiva con el color; aumentó la intensidad tímbrica y, paralelamente, el contraste tonal: su óleo *La Sevillana* es un ejemplo; propone un rojo encendido en oposición a los azules fríos del fondo; el rojo desaparece como color instrumental, subordinado al objeto, para transformarse abiertamente en protagonista colórico, otorgando al cuadro vivacidad expresiva.

En su tela *El niño del fez*, cuadro de pequeñísimo formato, demuestra hasta la saciedad el dominio del oficio, la maestría en el dibujo y la limpidez en la postura del color. Si en *La Sevillana*, el color predomina sobre la estructura lineal, no ocurre lo mismo en este pequeño cuadro, donde ha logrado una armónica conjunción entre el color y la línea: esta última delimita cada una de las partes del cuadro y aquél contribuye a acentuarlas. El color que posee cada zona está intensificado para acentuar las diferencias cromáticas y marcar las singularidades, aunque sin dañar la integración de las partes; el artista ha equili-



ALFREDO VALENZUELA PUELMA
El niño del Fez
Fragmentos





ALFREDO VALENZUELA PUELMA
Avenida de Alamos
 Fragmentos



ALFREDO VALENZUELA PUELMA
Avenida de Alamos
0.33 x 0.56 m
Museo Nacional de Bellas Artes



ALFREDO VALENZUELA PUELMA
Retrato del pintor Juan Mochi
 0.74 x 0.55 m

brado el color en tal forma que impide la dispersión. Llama la atención el delicado perfil del niño, que contribuye a sugerir una actitud de reposo y serenidad, en consonancia con un modo de visualización muy meditado frente al modelo.

Valenzuela Puelma está nuevamente de regreso en 1890 y no abandonará la patria hasta 1907, retornando por tercera vez al continente europeo. Durante esta permanencia en el país continuó desarrollando su actividad plástica, participando en las exposiciones oficiales junto a Alfredo Helsby, Valenzuela Llanos, Pedro Lira, Juan Francisco González, Orrego Luco, etc. Había regresado con una madurez muy definida y a no ser por el trastorno mental que fue sufriendo, habría podido cumplir un papel de mucha gravitación en la pintura nacional. Se alternaron períodos de extrema angustia y depresión psíquica que lo mantuvieron inactivo, con otros de lucidez y trabajo pictórico, que no transparentaban el mal que lo agobiaba, como si la pintura se hubiera transformado en el antídoto que le permitía volver a su equilibrio; sus telas jamás reflejaron su quiebre emocional y mental.

¿Transcurrió su vida en una lucha entre la razón y la sinrazón, entre la pintura y su existencia, entre el orden y el caos? Tal vez cuando pintaba, la razón lo orientó, lo iluminó y le mostró el camino del orden y del equilibrio, que tan bien supo llevar a sus óleos: su arte lo reveló en su más perfecto equilibrio emocional. La lucha por sobreponerse a las fuerzas que quisieron doblegarlo fue ardorosa, porque al aislar la obra de su conflicto psíquico se vio obligado a un increíble esfuerzo de concentración visual e intelectual para depurar su ojo y su mente de imágenes trastocadas y de pensamientos desordenados.

Alfredo Valenzuela Puelma fue un artista, no por su desequilibrio psicosomático, sino que a pesar de ese desequilibrio. El cuadro clínico del pintor poco y nada ayudaría a la comprensión de su obra.

En la década entre 1890 y 1900 realiza algunos cuadros de innegable valor estético, demostrativos de aquella madurez que había alcanzado. Deja atrás cualquier resabio que pudiera haber quedado en cuanto a estereotipos, limitaciones técnicas o huellas literarias. En las telas de esta década su acercamiento al modelo está basado exclusivamente en las sugerencias pictóricas que de él se derivan. A la vez, su compenetración en los problemas plásticos que surgen de la tela es mayor y los examina en las diversas etapas de la ejecución: el artista ha renunciado a lo retórico para ingresar a lo pictórico.

Este ingreso se aprecia en algunos cuadros como *El retrato de Juan Mochi* (Museo Nacional de Bellas Artes), *Retrato de niño* o *Avenida de álamos*. En el primero ha superado los antagonismos técnicos que se habían verificado en sus primeras obras, alcanzando una técnica homogénea en toda la superficie de la tela. Al no sentirse constreñido, ni siquiera por la presencia del modelo, pudo desplegar con espontaneidad su pincelada. Intuye el pintor que entre él y el modelo se han roto todas las barreras y que más allá de las apariencias externas hay un mundo interior que puede hacerse visible; observando y escudriñando al modelo lo pinta en su plena dimensión humana. En esta revelación también tuvo cabida el mundo infantil: al retratar a su hijo fluye de su paleta un marcado contraste colórico entre el rojo y el negro, colores que lo apasionaron, otorgando al niño una sobriedad expresiva producto de la simplificación

extraordinaria de la representación. Solamente el rostro recuerda sus antiguos nexos académicos, mientras que los demás elementos son la resultante de una apropiación pictórica indiscutible.

La naturaleza, que había estado ausente en sus preferencias temáticas, comienza a ser considerada por el pintor como un nuevo acicate para desarrollar su talento. En *Avenida de álamos* propone interesantes innovaciones en la aplicación del color, colocado mediante pinceladas que siguen el ritmo de la vertical de los árboles; no le interesa la individualidad de cada uno, sino que la síntesis tonal que ofrecen como conjunto. Pinta la avenida en sendos planos de color, separados por un eje de simetría; la mayor riqueza colórica que se observa en este óleo está sujeta a un orden espacial que surge de la composición estricta que ordena y organiza todos los componentes para que confluyan a un mismo y único punto de fuga: la perforación de la superficie bidimensional es evidente. El espacio plástico así concebido, demuestra el imperio de la razón que trata de organizar la naturaleza en un orden conceptual que se complementa con el enfoque luminoso del paisaje que presenta una luz pareja, “universal”, no considerando para nada las sombras ni la interacción colórica de un objeto con otro. Llama la atención este hecho porque en la época en que pintó esta tela, casi todos los pintores extranjeros consideraban los fenómenos luminosos por la incidencia que tenían tanto en la tectónica, como en el color local de los objetos.

La obra que realizó Valenzuela Puelma durante los años que permaneció en Chile lo muestran como un artista que superó la carga tradicional en que se debatía la producción artística nacional. Vislumbró que la pintura no consistía en la mera reproducción formal de prototipos plásticos; esta actividad era una permanente renovación, un salto de lo conocido a lo desconocido, de una imaginación puramente reproductora a una imaginación creadora; de una visión fiel al modelo había que oponer una visión reelaboradora. Quizás si su muerte prematura le impidió llevar la renovación de los medios plásticos hacia consecuencias mucho más definitivas.

La obra de *Alfredo Helsby* llama la atención por la ductibilidad visual y plástica que asume desde muy joven. No tuvo que recorrer aquel largo sendero académico para darse cuenta de que la pintura exigía superar fórmulas gastadas, para generar desde sí misma un “nuevo vocabulario” lo suficientemente abierto como para evitar la repetición.

Si se recorre su obra, se observa que a pesar de haber elegido el paisaje como tema, hay constantemente alguna proposición novedosa que dice mucho de su interés en buscar la renovación. No se trata, por supuesto, de algo inmotivado o que carezca de sentido; por el contrario, está consciente de que la naturaleza le ofrece una movilidad visual que lo obliga a variar y modificar las formas que pinta. Frente a la supuesta constancia de la percepción que registraba los objetos a la manera de una cámara fotográfica y que exigía al artista aplicar la “reducción”, como por ejemplo ver un valor de color dado como si se observara a través de una rendija estrecha, Helsby opone una visión que amplifica el campo perceptivo, que dilata el escenario en que se encuentran los objetos físicos, los cuales no son invariables o inmodificables, sino que,

por el contrario, están sufriendo los efectos del contexto que los rodea. La naturaleza restringida de la percepción, tal como se concebía, como una función que contribuía a la generalización del pensamiento, a la fijación de tipos, de esquemas rígidos y modelos definitivos, se rompe en su obra: varía los puntos de vista y, tanto el objeto como lo que lo rodea se modifican, proponiendo nuevas espacialidades y reorganizaciones composicionales; percibe la atmósfera del aire en su incesante transformación luminosa, y aunque no consigue reemplazar del todo el color local por el color nacido del contexto, a la manera de los impresionistas, comprende que los atributos del objeto no dependen sólo de él, sino que también del medio que lo circunda. Quién sabe si aquella “constancia” que creían percibir los pintores tradicionales hizo creer que lo que ayer era verdad en el campo pictórico, hoy debía seguir siéndolo.

Una percepción selectiva y variada, como la de este pintor, que participa y se incorpora a la realidad que observa, que no se refugia exclusivamente en el taller, necesariamente tenía que acomodar los medios plásticos a la sintonía dinámica de la naturaleza.

Para muchos paisajistas chilenos, aquélla fue observada como un conjunto, en la cual se integraban distintos elementos con el carácter de infaltables protagonistas: el valle, el río, la montaña, el árbol . . . En ellos no fue habitual la selección de motivos paisajísticos tratados separadamente; en cambio, Helsby revalora fenómenos u objetos físicos tradicionalmente subordinados. Para él, el cielo y las nubes, por ejemplo, serán elementos dignos de ser llevados a la tela, prescindiendo de la obligada superficie terrestre que los acompañaba; la montaña, igualmente, no será sólo el fondo que sugiere la distancia que la separa del valle, sino que también se transforma en motivo independiente.

A la edad de veintitrés años, en plena formación, pinta su cuadro *Quinta Normal*, que anuncia su libertad en el tratamiento de los diversos objetos que constituyen el escenario físico. A partir del primer plano y en avances sucesivos hacia la profundidad, se aprecian distintas técnicas y variaciones plásticas, a saber: el primer plano, formado por los matorrales, presenta un tratamiento a base de pequeñas manchas que, más que identificar las especies, insinúan su densidad vegetal. A primera vista podría pensarse que existe una cercanía entre él y los pintores puntillistas (Seurat o Signac), quienes, más que la mancha ponían un punto de color siempre primario (azul, amarillo o rojo) en forma pura y en sus distintas gamas tímbricas. Estos colores yuxtapuestos en forma de “puntos” se mezclan de una manera puramente óptica en la retina del espectador: a medida que se aleja de la tela, dichos puntos comienzan a integrarse unos con otros produciéndose así la visualización del color binario (violeta, naranja o verde). En otras palabras, se trataba de “substituir por una mezcla óptica la mezcla de los colores en la paleta”⁹², provocando luminosidades más intensas que las que se logran mezclando previamente los pigmentos.

En esta tela de Helsby no ocurre lo mismo, porque mezcla previamente los pigmentos antes de colocarlos en la tela; no hace suya la proposición cromática de los puntillistas, quienes se limitaron exclusivamente a los colores primarios y a los matices binarios del espectro solar. En cambio Helsby, al mezclar previamente los pigmentos, sabe muy bien la coloración que recibirán los objetos al no transgredir en color local que ellos tienen. La única proximidad

⁹² Platte Hans, *La Pintura Impresionista*, Barcelona, Daimon 1963.

que podría establecerse entre él y los puntillistas es la reducción casi al mínimo de la pincelada; pero aun en este caso, aquélla apunta a una proposición distinta.

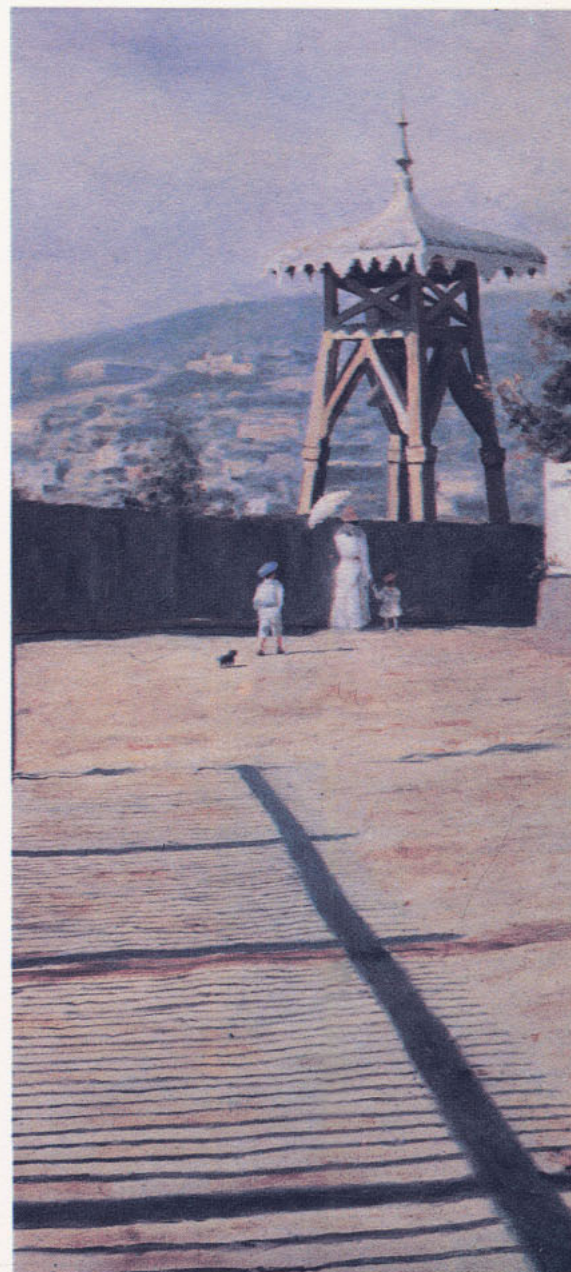
A medida que el artista va insinuando la profundidad, la mancha convertida en punto desaparece abruptamente; renuncia a ella y comienza a trabajar en zonas de color independientes unas de otras, buscando el equilibrio total. No cabe duda de que hay aquí una aproximación académica en el tratamiento de los objetos que están a continuación del primer plano y, en este sentido, la construcción que se divisa al fondo está realizada haciendo hincapié en las específicas cualidades del edificio. Lo mismo se puede decir del cielo que, como telón de fondo, sugiere gran profundidad mediante el azul, colocado en forma lisa o plana, y muestra las distintas entonaciones luminosas propias de la atmósfera.

A pesar de estas reiteraciones académicas, el artista insinúa algunos planteamientos que todavía no encuentran un cauce adecuado para su desarrollo. Efectivamente, en esta tela, además de utilizar distintos procedimientos para colocar el color, concede particular atención a la solución del problema de la luz. Tradicionalmente se había utilizado el negro para rebajar los tonos luminosos —recuérdense las telas románticas de Smith o de Orrego Luco— permitiendo la aparición de las sombras que se consideraban la negación del color. Pues bien, en este cuadro se propone una solución totalmente distinta: no se apoya en el negro exclusivamente, sino que rebaja la luminosidad de los planos colmados de luz, haciendo uso del binario correspondiente. Utiliza el amarillo en su mayor entonación y lo degrada hacia el naranja, pasando por las diversas gamas del siena hasta llegar a un siena tostado que muestra el máximo contraste entre la luz y la sombra, pero sin que se pierda el color.

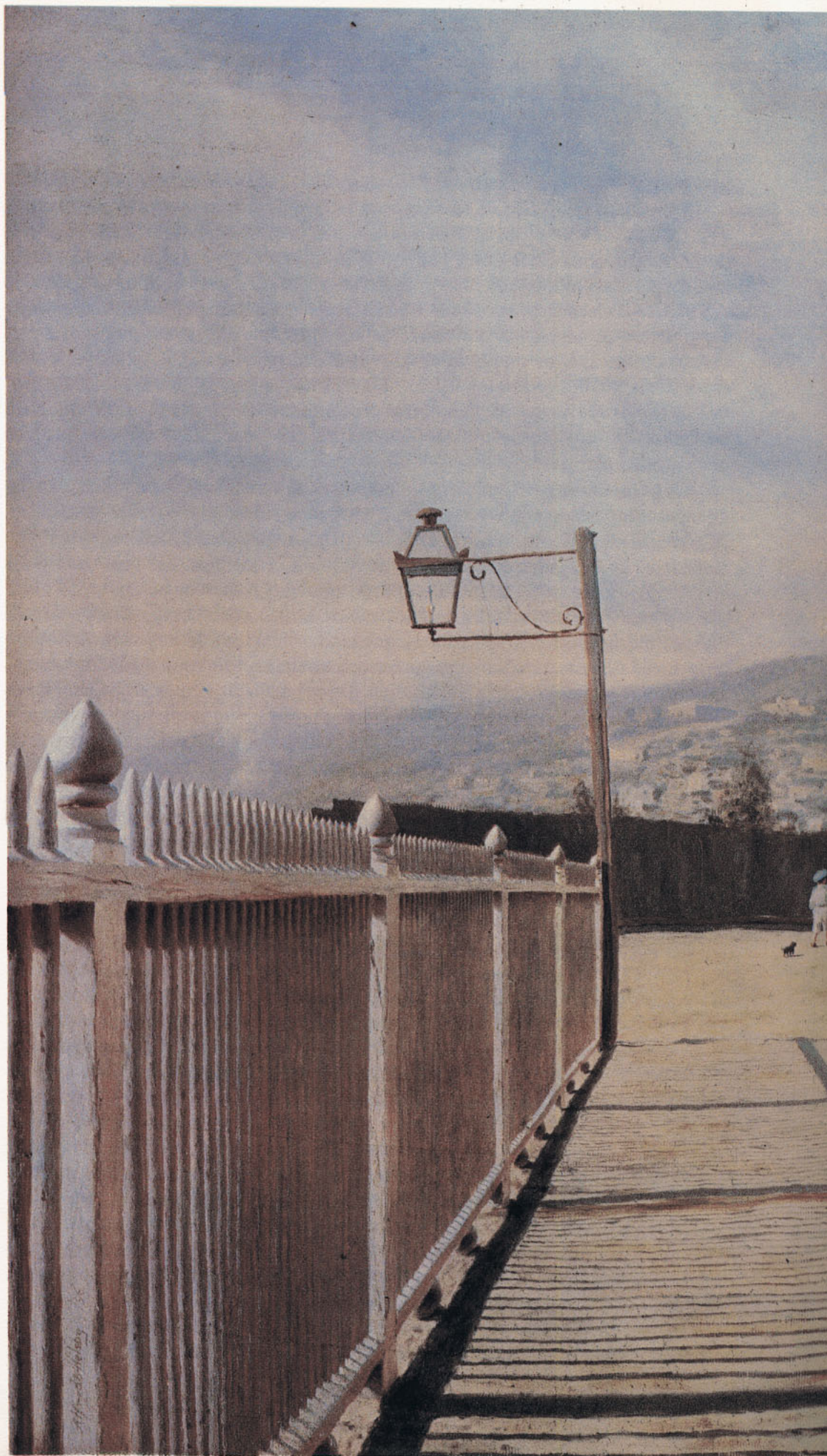
No hay que olvidar que los maestros que se analizan son contemporáneos de los pintores impresionistas y se ha hecho mucho caudal en torno a las relaciones de los maestros nacionales con dichos artistas y su movimiento. Resulta oportuno puntualizar ahora este problema con el fin de establecer algunas conclusiones que permitan esclarecer esta posible relación.

Se afirmó que en la obra de Helsby existe una preocupación particular por el problema luminoso, y por las consecuencias que se pueden derivar en su acción sobre el objeto, y que igual cosa ocurre en los pintores impresionistas. Sin embargo, esta coincidencia de propósitos no es suficiente para establecer un parentesco estrecho entre el pintor chileno y sus colegas franceses. Los impresionistas, en su observación directa al aire libre, se percataron de que ningún color existe realmente en la naturaleza, que todos lo son en función de la luz, y que la propia forma sufre marcadas variaciones que dependen, por una parte, de la relación color-luz, y por otra, de la calidad y densidad del aire; quedaban sólo dos realidades tangibles que merecían ser estudiadas con atención: el *aire* y la *luz*. Ahora bien, este descubrimiento no fue puesto en práctica en forma similar por estos pintores; lo llevaron a la tela de distinta manera, y aunque los problemas fueron los mismos, la solución tuvo el sello personal de sus realizadores. Por eso, un Monet no pinta igual que un Degas, ni éste como un Renoir.

En general, muchos pintores habían fracasado en su intento de traducir el brillo y la intensidad de la luz, debido a que sólo sabían oponer lo claro a



ALFREDO HELSBY
Paseo Atkinson
Fragmento





ALFREDO HELSBY
Paseo Atkinson
Museo Municipal de Valparaíso
Pascual Baburizza



ALFREDO HELSBY
Paseo Atkinson
 Fragmento

93 Duret Theodore, *Historia de los Pintores Impresionistas*, Buenos Aires, El Ateneo 1953.

94 Platte Hans, *op. cit.*

95 Arnheim Rudolf, *El Pensamiento Visual*, Buenos Aires, Eudeba 1971.

lo oscuro, el negro al blanco. Y por mucho que el pintor se esmerara en utilizar el blanco para sintetizar la máxima intensidad luminosa, no podía rivalizar con el brillo de la luz solar. Si bien es cierto que la paleta no proporciona el máximo despliegue luminoso, existe no obstante la posibilidad de disponer de los colores en tal forma de poder conseguir los resultados anhelados⁹³.

Con anterioridad a los impresionistas, pintores como Rubens, Goya, Turner y, sobre todo, Delacroix, habían demostrado que los juegos de la claridad y la obscuridad se transponían ventajosamente mediante juegos cromáticos. El último pintor nombrado fue más lejos, al exigir "que se eliminara de la paleta el negro, el gris y los pigmentos térreos".

La experiencia visual que desarrollaron los impresionistas se vio reforzada con los estudios sobre la teoría de los colores de Helmholtz, Chevreul y Rood. Los físicos enseñaron que un rayo de luz, al atravesar el prisma, se descomponía en tres colores puros (amarillo, azul y rojo) y que sus bordes se mezclaban para formar otros tres colores compuestos (violeta, verde y anaranjado). El procedimiento utilizado por los impresionistas consistió en reemplazar aquella luz natural insustituible, por los colores que la componían y que la paleta estaba en condiciones de suministrar. En la medida de lo posible emplearon el color puro y no mezclado previamente sobre la paleta, con el fin de no alterar su efecto peculiar⁹⁴, a pesar de que algunos estudiosos de la pintura impresionistas sostienen que, por ejemplo, Monet no siempre utilizó directamente el color puro sino que lo colocó sobre un fondo inicial, el cual le proporcionaba una indicación somera del tono local del objeto. No obstante esta objeción, lo cierto es que tanto Monet como los demás seguidores de esta corriente utilizaron primordialmente los colores del espectro, los cuales sólo podían reproducir la luz con la condición de combinarse como los del prisma. Y es aquí donde el pintor intensifica la participación del espectador en la contemplación de la obra, dejándole la tarea de reconstruir lo que el ojo del pintor ha descompuesto. En otras palabras, el ojo del espectador debe producir el efecto inverso al del prisma.

De esta manera, los impresionistas asestaron un duro golpe a la percepción habitual de los objetos, relacionados entre sí por vínculos casi inmutables. La noción del color local perdía toda consistencia al poner estos pintores, no los colores que presentaba el objeto bajo una iluminación de "taller", sino los colores que ellos veían en un momento dado. La naturaleza no era tanto conocimiento del fenómeno, cuanto su experiencia visual; no interesaba lo que aquél era en su aprehensión intelectual, cuanto el impacto visual que provocaba⁹⁵.

Lo que preocupó a los impresionistas fue la dinámica del cambio, de la variación, de la alteración; por eso, se permitieron colorear resueltamente un rostro con reflejos azules o anaranjados y se atrevieron a realizar en la figura humana audacias luminosas que sólo eran permitidas con las nubes o con el agua, porque esos elementos tenían colores aparentes. Para ellos, en cambio, la naturaleza toda no fue más que un pretexto: el agua, las nubes, los árboles, los edificios, las figuras humanas, etc.; no les interesaron tanto por lo que eran, sino por las posibilidades que ofrecían como experiencias visuales en contacto con la luz.



ALFREDO HELSBY
*Arco iris
 en los Canales
 de Chiloé*
 0.49 x 0.71 m
 Museo Nacional de Bellas Artes

Como ellos querían pintar espontáneamente, se opusieron a cualquiera teoría que diera rigidez a la flexibilidad de su acto creativo. Aplicaron los colores con vehemencia analítica, sin preocuparse por las objeciones de la memoria de las formas, o de su conocimiento objetivo, tal como lo solicitaba la pintura tradicional, que reclamaba una reproducción cabal de los detalles.

No se quiso entender que los impresionistas respetaron el o los objetos, pero en su contexto. De ahí que el testimonio del dibujo libre, apenas esbozado, se consideró una “traición al objeto”. El reflejo vibrante del mundo visible, lleno de luz, no era el fruto de la imaginación; no era el resultado de la disolución o desintegración del mundo concreto, sino que era el esfuerzo de revelar lo real desde otra perspectiva, que concedía absoluta relevancia a la luz, mostrando cómo el objeto cambia de carácter cuando cambia el contexto, y por eso reemplazaron el color local por el que nacía del entorno, de modo que el mismo objeto ofrecía un aspecto muy diferente según la dirección, la intensidad y el color de la luz solar⁹⁶.

Si se trasladan estas consideraciones a la obra de Helsby, con el fin de deducir analogías entre él y los impresionistas, habría que decir que, si bien el fenómeno luminoso ocupó un lugar destacado en su obra, no lo trabajó a la manera impresionista. Ni siquiera en aquellos cuadros donde lo abordó con acentuación pudo aclarar radicalmente la paleta; tampoco lo habían conseguido Jarpa, Orrego Luco o Lira.

Hay dos óleos en los cuales el pintor sin variar su punto de observación ubica en ambas telas los mismo objetos, ocupando similar posición. Es factible pensar que uno de ellos es copia del otro y sólo cambia la entonación colórica. Sin embargo, el tratamiento del color no alcanza su máxima intensidad cromática; por el contrario, los tonos que emplea están preparados previamente en la

⁹⁶ La factura pictórica de los impresionistas está en íntima relación con su nueva concepción cromática: el empleo de los colores puros del espectro exigía del pintor una modificación profunda de la técnica. Ya no era posible ejecutar el cuadro siguiendo el procedimiento tradicional de la aplicación sucesiva de veladuras, es decir, aplicar tintes transparentes para suavizar el tono de lo pintado primeramente y, por otra parte, buscar el modelado plástico de los objetos o cuerpos por degradaciones fundidas. Ahora, en cambio, para conservar la frescura, el esplendor de los colores, su oposición, era preciso la nitidez, la yuxtaposición suelta de la pincelada. Su fragmentación se aplica a todos los elementos: al cielo, a los árboles, a los cerros, etc. La gama se hace sistemáticamente clara y las sombras coloreadas, los grises o los cafés ceden su lugar a los colores puros del espectro, que se mezclan ópticamente según la ley de los complementarios. La luz, escogida como principio dominante, se exalta y vibra, abandonando el contorno, el modelado, el claroscuro, los detalles demasiado precisos, con la consiguiente molestia de los críticos y del público, que condenaban el carácter de “inacabados” que tenían estas pinturas.

paleta y rebajados con el negro, debilitándose el brillo del objeto iluminado. No estableció una relación nueva entre la coloración de la naturaleza y la del cuadro; al no conseguirlo conservó los llamados matices locales, es decir, los que se atienen al color efectivo del objeto. La nueva relación de la luz con el mundo visible, alcanzada por los impresionistas, no tuvo en Helsby un nuevo exponente.

Un ejemplo más que corrobora la distancia técnica que lo separa de ese grupo lo ofrece su cuadro *Arco-iris sobre la cordillera*. El audaz punto de vista que elige para mostrar la cordillera es muy novedoso: el ojo del artista se sitúa en la altura, como una visión aérea, ampliando panorámicamente el ángulo de observación. Al elevar el punto de vista se pierde la línea del horizonte y la cordillera pasa a ocupar toda la superficie de la tela. La montaña se constituye en el centro de su preocupación y la ejecuta con acuciosidad: el pincel, y especialmente la espátula, van dejando su huella en la superficie, como queriendo asumir las características táctiles de la montaña para sugerir la topografía del terreno, la densidad de las rocas y la aridez de la cima. En contraste con este aporte plástico de singular interés, el arco-iris, curiosamente, no fue un fenómeno visual que lo motivara colóricamente, limitándose a situarlo como un simple elemento referencial. Lo pinta con una debilidad cromática que opaca su real intensidad luminosa derivada del paso de la luz solar a través de la lluvia, que actúa como un prisma natural para formar los colores del espectro. En otras telas reitera este fenómeno, pero con el mismo sentido referencial, empleando una gama colórica tradicional y al servicio de la representación.

En síntesis, se puede afirmar que la obra de Alfredo Helsby no fue tanto una renovación directa e inmediata de los medios de expresión, cuanto una invitación positiva a repensar las concepciones pictóricas y visuales, las sugerencias temáticas y las innovaciones técnicas que permitieran depurar el lenguaje plástico de todo aquello que no era pintura.

El artista pagó tributo a su inserción en un medio en el cual la pintura seguía las corrientes pausadas de un lento desarrollo, no atreviéndose a romper los diques que la encauzaban y la contenían; cualquiera innovación —que siempre se recogía desde afuera— debía ser meditada y madurada con gran detención y sólo se aceptaba una vez que tenía el respaldo de la crítica y del público europeos; se requería un aval que garantizara el éxito de la innovación. Por esta razón el pintor, a pesar de haber intuido los mismos problemas que preocupaban a los impresionistas, no se atrevió a dar el gran salto. Con todo, Helsby tiene una singularidad que le otorga un puesto de privilegio en la pintura chilena: su apertura al mundo de la luz, su distanciamiento con la temática condicionante, su alejamiento progresivo de la representación rigurosa y su mayor flexibilidad en el empleo de las técnicas son factores que señalaron una búsqueda elocuente por el mundo de la pintura. Que no haya hecho suyo el mensaje impresionista, en nada desvaloriza su obra; ella no vale por la asimilación de modelos vanguardistas o por adhesión a modelos tradicionales: la obra no necesita garantías de determinadas corrientes para ser valiosa.

¿Cómo no dejar de reconocer su calidad artística, especialmente durante su plena madurez? En esta etapa descubrió las enormes posibilidades que otorgaba el uso de un solo tono en su cualidad cromática pura (azul, en este

caso) y el matiz, que establece una diferenciación dentro de cada tono (azul claro, oscuro e intenso). No empleó los colores del espectro, sino que sintetizó el problema luminoso en el monocromatismo. La principal consecuencia de la utilización del tono único fue el desaparecimiento del color local.

La obra de *Alberto Valenzuela Llanos* se puede considerar como la culminación a que llega la pintura nacional en su breve trayectoria durante el siglo XIX. Si bien muchas de sus telas las pintó en los primeros decenios del siguiente, sus raíces deben buscarse en el espíritu que animaba al arte en las postrimerías del anterior.

La proposición renovadora que trae consigo su obra deriva del carácter mismo que tuvo la pintura chilena en su evolución. A medida que se desarrollaba, mostraba nuevas y tímidas facetas, las cuales no se presentaron por efectos de cambios bruscos o de rompimientos definitivos con el pasado inmediato, sino como fruto del esfuerzo paciente y sistemático de generación tras generación, que recogían la herencia recibida y la asimilaban casi sin alteraciones. Las variaciones o modificaciones que experimentó se pueden considerar como la consecuencia lógica de un devenir artístico muy identificado con las pautas visuales que respetaban el modelo real.

Para Valenzuela Llanos, sin embargo, las exigencias decimonónicas no constituyen trabas para proseguir su camino como recreador de la naturaleza: ni las academias ni los maestros, nacionales o extranjeros, fueron escollos que entorpecieran su meticulosa labor. Asimiló la herencia, recibiendo un arte que parecía haber agotado su capacidad de adaptar la pintura al modelo, que no ofrecía nuevas perspectivas, y que condenaba a quien lo siguiera a un estancamiento definitivo. Empero, él no se dio por vencido, e insistiendo en las técnicas tradicionales trató de avanzar más y más, agudizando su visión para penetrar analíticamente en la naturaleza⁹⁷.

Habiendo asimilado con extraordinaria eficacia la herencia, como lo demuestran sus primeras obras (retratos a lápiz, col. particular) y las inmediatamente posteriores (*Paisaje cordillerano*, Museo Nacional de Bellas Artes), Alberto Valenzuela partió desde donde otros habían llegado e intuyó que lo recibido no constituía el término de una labor, sino que era posible seguir avanzando hacia nuevos resultados plásticos sin necesidad de renunciar al pasado. En este sentido, los viajes a Europa que inició a partir de 1900 fueron más que el habitual interés de perfeccionamiento puramente académico; por cierto que el pintor frecuentó las academias y los museos y asistió y expuso en los salones oficiales; nunca renegó del círculo artístico en el cual se había formado, pero sabía muy bien que su meta no era detenerse una vez lograda la consagración oficial.

Cuando comenzó a pintar, la invitación temática era el paisaje y no vaciló en hacerla suya, no por simple imitación, sino por una necesidad que derivaba de su propio espíritu. La tierra colchagüina se posesionó de él desde su infancia, dejando huellas imborrables en ese niño introvertido, que a los diez años de edad era un excelente copiadore de cuanto se ponía ante sus ojos.

Al ingresar en 1887 a la Academia de Pintura satisfizo un anhelo largamente esperado, que su timidez le había impedido comunicar a sus padres. En ella siguió los cursos de dibujo con el maestro y director Cosme San Martín, tenaz

97 Su trabajo en la tela lo iniciaba con un diseño riguroso mediante el carboncillo y sólo comenzaba a pintar cuando consideraba solucionado el trazado lineal: esta etapa de su trabajo lo identifica con los maestros tradicionales. En cambio, se aparta de ellos al no sombrear el dibujo y, las más de las veces, el claroscuro quedaba en el papel y no en la tela. Pero la novedad más importante que se irá apreciando en su técnica consistió en descartar gradualmente el proceso académico convencional del manchado, es decir, ubicar los colores principales en la tela mediante una delgada capa de óleo diluido. Tal como lo señala Carlos Maldonado, el pintor buscará la diafanidad y para ello, no necesitará de fondos oscuros, sino que colocará los pigmentos sobre el lienzo en blanco. Las habituales superficies homogéneas y pulimentadas desaparecen en muchas obras de Valenzuela Llanos.

defensor de la representación realista que no transaba con la fantasía ni con el vuelo imaginativo de sus alumnos. Sin embargo, el joven Alberto supo orientar esas enseñanzas hacia derroteros que impidieron la rigidez de la imagen. Conservó, sí, la idea de que un buen artista debe dibujar a la perfección, y más tarde, como profesor de la Academia, diría a sus alumnos: "Hagan su divisa de la frase de Ingres, que decía que el dibujo es la honradez del arte"⁹⁸.

Luego tendría como maestro a Juan Mochi, quien como ya se indicó, más que ganar adeptos para su escuela, se interesó en orientar la vocación de sus discípulos hacia una pintura espontánea y abierta, mediante la enseñanza de los principios básicos del arte y los aspectos fundamentales de la teoría cromática, entendida por supuesto en su sentido tradicional.

Conviene detenerse en esta etapa de su aprendizaje, porque los hábitos que adquirió no los abandonaría jamás. Adoptó una actitud de invariable seriedad y rigor cada vez que se enfrentó a una nueva tela, y lo que a primera vista parecerían simples detalles preparatorios, para él tuvieron tanta importancia como la obra realizada: se preocupaba hasta la saciedad de la preparación de la tela, su postura en el bastidor, la altura de los soportes en el caballete e incluso su inclinación. Igual importancia concedía a los bosquejos iniciales del tema elegido, y al pintar, su mano recorría la superficie de la tela con seguridad, no admitiendo correcciones ni subterfugios posteriores. Como lo diría más tarde a sus alumnos: "Nunca corrijan una obra por efecto de la crítica de un tercero; hacerlo es traicionarse a sí mismo"⁹⁹.

El trabajo constante, metódico y paciente comenzó a ofrecerle los primeros triunfos; en el Salón Oficial de 1890 obtuvo la Tercera Medalla con su cuadro *Puesta de sol en Los Andes*. Esta precoz consagración la recibió con modestia, la que se haría habitual en su vida, considerándola un estímulo más para proseguir infatigablemente su superación. Su destino ya lo tenía trazado, comprometiéndose para siempre con la pintura. Su absorción en el mundo del arte fue tan absoluta, que la revolución de 1891, que se había venido gestando hasta alcanzar su culminación en Concón y Placilla, y que impulsó a los chilenos a adoptar bando a favor del Presidente Balmaceda o en contra, ni siquiera lo afectó de manera significativa. El joven pintor que contaba veintidós años, rehuyó el hecho contingente y continuó imperturbable su senda en el estudio del arte.

Su labor entre el ingreso a la Academia y el primer viaje a Europa constituye una etapa bastante precisa para conocer su obra de juventud. Está a medio camino entre la pintura que se realiza en el taller y la que se ejecuta al aire libre, en contacto directo con los efectos atmosféricos y sus variaciones luminosas. No logra desprenderse de la evocación que surge cuando pinta en el taller un tema de paisaje; la memoria le trae el recuerdo de las cosas vistas pero que, retenidas después de un tiempo, sufren modificaciones o variaciones que alteran la inmediatez de lo visto. Conjuntamente con la memoria visual, que le permite actualizar las imágenes sensoriales, comienza a actuar por efectos de la mediatez de la imagen, una carga conceptual que la tiñe con elaboraciones intelectuales, producto de las concepciones asimiladas en su formación académica. Al perderse la cercanía de la imagen, fruto de la percepción directa, se pierde también la espontaneidad de la ejecución, puesto que el taller se encarga de postergarla y, a la vez, traslada la visión del pintor desde un espacio abierto a

98 Soto Heriberto, op. cit.

99 Soto Heriberto, op. cit.

uno cerrado; obviamente, la visión pierde la posibilidad de aprehender la atmósfera natural, por mucha que sea la capacidad de retención sensorial.

En este período de su trayectoria el tema condiciona su labor, utilizando su paleta guiado por las características que impone el mundo exterior. Se detiene en las particularidades de cada objeto, reteniendo su color e incluso aspectos muy secundarios que, a pesar de revelar la profundidad del análisis visual al cual llega, no consigue una correspondencia conveniente en cuanto a profundidad plástica se refiere. Su relación con el paisaje es pasiva, dócil y respetuosa; no deja que los medios plásticos actúen con independencia y pareciera buscar un justo medio entre ellos y la naturaleza.

Su estadía en Europa, en sucesivos viajes que emprende entre 1900 y 1909, constituye una nueva etapa. A partir de ese momento, la liberación se acrecienta, y aunque el tema no pierde importancia, la paleta y el pincel comienzan a soltar sus amarras y sus vínculos marcadamente referenciales. Su temperamento y su carácter lo llevaron por este camino en forma gradual, ya que no se produjo un corte brusco entre su primera etapa y el nuevo período que inicia. El pintor avanza con lenta seguridad hacia el descubrimiento de la luz, de la claridad de la paleta y de la variación de la pincelada.

Se dijo que Valenzuela Llanos no se dejó influir por las orientaciones y consejos de sus maestros mientras estudió en la Academia chilena; igual cosa hay que decir respecto a sus profesores extranjeros, como Jean Paul Laurens, por ejemplo, quien no dejó una honda huella en este discípulo. Su estadía en Europa es más importante por la ampliación y penetración que alcanzó su visión en una ejercitación constante a través de la observación de la obra de los grandes maestros franceses. Correlativamente, modificó su técnica para adecuarla a esta visión mucho más penetrante, que abandonaba el registro pasivo de los estímulos que golpeaban su retina. Esta intensificación en profundidad de la observación le hizo comprender que debía participar muy activamente en la elaboración de la tela, eligiendo el camino del examen riguroso y analítico de los datos que le proporcionaba la percepción sensible.

Este hecho explica por qué Valenzuela Llanos no sería nunca un pintor instantáneo, de fácil gesto o de pronta y rápida ejecución. Su quehacer, en correspondencia con su modo de ser, adopta una fisonomía muy definida: el pincel no se doblegará jamás a impulsos inmediatos o a reacciones súbitas; tendrá que esperar el análisis sistemático y el mandato de la reflexión antes de ser usado. Pero esto no significa, ciertamente, que el artista haya caído en el esquematismo abstracto, en contraposición a un puro sensualismo, sino que ha conseguido una armonía y un equilibrio sugerente entre la visión y la intelección, porque él jamás abandonó el mundo visible, nunca se apartó del mundo real; por el contrario, siempre fue su punto de partida pero sin que le impusiera temáticamente sus propias condiciones. No significó tampoco que avasallara soberanamente el mundo visible para que reinara exclusivamente su mundo interior. Lo que buscó con esta conquista visual fue apropiarse del mundo real mediante un escudriñamiento analítico que le permitiera ahondar más allá de las apariencias con que se presentaba habitualmente el fenómeno visual a la percepción, pero sin llegar a desposeer a las formas visibles, de sus cualidades, como si se tratara de un proceso abstractivo.



ALBERTO VALENZUELA LLANOS

Algunas obras de este período anuncian sus nuevas conquistas, que irán en franca progresión para culminar en los últimos años de su vida. En la tela que se indica (*Paisaje*), la naturaleza ya no se presenta como un mundo definitivamente hecho, sino que el artista la rehace mediante el color pictórico, imponiéndose al color físico o, si se quiere, al color local. Este dominio del color extraído de la paleta por el mandato del pintor es particularmente intenso en el fondo, sugiriendo la presencia de un conjunto de árboles mediante pinceladas impregnadas de un color azul-violáceo. Si se observa con detención, la pincelada contiene abundante pastosidad, utilizando preferentemente el verde, en sus distintas gradaciones que, junto con establecer un ritmo colórico gradúan las distancias que separan a los distintos planos.

En Europa pintó varios cuadros, entre ellos, *Puente sobre el Sena*, (Museo Nacional de Bellas Artes), ubicándose decididamente como un pintor al aire libre; y esta relación directa con la naturaleza le planteará problemas similares a los que tuvieron los impresionistas, pero sin llegar a sus soluciones. Se rehusa a traicionar el objeto, y prueba de ello es la importancia que concede al empleo de la línea, la cual, aunque veladamente, está estructurando no solamente los objetos sino que también la composición, a la manera de un diagrama lineal. Sobre esta sólida base lineal, el pintor elabora el color con una audacia innovadora que contrasta con el respeto que otorga al dibujo. Comprendiendo las posibilidades de transformación colórica que ofrece la luz, no aprovechó empero en toda su amplitud este descubrimiento, ya que el color no se expande más allá de los límites que el contorno lineal se ha encargado de establecer. No obstante, consigue una alteración del color como resultado de la interacción que se produce entre los colores de los objetos vecinos y, para lograrlo, los somete a un color dominante (verde), sin utilizar los colores puros y sus binarios, como lo habían hecho los impresionistas.

En cierta oportunidad, Valenzuela Llanos dijo que “los árboles son al paisaje como los desnudos son a la figura humana”, y ésta no fue una simple frase. Al contemplar su *Paisaje Lo Contador*, su afirmación adquiere pleno sentido porque la presencia majestuosa del árbol tiene un lugar protagónico. Este paisaje, pintado con toda seguridad a su regreso de Europa, demuestra el perfeccionamiento alcanzado en su trabajo con la luz. El cuadro va ganando en luminosidad desde los primeros planos hacia el fondo y, a la vez, se pierde el carácter denotativo del color, muy acentuado aún en los primeros planos, para ir desapareciendo progresivamente hacia los fondos gracias a su aplicación, siguiendo las pautas que impone la luz sobre los objetos: los árboles del fondo se unen para constituir una franja de color que disuelve sus cualidades singulares. En abierto contraste con este trabajo colórico tan innovador, el gran árbol de maciza estructura lineal parece desafiar cualquier intento de disolución formal.

La segunda década del siglo XX representó para Valenzuela Llanos la etapa de consolidación de sus experiencias plásticas y el dominio en el empleo de un lenguaje que articula con extrema fluidez. La íntima relación que habían conseguido entre su vida y su pintura se prolongó en el paisaje en una comunión entre lo natural y lo humano. Su familiaridad con la naturaleza lo llevó a frecuentar diversos lugares de la zona central del país: en Santiago recorrió



ALBERTO VALENZUELA LLANOS

Riberas del Mapocho

1.26 x 1.86 m

Museo Nacional de Bellas Artes

Lo Contador, el Cajón del Maipo, el Canelo; en la provincia de Colchagua visita a Lolol y Nilahue; y San Vicente de Tagua-Tagua en la provincia de O'Higgins.

Mantuvo vigentes todas las conquistas alcanzadas respecto a la riqueza de la luz y a la importancia que concedía a la composición; pero avanza mucho más en la soltura y el ritmo de la pincelada, como también en la espontaneidad del gesto. En su *Paisaje* ahonda en la elaboración plástica integral, mediante una unidad técnica aplicada a toda la superficie de la tela con igual habilidad y destreza, superando la heterogeneidad de sus períodos anteriores. La pincelada, impregnada con mucho pigmento, adquiere un ritmo uniforme guiada por una soltura muy pronunciada de la mano. La timidez del toque analítico cede su lugar a una pincelada segura que demuestra el grado de madurez alcanzado. Ha conseguido que los medios plásticos se afiancen en sus posibilidades expresivas sin que rindan excesivo tributo al objeto. El maestro invierte los términos, haciendo de la naturaleza un medio, y recuperando para la pintura su valor como fin.

La unidad técnica que ha logrado le permite dejar atrás las marcadas diferencias con que ejecutaba los distintos planos de sus paisajes, que iban desde la visualización objetiva y pormenorizada, con nítida intención representativa, hasta la disolución de los objetos mediante la mancha analítica de suave y luminosa coloración que anunciaba una intención pictórica renovadora. Pues bien, dicha intención se manifiesta ahora rotundamente, perdiéndose la rigurosa estructura formal de los objetos del primer plano, que se unen con los demás gracias al notable trabajo con el color. El espacio, por su parte, se organiza gracias a la gradación sutil del color, desde los cálidos hacia los fríos. Al utilizar el color para sugerir la profundidad, no alcanza a producir una perforación



ALBERTO VALENZUELA LLANOS
Salida de la luna en la quebrada



ALBERTO VALENZUELA LLANOS
Paisaje
 2.50 x 1.42 m

ALBERTO VALENZUELA LLANOS
Salida de la luna en la quebrada
 Fragmento

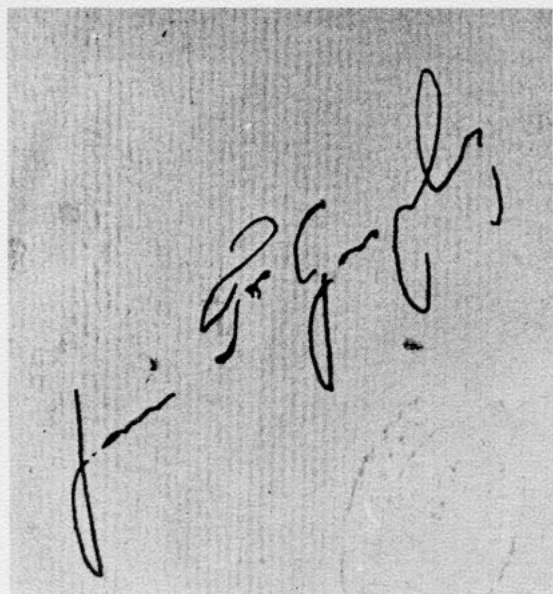
comparable a la que se logra con la perspectiva lineal, pero lo que pierde el cuadro en profundidad lo gana en superficie, y esta organización del espacio plástico así concebida significó un nuevo triunfo de la pintura sobre el tema.

En los últimos años de su vida, Valenzuela Llanos se sintió particularmente atraído por el paisaje costero y pintó varios cuadros en las playas del balneario de Algarrobo. En estas telas se advierte una importantísima simplificación de los medios plásticos, que obedecieron a una visión más bien sintetizadora del espectáculo observado. No aparece ningún elemento de la naturaleza que sea superfluo en el ordenamiento de la composición; cualquier recurso extraartístico ha quedado definitivamente desterrado. En *Ranchos de Algarrobo*, la composición, más importante que nunca, guía al espectador desde la zona más densamente coloreada, hacia la zona del mar, reforzada por una diagonal que desciende hacia el lado izquierdo. Nuevamente recurre al diagrama lineal, pero sin delimitar cada uno de los objetos como en su primera época, sino que utilizándolo para definir y delimitar las grandes zonas del cuadro. Para ello hace uso de paralelas y diagonales, estableciendo una organización espacial que someterá posteriormente al trabajo del color, en cuya aplicación alcanzó su mayor altura artística. Envuelve la atmósfera del lugar que pinta con una coloración que fluye espontáneamente, como expresión visual de su relación íntima con la naturaleza. El color alcanza una modulación y una sutileza en el matiz, propia de un artista que acoge con serenidad el mundo que lo rodea, estableciendo un delicado equilibrio tonal: el rojo, el violáceo, el ocre, el amarillo, el verde, etc., amalgaman sus singularidades tímbricas en beneficio de una atmósfera colórica común. El pintor no exagera un determinado color, no busca el realce de un timbre específico, como tampoco los contrastes violentos entre las distintas zonas del cuadro sino que, por el contrario, busca el equilibrio visual: el equilibrio y la armonía entre lo humano y lo natural se han encontrado. En *Playa de Algarrobo* (Col. particular), uno de sus últimos cuadros, se confirma la delicadeza en el empleo del color confiriendo a la tela una serenidad reforzada por la composición en líneas horizontales, que favorecen el equilibrio entre las distintas zonas.

La obra de Valenzuela Llanos, en treinta y cinco años de ininterrumpida actividad, representa una superación constante en la renovación de los medios expresivos plásticos. Tal como se dijo, él partió desde donde otros habían llegado, pero su agudo sentido de observación, su meticulosidad y el ahondamiento analítico que lo acompañaron en su labor le permitieron intuir que aún no estaban agotadas las posibilidades que ofrecía la naturaleza. Para ello era preciso que el artista comprendiera que aquella se ofrecía sin imponerse, y este cambio de actitud fue una reconquista del paisaje, al cual llegó no sin antes recorrer un largo camino.

En su intento de conseguir que el lenguaje plástico se depurara de todo lo accesorio, de aquello que no era en rigor el producto de sus propios signos, abrió al quehacer artístico innegables perspectivas de auténtica creación.

La obra de *Juan Francisco González* rompe con cualquier esquema académico, formal o estilístico que pretenda circunscribirla dentro de una corriente bien determinada. Cualquier intento de aprehensión, a partir de ciertas constantes establecidas por el trabajo de las generaciones anteriores o contemporá-



neas a él, para distinguir en su obra signos reveladores de influencias recibidas, es un esfuerzo que se estrellará con el testimonio de una obra cuya originalidad es el resultado del empeño de su autor en no traicionar el nuevo "corpus" que ha elegido para prolongar su propio ser.

Para aproximarse a su obra es necesario comprender que, más que ningún otro pintor de su época, radicalizó profundamente la actitud frente al arte. Fue tan vital su compromiso que cualquier freno que coartare o limitare su capacidad expresiva lo rechazó abierta y decididamente; si era necesario ser antiacadémico para preservar su autenticidad, se transformó en un antiacadémico, porque sintió el peligro que se cernía sobre él. Por eso negará la "estabilidad" que emanaba de la concepción estética del arte académico. No podía sentirse satisfecho con una pintura como la que proponía la Academia, o bien determinados pintores considerados individualmente como Lira, Molina, Somerscales o Richon-Brunet, porque estaba en contradicción con su visión del mundo y la interpretación pictórica del mismo.

No partió desde donde otros habían llegado y, en este sentido, su pintura significaría un quiebre con respecto a la tradición. Su obra se generó desde sí misma, mirando más hacia adentro que hacia afuera. Su pintura se transformó verdaderamente en el estilo visual de sus propósitos.

Ella está poseída de un dinamismo desbordante que niega toda estabilidad o congelamiento del ser en su presencia visual: la línea y el color no podían ser cómplices de formas estáticas, porque para él la realidad es movilidad y cambio. Por esta razón debe replantear y readecuar el uso tradicional de los medios plásticos, para que participen y den vida al mundo visual que ha descubierto.

A pesar de que la mitad de su vida transcurrió en el siglo XIX, junto a un ambiente que giraba en torno a la Academia, avizoró con clarividencia los signos de los nuevos tiempos. En cierto modo, dio vuelta la espalda a la tradición nacional y abrió la primera puerta a la *modernidad*: a una pintura renovada y rejuvenecida que mostraba su parentesco con las inquietudes del acontecer histórico.

Cuando emprende su primer viaje al extranjero (Perú y Bolivia), a los veinticinco años de edad, no lo hace guiado por móviles de estricta formación o perfeccionamiento, sino que por su profundo interés de llenar su retina con nuevas experiencias visuales, las cuales serán siempre el inicio de su labor creadora. No fue un pintor que comenzara sus telas a partir de principios o esquemas intelectuales preconcebidos; al contrario, su visión es la que imprime el rumbo inicial a sus ejecuciones sin caer, por cierto, en un puro automatismo basado en la relación estímulo-reflejo. La retención de las imágenes y su fijación en la tela no fueron una duplicación que significara respetar las exactas relaciones de forma y color. Su obra anuncia el término de la tradicional relación *retención visual-transposición plástica*.

La experiencia visual de lo real es, para él, materia prima, recurso motivador o pretexto para pintar. Abandona la creencia que concibe la realidad como algo perfectamente explícito hasta el punto de ser considerada como la verdad misma. Quienes veían la pintura con el prisma de esa actitud, solicitaban a la obra la misma explicitación que creían encontrar en la realidad. Olvidaron que

entre ésta y la obra está el artista, que no busca la ecuación, sino que crea una nueva realidad, no para que se la compare con la que ofrece el mundo real sino para que se la valore por sí misma.

Para Juan Francisco González el mundo dado fue sólo el escenario del cual seleccionó las imágenes que le procuraron sus motivaciones fundamentales. A través de aquél orientó su mirada, centró el foco de su visión ya sea en un lugar o en otro, en tal o cual objeto y, a medida que el estímulo penetraba en su retina, lo reelaboró como parte de sí mismo y no como simple exterioridad. Lo que emergió para plasmarse en la tela no fue lo inmediatamente dado, lo registrado pasivamente. Sin aniquilar lo real, lo enriqueció cualitativamente, incorporando lo humano en lo que, como objeto, era puramente natural.

Se podría argüir que en toda pintura está incorporado lo humano. De eso no hay duda: toda pintura es obra de un ser humano. Pero, ¿cuántas veces el pintor se ha limitado únicamente a una función de nexo registrador de los signos visibles ...? En la dialéctica constante que enfrentan los artistas entre su yo empírico y su yo estético, este último triunfó en Juan Francisco González.

Se alejó del proceso plástico tradicional, que registraba las cosas en sus relaciones reales de forma y color, que impide un trabajo de liberación de esas características sensibles, al renunciar a la reformulación de lo percibido, acomodándose sólo a la objetividad estricta que reclama la visión común, la cual, al dirigir su mirada a la obra, exige que la proposición artística no se distorsione.

En su proceso creador, la mano del artista fija con rapidez la imagen, gracias a un mandato vertiginoso de la mente, que no detiene el proceso de ejecución¹⁰⁰. El ímpetu expresivo se vierte en la tela con insospechada prontitud, con una pincelada ágil y nerviosa, la cual se desliza superando cualquier obstáculo formal, que por lo demás lo tiene sin cuidado. Juan Francisco González fue, sin duda, uno de los artistas nacionales que mostró más plena concordancia entre expresión y medio expresivo; tal vez por eso, su impronta es una de las más inconfundibles entre los pintores chilenos.

De su breve permanencia en Perú y Bolivia, el maestro dejó testimonios muy valiosos de lo que sería su manera personal de pintar. Usando el pequeño formato, recurso que hará habitual, pinta una vista de Lima que puede provocar ácidos comentarios por una supuesta negligencia del pintor, al dejar escurrir la materia colórica, sin tomar la precaución de limpiar la superficie afectada. ¿Es una falta imperdonable? No se trata, por supuesto, de justificar fallas técnicas que atenten contra la calidad artística de una obra, ya que lo menos que se puede exigir a un artista es que sea un buen artesano y domine con eficiencia la técnica que utiliza; pero tampoco es conveniente adoptar una posición en que la técnica lo sea todo. No hay que olvidar que quien la selecciona y utiliza es el artista, la que adecua a su capacidad expresiva, de tal manera que al usarla acompaña al acto expresivo en su manifestación, aun a riesgo de no satisfacer demandas de "buen gusto", de obra "bien hecha" o de "límpida ejecución"¹⁰¹.

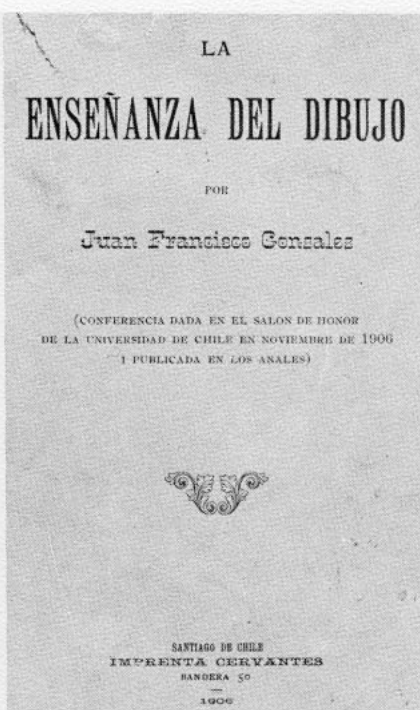
Sus signos pictóricos no estaban en relación inmediata con los objetos visibles que sus sentidos captaron, sino que en las propias posibilidades que descubrió en los signos que se le ofrecían como un nuevo vocabulario. Se interrogó por el sentido que debía darle, que no era fonético sino plástico, que no "habla-

¹⁰⁰ Pedro Lira reparó en este hecho y en una carta enviada a Ramón Subercaseaux con fecha 21 de Noviembre de 1894, aludiendo a Juan Francisco González afirmó: "Es increíble la rapidez con que se hace cargo de su asunto y la audacia, la brillantez y, por oposición, la exquisita suavidad de sus toques. Se ve en sus impresiones de paisajes y de flores el alma entusiasmada y conmovida del artista que, en éxtasis delante de su modelo, ya se siente enterneado hasta las lágrimas, ya se enfurece y se subleva contra el obstáculo: el obstáculo es el rayo de sol que se escapa, la nube que se transforma, la ola que choca y que se rompe. . ."

¹⁰¹ La destreza artesanal de Juan Francisco González no se limitó sólo a la utilización de los medios de expresión pictóricos sino que él mismo preparaba las telas utilizando caseína como base de la capa de preparación sobre la cual colocaba los pigmentos que, igualmente, preparaba con minuciosidad.



JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Retrato de Arturo Prat



Portada de la publicación de una conferencia dictada por Juan Francisco González en 1906

ba” acerca de las imágenes, sino que las mostraba; y para que se mostraran en todo lo que eran, les confirió movimiento, ritmo y vibración, siguiendo la vitalidad que la naturaleza ofrecía. Por supuesto, no se trataba de trasladar a la tela el movimiento o el ritmo naturales, sino que crear ese movimiento y ese ritmo con los medios plásticos, sintetizándolos en la pincelada o en la mancha.

En la obra que se ha mencionado somete los primeros planos a un tratamiento desusado, si se lo compara con los utilizados por la mayoría de los pintores chilenos de esa época. Elimina del primer plano cualquier intento de representación a la manera académica, habituada a visualizar con suma detención los pormenores que el ojo descubría. El maestro no duda un momento en despojar a la imagen de todo lo que es accesorio, para ofrecer sólo la presencia de una forma fundamental, que el espectador se encargará de completar, para hacerla reconocible. En contradicción con muchos de sus contemporáneos, otorga mayor fijeza visual a los objetos que están a mayor distancia, mostrando con extrema nitidez techos, torres y cúpulas. Curiosamente, recurre a una paleta bastante sobria, reducida, en la cual el blanco de zinc tiene un papel preponderante, pero matizándolo con violetas, azules y verdes muy disueltos. Aparentemente se podría pensar que este cuadro, como muchos otros, no es más que un boceto o un apunte para tomar nota del modelo natural. No obstante, esta obra no constituye un boceto sino un cuadro elaborado que muestra una faceta del pintor en incansable exploración con su paleta.

Juan Francisco González no mantiene una línea de evolución constante, que, partiendo de un aprendizaje y una formación académica, vaya ascendiendo cualitativamente hasta permitir un reconocimiento de madurez artística: su obra no invita a buscar etapas, ciclos de desarrollo o momentos culminantes. Su valoración no se apoya ni descansa en el tiempo cronológico de su realización ni en el desarrollo biopsicológico de su autor. Cada una crea un tiempo propio, específico; tiempo en el cual obra y autor se muestran en lo que son, sin necesidad de un antes o un después.

No es necesario, por lo tanto, seguir obligatoriamente una trayectoria cronológica para valorar la producción artística de este maestro. Cada uno de sus cuadros, sea cual fuere la época de su ejecución, presenta problemas pictóricos que no requieren la concurrencia de otras etapas plásticas para explicitar su concepción estética. Cada una de ellas se basta a sí misma, sin negar, por supuesto, el camino que necesariamente tuvo que recorrer, para finalizarlo en cada tela; como él muy bien lo dijo en cierta oportunidad: “Para pintar cada cuadro he tardado muchos años”¹⁰².

Durante su permanencia en Valparaíso, en los últimos años del siglo, pintó algunos óleos, entre otros, *Carreras en Viña del Mar* (Museo Nacional de Bellas Artes) que llama la atención por la visualización panorámica que hace del lugar. Por lo demás, este hecho no es una excepción, ya que muchas telas realizadas en su juventud presentan la misma característica. Más adelante restringirá el ángulo visual, limitando su enfoque a un reducido número de objetos observados, ya sea una carretela, un árbol, algunas manzanas o una rosa. Es notable la capacidad de sugerencia que tiene su pincelada en el cuadro que se alude, ya que sin definir los contornos de manera rigurosa y sin colocar el color para definir la exactitud formal de los objetos, éstos todavía no se desintegran.

¹⁰² Romera Antonio, Historia de la Pintura Chilena, op. cit.

En cierta oportunidad, polemizando con un crítico, Juan Francisco González afirmó que “en la naturaleza no hay líneas ni fórmulas, los rasgos de que nos servimos para representarla son convencionales y mientras menos la convención se manifieste hay más sinceridad. En la naturaleza sólo hay organización, es decir, vida y en ella carácter o romance”. Y agregaba: “aquella organización se manifiesta en masas y éstas en proporciones. La arquitectura de las masas y de las proporciones hacen un total armonioso. Apoderarse de ese total armonioso, sin convenciones, eso es el verdadero dibujo”. Luego señala: “en todas las artes la mayor sabiduría es saber hacer los sacrificios en honor de la bella simplicidad. Lo sobrio, lo despreocupado y lo fácil que es al mismo tiempo lo más difícil, es el ideal del arte. La complicación, el empeño y la fatiga serán ciencia, tenacidad y labor; arte, jamás”¹⁰³.

Suele suceder, con cierta frecuencia, que cuando el artista tematiza sobre el arte, es decir, cuando se quiere transformar en esteta, no siempre hay concordancia entre la teoría y la práctica; lo cual no es una paradoja, puesto que no se puede negar que la obra de arte implica un desbordamiento fundamental en su comprensión. El artista, al utilizar el lenguaje plástico, queda impedido de traducirlo o de sustituirlo por cualquier otro, y todas las solicitudes que se le hagan para que “aclarar” el sentido de su obra serán siempre limitadas, porque lo que quiso decir o revelar no podía expresarlo de otra manera.

Sin embargo, las reflexiones teóricas del artista son generalmente un índice orientador que contribuye, si no a explicar su obra, por lo menos a manifestar su concepción estética y su intención artística que configuran una determinada actitud en relación con el arte. En este sentido, Juan Francisco González es enfático al afirmar su rotundo rompimiento con cualquier tipo de convención plástica que termina por hacer rígida la obra; consecuente con esta actitud, no permitió que los medios que empleaba para pintar se subordinaran a cánones preestablecidos, utilizándolos exclusivamente de acuerdo a sus propios propósitos emanados de una intención liberadora de esos medios.

En su cuadro *Cauce del Maipo*, la línea, como elemento destinado a delimitar el contorno de los objetos con fidelidad y exactitud, ha quedado superada. Su rechazo por fórmulas prefijadas lo condujo a enfrentarse con la naturaleza sin llevar a la tela un esquema previo, una organización pensada de antemano, un boceto orientador; la línea tradicional desaparece. La tela o el cartón¹⁰⁴ reciben la pincelada en su superficie exenta de coordenadas lineales que la sometan a sus límites. La visión del maestro capta el paisaje con rapidez desasosumbrada y la pincelada se acomoda a ese vértigo con extrema facilidad, colocando el color en cortas y gruesas pinceladas, que modulan la superficie del cuadro y lo organizan en masas de color cuyas delimitaciones las establece por el contraste colórico y no por el contorno lineal. La exuberancia gestual está en relación con la violencia colórica, que sin ser absoluta, se sostiene en ciertos colores como el amarillo, el verde y sus matices; pocas veces había llegado un pintor chileno a tan intenso cromatismo.

Juan Francisco González no se satisface con determinados logros pictóricos; está consciente de que tanto la naturaleza como la pintura son ilimitadas: la primera en sus motivaciones y la segunda en sus posibilidades. En su viaje por Italia, a fines del siglo XIX, la ciudad de Venecia le proporcionó nuevas imáge-

tiempo, justa proporción. Mayor suma de organización, nos da mayor suma de proporción.

La desproporción viene del exceso o de la falta, i, con ella, la ausencia de la belleza.

La proporción es, asimismo, la promesa mas segura de energía i actividad en el ser que la posee.

Siendo el ser mas proporcionado el mas apto ante la naturaleza, es seguramente el mas bello.

Puede decirse pues, que la justa proporción es la belleza misma.

Por mas que esta fórmula desvanezca en algo la abstracción de la belleza, es innegable que está mas conforme o mas cerca de lo verdadero.

Despejada esta incógnita, la idea del arte en jeneral tiene un concepto mas positivo.

Todo lo que nos rodea, adquiere tambien un interes creciente en la observación de la admirable naturaleza.

Colocada sobre esta base la enseñanza del dibujo, tiene un ancho campo de cultivo en que despertar i desenvolver el espíritu de la juventud, a la observación, como asimismo a la justa estimación por la obra del hombre.

No habiendo, pues, en la instrucción actual ningun ramo que se dirija a este fin; es solo esta enseñanza la que debe cumplirlo.

Sólo por esta educación se puede explicar la procedencia de los objetos de la industria de que vivimos rodeados, apreciar su belleza i aspirar a propagarlos.

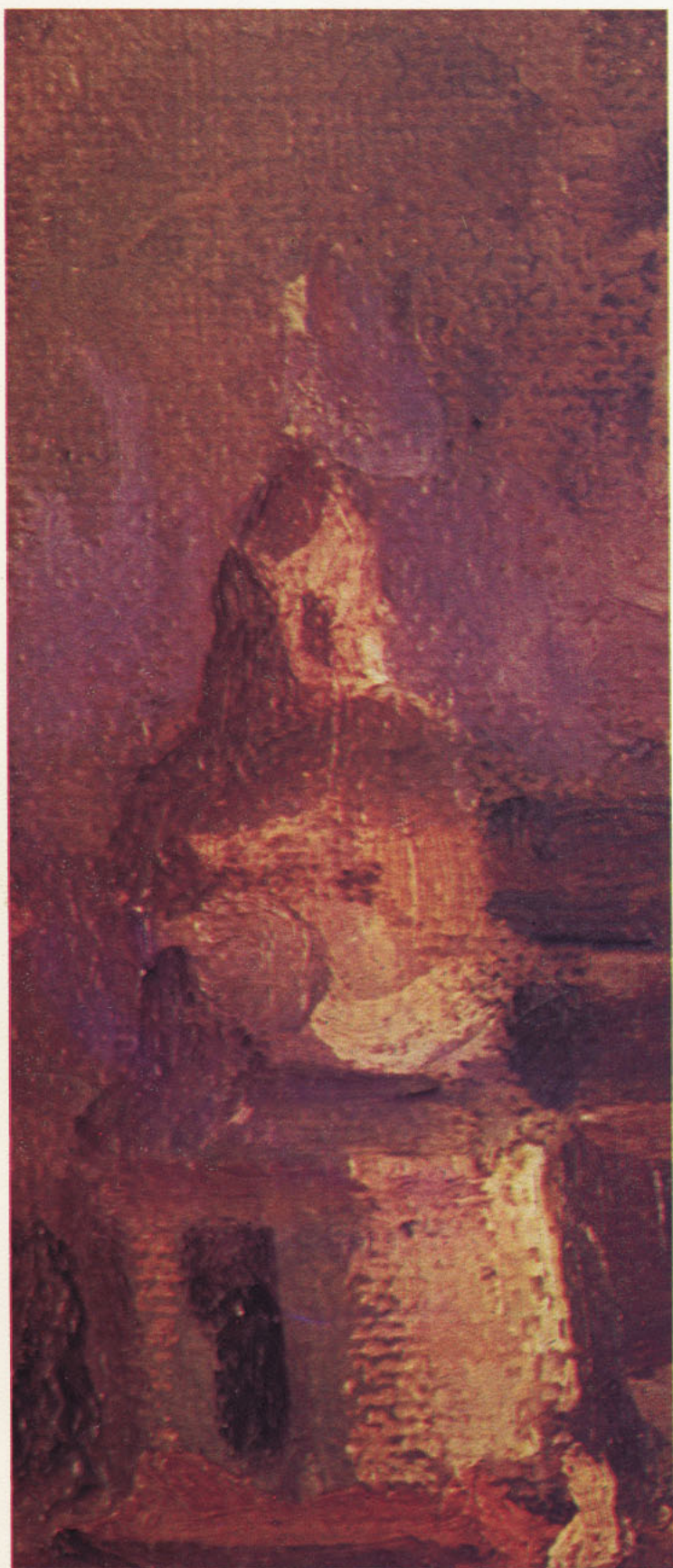
A este propósito, creemos que las clases de dibujo deben contener elementos con que ilustrar la enseñanza, como ser revistas i publicaciones artísticas, del movimiento i producción de los grandes centros de Europa; a fin de conocer en sus principales manifestaciones, la evolución de las artes en sus relaciones con las industrias, que son origen de la riqueza en los pueblos mas adelantados.

Demostraciones de esta índole no sólo contribuirán al entusiasmo por el arte, sino que despertarán la fantasía i el deseo de trabajo.

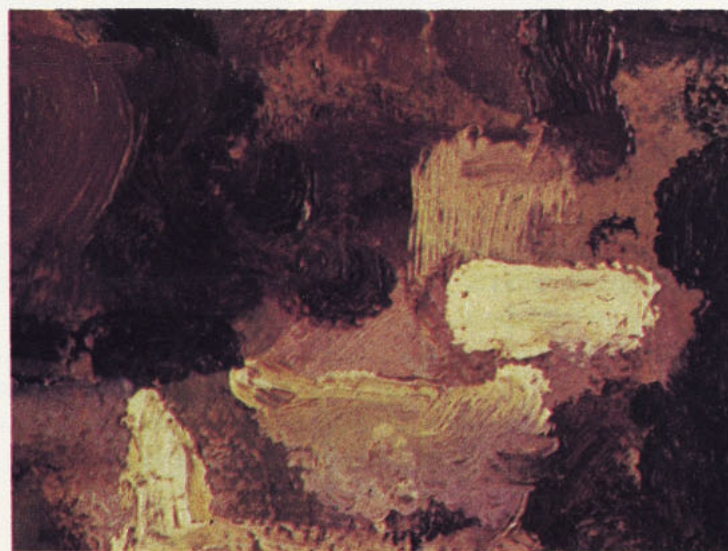
Reproducción
de página
de *La Enseñanza
del dibujo* de
Juan Francisco González

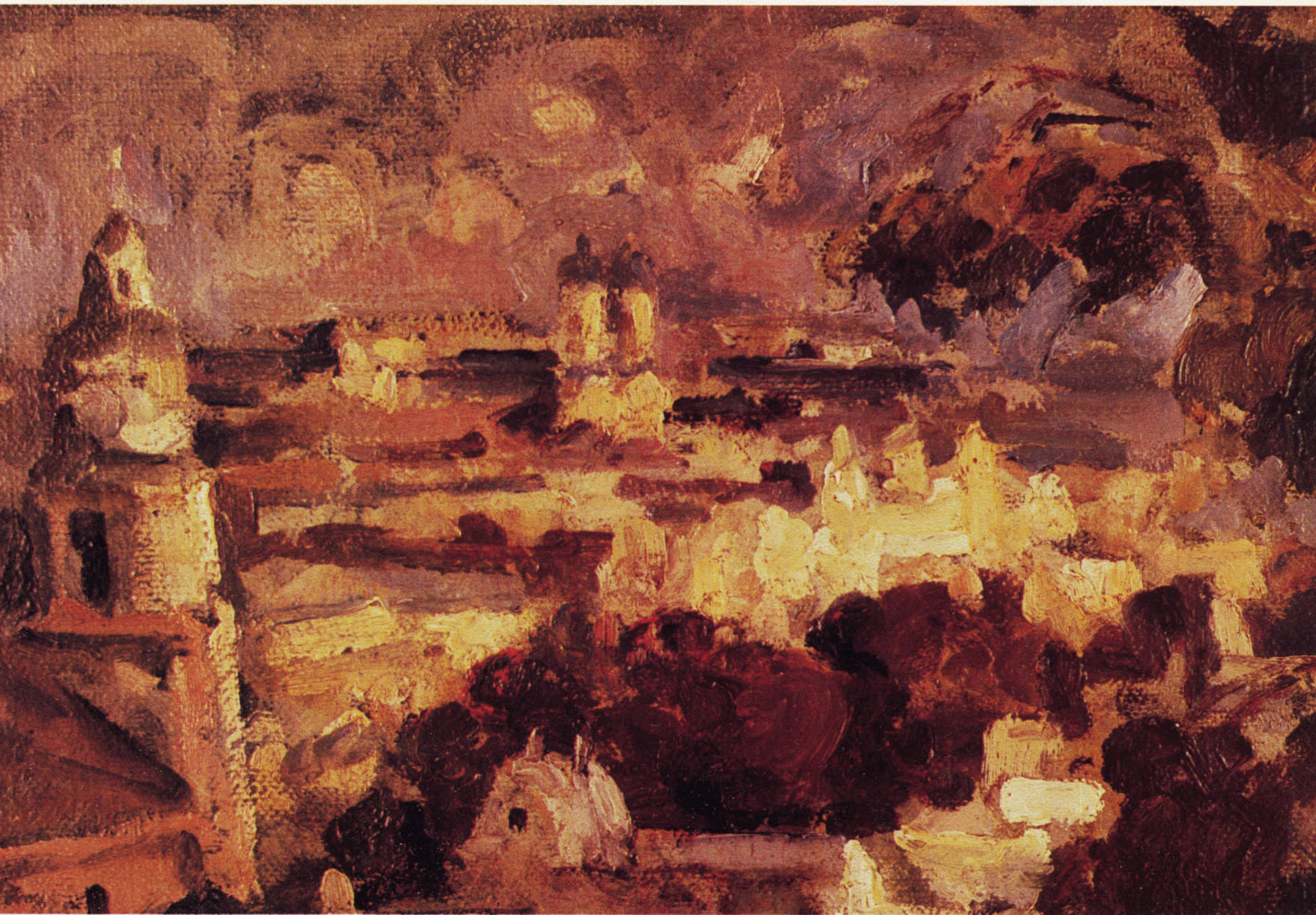
¹⁰³ González Juan Francisco, A propósito de un discurso de D. Paulino Alfonso sobre el pintor Tomás Somerscales, op.cit.

¹⁰⁴ En los trabajos de Juan Francisco González fue frecuente el uso del cartón en lugar de la tela y la causa fue, la mayoría de las veces, su falta de medios económicos para adquirir las telas que necesitaba. No le fue posible subsistir exclusivamente por su actividad artística.



JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Panorama de Santiago
 Fragmentos





JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Panorama de Santiago
Museo Nacional de Bellas Artes



JUAN FRANCISCO GONZALEZ
La carreta
Fragmentos





JUAN FRANCISCO GONZALEZ
La carreta
Museo Nacional de Bellas Artes



JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Retrato de Reinhold Weinreich
 1911
 Oleo sobre tela

nes, centradas ahora en el problema de las formas, del color y de la luz. Este cuadro evidencia su compenetración en torno al problema luminoso, pero sin relacionarlo del todo con el efecto que provoca la luz sobre el objeto, el cual conserva su propia tectónica, su rigurosidad formal y su definición lineal. El problema luminoso lo concibe más bien como la pérdida gradual del color local, solucionándolo con un monocromatismo acentuado mediante el amarillo como color base, unificador de los distintos objetos que en un momento determinado sufren el mismo efecto luminoso. Como la luz no incide en todos ellos con la misma intensidad, rebaja el color base con el complementario, es decir, el azul. Hay también en esta tela una tímida insinuación del color en su valor puro (rojo y azul) utilizándolo como contraste, pero los toques son tan leves que casi pasan inadvertidos. Pareciera que el pintor intuyó un nuevo problema, pero no había llegado todavía el momento de resolverlo. Cabe señalar además, que en la aplicación del color no siguió la técnica de la mancha disgregada, o como también se la ha llamado, de la “paleta quebrada”; al no utilizar esa técnica, el edificio, por ejemplo, conserva la representatividad figurativa.

Como el artista sabe muy bien que las obras que ejecuta no agotan la capacidad de los medios plásticos, sino que son una invitación ilimitada que abre nuevas perspectivas, prosigue su tarea de dar vida a los pigmentos para que sugieran las estructuras dinámicas de la existencia en sus tensiones y resoluciones, en su movimiento, en su esfuerzo, en sus acuerdos y desacuerdos. El pintor afina más y más su visión profundizando en las interacciones que se producen entre el objeto y su contexto, y sin negar la identidad inviolada de aquél, crea formas muy diferentes a las que debieran corresponder a la visión habitual o a la lógica tradicional; rompe así con la visión de la constancia consumada, que niega toda interacción y sólo se interesa por el objeto invariable en cuanto tal. Esta riqueza visual que ha logrado, producto de su propia fuerza vital, le permitió un contacto continuo con las manifestaciones concretas de los fenómenos, eludiendo el riesgo de actuar en un mundo de construcciones paralizadas. Hizo suya la noción de un cosmos en el que permanencia y cambio actúan como antagonistas eternos, donde la inmovilidad no es más que una fase de la movilidad.

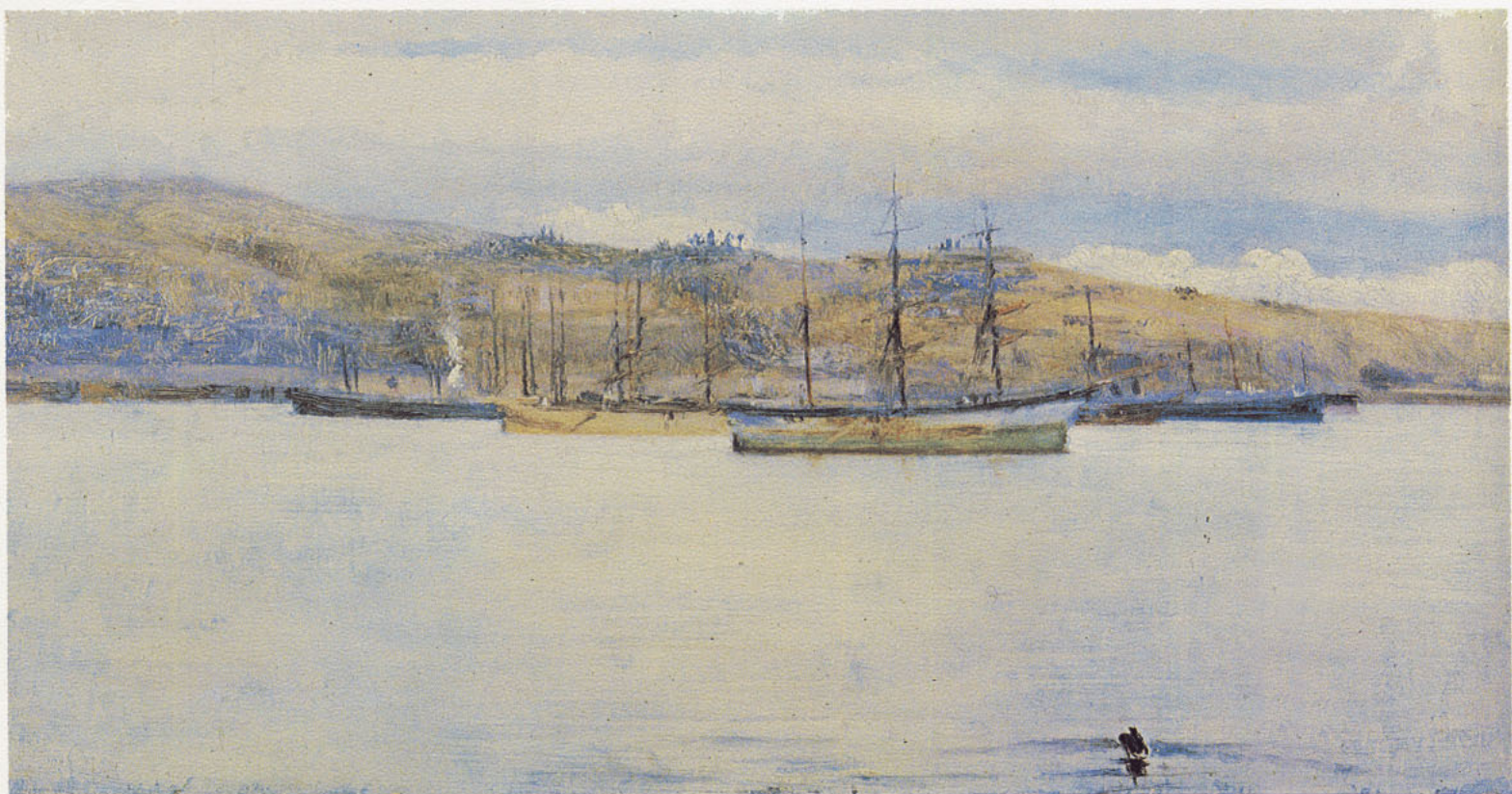
Es por eso que al observar desde el cerro Santa Lucía el paisaje que tenía a sus pies, trató de visualizar la naturaleza en su flujo modificador; mostrarla en su instantaneidad y en su vibración. La luz no la acumuló en un tono dominante sino que la repartió en la disgregación del tono, a partir del color puro. Trabajando sutilmente el contraste cálido-frío, sugirió la presencia de un espacio plástico que tenía al cielo como fondo y en el cual sintetizó todo el trabajo colórico en la convivencia del amarillo, del azul y del matiz frío que los unía (verde). Las interacciones que el pintor ha percibido le permitieron reunir y agrupar las masas colóricas, intercambiar sus coloridos y reordenar las distancias, suprimiendo las diferencias singulares entre los objetos, para presentarlos como una totalidad plástica.

Los afanes del maestro no se detuvieron, y con la seguridad de quien va por buen camino, dejó que aflorara con ímpetu su potencia creativa para casi arrasar con los objetos en su intento de traspasar la epidermis que los recubría. La mancha asumió un poder creador notable, diversificándose en su aplicación:

JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Rosas al sol

Abajo: Fragmento







arriba izquierda:
JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Puerto de Valparaíso
0.21 x 0.40m

abajo izquierda:
JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Rada de Valparaíso
0.22 x 0.38m

arriba derecha:
JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Valparaíso 1886
0.17 x 0.31m

abajo derecha:
JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Cerro de Valparaíso
0.32 x 0.25m.



larga, corta, sinuosa, empastada. La incorporación decidida de la materia colórica asumió una connotación sensual que se incorporó indisolublemente al intenso cromatismo. Su gozosa vivencia con el mundo alcanzó aquí un momento culminante. Dejó insinuada la descomposición del objeto, que sería uno de los problemas plásticos fundamentales que abordarían los pintores nacionales posteriores.

A un observador tan agudo como fue Juan Francisco González, no le bastó la aproximación relativamente cercana con la naturaleza: llegó a suprimir las distancias, hasta "tocar" el objeto. Este interés de estrechar el campo visual no obedeció, exclusivamente, al hecho de que un objeto determinado motivara su atención porque se destacaba del resto, sino que respondía a una necesidad personal: si se tratara sólo de lo primero, el estímulo regiría la respuesta antes de que interviniera su propia iniciativa. No hubo conflicto entre el mundo exterior que se entromete y el orden de su propio mundo interior; cualquiera tensión ha quedado eliminada, porque aquel mundo ingresa al interior del artista por su deseo imperioso de apropiárselo; ha descubierto una determinada realidad, que por su iniciativa puede transformarse en una fuente de motivaciones pictóricas.

Un testimonio elocuente lo constituyen sus numerosos cuadros de flores, que le permitieron usar una variadísima paleta, empleando fuertes contrastes cromáticos: el rojo en sus distintos matices se opone al azul, aplicado también en variada gama. La pincelada, en constante movimiento, sigue el ritmo de los pétalos, sin detenerse a considerar el color físico de cada flor, sino que más bien su vibración colórica, hasta superar la propia riqueza cromática de las rosas mediante un arrebató colorístico muy demostrativo de su facilidad para volcarse expresivamente en la tela.

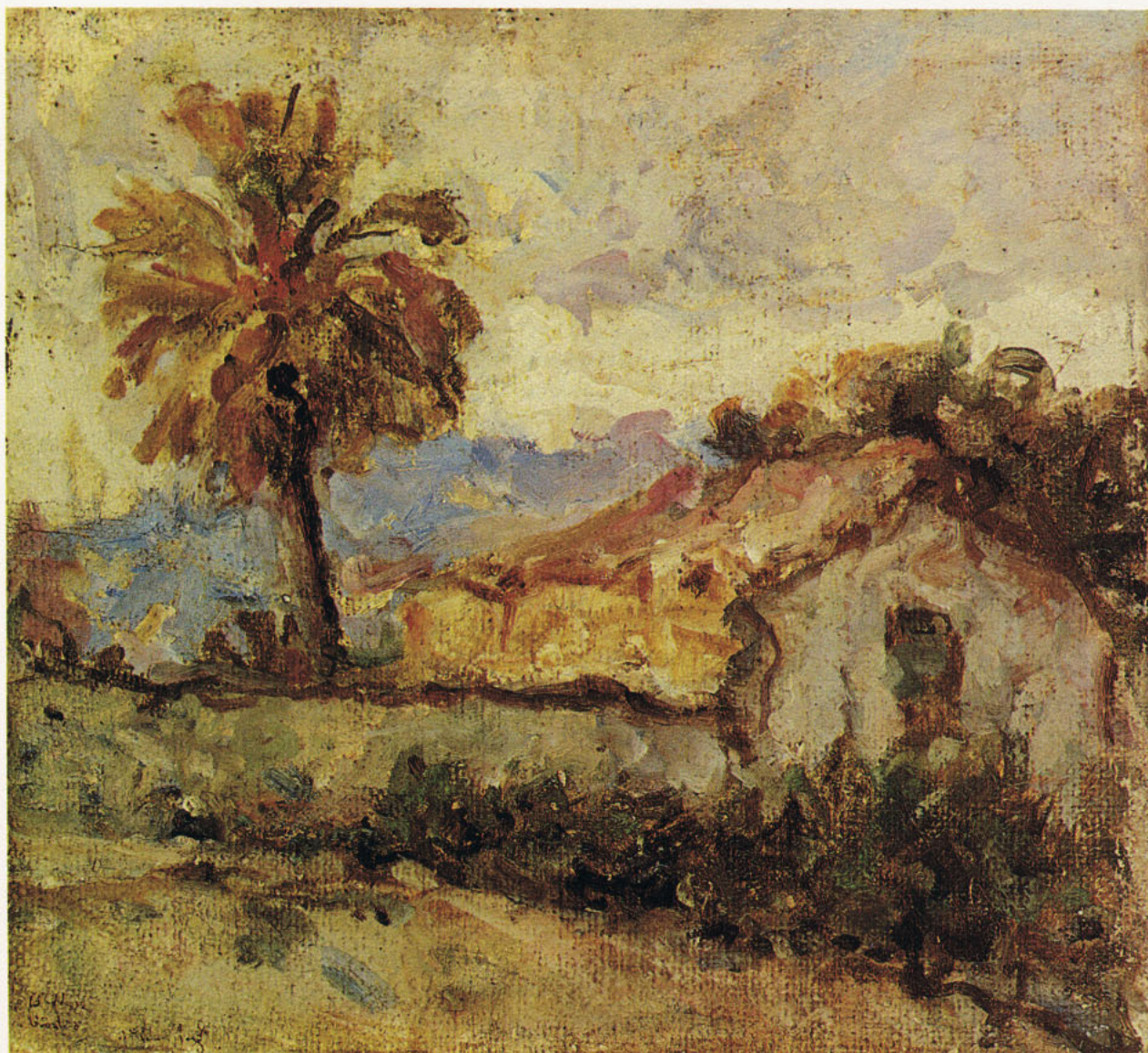
Al afianzar en la superficie del cuadro el carácter protagónico de las flores, intensificó el impacto visual del primer plano, concentrando en él la máxima altura tímbrica del color, ganando en cualidades luminosas; reforzado todo ello por un vigoroso empaste. El fondo, por su parte, no está concebido como un telón neutro destinado a establecer nítida diferencia con la figura, sino que participa integralmente y se relaciona con el primer plano, como un contexto lo está en relación con su objeto; la insinuación de la distancia la da el verde en todas sus gamas y al estar situado junto al rojo y al azul, parece retroceder.

La renovación de los medios de expresión plásticos que realizó Juan Francisco González puede considerarse como uno de los aportes más esenciales para el devenir artístico nacional. Las generaciones posteriores no desconocieron ni olvidaron su labor y ninguno de los discípulos que contribuyó a formar ha desmentido la influencia que dejó entre ellos el maestro.

Su obra fue una invitación para que los artistas jóvenes tomaran conciencia de que la pintura no estaba agotada ni sometida a imperativos estéticos determinados, a exigencias establecidas por ciertos gustos o criterios emanados de una minoría que se consideraba genuina depositaria de la verdad artística. El se negó terminantemente a formar "escuela" con sus discípulos y encaminó su enseñanza hacia la búsqueda de una actitud liberada de todo prejuicio, convención o halago.

Tal como él mismo lo afirmó "la profesión de arte es un culto de la belle-

za, noble y desinteresado. El que venga a él como en el comercio en busca de lujo u opulencia se engaña, tanto como el que busca la gloria y renombre. La recompensa del arte es la obra y esa obra que sea el rastro luminoso que deje su vida. Sin vocación y dotes naturales no hay artistas sino traficantes ...”¹⁰⁵.



JUAN FRANCISCO GONZALEZ
Casa con palmera

105 González, Juan Francisco; manuscrito.

Reseña biográfica de Pintores

**CAMPOS,
MIGUEL
(1884-1899)**

Fue un aventajado alumno de la Academia de Pintura; la enseñanza artística la recibió del maestro Cicarelli. En el año 1868 fue enviado a Europa, permaneciendo cinco años en ese continente; visitó principalmente Francia e Italia. En Chile fue retratista y también obtuvo reconocimiento como pintor costumbrista.

**CARMONA,
PEDRO LEON
(1854-1899)**

Estudió en la Academia de Pintura y su formación la recibió del maestro Kirchbach. Entre los años 1871 y 1876 es pensionado a Europa, dedicándose preferentemente a la pintura anecdótica y galante. En su estadía en el Viejo Mundo frecuentó los talleres de Bouguereau y de Jean Paul Laurens. A su regreso a Chile fue dominado por un profundo misticismo, pintando cuadros de iglesias.

**CARO,
MANUEL ANTONIO
(1854-1903)**

Nació en San Carlos de Ancud el 3 de Junio de 1835; por la línea paterna es descendiente de Don Alonso Caro, el conquistador español. A temprana edad se traslada con sus padres a Valparaíso y estudia en el colegio de los Padres Franceses, dando pruebas de su excelente aptitud para el dibujo. En su juventud se dedicó al comercio, pero interrumpe esta actividad debido a un accidente que sufrió a raíz de un incendio; durante su convalecencia se entretenía dibujando, sin ninguna orientación docente. En el año 1859 su padre lo envía a estudiar arte a Europa, en vista de las excelentes cualidades artísticas demostradas por su hijo. El joven Manuel Antonio tuvo dificultades en un comienzo para ambientarse hasta el punto de sentirse incapacitado para proseguir su camino artístico; sin embargo, al recibir de su padre la orden de regresar de inmediato a Chile, recapacitó e ingresó al taller del pintor Pablo César Garriot, émulo de Ingres. El maestro lo llevó a las Tullerías en calidad de ayudante, con el fin de que colaborara en la decoración de los salones. Superados así todos los problemas, su padre le permitió continuar en Europa, manteniéndole la pensión.

En 1862 ingresó por concurso a la Escuela de Bellas Artes de París, entre trescientos concursantes. Por esa época conoció a Napoleón III, quien lo invitó a su mesa en varias ocasiones. A Chile regresa en 1866, radicándose en Valparaíso; contrae matrimonio con Melania Allende y fruto de este matrimonio fueron tres hijos. No descuidó su actividad artística y expuso con éxito en la exposición del Mercado y en la Quinta Normal, enviando periódicamente obras a las exposiciones hasta 1884; desde esa fecha en adelante no expuso nunca más. Por motivos económicos retrató a miembros de la alta sociedad de Santiago y de Valparaíso. Su muerte se produjo el 14 de Julio de 1903, a los sesenta y ocho años de edad.

**CASTRO,
CELIA
(1860-1930)**

Sus estudios los realizó bajo la dirección de Pedro Lira, dándose a conocer en el ambiente artístico con su obra Las praderas, 1884. El mismo año emprende viaje a Europa y fija su residencia en la capital francesa; tuvo la oportunidad de exponer en los salones parisenses y en 1904 expuso en la Sala Latinoamericana de Bellas Artes de París.

**CICARELLI,
ALEJANDRO
(1811-1879)**

Nació en Nápoles en el año 1811 y sus estudios los realizó en el Instituto Real de Bellas Artes. En 1848 llegó a Chile contratado por el Gobierno como primer Director de la Academia de Bellas Artes, después de haber aceptado la proposición que en tal sentido le formulara el cónsul de Chile en Brasil, Carlos Hochkolf; el pintor napolitano se encontraba en Brasil, como profesor de pintura de la Emperatriz.

Alejandro Cicarelli fue un personaje de curiosa personalidad, como lo demuestra el hecho de que llevara siempre consigo una pintura de proporciones desmesuradas, la cual consideraba como su obra maestra; se adornaba igualmente con las medallas que había logrado en las exposiciones y hacía ostentación de los diplomas conseguidos. Dirigió la Academia durante veinte años consecutivos.

**CHARTON DE
TREVILLE,
ERNESTO
(1818 - 1878)**

Nació en Lyon, Francia. Su venida a Chile se produjo en el cuarto decenio del siglo XIX, atraído por el progreso de que gozaba el país y buscando los aspectos más pintorescos de la vida nacional. Se estableció en Valparaíso en 1843 y luego se trasladó a Santiago en 1848. Su espíritu aventurero lo llevó a varios países de América del Sur, pero en Chile centró sus inquietudes artísticas.

**ERRAZURIZ,
JOSE TOMAS
(1856 - 1927)**

Nació en Santiago en Noviembre de 1856. Gran parte de su vida la pasó en Europa y su formación artística la recibió, preferentemente, en ese continente. Uno de sus maestros fue Humbert Giroez. Entre los años 1886 y 1888 expuso en el Salón de París, obteniendo Mención Honrosa. Su estadía más prolongada acontece en Inglaterra, país en el cual morirá el 1º de Abril de 1927.

**GANÁ,
ANTONIO
(1823 - 1846)**

A los veinte años de edad su nombre aparece citado como un promisorio pintor; el gobierno del Presidente Bulnes lo envía a perfeccionarse a Francia. Este viaje no sólo estaba destinado a su formación personal, sino que con miras a que su regreso se hiciera cargo de la dirección de la Academia de Bellas Artes, próxima a fundarse en la capital. Sin embargo, esto no se concretó debido a su muerte prematura mientras viajaba de regreso al país. Tenía veintitrés años de edad.

**GIL DE CASTRO,
JOSE
(1785 - 1841)**

Nació en Lima en el hogar de una familia de esclavos. Se orientó hacia la carrera militar y en Trujillo desempeñó el cargo de Capitán de Milicias. Lo más probable es que durante su instrucción militar haya aprendido las técnicas básicas de la pintura. Llegó a Chile alrededor del año 1808, radicándose en Santiago y abriendo su taller de retratista. En 1816 es nombrado Maestro Mayor del gremio de pintores. Al año siguiente contrae matrimonio y el certificado respectivo lo menciona como "pardo libre". En Chile no descuidó su carrera militar y es miembro del Cuerpo de Ingenieros; asciende al grado de Capitán del Batallón de Fusileros de la Patria. Es condecorado con la Orden al Mérito en el grado de legionario. Entre los retratos de los próceres de la Independencia destaca el que

**GONZALEZ,
JUAN FRANCISCO
(1853 - 1933)**

ejecutó a Bernardo O'Higgins, en el cual aparece la siguiente inscripción: "Lo retrató fielmente el Capitán de Ejército José Gil, segundo cosmógrafo, miembro de la mesa topográfica y antigrafista del Supremo Director".

Abandonó el país en 1822, regresando a su tierra natal. Se cree que murió en la mayor pobreza, a pesar del éxito y la fortuna que había logrado durante su permanencia en Chile.

Nació en Santiago y sus padres fueron José González y Mercedes Escobar. Se educó en el Instituto Nacional donde fue discípulo de Onofre Jarpa y de Alfredo Valenzuela Puelma. Mientras cursaba sus humanidades se interesó por ingresar a la Academia de Pintura. Logrado este deseo estudió con los profesores Kirchbach y Mochi. Desde un comienzo puso de manifiesto su personalidad rebelde, pero siempre original. De carácter irritable y apasionado increpaba con facilidad y violencia. Se cuenta que en su primer viaje a Europa, a bordo del Cochrane, tuvo un incidente con un oficial, abofeteándose durante una hora, encerrados en un camarote.

Entre los años 1878 y 1879 viaja a Perú y Bolivia, pero la Guerra del Pacífico lo obligó a salir a toda prisa de Lima. Tuvo la suerte de alcanzar un transporte de la Armada, que zarpaba con chilenos recogidos a última hora en el Callao. En 1887, Eduardo de la Barra, Rector del Liceo de Hombres de Valparaíso, lo nombró profesor de dibujo, cargo que desempeñó durante once años. A Europa viajó en tres oportunidades, casi siempre en tercera clase por falta de medios económicos. La primera vez en 1888, visitando Francia e Italia; el segundo viaja lo realiza en 1897 y el último en 1907, gracias a la ayuda de Carlos Cousiño, muy vinculado al ambiente artístico.

A partir de 1908 es profesor de croquis y dibujo al natural en la Academia de Bellas Artes. Sus cursos fueron mal mirados por los profesores del plantel, entre los cuales se contaba Richon-Brunet, quien lo consideraba demasiado vanguardista. Pero Juan Francisco González imponía su voluntad, despotricaba contra lo establecido y se mantenía pendiente de los avances y de las inquietudes de sus discípulos. En Santiago frecuentaba habitualmente el Con-

vento de la Recoleta Dominica, en el barrio de su nacimiento.

Su labor no sólo se remitió a la pintura, sino que participó también en el grupo de "Los Diez" de Pedro Prado; dictó conferencias, escribió en la prensa y se mezcló en polémicas. Su carácter inquieto lo llevó incluso a vincularse al cine: en 1925, con la dirección de Jorge Délano, actuó en el film "Luz y Sombra".

Su muerte lo sorprendió en compañía de sus familiares y de algunos amigos, entre ellos, Pedro Prado y Raúl Tupper, soportando este trance con la fuerza y la valentía que había caracterizado a su vida.

**GONZALEZ MENDEZ,
NICANOR
(1864 - 1939)**

Fue discípulo de Mochi y de Lira; en 1888 es pensionado por el gobierno y estudia en París con los maestros Gerome y Cormon. Regresa a Chile en 1894, dedicándose a la docencia. Como pintor obtiene distintos premios tanto en el país como en el extranjero (Buffalo en Estados Unidos y Quito en Ecuador). Sus temáticas preferidas fueron el paisaje y el retrato.

**GUZMAN OVALLE,
EUGENIO
(1862 - 1900)**

Después de cursar sus estudios escolares se dedicó a la actividad agrícola, lo que le impidió volcarse por entero al arte. En este sentido fue más bien un aficionado y la orientación la recibió de Onofre Jarpa. A pesar de la falta de una sólida formación artística demostró ser uno de los pintores más valiosos de su época. Desgraciadamente, su muerte prematura tronchó una carrera artística muy prometedora.

**HARRIS,
JUAN
(1867 - 1949)**

Estudió en la Academia de Pintura, alcanzando sus primeros éxitos bajo la dirección de Cosme San Martín. Se presentó por primera vez al Salón en 1885; tres años después es premiado con Tercera Medalla. En 1889 el maestro San Martín consigue que lo envíen a Europa a perfeccionarse, recibiendo en París las lecciones de Benjamín Constant; expone sucesivamente en el Salón parisiense en los años 1892, 1894, 1895 y 1897.

El escultor Virginio Arias quiso traerlo a la Academia como profesor de pintura y composición, pero Harris no aceptó. Su permanencia en el Viejo Mundo se prolongó por casi cincuenta años, de los cuales, la

mayor parte los vivió en París. Su muerte se produjo el 27 de Abril de 1949.

**HELSEBY,
ALFREDO
(1862 - 1933)**

Hijo de padres ingleses nació en Valparaíso. Sus primeras orientaciones artísticas las recibió de Somerscales, pero su principal consejero fue Valenzuela Puelma. En 1906 el gobierno lo pensiona para que estudie en Europa: expone en el Salón de París en 1907 y en la Royal Academy de Londres, el mismo año; también en la Old Sudley Water Colour Society de la capital inglesa. Regresa a Chile en 1907, participando activamente en el ambiente capitalino. En 1914 viaja por su cuenta a los Estados Unidos y posteriormente a Argentina y Uruguay y completa este ciclo en el país del Norte nuevamente en 1920. En Chile obtuvo significativos premios, entre los cuales se cuentan una Primera Medalla en la Exposición Internacional de Santiago, en 1900, y una Segunda Medalla en la Exposición Internacional del Centenario en 1910. Para esta ocasión presentó entre otras, las siguientes telas: Tarde en Providencia, Rincón de Londres viejo, Desde el Corcovado y Silencio Andino.

**JARPA,
ONOFRE
(1849 - 1940)**

Nació en Alhué el 12 de Junio de 1849. Sus padres fueron Francisco Jarpa y Genoveva Labra. Su aprendizaje artístico lo inició a los quince años bajo la dirección del pintor Salustio Carmona, quien lo presentó a Cicarelli, continuando posteriormente con Kirchbach su formación. Antes de cumplir los veinte años de edad se consagra por entero al arte, del que hizo un verdadero sacerdocio, actuando dinámicamente hasta los últimos años de su vida.

En 1881 visitó Europa y realizó estudios en Roma, Madrid y París; impulsado por su profunda fe religiosa hizo una peregrinación a Tierra Santa; más tarde, recorrió algunos países americanos, Brasil, entre ellos.

**KIRCHBACH,
ERNESTO
(1832 - 1880)**

Su nacimiento tuvo lugar en Dresden, Sajonia. Entre 1871 y 1876 fue director de la Academia de Pintura Chilena, trasladando al país la pintura árida y narrativa de los discípulos de Schnorr. Al término de su contrato como Director regresó a Europa en forma definitiva.

**LIRA,
PEDRO**
(1845 - 1912)

Nació el 2 de Marzo de 1845; sus padres fueron José Santos Lira y Martina Rencoret. Cursó sus humanidades en el Instituto Nacional y siguió la carrera de Leyes por insistencia de su padre, pero obteniendo su permiso para dedicarse también al arte. Ingresa a la Academia dirigida en ese momento por Cicarelli. En el año 1871 contrae matrimonio con Elena Orrego Luco. En 1873 inicia sus viajes a Europa y su estadía se prolonga por diez años, estudiando con Elie Delaunay y recibiendo los consejos del pintor español Juan Antonio González.

De regreso a Chile en 1882, se dedico a la difusión del arte, fundando la sociedad Unión Artística, a la que se debe la construcción del Partenón en la Quinta Normal, que fue levantado en gran parte gracias al esfuerzo y a la ayuda económica del propio Lira. Igualmente prestó toda su dedicación y entusiasmo a la organización de exposiciones, dándose tiempo para escribir artículos en periódicos y revistas, culminando su labor como escritor con su obra Diccionario biográfico de pintores.

En 1910 con ocasión de la Exposición del Centenario expuso por última vez un grupo escogido de sus obras: En la cosecha de nueces, Encinas de la Quinta Normal, Retrato de Julio Zegers, Perfil de Niña, entre otras.

Después de 40 años de actividad artística, de intensa entrega y dedicación al mundo del arte, fallece en 1912.

**MANDIOLA,
FRANCISCO**
(1820 - 1900)

Francisco Mandiola nació en Copiapó el 3 de Febrero de 1820; sus padres fueron José Ignacio Mandiola y Vargas y Manuela Campo y Castello. Sus estudios los realiza en Santiago y en 1844 entra a trabajar en el taller de Monvoisin, transformándose en su discípulo más importante.

Su muerte se produjo en Santiago el 5 de Septiembre de 1900.

**MIRA,
AURORA**
(1863 - 1939)

Nació en Santiago y sus padres fueron Gregorio Mira Iñiguez y Mercedes Mena. Sus estudios de pintura los inició con su padre que era un pintor aficionado y más tarde con el maestro Mochi. Además de cultivar la pintura diseñó planos para su casa ubicada en la Gran Avenida, la cual decoró con pinturas alegóricas y flores.

A los veintiún años de edad expuso en el Salón, obteniendo Medalla de Plata con sus telas Médica de campo, Monja de la Caridad y Retrato. Durante algunos años deja de exponer para reaparecer en 1895, obteniendo Premio de Honor en el Certamen Edwards con su retrato Rosa.

Contrae matrimonio con José Vergara al iniciarse el nuevo siglo, retirándose de concursos y exposiciones, pero sin dejar de practicar su arte. Sus temas predilectos fueron las flores y la naturaleza, que captaba directamente del jardín de su casa. Nunca hizo de la actividad artística una profesión; para ella fue siempre una actividad natural y espontánea.

Murió en Diciembre de 1939.

**MIRA,
MAGDALENA**
(1859 - 1930)

Al igual que su hermana, inició su aprendizaje artístico con su padre; fue también discípula ex-cátedra del maestro Mochi. Su primera exposición la realizó en 1884, a los veinticuatro años de edad, obteniendo Medalla de Oro con sus telas Hermana de la Caridad, retrato de Gregorio Mira y Retrato. En 1886 expone una réplica de Agripina Metella, ya presentada por su hermana Aurora en 1885, además de dos medallones en alto relieve. Por esos años contrae matrimonio con Ramón Cousiño. Tiene la oportunidad de viajar a Europa, permaneciendo durante tres años en el Viejo Mundo; testimonios artísticos de este viaje son sus telas de ruinas, marinas y paisajes.

Desde el punto de vista temático, Magdalena Mira sintió especial predilección por el retrato, que ejecutó preferentemente a personas de su familia; uno de ellos, Mercedes Mira de Fernández Concha obtuvo Premio de Honor en el Salón de 1891. Su fallecimiento ocurrió en 1930 cuando ya estaba totalmente desvinculada de lo que fue su inquietud y quehacer juveniles.

**MOCHI,
JUAN**
(1831 - 1892)

Desde su niñez mostró marcadas inclinaciones por el dibujo y la pintura. Sus primeros conocimientos artísticos los adquirió con maestros de Florencia, su ciudad natal. Luego se traslada a Roma, donde conoce a Angel Custodio Gallo, quien traerá a Chile las primeras noticias sobre este pintor e igualmente una obra suya: El amor castigado. Juan Mochi viaja a París, donde conoce a

otros chilenos, entre ellos a Juan Guillermo Gallo y a Luis Dávila Larraín, quienes fueron testigos y padrinos de su boda celebrada en 1873. En la capital francesa el gobierno chileno lo contrata como profesor de dibujo y pintura para la Sección Universitaria. Viaja a Chile en 1876 y ocupa el cargo de Director de la Academia, que desempeñaría hasta 1883. Murió en 1892 debido a un repentino ataque al corazón.

**MONVOISIN,
RAYMOND
(1790 - 1870)**

Nació en Burdeos, Francia, en los albores de la Revolución Francesa. Sus padres deseaban que siguiera la carrera de ingeniero y durante algunos años siguió esta especialidad, pero sin demostrar mayor disposición por ella. En cambio, demostró siempre una aptitud natural por el dibujo y la fuerza de esta vocación lo hizo abandonar los estudios de ingeniería.

Su aprendizaje artístico lo inició en su ciudad natal con el maestro Lacour, demostrando sus notables aptitudes de inmediato. Al poco tiempo era uno de los más hábiles artistas de la ciudad. Pero su afán de perfeccionarse lo llevó a París, donde toma contacto con el maestro Guérin; para subsistir consiguió un puesto de profesor de dibujo en una escuela. En 1821 se presentó a concursar para optar al Premio de Roma, máximo honor al que podía aspirar un artista francés de esa época. Obtiene el galardón en forma compartida con M. Court.

Al regresar de Italia consigue sus primeros grandes encargos y por iniciativa del rey Luis XVIII pinta para el Palacio de Versalles. En 1827 expone en el Salón de París y el mismo año ejecuta un retrato de Mariano Egaña, Encargado de Negocios de Chile en Francia. Entre los años 1831 y 1837 obtiene la Medalla de Oro en dos oportunidades y en 1839 es condecorado con la Legión de Honor. Esos años fueron su época más fecunda artísticamente.

En 1842 emprende viaje a América, permaneciendo algunos meses en Buenos Aires. Al año siguiente viaja a Chile, invitado oficialmente por Francisco Javier Rosales para crear una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, hecho que no fructificó. En nuestro país realiza una obra considerable, especialmente en el género del retrato. Sin embargo, nunca logró ambientarse a pesar del éxito que tuvo (se calcula que ganó

alrededor de 100.000 pesos oro como pintor profesional). En 1857 regresa a su patria, volviendo a figurar en los salones oficiales. Murió en Boulogne, cerca de París, en 1870.

**ORTEGA,
PASCUAL
(1839 - 1899)**

Este discípulo de Cicarelli completó su formación en París, teniendo como maestro a Cabanel. Su aprendizaje académico y su perfeccionamiento en Europa en contacto directo con maestros mediocres, reiteradores de fórmulas gastadas, hacen de él un representante del academicismo nacional en la segunda mitad del siglo XIX.

**ORTEGA,
JOSE MERCEDES
(1856 - 1900)**

Pertenecía a una familia humilde y tuvo que trabajar desde la infancia, dedicándose al cuidado de rebaños en el sur del país. Sus estudios artísticos los realizó en la Academia de Bellas Artes y los prosiguió en Europa.

**ORREGO,
ALBERTO
(1854 - 1931)**

Alberto Orrego Luco nació en Valparaíso el 20 de Junio de 1854; pertenecía a una familia de acomodados agricultores.

En 1873 viajó a Europa con el fin de estudiar Medicina, abandonando esta idea para dedicarse a la pintura. Su formación la recibe en París, en la Academia Julien, bahuarte de la pintura oficial. Luego viaja a Italia y se establece en Venecia, ciudad que se transforma en la fuente de su inspiración artística; el gobierno lo pensiona para que estudie en Europa: expone en el Salón de París en 1907.

Regresa definitivamente al país en 1919 y tiempo después muere su esposa Carla Rossi, golpe del cual no se recuperaría jamás. A partir del fallecimiento de su mujer se aísla completamente de la vida social y de los círculos artísticos.

**MOLINA,
ERNESTO
(1857 - 1914)**

Fue discípulo de Mochi y perfeccionó sus estudios en Europa, especialmente en Italia; sus cuadros; en su mayoría, son testimonios de sus viajes. Conjuntamente con Miguel Campos, Abraham Zañartu, Pascual Ortega y otros, representa a la generación académica que surge de la enseñanza impartida en la Academia de Bellas Artes en la mitad del siglo XIX.

**PEREZ ROSALES,
VICENTE
(1807 - 1882)**

Este nieto de Juan Enrique Rosales, fundador de la Primera Junta de Gobierno, nació en Santiago. Su infancia transcurrió en el fragor de la lucha por la independencia. En 1825 viajó a Europa, estudiando en importantes establecimientos educacionales. Regresó a Chile después de la Revolución de 1830, ocupando el cargo de Intendente de Aconcagua, nombramiento que no lo entusiasmó y aceptó en cambio un cargo mucho más modesto. Posteriormente es nombrado Agente de Colonización del Sur y el 12 de Febrero de 1853 funda la colonia de Llanquihue. Explora incansablemente todo el sur del país como colonizador y revela eximias condiciones como artista. Murió el 6 de Septiembre de 1882.

**RAMIREZ ROSALES,
MANUEL
(1804 - 1877)**

Su aprendizaje artístico lo realizó en el Viejo Mundo en las primeras décadas del siglo XIX, conectándose con la escuela de Barbizon, que se haría célebre por su concepción paisajista. Cronológicamente, se le considera el primer pintor chileno del siglo XIX.

**RUGENDAS,
JUAN MAURICIO
(1802 - 1858)**

Nació en Augsburgo el 29 de Marzo de 1802; su aprendizaje artístico lo realizó en la Academia de Augsburgo y de Munich. Su inclinación por el arte se benefició gracias al clima familiar en que vivía; en su familia existía una larga lista de parientes dedicados al arte, que se remontaba a Georg Philipp en el siglo XVII, famoso por sus temas históricos y su habilidad para el dibujo.

Rugendas viajó por primera vez al continente americano entre 1821 y 1825 en la expedición científica del barón Langsdorff. Su segundo viaje lo emprende en 1831, permaneciendo en México; luego viaja a California y por último se embarca con rumbo a Chile, país al cual llega en el mes de Junio de 1834. Continúa aquí sus exploraciones recorriendo el país de norte a sur, visita la Patagonia y en 1837 está en Mendoza; en su travesía por la Cordillera sufre un accidente al caerse de su caballo durante una tormenta de nieve; después de este accidente queda para toda la vida con vértigos y dolores de cabeza. Entusiasta admirador de Alejandro von Humboldt se propuso dar a conocer en Europa los países lejanos y exóticos de América Latina.

En 1847 está de regreso en su patria, contrayendo matrimonio a los cincuenta años de edad. Algún tiempo después muere en su tierra natal.

**SAN MARTIN,
COSME
(1850 - 1906)**

Cosme San Martín Lagunas fue alumno de Mochi en la Academia de Pintura; luego viajó a Europa en calidad de pensionado y su permanencia se prolongó por casi diez años; se radicó en París, figurando en varias oportunidades en sus salones oficiales. A su retorno fue nombrado Director de la Academia, sucediendo en ese cargo a su antiguo maestro. Tuvo gran ascendiente entre sus discípulos como entre los pintores que seguían la corriente del naturalismo académico. Se reunía con cierta frecuencia con Ernesto Molina, Miguel Campos, Abraham Zañartu, Pedro León Carmona, Pascual Ortega, con quienes intercambiaba impresiones de viajes y se conversaba sobre arte.

**SEARLE,
JOHN
(1783 - 1837)**

Nació en Devoshire, Inglaterra, y era pariente de Carlos Wood. A la edad de quince años, como guardiamarina, toma parte en el combate naval de Abukir, en el cual el Almirante Nelson destruyó la flota francesa. En Chile estuvo en los mismos años que Wood, Charton de Treville y Monvoisin; siguiendo la tradición de sus compatriotas, su temática predominante fue la escena marina. Murió en Valparaíso en 1837.

**SMITH,
ANTONIO
(1832 - 1877)**

Miguel Antonio Smith Irisarri descendía de escoceses y españoles. Su padre, Jorge Smith, desempeñó el cargo de Cónsul de su país en Santiago y su madre, Carmen de Irisarri y Trucias, era hija del escritor y estadista guatemalteco Antonio de Irisarri. Sus padres querían para su hijo Antonio la profesión de abogado, por la cual éste no sentía ninguna predilección. Ya en sus estudios escolares en el Instituto Nacional caricaturizaba con gran talento, provocando el descontento entre sus familiares. En 1849, a los diecisiete años de edad, ingresó a la Academia dirigida por Cicarelli. Su paso por ella fue breve debido al descontento que le produjo esa enseñanza. En 1853 inicia la carrera militar hasta ser oficial de caballería del Escuadrón de Granaderos.

Pero esta carrera no lo entusiasmó y la abandona para dedicarse a las letras y a la pintura. A partir de 1858 se revela como gran caricaturista en El Correo Literario. Acontecimientos políticos lo obligan a abandonar el país y en 1859 decide viajar a Francia y a Italia, perfeccionándose artísticamente. Desde Europa viaja a Estados Unidos con el fin de visitar a su abuelo, quien lo devuelve a París con una pensión de \$ 80 mensuales. Entre 1860 y 1861 vive en Florencia y luego en París. Debido a problemas económicos que lo han dejado casi en la miseria, el Ministro de Chile lo envía de regreso en 1866.

En los años siguientes expone con bastante éxito en Chile y su prestigio le permitió vender casi todo lo que pintaba. Sin embargo, como pintor no fue un trabajador sistemático y sólo pintaba cuando su estado de ánimo así se lo exigía.

Falleció en Santiago el 24 de Mayo de 1877, a la edad de cuarenta y siete años.

**SOMERSCALES,
THOMAS
(1842 - 1927)**

Nació el 30 de Octubre en Hull, Inglaterra, puerto del Mar del Norte; aprendió dibujo con uno de sus tíos y luego estudió en el Colegio Cheltenham. Ingresó a la marina inglesa siendo destinado a la Estación Naval del Pacífico, recorriendo no sólo la costa occidental de América desde San Francisco al Sur, sino que también las islas de la Polinesia e inclusive la Isla de Pascua. Desembarcó por primera vez en Valparaíso en 1863 y su estadía en el puerto se prolongó debido a que fue aquejado por una enfermedad que le impidió proseguir su viaje. Se radicó en la ciudad porteña, viviendo en el Cerro de la Concepción; su actividad artística la inició conjuntamente con el cargo de profesor en el Colegio Mackay. En 1874 contrajo matrimonio con Juana Harper, de padres ingleses. El matrimonio tuvo seis hijos, perdiendo tempranamente a dos ellos. Sus primeras experiencias como pintor en los concursos fueron desafortunadas, pero no se dio por vencido. Prosiguió sin claudicaciones su labor artística pintando marinas y paisajes del Valle Central de Chile, como igualmente en las pampas salitreras del norte por encargo de Thomas North. En 1892 regresó a su patria.

**SUBERCASEUX,
RAMON
(1854 - 1936)**

Estudió en la Academia bajo la dirección de Kirchbach para proseguir sus estudios en Europa, trabajando en el taller de Dagnan Bouveret. Su carrera diplomática le permitió viajar casi ininterrumpidamente y su cultura le facilitó el contacto con los círculos sociales y artísticos internacionales.

**VALENZUELA
LLANOS,
ALBERTO
(1869 - 1925)**

Nació en San Fernando el 29 de Agosto de 1869.

Sus inquietudes artísticas se manifestaron a corta edad: a los diez años copiaba los retratos de los héroes de la Guerra del Pacífico. Trabajó como dependiente en la tienda de un amigo de su padre, pero su indudable vocación hace que sus padres lo matriculen en la Academia de Bellas Artes el 18 de Julio de 1887. El joven Alberto se radica en Santiago, viviendo en una pensión en la calle San Francisco. En 1888 resuelve estudiar simultáneamente en la Academia y en el Instituto Nacional, deseoso de completar sus humanidades. A los dos meses de ingresado a la Academia participa en un concurso y obtiene una recompensa. A partir de 1890 comienza a exponer sus obras en los salones y siempre con óptimos resultados. En 1893 debido a apremios económicos se vio obligado a rematar sus obras: la Casa de Remates de Ramón Eyzaquirre le abre sus puertas, efectuándose la subasta con escasos resultados económicos. En 1901 realiza el primero de sus cuatro viajes a Europa, logrando exhibir en el Salón de París.

En Chile los premios se suceden casi sin interrupción: en 1908 recibe el Premio de Honor en el Certamen Edwards; en 1910 Medalla de Plata en la Exposición del Centenario; en 1913 obtiene 18 votos para la Medalla de Oro en el Salón de París. En 1924 realiza en la capital francesa una exposición individual (Galería George Petit) y el Estado francés adquiere su tela Romero en flor.

La vida de Valenzuela Llanos consagrada enteramente al arte se extinguió en 1925.

**VALENZUELA
PUELMA,
ALFREDO
(1856 - 1909)**

Nació en Santiago; pertenecía a una familia de clase media acomodada. Sus padres, aunque pertenecían a una familia de artistas, hicieron todo lo posible por contrariar la vocación de su hijo. Sin embargo, ésta fue irresistible. A los doce años ingresa a la

Academia y sus maestros fueron Kirchbach y Mochi; este último le concedió una pensión de \$ 10 mensuales, otorgada por el Gobierno. En 1881 cuando todo le era adverso consigue que el Estado lo envíe a París con una renta de \$ 100; siguió cursos de anatomía en La Sorbonne e ingresó a la Academia de Benjamín Constant. La técnica la aprendió copiando a los grandes maestros; Velázquez, Murillo, Rembrandt, Ticiano.

En 1885 vuelve a Chile por poco tiempo, emprendiendo un nuevo viaje a Europa y centra su labor en el Museo del Prado. En 1890 está nuevamente de regreso y dos años más tarde obtiene el Premio Matu-rana en el Salón Oficial. Se radica en Valparaíso e inicia una serie de exposiciones en el teatro Victoria con gran éxito; es nombrado Administrador del Teatro Municipal de esa ciudad. En 1907 marcha de nuevo a Europa, a París, donde permanecerá hasta su muerte acaecida en el manicomio de Villejuif el 27 de Octubre de 1909; el único asistente a sus funerales fue el escultor Fernando Thauby.

**WOOD,
CARLOS
(1792 - 1856)**

Nació el 25 de Abril de 1792 en Inglaterra. Sus padres se admiraban ante la pasmosa facilidad para dibujar que tenía su hijo. En su pueblo natal trabajó en una fábrica de

cerámica y su jefe le enseñó dibujo, pintura y los secretos de la cerámica.

Su espíritu aventurero lo llevó a embarcarse en la fragata Driude en 1811, con rumbo al Mediterráneo. Posteriormente viajó a los Estados Unidos y gracias a un contrato con el Gobierno de ese país, se embarcó con una comisión de científicos y expertos militares rumbo a América del Sur. En 1819 desembarcó en Valparaíso y al año siguiente aceptó el puesto de artillero del Ejército de Chile; participó en la Expedición Libertadora al Perú. Como miembro del cuerpo de ingenieros levantó los planos de los lugares señalados por los estrategas. En una expedición que emprendió con destino a Arauco, se detuvo en San Fernando, ciudad en la que conoció a su futura esposa, Dolores Ramírez.

Por motivos de salud solicitó al Gobierno su traslado a Inglaterra. Allí moriría el 19 de Febrero de 1856.

**ZAÑARTU,
ABRAHAM
(1835 - 1885)**

Este malogrado pintor fue uno de los más sobresalientes discípulos de Juan Mochi. Considerando que había sido injustamente postergado entre los candidatos a pensionado en Europa, se apoderó de él un amargo escepticismo, entregándose a una vida disipada, que concluyó prematuramente con su existencia.

SEGUNDA PARTE

Siglo XX

Capítulo Primero

Los primeros grupos artísticos



La exposición del Centenario

Un hito importante en la historia de la pintura chilena fue la Exposición Internacional de 1910, que se organizó al iniciarse el siglo XX, con motivo del Centenario de la Independencia en el edificio recién construido y destinado a ser la sede del Museo Nacional de Bellas Artes¹⁰⁶.

Esta muestra internacional fue un fiel reflejo de la posición estética con la que solidarizaba la mayor parte del ambiente artístico chileno. En efecto, las obras expuestas en los flamantes salones del Museo pertenecían a artistas de numerosos países vinculados al arte oficial. Así como muchos pintores y escultores nacionales habían viajado a Europa en el pasado para perfeccionarse en sus cenáculos académicos, asimilando una concepción del arte considerada como la depositaria absoluta de la verdad estética, aquélla se trasladaba, ahora, a nuestro país, para sellar ese contacto a través de sus representantes más directos.

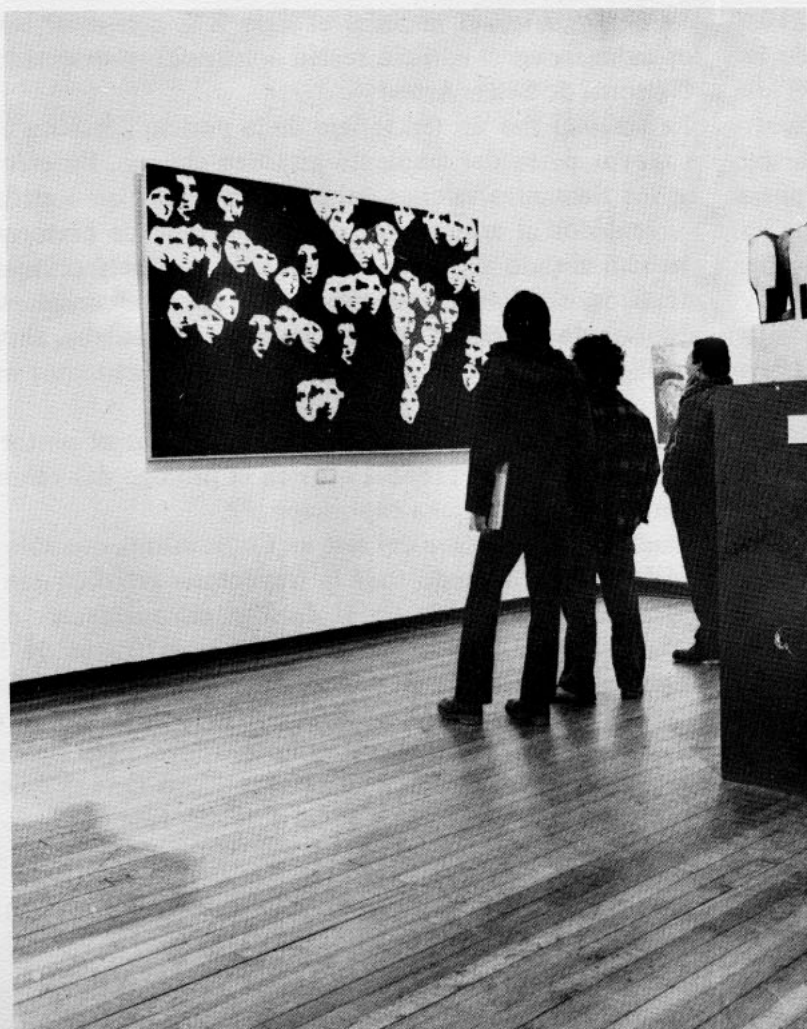
El significado de esta exposición fue puesto de relieve por el pintor y crítico francés *Ricardo Richon-Brunet* (1866-1946) en el prólogo del voluminoso catálogo que se confeccionó para dicha exposición¹⁰⁷.

El prologuista, cuando alude al origen del arte en Chile, afirma que sólo se inició a mediados del siglo XIX, omitiendo toda la trayectoria artística que el país había recorrido desde la Colonia. Según él, la feliz circunstancia de la llegada de Monvoisin fue importante para las aspiraciones artísticas de los chilenos, que se canalizaron al crearse la Academia de Pintura. Luego señala que la semilla pronto fructificó y aparecieron artistas de la envergadura de Pedro Lira, a quien el crítico considera como el de más relieve; pero sin desconocer a otros como Alfredo Valenzuela Puelma o Alberto Orrego Luco. Las alabanzas del pintor francés no alcanzan a la obra de Juan Francisco

¹⁰⁶ El 18 de Septiembre de 1910 fue inaugurado el actual Museo Nacional de Bellas Artes, obra del arquitecto Emilio Jequier. Se cumplía, así, con el Decreto Nº 3786 del 27 de Septiembre de 1909, firmado por el Presidente Pedro Montt, en el cual se establecía que: "En conmemoración del primer centenario de la independencia nacional, se abrirá en Santiago, el 18 de Septiembre de 1910, una exposición internacional de bellas artes y de arte aplicado a la industria. La exposición tendrá lugar en el Palacio de Bellas Artes, el que será inaugurado en la expresada fecha". La ceremonia inaugural fue presidida por el Vicepresidente de la República D. Emiliano Figueroa Larraín debido al fallecimiento del Presidente Montt.

Sobre la fundación e historia del Museo Nacional de Bellas Artes, véase: Balmaceda Lissette, *Fundación del Museo Nacional de Bellas Artes*. Revista Aisthesis Nº 9, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile. Santiago 1975/76.

¹⁰⁷ Catálogo Oficial Ilustrado, *Exposición Internacional de Bellas Artes*. Imprenta Barcelona, Santiago 1910.



*Desde su fundación hasta hoy,
el Museo Nacional de Bellas Artes
se mantiene como el principal
centro de contemplación y reflexión del arte.*

González, al que califica de somero y vacilante por su modo de expresión y su método¹⁰⁸.

Sus juicios encomiásticos están siempre imbuidos de preceptos de estilo o asociados a escuelas europeas: reconoce la calidad de Alberto Valenzuela Llanos porque “está impregnado del espíritu de estilo de la escuela francesa del paisaje” o destaca la obra de Nicanor González Méndez, porque le “recuerda los cuadros de la buena época del maestro francés Gervex¹⁰⁹.”

En cuanto a las nuevas generaciones, Richon-Brunet sólo considera a aquellos jóvenes más proclives a la orientación académica, como Benito Rebolledo, Pedro Subercaseaux o José Caracci. En cambio, sólo menciona de paso a algunos pintores jóvenes, que tanta importancia tendrían en el devenir de la pintura chilena: Arturo Gordon, Exequiel Plaza o Pedro Ovalle.

El crítico concluye su prólogo afirmando que “en poco más de medio siglo, el arte ha pasado de la nada al estado actual”; este curioso desarrollo espontáneo se explica, según él, por una especie de “instinto artístico propio de una raza que descende de España y sobre la cual vinieron a injertarse y siguen injertándose retoños de la cultura de los otros pueblos de Europa: de la elegancia y del gusto francés, de la seriedad alemana, del clasicismo italiano, del refinamiento inglés”¹¹⁰.

Pero contra las predicciones de tan entusiasta apologista del arte académico europeo, la pintura nacional se resistiría a la asimilación pasiva de las pautas impuestas, que se prolongaban más de lo conveniente respecto a una actividad reacia a dejarse avasallar por preceptos formales.

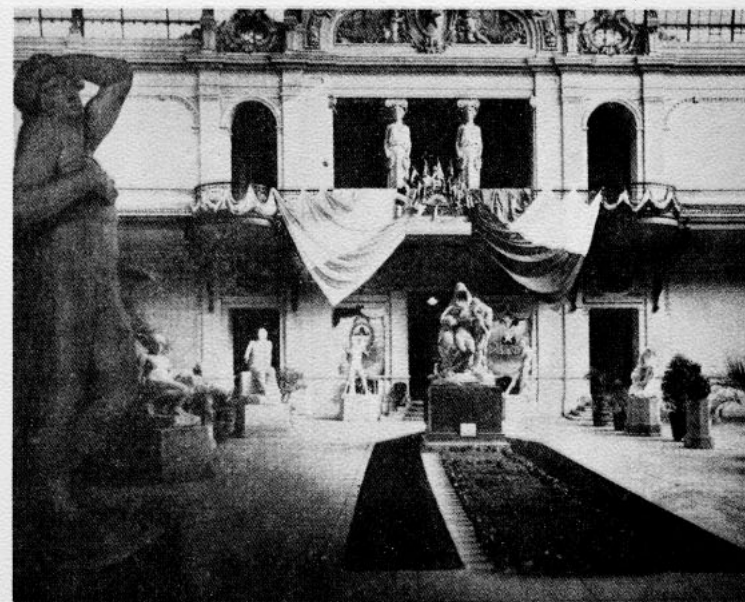
La tradición académica, después de medio siglo de actuación ininterrumpida, había comenzado a debilitarse en algunos artistas, cuyas obras se ubican en los últimos decenios del siglo XIX: pintores como Alfredo Helsby, Alberto Valenzuela Llanos o Juan Francisco González no pueden omitirse cuando se alude al carácter renovador de la pintura chilena. La antigua docilidad del discípulo, la perduración de un “modo de ver” y las imposiciones técnicas pierden fuerza frente a las nuevas inquietudes plásticas, puestas de manifiesto por aquellos que estaban conscientes de la necesidad de liberarse de tutelas absorbentes.

No obstante, aquella tradición imprimió un carácter y determinó un gusto; evadirse no era tarea fácil. Prueba de ello fue la persistencia de ese legado en numerosos pintores.

Con la Exposición Internacional del Centenario culminó un proceso y, a la vez, se cerró un ciclo. A partir de ese momento, adquirieron fuerza y vigor las posiciones renovadoras, que serían combatidas con gran violencia durante los primeros decenios del siglo XX¹¹¹.

La generación del Trece

Los primeros síntomas de apertura provinieron de un grupo de pintores jóvenes, formados en la Escuela de Bellas Artes por el maestro *Fernando Alvarez de*



Salón Central
del Palacio de Bellas Artes
en la Exposición de
Artes Plásticas Argentinas
en 1945

108 Richon-Brunet Ricardo, *El arte en Chile*. Catálogo Oficial Ilustrado, op. cit. pág. 29.

109 Ibid, pág. 31.

110 Richon-Brunet Ricardo, op. cit. pág. 36.

111 Véase, por ejemplo, las violentas críticas publicadas en la revista de la Sociedad de Bellas Artes; en particular, la revista N° 1, Santiago 1928.



PEDRO LUNA
Escena Portuaria
0.53 x 0.76m



ALFREDO LOBOS
Plazoleta del Abad
0.75 x 0.94 m



ARTURO GORDON
Velorio del angelito
1.0 x 1.20 m

FERNANDO ALVAREZ SOTOMAYOR
Escena Gallega
0.75 x 0.99 m

La Generación del Trece



112 Este pintor español fue contratado en 1908 por el Gobierno como profesor de color y composición en la Escuela de Bellas Artes y permaneció en el país hasta 1915. En Europa había logrado importantes premios, entre ellos, el codiciado Premio de Roma, a la edad de veinticuatro años. Su carrera culminó al ocupar el cargo de Director del Museo del Prado en 1922. La aureola que acompañó a este pintor se puede comparar con la de Monvoisin, coincidiendo también en el impulso que ambos dieron al desarrollo de la pintura chilena desde sus respectivas convicciones estéticas.

113 Esta denominación se debe a una exposición que realizaron algunos discípulos de Fernando Alvarez de Sotomayor en el año 1913, en los salones del diario "El Mercurio" de Santiago. Según el crítico Antonio Romera, el grupo inicial lo formaron Pedro Luna, Ulises Vásquez, José Prida, Guillermo Maira y Abelardo Bustamante. Véase: Romera Antonio, *Catálogo de la exposición de pintores de la Generación del 13*. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago 1973. Carvacho Víctor, *Fernando Alvarez de Sotomayor y sus discípulos*. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago 1977.

Algunos historiadores prefieren denominar al grupo con el título de *Generación del Centenario* porque algunos de sus integrantes se dieron a conocer, por primera vez, en la Exposición Internacional de 1910.



Sotomayor (1875 - 1960)¹¹². A este grupo se le conocería con el nombre de *Generación del Trece*¹¹³.

Esta joven promoción se definió, temáticamente, por el paisaje y por el acontecer cotidiano. En ambos casos acortó la distancia con lo real, evitando la actitud neutral respecto a lo observado o recordado. La realidad natural y humana no fue considerada como un fenómeno puramente visual, sino como una vivencia personal. El pintor sintió en carne propia la realidad que vivía. fue actor del acontecimiento. Al proyectar la experiencia vivida, la expresión se intensificó, pero sin llegar a un expresionismo radical, porque la realidad objetiva le imponía aún sus principios formales. Sin embargo, este incipiente expresionismo modificó, de manera considerable, las raíces decimonónicas de la pintura chilena.

Las innovaciones de la *Generación del Trece* no alcanzaron, por cierto, a transformar la estructura representativa de la pintura, pero ciertos elementos del lenguaje plástico, como el color, fueron renovados. En las telas de Arturo Gordon, Pedro Luna, Agustín Abarca o Alfredo Lobos, se puede apreciar cómo el color adquiere especial luminosidad, destinada a reforzar el asunto pintado. Obviamente, no se presenta de la misma manera en cada uno de ellos; se destaca el trabajo de Arturo Gordon, quien revitaliza el empleo de la luz como un fenómeno casi independiente del motivo, liberándola de los esquemas académicos.

Esta actitud permite comprender el tratamiento singular que recibe cada tema que, en estricto rigor, se transforma en una motivación. Al romper con los privilegios temáticos y al incorporar escenas de la vida cotidiana, aun en sus



ARTURO GORDON
Los Borrachos
 0.58 x 0.69 m



ARTURO GORDON
Pescadores



ARTURO GORDON
Retrato de Julio Vasquez
0.55 x 0.43 m



EXEQUIEL PLAZA
El niño de las uvas
0.63 x 0.53 m



ARTURO GORDON
Oración de Navidad
 0.88 x 1.11 m



ARTURO GORDON
La Zamacueca



ARTURO GORDON
Ilustración
en Pacífico Magazine
1914



aspectos más sórdidos, este grupo amplificó el campo temático de la creación artística.

Este panorama renovador fue producto también de la enseñanza de Fernando Alvarez de Sotomayor, quien orientó a sus alumnos en la exploración visual de los aspectos habituales de la vida, especialmente de aquellos que revelaban mejor las características peculiares del pueblo. Algunos de sus propios cuadros eran buen ejemplo de lo que aconsejaba, entusiasmando a sus discípulos, que se sintieron identificados con una realidad que correspondía a su propia condición social modesta y humilde. Por otra parte, el maestro los orientó a intensificar el color, mostrándoles las ricas posibilidades del empaste y del empleo del color puro, aunque coexistiendo con las gamas académicas aportadas por el negro y sus matices.

Estas características comunes no implican que las coincidencias hayan sido absolutas; por el contrario, las individualidades surgieron con fuerza para mostrar interesantes contrastes entre los integrantes de esta promoción.

Así, por ejemplo, *Alfredo Lobos* (1890-1917) asimiló los efectos derivados de la paleta de los pintores impresionistas, a la que no estuvo ajeno el maestro Alvarez de Sotomayor. En aquél, la luz adquirió especial importancia, pero sin alcanzar a disolver el contorno preciso de los objetos; éstos permanecen aislados del contexto y conservan sus propias cualidades cromáticas. A pesar de la luminosidad que consigue, gracias al blanco de zinc, aquella sólo aclara la escena, pero no interviene como modificadora del color local de cada objeto.

En cambio, la luz no tiene la misma función en *Exequiel Plaza* (1892-1947). En algunos de sus cuadros más interesantes no es, precisamente, la claridad lo que los define: predomina una penumbra interior de connotación psíquica más que física, que está en correspondencia con los espacios interiores de buhardillas, piezas interiores y oscuras tabernas. La inquietud de Plaza por sus personajes es una de las más intensas dentro de este grupo. A pesar de los resabios académicos, este pintor vislumbró la enorme significación que tendría, años más tarde, la relación entre el arte y los problemas de la vida.

Aunque con una técnica diferente, *Enrique Bertrix* (1895-1915) también ahonda en los problemas de la condición humana. Su dibujo y la forma de emplear el color lo apartan bastante de los demás pintores de su generación. Su afinidad con la promoción que se analiza es más espiritual que técnica. Conviene destacar en este pintor, muerto tan prematuramente, el sentido que le otorga en la tela, al fondo, en relación con la figura. Para la tradición, el fondo era considerado como escenografía o decoración y, sobre él, se desarrollaba la trama temática; en cambio, este artista integra figura y fondo hasta disolver la distancia entre ambos y así, este último, se vincula expresivamente al significado de la obra.

Muy próximo a Bertrix está la obra de *Jerónimo Costa* (1895-1967). Su pintura revela una intensa melancolía gracias al color y al esfumado y, al igual que aquél, rehabilita el fondo como elemento plástico significativo.

Arturo Gordon (1883-1944) rompe abruptamente con la tradicional sobriedad de la paleta de muchos pintores nacionales y, a la vez, renuncia a la concepción inmutable de las cualidades sensibles de la realidad establecidas por la pintura académica.



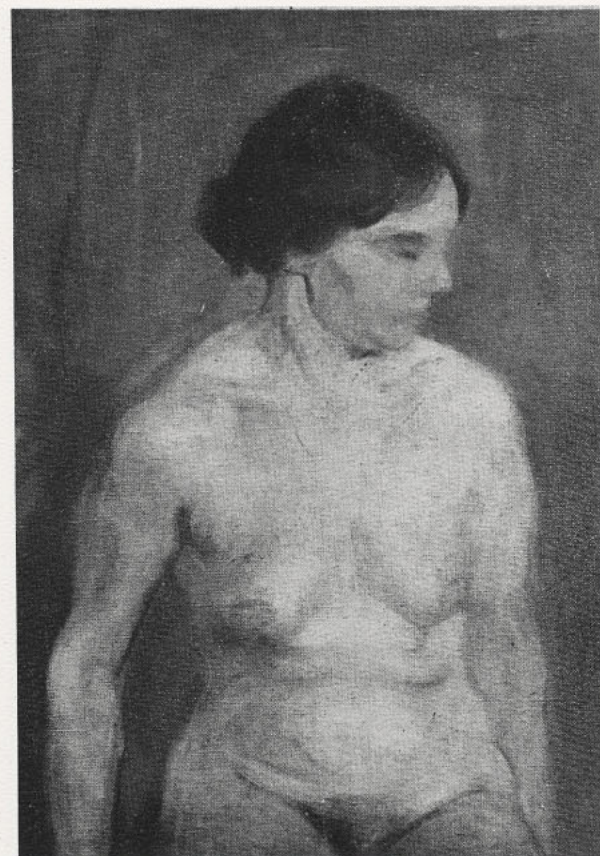
arriba izquierda:
JERONIMO COSTA
Cosiendo
0.52 x 0.42 m

derecha:
EXEQUIEL PLAZA
El pintor bohemio
1.0 x 0.65 m

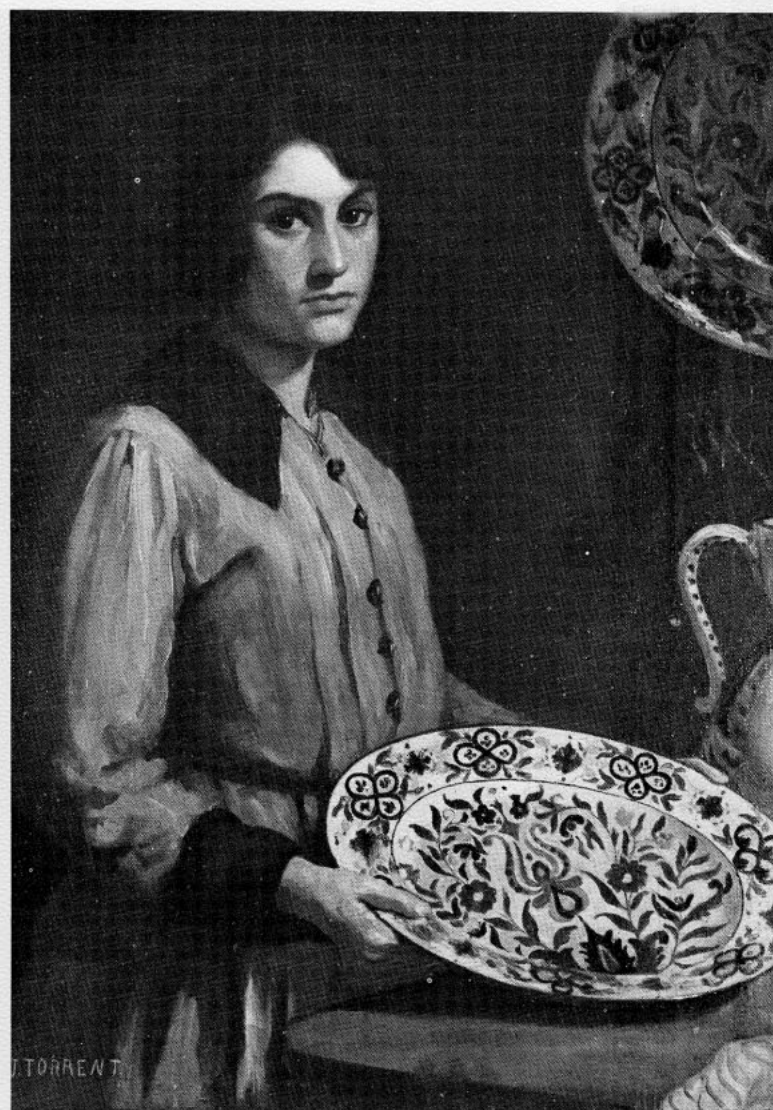
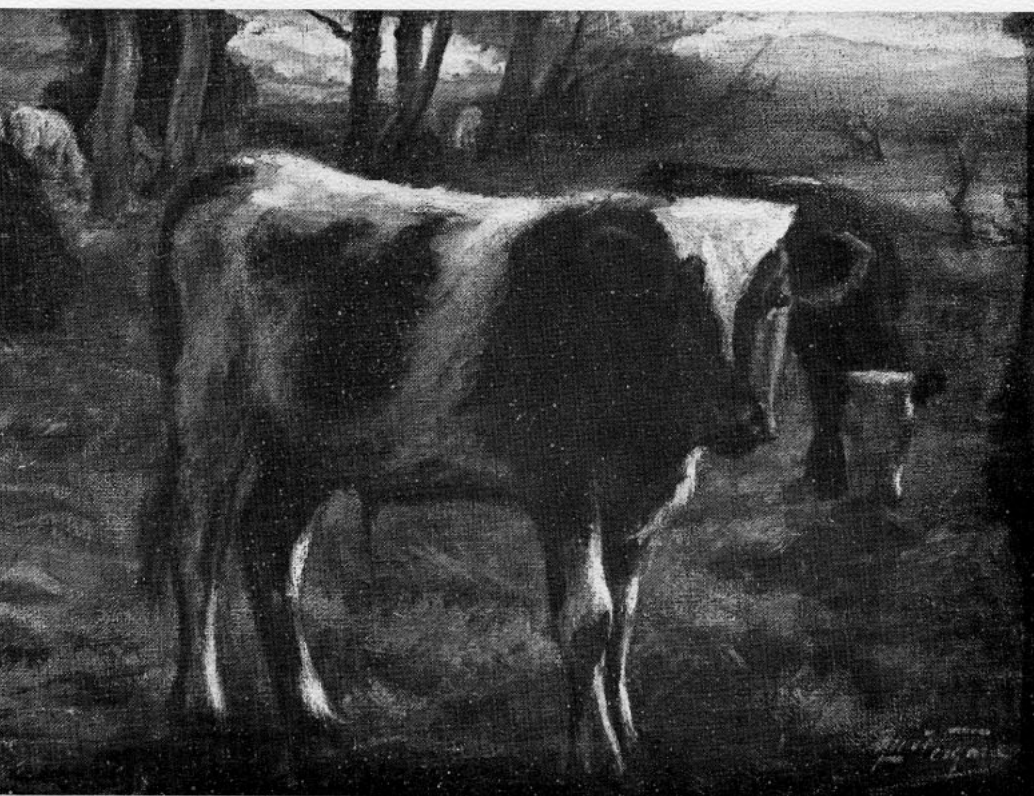
abajo:
JERONIMO COSTA
El bote abandonado
0.38 x 0.54 m



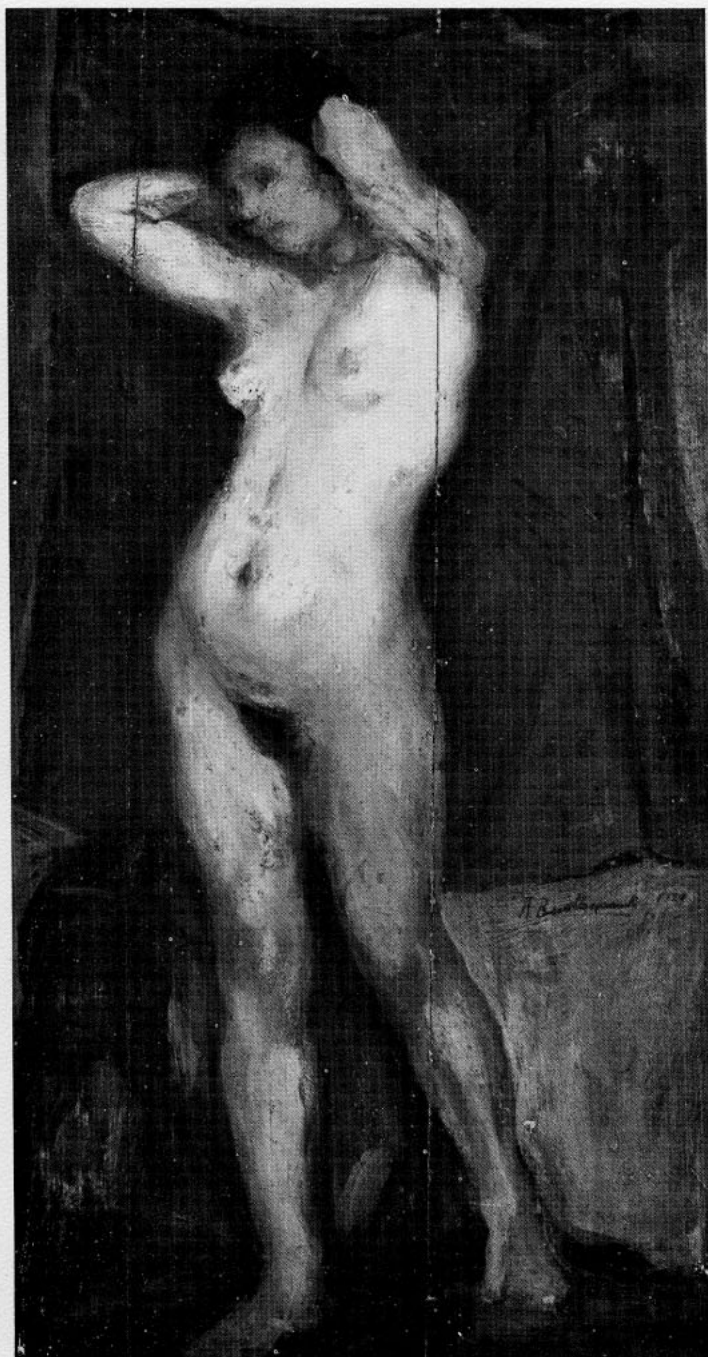
ENRIQUE BERTRIX
Retrato de la madre del pintor
 0.41 x 0.33 m



ENRIQUE BERTRIX
Desnudo
 0.60 x 0.44 m



arriba izquierda:
GUILLERMO VERGARA
Ternero
 0.58 x 0.80m
 arriba derecha:
JAIME TORRENT
Muchacha de la cerámica
 0.82 x 0.61 m
 abajo:
ANDRES MADARIAGA
Fuente del Santa Lucía
 0.73 x 0.55 m



izquierda:
ELMINA MOISSAN
Desnudo
0.67 x 0.48 m

derecha:
ABELARDO BUSTAMANTE
Desnudo con cortina roja
0.60 x 0.36 m

Así como Juan Francisco González había otorgado movilidad y dinamismo a su pintura, apartándose de rígidas estructuras, así también Gordon activó el registro cromático del mundo visible y lo controló a voluntad: lo intensificó o lo debilitó según las sugerencias que le deparaba el motivo, pero sin que le impusiera sus reglas; ahora era el pintor quien engendraba el vocabulario plástico.

En un camino paralelo, recorrido con la misma intensidad que Arturo Gordon, se desarrolló la obra de *Pedro Luna* (1896-1956). En ambos, el paisaje se hizo color, doblegando al tema. Se aproximaron a una pintura válida por sí misma al desinstrumentalizar los medios plásticos, de su función reproductora de lo real, para considerarlos como fines en sí mismos. Al renunciar a la concepción naturalista de la pintura y al tema como ilustración o descripción, conquistaron la autonomía.

Pedro Luna no se sometió al color local, sino que creó su propia coloración: en algunas obras predomina el monocromatismo, que demuestra su alejamiento de la percepción utilitaria del color. Al ser la naturaleza sólo un débil nexo entre él y la obra, su ejecución insinúa solamente el objeto real. Su vitalidad expresiva se advierte en la pincelada dinámica y en el trabajo con la espátula, que deja un grueso empaste en el soporte.

Arturo Gordon, por su parte, no sólo en el paisaje, sino que también en escenas de la vida diaria puso de manifiesto su preocupación por el hombre humilde y anónimo. Con penetración psicológica captó el alma popular y perfiló sus rasgos distintivos. También buscó la fisonomía individual que distingue a un ser de otro y estas distinciones las consiguió mediante el color, proyectándolo a la totalidad del espacio plástico, hasta fundir, en equilibrio cromático, todas las singularidades.

Esta concepción pictórica revelaba una nueva relación entre el artista y la realidad. Las configuraciones formales y las cualidades colóricas de los seres y objetos ahora son replanteadas. Ellas ofrecen una primera organización y, sobre este modelo, el pintor ejecuta combinaciones originales de forma y color, cuya existencia se da sólo en la superficie de la tela.

Esta nueva relación se observa, igualmente, en *Agustín Abarca* (1882-1953), quien deja hablar a los medios plásticos, otorgando primacía a la pincelada, que coloca con abundante materia, y utilizando los contrastes cromáticos mediante el uso de los complementarios, que alterna con trazos de color puro.

Otros artistas pertenecientes a este grupo generacional son: *Abelardo Bustamante, Enrique Lobos, Andrés Madariaga, Fernando Meza, Elmina Moissan, Jaime Torrent, Ulises Vásquez* y *Guillermo Vergara*¹¹⁴.

La *Generación del Trece* fue un avance muy importante en relación con la pintura oficial, que seguía reeditando formas plásticas sujetas a los criterios del "buen gusto" y de la obra "bien hecha", afianzados por una visión naturalista que seguía los cánones académicos. Se insistía en que la pintura no era más que la prolongación del mundo visible; su coincidencia con la imagen pintada se consideraba como legítimo criterio de valoración estética.

En cambio, dicha generación implicó un violentamiento de las pautas vigentes al proponer una técnica de ejecución liberada de las normas establecidas y una temática que se arraigaba en vivencias de la vida nacional. En este as-

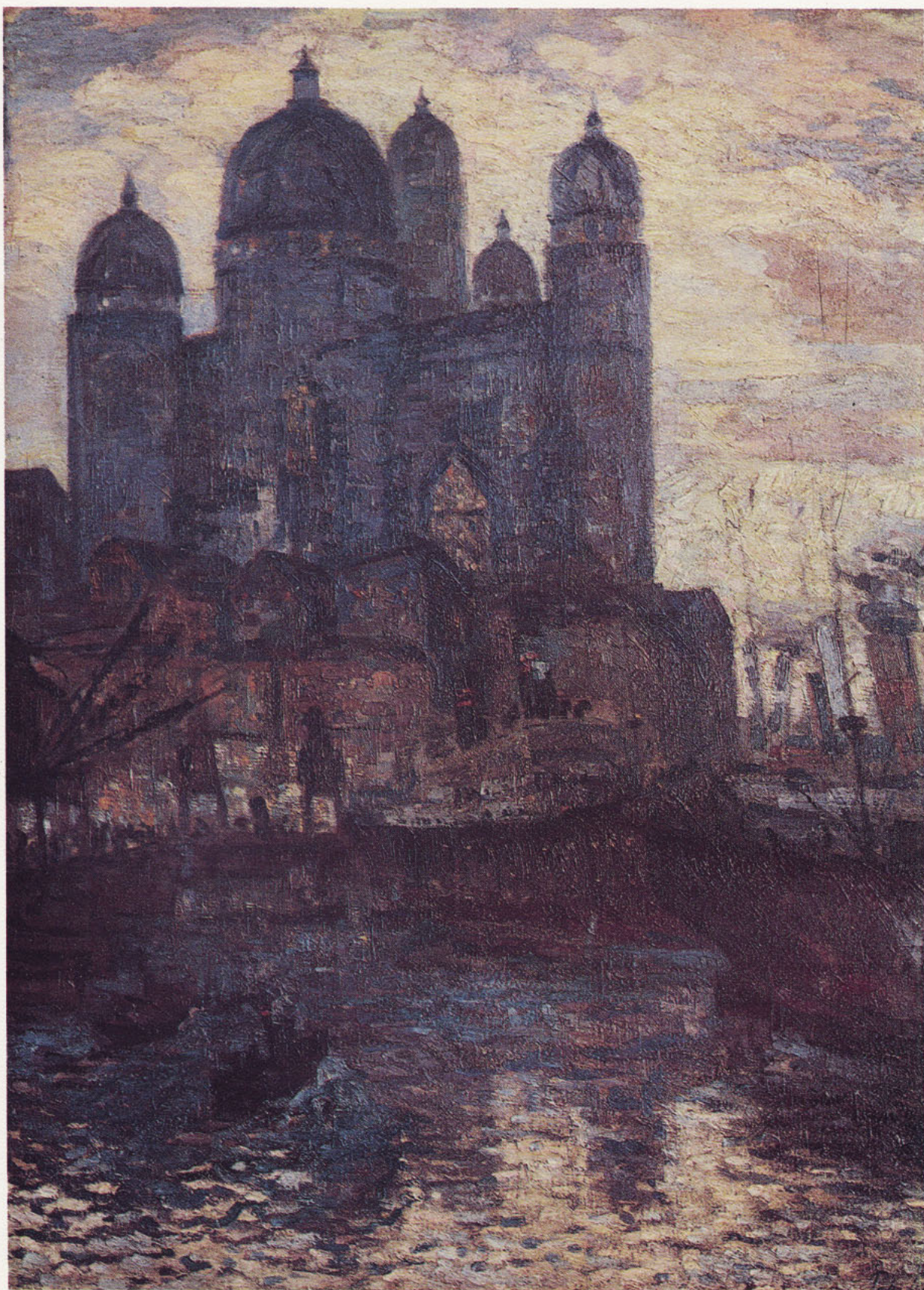


Pedro Luna en su taller.

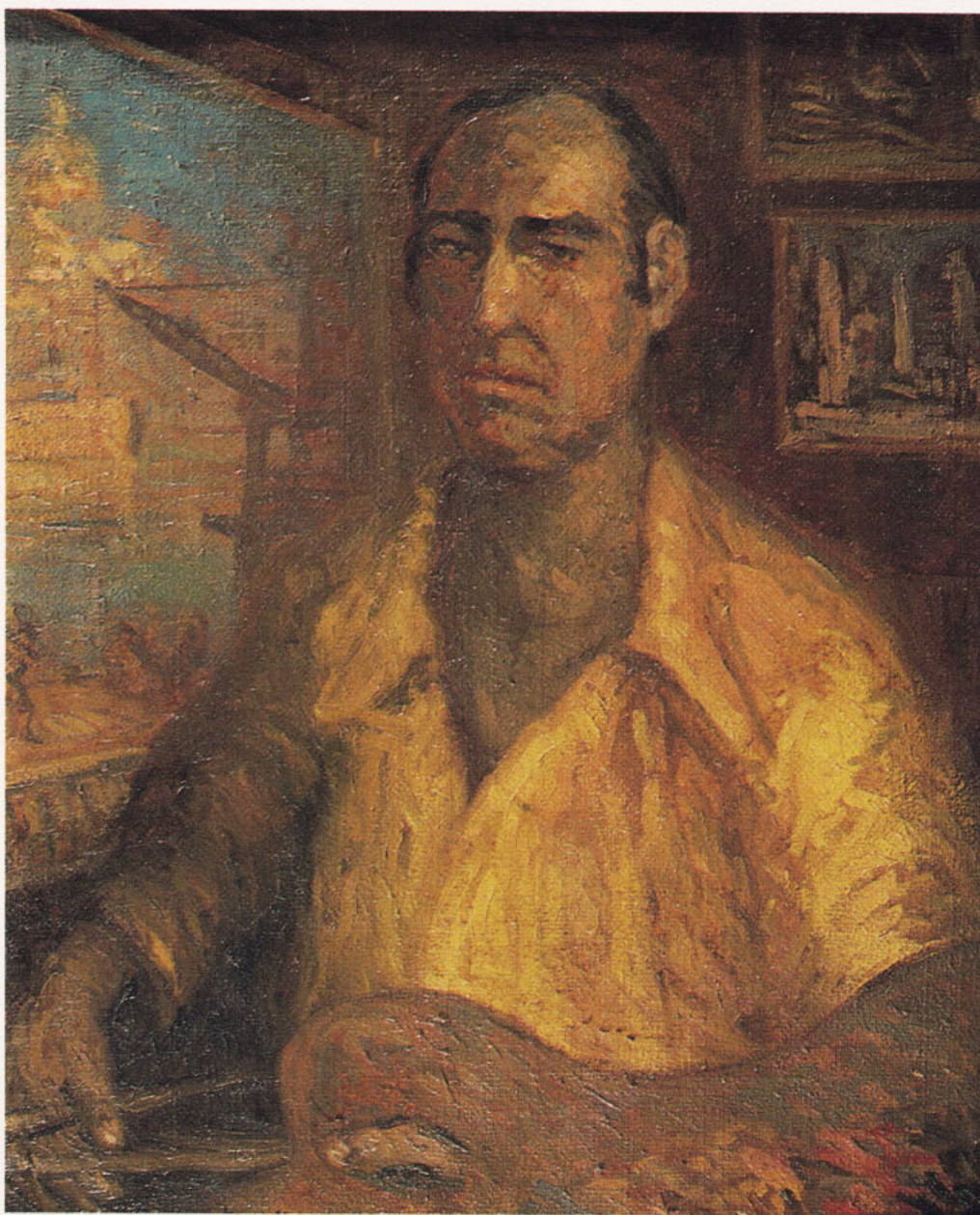


Agustín Abarca.

¹¹⁴ Gracias al tesón de Julio Vásquez Cortés, cuñado de Exequiel Plaza, y quien fuera funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores, fue posible conservar una parte importante del trabajo realizado por los pintores de la *Generación del Trece*. Julio Vásquez formó su propia colección que hoy es la base de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.



PEDRO LUNA
Catedral de Marsella
1.23 x 0.95 m



PEDRO LUNA
Autorretrato con la blusa amarilla
 0.80 x 0.65 m



PEDRO LUNA
Crepusculo en el Renaico
 0.59 x 0.78 m

pecto, la renovación no fue por el tema en sí, cuanto por el sentido que éste asumía al objetivar la vida del pueblo en la humildad del campesino, en la ruda labor del pescador, en la alegría de la fiesta, en la tristeza del velorio, en la soledad de la taberna, en el tumulto del mercado, en el amor por el campo.

El modo de encarar la creación plástica por este grupo generacional no constituyó un hecho aislado del contexto histórico de esa época.

Algunos historiadores han destacado la presencia de una fuerte oleada nacionalista que surgió con el comienzo del siglo XX, que se manifestó en una exaltación de lo chileno frente al culto a lo extranjero¹¹⁵. La inquietud que producía la decadencia del sentimiento de nacionalidad quedó de manifiesto en la aparición de motivos criollos en la literatura y en la música. En las letras, Mariano Latorre profundizaba en lo criollo y Julio Vicuña exploraba las raíces hispánicas. El ensayo no quedó al margen de estas inquietudes, como lo demuestran los artículos en defensa del roto y del mapuche de Nicolás Palacios; en 1912, Francisco Antonio Encina publicaba *Nuestra inferioridad económica*, criticando el sistema educacional del país, causante, a su juicio, del debilitamiento del sentimiento de nacionalidad¹¹⁶.

A esto hay que agregar el deseo generalizado de liberarse de las formas que había canonizado el gusto social, durante las décadas anteriores. En este sentido, hay que destacar la *colonia tolstoiana*, fundada en 1904 por Augusto D'Halmar. En música, mientras Pedro Humberto Allende buscaba el reencuentro con el ser nacional, otros jóvenes, como Alfonso Leng, Acario Cotapos y Alberto García, se empeñaban en renovar el ambiente musical¹¹⁷.

Se indicó que los pintores de la *Generación del Trece* provenían de estratos sociales muy distintos a los de la mayoría de los pintores de la segunda mitad del siglo XIX, hecho que también se advierte en poetas, músicos y novelistas de comienzos de siglo. Casi todos pertenecían a la clase media, la cual, a pesar de su crecimiento sostenido, todavía no estaba en condiciones de reclamar la dirección de la política nacional, como tampoco de ocupar una situación de privilegio en el ambiente artístico e intelectual.

Los artistas, al carecer de respaldo social, tendieron a organizarse en grupos; un ejemplo fue la colonia tolstoiana que ya se mencionó, otro lo constituyó el *Grupo de los Diez*, integrado por poetas, músicos, escultores, pintores y arquitectos, cuya aparición pública se realizó en 1916.

La desmedrada situación económica de muchos de estos artistas los obligó a buscar trabajos estables para subsistir y para poder dedicarse a la creación; la mayoría encontró su fuente de trabajo en la administración pública, especialmente en la docencia. Conviene recalcar esta situación, en el caso de los artistas plásticos, muchos de los cuales pudieron dedicarse a la actividad artística gracias exclusivamente a estos modestos empleos. Al respecto, la Academia de Bellas Artes en el pasado y la Facultad de Bellas Artes en el presente, han sido inestimables fuentes de trabajo para los artistas, sin desconocer, por cierto, su carácter de centros de creación y promoción del arte y cuya gravitación nadie puede poner en duda. ¿Qué habría sido del arte chileno sin la presencia de esas instituciones?

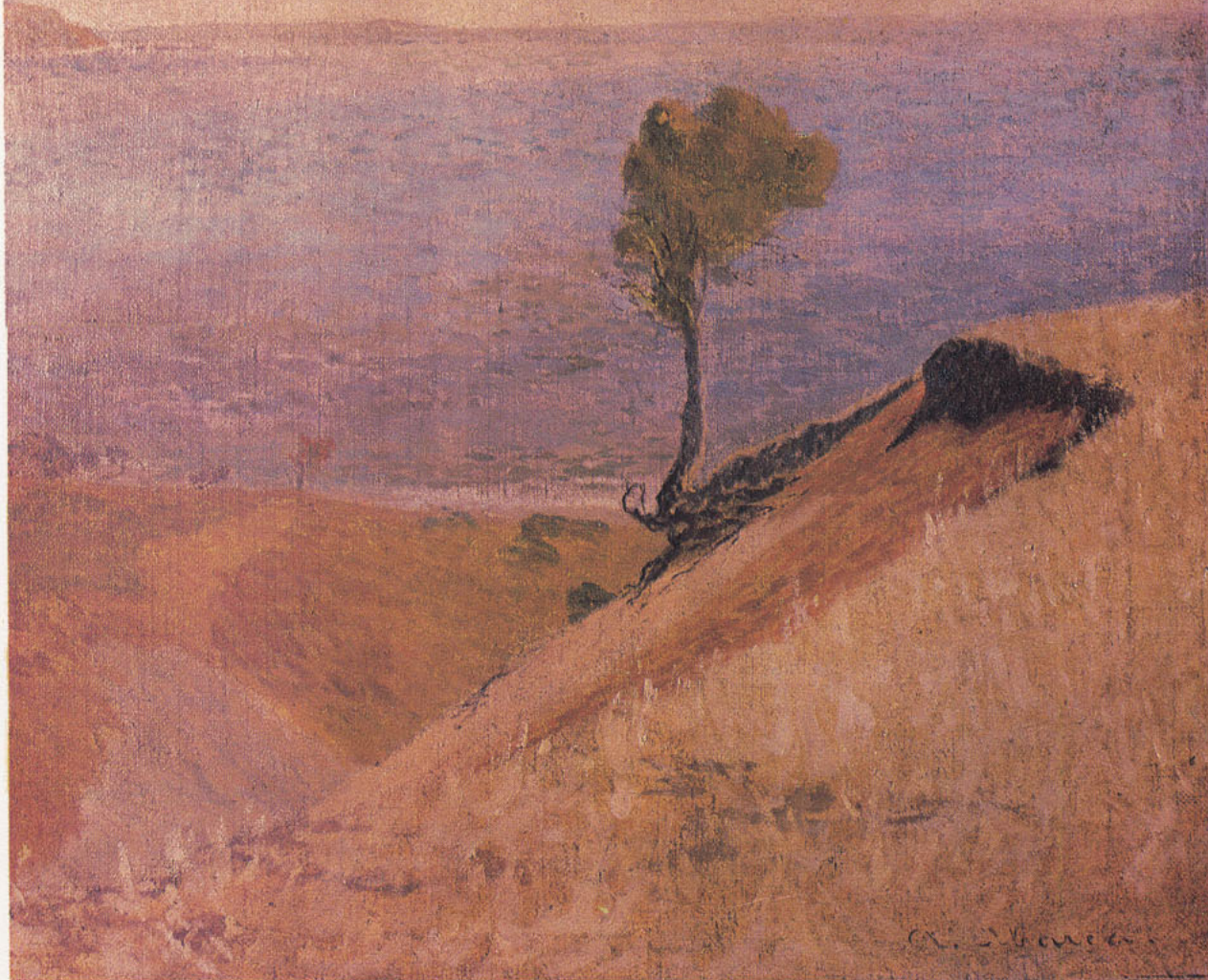
Con el inicio del siglo XX, la cuestión social comenzó a tomar signos alarmantes en nuestro país. Tal como lo señala Jaime Eyzaguirre "mientras la po-

115 Villalobos S., Silva O., Silva F., Estellé P., *Historia de Chile*, Tomo IV. Editorial Universitaria, Santiago 1976.

116 Villalobos S., Silva O., Silva F., Estellé P., op. cit.

117 Ibáñez Adolfo, *Reseña Histórica. Los Diez en el arte chileno* del siglo XX. Editorial Universitaria, Santiago 1976.

AGUSTIN ABARCA
El árbol solitario
0.60 x 0.70 m



ARTURO GORDON
Mujer y ternero
0.68 x 0.79 m





PEDRO LUNA
Catedral de Marsella
Fragmento

blación campesina seguía manteniendo incólume su pasiva dependencia del patrón, las masas obreras de las ciudades y de los centros mineros del norte comenzaban a tomar conciencia de su poder¹¹⁸. Las consecuencias no tardaron en llegar y se manifestaron a través de graves conflictos sociales: durante el gobierno del Presidente Germán Riesco (1901-1906) se produjeron grandes estallidos populares, como la huelga de los obreros de la Compañía de Vapores de Valparaíso (1903), las asonadas populares de 1905, el levantamiento de los trabajadores del puerto y de la pampa salitrera de Antofagasta (1906), y la gran huelga de Iquique en 1907, durante el gobierno del Presidente Pedro Montt (1906-1910), que fuera sangrientamente reprimida.

Algunos artistas, conscientes de la difícil situación del proletariado obrero, denunciaron estos males y criticaron las causas que los provocaban: Baldomero Lillo, Joaquín Díaz Garcés, Víctor Domingo Silva y otros escribieron muchas páginas sobre este problema.

Esta crítica social que se observa en la literatura no es tan evidente en los pintores de la *Generación del Trece*; en ellos, más que una denuncia o una crítica, hay más bien un testimonio visual de escenas y situaciones de la vida cotidiana, rescatadas del mundo familiar y social al cual pertenecían. Más tarde, cuando la cuestión social adquiere tonos encendidos y las posiciones ideológicas se radicalizan, será posible detectar la actitud de los artistas frente al problema social y su compromiso con sus convicciones ideológicas.

El trabajo artístico de la mayoría de los representantes de la *Generación del Trece* no fue un quehacer circunstancial; tampoco fue una actividad destinada a llenar los momentos libres. Para ellos, la pintura fue vida y se entregaron en forma total e incondicional. A pesar de los problemas económicos, de las incomprensiones y de los rechazos, prosiguieron su labor sin claudicar. Pablo Neruda sintetizó en una frase los rasgos dominantes del grupo: "Trágica Capital de pintores".

El grupo Montparnasse

Este grupo acentuó el rompimiento respecto a la concepción representativa de la pintura, que lo ubica dentro del itinerario renovador de la pintura chilena del siglo XX.

Históricamente, este rompimiento tiene, como antecedente fundamental, el conocimiento de la obra de Paul Cézanne, gracias a una retrospectiva realizada en Venecia en 1920.

El maestro francés fue un verdadero descubrimiento para Luis Vargas Rosas, Henriette Petit y Camilo Mori. Si bien es cierto que la primera exclamación fue: "¡Cézanne no sabe pintar!", pronto intuyeron su enorme importancia. El mensaje del pintor de Aix-en-Provence les permitiría trazar una nueva ruta para la pintura nacional.

La expresión concreta de este hecho fue la exposición organizada por Luis Vargas, el 2 de Junio de 1923, en el local de la Casa de Remates "Rivas y Calvo", en Santiago. Junto con el organizador, exhibieron sus obras Julio Ortiz de Zá-

118 Eyzaguirre Jaime, *Fisonomía Histórica de Chile*. F.C.E. México 1948, pág. 157.



LUIS VARGAS ROZAS
Paisaje Puerto Montt
 1925



Luis Vargas Rozas y
 Henriette Petit
 Diciembre de 1975



MANUEL ORTIZ DE ZARATE
Notre Dame de Paris
0.59 x 0.49 m

rate, Henriette Petit y José Perotti¹¹⁹. Surgía el *Grupo Montparnasse* (término propuesto por Luis Vargas) que “abría una brecha en la pintura tradicional chilena; era cerrar una puerta para abrir otra”, según palabras de su fundador.

Luis Vargas Rosas (1897-1976) tiene una etapa que supera a la verdad óptica, es decir, a aquella concepción destinada a la representación del mundo exterior mediante el estudio de los fenómenos luminosos y las vibraciones cromáticas. Al seguir los postulados de Cézanne, pone en práctica la idea de que la inteligencia es la colaboradora de la sensación y la encargada de frenar cualquier desborde sensorial. Trabajar sobre el motivo significaba buscar la estabilidad, las estructuras netas, sin subordinarse a las apariencias que cambian sin cesar.

Al asimilar los principios cezanneanos, Luis Vargas ejecuta obras de compacta estructura; en sus bodegones y paisajes elimina los detalles accesorios y configura las formas con líneas simples, buscando, en la luz-color, el equilibrio de la composición. Establece el valor objetivo de las apariencias mediante la estabilidad de las formas. La presencia compacta y maciza del objeto o del fragmento de realidad sobre el cual fija su atención constituye el triunfo del valor autónomo de las cosas. El espacio plástico se repliega mucho más en la bidimensionalidad de la tela y la clásica distinción figura-fondo se debilita considerablemente (con las tendencias abstractas desaparecerá del todo). De esta manera, el paso de lo sensorial a lo mental estaba dado.

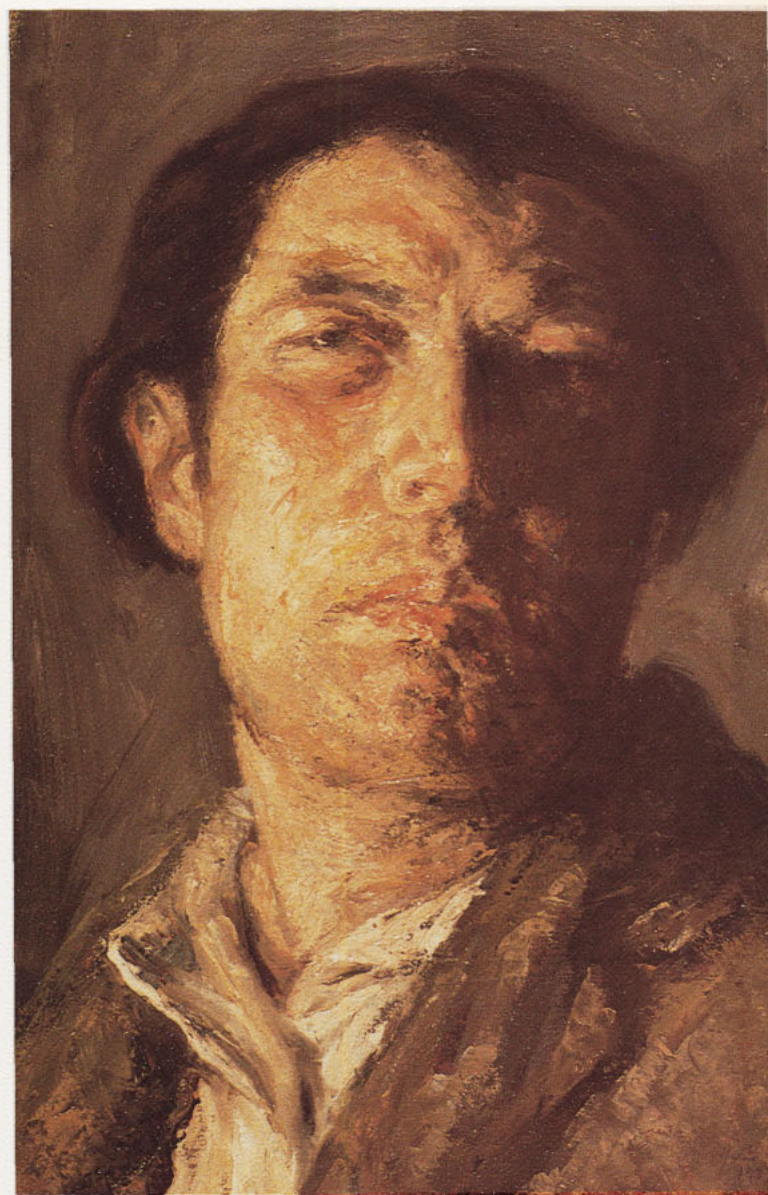
Pero este artista no se limitó sólo a replantear la proposición cezanneana, la consideró como una experiencia necesaria antes de proseguir en la búsqueda de una pintura que fuera el resultado de una interpretación visual personal del mundo; más adelante veremos los resultados. Nos interesa, por el momento, establecer las afinidades entre los representantes del grupo.

Manuel Ortiz de Zárate (1887-1946) expresa similares inquietudes. Su larga permanencia en Europa le permitió convivir con la pléyade de artistas que establecieron las bases de los movimientos modernos: Modigliani, Gris, Derain, Braque, etc.

La etapa inicial de su obra está muy próxima al *Fauvismo* por el intenso cromatismo y la pincelada de toque. En la década del 20 pasa a una etapa de experimentación plástica donde utiliza el bodegón como temática dominante; su interés es el análisis de las interacciones entre los elementos, con el fin de establecer relaciones de luz y color, de forma y distancia. El tema, en su acepción tradicional, desaparece e, igualmente, la visión puramente atmosférica de lo real. Su objetivo es traspasar la envoltura aparente que sólo permite registrar las cualidades sensibles y explorar la estructura interna. Su visión fue penetrante y reflexiva: quiso plasmar los objetos desde sus capas internas, las que no están sometidas al flujo incesante de las modificaciones.

Henriette Petit (1894) en su corta pero valiosísima trayectoria artística ha dejado una obra cuyo centro temático es la figura humana.

Aparentemente, la intensa fuerza expresiva de su pintura la distanciaría de sus compañeros de ruta. Sin embargo, hay estrechas correspondencias con ellos: el mismo interés por la unidad visual coherente, fuertemente estructurada, producto del ritmo y de las relaciones entre las partes. Omite también cualquier elemento accesorio e, incluso, reduce abruptamente la paleta para que emergan los sienas y el negro, muy empastados, que imprimen a los cuerpos una



JULIO ORTIZ DE ZARATE

Autorretrato

0.42 x 0.29 m

¹¹⁹ Dos años después, el 3 de Junio de 1925, se realizó en el mismo local, una exposición denominada Salón de Junio, auspiciada por el diario “La Nación”. En ella participó el *Grupo Montparnasse*, que contaba con dos nuevos integrantes: Manuel Ortiz de Zárate y Camilo Mori. Se invitó también a un grupo de artistas independientes formado por *Jorge Caballero, Isaías Cabezón, Augusto Eguiluz, Hernán Gazmuri, Romano de Dominis, Sara Malvar, Waldo Vila y Pablo Vidor*. Un hecho novedoso fue la participación del poeta Vicente Huidobro, quien presentó una serie de caligramas. Se incluyeron, además, algunas obras de artistas europeos como: Gris, Leger, Lipchitz, Marcoussis y Picasso, que revelaban el clima de renovación que se estaba incubando en la década del 20.

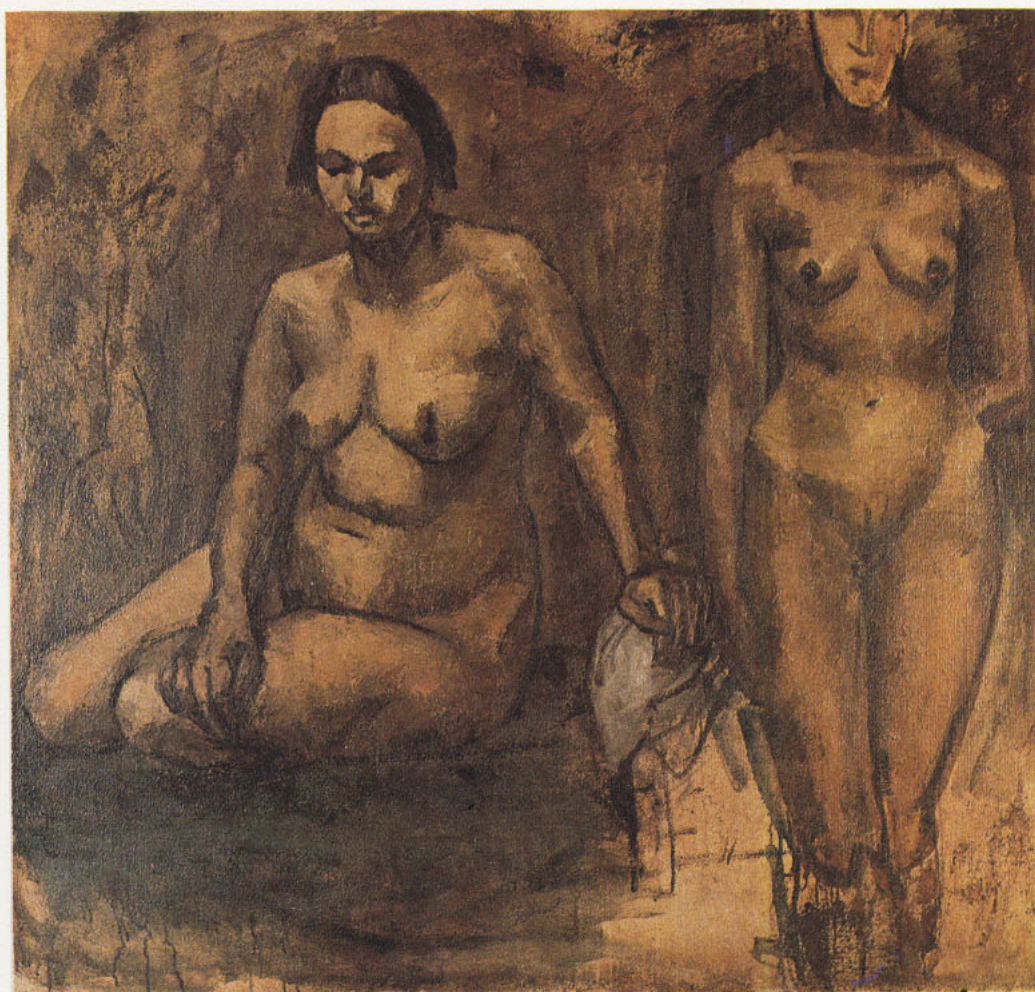


JULIO ORTIZ DE ZARATE
Paisaje Mediterráneo

CAMILO MORI
Boxeador
1923



HENRIETTE PETIT
Dos Desnudos
1.30 x 1.38 m



presencia densa y sólida.

En sus obras no da lugar a concesiones placenteras y no le importará introducir la tosquedad en rostros y cuerpos, debido a una necesidad que la llevó por el camino de la transfiguración expresiva del modelo. El carácter expresionista de su pintura la ubica como una de las primeras artistas chilenas en abrir la senda a una orientación estética vital que escudriña la vida psíquica, para revelar los sentimientos humanos en toda su profundidad.

“La contenida atmósfera de silencio, el hondo dramatismo y la fina melancolía de sus obras realizadas en plena juventud, son el mudo testimonio de un fugaz momento creativo y de una intensidad expresiva pocas veces vista en la pintura chilena”¹²⁰.

Decíamos que los pintores del Montparnasse no se quedaron sólo en los postulados de Cézanne.

Manuel Ortiz de Zárate muestra otra dimensión de su personalidad artística en sus autorretratos, donde se aparta de la construcción cerebral de sus bodegones. Ahora, en cambio, aflora el sentimiento expresivo en un trabajo de grueso empaste y de violentos contrastes de luz y sombra.

120 Ivelić Milan, *Henriette Petit*. Catálogo de la exposición retrospectiva, Sala BHC, Santiago 1980.

Por su parte, Luis Vargas, al iniciarse la década del 30, deja atrás sus experiencias cezanneanas; independiza el color y la línea para crear formas inéditas que lo aproximaron directamente a la pintura abstracta. En este sentido, es el iniciador en Chile de una pintura destinada a la presentación de formas coloreadas puras, que no remiten a elementos visuales conocidos. No obstante, en estas obras subsiste aún un vínculo débil con respecto al mundo visible, producto de la organización del espacio plástico y de las formas que lo contienen; a pesar del predominio de una agitada línea curva, ésta sugiere la configuración de un mundo orgánico, que permite vislumbrar una tenue temática.

En el transcurso del tiempo, la lista de representantes del *Grupo Montparnasse* se ha ampliado. Esta situación no debe extrañar porque el anhelo común de sus fundadores fue compartido por otros pintores jóvenes. Estos sintieron el llamado de la renovación y la imperiosa necesidad de ensanchar el restringido campo en que se movía la pintura nacional. El grupo mostró el camino sin pretensiones de fundar escuela ni de constituirse en núcleo cerrado: estimularon a otros a adherirse a las nuevas experiencias.

Uno de los jóvenes militantes del grupo fue *Camilo Mori* (1896-1974), a quien hemos definido como un “buscador incansable”: “No me he quedado nunca tranquilo; mi inquietud es permanente por satisfacer las necesidades de mi propio ser”¹²¹. Estas palabras suyas son consecuentes con su vida artística, que se inició en 1914, en la Escuela de Bellas Artes, y que sólo concluyó con su muerte.

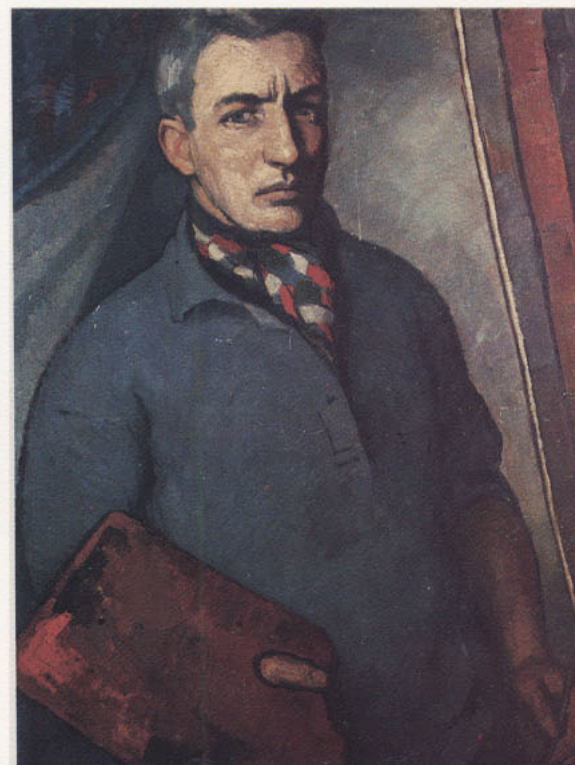
Sus primeras búsquedas lo condujeron a Europa, en 1920, siguiendo en estos pasos a Julio Ortiz de Zárate, Luis Vargas e Isaías Cabezón. En el viejo continente triunfaba el *Cubismo*, movimiento absolutamente desconocido para ellos y que, en Camilo Mori, dejó su huella, como lo atestiguan algunas de sus obras, muy próximas a la proposición de Braque y Picasso. Ya se indicó cómo había conocido la pintura de Cézanne que, en un comienzo, le pareció chocante por la concepción del dibujo, tan alejado del refinamiento y la pulcritud de la línea.

Camilo Mori realizó varios viajes a Europa, reforzando sus experiencias y renovándose; de ahí que su labor vaya entregando nuevas facetas, en consonancia con una actitud frente al arte, de búsqueda ininterrumpida. Por eso que no es tarea fácil seguir su recorrido y, menos, encasillarlo en un determinado movimiento.

No obstante, es posible detectar una coordenada en la larga trayectoria de su obra: el rechazo a cualquier intento de desintegrar o aniquilar el dato real captado por los sentidos.

Cada vez que incursionó por aquellos senderos que proponían formas plásticas no reconocibles por la experiencia visual, el pintor no titubeó en recorrerlos. En su camino, se encontró con el *Constructivismo*, el *Surrealismo* y el *Informalismo*. Los enfrentó y trató de compenetrarse de sus intenciones, pero surgió la duda; ciertamente no los condenó, sino que su asimilación fue sólo parcial, porque no respondían a su personal modo expresivo. Tuvo que reelaborar sus planteamientos para que se ajustaran a su concepción y visión de la pintura.

También se preocupó de los problemas relativos a la representación en

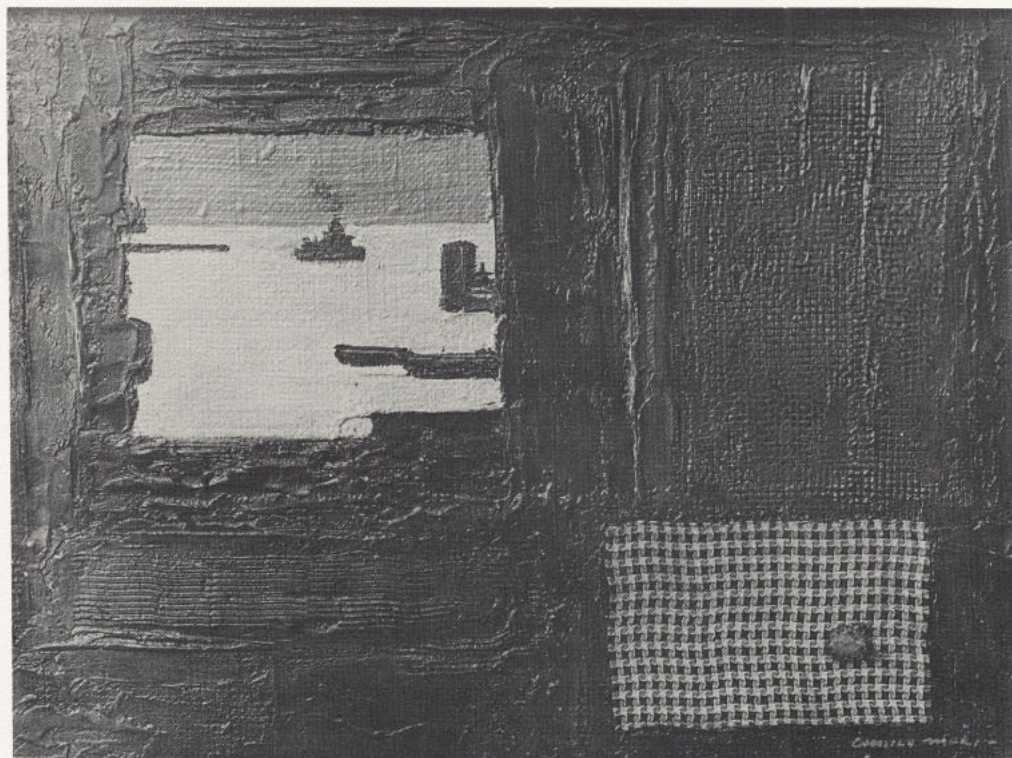


CAMILO MORI
Arriba:
Autorretrato
Abajo:
El circo Medrano

¹²¹ Ivelić M., Galaz G., *Camilo Mori, buscador incansable*. Revista AUCA Nº 26, Santiago 1974, pág. 51.

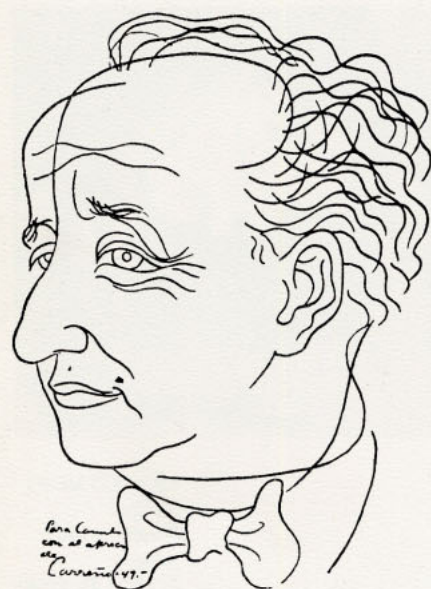


AUGUSTO EGUILUZ
Autorretrato



el soporte bidimensional; se alejó de los requerimientos de la perspectiva tradicional, que perdían vigencia frente al interés que demostraban algunos pintores por el plano, en desmedro de la profundidad, es decir, del “cubo escenográfico”. Camilo Mori se concentró en las dos dimensiones de la tela, proponiendo planos sugeridos por el color y donde las formas alcanzan tensión visual, gracias a los recursos propios de la pintura.

Entre los pintores que prolongaron la rebeldía del Montparnasse debe citarse a *Hernán Gazmuri* (1901-1979), quien, partiendo de los datos sensibles, desarrolló una estructura plástica alejada del naturalismo ortodoxo. En particular, en sus cuadros de naturaleza muerta, ejecutó una pintura plana donde los objetos quedaron sometidos a las exigencias visuales e intelectuales del pintor, para que se adecuaran a la bidimensionalidad del soporte.

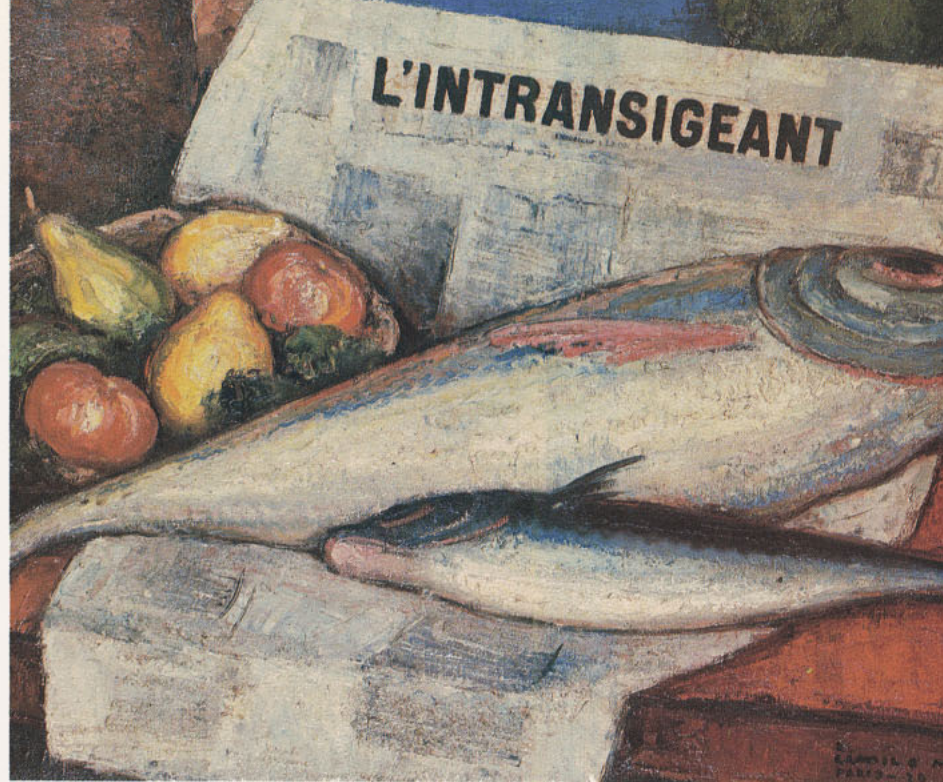


Camilo Mori
Dibujo de
Mario Carreño
1949



CAMILO MORI
Retrato de su mujer
Maruja Vargas
1943

CAMILO MORI
Composición



CAMILO MORI
L'intransigent
1929

Calle
1926



Capítulo Segundo

Una crisis generacional

Antecedentes

En la pintura chilena, el paso de lo sensorial a lo mental lo dieron los pintores del *Grupo Montparnasse*. En Europa, con bastante anterioridad, lo habían dado Cézanne y Seurat; este último había intelectualizado el *Impresionismo*, mediante el procedimiento divisionista. Su obra fue el primer intento, después de la destrucción de la forma por Monet, por reconstruirla sobre una nueva base, no académica. Cézanne hizo sistemática esta nueva construcción, aunque mediante otros procedimientos técnicos.

Al iniciarse el siglo XX, el Cubismo continuó la ruta trazada por esos precursores. Braque y Picasso retomaron, desde la base, el problema fundamental de la pintura: la representación visual sobre una superficie plana, bidimensional, creando un nuevo lenguaje que puso fin al ilusionismo empírico practicado desde el *Renacimiento*. Al eliminar radicalmente la perspectiva tradicional, al rechazar la visión representativa del mundo, al renunciar a las modificaciones que imponía la luz, el Cubismo definió las propiedades permanentes de los objetos y su estabilidad en un espacio cerrado, sin perspectiva ni luz.

Esta verdadera revolución plástica provocó en un comienzo estupor e indignación en los círculos artísticos europeos y confundió a muchos críticos y artistas nacionales cuando fue conocida en el país.

Los artistas agrupados en la Sociedad Nacional de Bellas Artes atacaron duramente, desde su órgano oficial, *La Revista Ilustrada*, no sólo al Cubismo, sino que a muchos pintores del arte moderno: Cézanne, Gauguin, Utrillo, Modigliani, Matisse, Rouault, etc. Uno de los articulistas, que firmaba con el seudónimo de Apolo, alude a esos pintores y se pregunta: "Y entre nosotros, ¿cuántos pintores y escultores contaminados no hay ya, a imitación de algunos de éstos que han entrado por el camino de la licencia e indisciplina?"¹²². ¡Y esto ocurría cuando esos pintores ya habían sido reconocidos y consagrados internacionalmente!

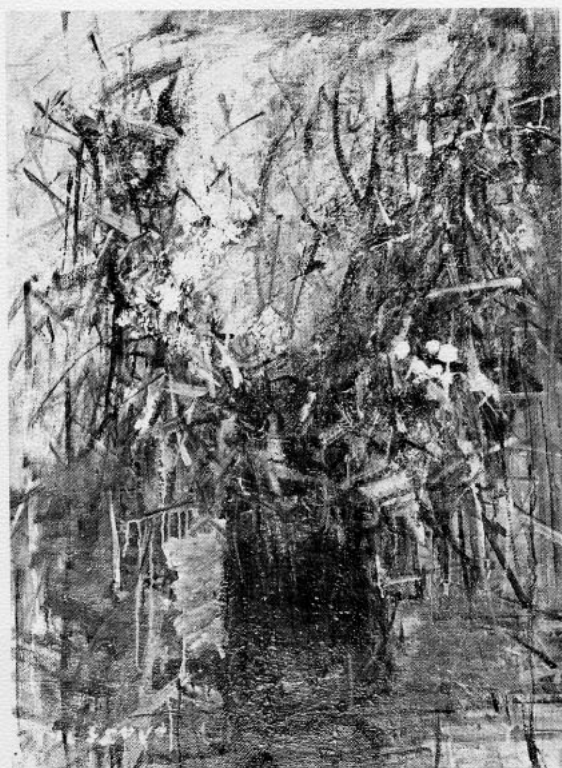
La presencia activa del *Grupo Montparnasse* agudizó la controversia, puesto que, ahora, se tenía el testimonio directo de esa "licencia" e "indisciplina".

Desde otra perspectiva, este grupo fue un importante testimonio de los



HECTOR CACERES
Tapiz con objetos
1976

122 *Revista Ilustrada*. Órgano de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, Octubre 1928, año I, Nº 1.



INES PUYO
Flores
0.91 x 0.72 m



JOSE BACKAUS
Palacio viejo de Avila

123 *Revista Ilustrada*, op. cit.

El crítico Nathanael Yáñez, a propósito del envío de Marco A. Bontá al Salón Oficial de 1929, escribía: "Bontá también se hunde poco a poco en el légame del modernismo, en el cual blufear con tanta fruición los Matisse, los Gauguin, encabezados por aquel rey del bluf que se llamó Cézanne, a quien tanto citan por ahí como autoridad los que buscan una justificación a sus locuras o a sus fáciles devaneos pictóricos". Véase: Camilo Mori, *Sobre pintura moderna en Chile*. Revista Atenea No 428, Santiago 1973.

nuevos signos que irían caracterizando el arte del siglo XX; el contacto pronto y rápido con las vanguardias y con la investigación artística, difundidas gracias a los nuevos medios de comunicación. Las distancias se acortaban con los rápidos sistemas de transporte, facilitando el contacto cultural aun con los centros más distantes. Como consecuencia de estos avances, el artista se debilitó en sus regionalismos; si hasta el siglo XIX todavía era posible limitarlo dentro de fronteras geográficas precisas, ahora, en cambio, al producirse un acentuado entrecruzamiento de influencias, el regionalismo cedía su lugar al cosmopolitismo.

Esta nueva situación tenía que provocar serios problemas a los críticos y estudiosos del arte, por la dificultad de precisar escuelas y tendencias, de relacionar maestros y discípulos y, al mismo tiempo, de formular juicios estéticos de validez permanente. Hay que agregar, además, la vertiginosa rapidez con que se han sucedido los "ismos" en el arte del siglo XX: la obra que ayer tenía vigencia pareciera que hoy no la tiene. El ansia de novedad en algunos y la búsqueda incesante de la verdad plástica en otros, ha conducido a una multiplicación tan acentuada de resultados, que se hace difícil o, casi imposible, establecer criterios estéticos relativamente estables.

El Salón de 1928

La polémica y la controversia llegaron a su punto culminante a fines de la década del 20. Un grupo de artistas, entre los que se encontraban *Herminia Arrate, Héctor Banderas, Ana Cortés, Gustavo Carrasco, Jorge Caballero, Héctor Cáceres, Marco A. Bontá, Hernán Gazmuri, Inés Puyó, María Tupper*, se presentaron en el Salón de 1928, provocando encendidos comentarios entre los partidarios de la pintura oficial.

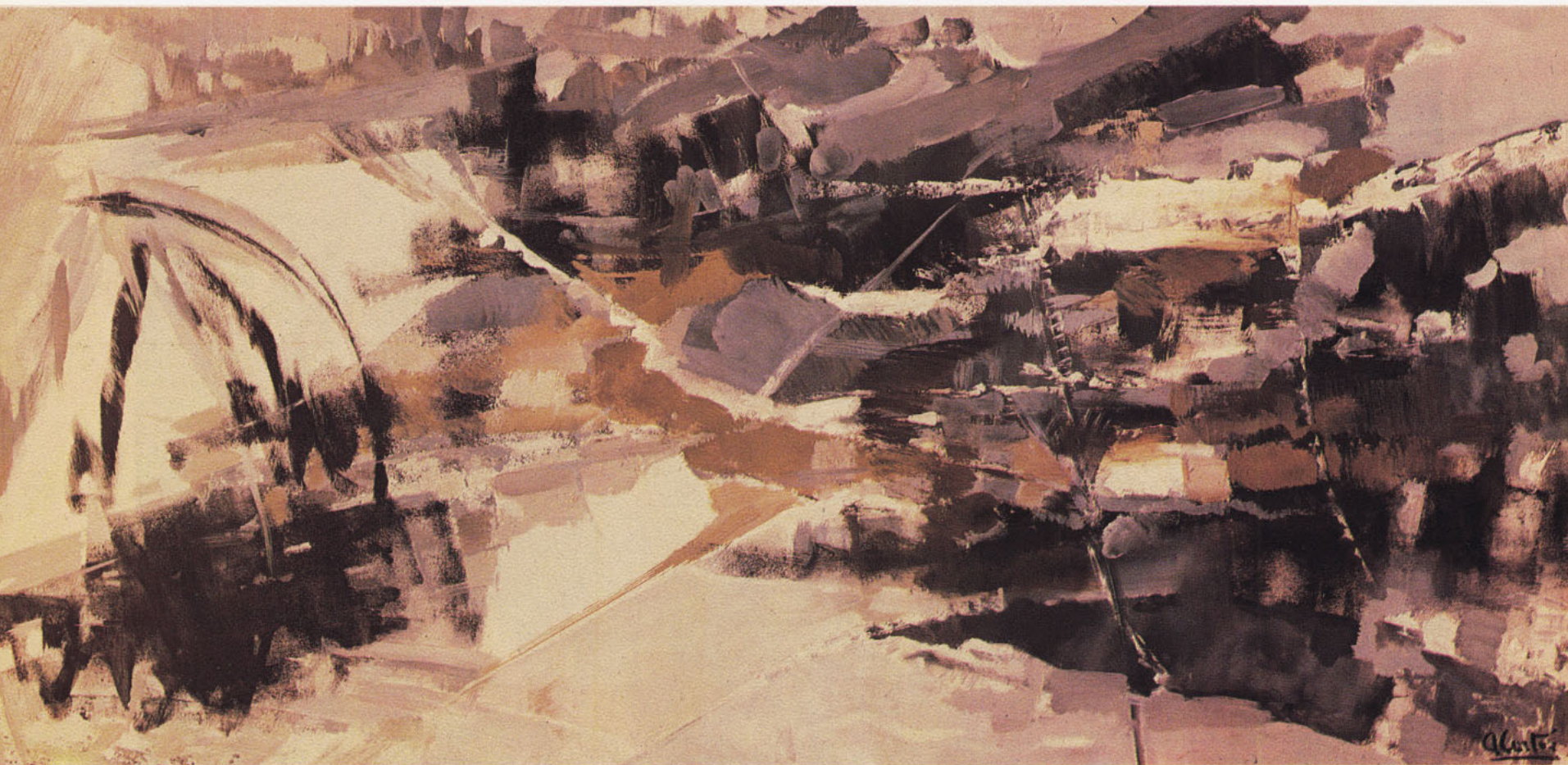
A través de la revista citada formularon los más enconados ataques contra el intento de "deformar" la representación visual, impuesta por la prolongada tradición académica.

Dicha revista se refirió al Salón en los siguientes términos: "Se viene falseando la importancia del Salón, que fuera un torneo, para convertirse en un asilo de indigencia intelectual; los comisarios, tocando el parche, pregonan la esplendidez de lo que viene, se abusa del ditirambo, de la superioridad de cada salón sobre los anteriores, y ya nadie cae en el engaño. Este concurso anual requiere un substancial cambio de organización, nadie lo puede poner en duda; hay que considerar que varios mecenas han legado fondos para discernir premios a las mejores obras de la estatuaría, pintura o dibujo que se realiza en el país y no para instituir una repartición de beneficencia a los lisiados mentales, ni para que jurados, elegidos en mala forma, hagan reparto indecoroso de tales dineros. El esoterismo artístico constituido por la dirección de la Escuela de Bellas Artes y los intereses que se han creado a su alrededor, más que tolerados, defendidos por los representantes del Ejecutivo, van marcando ya el rumbo hacia el desastre" 123.

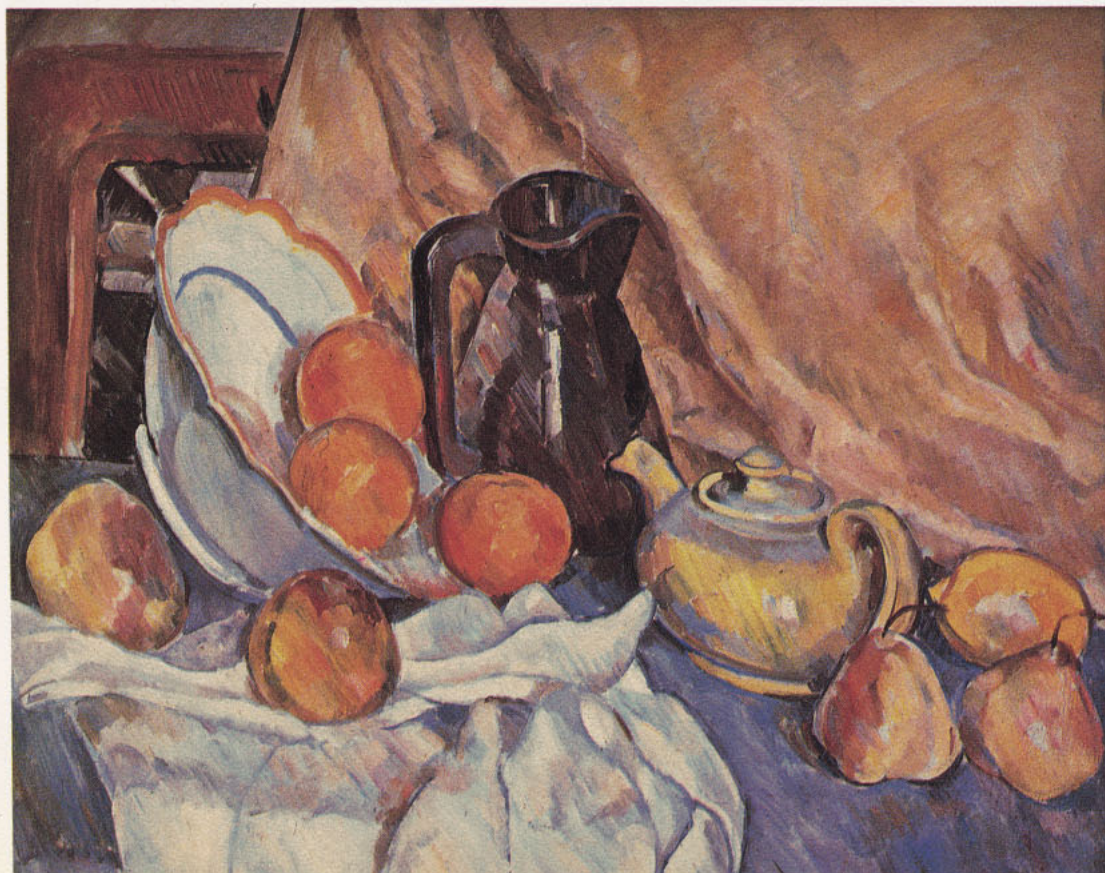
Pero tan virulento ataque tuvo también una respuesta valiente en la per-



JORGE CABALLERO
Paisaje
0.58 x 0.71 m
1902



ANA CORTES
Composición



AUGUSTO EGUILUZ
Naturaleza Muerta
0.56 x 0.70 m

sona de Armando Donoso, ex-jefe del Departamento de Enseñanza Artística del Ministerio de Instrucción Pública. En el diario "Los Tiempos", en Octubre de 1928, escribió: "Estimo que la calidad de este Salón puede deducirse del furor con que lo comienzan a atacar: es un Salón joven, lo cual vale decir nuevo y original, y ello tiene que provocar el eterno misoneísmo de los viejos. Entiéndase que, al decir viejo, me refiero a esa decrepitud de espíritu de los que nunca han podido tolerar que nadie piense o sienta de manera distinta de como han pensado los más". Y prosigue: "Hasta hace pocos años, en Chile, todo escritor nuevo recibía el mote de decadente y, más tarde, de modernista y, hoy, cualquier pintor joven más o menos original, cae bajo la sanción de cubista".

Con el Salón de 1928 llegaban a su punto máximo los desacuerdos entre los partidarios de una concepción artística dogmática en sus ideas y aferrada al pasado, y los que, sin protección ni garantía de ningún tipo, buscaban nuevas conquistas plásticas, evitando la repetición monocorde de temas y técnicas que en nada contribuían al desarrollo de la imaginación y de la capacidad creadora.

En los partidarios de la primera posición pesaba con fuerza la visión naturalista, mitigada, sólo en parte, por las corrientes innovadoras, aunque asimiladas muy tardíamente. Esta actitud condujo a muchos pintores a un verdadero eclecticismo: la obra fue el resultado de una sumatoria de estilos y técnicas diversas. A una armazón académica que hundía sus raíces en el Neoclasicismo, se añadían revestimientos temáticos tomados del Romanticismo y tratados con una técnica derivada del Impresionismo.

Lamentablemente, quienes solidarizaban con esta actitud no quisieron arriesgarse o, quizás, no estaban conscientes de que el arte es siempre un riesgo. Los pintores naturalistas, al adherir a los estereotipos, cayeron en la monotonía de una pintura sin horizontes: basta mirar un cuadro para formarse una idea de todo el conjunto.

La consecuencia inmediata de esta controversia fue la intervención del gobierno del Presidente Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), a través del Ministerio de Instrucción Pública, representado por el ministro Pablo Ramírez. Mediante un decreto se cerró la Escuela de Bellas Artes, dejando sólo en funciones los cursos de Dibujo, y se resolvió enviar a Europa a veintiséis artistas plásticos, previamente seleccionados, de acuerdo a los objetivos señalados en dicho decreto¹²⁴.

Lo curioso de esta resolución es el énfasis en procurar una "enseñanza objetiva" con fines pragmáticos: equivalía a especializarse en algunas técnicas de artes aplicadas, omitiendo, implícitamente, cualquiera experiencia en torno a la pintura o a la escultura. Pronto se vería que estos propósitos sólo se conseguirán parcialmente, ya que los artistas becados no se sustrajeron a las influencias de pintores y escultores europeos; muchos quedaron marcados por la Escuela de París.

Los pintores que participaron en el Salón de 1928 hicieron suya la conquista anunciada por el *Grupo Montparnasse*: la autonomía del lenguaje plástico. La pintura comenzó a adquirir un ritmo mucho más acelerado al alejarse del esquema académico que aún persistía en artistas como *Pedro Reszka*, *José Caracci*, *Benito Rebolledo*, *Rafael Correa* y *Luis Strozzi*.

La promoción de 1928 se evadió de la representación naturalista, al libe-



PEDRO RESKA
Retrato de mujer



Rafael Correa en su taller.

¹²⁴ El decreto pertinente señalaba: "Que siendo fundamentalmente esta enseñanza (la artística) de carácter objetivo y no existiendo en el país fuentes de documentación suficientes, se hacía necesario dar oportunidad a profesores y alumnos de perfeccionarse en centros de máxima cultura, con el propósito de que, a su vuelta, creen el ambiente indispensable y apliquen y transmitan con éxito sus conocimientos en la Escuela de Artes Aplicadas y demás establecimientos educacionales".



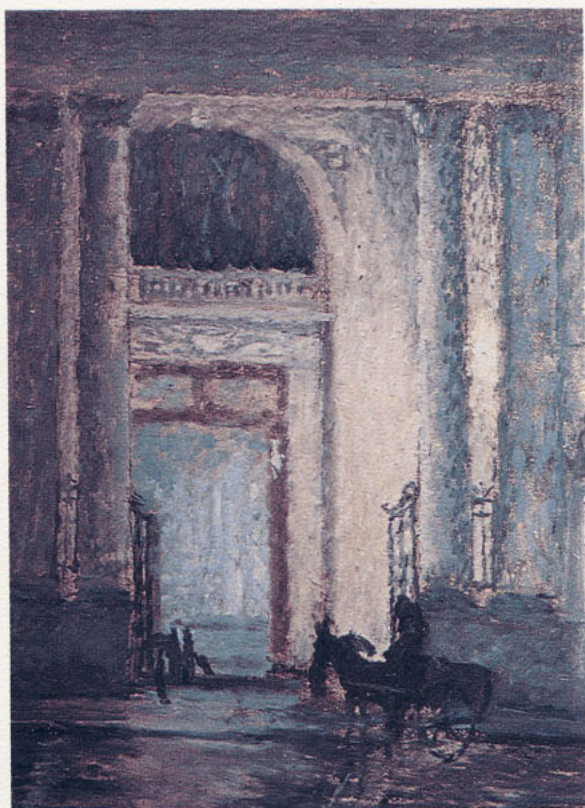
Fragmento



MARCO BONTA COSTA
Retrato de Lily Garafulic
 0.78 x 0.55 m



PEDRO SUBERCASEAUX
Fiesta de la Virgen de Andacollo



PABLO BURCHARD
Correo Central



PABLO BURCHARD
Dibujo

125 Molina Julio, *Cabalgata de la Escuela de Bellas Artes*. Revista de Educación Nº 18, Julio 1969.

126 Molina Julio, op. cit. pág. 54.

rar los medios de expresión de su subordinación al objeto. Surgió una nueva dinámica figurativa que se apartó del parecido externo, al debilitar de manera considerable ese nexo.

Superación de la crisis

Durante el período más crítico de la pugna entre partidarios de la tradición y defensores del modernismo, se produjeron algunos hechos de enorme trascendencia en relación con el futuro institucional de la enseñanza artística.

En el año 1929, por Decreto Supremo, la Escuela de Bellas Artes que, transitoriamente, había dependido del Ministerio de Instrucción Pública, pasó a depender de la Universidad de Chile. Se constituyó en Facultad, conjuntamente con la Escuela de Artes Aplicadas y el Conservatorio Nacional de Música. Se denominó Facultad de Ciencias y Artes Aplicadas hasta 1948, año en que pasó a llamarse Facultad de Bellas Artes. El Consejo Universitario aprobó, en 1936, el Reglamento y los planes de estudio, permitiendo que los alumnos alcanzaran el grado académico de Licenciado en Bellas Artes, lo que era una novedad en nuestro país¹²⁵.

Con mayores o menores vicisitudes, la Facultad de Bellas Artes se ha transformado en el centro de enseñanza artística más importante de Chile. De sus talleres y aulas han egresado destacados artistas en las especialidades de pintura, escultura y grabado.

En aquellos años críticos surgió la figura de *Pablo Burchard* (1873-1964) quien, muy a su pesar, ocuparía la Dirección de la Escuela de Bellas Artes, entre los años 1932 y 1935, renunciando, posteriormente, para consagrarse a su cátedra de pintura, que conservó hasta 1959.

No cabe duda de que Pablo Burchard fue un maestro excepcional y, como pintor, un artista muy difícil de ubicar en un grupo determinado o en una corriente artística definida.

En efecto, estuvo ajeno a las grandes influencias, refugiándose en sí mismo, no por un afán de aislarse de los demás, sino que por un intenso anhelo de buscar en la soledad su encuentro con la naturaleza. Tal como lo dijera Enrique Lihn, la obra de Pablo Burchard 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. En su obra no encontramos ni el menor atisbo de los conflictos en que se debatía la literatura y el arte de esa época crítica"¹²⁶.

Su pintura, de fácil acceso al espectador, contrastaba con la de otros artistas, que se alejaban del mundo visible, con sus atributos objetivos, sus cualidades sensibles, provocando no pocos problemas al espectador en su afán de captar esas imágenes.

Pablo Burchard nunca renunció a la presencia real de las cosas. El espectáculo del mundo natural ejerció particular influencia en su retina y, sobre todo, en su espíritu. Por eso es que el mandato plástico no obedeció a un automatismo reflejo, sino que nació de su propia interioridad, conmovida

PABLO BURCHARD

Otoñal

0.96 x 0.96m



PABLO BURCHARD

Orillas del Mapocho

0.78 x 0.98m





PABLO BURCHARD
Florero
Fragmento



PABLO BURCHARD
Dibujo de caballo

127 *Los premios nacionales de arte. Catálogo, Sala La Capilla, Santiago 1976.*

al captar la belleza serena que ofrece la naturaleza a quien sabe mirarla con visión espiritual. La observación atenta iba acompañada de un profundo recogimiento, con el fin de que no se debilitara el secreto que ella escondía.

Esa actitud no es fácil de lograr y el propio artista lo explica así: “Una tarde que paseaba por el campo observé una mata de cardo y recibí una intensa impresión de belleza. Acudí otro día a pintarla, pero tuve una gran decepción: la mata de cardo me pareció vulgar, como si la obra de un ser maléfico la hubiera transformado. No me desanimé por esto, pensando que el fenómeno era debido a un efecto de luz, y durante algún tiempo espí el momento en que los rayos del sol revistieran nuevamente al cardo de la belleza que había entrevisto. Fue inútil, el milagro no se repitió”. Y agrega: “Esto me hizo meditar largo tiempo, hasta que adquirí la certidumbre de que esa belleza no estaba en el cardo ni tampoco en los rayos del sol, sino que en una especial disposición del espíritu, que en un momento había armonizado la visión exterior y mi vida íntima. Esto me confirmó en la idea que la obra de arte fluye del artista y se incorpora en una visión objetiva”¹²⁷.

Señalábamos que la crisis por la que había atravesado la pintura fue provocada por el choque entre concepciones antagónicas que culminaron al finalizar el decenio del 20. En adelante sería posible distinguir ciertas posiciones estéticas bastante definidas.

Una de ellas se orientó hacia una pintura que podríamos calificar de complaciente; que no amplía la visión del mundo, porque reitera fórmulas que ya no tienen ninguna significación. A esto se une el éxito comercial que alcanza este tipo de pintura, que ofrece al público modelos visuales que halagan los sentidos y decoran los espacios interiores de las viviendas.

La otra posición, en cambio, busca incansablemente nuevas posibilidades técnicas y expresivas, que le permitan revelar el mundo por el camino de la creatividad permanente. No omite los aportes de otras disciplinas humanas, ya sea como fuerzas motivadoras del quehacer artístico o como instrumentos para ser aprovechados con fines estéticos: el avance científico, el desarrollo tecnológico, el hombre y su comportamiento individual y social, en suma, el acontecer histórico, son asumidos por el pintor para ser expresado artísticamente en la imagen visual.

Entre ambas transcurre el itinerario de una tercera posición. Se trata de una pintura ecléctica que renueva parcialmente su concepción pictórica, mediante el uso de técnicas asimiladas de obras que han sido ejecutadas por artistas verdaderamente creadores. Esta pintura es el resultado de una especie de contagio renovador, que lleva al pintor a asimilar diversas soluciones técnicas, pero sin recoger el espíritu que las animó, ni las raíces que las generaron.

En síntesis, congelamiento, eclecticismo y creatividad son los movimientos pendulares entre los que ha oscilado y oscila la historia de la pintura chilena. Si observamos con rigor crítico su devenir, se tendrá que llegar a la conclusión que el número de creadores es mucho más reducido de lo que habitualmente se cree.

El pintor chileno de la época que se analiza se vio enfrentado a un examen de conciencia: sobre él se había abierto, casi de improviso, un ilimitado horizonte que rompía los estrechos cauces en que se había movido hasta entonces:



PABLO BURCHARD
Florero
0.51 x 0.39 m



MARUJA PINEDO
Convivencia
1980

AIDA POBLETE



el cosmopolitismo quebrantaba las barreras de los regionalismos artísticos; la autonomía de los medios plásticos liberaba al artista de cualquier condicionamiento extrínseco a la creación; el distanciamiento con el mundo de las apariencias permitía explorar las estructuras internas de las cosas y los principios dinámicos que ocultaban.

El *Grupo Montparnasse* primero y, luego, los artistas que viajaron a Europa casi al finalizar la década del 20, dieron el primer paso destinado a romper con la mentalidad conformista, reacia a aceptar los cambios que imponía la dinámica interna de la pintura, a la par con los grandes cambios históricos.

La generación del 40

Después de un período en que numerosos pintores nacionales conocieron las principales tendencias vigentes en Europa y convivieron con los artistas de ese continente, se produjo, al iniciarse la década del 40, un repliegue.

Hemos visto que entre la aparición de los pintores de la *Generación del Trece* y el viaje de los artistas becados a Europa en 1929, el ambiente artístico se caracterizó por las polémicas y los antagonismos, que provocaron una atmósfera de gran efervescencia.

Tanto la *Generación del Trece* como el *Grupo Montparnasse* se enfrentaron a un destino incierto no sólo desde el punto de vista estético, sino que también desde el punto de vista histórico. En verdad, todo el país se enfrentaba a un destino cada vez más inseguro, debido al agravamiento del problema social, a la inestabilidad del régimen político parlamentario y a los problemas económicos que se estaban dejando sentir como consecuencia de la declinación del salitre como producto fundamental de exportación y principal fuente de divisas.

Si bien es cierto que en el gobierno del Presidente Arturo Alessandri (1920-1925) se promulga una nueva Constitución (1925), que restablece el sistema presidencial y termina con los males del parlamentarismo, no lo es menos que sus efectos no fueron inmediatos, como lo demuestra el inquietante período político que se vivió en el sexenio siguiente a la promulgación de esa Carta Fundamental. La situación se agravó, además, por la gran depresión económica de 1929-31, que repercutió en forma violenta en el país, provocando una enorme cesantía y la paralización casi completa de la actividad económica, especialmente de la producción de materias primas, como el salitre y el cobre.

Los grupos artísticos a que se alude vivieron todas esas vicisitudes y, algunos, participaron en forma activa en la política contingente, acentuando así las rivalidades que ya existían. No hay duda que el cierre de la Escuela de Bellas Artes no obedeció exclusivamente a problemas de índole artístico.

La década del 30, en cambio, aparece con signos más esperanzadores: se restablece la estabilidad institucional con el segundo gobierno de Arturo Alessandri (1932-1938) y con los sucesivos gobiernos radicales que se inician.

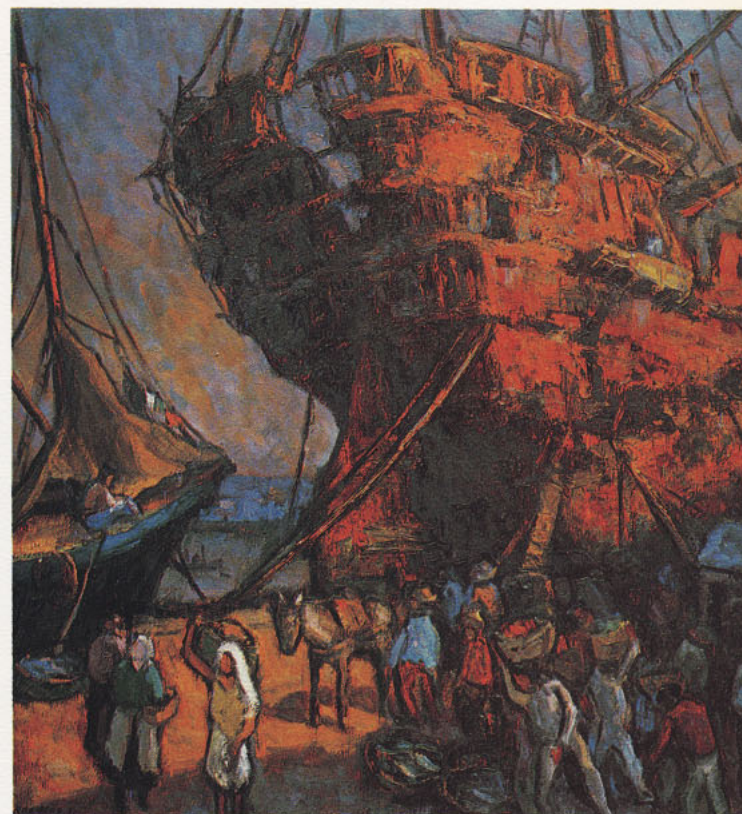
con la presidencia de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941); los problemas sociales, que se venían agudizando más y más, son enfrentados a través de una política social que había sido delineada en el primer gobierno de Arturo Alessandri y puesta en práctica con la promulgación de un conjunto de leyes que beneficiaron a los trabajadores. En el plano económico, la depresión mundial alertó sobre la gravedad que significaba depender de un producto de exportación y quedar sometido a los imprevisibles vaivenes de una política importadora de bienes manufacturados. A partir de 1930 se comenzó a desarrollar una economía industrial de cierta importancia, que permitiera resguardar al país de esa dependencia extrema; en el segundo gobierno de Alessandri se restaura la economía y se inicia un proceso que ha sido descrito como de “crecimiento hacia adentro”¹²⁸. Se asiste a un marcado repunte del nacionalismo económico que, en gran medida, explica el auge industrial de ese decenio, apoyado por la acción estatal; una de las iniciativas estatales más importantes fue la Corporación de Fomento de la Producción, organismo creado en el gobierno de Pedro Aguirre Cerda para promover actividades económicas bases.

Por otra parte, la clase media, sin gravitación política al iniciarse el siglo XX, comenzó a adquirir rápido impulso. La ventaja progresiva que había ido adquiriendo el capitalismo financiero sobre la vieja estructura agraria, como asimismo el éxodo de la población rural hacia las grandes ciudades¹²⁹ y el desarrollo de la enseñanza pública favorecieron directamente a las capas medias de la sociedad chilena¹³⁰. Su influencia se dejaría sentir, por primera vez, en el triunfo presidencial de Arturo Alessandri, en 1920; en adelante, sería un factor determinante en las contiendas electorales. A su vez, la clase obrera adquiriría gradual importancia a partir de la década del 20, organizándose sindical y políticamente. El triunfo del Frente Popular, en 1938, es sugerente de la importancia política que alcanzaban los partidos de izquierda, en los que militaban o adherían muchos obreros.

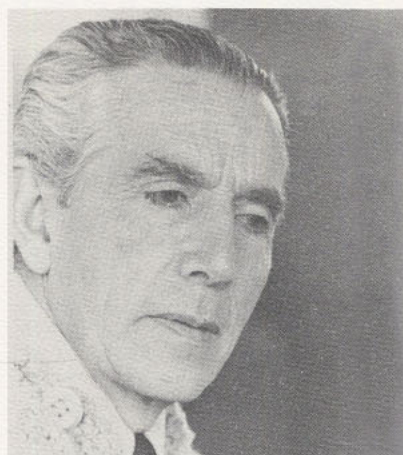
En el ámbito cultural se produjo un distanciamiento respecto a los arquetipos europeos, especialmente franceses, que, por tanto tiempo, habían sido considerados modelos indiscutidos por la élite intelectual del país. Y si bien no se cortó el vínculo espiritual con Europa, ésta dejaría de ser el ideal por excelencia. En esta nueva actitud influyó la crisis general que provocó la Primera Guerra Mundial al observar un continente aparentemente sólido, pero cuyos cimientos, sustentados en la razón y el derecho, habían sido incapaces para evitar la conflagración, con toda su secuela de devastación y muerte. Al estallar en 1939 la Segunda Guerra Mundial, venía a confirmarse el diagnóstico pesimista del modelo europeo; a la vez contribuyó a aislar mucho más al país, de aquel centro, en la misma medida que comenzaba el deslumbramiento por el modo de vida pragmático de los Estados Unidos y su prestigio como nación rica y poderosa.

El decenio del 30, fue en verdad, un período que se caracterizó por el repliegue y la interiorización del proceso histórico, destinado a reexaminar y repensar las estructuras básicas del país, lo que se tradujo en nuevas alternativas teóricas y prácticas para la marcha de la nación.

El proceso artístico también detuvo su agitado andar y su acción se caracterizó por el repliegue de los artistas para reexaminar las influencias



ARTURO PACHECO ALTAMIRANO
Astillero



Luis Lobo Parga

¹²⁸ Godoy Hernán, *Estructura Social de Chile*. Ed. Universitaria, Santiago 1971.

¹²⁹ En 1875, la población del país era de 2.500.000 habitantes y la población rural alcanzaba al 73%. En 1930, la población del país era de 4.300.000 habitantes y la población rural sólo llegaba al 51%.

¹³⁰ Eyzaguirre Jaime, op. cit.



ISRAEL ROA
18 de Septiembre

131 "Este núcleo lo designo *Generación de 1940*, por ser ese el año en el cual se produce la plena eclosión de casi todos sus componentes. El comienzo de la década del 40 marca el período decisivo señalado por el fin de los estudios y los primeros envíos a salones y exposiciones individuales". Según Antonio Romera se enfrentaron "a su labor con un absorbente espíritu gremial. Son los días de plenitud de la Facultad de Bellas Artes y de su agregado, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (+), organizador de salones y envíos de obras artísticas al extranjero".

Un papel muy activo en la *Generación del 40* tuvo Luis Oyarzún, quien ocupó, en esa época, el cargo de Decano de la Facultad de Bellas Artes. Romera señala que "participó del mismo clima y de las vivencias e ideales del núcleo que adocrinó como profesor de Estética en los años en que sus amigos iban formándose en la Escuela de Bellas Artes. Fue, además de maestro, crítico de las exposiciones de esos pintores". Véase: Romera Antonio, *La Generación de 1940 de la Escuela de Bellas Artes*. Revista Aisthesis N° 9, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile. Santiago 1975/76. Sobre las ideas estéticas de Luis Oyarzún, véase: Cofré Omar, *Aspectos claves del pensamiento estético de Luis Oyarzún*. Revista Aisthesis N° 12. Santiago 1979.

En la creación del Instituto de Extensión de Artes Plásticas tuvo importante participación el pintor Marco A. Bontá, quien ocuparía el cargo de Director. En 1947 fue designado primer director del Museo de Arte Contemporáneo, cuya sede fue el antiguo Partenón de la Quinta Normal, que fundara Pedro Lira. Hoy, dicho Museo, funciona en el edificio que ocupaba la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en el Parque Forestal, y pertenece a esa Universidad.

recibidas, deteniéndose el flujo de pintores al extranjero, y concentrándose la actividad en el replanteamiento de las concepciones estéticas que se habían asimilado tan de prisa.

Este repliegue tuvo dos facetas fundamentales; por una parte, el retorno temático a una de las fuentes más fecundas de la pintura chilena: el paisaje; por otra, la decantación de las técnicas derivadas del *Postimpresionismo*, vale decir, la utilización del color en su máxima saturación, el empleo del trazo con rapidez y soltura y el uso de la pasta en proporciones crecientes. Estos recursos coincidían, como ya se dijo, con una concepción pictórica basada en el debilitamiento de la visión reproductora, conquista ya aceptada por la mayoría de los pintores.

Pero la técnica requería de algo más: tenía que responder a una necesidad expresiva, para que aquélla y ésta armonizaran. Pues bien, la necesidad expresiva surgió de las vivencias que aportaba la contemplación de la naturaleza. No obstante, este retorno al paisaje no fue exactamente igual al de los antiguos maestros. Vino acompañado de cambios, de notas inéditas que ponían de manifiesto una manera distinta de percibir la naturaleza, la cual no se extinguió, por cierto, pero sí se debilitó el nexo de dependencia: el paisaje se deshizo, en parte, por un cromatismo más libre, por un ritmo más agitado.

Algunos de los pintores vinculados a ese modo de percibir la naturaleza y de plasmarla de acuerdo a esa visión son: *Israel Roa, Carlos Pedraza, Sergio Montecino, Aída Poblete, Ximena Cristi, Luis Lobo, Fernando Morales y Tole Peralta*. Se les conoce con el nombre de *Generación del 40*, denominación propuesta por Antonio Romera¹³¹. Otros pintores que consideramos en la llamada *Generación del 40*. Son *Maruja Pinedo y Francisco Otta*.

Esta promoción constituye la última manifestación de los postulados básicos del *Postimpresionismo*, como ya se indicó. Pero los principios aportados por fauvistas y expresionistas no son asimilados en su connotación más radical. Se aplaca la intensidad y la violencia del color que había caracterizado a la pintura fauvista y no se llega a las angustiantes "deformaciones" del *Expresionismo* alemán.

Convergen también a esta generación los aportes de los pintores del Trece y del Montparnasse, pero modificados, debido a intereses que no son los mismos que los de sus antecesores. Así como los pintores del Centenario incorporaron su yo íntimo en la representación visual, así también en la *Generación del 40* aflora la expresión intimista, a través de modelos seleccionados con acuciosidad. Para lograr esta relación, el pintor establece un vínculo afectivo con lo real, privilegiando sus cualidades sensibles.

Es el caso, por ejemplo, de *Carlos Pedraza* (1913), quien selecciona pacientemente determinados objetos para componer sus naturalezas muertas; antes de ser pintadas adquieren una atmósfera adecuada para su plasmación en la tela. Esta preparación, indispensable para el pintor, revela el nexo que establece con la realidad exterior; pero, al mismo tiempo, se distancia de ella, gracias a una ejecución dinámica que se traduce en el ritmo vital de la pincelada.

Si el *Grupo Montparnasse* había llegado al reconocimiento del poder de las formas mismas, por intermedio de una especulación racional-plástica, la *Generación del 40* no soslaya la exploración de las formas, pero lo hace por



SERGIO MONTECINO
Cielo Rojo

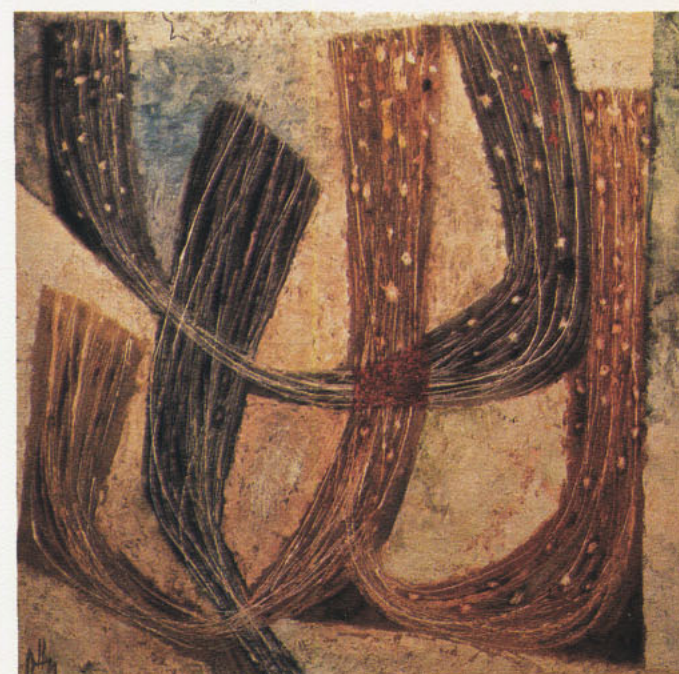
Abajo:
FRANCISCO OTTA
1957

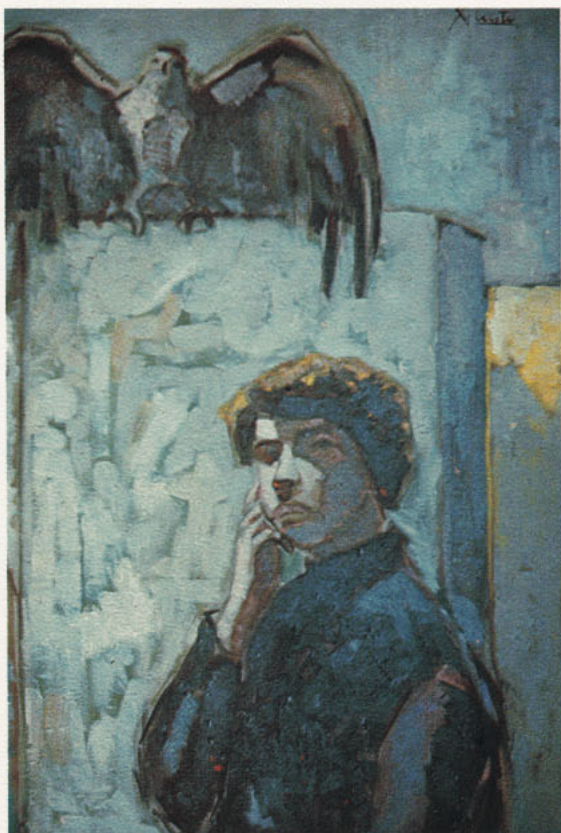
intermedio del color, debido a una actitud afectiva más que intelectual. La mayoría de sus representantes se inclinaron por las posibilidades expresivas del color, aplicado en grandes superficies. Las áreas planas de color puro son utilizadas por su connotación emotiva, sensual y decorativa que llega, en algunos casos, a una significación mucho más simbólica que descriptiva o literaria.

Un ejemplo lo ofrece la obra de *Sergio Montecino* (1916). En sus paisajes aplica el color con pinceladas sueltas, bastante liberadas de condicionamientos formales, que le permiten establecer relaciones originales entre color y forma, y entre éstas y el espacio plástico. De esta manera, el mundo visible pierde su estructura natural y sólo subsiste un débil eslabón figurativo.

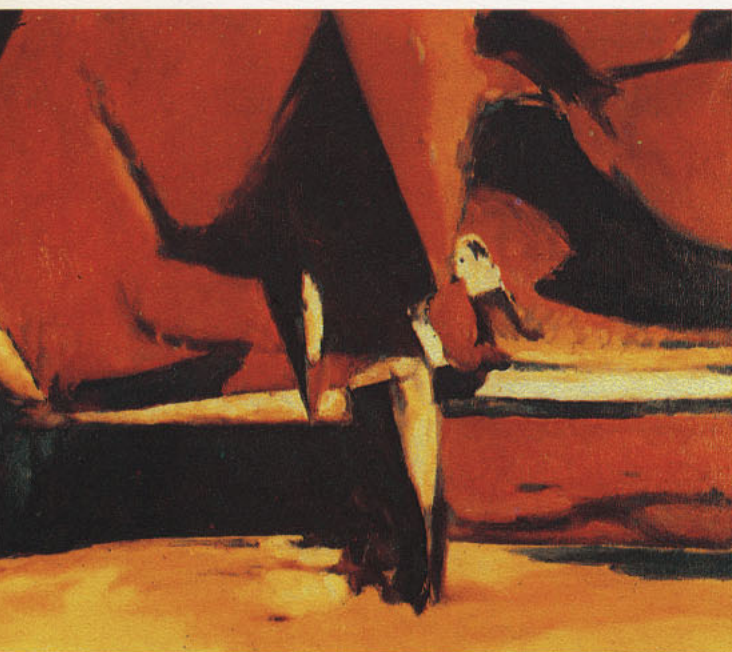
La *Generación del 40* es un peldaño importante en el “modo de ver” distinto que va ofreciendo la pintura chilena. Sin negar la sensación y la impresión como vías para el descubrimiento de la realidad exterior, esta promoción acentuó el factor subjetivo, pero sin renunciar a lo real.

Esta acentuación subjetiva caracteriza la obra de *Ximena Cristi* (1920), quien logra que “la manifestación plástica permanezca bajo el influjo de una poderosa visión interior”, según palabras del escultor Abraham Freifeld. Certera afirmación, porque define muy bien una cualidad inherente a esta artista, que





XIMENA CRISTI
Retrato
1965



AUGUSTO BARCIA
Composición
0.80 x 1.00 m

no se deja dominar por la imágenes que recibe su retina. Su mundo interior participa activamente en su reelaboración; la síntesis resultante no es ni mimesis ni tampoco proyección exclusivamente psicológica. Es una autora que se ha mantenido en una línea de permanente creatividad, gracias a un escudriñamiento profundo de la condición humana. Esta característica la vincula con aquella notable artista que es Henriette Petit.

La *Generación del 40* se sitúa en el límite justo entre el yo y el no yo. Pero este equilibrio se rompería y la balanza se inclinaría hacia el mundo interior del artista. En este camino, la pintura chilena se encontraría con dos movimientos de enorme trascendencia: El *Arte Abstracto* y el *Surrealismo*.

En ambos hay un recogimiento del artista, aunque por vías diferentes: el *Arte Abstracto*, liberando radicalmente los medios de expresión de cualquiera referencia representativa, para hacerlos actuar según las transformaciones que el pintor impone a las formas; éstas nacen de un proceso mental conducido sólo por el artista. Por su parte, el *Surrealismo*, abriendo las puertas al subconsciente, para que emerja a la superficie el yo profundo. Las fuerzas ocultas del psiquismo humano encontraban, por la senda de la imaginación creadora, un camino riquísimo en imágenes insospechadas.

No obstante, a pesar del encuentro con estos movimientos, pareciera que la pintura chilena siempre ha sido reacia a abandonar del todo su principal tradición temática: el paisaje. De hecho, la *Generación del 40* nunca la abandonó y tampoco sus herederos inmediatos, como *Reinaldo Villaseñor*, *Augusto Barcia* o *Eduardo Ossandón*.

La pintura de *Reinaldo Villaseñor* (1925), por ejemplo, reedita aquellos momentos de real valor que el paisajismo ha tenido en nuestro país. Este pintor somete el paisaje a una reelaboración que denota su proyección anímica y que hace olvidar la referencia temática que le sirve de punto de partida. La desintegración formal y la riqueza sensible que le provee una abundante pasta constituyen las características principales de sus telas.

En la misma época en que la generación que se estudia se daba a conocer en los salones, llegaba a Chile el pintor alemán *Oscar Trepte* (1890-1969), quien había decidido asilarse en el país renunciando a vivir en su patria, debido al nazismo. Se radicó en 1938.

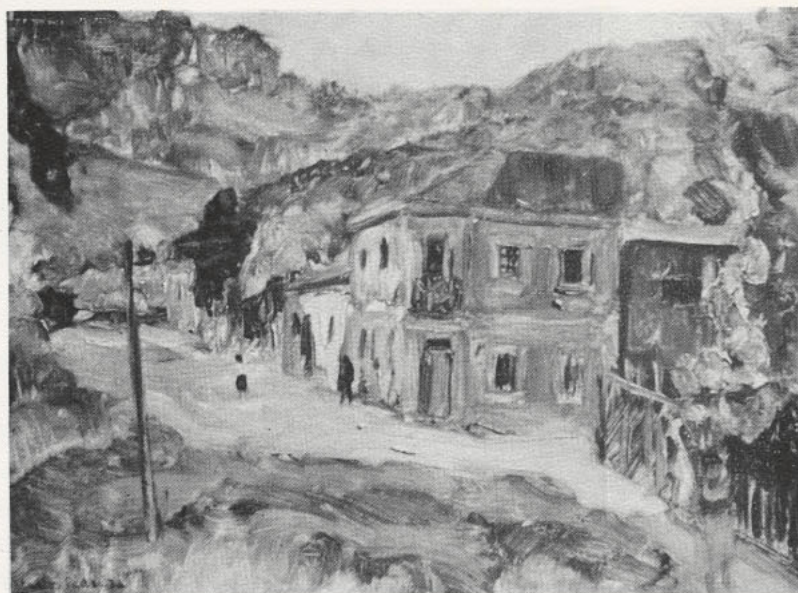
La obra de este artista fue el fruto de una labor silenciosa y modesta que, con iguales características, proyectó en la docencia universitaria, desempeñándose como profesor de pintura en la Universidad Católica de Chile.

Sus estudios artísticos los realizó en Dresden, su ciudad natal. En 1911, se unió al grupo *Der blaue Reiter* (El jinete azul), núcleo expresionista que recién se fundaba y que constituía una derivación del gran tronco expresionista conocido como *Die Brücke* (El puente). Trepte se impregnó de ese espíritu; pero, salvo algunas obras iniciales, correspondientes a la década del 20, donde se advierte la factura técnica común a los expresionistas germanos, el resto de su obra no ofrece ni la acentuación de la materia ni la exaltación del color o las "deformaciones" provocadas por la reelaboración de las formas.

Por el contrario, este artista desarrolla un trabajo plástico nacido de la intimidad y gobernado con medida, como si las imágenes hubieran surgido de una contemplación serena y equilibrada de la realidad; pero este equilibrio,



REINALDO VILLASEÑOR
Puente del Mapocho
0.99 x 1.59 m



CARLOS PEDRAZA
Paisaje en Quilpué
1956

OSCAR TREPTE
Figura acodada
0.96 x 0.60m



basado en un ordenamiento intelectual y casi abstracto de la composición, se compensa con un vuelo imaginativo que hace que su obra ingrese a un universo mágico y misterioso.

Tanto sus autorretratos y retratos, como en sus paisajes urbanos, se aprecia similar visión pictórica: las mismas soluciones de composición y color para sugerir en esa extraña sensación de quietud y silencio, apoyada, en muchos casos, por una gama de azules y grises o de relaciones colóricas que alcanzan notable armonía tonal, impidiendo que un color se imponga sobre los demás¹³².

132 Véase: *Treppe, retrospectiva*. Catálogo, Sala BHC. Santiago 1980.

Capítulo Tercero

En la senda del surrealismo y la abstracción

Antecedentes

Alrededor de André Breton se constituyó, en 1924, un movimiento denominado *Surrealismo*.

Por su trascendencia internacional, su vigencia, sus ideales, la calidad de sus fundadores y sus innumerables consecuencias, el Surrealismo debe ser considerado como uno de los movimientos más importantes del siglo XX.

Nació del intento de encontrar un modo destinado a evocar las imágenes procedentes de un mundo situado entre el sueño y la realidad, terreno en el cual también se habían movido, en cierta forma, otros movimientos, como el *Dadaísmo* y la *Pintura Metafísica*, sin considerar antecedentes más remotos.

Uno de sus fines fundamentales fue instituir un modo de vida y una concepción del mundo que los artistas ilustrarían, de común acuerdo. La realidad, con sus principios de evidencia, sus estructuras lógicas, sus medios racionales de conocimiento, era enjuiciada por los surrealistas. No oponían a ella un idealismo vago, sino que la búsqueda de una realidad superior, absoluta y fabulosa.

El Surrealismo, al descubrir la fuerza del inconsciente, afirmó la imposibilidad de la razón para aprehender esa recóndita intimidad. Sólo la imagen era capaz de establecer una relación entre el inconsciente y el conocimiento: al renunciar a la conciencia organizada, la razón humana dejaba de ser el centro.

La definición de Breton se ajustó perfectamente a este ideario: "El Surrealismo es automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, ya sea verbalmente o por escrito, o por cualquier otro medio, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado el pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral". La sobre-

realidad o super-realidad lograda por este procedimiento ya no dependía de la naturaleza, sino que de la imaginación humana que la interpretaba. De esta manera, el modelo exterior perdía todo su prestigio como finalidad última de la obra de arte; ahora, en cambio, predominaba lo interior desconocido.

De acuerdo a esta actitud y considerando que el mundo interior es privativo de cada persona, el Surrealismo no tiene uniformidad estilística; lo que hay de común es la misteriosa irrupción de las imágenes.

A grandes rasgos, los surrealistas pueden agruparse en dos posiciones: una de ellas corresponde a aquellas obras rígidamente conformes a la percepción, que reproducen detalles con precisión fotográfica, pero que nacen por causas muy distintas a la habitual relación lógica de causa-efecto. Pintores como Magritte, Delvaux o Dalí, por ejemplo, ponen en juego asociaciones libres de ideas, relacionando objetos que la lógica común jamás relacionaría. De esta forma, los objetos asumen un carácter mágico, por una doble correspondencia: por la realidad conocida que reflejan y por el sentido desconocido que encarnan.

La otra posición rechaza también toda vinculación con las imágenes que registran hechos u objetos lógicos, pero su método es la escritura automática, la eliminación del yo razonante: Masson, Ernst y Miró se inscriben en este método. Ellos registran las conmociones interiores, los desgarros de la intimidad más profunda, gracias a una sensibilidad notablemente desarrollada.

Los inicios de la vanguardia

El Surrealismo, que tuvo su cuna en Francia, gradualmente dilató sus fronteras, no sólo por la trascendencia de sus enunciados, que se divulgaron con los dos manifiestos de André Breton (1924 y 1930), sino que también debido al éxodo de la mayoría de sus integrantes, al producirse la Segunda Guerra Mundial. Un importantísimo centro surrealista se formó en Estados Unidos con la presencia de Ernst, Dalí, Masson, Breton y el chileno Roberto Matta.

La formación artística de *Roberto Matta* (1911) se inició en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile; posteriormente este artista se trasladó a Europa. En 1934 trabajó con el célebre arquitecto Le Corbusier, en Francia; y luego viajó a España, donde conoció a Dalí y adhirió al movimiento surrealista, iniciando así su trayectoria internacional.

Su obra escapa al marco histórico propio de la pintura chilena y es imposible situarlo en su desarrollo interno. Aunque es contemporáneo a la *Generación del 40*, ningún vínculo lo une a ella y tampoco tiene relación alguna con otros grupos generacionales del país. La naturaleza proyectiva de su obra elude cualquier limitación contextual.

El punto de partida de su proceso creador es la interiorización del fenómeno plástico. Asumió esta actitud después de vivenciar, como testigo ocular, el agitado ambiente europeo, donde los anhelos de renovación se desarrollaban, a la par, con los grandes problemas espirituales que inquietaban a los artistas europeos. Es difícil imaginar qué habría ocurrido con su carrera artística, si

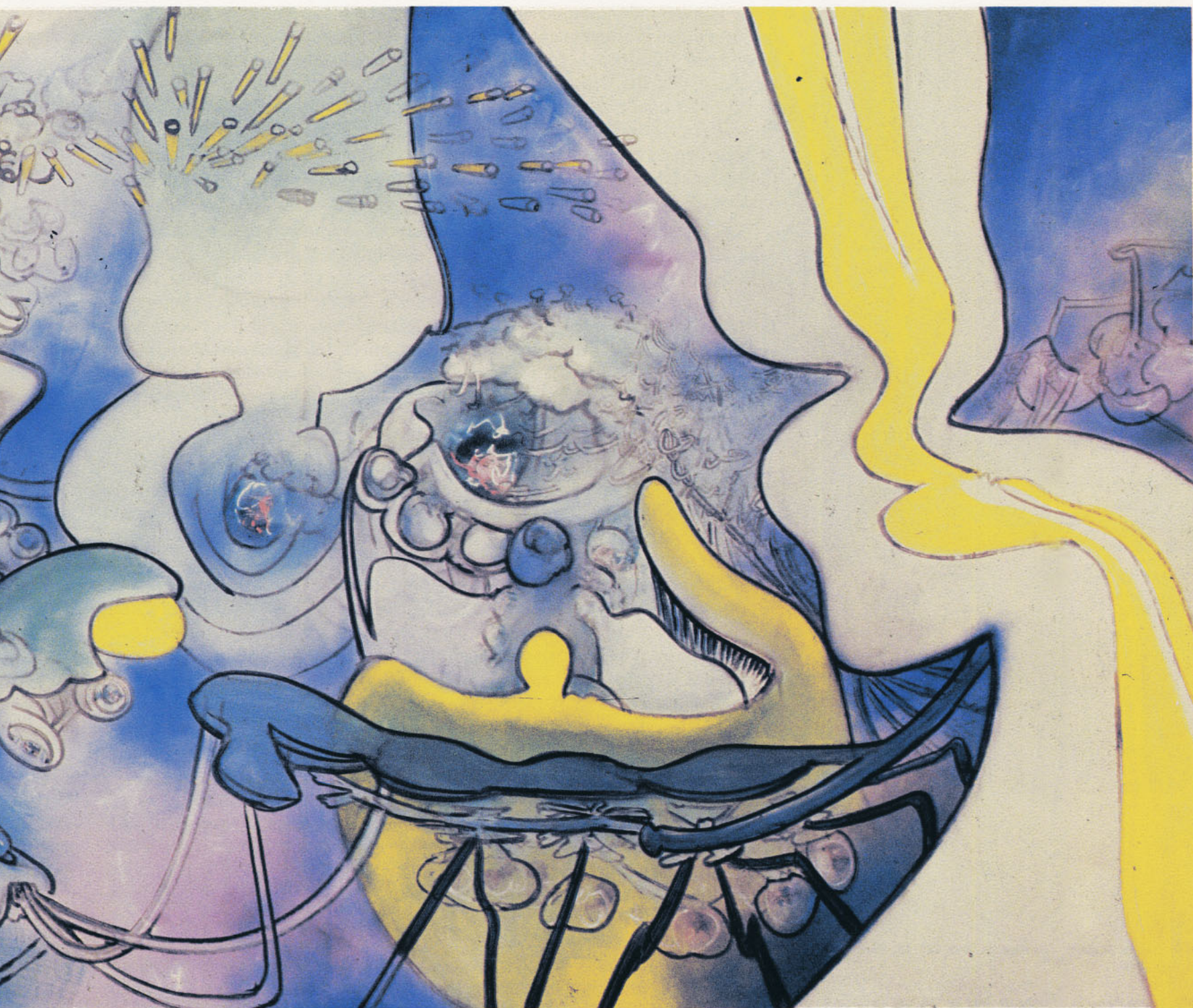


ROBERTO SEBASTIAN MATTA
Autorretrato
dibujado con dos lápices,
sin mirar la hoja
y guiándose por su
imagen reflejada
en un espejo.



ROBERTO MATTA
Abrir el cubo y encontrar la vida





ROBERTO MATTA
Composición
2.96 x 3.74 m



ROBERTO MATTA
Composición
Fragmento

no se hubiese ausentado de su país natal. Su residencia en el extranjero le permitió asimilar profundamente un modo de vida orientado por postulados estéticos, ideas filosóficas y formas de comportamiento que se integraron a su personalidad humana y artística. La actitud que adoptó frente a la vida y al arte se vio favorecida por su amistad con destacados artistas (Dalí, Masson, Gorki, Breton, etc.), relacionados entre sí por un sentir y actuar comunes.

Dentro de este cenáculo, Matta se aproximó mucho más a los planteamientos sostenidos por Masson y Gorki, debido a la espontaneidad creativa de sus obras y a la disolución de cualquier intermediario figurativo.

El distanciamiento con la realidad exterior es francamente definitivo en la obra de Matta. Siente el llamado de su propia interioridad como un imperativo: "Desde el principio yo he creído que el hombre va a ver la vida interior, no con el ojo, naturalmente, pero que va a dar cuenta de lo que pasa en el hombre"¹³³. Hasta tal punto lo obsesiona este análisis introspectivo que se transforma en un ideal al que adhiere plenamente: "Lo que se quiere, lo que queremos ahora más que nada, es decir, con la más grande urgencia, es tener verdadera información sobre la vida del ser humano. Es decir, que se cree una especie de ética de la exactitud de la introspección"¹³⁴.

¿Qué anhelos recónditos pretende revelar el pintor?

Una característica propia de nuestro tiempo es el afán obsesivo del hombre de explorar y dominar el mundo exterior, eludiendo, sistemáticamente, la imperiosa necesidad de conocerse a sí mismo. Pensamos que Matta concentra su acción creativa en este imperativo como condición para humanizar el mundo. A esta necesidad alude al afirmar: "Esta deformación típica de nuestra época de querer ir a la Luna en vez de querer ir a uno"¹³⁵. Pero este conocimiento interior del hombre supone, para él, revisar, igualmente, su relación con los demás hombres: "Aquí se trata, en el fondo, de que en mí, el otro toma un aspecto de constelaciones irritantes o tranquilizantes, pero que perturban mi egoísmo, mi paz conmigo, me hacen entrar en una acción con ellos"¹³⁶.

Su pintura invierte la fuente motivadora que ya no es la esfera exterior, sino que su propio mundo interior: "Para mí, pintar ha sido y es como tener el diario de la expansión de mi horizonte interior"¹³⁷.

Por eso, en su obra no hay elementos figurativos referidos a seres y objetos reconocibles por la percepción. Se sustrae a las significaciones habituales, renuncia a la articulación lógica y propone imágenes ambiguas que turban el espíritu. Sus formas son el resultado de un grafismo revelador de fuerzas ocultas, energéticas y dinámicas, en constante transformación; el pintor las denominó "morfologías psicológicas". Con ellas propone un nuevo modo de asumir la verdad que va dirigido más a la experiencia que a los sentidos.

Matta no podía hacer uso del espacio plástico a la manera de Dalí, Delvaux o Magritte; en las obras de estos artistas e, incluso, en Tanguy, es posible establecer una relación entre lo real y lo imaginario; o mejor, entre coordenadas espaciales reales e imaginarias. Podemos observar primeros y segundos planos, línea del horizonte, profundidad y acercamiento, permitiendo que la vista se oriente por un espacio circunscrito. Nuestro artista, en cambio, no se apoya en un espacio delimitado, preestablecido o reconocible por la experiencia visual: su espacio es expansivo, centrífugo, como si se dilatara explosivamente y con-

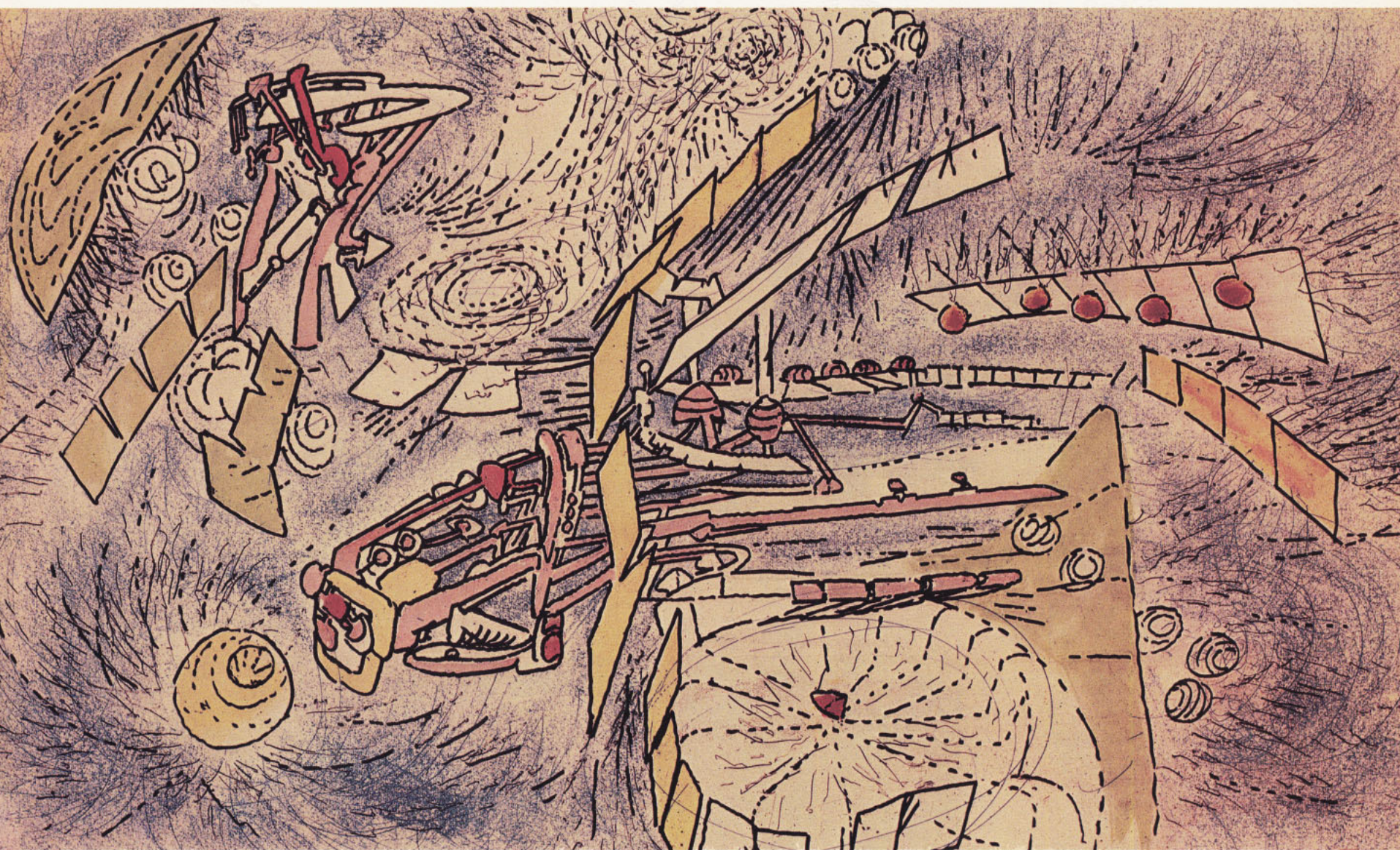
133 Matta Roberto, *Revista de Arte* Nº 15, Santiago, Octubre 1961.

134 Matta Roberto, *Revista de Arte* Nº 15, op. cit.

135 Ibid.

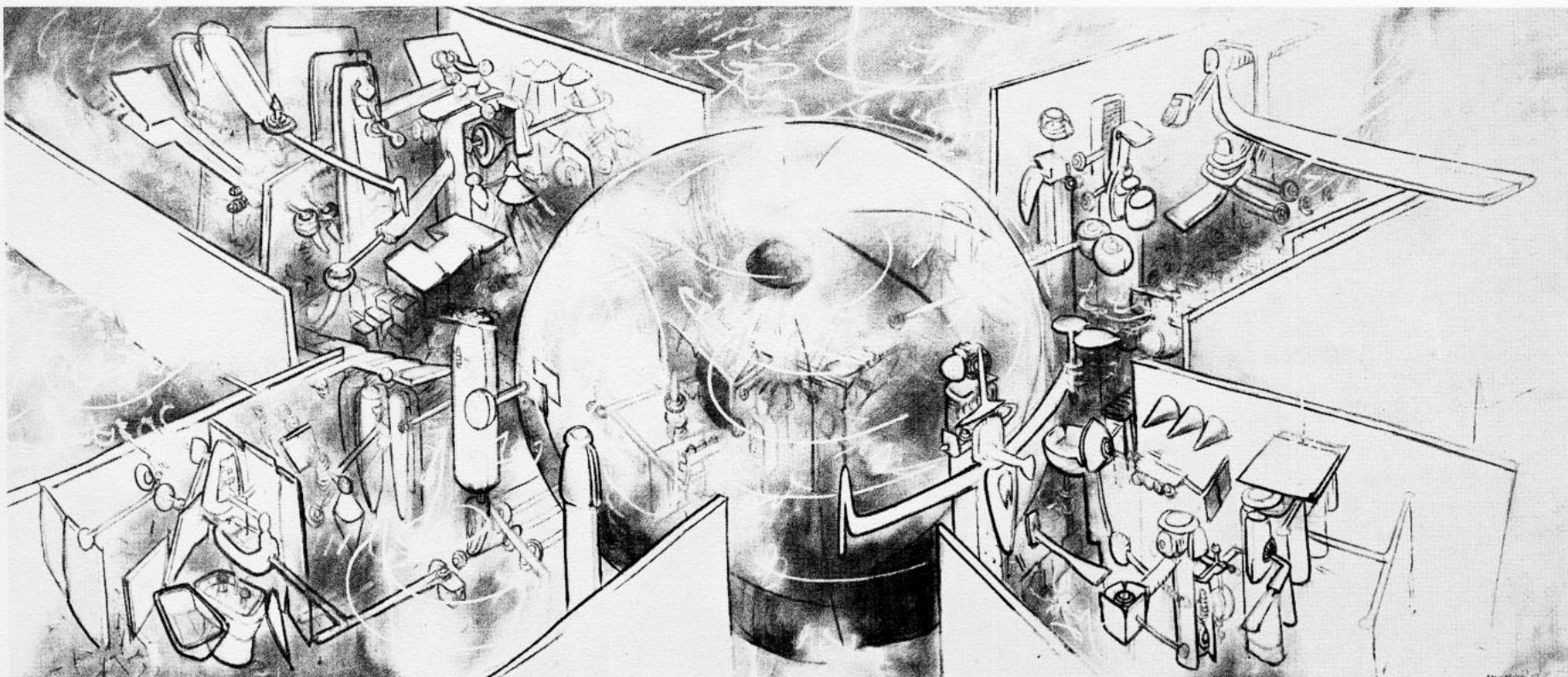
136 Ibid.

137 Ibid.

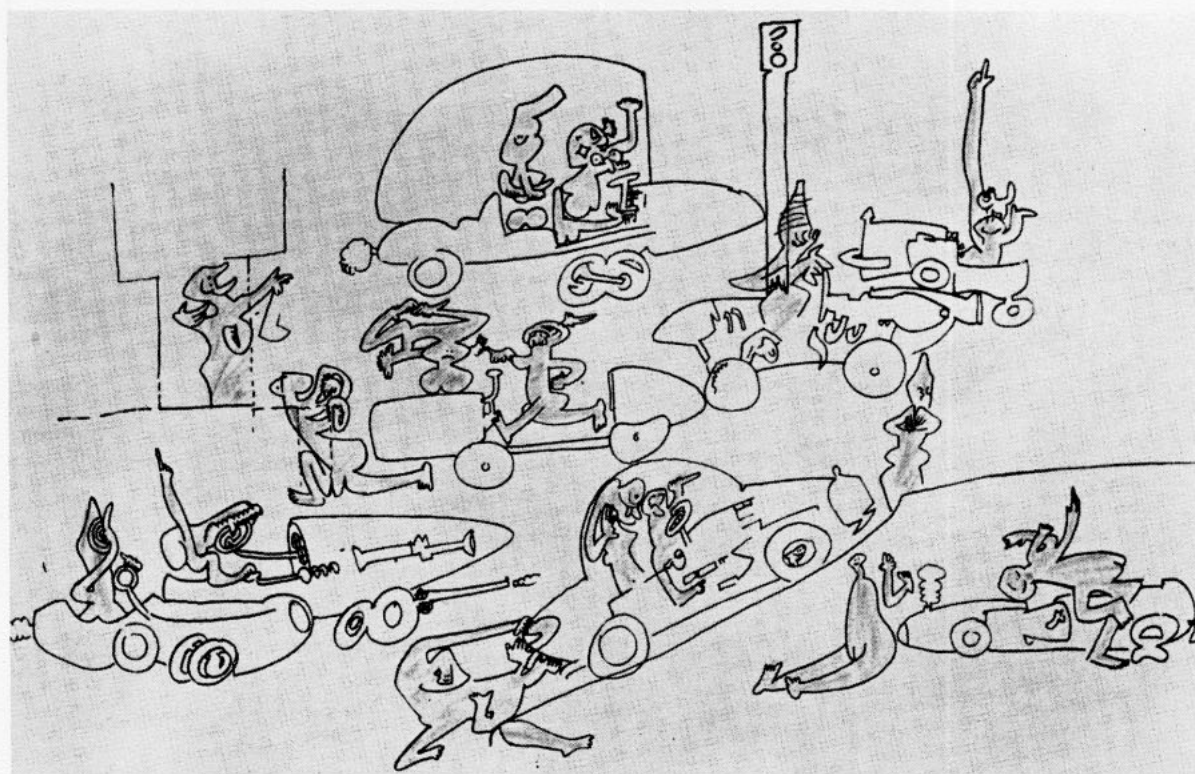


ROBERTO MATTA
En el espacio
1970

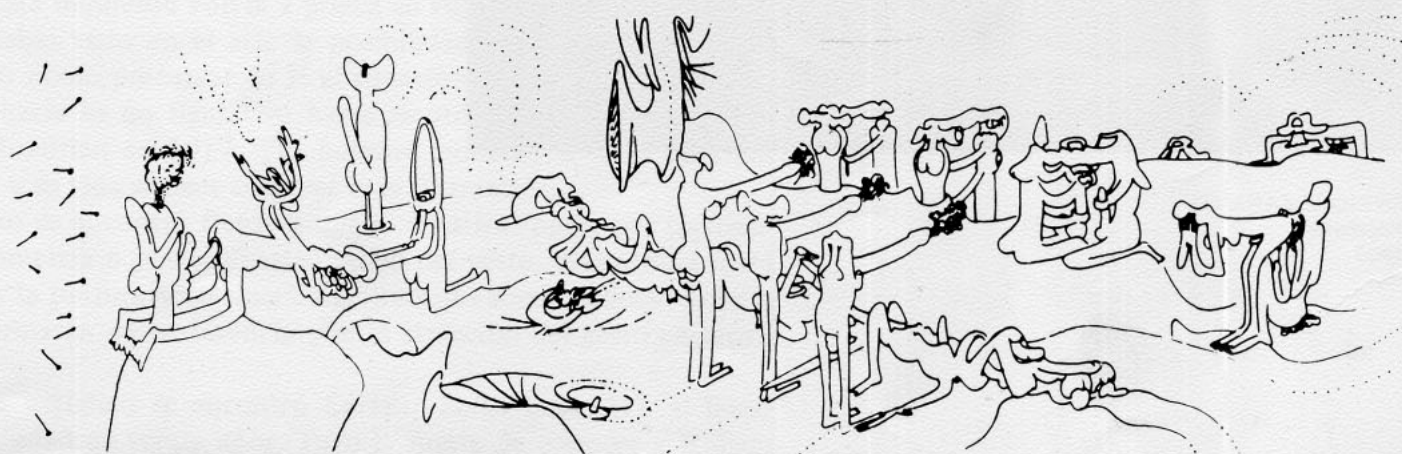
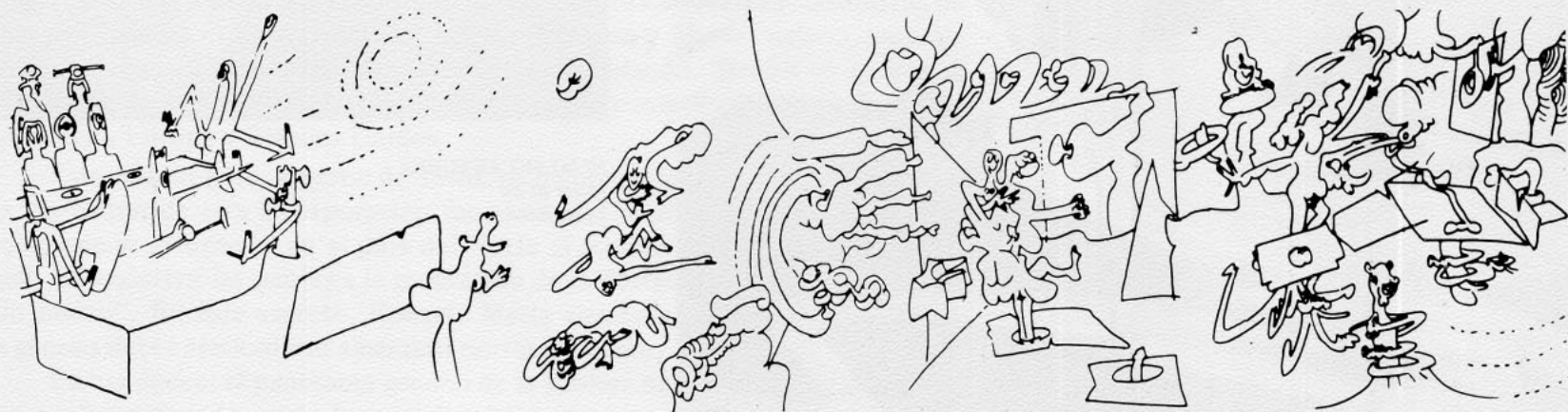
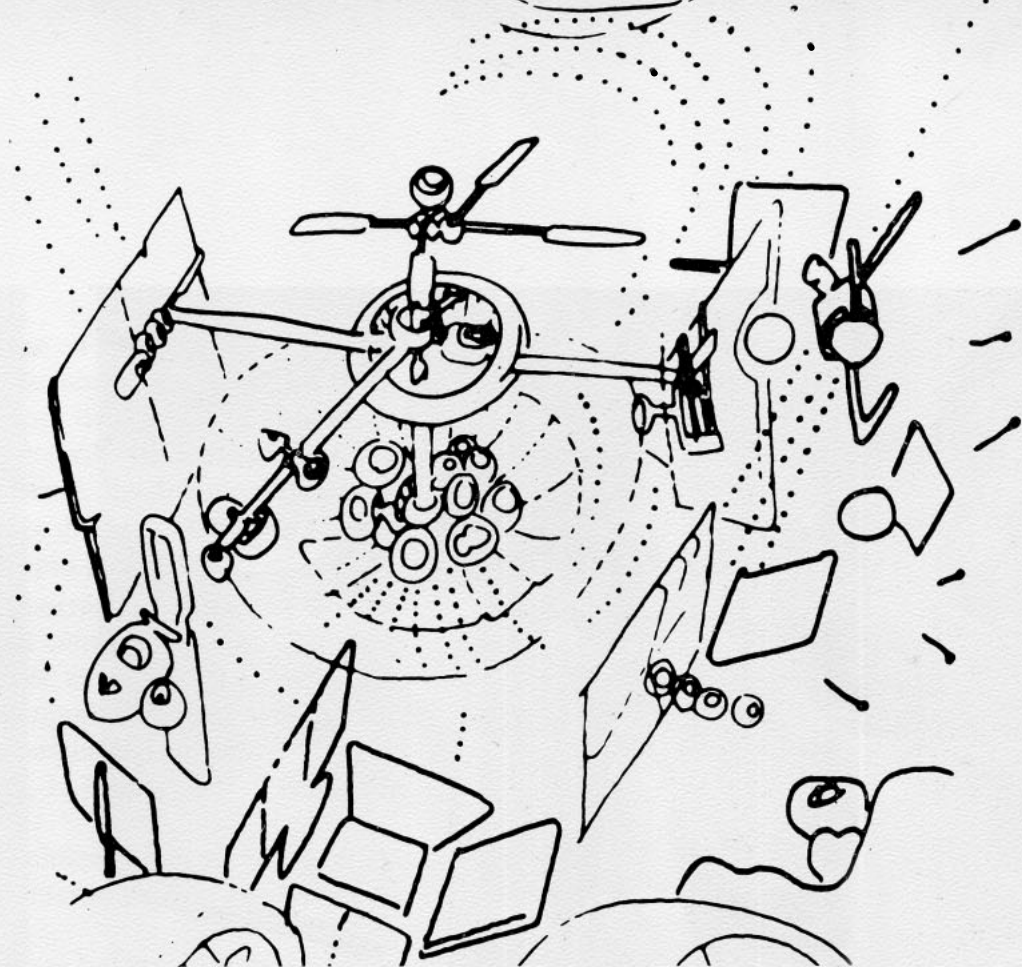
Fragmento



ROBERTO MATTA
*Fango original,
 ojo con los desarrolladores*



ROBERTO SEBASTIAN MATTA
Dibujos acerca del Autoapocalipsis





ENRIQUE ZAÑARTU
Vagabundo
1963



NEMESIO ANTUNEZ
Mujer al sol
Fragmento

tinuara más allá de los límites físicos de la tela.

Las formas se agitan y pugnan por expandirse en una especie de dinámica del crecimiento, que trastoca el orden natural. Su imaginativa concepción espacial, de constelaciones y destellos, es premonitrice de una visión cósmica del futuro que muestra, a la vez, las potencialidades del subconsciente, que emerge a través de formas menos controladas racionalmente, destinadas a develar el mundo oculto y desconocido del hombre. Se trata de “descubrir más realidad para crear más humanidad”, según palabras del propio pintor.

Este genuino representante de la segunda generación surrealista no sólo revitaliza el movimiento con su imaginación y, en ciertos casos con el humor, sino que, además, dicho movimiento prolonga, en él, el sentido de su definición original: “Buscar más allá de la realidad” y, si en muchas de sus telas aparecen morfologías “monstruosas”, que inducen a denominarlas insectos, larvas o algo por el estilo, lo que quiere, deliberadamente, es hacer “ver” el monstruo que yace en el hombre.

Durante la década del 40, algunos pintores chilenos que vivían en el extranjero, especialmente en París y Nueva York, tomaron partido por las nuevas corrientes plásticas.

Tal como se explicó, al comenzar ese decenio se habían reunido en Nueva York variadas corrientes europeas, predominando las que se orientaban por la exploración del mundo interior. Aquí se ubica la obra de Matta y también la de Enrique Zañartu. Ambos, junto a Nemesio Antúnez y Mario Carreño, pertenecen a la misma generación, cronológicamente hablando. Tienen en común la ampliación de su horizonte visual y cultural, como consecuencia de prolongadas estadias en Europa y Estados Unidos.

Este último país, a partir de 1940, se incorporaba a las vanguardias. Una de las causas de esta incorporación fue el éxodo de importantes artistas europeos, que se refugiaron en el país del Norte al estallar la Segunda Guerra Mundial. Ellos darían las pautas a la generación de la postguerra, ávida de encontrar “lo nuevo”. En este aspecto, Roberto Matta ejercería particular influencia en la génesis del expresionismo abstracto norteamericano.

En esa época, el panorama general de la pintura mostraba una clara tendencia no figurativa. La crisis de la realidad llegaba a un punto culminante como consecuencia de la exaltación del yo y el imperioso deseo de conocer su naturaleza y sus límites. Esta inquietud volvía a poner en vigencia el pensamiento de Kandinsky, quien había visto en el arte la posibilidad de mostrar la realidad interior, apareciendo como precursor de la abstracción de la post-guerra. Esta inclinación general hacia lo no figurativo hacía recordar también las palabras pronunciadas por Mondrian en 1917: “El hombre moderno se aleja cada vez más de la naturaleza y su vida se hace cada vez más abstracta”.

El arte abstracto se encontró frente a una alternativa: optar por las disciplinas fijas de la geometría o por la libertad móvil del gesto. Esta última fijará un rumbo esencial a la pintura norteamericana: pintores como Pollock, Tobey, Motherwell, etc. afirmarán su preferencia por la atracción del gesto en movimiento.

Con este clima artístico se encontró *Enrique Zañartu* (1921), al llegar a Nueva York, a la edad de veinte años. Tuvo la suerte de conocer a William



ROBERTO SEBASTIAN MATT
Autoapocalipsis
Iglesia de Santa María,
Tarquinia, Italia, 1977



NEMESIO ANTÚNEZ
1979

138 El *Taller 99* fue llamado así porque se encontraba ubicado en la calle Guardia Vieja N° 99, en Santiago. En el año 1955, Antúnez abrió generosamente las puertas del Taller a un grupo de artistas cuyo número fue creciendo rápidamente. Allí trabajaron las técnicas tradicionales del grabado: aguafuerte, aguatinta, punta seca, litografía, xilografía y técnicas combinadas. Actualmente, la mayoría de los integrantes del Taller 99, siguen trabajando el grabado, separadamente: *Delia del Carril, Roser Bru, Dinora Doudtchizky, Florencia de Amesti, Lea Kleiner, Luz Donoso, Eduardo Vilches, Pedro Millar, Jaime Cruz, Luis Mandiola, Juan Bernal, Santos Chávez* son algunos de los nombres destacados en esta disciplina gráfica. Véase: Echeverría Ana María, *Panorama histórico y técnico del grabado en Chile*. Memoria para optar al grado académico de Licenciado en Arte con mención en Dibujo. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. Santiago 1976.

Hayter, pintor y grabador inglés, que había desarrollado una escritura acerada, impulsiva, de trazo laberíntico y ajeno a la figuración; él fue el único maestro de Zañartu.

El joven artista chileno adquirió una rica experiencia en las técnicas gráficas, que incorporó a su lenguaje pictórico, especialmente a través del dibujo. Pero, a diferencia de Hayter, su dibujo no es impulsivo ni laberíntico, debido a que su escritura lineal se vincula a un contenido temático. Tal como lo ha confesado el propio artista: "Mientras Hayter va a resolver problemas netamente espaciales, de complejidad creciente, mi obra, sin renunciar a ello, abarca otros problemas, especialmente los del hombre y la naturaleza". En la época en que trabajó con el maestro inglés, sintió la necesidad del color y se dio cuenta de que no podría ser únicamente un grabador.

Su predilección temática ha sido el paisaje, pero no en el sentido tradicional. La naturaleza se transforma en un retrato interior: "Dibujar un árbol es decir lo mío", dice Zañartu. Concibe la naturaleza como un todo orgánico en que funde su visión del hombre y del mundo. Muy pronto surge la inquietud de incorporar la figura humana en el paisaje y fiel a aquella unidad orgánica, profundiza la relación entre la naturaleza y el hombre hasta transformarla en una identidad: la figura humana es paisaje y éste es figura humana. De ahí que se pueda hablar de un "paisaje psicológico" debido al ingreso de la naturaleza en la intimidad y de ésta en el secreto de aquella.

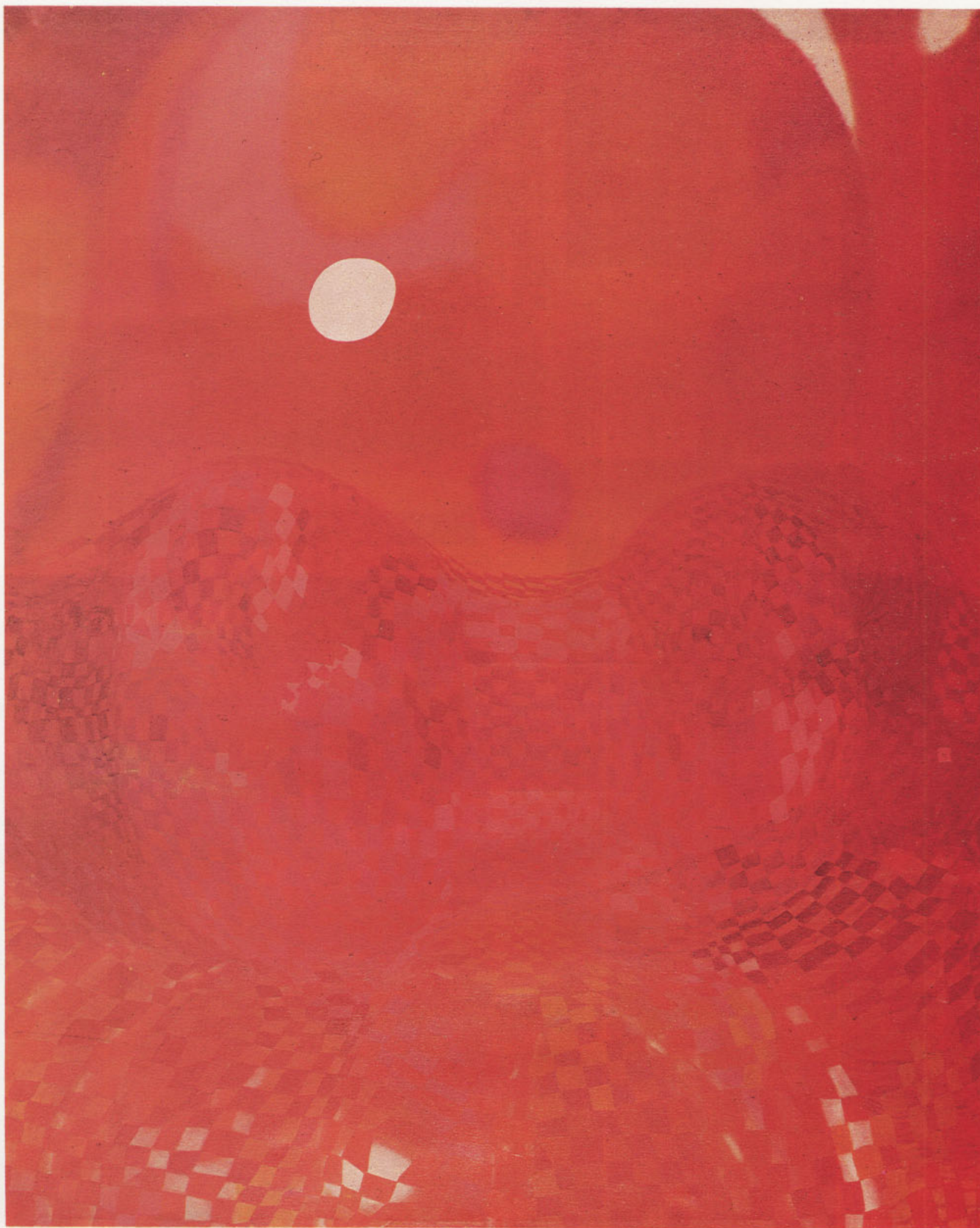
La pintura no ha sido ajena a algunos arquitectos. A igual que Matta y Zañartu, *Nemesio Antúnez* (1918) estudió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile. Gracias a una beca completó sus estudios en la Universidad de Columbia, en Estados Unidos, entre los años 1943 y 1945. Trabajó también con Hayter en Nueva York entre 1948 y 1952. Su experiencia como grabador le permitió fundar, a su regreso, el *Taller 99*, de enorme repercusión en el desarrollo del grabado en Chile¹³⁸.

Antes de su primer viaje a Estados Unidos, siendo alumno de Arquitectura, Antúnez incursionó en la plástica, ejecutando trabajos en acuarela. En estas obras juveniles aparece la que sería una constante de su labor artística: la naturaleza. Así, inicia su encuentro con el entorno natural, caracterizado por una visión intimista y familiar; pero, a la vez, exaltando el valor de la naturaleza como acompañante de la existencia humana.

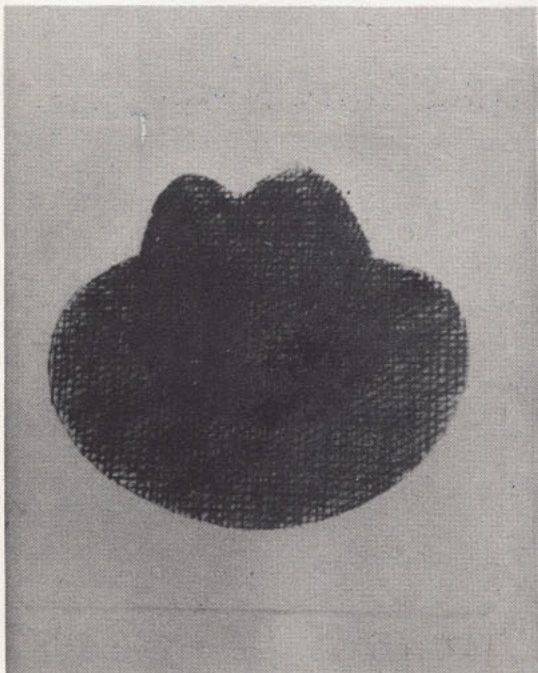
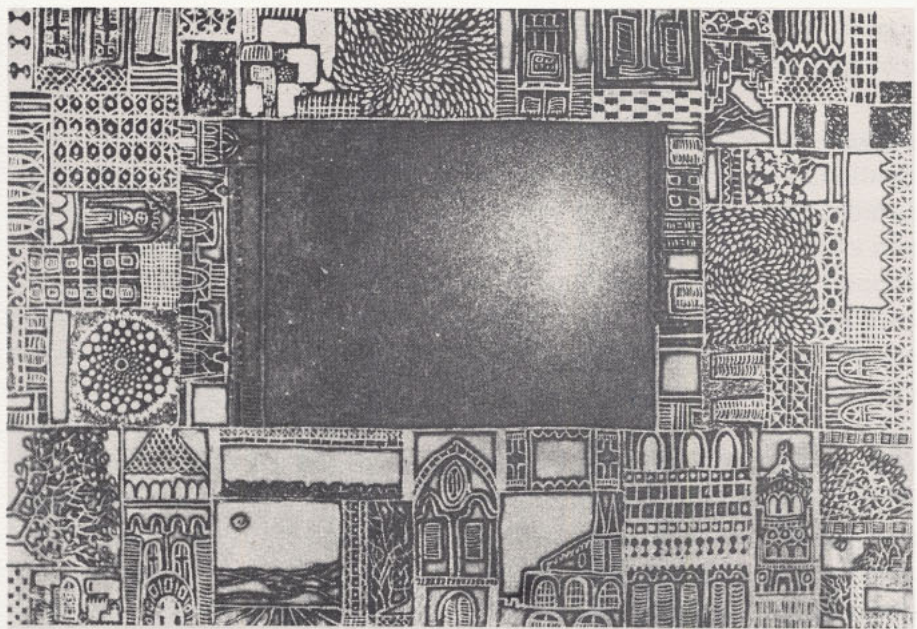
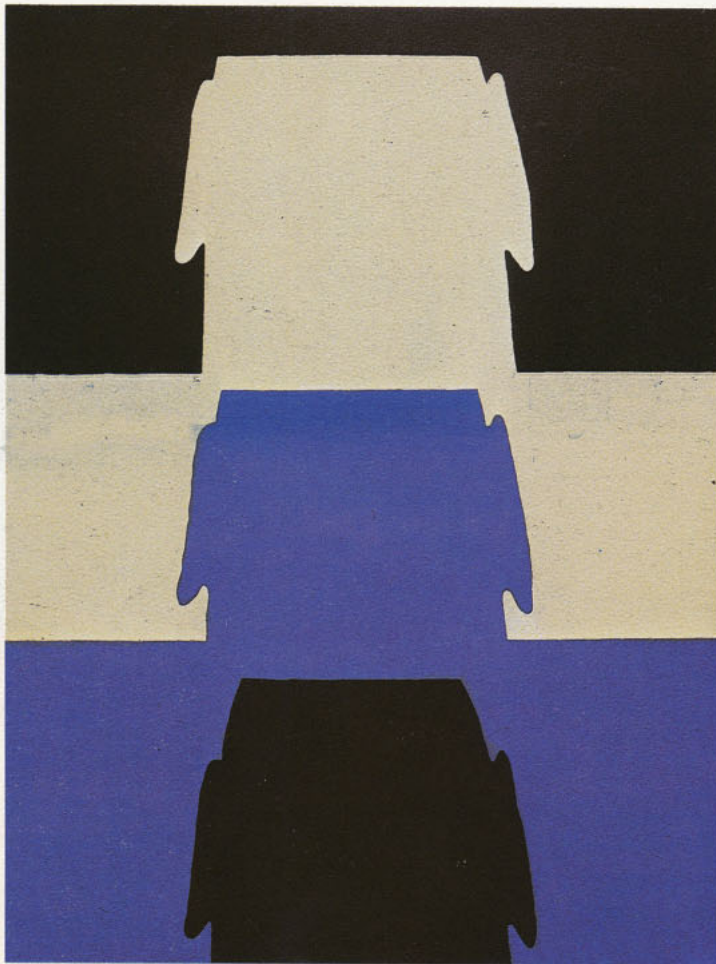
Cuando viaja a Estados Unidos, en 1943, no olvida las experiencias visuales acumuladas en Chile. Pero la visión de la ciudad de Nueva York le provoca a una inquietante impresión. Se vio enfrentado a una urbe que negaba su relación con la naturaleza, debido a la acción del hombre sobre el paisaje.

Hasta ese momento, su pintura había sido intimista y familiar, había conjugado armónicamente la relación entre el hombre y la naturaleza. Ahora, en cambio, comenzó a exaltar dramáticamente el espacio urbano que minimizaba al hombre. El paisaje, a su vez, se desnaturalizó, perdiendo su propia fisonomía. En sus pinturas desarrolló una estructura constructiva, de grandes planos geométricos, que se aproximaba a un diseño abstracto, pero sin renunciar al volumen y a la carga expresiva. El fundamento de su concepción plástica fue revelar la desolación y el desamparo del hombre frente a su propio habitat.

En 1953, Antúnez regresó al país, después de una ausencia de diez años.



NEMESIO ANTUNEZ
Mujer al sol
1.25 x 0.98 m

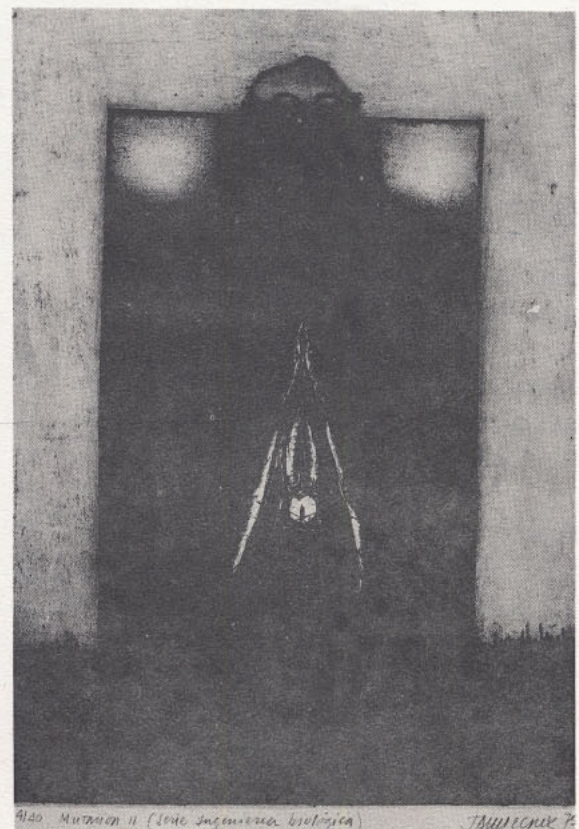


arriba izquierda:
EDUARDO VILCHES
S/T
0.72 x 0.52 m

arriba derecha:
DINORA DOUDCHINSKY
Ciudades crepúsculo
0.54 x 0.75 m

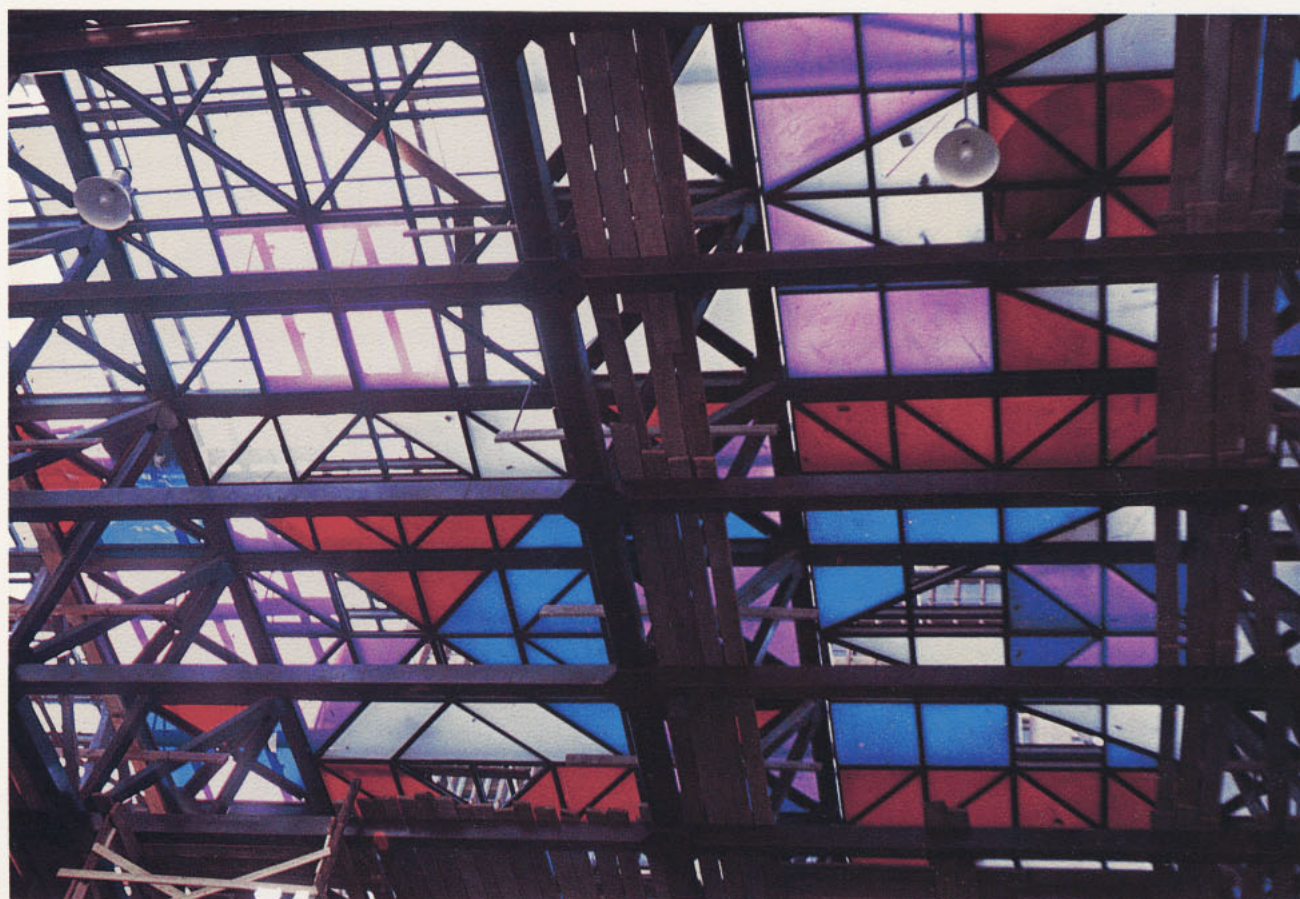
abajo izquierda:
PEDRO MILLAR
1979

abajo derecha:
JAIME CRUZ
Mutación II
Serie Ingeniería biológica
0.75 x 0.58 m
1975



abajo Mutación II (serie Ingeniería biológica)

JAIME CRUZ 75



izquierda:

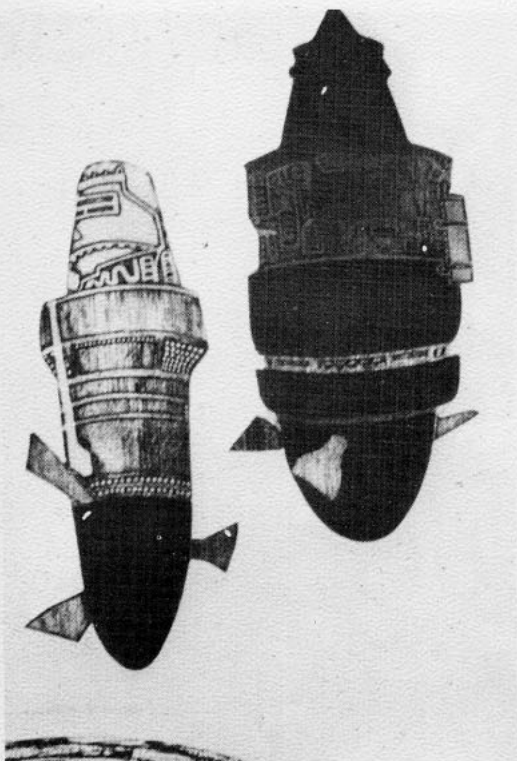
SANTOS CHAVEZ
1969

derecha:

JULIO PALAZUELOS
La Viuda
1972

abajo:

JUAN BERNAL PONCE
Cielo Acrílico
UNCTAD III - 1972
Ed. Diego Portales

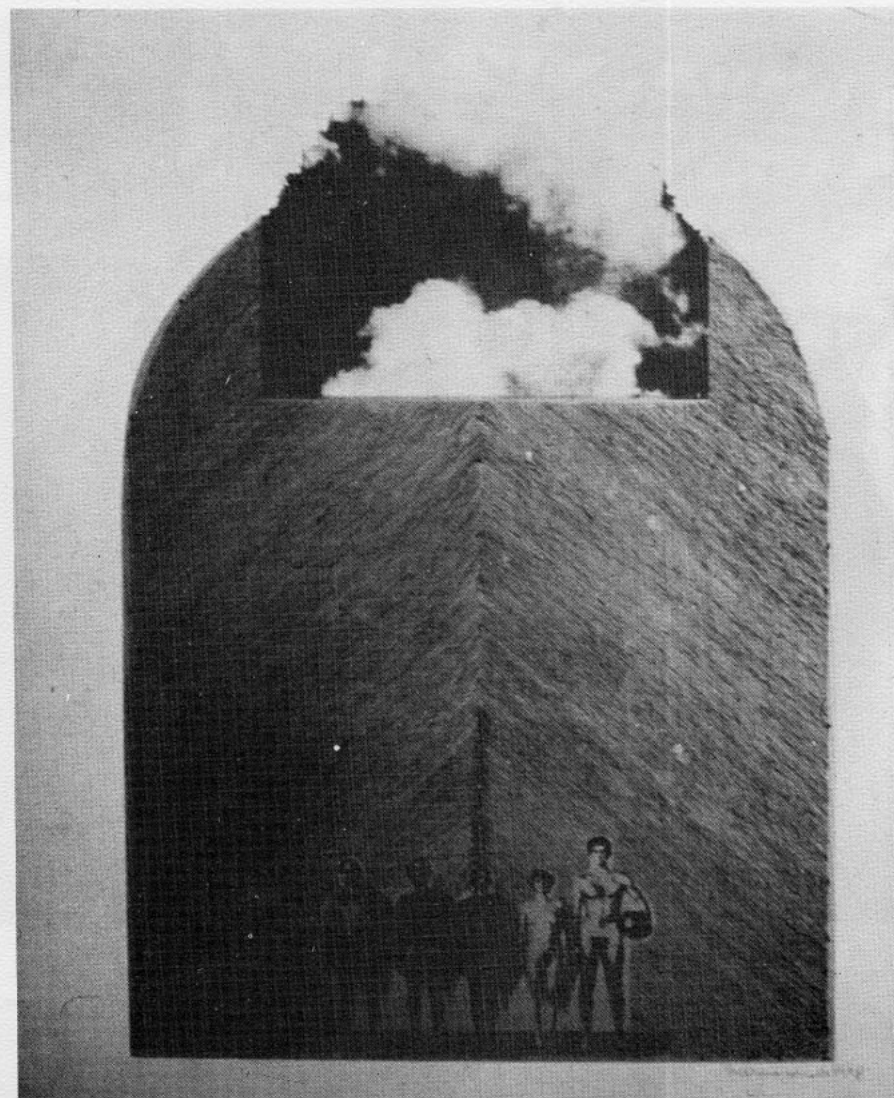
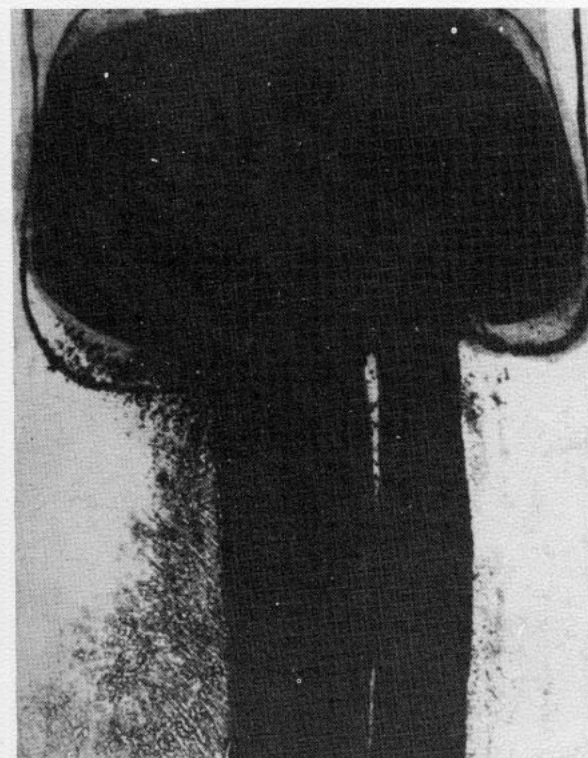
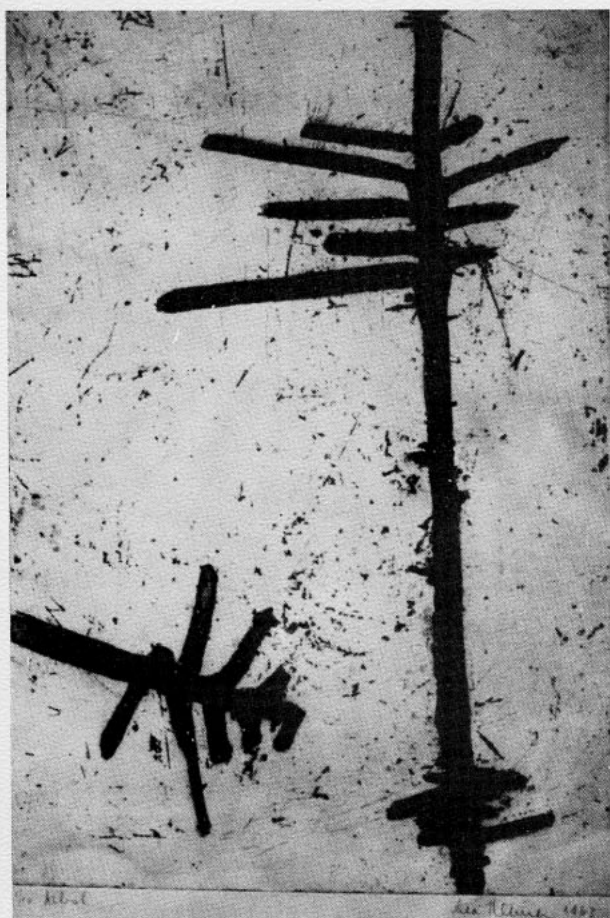


izquierda:
SIMONE CHAMBELLAND
1970

derecha:
FLORENCIA DE AMESTI
Homenaje a Rilke
1970

abajo izquierda:
LEA KLEINER
Arbol
1963

abajo derecha:
LUIS MANDIOLA
Xerigrafía
1978



A su llegada afirmó que venía a pintar a su tierra natal. En ciertos aspectos, retomó sus antiguas experiencias juveniles, reencontrándose con la naturaleza a la manera de Pablo Burchard, es decir, concentrando su atención en fragmentos de la realidad, que reelaboró mediante una pincelada de rápida factura en algunos casos o meditada y cuidadosa en otros. En ciertos momentos, incorporó, como una vivencia obsesiva, el recuerdo de la urbe colosal.

Un nuevo viaje a Estados Unidos, como Agregado Cultural del gobierno chileno, entre 1966 y 1969, le permitió un nuevo contacto con la ciudad neoyorkina.

Esta vez, su trabajo tuvo el sello de la madurez, de una actitud definida frente a la vida, de una concepción artística que reunió la realidad con la ensoñación. Mitigó la visión trágica del hombre gracias a un cromatismo directo y sensual que origina una atmósfera irreal y que libera a sus obras de un expresionismo radical. Por otra parte, la agrupación de elementos no asociados lógicamente entre sí, constituyen un estímulo para la imaginación e invitan al pensamiento a una labor de desentrañamiento de esos signos.

Este grupo cosmopolita tiene otro representante en *Mario Carreño* (1913), de origen cubano y nacionalizado chileno, radicado en Chile desde 1958.

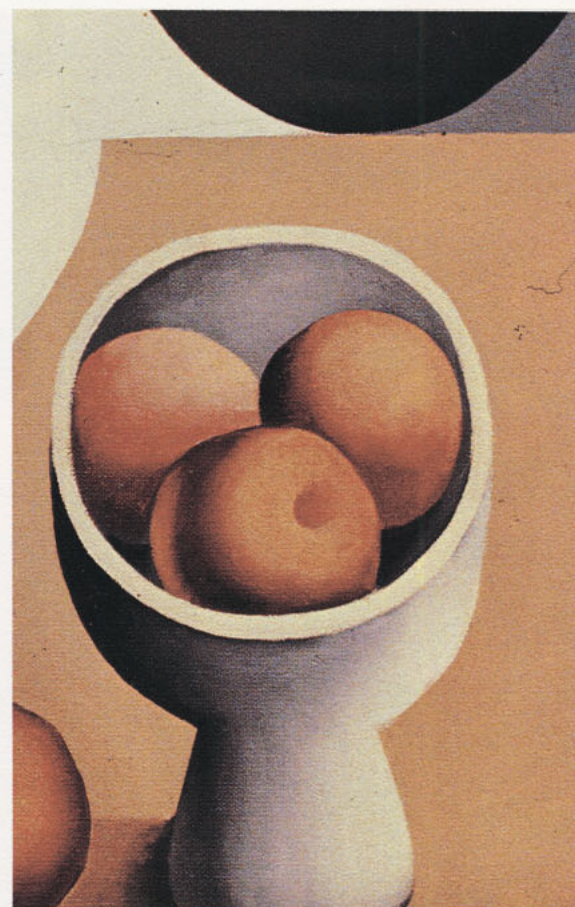
Su largo y fructífero camino lo inició en la década del 30, en su país natal. Ciertos rasgos de su estilo comenzaron a perfilarse por esos años: el rigor formal de la composición y la presencia constante del dibujo como armazón constructiva de las formas. Este verdadero clasicismo estará acompañado por una coloración que mucho le debe a la atmósfera del trópico.

Durante esa década viaja a México y luego a Europa. La Segunda Guerra Mundial lo obligó a dejar Francia, dirigiéndose a Italia y, posteriormente, a Estados Unidos. Gracias a estos viajes conoció el muralismo mexicano, los conceptos y formas de la pintura moderna francesa, las esculturas de Henry Moore, los valores del Renacimiento italiano.

Estas experiencias no pusieron en peligro su personalidad artística, enraizada en el espíritu latinoamericano, en su origen caribeño. Como lo señala el crítico José Gómez Sicre, en relación con esta etapa, el pintor "trata de profundizar plásticamente la tierra soleada que lo vio nacer. Construye con delicada sutileza las formas que vibran bajo la recia luz de Cuba y que él apresa, inflexible humanista del espíritu, como dignas y arquitectónicas moles clásicas"¹³⁹.

En 1944, Carreño viaja de nuevo a Estados Unidos, e inicia otra etapa: su pintura asume un expresivo simbolismo, más esquemático y más simple. Las formas se reducen a un diseño elemental, a la manera de una tapicería precolombina. Hay una búsqueda parecida a la del cubismo picassiano, pero mitigada en su rigor analítico por la presencia de signos primarios, afines con los de Klee o Miró en Europa, o Tamayo en América Latina. El pintor ha roto, en esta fase, con la forma clásica y se ha distanciado de la tridimensionalidad y de lo volumétrico, acudiendo a una pintura plana, despojada de referencias inmediatas y reducida a grafismos misteriosos. El color, no obstante, sigue siendo intenso y sensual, sin perder la fluidez y la brillante riqueza que había conquistado en Cuba¹⁴⁰.

El pintor peruano Fernando de Szyszlo ha dado en la clave cuando sostiene que Carreño ha hecho suya aquella afirmación de que, para un verdadero



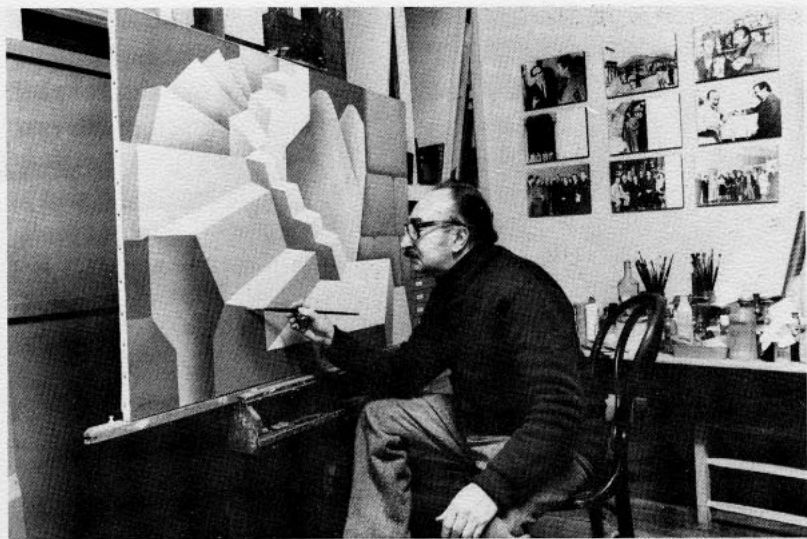
Fragmento

139 Gómez Sicre José, *Mario Carreño*. Revista Norte, Abril 1944.

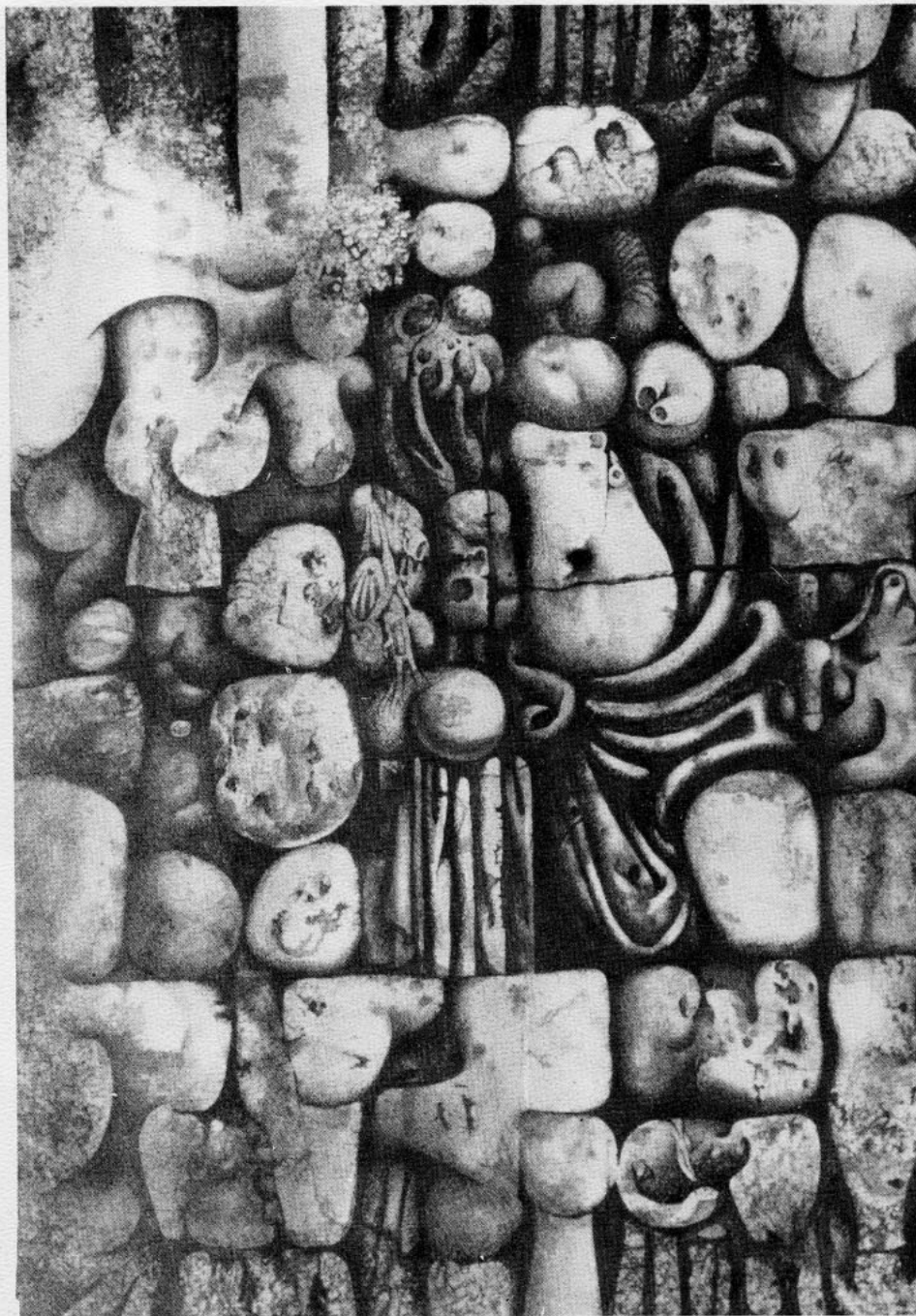
140 Gómez Sicre José, *Mario Carreño*. Pan American Union, Washington, 1947.



MARIO CARREÑO
S/T
1.28 x 0.95 m



Mario Carreño en su taller.



MARIO CARREÑO
Serie *El mundo petrificado*
1965

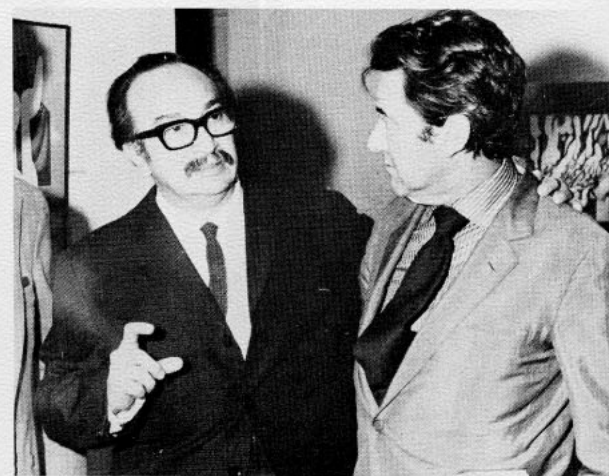


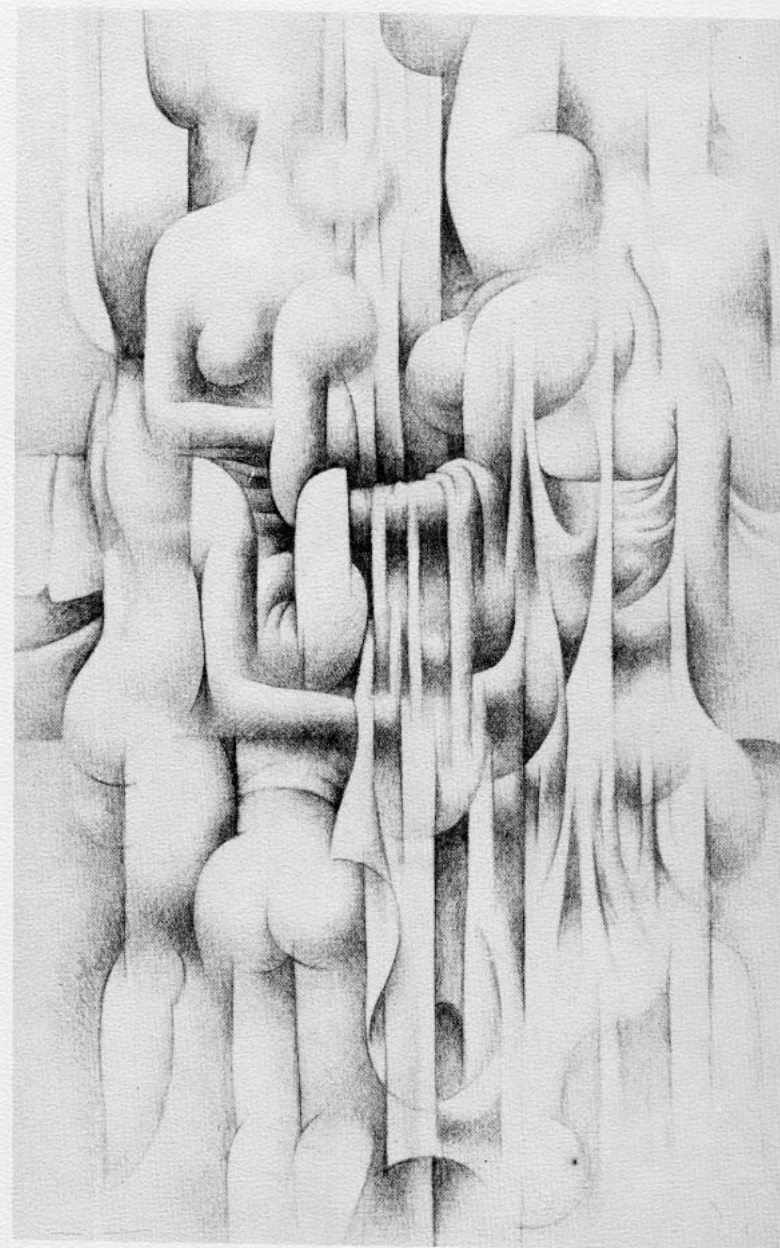
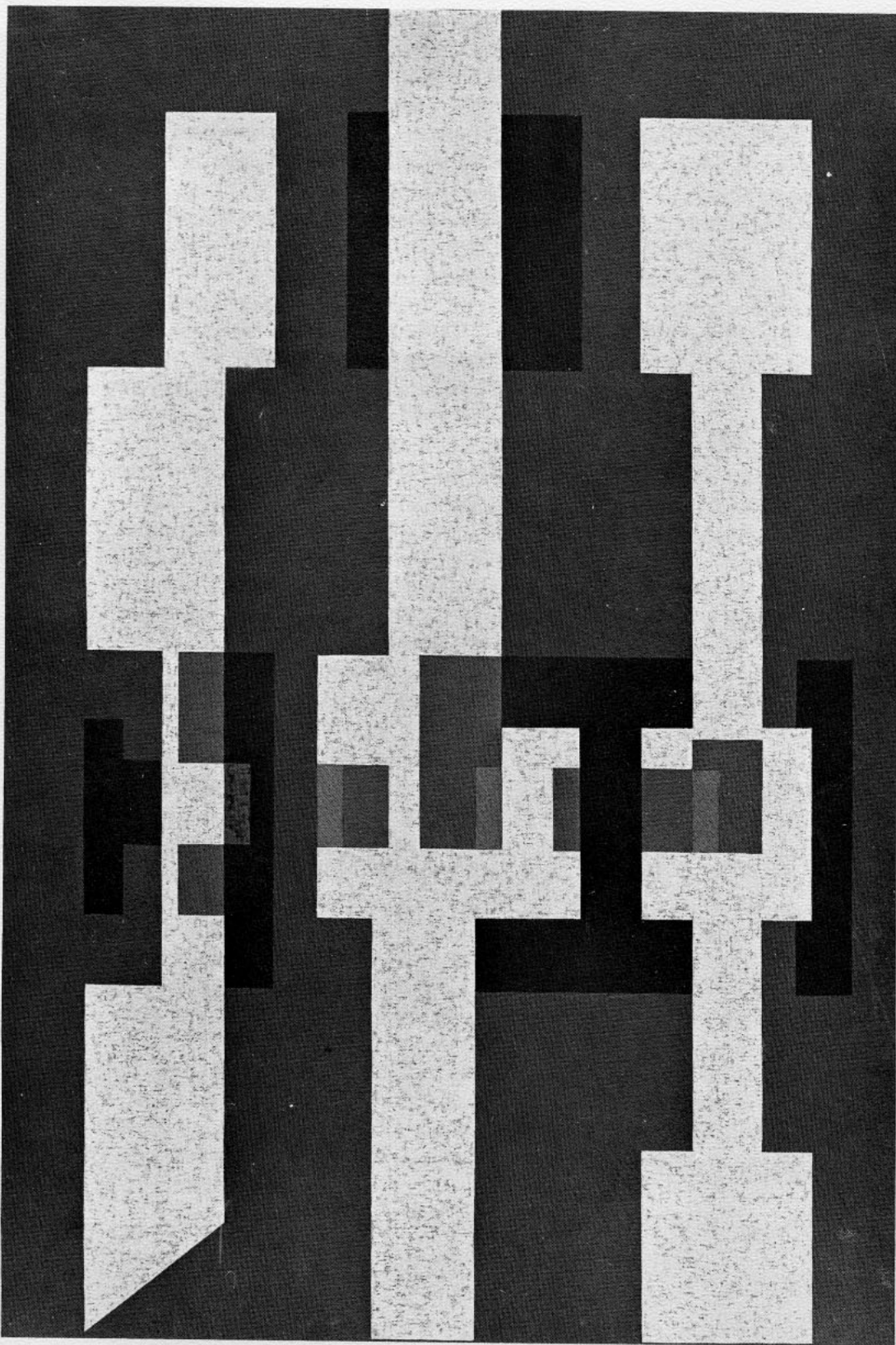
arriba izquierda:
Mario Carreño y Pablo Neruda
Isla Negra 1971

arriba derecha:
Inauguración exposición de Carreño en
Galería Bonino (Samos)
De izq. a der.:
Cordoba Iturburo, Julio E. Payró,
Emilio Pettoruti, Gilbert Chase, Carreño,
Alfredo Bonino y Miguel Angel Asturias,
Buenos Aires, 27 de Junio 1949.

abajo izquierda:
Alfred H. Barr, Director del Museo de
Arte Moderno de Nueva York, visita el
taller del pintor Fidelio Ponce de León,
en la provincia de Matanzas.
De izq. a der.:
José Gómez Sicre, Ponce de León,
Alfred H. Barr y Carreño.
Cuba, 1941.

abajo derecha:
Exposición Galería Central de Arte,
Carreño hablando con Matta.
Santiago, Noviembre 1970.





MARIO CARREÑO
Serie Post-atómica
 1965

MARIO CARREÑO
Trópico de Capricornio
 1961

pintor, los objetos de la naturaleza no tienen valor sólo como formas y colores que se pueden ordenar de manera armónica —según la conocida definición de Maurice Denis— sino que, por el mismo hecho de tener equivalentes reales en la naturaleza, al ser representados en una superficie plana adquieren un sentido simbólico, misteriosamente indescifrable, que Carreño no ha desaprovechado¹⁴¹.

A partir de 1950, el esquematismo y la simplificación que ha alcanzado le ofrecen el apoyo necesario para profundizar más aún los valores plásticos con el fin de lograr la autonomía total. El rigor que antes aplicaba a la forma figurativa se proyecta, ahora, al cuadrado y al rectángulo, imbricando los planos: la transparencia y la sutileza del color se hacen fines en sí mismos.

Esta nueva etapa fue el resultado de un proceso gradual, que se inició en lo figurativo, y desembocó en lo no figurativo. El pintor se refiere a este proceso al señalar que: “a partir de elementos tomados de la realidad, sea directa o indirectamente, he llegado lentamente por ese camino evolutivo a la pintura actual”¹⁴².

Su interés por esta nueva senda plástica la fundamenta de la siguiente manera: “La pintura abstracta constructivista (no figurativa), se basa en valores puros y esenciales, libres de influencias ajenas a la propia pintura, manifestándose con una independencia comparable a aquella que goza la música. Una armonía de formas, líneas y colores, de la misma manera que la música es una armonía de sonidos, independiente de toda imitación realista”¹⁴³. A su juicio, esta pintura depurada corresponde a una época como la nuestra, científica y mecanicista.

En la década del 60 se produce un vuelco en su pintura, que va a reflejar una visión angustiada frente a fuerzas devastadoras que amenazan con destruir el planeta.

Esta etapa se inicia con la serie *El mundo petrificado*, un conjunto de dibujos realizados en técnica mixta (tinta china y aguada) en los que aflora una carga explosiva poco común en relación con todas sus etapas anteriores. Su necesidad expresiva se torna beligerante y acusadora y, así, sin transición, pasa de la forma autónoma a la figuración: de sus telas surgen trozos humanos lacrados o mutilados que conviven con materiales pétreos, en extraña conjunción.

Desde aquella serie, Carreño no ha dejado de expresar su agobio e impotencia frente a un eventual holocausto atómico. No obstante, en su obra actual hay un trasfondo que tiene implicaciones mucho más vastas: sus seres petrificados, inmóviles y silenciosos situados en desolados paisajes corresponden a una visión del mundo y del hombre de hoy.

La razón plástica

Al aludir al Grupo Montparnasse, se vio que el énfasis de su actitud estética descansó en el aspecto intelectual del arte. Dirigieron su atención a problemas plásticos inherentes a la pintura, como un hacer autónomo que requería ser investigado en sí mismo.

Este grupo exploró el dato visible (paisaje, retrato, naturaleza muerta) en

¹⁴¹ Szyszlo Fernando de, *Mario Carreño, pintor cubano*. Las Moradas, Lima 1948, vol. II N° 4.

¹⁴² Carreño Mario. *Algunas consideraciones sobre la pintura abstracta constructivista*. Revista de Arte No 13/14, Santiago, 1958.

¹⁴³ Ibid.

sus estructuras permanentes y, a la vez, analizó las relaciones estables entre el objeto y su contexto. Descubrieron que se podía pintar sin necesidad que el mundo visible impusiera sus condiciones; no era la realidad la que ahora planteaba problemas al pintor, sino que era la pintura, como tal, la que provocaba interrogantes al artista.

El *Grupo Montparnasse* abrió, pues, las puertas a la autonomía plástica: la pintura, como espejo de la realidad, iría desapareciendo en forma gradual.

La obra de Luis Vargas, posterior a 1930, ciertas etapas de Camilo Mori, algunas telas de bodegón de Hernán Gazmuri y Manuel Ortiz de Zárate son los primeros antecedentes de esa autonomía que desembocará en la pintura abstracta a fines de la década del 40.

Para comprender la historia del arte abstracto en nuestro país, conviene referirse sucintamente a los orígenes de este movimiento, que tantos detractores tendría entre el público y la crítica. La denominación del movimiento no contribuyó mayormente a acallar la controversia, porque el término “abstracto” es equívoco en relación con el arte y polémico como concepto definidor de esta corriente. Remitémonos a los maestros que lo iniciaron.

Kandinsky entendía la pintura como una realidad expresiva independiente; de ahí, su afirmación de derribar el muro que circundaba al arte. Según él, “había que realizar grandes esfuerzos para entrar en el reino del arte que —así como el reino de la naturaleza o el de la ciencia— es un reino por derecho propio, gobernado por leyes exclusivamente suyas”. En su obra, *De lo espiritual en el arte*, que se puede considerar como la justificación estética de su orientación plástica y uno de los libros básicos del arte abstracto, nos dice: “La pintura debe ser capaz de pesar el color en sus sutiles balanzas y desarrollar todas sus posibilidades con el fin de que el día del nacimiento de una obra, ésta se convierta y actúe como fuerza dominante”.

Por su parte, Michel Seuphor, uno de los más destacados exégetas del movimiento, lo define como el arte que no hace ningún llamado, que no evoca nada de la realidad, aunque ésta sea o no el punto de partida del pintor. Vale la pena subrayar esta última parte de su definición, donde distingue dos orientaciones: es partidario de designar con el nombre de “arte abstracto” propiamente tal, a aquella pintura en que la abstracción es el punto de llegada de un proceso antinaturalista, es decir, la eliminación paulatina de elementos o vestigios naturalistas. La otra orientación, que designa con el nombre de “arte no figurativo”, corresponde a aquella pintura donde la abstracción, en sí misma, se sitúa como principio absoluto”¹⁴⁴.

Lo que se persigue, en definitiva, es la autonomía interna de la pintura. En este sentido, no se puede desconocer el interés de los pintores abstractos por lograr la misma autonomía que posee la arquitectura o la música, por ejemplo. Hay una indudable relación entre Kandinsky y la música o entre Mondrian y la arquitectura.

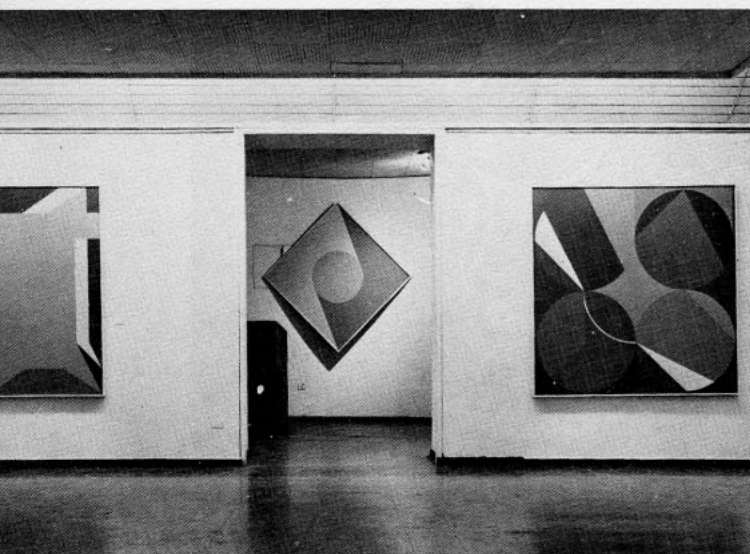
Históricamente, el arte abstracto surge con la gran subversión de Kandinsky, en 1910: ejecuta una acuarela deliberadamente abstracta. Pero, el paso a la abstracción —a la muerte del objeto— nos obliga a hacer un paso de historia para comprender ese instante decisivo.

Con el Impresionismo, el color se había liberado de su relación con las



LUIS VARGAS ROSAS
Mazurca

144 Esta distinción corresponde, según Seuphor, a dos períodos históricamente limitados del arte abstracto: un período inicial (1910-1916) propiamente abstracto y un segundo período que inaugura el movimiento *De Stijl*, en 1917, y que corresponde al arte no figurativo.



arriba:
Exposición Arte Sede Sur
Museo Nacional de Bellas Artes 1975

abajo:
Movimiento Forma y Espacio
De izq. a der.:
Mora, Piemonte, Bolívar, Pérez, Vergara, Cosgrove,
Roman, Herdan, Chellew, Berchenko, Muñoz.

¹⁴⁵ Esta relación es habitual en la vida práctica, ya que no captamos impresiones cromáticas como tales, sino que siempre como propiedades de las cosas.

sas¹⁴⁵, abriendo a la pintura un mundo nuevo: aquella se concentró en la pura visibilidad del mundo exterior. Luego, con Cézanne, quedó desterrado el espacio representativo sugerido como profundidad y horizonte, resabio que aún permanecía en las telas de los impresionistas. El ojo dejaba de estar fijo y, en un mismo cuadro, aparecían varias perspectivas: las formas quedaban sin el andamiaje tradicional que las situaba espacialmente. La pintura se emancipaba de los dictámenes de la naturaleza y comenzaba a actuar paralelamente a ella. Aunque en Cézanne no estaba ausente el motivo, éste sólo le proporcionaba impresiones del color, que ahora se ajustaban a una “lógica” exclusivamente plástico-constructiva; este hecho explica las “deformaciones” del modelo natural, que se deben sólo a razones plásticas descubiertas por el artista.

Más adelante, con el Cubismo, la pintura se ubicó en el límite mismo de la abstracción: las cosas sólo conservaron los elementos constructivos. La superficie pintada debía ser un objeto en sí y no la reproducción del objeto real.

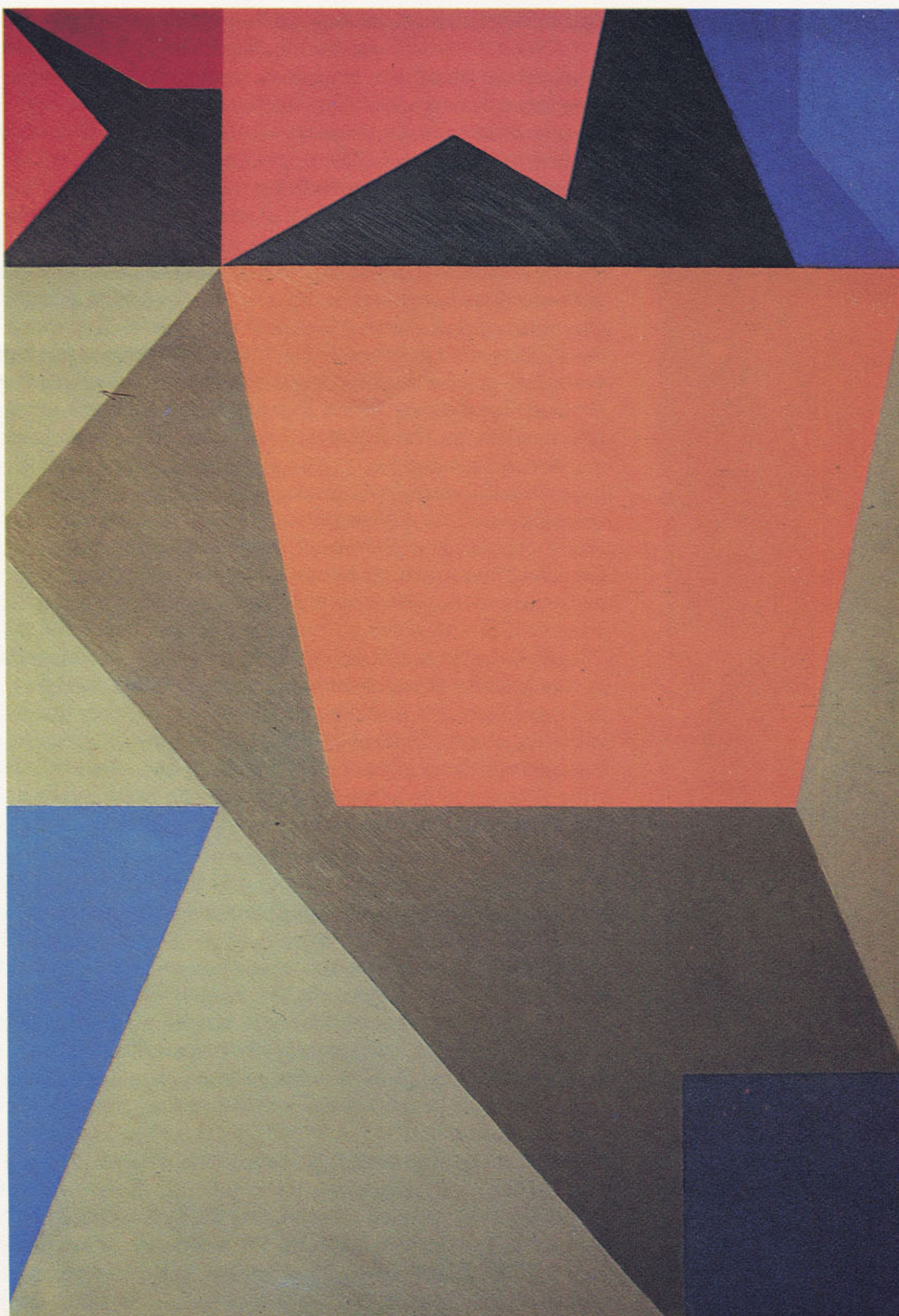
Kandinsky enfatizará el misterio de la naturaleza objetiva, poniendo de relieve que lo único que se sabe de ella proviene de los conceptos utilitarios de la vida práctica: “Lo que vemos de ella es apariencia y lo que llamamos belleza es sólo complacencia sensual. Empero, los colores y formas como tales son capaces de suscitar poderosas resonancias anímicas, si se las mira en forma irracional, liberadas de las significaciones que tienen en la vida práctica”.

Hacia 1917 cristaliza una tendencia intelectual y geométrica derivada del Cubismo, por intermedio de Mondrian y el grupo de Stijl (nombre de la revista que éste fundara con Theo van Doesburg). En las telas de Mondrian predominan las líneas horizontales y verticales y los colores primarios. Se impone el signo vertical-horizontal considerado como la síntesis total y el fundamento de la estructura racional. Para que esta concepción fuera posible era preciso suprimir por completo la realidad natural y reemplazarla por una realidad nueva que Mondrian bautizó como plástica pura o *Neoplasticismo*; se basaba en relaciones plásticas absolutas, a la manera de las relaciones numéricas de las matemáticas.

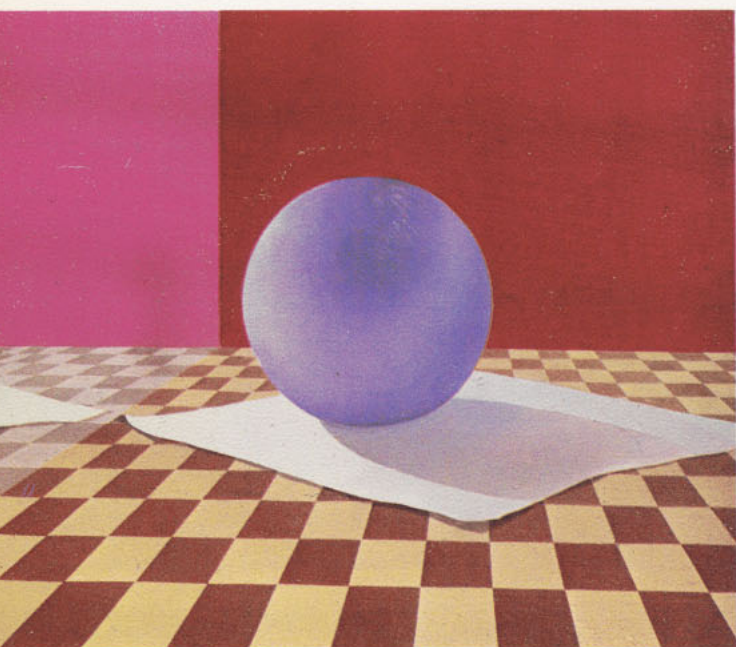
Esta tendencia llegó a conclusiones aparentemente opuestas a las de Kandinsky, quien predicaba la proyección directa e irracional de la emoción, pero idéntica en cuanto al fin, puesto que el objetivo de ambos artistas era el mismo. la liberación de la pintura.

Por esos mismos años, en Zurich, Jean Arp y su esposa Sophie Taeuber, proponían formas libres e irracionales y, en Florencia, Magnelli, alrededor de 1915, pintaba una serie de telas rigurosamente abstractas; mientras tanto, su compatriota Balla, franqueaba los límites del *Futurismo*, movimiento que había puesto su interés en la exaltación del maquinismo y del movimiento incesante, para ingresar, igualmente, a la pintura abstracta.

A partir de 1920 parecía que este movimiento lograría una difusión generalizada. Prueba de ello lo daban pintores tan diferentes como Villon, Leger o Matisse, quienes se sintieron atraídos por él. Sin embargo se produjo una paralización de la pintura abstracta, debido al retorno de los grandes cubistas y, sobre todo, a la aparición del Surrealismo. El período entre las dos guerras mundiales fue de altibajos para el arte abstracto. No obstante, con el término de la Segunda Guerra Mundial, se produjo su difusión en casi todos los países,



RAMON VERGARA GREZ
Serie Geometria Andina
1.60 x 1.10 m



Carmen Piemonte



Gustavo Poblete

146 Romera Antonio. *El movimiento. Forma y Espacio*. Catálogo de la exposición del grupo Forma y Espacio con motivo del 16º aniversario de la fundación del grupo Rectángulo. Ed. Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, Santiago 1971.

apareciendo nuevos pintores que lo revitalizaron, a través de nuevas tendencias.

Nuestro país no quedó al margen de este fenómeno plástico, que aludía a un trabajo de depuración gracias a una actividad que no sólo se centraba en la tela, sino que comprometía a la reflexión teórica.

Los síntomas comenzaron a vislumbrarse en el decenio del 40, cuando las jóvenes promociones buscaron nuevas rutas. Al respecto, la exposición de Luis Vargas en el recinto de la Casa Central de la Universidad de Chile, en 1943, fue un espectáculo impactante para algunos de esos jóvenes como Ramón Vergara, por ejemplo.

Si se considera que ellos trabajaban una pintura derivada del movimiento impresionista, que otorgaba especial importancia al color, al toque y a la mancha, manteniendo un vínculo visual con el mundo exterior, se podrá comprender la distancia considerable que ponía Luis Vargas con su proposición, intelectualmente depurada. Al poner el acento en los medios plásticos en sí mismos, el cuadro perdía, en forma acentuada, su referencia con la realidad exterior; sólo quedaba un ritmo vegetal y orgánico, gracias a un tejido curvilíneo, evocador de formas naturales.

Aquella orientación que hacía del color, del toque y de la mancha los sustentadores de una representación solidaria con un tema tomado del mundo exterior, constituía un patrón estético bastante generalizado en la pintura chilena. Era difícil renunciar, de improviso, a tal formación. Por eso, para entender los pasos posteriores que darán algunos jóvenes pintores, es preciso referirse a la influencia del Cubismo que, como se vio, llegó tardíamente al país.

El Cubismo reveló la existencia de un universo inexplorado; a medida que se intensificaba la experiencia pictórica en la tela misma, el artista se apartaba de la realidad hasta llegar, en ciertos casos, a sostener que entre ésta y el cuadro había un abismo insalvable. La labor de quienes se sintieron llamados por el ideal cubista sería el equilibrio formal, al que se supeditarían la figuración, la representación o la verosimilitud óptica. En otras palabras, la realidad del cuadro no era otra cosa que el equilibrio de formas, que se anteponía a la realidad visual.

En torno a estos principios giró la obra de Hernán Gazmuri, por ejemplo, de indudable atractivo para los pintores jóvenes. Por esta vía ahondó el *Grupo de los Cinco* integrado por *Aída Poblete*, *Ximena Cristi*, *Matilde Pérez*, *Sergio Montecino* y *Ramón Vergara*, quienes expusieron juntos en el Instituto Chileno-Francés de Cultura en el año 1953.

Por esos años tomaba fuerza la idea de “la obra bien hecha y el deseo de oponerse a la desconcertante manera expresiva, al estilo de la subjetividad desenfadada que la pintura acusaba en la mayor parte de los artistas”¹⁴⁶. Pero la obra del *Grupo de los Cinco* no desembocó ni en un movimiento ni en un estilo compartido.

No obstante, los anhelos cristalizaron, finalmente, en 1955, con la fundación del grupo *Rectángulo*, encabezado por *Ramón Vergara* e integrado por *Gustavo Poblete*, *Waldo Vila*, *Matilde Pérez*, *Elsa Bolívar* y *James Smith*, quienes expusieron en el Círculo de Periodistas de Santiago, al año siguiente. La idea de fundar este grupo nació de los tres primeros artistas mencionados y tuvo lenta germinación. Partió de la amistad que los unía y de ciertos postula-

dos afines, cuyo fundamento era la búsqueda de un nuevo sentido de pureza en la pintura, por intermedio del análisis constructivo de la realidad.

En un comienzo el grupo fue heterogéneo, pero, lentamente, se decantaron los objetivos, se retiraron los que no concordaban y continuaron aquellos que concebían la creación artística como un proceso intelectual y no intuitivo.

El programa del grupo *Rectángulo* fue eliminar, en forma progresiva, las formas naturales que procedían del mundo exterior, mediante un rigor extremo en la composición, en el limpio juego cromático, en el dibujo esquemático y plano. Sus propios integrantes caracterizaron su movimiento como “el primero que estudió, practicó y difundió en el país, el concepto de arte no figurativo constructivo, proponiendo una concepción del arte con el que se podían concebir una realidad funcional y plástica”¹⁴⁷.

Este grupo, que según sus fundadores, nació “como reacción frente a la actitud emotiva y sentimental” que imperaba en la pintura nacional, tiene afinidades muy precisas con el vasto movimiento abstracto, en su vertiente geométrico-constructiva, cuyo antecedente remoto lo constituye el Neoplasticismo de Mondrian. En América Latina, los precursores fueron el uruguayo Joaquín Torres García y el argentino Emilio Pettoruti. Este último se dio a conocer en Chile, a raíz de una exposición retrospectiva de su obra, que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1950. Sus obras llamaron la atención entre los futuros integrantes del grupo *Rectángulo* y contribuyeron a robustecer sus convicciones.

Emilio Pettoruti mostraba una orientación intelectual, que contrastaba con el naturalismo representativo. Su obra, constructiva y sintética, le daba particular importancia a la justeza y armonía de las soluciones plásticas y no a la exactitud documental de las representaciones. El historiador y crítico de arte Julio E. Payró al resumir la posición de Pettoruti, señala: “Liberado, como los mejores artistas de su generación de la obsesión del objeto, de la idolatría del cuerpo humano considerado anatómicamente, el pintor pudo lanzarse a la exploración del verdadero significado de los valores plásticos y realizar sus obras inspirándose en la naturaleza, pero sin permanecer esclavo de ella. Su arte se mantiene desdeñosamente alejado de todo recurso de imitación”¹⁴⁸.

En 1960, después de cinco años de actividad ininterrumpida de *Rectángulo*, se produce una crisis, que Ramón Vergara atribuyó al triunfo del Informalismo al “arrasar con toda actitud ordenadora de las artes”¹⁴⁹. Su diagnóstico no era equivocado porque, efectivamente, el Informalismo —como se verá más adelante— se imponía, por esos años, en el ambiente artístico. La índole misma de este movimiento con su avasalladora carga efectiva, expresada ya no en el tema, sino que en la materia pictórica, en las texturas, en el uso de elementos ajenos a la tradición, se situaba en abierta pugna con la pintura geométrico-constructiva.

Este hecho explica, pues, el período crítico que vivió el grupo *Rectángulo*, al iniciarse la década del 60. No obstante, sus adherentes más ortodoxos se reagruparon alrededor de ideas muy definidas, no admitiendo a nadie que no trabajara con elementos puros y que no cultivara la estética constructiva y

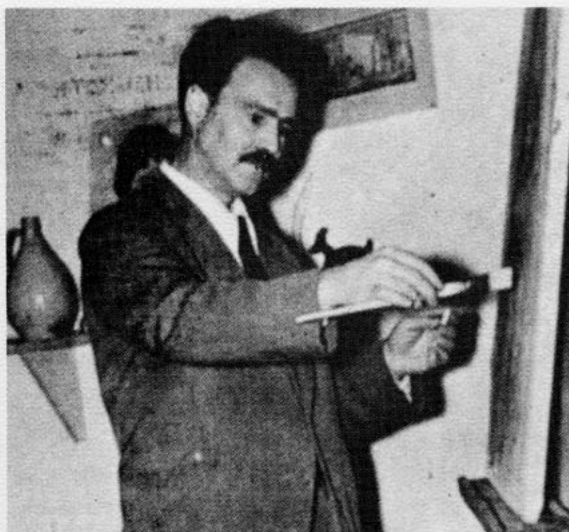


ROBINSON MORA
Antena ABS 92
0.90 x 0.90m

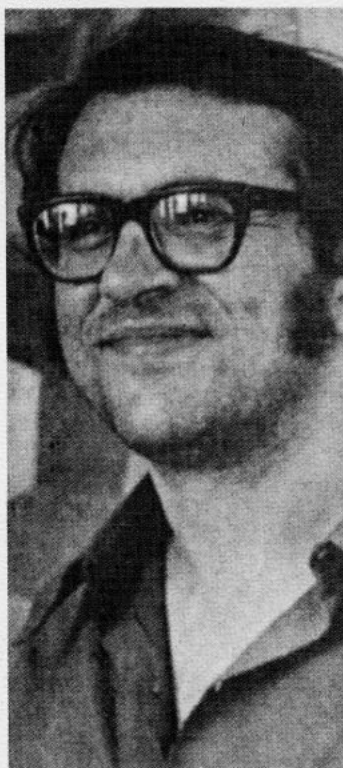
¹⁴⁷ *Catálogo en homenaje a Pettoruti*. Instituto Cultural de Providencia, Santiago 1966.

¹⁴⁸ Payró Julio, *Catálogo de la exposición retrospectiva de Emilio Pettoruti*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago 1950.

¹⁴⁹ Romera Antonio, op. cit.



GREGORIO DE LA FUENTE



JULIO ESCAMEZ

150 Ramón Vergara enfatiza este ideal al afirmar: "Hace falta incorporar la obra de arte a la vida, que se convierta en un elemento de uso cotidiano, que responda a una necesidad imperiosa de la sociedad". Véase: *Catálogo de la primera muestra internacional Forma y Espacio*. Ed. Revista de Arte, Universidad de Chile, Santiago 1962.

151 *Manifiesto del Grupo Forma y Espacio*, Santiago 1968.

el rigor de la abstracción geométrica. En 1965 nació *Forma y Espacio* al que adhirieron, junto a antiguos miembros de *Rectángulo*, otros pintores, entre ellos: Adolfo Berchenko, Miguel Cosgrove, Gabriela Chellew, Kurt Herdan, Robinson Mora, Ernesto Muñoz, Francisco Pérez, Carmen Piemonte y Claudio Román.

El manifiesto que acompañó a la creación de este nuevo grupo postulaba la integración de las artes, no como yuxtaposición de la pintura, cerámica, escultura y arquitectura, sino como una interdependencia de las mismas en una unidad viva. Se trataba de desarrollar un arte eminentemente social, fusionado con la propia ciudad. El artista debía cumplir una misión ética, plasmando artísticamente el entorno del hombre: habitación, mobiliario y utensilios estéticos¹⁵⁰. Para lograr estos objetivos, el grupo invitaba a los arquitectos, pintores y escultores, a unirse para realizar una labor común: "Queremos trabajar en equipo para rodear al hombre de la belleza a que es merecedor"¹⁵¹.

El Manifiesto citado rechazaba toda expresión individualista y caprichosa. Toda forma de arte refinado y hermético para la contemplación, que significara la evasión de una minoría. Toda expresión que sólo verifique una realidad, sin dar una salida. Se oponía, igualmente, "a toda expresión geométrica que se agotara en las rebúsquedas formales, como resultado del arte por el arte".

Conviene subrayar aquellos postulados que constituían una eventual apertura hacia otras manifestaciones del arte y que recuerdan, de algún modo, los principios de la *Bauhaus*. Esta, desde su fundación en 1919, gracias a los desvelos del arquitecto alemán Walter Gropius, anunció su intención de reunir armoniosamente a la arquitectura, escultura y pintura, en reacción contra el individualismo expresionista. Su finalidad fue asumir la unidad perdida de todas las artes, con el primado de una arquitectura moderna y en función de las necesidades concretas de la civilización industrial. Gropius era partidario del trabajo en equipo, tanto en arquitectura como en la fabricación de muebles, en la ejecución de cerámica y, en general, de todas aquellas manifestaciones artísticas susceptibles de integrarse a la construcción.

Lamentablemente, aquel objetivo del grupo *Forma y Espacio*, se planteó tardíamente en nuestro país. Para que prosperara tal iniciativa, habría sido necesario aunar factores económicos y culturales en torno a un mismo ideal, el cual estaba ausente en el momento en que se formuló esa iniciativa. Por desgracia, el aislamiento de las actividades artísticas era un hecho consumado. A pesar de los esfuerzos que se hicieron para aproximar a los artistas de las diversas especialidades, los resultados fueron muy precarios.

Con anterioridad a la formulación de ese objetivo, en Chile se habían dado algunos ejemplos aislados que es preciso recordar.

Uno de ellos corresponde al gran mural ejecutado por el pintor *Gregorio de la Fuente* (1910) en la Estación de FF.CC. de Concepción en el año 1941. Este trabajo que ilustra la historia de la ciudad no puede considerarse como un trabajo de integración, en sentido estricto. Fue el resultado de una invitación a los artistas para que aprovecharan los muros de la estación con el fin de ofrecer un ambiente grato al usuario y, a la vez, familiarizarlo con la creación plástica.

En este mismo sentido, cabe mencionar la obra muralista de *Julio Escámez*



JULIO ESCAMEZ
Tarde de fiesta
0.80 x 1.00 m

GREGORIO DE LA FUENTE
Mural en Concepción





JULIO ESCAMEZ
Mural Historia de Lota
 Fragmento
 Escuela México de Lota





JULIO ESCAMEZ
Mural Historia de la Medicina
 Fragmentos
 Concepción



PEDRO LOBOS

(1930), quien había participado como ayudante en la ejecución de los murales en la estación mencionada. Una parte de su trabajo personal se encuentra en la Municipalidad de Chillán.

Uno de los primeros artistas que incursionó en las técnicas del mural fue *Laureano Guevara* (1889-1969), cuyo aprendizaje lo realizó en Dinamarca. En 1933 fue nombrado profesor de taller de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes, cargo que ocuparía por espacio de dos décadas.

Estas primeras expresiones muralistas no están desvinculadas de la influencia del poderoso movimiento muralista mexicano. La presencia en Chile de David Alfaro Siqueiros, quien ejecutó un mural en la Escuela México de la ciudad de Chillán, no hizo más que acentuar esa influencia. Pero esta receptividad fue posible debido al despertar de una conciencia social del arte entre algunos artistas, que sintieron el apremio de ampliar la base social en la que descansaba su contemplación. Para ellos, el mural era un arte público que permitía una comunicación mucho más efectiva con toda la sociedad y no tenía las restricciones propias de la pintura de caballete.

Estos artistas, junto a *José Venturelli*, *Pedro Lobos* y *Carlos Hermosilla*, deben ubicarse en un contexto particularmente significativo, desde el punto de vista histórico y social, que repercutió en ellos con especial intensidad.

Como ya se indicó, la década del 40 quedó marcada por los signos trágicos de la Guerra Civil Española y por la conmoción de la Segunda Guerra Mundial. Internamente, el país vivió una experiencia política nueva con el advenimiento al poder del Frente Popular y el triunfo de Pedro Aguirre Cerda en las elecciones presidenciales. Estos acontecimientos repercutieron hondamente en la sociedad chilena y se proyectaron en algunos sectores del ambiente artístico.

Hasta ese instante, la pintura chilena se había movido, casi exclusivamente, dentro de fronteras temáticas muy precisas. Ahora, en cambio, ingresaba a un territorio mucho más amplio al incorporar los hechos contingentes de la realidad social; sobre todo, en sus notas trágicas.

Se presenta aquí, una delicada situación artística, porque se suele condenar a priori cualquiera obra vinculada a un hecho contingente, sea éste de carácter político o social. Pero no debe confundirse el panfleto de propaganda con el mural o con el cuadro de contenido social, que ahonda en los problemas humanos para revelarlos desde una perspectiva estética. ¿Podría negarse la calidad artística de obras como las de Goya, Daumier o Picasso, que aluden a hechos históricos, acaecidos durante sus respectivas vidas?

Viene al caso recordar las siguientes palabras de Pedro Lobos, comprometido vitalmente con los problemas sociales de su época: "Todo mi empeño a través de los años ha sido conocer las complejas leyes del juego en mi profesión de pintor —y la verdad es que en este aspecto siempre seré un estudiante— y una de esas leyes es que al realizar la obra siempre dejo libre el campo al corazón. No lo fuerzo jamás y encontré siempre motivaciones innumerables, porque el pueblo es sencillamente la vida, y como ésta, es inagotable en su morfología plástica y mental. Puede ser una escena sencillamente festiva, el tierno ademán de una madre, los puños alzados en protesta o los rostros endurecidos en un desfile"¹⁵².

El interés que surgió por el mural en la década del 40 no pasó de ser un

152 Saúl Ernesto, *Pintura Social en Chile*. Ed. Quimantú, Santiago 1972.



PEDRO LOBOS
Madre



LAUREANO GUEVARA
Naturaleza Muerta
0.53 x 0.73 m

CARLOS HERMOSILLA
Autorretrato



PEDRO LOBOS

153 Vasarely defiende este punto de vista que tendrá enorme resonancia —como se verá oportunamente— al afirmar que: "El arte es un fenómeno social. En este aspecto, la obra única de artesanía no es un fin en sí misma, sino un inicio: está concebida para ser creada de nuevo, multiplicada, transmitida, difundida con los medios técnicos de nuestra civilización. La obra de arte (concentración de todas las calidades en una sola) pertenece al pasado; comienza ahora la era de la calidad plástica perfectible en las cantidades progresivas. Si en el pasado, la durabilidad de la obra se basaba en la calidad óptima de los materiales, en la perfección técnica y en la habilidad manual, hoy reside en la conciencia de una posibilidad de volver a crear, multiplicar y difundir. Desaparecerá así, con la artesanía, el mito de la pieza única y triunfará, por fin, la obra que puede difundirse gracias a la mecanización. No hay que temer a los nuevos medios que la técnica nos aporta; sólo podemos vivir en nuestra época".

hecho aislado, y no se tradujo en una política coherente y coordinada entre muralistas y arquitectos; esta situación, por lo demás, no ha sufrido mayores variaciones hasta hoy.

Las excepciones más significativas pertenecen a estos últimos veinte años (1960-1980) y las ofrecen *Mario Carreño* con su mural en el edificio del Colegio San Ignacio, en Santiago, realizado de acuerdo a la etapa constructivista del pintor en su paso por *Rectángulo*; al equipo de artistas integrado por *Carlos Ortúzar*, *Iván Vial* y *Eduardo Martínez* con su trabajo mural en el paso bajo nivel al costado del Cerro Santa Lucía; los murales realizados en el Hospital del Trabajador en Santiago y Concepción: en el de la capital trabajaron *Juan Bernal*, *Eduardo Martínez*, *Iván Vial* y *Carlos Ortúzar*; en la ciudad penquista participaron este último y *Mario Carreño*. También cabe destacar el gran mural ejecutado por *Virginia Hunneus* en el frontis de la fábrica Savory, en Santiago.

La dispersión que se ha producido, en estos últimos años, de los integrantes de *Forma y Espacio* parece ser un hecho irreversible debido, quizás, al agotamiento de un vocabulario plástico que, si no se revisa y renueva, puede terminar en un peligroso academicismo. No deja de llamar la atención que algunos de sus adherentes hayan buscado nuevos caminos.

Un ejemplo sobresaliente lo aporta *Matilde Pérez* (1920) quien incursionaría en el *arte cinético*, a partir de 1961. No hay duda que su propia visión plástica, dirigida a lo geométrico y constructivo, facilitó su incorporación a esta nueva tendencia; además su contacto personal con el maestro Vasarely afianzó su interés por esta senda de la investigación visual.

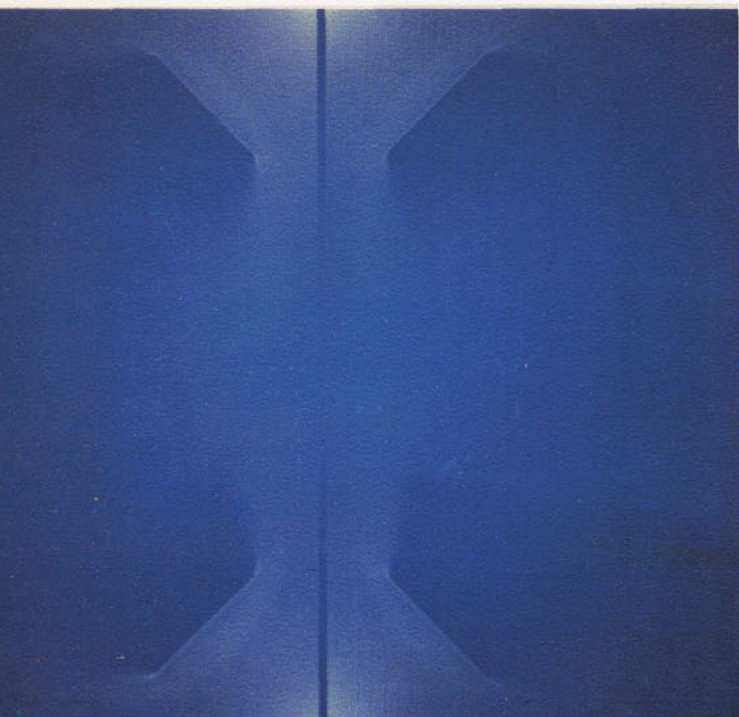
Recordemos que, en 1955, Vasarely lanzó el cinetismo, es decir, una pintura abstracta en que la impresión del movimiento está provocada por la ilusión óptica. Esta proposición se fundamentó en el principio de la identidad de la forma y el color, que el maestro denominó "unidad plástica". Según él, esta unidad plástica es un cuadrado que contiene una de las figuras de la geometría plana. Representa una cantidad medible y capaz de transformarse en cualidad sensible.

Este artista señala que los cuadros-tipos que ha creado, con la ayuda de un alfabeto completo de unidades plásticas, encierra innumerables virtualidades morfológicas, traducibles en negro-blanco (positivo-negativo), negro-color, blanco-color y color-color, ya sea en contrastes o en armonías. Por otra parte, impugna la idea de la pieza única a la que opone los "múltiples", vale decir, la producción en serie de un mismo cuadro, por procedimientos industriales¹⁵³. Más allá de los efectos puramente ópticos, las obras de este maestro se destacan por su rigor, donde intuición y ciencia, procedimientos industriales y valores artísticos, se interrelacionan y se integran.

Matilde Pérez incursiona en el arte cinético para trabajar las sugerencias del movimiento que ofrecen las interrelaciones de colores antagónicos, que vibran y adquieren dinamismo, gracias al desplazamiento del espectador en su recorrido por el cuadro. Este dinamismo virtual de la imagen se transforma en movimiento real cuando la artista introduce juego de luces que funcionan mediante un motor programado para lograr variadas combinaciones luminosas. Un ejemplo de esta experiencia óptica fue su *Túnel luminoso*, expuesto en 1970, en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. El espectador, al



MATILDE PEREZ
Sin título
1.16 x 0.81 m



JAIME FARFAN
Behaviours
 Comportamientos
 Spray paint enamel
 1973



JAIME FARFAN
 Estudio Warren Street
 New York, 1973

recorrer el túnel, accionaba un mecanismo oculto en el suelo, que provocaba constantes cambios lumínico-colóricos. Esta experiencia se aproxima a la que, con tanto éxito, ha realizado el artista venezolano Jesús Soto con sus *penetra bles*, donde el espectador queda inmerso en una atmósfera de luz y color, lograda con innumerables filamentos verticales que van desde el techo hasta el piso.

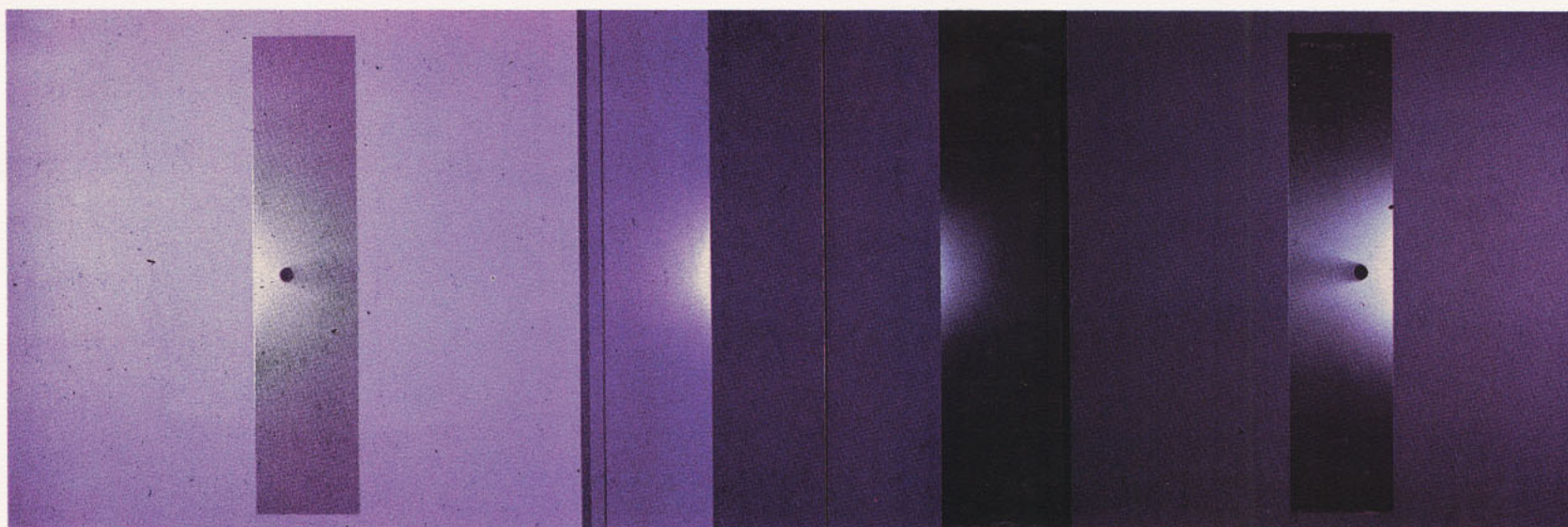
Otra artista que también se ha marginado del grupo es *Carmen Piemonte* (1932). En 1965 había ingresado a *Forma y Espacio*, en vista de su interés por ahondar en los elementos plásticos puros. No obstante, aun en esa época era posible apreciar ciertos síntomas (curvas, diagonales, imbricación de planos) que revelaban su inquietud de escapar de los límites que imponía la pintura plana. Desde 1975 se advierte, claramente, su alejamiento, al incorporar el volumen, especialmente por intermedio de la esfera. Por otra parte aparece la profundidad, sugerida por la línea del horizonte hacia la cual convergen todas las paralelas.

Ella ha dejado atrás el juego de combinaciones de planos y colores; ahora, sin negar esas combinaciones, sino que aprovechando esa experiencia plástica, aproxima su propia subjetividad y se distancia de la actitud razonante que caracteriza al grupo *Forma y Espacio*.

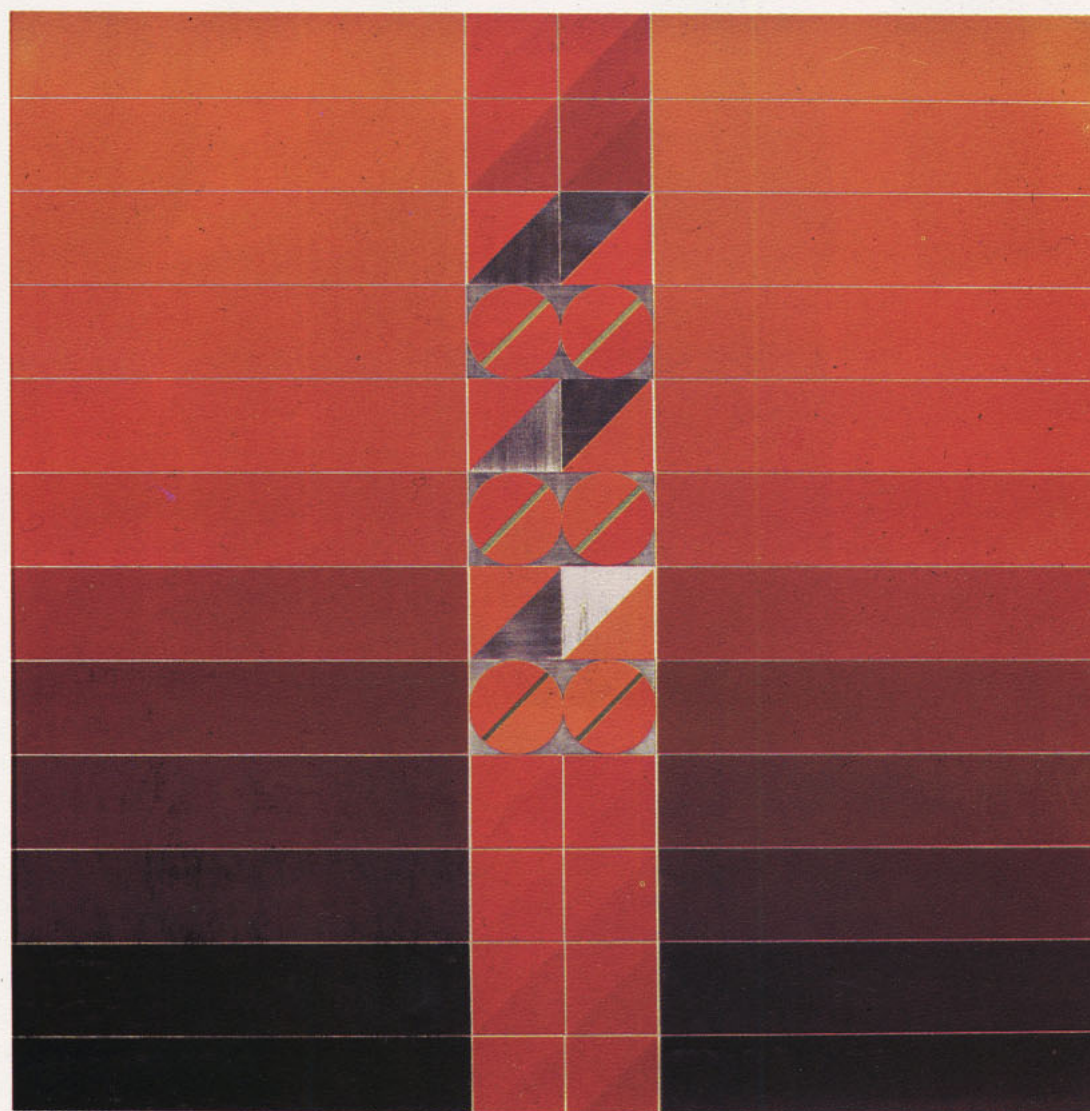
Algunos artistas, al margen de los grupos mencionados, que incursionan en la no figuración son, entre otros: Carlos Ortúzar y Jaime Farfán.

Carlos Ortúzar (1935), a comienzos de la década del 60, ejecutó una pintura esencialmente matérica y gestual, de fuerte relieve, que, como veremos, se relacionaba con el movimiento informalista. Simultáneamente, se dedicó a la escultura, ensayando con nuevos materiales aportados por la tecnología. En los últimos años ha replanteado su concepción de la pintura, especialmente en relación con el soporte, pasando a utilizar planchas de metal recortadas; algunas las pinta al duco (sintético) y deja otras en su textura metálica original. A diferencia de sus obras informalistas, ahora la técnica es rigurosa y precisa, renunciando a la espontaneidad y el azar. No cabe duda de que en sus últimos trabajos impera una visión constructivista, en estrecha afinidad con sus esculturas. Se podría decir que su pintura es la proyección en el plano de sus volúmenes escultóricos.

Jaime Farfán (1938) ejecuta, en grandes formatos, a veces dípticos o trípticos, formas geométricas simples, organizadas según relaciones de tamaño, peso y distancia. Su trabajo es un juego óptico en el soporte, mediante puntos luminosos que se ubican detrás de formas geométricas opacas, que parecen avanzar o retroceder en el espacio plástico.



JAIME FARFAN
Positivo-Negativo
 0.96 x 2.89 m



CARLOS ORTUZAR
Sin título
 0.96 x 0.96m



GRUPO SIGNOS
Eduardo Martínez Bonati, José Balmes, Gracia Barrios y Alberto Pérez.
1961

Capítulo Cuarto

Una actitud ruptural

La crisis de los valores plásticos

A mediados del siglo XX surgió, en el medio artístico internacional, un arte de intensidad pura, que buscó fuentes vitales por mediación del gesto. El artista vertió su expresión en lo inorganizado, e hizo un llamado al accidente y al azar. Esta actitud nació, casi contemporáneamente, en Europa y en Estados Unidos, país, este último, que aparecía con ímpetu en el escenario del arte. De ellos derivaron dos corrientes que compartieron el liderazgo de las vanguardias durante la década del 50.

Por una parte, el *Tachismo*, terminó acuñado por el crítico Pierre Guéguen, en 1951, para designar una corriente abstracta y libre de la pintura, que se oponía a la abstracción geométrica. El término “tachismo” reemplazó, muy pronto, al de abstracción lírica y sirvió para calificar resultados obtenidos por procedimientos tan distintos como los “colores” de Wols, el “dripping” de Pollock o el “tubismo” de Mathieu. Con ese término se aludió también a obras tan diferentes como las de Riopelle en Francia; Still, Francis o de Kooning en Estados Unidos, Cuixart o Tapies en España; Burri en Italia; Davis en Inglaterra o Schultze en Alemania.

En 1959, Mathieu precisó el significado de dicho término. “El adjetivo tachista tiene la ventaja de significar *pintura directa*”. Según él, no se trataba de manchar la tela por mancharla, sino que la mancha se hace porque se tiene necesidad de una cierta superficie de color en cierto lugar, y el medio más directo es colocar la pincelada sobre la tela con más o menos violencia, sin circunscribir el espacio que se quiere colorear. Esta definición correspondía, en lo esencial, al movimiento europeo denominado *Informalismo*, en su acepción más amplia, cuyo iniciador había sido el pintor francés Fautrier, consagrado, internacionalmente, en la Bienal de Venecia de 1960.



EDUARDO MARTINEZ BONATI

Por otra parte, en Estados Unidos, el término “tachismo” no fue aceptado ni por los artistas ni por los críticos norteamericanos, quienes crearon su propia terminología para definir su actitud plástica.

Así, al término *Action-Painting*, que se atribuye a Harold Rosenberg, y que habitualmente se traduce como *pintura de acción*, es consecuencia del *Expresionismo Abstracto*, practicado, desde la Segunda Guerra Mundial, por la Escuela de Nueva York. En contacto con artistas europeos emigrados y, en menor medida, con la pintura asiática, pintores como de Kooning, Pollock, Tobey, Kline, Still, Gotlieb o Rothko experimentaron la necesidad de una unión mas íntima entre el artista y la obra.

En reacción contra el “esteticismo” de París, quisieron expresar sus impulsos, la violencia de sus sentimientos y, a un nivel más elevado, el dinamismo de la vida al estado bruto. Algunos, como Pollock o de Kooning, se complacieron en la desintegración del mundo exterior y en la vehemencia del color; en cierto sentido, renegaron de la pintura de caballete y, a veces, de sus instrumentos habituales. Recurrieron a técnicas nuevas como el “dripping”, que consistía en utilizar tarros perforados, palos y trapos que dejaban escurrir la pintura que chorreaba de ellos sobre la tela colocada sobre el piso.

Se trata de una generación que alcanzó madurez artística inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, rechazando muchas de las cualidades más características de los artistas que la precedieron. Para ellos lo descriptivo y el comentario social ya no eran objetivos artísticos legítimos. El preciosismo les pareció un imposible, y el simbolismo un refugio agotado. La nueva concepción reclamaba una autoexpresión total, un lenguaje espontáneo e intuitivo y una apreciación de las posibilidades creativas que radicaba en lo accidental. Desearon conservar toda la integridad y la pureza del arte abstracto, pero saturándolo de sentimiento personal.

Las proposiciones del Informalismo

En Chile, en los años cincuenta, comenzó a vislumbrarse una profunda inquietud, que germinó en un grupo de jóvenes alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Entre ellos estaban *Gracia Barrios*, *Eduardo Martínez*, *Iván Vial*, *José Balmes* y *Roser Bru*.

A medida que avanzaba el decenio, las inquietudes juveniles se exteriorizaron en ácidas críticas a la enseñanza de la Escuela; se atacó la pintura geométrica del grupo *Rectángulo*; se manifestó el desasosiego frente a las concepciones plásticas que se sustentaban en la representación del mundo exterior.

En su gran mayoría, los pintores chilenos habían buscado un sólido fundamento en la realidad exterior para emprender su exploración plástica. Aun aquellos que habían ahondado en la realidad, proyectando con distintas intensidades su propio yo, hasta modificar el dato real, siempre se detuvieron en un punto límite.

Ahora, en cambio, aquella especie de freno psicológico que detenía cualquier intento de arrasar con el mundo visible, para que se impusieran los esque-



GRACIA BARRIOS
América
 1.48 x 2.44 m



JOSE BALMES y GRACIA BARRIOS
 París, Septiembre 1981



JOSE BALMES
S/T
1.59 x 2.0 m



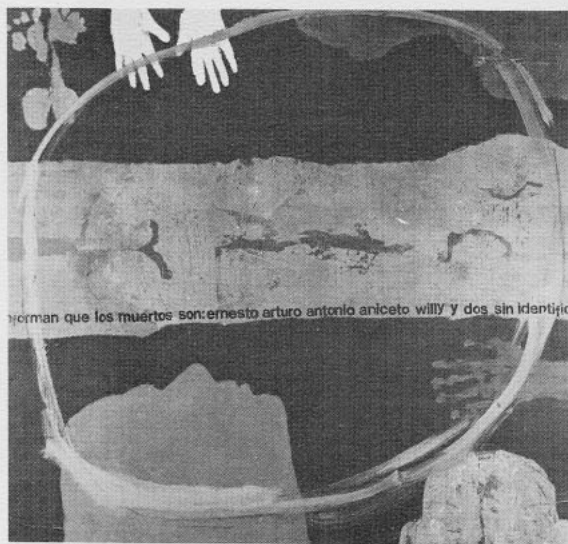
JOSE BALMES
Homenaje
Fragmento
1968



ALBERTO PEREZ
Tiempo y muro



ALBERTO PEREZ
En su taller, 1961



GRACIA BARRIOS
S/T
1.40 x 1.50 m
1968

154 Galaz Gaspar, *El arte y su compromiso con la realidad*. Revista Aisthesis Nº 6, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile, Santiago 1971, pág. 156.

155 Moreno José María, *Cuatro pintores de Chile*. Catálogo de la exposición del grupo Signo, Madrid 1962.

mas mentales o la fuerza emocional del artista, comenzaba a desaparecer, y lo haría cada vez más vertiginosamente. Este hecho explica, en gran medida, la desazón del público, al enfrentarse con obras que rompían, abruptamente el sistema tradicional de representación para enfatizar, con carácter protagónico, la inmediatez de la materia, del gesto instintivo, del movimiento implícito en la postura del material, de la presencia de insólitos elementos texturales (maderas, arpilleras, papeles, cartones e, incluso, el mismo óleo, puesto en abundancia para acentuar sus cualidades físicas).

Para el artista, lo absoluto, en cuanto a realidad, eran ahora los elementos con los cuales forjaba su obra: color, forma, línea, textura; no la sugestión de algo más, no la ilusión de otro tipo de experiencia.

A fines de la década del 50 se introdujo, en la pintura chilena, la proposición informalista. Con intensidades diversas fue asimilada por algunos jóvenes de esa época, entre ellos, los representantes del grupo *Signo*: Gracia Barrios, José Balmes, Eduardo Martínez y Alberto Pérez. En 1961 realizaron una exposición colectiva en la sala de exposiciones de la Universidad de Chile, donde mostraron la orientación que habían asumido.

Conviene citar las ideas básicas de Balmes, quien, frente a la nueva actitud que asumía como pintor, señaló: "Mi evolución partió de los elementos considerados en sí mismos (madera, papel, etc.) e hice de ellos, elementos de expresión. Así, la realidad era dada por los mismos elementos y no a través de la representación de una realidad ficticia. Por lo tanto, el cuadro no representaba: el cuadro presentaba, el cuadro era"¹⁵⁴.

Con motivo de una exposición del grupo *Signo*, en España, en 1962, el crítico español José María Moreno, sintetizó en el catálogo de presentación, la nueva pintura que realizaban: "Hasta hace muy pocos años, el azul significaba cielo y, el amarillo, el sol sobre los trigos; unos ojos trazados sobre el lienzo no querían ser ojos del lienzo, sino que vivían con respecto a bocas y narices, esa ley de dependencias inmediatas que configuran los rostros conocidos". Es, justamente, esa pérdida de dependencia la que motiva las siguientes reflexiones del crítico: "El grupo Signo sintetiza un momento generacional: el del restablecimiento de relaciones cordiales entre la materia virgen y la pintura. Antes de esa generación, la naturaleza se dejaba mediatizar por su apariencia; desde ella, la pintura se produce naturalmente, como se producen las transformaciones elementales en su geografía". Más adelante, resume las características de cada uno de los expositores: "Balmes es el equilibrio y la mesurada sobriedad. La insinuación de sus signos es como el objeto de esos ámbitos que son sus amplias masas pictóricas. Martínez Bonati, en cambio, hace del signo el sujeto de sus cuadros. Balmes marcha de la pintura al signo. Martínez Bonati, desde el signo a la pintura. Alberto Pérez es la dinámica expansiva, no importa en qué grado la exteriorice. Su pintura centrífuga vive la ley autogenerativa del vórtice, siempre mutable y siempre fluyendo. Y frente a ella, la de Gracia Barrios, se atiene a la ley que hace las cristalizaciones. Sus formas parecen obedecer a una especie de crispación centrípeta, que les detiene su voluntad de fluir"¹⁵⁵.

El compromiso de algunos artistas con el Informalismo fue un testimonio elocuente de la efervescencia artística que se vivía al comenzar el decenio del 60.

Como ya hemos visto, en el transcurso del siglo XX se habían producido ciertas situaciones críticas: la del *Grupo Montparnasse*, por ejemplo, con sus ideas derivadas de Cézanne, o la difícil situación por la que atravesó la Escuela de Bellas Artes, en 1928. Pero ninguna de ellas conmovió, tan profundamente, las bases mismas de la pintura chilena, como la que ahora se analiza.

La irrupción del Informalismo provocó una crisis cabal, al romper brusca y radicalmente con las pautas visuales que vinculaban al artista con la realidad. Este período, breve en el tiempo, pero de gran trascendencia en el futuro inmediato fue, de veras, una instancia ruptural.

Se podrá estar o no, de acuerdo con el valor estético de las obras que surgieron de la proposición informalista, pero lo que no se puede desconocer es su afán por explorar una nueva sintaxis plástica, basada en una concepción distinta respecto al uso de los materiales, que ofrecían un vastísimo campo al desarrollo de la imaginación y, especialmente, a la libertad expresiva en su más amplio sentido.

El Informalismo obligó a revisar el legado artístico, no con el fin de negarlo, sino que de revitalizarlo, a partir de una actitud que ya no descansaba en valores inmutables. Por esta razón, se llegó a una relativización del fenómeno plástico que apelaba, más que nunca, a la participación activa de las fuerzas interiores del artista. Consecuentemente, obligaba al espectador a desplegar con ahínco su capacidad receptiva, puesto que la obra le negaba aquellos puntos de apoyo que, antes, le habían permitido dirigirse con cierta seguridad en su aprehensión.

El concepto de "obra abierta", invocado por la estética contemporánea para aludir a obras cuyo sentido no es unívoco, sino que, por el contrario, abre múltiples posibilidades interpretativas, puede aplicarse, perfectamente, a los trabajos que surgieron en este período.

Es indudable que el espectador se siente mucho más atraído por aquellas obras que muestran una imagen fácilmente reconocible por la percepción y que solicita una respuesta de tipo unívoco. Pero esta situación ya no es habitual en el arte actual, acentuándose la aspiración a un cierto modelo de obras que ofrecen diversas "lecturas" y conducen a una libre interpretación. Es cierto que el riesgo que se corre es la ambigüedad, pero es un riesgo y un desafío que el artista asume conscientemente. No obstante, todo riesgo tiene un límite y traspasada la barrera puede conducir al total hermetismo, destruyendo la comunicación entre la obra y el espectador. Quizás aquí radique el problema esencial del Informalismo, que lo llevaría a su extinción.

No deja de llamar la atención que los propios pintores informalistas hayan comenzado a introducir, en forma gradual, aspectos de la realidad (elementos de la naturaleza, fragmentos de la figura humana, collage con precisos significados, hechos relativos a la historia) que aparecieron, no por razones formales o puramente plásticas, sino que por una imperiosa necesidad de reencontrar un "clima humano": el clima de las relaciones de los hombres entre sí.

El propio grupo *Signo* hizo surgir, desde su informalidad, de la ambigüedad de sus signos, del profundo interés por la expresividad del material, ciertas formas que poseían un significado determinado, restableciendo el puente de comunicación entre la obra y el espectador. Los mismos títulos de las telas son



PRIMERA EXPOSICION

España.

Entre otros:

Alberto Pérez, José Balmes, Gracia Barrios, al centro: José María Moreno Galván; Eduardo Martínez Bonati.

sugerentes de este retorno al dato figurativo: *Tiempo y muro* y *Hombre emparedado* de Alberto Pérez o *Paz y Santo Domingo* de José Balmes.

La reaparición del dato figurativo

La actitud informalista no sólo rompió con normas estéticas y fórmulas plásticas, sino que llegó a poner en tela de juicio el espacio privado y cerrado, como lugar privilegiado de exposiciones artísticas y, a la vez, criticó, acerbamente, los tradicionales salones de exhibición y los concursos. Fue un ataque en dos frentes: uno, dirigido a la obra de arte en sí misma y, el otro, a la relación de ésta con el público.

En el fondo, la actitud informalista era consecuente con el ritmo frenético que tomaba el arte, por esos años, comprometido estrechamente, además con, sucesos históricos de enorme trascendencia: la caída del gobierno dictatorial de Fulgencio Batista en Cuba y la toma del poder de Fidel Castro; la crisis del Caribe provocada por la presencia militar de la Unión Soviética y la amenaza de una eventual conflagración mundial; la invasión de Santo Domingo por tropas norteamericanas; el asesinato de John Kennedy, Presidente de los Estados Unidos, los espectaculares logros en la exploración espacial. Estos y otros acontecimientos internacionales conformaron un complejo histórico que repercutió en la cosmovisión del artista. Este, como un sensible sismógrafo, registró todos esos sucesos, incluyendo, por cierto, la particular situación política y socio-económica que vivía el país en la década del 60.

Al iniciarse ese decenio, la radicalización política era un hecho definitivo. Sus raíces deben buscarse en el segundo gobierno de Carlos Ibáñez (1952-1958), cuya llegada al poder fue el fruto del desencanto por los partidos políticos, en especial, por el Partido Radical, que había llevado a la presidencia de la República a tres de sus militantes: Pedro Aguirre Cerda, Juan Antonio Ríos (1942-1946) y Gabriel González Videla (1946-1952). La elección de Ibáñez reveló el pesimismo generalizado por los gobiernos sustentados en los partidos políticos, el electorado se volcó hacia un personaje que aglutinaba, en torno a su persona, la frustración de la mayoría social. Sin embargo, las esperanzas depositadas en el Presidente Ibáñez se fueron diluyendo durante su sexenio constitucional, agudizándose el malestar político, económico y social.

La atomización político-partidista que había caracterizado al país fue cediendo su lugar a una masificación ideológica, producto de la cohesión de intereses de los diferentes estratos sociales. En los últimos años del gobierno de Carlos Ibáñez, la izquierda política se constituyó en el Frente de Acción Popular (1956), con miras a la futura elección presidencial; mientras tanto, los partidos de derecha —Liberal y Conservador— también se unían para proponer su propio candidato; por último, la Falange Nacional, que se transformaría en la Democracia Cristiana, comenzaba a adquirir importancia después de la experiencia ibañista. En las elecciones de 1958 resultó elegido Presidente de la República, Jorge Alessandri (1958-1964), apoyado por los partidos Liberal, Conservador y Radical que, más adelante, constituirían el Frente Democrático.

De esta manera, en la década del 60, el espectro político chileno quedó definido por tres grandes corrientes ideológicas: la izquierda, representada por el Frente de Acción Popular; la derecha, por el Frente Democrático, y el centro, por el Partido Demócrata Cristiano, que llegaría al poder con el triunfo de su candidato Eduardo Frei (1964-1970).

Durante ese decenio, la necesidad de cambios estructurales cobraba más y más fuerza en vastos sectores de la sociedad. Esta se polarizó de acuerdo a las alternativas que ofrecían los grandes conglomerados políticos, que interpretaban la crisis según sus enfoques sobre la realidad nacional y ofrecían las soluciones que consideraban adecuadas para superarla. Los profundos antagonismos ideológicos al respecto fueron debilitando y horadando la convivencia ciudadana, a lo que se sumaban las medidas de orden práctico destinadas a realizar los cambios, que eran resistidas por unos y apoyadas por otros.

Es, pues, en este contexto global, donde debe situarse la problemática artística que se analiza, que se vio afectada por todas estas circunstancias históricas. Muchos artistas se comprometieron en la contienda ideológica y proyectaron sus convicciones al trabajo artístico, enjuiciando el papel del arte en la sociedad y la misión que le correspondía en una sociedad de cambios.

Aludíamos al ritmo frenético que había tomado el arte. En efecto, movimientos y tendencias que, años antes, habían tenido larga duración, cedían ahora su lugar a "momentos artísticos", que cambiaban velozmente, dotados de una vida, casi siempre, efímera. Consecuentemente, esta expansión cuantitativa, producto de la cosificación de la obra de arte, hizo que cualquier fundamento estético con pretensiones de estabilizar y detener el flujo de proposiciones plásticas, se estrellara contra la incesante variación de los fenómenos artísticos. Más que nunca, la estética y la crítica se encontraron enfrentados a un horizonte tan vasto y tan complejo, que debieron revisar sus propias formulaciones y criterios de valor. A su vez, el artista quedó sometido al riesgo que le determinaba su propia línea de acción, como consecuencia de la falta de un marco de referencia estético, técnico o programático que lo guiara en su quehacer.

La causa fundamental de esta situación tiene su origen en la presencia simultánea de diferentes visiones del mundo, que han contribuido a formar un mundo plural con evidentes repercusiones en el campo del arte: se manifiesta en la gran variedad de "ismos", en la diversidad de los principios estéticos, en el cuestionamiento sistemático del lenguaje artístico, en el acercamiento de la obra a la condición de objeto material, es decir, a su cosificación.

No obstante, a pesar de este panorama crítico, aún existía un centro: el hombre. Porque el mundo que éste configura, cualquiera que sea su orientación y su fin siempre es medido por él, y su imagen permanece en el arte, por muy débil que sea.

Ya se vio cómo los propios pintores informalistas de nuestro medio sintieron la urgente necesidad de trascender los límites formales de la pintura que habían indagado con la ayuda del papel, cartón, madera, cemento, etc., para vincularse, de manera directa, con el hombre y su problemática histórica.

Por cierto, no todos los artistas siguieron este camino. Algunos se mantuvieron en la abstracción geométrica y otros siguieron vinculados a la tradición. El antiguo naturalismo representativo, que en muchos se había transformado en

un intimismo naturalista, retomó la tradición paisajista de la pintura chilena, explorando la realidad del mundo, a través de la percepción sensorial, pero sin trascender los límites de lo conocido.

Distinta fue la actitud de otros artistas, que trataron de trascender esos límites para descubrir territorios inexplorados. Sin renunciar, necesariamente, a los aportes del pasado inmediato y, en ciertos casos, redescubriendo el pasado remoto, se situaron en el centro mismo, desde donde surgían los problemas fundamentales de la vida humana. Vislumbraron la polaridad de la existencia, expresada en el valor y el disvalor: la sociedad y su desintegración; la solidaridad y el egoísmo; la máquina y la deshumanización; la paz y la agresión; la visión poética y la enajenación¹⁵⁶.

Este enfoque dialéctico y la renovada atención por los datos de la vida cotidiana fueron, también, la reacción contra el hermetismo del arte abstracto y contra el subjetivismo del decenio del 50. Hubo, implícito, un rechazo al carácter a-icónico del llamado "arte no figurativo", en que parecía disiparse la distancia entre significante y significado, provocando la más radical ambigüedad semántica.

El cambio de rumbo en el planteamiento y valoración de la obra hizo que el acento recayera en la reaparición de fragmentos de la realidad percibida. Pero esta reinserción del dato figurativo ya no se apoyó en una concepción positivista, en la que predomina la realidad empírica, sino que descansó en una visión que hundía su mirada en el misterio del mundo, consecuencia directa de la pérdida de confianza en la razón como ordenadora del mundo y develadora de la existencia.

La inserción del artista en un universo científico y tecnológico influyó decisivamente en las modificaciones de su lenguaje visual. Los problemas ópticos y cinéticos derivados del aporte de las ciencias, y la aparición de nuevos materiales elaborados por la técnica contemporánea afectaron su actividad, ensanchando el repertorio de sus medios expresivos¹⁵⁷. Lo mismo se puede decir hoy, en relación con la influencia que tienen, en la visión del artista, los medios de comunicación de masas, con su extraordinaria variedad y movilidad de imágenes.

El artista se enfrentó, pues, a un universo desafiante y trató de responder con toda su capacidad a tan avasallador desafío que, a veces, parecía superarlo. No obstante, hizo uso de las propias armas aportadas por la ciencia y la técnica, y acomodó su visión a un micro y macrocosmos explosivos. El trabajo artístico, a diferencia de otras épocas, no se aisló ni quedó neutralizado. Al contrario, se incorporó vitalmente a la dinámica transformación que sufría el mundo.

156 Ivelić Milan, *Diez años en las Artes Plásticas*. Revista AUCA Nº 32, Santiago 1977.

157 Se puede hablar de una verdadera revolución en cuanto a materiales y técnicas que el artista, tiene ahora a su disposición. Esto ha tenido una repercusión profunda tanto en la forma como en el contenido de las obras de arte recientes. Materiales y técnicas que fueron desarrollados originalmente para uso industrial han sido enfocados hacia canales personales y expresivos. La mayoría de estos procesos fueron desarrollados con el fin de acelerar la producción en masa, para reducir costos, para liquidar métodos manuales laboriosos y, a largo plazo, para satisfacer un mercado de consumo amplio que reclamaba artículos con un diseño constantemente novedoso y de una cualidad idénticamente uniforme. Cabe preguntarse: ¿Son, estas mismas demandas, factores determinantes en la producción de obras de arte? Es verdad que muchos artistas, especialmente los jóvenes, son impacientes; no están dispuestos a emprender el adiestramiento largo y laborioso de las técnicas del oficio que eran, tradicionalmente, una parte importante de su formación. La expresión individual cada vez se equipara más con la rapidez de ejecución, influyendo en esto la facilidad de manejo de los nuevos materiales. Los colores que se producen con fines industriales secan rápidamente, sin que cambie su carácter esencial. Las pinturas plásticas y las resinas acrílicas y vinílicas ofrecen muchas posibilidades que no estaban al alcance del pintor en el pasado: empastes que no se agrietan, superficies opacas o brillantes, a elección. Entre los pintores, el uso del acrílico sobre tela los ha llevado a resultados estimulantes. El secado casi instantáneo del pigmento ha hecho posible combinar los colores con una espontaneidad que otro medio no permite. La flotación de grandes superficies de color, unas superpuestas a las otras, sin que se oscurezca la calidad de las capas sucesivas, han abierto nuevas posibilidades. Esta misma situación se presenta en la escultura. Los nuevos materiales plásticos como el polietileno, el polivinilo, la resina poliéster, el plexiglas y el fibriglas invitan a toda clase de experimentos. La escultura, para muchos escultores, ya no es una cuestión de cincelado, de modelado o de vaciado; el uso de mallas de alambre, de la ensambladura, de la soldadura, de materiales como el aluminio, el acero inoxidable o estructural, conducen a nuevas concepciones del volumen.

Capítulo Quinto

La nueva figuración

Las nuevas orientaciones

El análisis de la pintura chilena actual obliga a ser precavido, no tanto por temor al riesgo, cuanto por la dificultad de formular juicios definitivos sobre artistas que están en plena formulación de sus proposiciones.

Lo que se afirme respecto a ellos y a sus obras debe considerarse provisorio, sujeto a revisión y cambios. El futuro dirá si el perfil que se intenta trazar tiene o no validez. Sólo cuando se produzca la distancia histórica necesaria para objetivar el análisis y cuando se cierre el ciclo creador de los artistas que se estudiarán a continuación, será posible formular juicios más o menos definitivos del período actual de la pintura chilena.

¿Qué indicadores permiten establecer una fisonomía de la pintura chilena actual?

En primer lugar, su gravitación en torno a un centro común: el hombre. El lenguaje plástico ya no está ensimismado en resolver problemas de neto carácter formal, ni está preocupado exclusivamente en afanes experimentales. Estos objetivos han quedado, ahora, a disposición del artista, para trascender los precisos y definidos fines que se habían conseguido con esas experiencias. Lo que se pretende es el encuentro con la vida y con los problemas de la existencia.

La presencia de lo humano, no sólo en la pintura, sino que, igualmente, en las demás manifestaciones de la plástica, está marcada por un fuerte sentido humanista. Hay implícito el anhelo de rescatar valores humanos. Esto ha sido posible gracias a una relación muy estrecha entre el artista y el medio. Ha entendido que su capacidad creativa puede desplegarse sin obstáculos, partiendo de su propio marco vital, y no tiene por qué justificar su proposición apoyándose en lo que se ha hecho en otras latitudes.

En segundo lugar, hay que destacar el debilitamiento de la confianza en la razón, como formadora de mundo, por excelencia. Ya se ha visto cómo el artista se volcó hacia un subjetivismo muy acentuado, que se transformó en el objeto propio de su investigación. En algunos centros internacionales, el subjetivismo fue tan acentuado, que pasó a legislar el proceso creativo y se rindió un verdadero culto a la personalidad del artista.

La pintura actual, en cambio, no se sitúa en esa perspectiva. Intuitivamente, el pintor ha logrado equilibrar la coherencia racional con el desenfreno instintivo, movido por impulsos vehementes que surgen del yo.

En tercer lugar, en muchos casos se advierte el retorno a técnicas consideradas tradicionales. El enjuiciamiento que se había hecho de ellas, el menosprecio por aquellas obras ejecutadas con dichas técnicas ha quedado superado. Un número importante de artistas actuales ha sentido la imperiosa necesidad de rehacer la coherencia del lenguaje artístico y recuperar lo icónico para revelar los problemas humanos.

Estos propósitos no pretenden imitar el arte figurativo de antaño ni competir con el notable oficio que alcanzó y que tanta admiración provoca. Más que una recuperación del oficio, lo que se pretende, por la vía figurativa, es restablecer la comunicación.

Las actuales orientaciones de la pintura chilena e, igualmente, de la gráfica (dibujo y grabado), se relacionan con los indicadores mencionados.

Frente a la imposibilidad de trabajar con padrones definitivos, destinados a agrupar a los artistas en movimientos y tendencias definidas, método tradicional para estudiar ciclos artísticos del pasado, se propone una ordenación destinada a establecer eventuales fronteras, que delimiten territorios plásticos que —no lo olvidemos— están en permanente revisión, modificación o cambio. Conviene recalcar este hecho: se trata de un proceso que se está haciendo y cuyas consecuencias son aún imprevisibles.

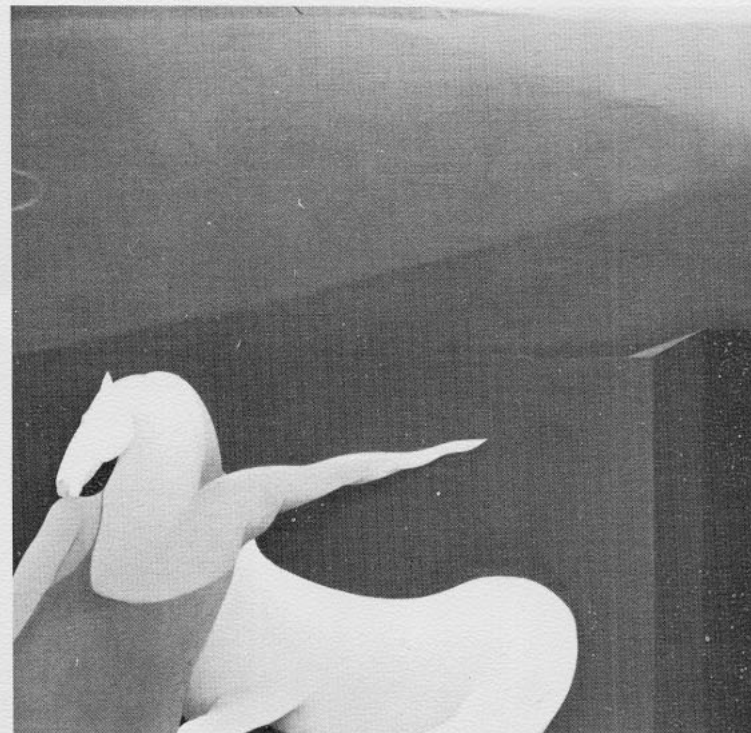
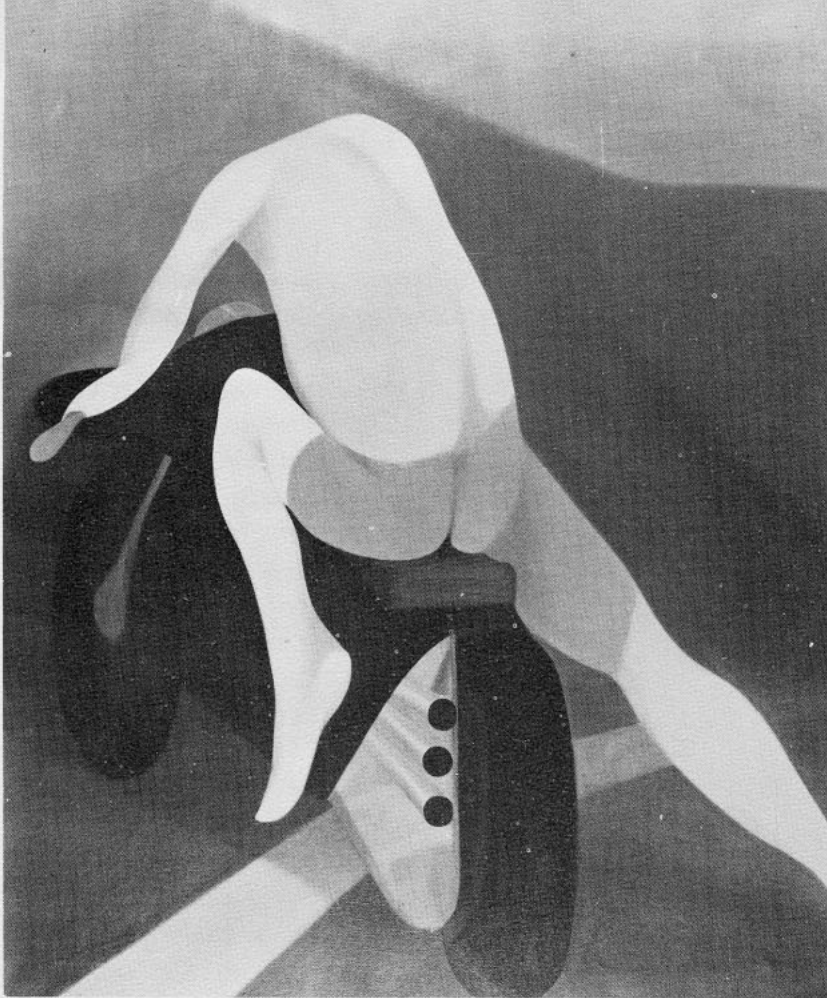
Esta ordenación está basada en las afinidades que existen entre los artistas, que, sin llegar a converger en intereses idénticos, ciertamente permiten establecer ciertos nexos y reconocer aproximaciones que no tienen otra finalidad que sistematizar el flujo artístico del momento actual.

Lo imprevisible y lo imaginario

El arte es el refugio de lo imprevisible y de lo imaginario para un grupo de pintores chilenos.

A pesar de que la mayoría utiliza técnicas tradicionales, no se trata de hacer obras en las que sólo predomine la destreza manual —el especialista en el oficio— o la reiteración de recetas académicas. Tampoco son formalistas preocupados por resolver problemas de sintaxis plástica, al margen de cualquier consideración sobre la vida.

Ellos buscan traducir en imágenes su inquietud vital, mediante signos que suscitan quimeras y fantasmas. Elaboran un complejo sistema de significaciones que sólo la intuición puede resolver, porque las reglas del juego son subterrá-



neas, las asociaciones no responden a la lógica habitual, las alusiones son misteriosas.

De ahí la imposibilidad de extraer conclusiones a la manera de verdades claras y distintas. Ni las ilaciones lógicas ni la aprehensión racional son caminos adecuados para adentrarse en el universo de estos artistas.

Las fantasías de esta figuración imaginaria no pueden comprenderse y valorarse mediante la referencia a los sistemas de representación habituales. Las imágenes surgen del fondo de una memoria olvidada, que ha atesorado símbolos, mitos, sueños y reminiscencias primordiales, y que si no fuera por el arte, estarían irremediablemente perdidas.

En cierto sentido, podemos hablar de una recuperación del arte en lo que fue en sus orígenes: vínculo mágico entre el hombre y el mundo, que daba forma a lo indecible. La pintura es una especie de ritual de liberación del yo profundo que superpone a la realidad banal, otra realidad. Por eso es que las obras de estos pintores no ilustran nada que sea verdaderamente concreto, ni hacen un inventario visual sobre determinados aspectos de lo real. Ninguno de sus signos traduce un significado previamente establecido o conocido. Esta figuración imaginaria lleva en sí misma su propia significación.

La obra es como un lugar poético donde se unen lo visible con lo invisible; donde su intemporalidad aparente la preserva de cualquier norma o canon. Es una zona ambigua en que las imágenes escapan a un sentido convenido, donde las formas se organizan según un alfabeto imaginario. Por eso, una comprensión unívoca es imposible. Las respuestas que se buscan serán siempre fragmentarias y las soluciones provisionarias.

Roberto Matta fue el primero en abrir este camino.

izquierda:

RODOLFO OPAZO
Generattio
1979

derecha:

RODOLFO OPAZO
El juego del rey
1978



Rodolfo Opazo en su taller

Sus metamorfosis sometieron a la naturaleza a una interminable serie de transformaciones gaseosas, líquidas y cristalinas, apartándose totalmente del ámbito de la experiencia sensorial y del conocimiento racional. Este artista hurgó en dominios que parecían situarse en el centro mismo en que se originó el soplo vital y se organizó la vida. Y al visualizar el mundo generado por el propio hombre, un humor iconoclasta se abatió sobre la tela. Matta acusa su rebelión contra los males que el hombre se inflinge sin razón; las formas aparecen como seres híbridos, dotados de alucinantes poderes, cuyo sentido sólo metafóricamente se puede descubrir. Pero el artista va más lejos: supera la metáfora que está basada en formas reconocibles, aunque con significados adicionales, para crear un lenguaje de imágenes valederas por sí mismas. Estas imágenes —más significativas que las metáforas— al estar fundadas en mitos colectivos, pertenecientes a la transhistoria, permiten que aparezca una realidad inédita.

Entre los artistas pertenecientes a promociones más jóvenes, quien está más cerca del espíritu del Surrealismo es *Rodolfo Opazo* (1935). Su actividad artística se inició en 1957, después de pasar fugazmente por los talleres de arte universitarios. Los nombres de Roberto Matta y Enrique Zañartu fueron importantes para él, en esa etapa inicial. Será en Italia, país al cual viaja ese mismo año, donde se afianzó su vocación.

Opazo entiende la creación artística como “un acto místico, mediante el cual tratamos de recuperar una realidad que se perdió en algún momento del acontecer humano”¹⁵⁸. Para él, la creación artística “nace de una necesidad de lo absoluto; pero, ocurre, a menudo, que el artista no sale de su realidad contingente al estar presionado por ella. Es aquí, justamente, donde los grandes creadores, en forma involuntaria quizás, pero con la lucidez que da esa conciencia, son capaces de sobrepasar esas barreras para llegar a una proposición plástica que se mantiene inalterable”¹⁵⁹.

Esta concepción coincide en su objetivo con la del Surrealismo, en cuanto a captar el ser sumergido mediante un descenso en nosotros mismos. Esto supone un acto contemplativo, místico, destinado a mirar dentro de la corteza de la existencia, intentando recuperar el ser esencial que no aflora en la vida cotidiana ni en el ordenamiento lógico de la razón. Esta acción lleva implícita la alteración de los esquemas sensoriales y mentales que el hombre utiliza habitualmente en su relación con el mundo.

De ahí que Opazo no recurra, por ejemplo, a la tridimensionalidad, porque, según él, “la imagen tomaría una realidad demasiado palpable y se perdería como posibilidad mágica”. Utilizando un ejemplo muy sugerente, el pintor señala: “La verdadera realidad de un fantasma reside precisamente en que se habla de él, se habla tanto, que tiene presencia; pero si lo viéramos a diario, se incorporaría a nuestras vidas y se nos haría familiar. No sería el mismo, no sería fantasma, sino que uno de nosotros. La fuerza de su realidad reside, justamente, en su no existencia inmediata”¹⁶⁰. Por eso el pintor arranca a los seres y a las cosas de lo que se presupone que es su existencia normal.

Opazo no busca símbolos para lo que es claro al entendimiento, sino para aquello que en la vida es vago e impreciso, pero, no por eso, carente de realidad. Una frase del historiador y crítico inglés Herbert Read, es aclaratoria al

158 Ivelic M., Galaz G., *La pintura, su candente realidad*. Revista Aisthesis N° 9. Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile. Santiago 1975/76.

159 Ivelic M., Galaz G., *La pintura, su candente realidad*, op. cit.

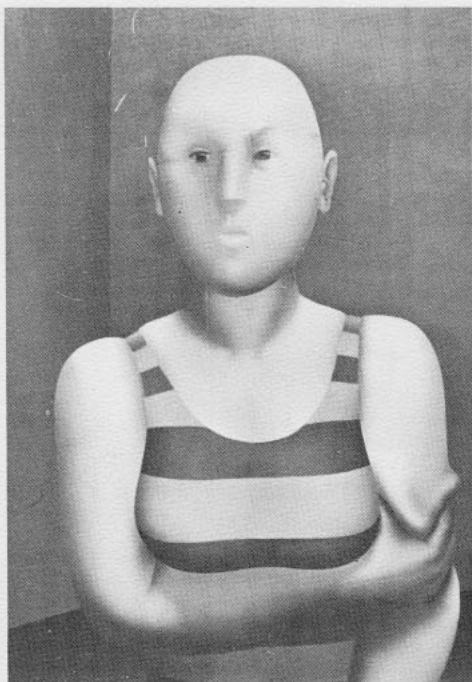
160 Ibid.



RODOLFO OPAZO

**Museo Nacional de Bellas Artes
de Santiago, Chile / Sala Matta**

Del 1 al 19 de Octubre, 1980



RICARDO YRARRAZAVAL
Pinturas
1980

respecto: "El ser humano va a la deriva a través del tiempo, como va un iceberg, es decir, flotando sólo en parte por arriba del nivel de la conciencia". Así como el iceberg muestra sólo una parte de su masa y el resto queda oculto en las profundidades marinas, también el hombre muestra y, al mismo tiempo, oculta.

Captar ese ser sumergido, mediante imágenes, signos y símbolos del pasado, reinterpretándolos y recreándolos con visión contemporánea, es la finalidad que persigue este pintor. Por eso explora y se compenetra del mito griego, de los símbolos de Jerome Bosch, de la clarividencia de Leonardo da Vinci, de la fuerza profética de William Blake. Al igual que ellos, Opazo quiere reencontrar la realidad primordial que está implícita en las cosmogonías y en las religiones, de ese estado ideal que se perdió en algún momento del acontecer histórico.

Para este artista recuperar esa realidad superior, absoluta, primordial y original constituye una verdadera obsesión. Al seguir su trayectoria se podrán comprobar series de obra en que su visión se concentra en determinados símbolos: *Las Tentaciones de San Antonio* (1964/67), *El Unicornio* (1967/68); *Los Altares y Cajas* (1968/72). Más adelante, su búsqueda se motiva en la riquísima simbología del Oráculo, que en la Grecia Antigua tuvo tantos adeptos, deseosos de penetrar en los misterios insondables de la vida y del Universo.

Uno de los elementos que identifican su modalidad expresiva es la reiteración de un signo icónico inconfundible: vagas siluetas fantasmales que se asemejan, en cierto modo, a la figura humana. Son formas muy adelgazadas, casi filiformes, o amplias y aplanadas, que acentúan su carácter protagónico en el espacio plástico. Son seres errantes, sin rumbo fijo, carentes de identidad, que habitan espacios sin límites o permanecen encerrados en cajas, como si estuvieran esperando una transformación de su condición.

En sus obras más recientes, se traslucen algunos cambios debido a un lenguaje menos indirecto; el rasgo más contrastante en relación con sus obras anteriores es la intensidad cromática, que conlleva una carga emocional que no era habitual en él. Aquella obedece a una vinculación más directa con problemas humanos contingentes, a través de determinadas actividades del hombre, que tienen que ver con los deportes (tenis, golf, carreras de motos, etc.) En estas telas, sin apartarse de una visión onírica que modifica la realidad cotidiana, incorpora una actitud sarcástica y mordaz hacia determinadas acciones humanas.

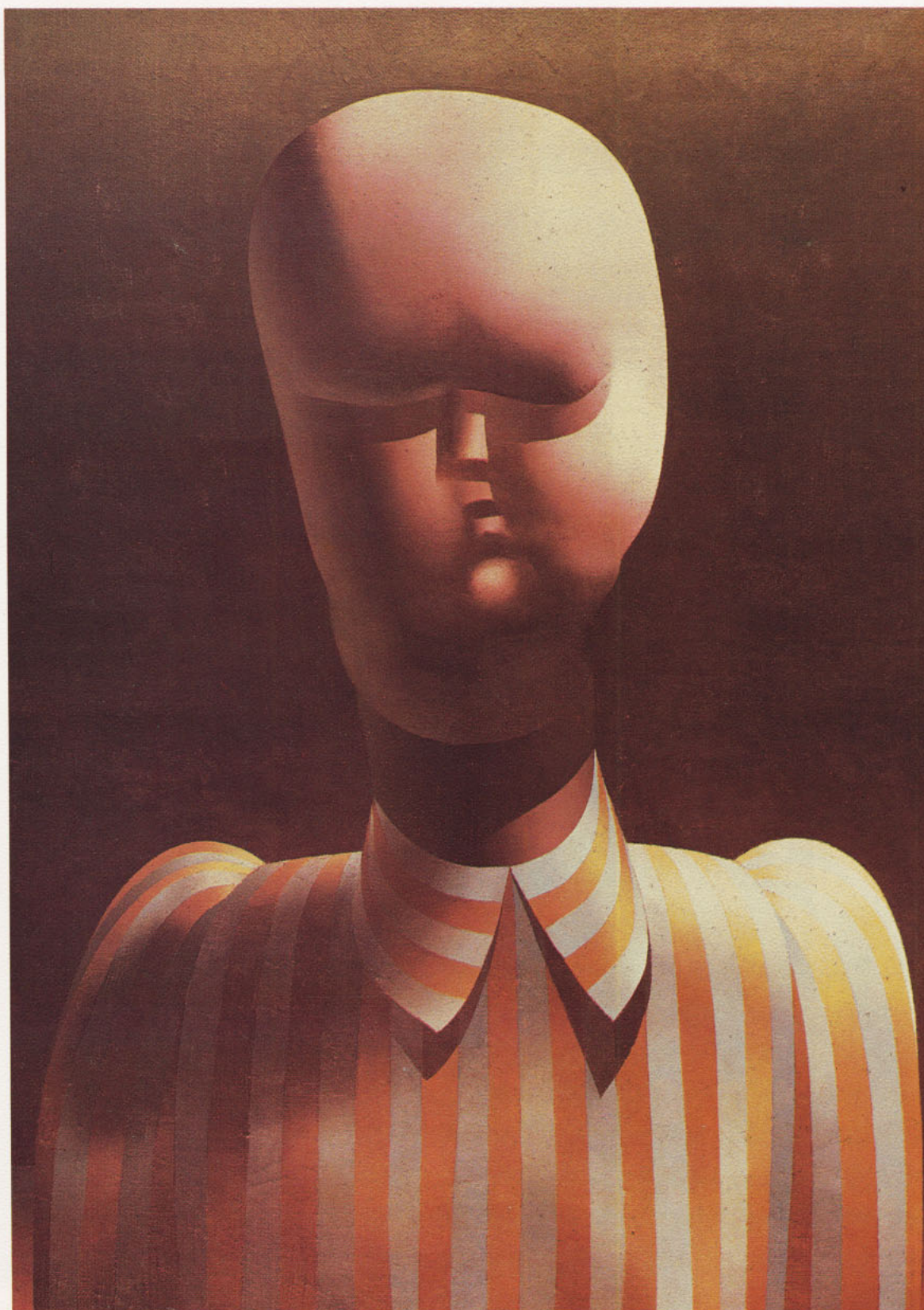
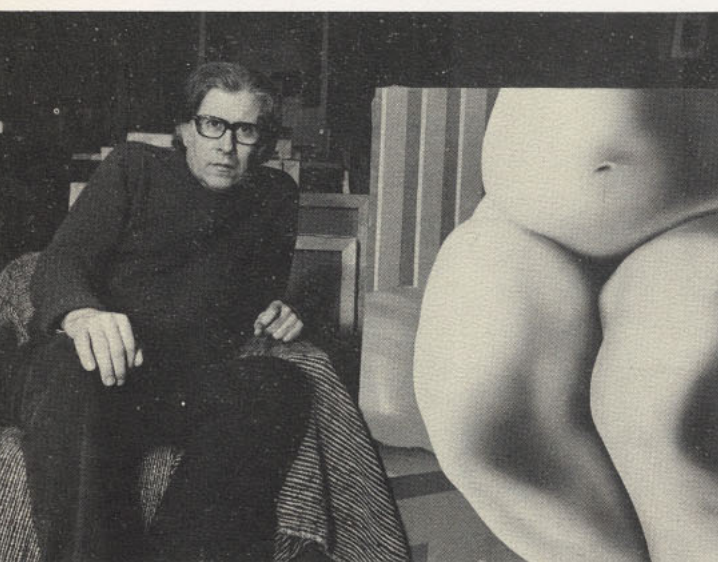
La obra de *Ricardo Yrarrázaval* (1931) tiene una ubicación menos precisa en esta figuración imaginaria. No surge directamente de motivaciones oníricas ni del subconsciente, tampoco del azar o el accidente. Empero, lo imaginario no está ausente en sus telas. Utiliza el poder de la imagen, partiendo del entorno urbano; pero rompe con las apariencias, al apartarse de la verosimilitud del hecho visual, tal como lo registra la retina.

Las figuras que pinta son de gran densidad plástica, realizadas con notable destreza técnica, donde un contorno minucioso delimita las formas con precisión. Trabaja los esfumados y el modelado de los volúmenes con la espátula, en una ejecución lenta y paciente, como si el tiempo cronológico no contara, volcando un tiempo personal de vivencias acumuladas durante toda su vida. Estas se encadenan unas a otras y se transforman en imágenes que asumen la apariencia de seres sin rostros, anónimos, despersonalizados, que han perdido su iden-



RODOLFO OPAZO
El amanecer
0.95 x 1.28 m

RICARDO YRARRAZAVAL
en su taller
1981



RICARDO YRARRAZAVAL
El pragmático visitante
0.59 x 0.44 m





RICARDO YRARRAZAVAL

**Museo Nacional de Bellas Artes
de Santiago, Chile / Sala Matta**

del 1 al 19 de Octubre, 1980

Catálogo

En página anterior:
RICARDO YRARRAZAVAL
Sin título

tividad en un mundo que parece negar lo que el hombre tiene de personal e inconfundible.

La trayectoria que ha recorrido este artista tiene indudable interés, porque no es frecuente que se llegue a la pintura por el camino de la cerámica, como ha ocurrido con él. Fue ceramista durante años y si se observan retrospectivamente sus expresiones de este tipo, se aprecia el sello personal que les confirió, tanto en la forma como en el tratamiento del color, en el volumen como en la pulcritud del oficio.

Sus primeras pinturas se relacionaron con motivaciones tomadas del paisaje y del color andinos; eran cuadros de formas sencillas, que evocan los tejidos de las culturas precolombinas por su diseño abstracto, elaborado en planos de color perfectamente equilibrados en sus efectos cromáticos. A esta característica que será una constante en toda su obra alude, precisamente, Jorge Elliot, a propósito del envío del pintor a la Bienal de París, en 1965: "El artista extrae de su ser, una honda vivencia americana, una fuerza primitiva, pero sin perder la sofisticación occidental; la había expresado en términos artísticos refinados". En esta etapa, Yrarrázaval recreó formas arquetípicas sometidas a un sutil y racional juego de color.

Desde 1973, su orientación plástica cambió substancialmente de rumbo, aunque sin renunciar a su admirable calidad técnica, que ha proseguido en forma invariable, tanto en el uso del óleo como en la técnica del pastel.

El diálogo con la imagen visual lo estableció a la luz de un pensamiento crítico, que tematizó aspectos fundamentales del comportamiento humano.

En sus telas aparecieron seres completamente aislados y detenidos en graduales metamorfosis, sugiriendo el deterioro interno del hombre. Los rostros no muestran fisonomía alguna y los cuerpos se hinchan como si una presión interior se vaciara hacia afuera, dejando sólo envoltura, pero sin contenido vital: camisas, cuellos duros, corbatas, ejecutados de manera realista, no son más que apariencias que envuelven a seres que han perdido su identidad esencial. Estas envolturas las reitera una y otra vez para poner en evidencia la inserción del hombre en el anonimato colectivo.

En su última exposición (1980), en la sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, Yrarrázaval replantea su posición del hombre en el entorno urbano.

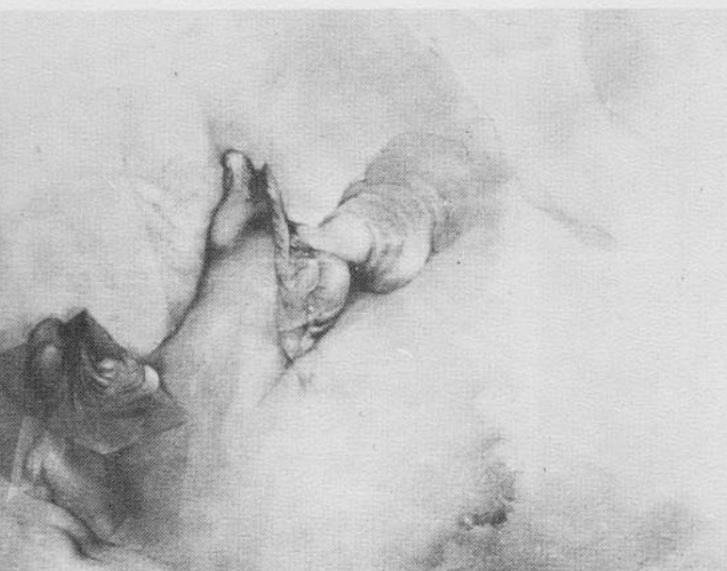
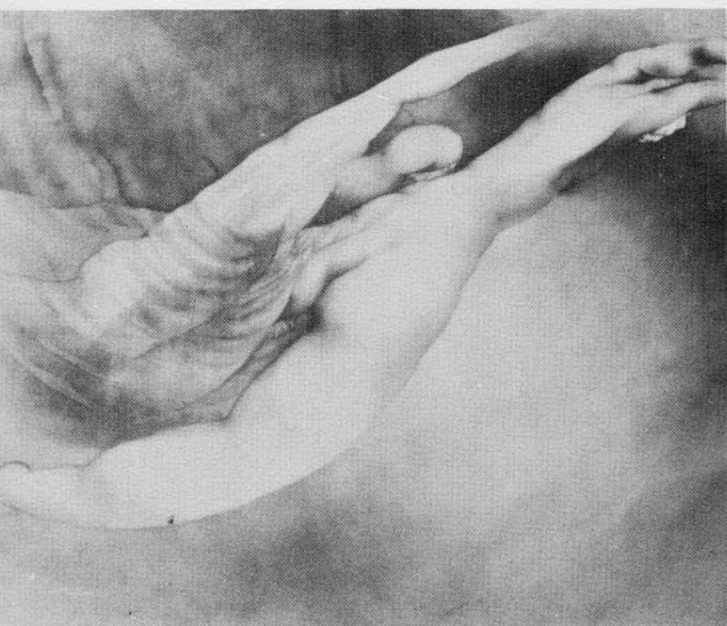
Su visión, mucho más analítica, descubre en el anonimato colectivo un conjunto de seres que, genéricamente, conforman al hombre-medio de la sociedad urbana; apoyándose en una ejecución acentuadamente realista, que pone de manifiesto el interés del pintor por el mundo cualitativo del color y de las formas que plasma con particular énfasis sensual, da origen a arquetipos urbanos neutros y anímicamente grises, que se identifican por específicos comportamientos urbanos.

En otros casos, como si el ojo del artista actuara a la manera de una cámara fotográfica, registra impresiones visuales móviles que se tornan borrosas y fugaces. No obstante, al quedar "atrapadas" en la tela, adquieren una inquietante significación que las entronca con esos seres, vaciados espiritualmente, de su etapa anterior.

También se puede incorporar a esta figuración imaginaria, la obra de



MARIO TORAL
Mujer y joyas
1.50 x 0.85 m



MARIO TORAL
Serie
Cautivas de piedra
1976 - 1977

Mario Toral (1934).

Su carácter inquieto lo llevó a abandonar su tierra natal a la edad de dieciséis años. Partió sin rumbo preconcebido y viajó a Buenos Aires, desempeñando los más variados trabajos para subsistir. Si bien es cierto que su iniciación en el arte la había comenzado en su infancia, con el pintor Agustín Calvo, su vocación se afianzó en Montevideo, siguiendo cursos nocturnos en la capital uruguaya. Con motivo de una de las primeras bienales de Sao Paulo, viajó a esa ciudad brasileña y luego se trasladó a Europa. En París profundizó en las técnicas del dibujo y del grabado; sus trabajos sólo se conocieron en Chile a su regreso, en 1962, después de una ausencia de doce años.

Al radicarse en el país se incorporó al *Taller 99* y fue contratado como profesor en la Escuela de Arte de la Universidad Católica. A este cargo renunciaría posteriormente para dedicarse únicamente a su labor artística. Su talento, prontamente reconocido, le permitió recibir algunos encargos, entre ellos, la ilustración de algunas ediciones de la poesía de Pablo Neruda.

La raíz de su creatividad parece originarse en el contrapunto de una posición dual: el eterno conflicto entre la materia y el espíritu. Su obra está destinada a reconciliar los contrarios mediante la síntesis plástica. Tal empresa no se ha dado solamente en el arte y este artista no ha sido el único en tratar de resolverla; es un conflicto que ha preocupado y preocupa al filósofo, al científico, al teólogo, al poeta. La búsqueda de la síntesis, de la armonía y de la conciliación de los opuestos es, a nuestro juicio, lo que define la obra de Toral.

En sus grabados, ejecutados en los últimos años del decenio del 50 y comienzos del 60, muestra su inquietud frente al misterio que engendra la vida. Su imaginación lo lleva a vislumbrar un mundo germinal, fragmentado, caótico en su apariencia, que organiza siguiendo más a su instinto que a la razón. Utiliza los variados recursos que le ofrece el grabado en metal: carcome la plancha metálica con el ácido para obtener texturas con acentuado relieve; presiona el buril con el fin de conseguir profundas incisiones o hace uso de la punta seca hasta cortar la plancha, dejando separaciones entre los trozos cortados para que intervenga el blanco del papel como elemento plástico.

Aunque en estos grabados predomina un ímpetu instintivo, no se puede desconocer que hay ciertos atisbos racionales destinados a someter a un rigor formal ciertas zonas de la lámina. En este sentido, la línea tiene especial relevancia y será fundamental en sus obras posteriores. En esta etapa inicial se advierte la tensión provocada por fuerzas antagónicas que no logran vincularse: la pugna se manifiesta en el contrapunto técnico utilizado en la solución plástica.

Gradualmente, las formas que emergen de su imaginación, se van definiendo, lo que coincide con el reemplazo del grabado por la pintura. El punto de partida es la serie de los *Totem* (1967): aparecen rostros aprisionados por enormes bloques pétreos, como si lo humano no pudiera expandirse frente a la naturaleza; sin embargo, la sutil luz que surge de esos rostros anuncia una esperanza.

Más adelante, el bloque comienza a transformarse en planos de color que rodean figuras y rostros femeninos: aparece la mujer como símbolo germinador y liberador. La técnica del pintor se apoya en un grafismo caracterizado por la pureza de la línea, tenue, casi evanescente; sólo las aguadas que ejecuta en cier-



CARMEN ALDUNATE
S/T
0.81 x 0.88m
1980



CARMEN ALDUNATE
en su taller
1981



tos sectores recuerdan el empleo de la tercera dimensión que, ahora, se disuelve hasta casi desaparecer. Este juego técnico-expresivo culmina cuando el plano de color llega a ser transparente.

Este afán liberador, destinado a desprender las formas de sus raíces o bases sustentadoras, continúa en una serie de dibujos ejecutados en técnica mixta, entre 1973 y 1974; estas fechas coinciden con la llegada de Toral a Nueva York. Las formas se evaden de sus eslabones ancestrales para emprender vuelo cósmico en un espacio ilimitado.

El universo plástico de este artista, caracterizado por un proceso creativo dialéctico, lo ha llevado a buscar nuevas perspectivas para seguir revelando las fuerzas antagónicas. En sus últimas exposiciones en diversas ciudades de América y Europa, se observa otro enfoque. En su serie, *Las cautivas de piedra*, las formas femeninas, que se destacaban por el purismo lineal aplicado al contorno de la figura, sufren transformaciones. Lo que era etéreo e ingravido se torna denso, consistente y volumétrico. Las formas quedan aprisionadas por misteriosas envolturas y pierden sus rasgos femeninos distintivos: se alargan y se comprimen como si oscilaran entre un movimiento liberador y otro opresor.

También puede incluirse, en la orientación que se analiza, a *Carmen Aldunate* (1940). Ella ha descubierto en el dibujo su medio expresivo y, en la figura femenina, un amplio campo de sugerencias.

La línea, cuidadosa y refinada, clásica en su elaboración, expresa sin estridencias el mundo que se oculta detrás de las apariencias visibles. Para ella, esas apariencias constituyen una realidad alienante en que predomina lo convencional y preestablecido. Entiende el arte como catarsis, destinado a volcar hacia afuera lo que se reprime hasta romper la costra que impide mirar el interior del hombre. Quiere llegar al ser interior, sin subterfugios, sin rodeos ni descripciones epidérmicas; intenta poner al desnudo el secreto del hombre, difícil de descubrir a la primera mirada, porque éste ha encontrado múltiples maneras de ocultarse.

En la dibujante y pintora, la figura humana es predominante. Aparece una y otra vez, aislada, estática, distante o acompañada por otras, que se entrelazan y se vinculan a través de cuerdas, hilos, paños, o bien, por la fusión entre los cuerpos. Hay una obsesión por los rostros que son acosados sin tregua: algunos carcomidos como si fueran presa de mortal enfermedad, otros, en parte mutilados y en parte puros y armoniosos. Se intuye una profunda congoja frente al deterioro humano, que le motiva un sentimiento de angustia frente a la muerte. Este sentimiento se ha tornado más dramático en sus obras más recientes; antes, su visión era más enigmática y ambigua, fruto de un proceso creador en que no estaban ausentes ni la ensoñación ni el recuerdo, acompañados de un sutil erotismo.

En la obra de esta artista, la exterioridad y la interioridad forman una pareja contradictoria. Sus figuras femeninas están vestidas con amplios ropajes, túnicas y cofias que envuelven y aprisionan las formas; en su presentación, recuerdan el arte pretérito de la antigua Flandes. A veces, los ropajes dejan entrever un rostro impávido en que no se vislumbra la vida, como si la intimidad, celosamente guardada, no pudiera salir a luz. En otros casos, la prisión del ropaje se desgaja parcialmente, dejando al descubierto, recónditos interiores, la-





ERNESTO FONTECILLA
En este mundo
1.0 x 1.2m

cerados y fragmentados, como si el rostro impasible ya no pudiera ocultar el secreto íntimo.

Otros artistas que han hecho del arte el refugio de lo imprevisible y de lo imaginario son: Valentina Cruz, Sergio Soza y Gonzalo Díaz.

Valentina Cruz (1940), egresada de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, ha dedicado su actividad artística a la escultura, el grabado y el dibujo.

Desde 1970, su creatividad se ha volcado al dibujo, aplicando una técnica puntillista a las formas dibujadas. Ahonda, con particular énfasis, en lo absurdo del comportamiento humano cuando está condicionado por esquemas preestablecidos, por “fachadas” sociales, que esconden el vacío interior. En sus láminas, de diferente formato, desfilan funcionarios, dirigentes, burócratas, que se mueven y actúan, de acuerdo a exigencias cuya razón de ser nadie entiende ni sabe cómo justificar. Estos seres muertos espiritualmente conviven con otros, de naturaleza mecánica, desgastados por el uso.

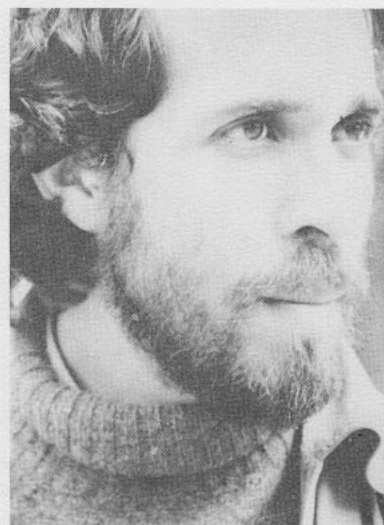
En la obra de *Sergio Soza* (1946), pintor y dibujante, conviven el sueño y el recuerdo; esta coexistencia la resuelve, técnicamente, mediante un juego dual de las imágenes. Por una parte, hay una rigurosa fijación de ciertas formas, muy precisas y bien definidas; pero, a la vez, esta modalidad se combina con otra, que disuelve las formas singulares y los contornos nítidos. ¿A qué sugerencia expresiva da respuesta con esta ejecución técnica?

Pensamos que lo que pretende revelar es la dicotomía entre lo presente y lo ausente: el recuerdo que aflora y, al mismo tiempo, se desvanece, o el sueño que rescata débilmente fragmentos del pasado, pero sin poder aprisionarlo con la nitidez de la vivencia consciente.

Llama la atención la saturación del campo visual, debido a un conglomerado de formas que se ubican en un espacio que privilegia el plano y en un tiempo, a la vez, real e irreal. Mientras algunos personajes aparecen pulcramente vestidos y correctamente sentados como cortesés visitantes, en otros se desvanece toda etiqueta formal y el contraste se acentúa con figuras femeninas que aparecen, total o parcialmente, desnudas. Al mismo tiempo, el ámbito del recuerdo familiar se objetiva con la representación de utensilios caseros, que ponen de manifiesto una escena íntima en la que no falta el animal doméstico.

Su obra, hasta 1978, se caracterizó por este entrelazamiento del pasado con el presente; el tiempo como problema existencial fue el centro de su indagación visual: recuperarlo, aprisionarlo y revelarlo pero, a la vez, dar cuenta de su caducidad.

En la pintura de *Gonzalo Díaz* (1947) también se plantea la problemática del tiempo. Sin embargo, en este pintor, dicho problema se plantea por intermedio de espacios circunscritos, limitados, que parecen detener el flujo temporal. Su trabajo espacial está íntimamente vinculado con una técnica pictórica que se apoya en antiguas fórmulas renacentistas de trabajo, a base de veladuras, creando una atmósfera homogénea, que impide diferenciar un objeto de otro por su intensidad colórica y luminosa. Esta particular atmósfera de luminosidad reducida cobija a seres fantasmagóricos, apresados en un tiempo y espacio míticos, que trastocan el escenario por donde deambula el hombre; éste queda reducido a su mínima expresión frente al escenario inconmensurable en que se



SERGIO SOZA



VALENTINA CRUZ

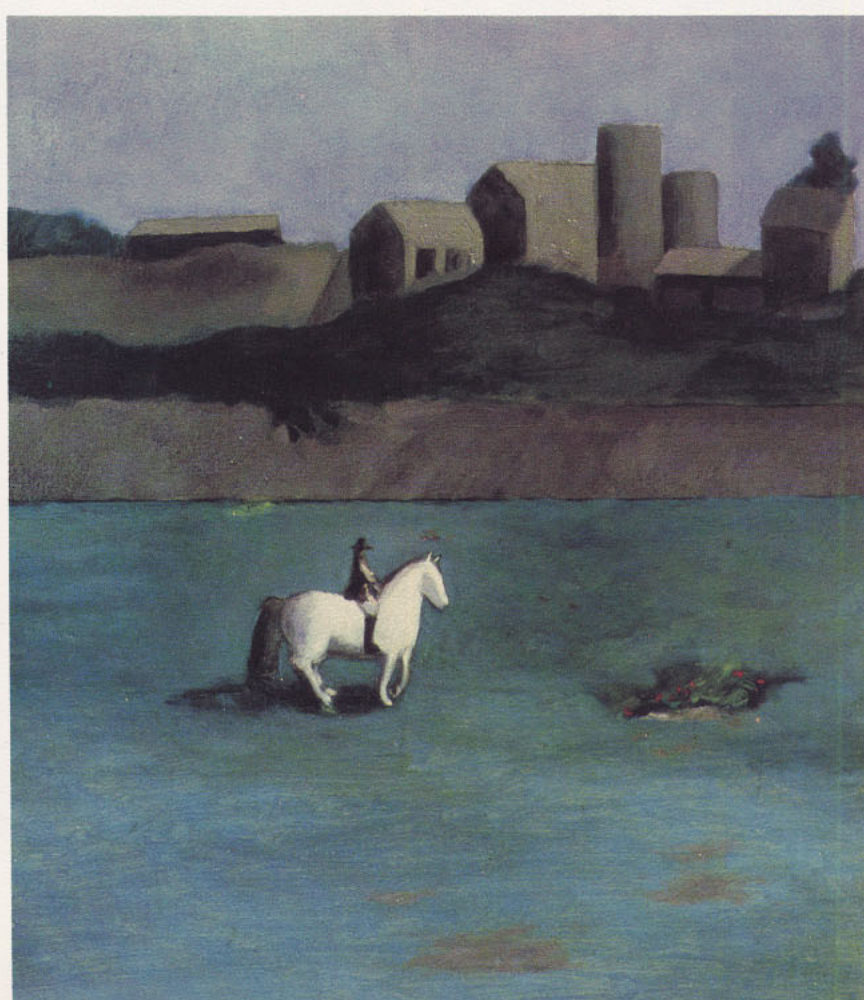




SERGIO SOZA
1.40 x 2.00 m

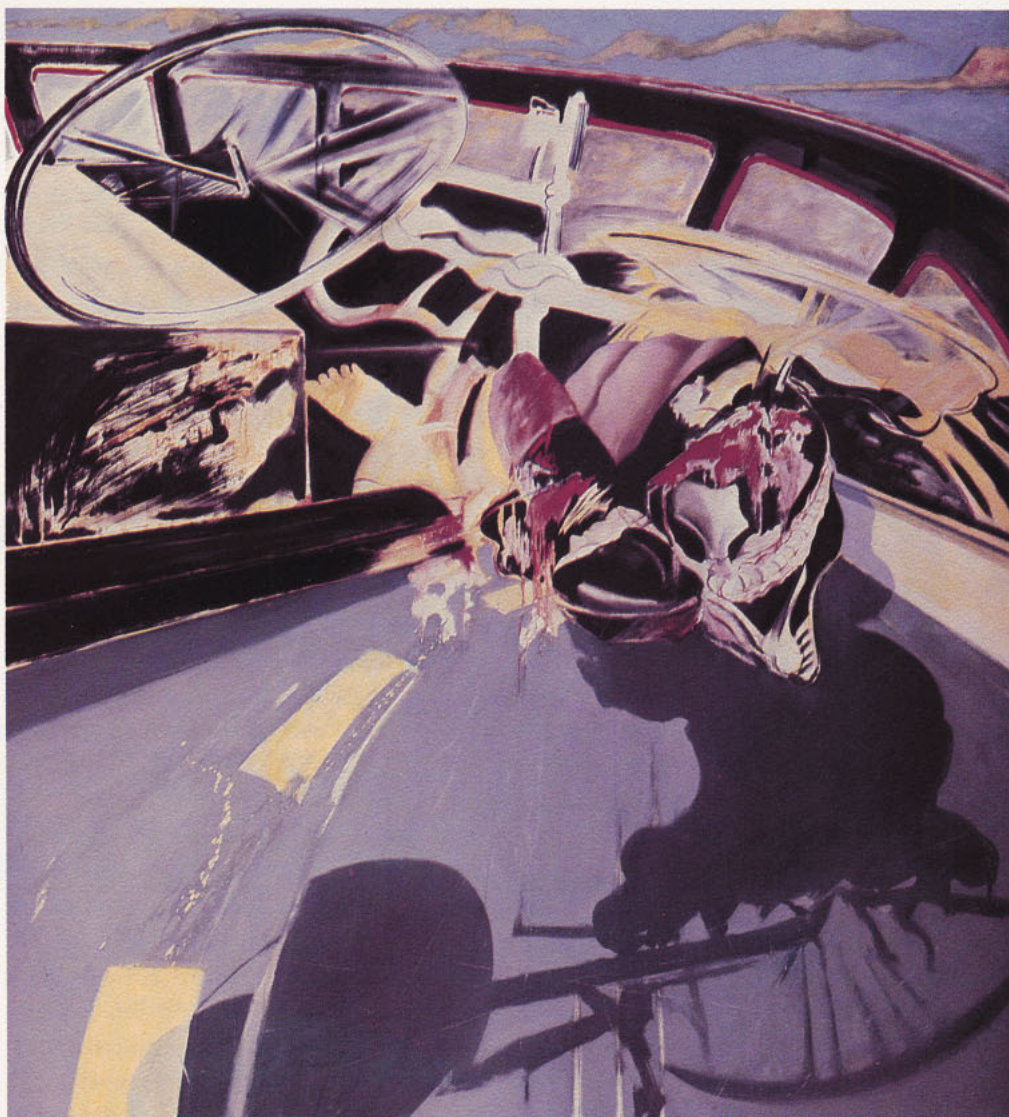


SERGIO SOZA
1.10 x 0.90 m

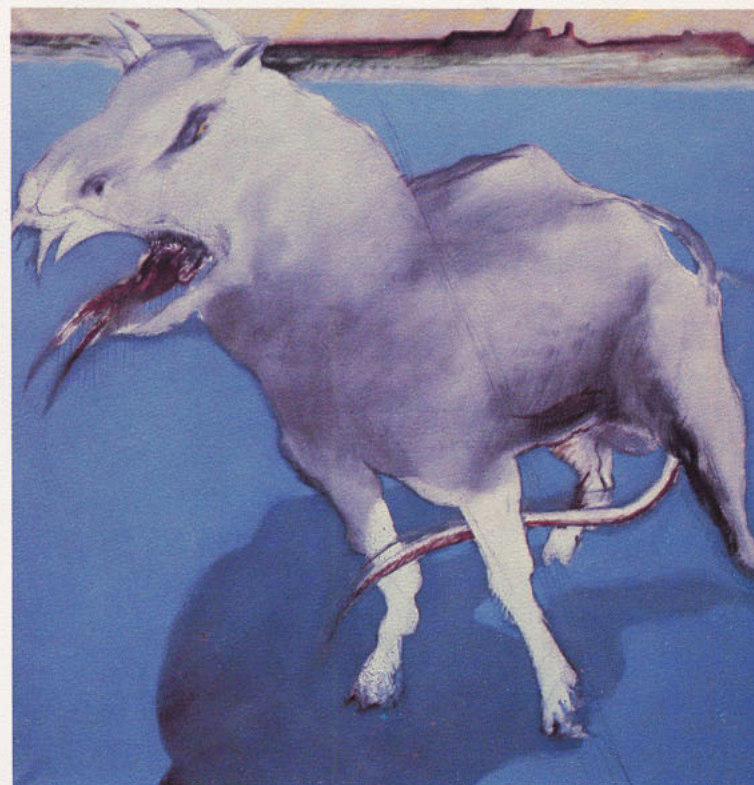


GONZALO DIAZ
Los Hijos de la Dicha
Díptico
1.10 x 0.99 m

GONZALO DIAZ
El paraíso perdido
0.41 x 0.33 m
1973



GONZALO DIAZ
Los hijos de la dicha



GONZALO DIAZ
El Cancerbero



GONZALO DIAZ

Exposición de Dibujos



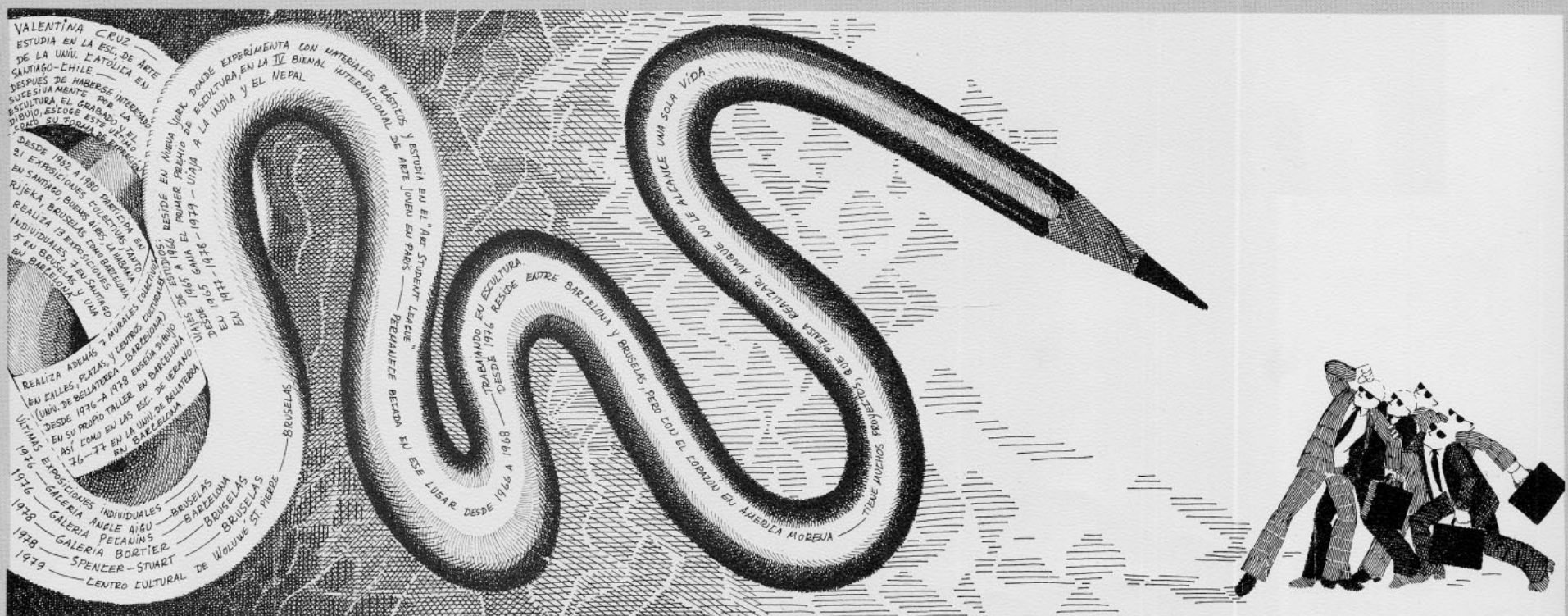
GALERIA EPOCA

inauguración:
2/9/80-19.30 h

VALENTINA CRUZ

2.9 ↔ 10.10

Orrego Luco Sur 50
t.236595
Santiago



encuentra y su indefensión es total frente a las fuerzas ocultas y amenazantes.

La pintura de Gonzalo Díaz rememora problemas fundamentales, planteados desde épocas remotas, cuando el hombre en su relación con el mundo estableció vínculos expresados en el mito, entendido como plenitud y trascendencia. El recuerdo de nexos mágicos y sagrados entre el hombre y el mundo reaparece en la obra de este pintor; pero expresado, ahora, como ruptura y desarraigo. Quizás si la creciente deshumanización y la pérdida de identidad del hombre contemporáneo ha hecho que el artista se repliegue en sí mismo, profundizando en los orígenes de la culpa y en la desarmonía entre el hombre y la naturaleza.

Esta necesidad de revelación presentó un vuelco sorpresivo a partir de 1978.

¿Cómo hacer ingresar el mito a nuestra dimensión contemporánea? ¿Cómo revivirlo en su carácter de vínculo estable entre el hombre y el mundo? El pintor buscó respuestas a estas interrogantes, entendiendo que debía sacrificar lo imaginario considerado como trans-sensible, para aproximarse al mundo fenoménico. Esta decisión lo llevó a alejarse de la naturaleza propia de lo imaginario, acercándose a la realidad de la existencia cotidiana, en la misma medida que se desprendía de las raíces mágicas generadoras del mito.

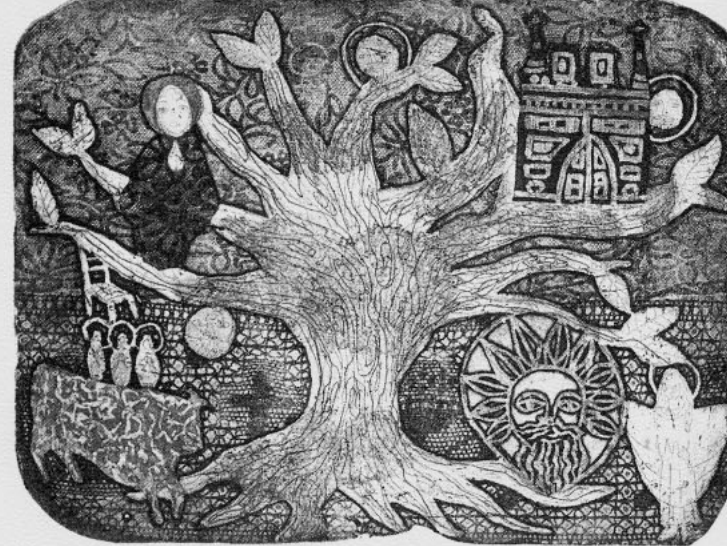
Se vio obligado a modificar la organización visual de la pintura, desapareciendo el mundo del silencio, de la soledad y el vacío, que se apoyaba en una estructura tectónica, desde el punto de vista plástico. Seleccionó imágenes, extraídas de sus obras anteriores, y las disoció de sus respectivos contextos; a la vez, aumentó el formato de sus telas en forma considerable, para amplificar la imagen seleccionada y, al mismo tiempo, incorporó la violencia del gesto como lenguaje, aprovechando la extensa superficie de la tela, que le permitía desplazarse corporalmente con el pincel.

La herencia atávica se configuró en signos de violencia y agresión, al liberarse de los frenos simbólicos que las retenían, dejando entrever la ruptura ancestral del hombre en su relación con el mundo y con los demás, como resultado de la pérdida de la armonía primordial y del desarraigo existencial¹⁶¹.

Dos ejemplos muy particulares dentro de esta orientación lo ofrecen las respectivas obras de *Tatiana Alamos* e *Irene Domínguez*.

Ambas, por caminos distintos, confluyen a una finalidad común: recrear vivencias humanas que no están marcadas por el signo trágico. Invitan al espectador a desplegar su capacidad lúdica para relacionarse con las imágenes que ellas ofrecen, en las que predomina el humor, el ensueño, la fantasía y la imaginación poética.

Tatiana Alamos ha buscado, sistemáticamente, en la realidad latinoamericana y chilena, los motivos de su creación plástica. Utilizando variados recursos técnicos (dibujo, pintura, combinaciones mixtas) y diversos materiales, trata de rescatar la riqueza poética que contiene la mitología popular, así como las tradiciones, leyendas y costumbres del pueblo para desentrañar su modo de vida. Recurre a símbolos y signos (objetos encontrados) que, aunque desgastados por el uso, no han perdido su significación original y los ubica en soportes bidimensionales o tridimensionales de distinta naturaleza material. Con estos objetos (escapularios, medallas, estampas, géneros, etc.) y otros elaborados por ella misma, ejecuta un montaje iconográfico y escenográfico que recuerda



IRENE DOMINGUEZ
El árbol de la religión
0.55 x 0.76 m
1978



IRENE DOMINGUEZ
Exposición 1979
con Tatiana Alamos



en página siguiente:
TATIANA ALAMOS
El brujo de fuego
2.26 x 1.60 m
Tapiz

161 Ivelić Milan, *La pintura actual en Chile*. Panorama Benson y Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana, Buenos Aires 1980.





TATIANA ALAMOS
Serie: *A Margarita*
1979



Virginia Huneus,
Totem made in Leyda,
1981.
Desde
un trabajo inicial
titulado
"Los cucos",
Virginia Huneus
ha prolongado
estas motivaciones
fantásticas
hacia
la ejecución
de figuras totémicas,
que recuerdan
símbolos ancestrales
empleados
en ceremonias
y rituales colectivos.



TATIANA ALAMOS
El brujo de fuego
Fragmento

el trabajo de los antiguos imagineros coloniales y el de los artesanos populares.

La prolongada ausencia del país de Irene Domínguez nos priva de un análisis exhaustivo de su trayectoria artística. No obstante, las ocasionales muestras de su obra nos permiten, al menos, vislumbrar su orientación fundamental.

No es frecuente encontrar en la pintura chilena (tampoco lo es en la pintura occidental) obras que acojan el humor y, sobre todo, el elemento lúdico incontaminado, como ocurre con esta artista, quien logra crear en sus telas, una atmósfera de candor y, a la vez, de misterio. Creemos no equivocarnos al relacionar su obra con la visión propia de los pintores “naif”; pero entendiendo bien que no se confunde con ellos debido a la sofisticación técnica e intelectual de su proceso, que denota la madurez plástica a la que ha llegado y que, evidentemente, la distancia de dicha visión.

Expresionismo figurativo

Dentro de la *Nueva Figuración*, otros artistas han orientado su exploración visual por lo que hemos denominado, en forma tentativa, expresionismo figurativo. Conviene aclarar este término para evitar los comunes encasillamientos que, al generalizarse, enmarcan peligrosamente a los artistas.

El término *expresionismo* se entiende como una tendencia permanente del arte que se acentúa, sobre todo, en los períodos de crisis social y desarraigo espiritual. Esta tendencia encuentra un camino abonado en una época, como la nuestra, de profundos y violentos trastornos históricos.

Aunque la noción ha existido siempre, el término mismo surgió de la estética alemana, generalizado por H. Walden, editor de la Revista *Der Sturm*. El calificó de “expresionista” a todas aquellas manifestaciones revolucionarias que se produjeron entre 1910 y 1920.

El concepto de expresionismo se reservó hasta la Segunda Guerra Mundial al dominio del arte figurativo; pero, a partir de la finalización de ese conflicto bélico, se asoció también a aquellas investigaciones puramente abstractas que, particularmente, en Estados Unidos dieron origen —como vimos— al expresionismo abstracto.

En Chile, lo que hemos denominado expresionismo figurativo, ha tenido un desarrollo singular. Para comprender su origen hay que recordar lo que se dijo en relación con el Informalismo y el grupo *Signo* que lo representó.

No hay duda que la fuerza expresiva de sus integrantes, la violencia de su grafismo, el rompimiento con los cánones formales, fueron el punto de partida de la liberación de la energía expresiva y del arrebatado del gesto. Pero una vez agotadas las fuerzas instintivas y subjetivas, y conscientes del debilitamiento del mensaje visual, se volcaron al dato figurativo extraído de los acontecimientos históricos y de los problemas cotidianos de la vida. Al vincularse con la realidad contingente, reivindicaron la figuración, apoyándose en forma especial en la figura humana, como signo icónico que ofrecía infinitas posibilidades para encarnar la actitud crítica frente al hombre y a la sociedad.



Mario Yrarrázabal,
escultor, con
Roser Bru y
Benito Rojo



Roser Bru con
Gaspar Galaz,
escultor y uno
de los autores
de este libro.



ROSER BRU
En el taller
1980

En nuestro país, la figuración ha sido una característica constante de la pintura, sometida, casi siempre, a cánones más o menos inflexibles. Pero este hecho ha tenido algunas excepciones en ciertos artistas que no adhirieron a los esquemas formales en uso, desde la perspectiva de este análisis, pueden ser considerados como los precursores del actual expresionismo figurativo. Nos referimos a *Henriette Petit* y *Ximena Cristi*, ya estudiadas, y a *Carlos Faz* (1931-1953), fallecido prematuramente.

Los rasgos más sobresalientes de la obra de Carlos Faz son la monumentalidad de las formas, la deformación de los cuerpos, derivada de una crueldad expresiva, manifestada en el trabajo de la línea, y reforzada por una paleta que utilizó simbólicamente el color. Recordando palabras del crítico Antonio Romero, sus obras “parecen marcadas por un signo premonitorio de fatalidad”.

El camino que tanto él como las artistas mencionadas siguieron se reforzó al irrumpir el Informalismo con su lenguaje liberado, directo, experimental, que terminó por derrumbar el dique que impedía la autonomía total del pintor.

Si bien es cierto que el Informalismo interrumpió la constante figurativa, no es menos cierto que, paradójicamente, estimuló su reaparición. Como se vio, los propios pintores que asimilaron ese movimiento, abandonaron sus experiencias con la materia, con el signo descarnado, para retomar el dato concreto, pero reelaborándolo con toda la independencia recogida de esa asimilación.

Desde ese momento, la antigua figuración cedió su lugar a una investigación plástica mucho más profunda, destinada a revelar las tensiones sociales, los conflictos humanos y las paradojas del mundo actual. La nueva figuración alteró el uso de la línea, rompió con las coordenadas espacio-temporales que conservaba la tradición, exploró nuevas técnicas de representación hasta debilitar las precisas y definidas fronteras que separan y distinguen a las manifestaciones de la plástica.

Analizaremos, a continuación, a algunos representantes de esta orientación figurativa.

Roser Bru (1923), pintora, dibujante y grabadora, de origen español, llegó a Chile en 1939, a la edad de dieciséis años.

Esta artista presenta dos constantes, a lo largo de toda su vida artística: una, de carácter figurativo, que no abandonó ni siquiera cuando investigó la senda informalista; la otra, de carácter temático, preocupada por los problemas humanos, ha marcado su obra.

Estas raíces, sustentadoras de su actividad artística, no ingresan intocadas a su mundo creativo, sino que son sometidas a una rigurosa revisión crítica: desfilan imágenes que muestran al hombre en su angustia frente a la guerra, en su impotencia frente a la tortura, en su desgarramiento frente a la injusticia. Pero también es capaz de cambiar su registro expresivo para sugerir el sentimiento maternal o para evocar, con nostalgia, las costumbres y tradiciones de su tierra natal.

Su factura técnica se adecua a tales cambios expresivos y logra combinar, en una misma obra, diversas experiencias técnicas derivadas de su trabajo paralelo con la pintura y la gráfica; ambos medios expresivos se entrecruzan, pero cuidando siempre de conseguir la síntesis plástica. De esta manera borra las fronteras de cada especialidad artística y se sitúa en una dimensión experimen-

tal que renueva y acrecienta su potencial expresivo; este hecho es particularmente notorio en las obras ejecutadas desde 1973.

Si tratamos de sintetizar su obra, podemos distinguir tres etapas: en la primera, sus pinturas y grabados revelan el recogimiento interior unido a la detención del tiempo, producto de una profunda concentración y ensimismamiento. No hay renuncia frente al mundo, sino que éste aparece como un espectáculo contemplado a distancia, del cual trata de conseguir las máximas posibilidades plásticas, incluso cuando experimenta con nuevos materiales. En este último aspecto, quizás fue ella la primera en conciliar el procedimiento informalista, con la recuperación del dato figurativo, mediante incisiones realizadas directamente sobre el material (endurit).

En la segunda etapa acorta la distancia con el mundo y acentúa su introspección, interrogándose respecto a su propio papel en el mundo e interrogando a éste sobre su verdadero sentido. No es casualidad que predomine la figura femenina en esta etapa. Este acercamiento con el mundo ya no es contemplativo, sino que es conflictivo: aparece el drama humano. Su técnica se inclina por el rescate simbólico del color, trabajado en planos, de intensa altura tímbrica, combinado con zonas en que el gesto rompe la coherencia que imponía el contorno lineal, demarcando y separando las figuras del fondo. Tanto la forma como el espacio plástico son segmentados para remarcar una situación antagónica y contrastante: la pugna entre fuerzas opuestas encarnadas en el amor y el desamor, el recuerdo y el olvido, la juventud y la vejez.

En la tercera etapa, se conjugan y sintetizan los aportes anteriores, pero, al mismo tiempo, se agudiza su preocupación frente al comportamiento humano. Pareciera que el drama humano se cargara de signos negativos y, si no fuera por la presencia esporádica del recuerdo de un mundo mejor gracias a vivencias infantiles, el conflicto sería un callejón sin salida.

La obra más reciente de Roser Bru se ha tornado más compleja por las combinaciones técnicas empleadas e, igualmente, por la introducción de nuevos elementos semióticos. Técnicamente, combina, en el soporte, el trazo con la mancha de color, el contorno nítido con la pincelada rápida que deshace la configuración; estas combinaciones están acompañadas de recursos sémicos, tales como cintas negras sobrepuestas, frases, números y fotografías, que al ser resemantizados por la intervención de la artista, refuerzan la significación de las imágenes.

Profundiza en la realidad contemporánea y recurre también al pasado para asociarlo con el presente: la recreación de personajes velazqueños y goyescos es un ejemplo. En otras ocasiones, se aproxima a la historia más reciente, retomando el drama de Ana Frank a través de los antecedentes fotográficos que existen o reviviendo impactantes noticias como el asesinato del dirigente político italiano Aldo Moro.

La pintura de *Mireya Larenas* (1931) es heredera de una tradición que tiene su origen en la *Generación del Trece*, cuyos artistas intentaron romper los esquemas formales, gracias a un incipiente expresionismo que los condujo a violentar las apariencias sensibles de la realidad.

La obra de Mireya Larenas continúa ese itinerario con su expresionismo sensorial apoyado en el color, que la lleva a modificar las cualidades sensibles



CARLOS FAZ
Madre e hijo



CARLOS FAZ
(1931 - 1954)



ROSER BRU
Mutuos deseos de felicidad
0.98 x 0.98m

del mundo real sin salirse de los medios tradicionales de expresión de la pintura. Particular atención le concede a la figura femenina, la cual adquiere especial relevancia debido a los fuertes empastes y a la vibración luminosa del color; su ejecución, basada en violentos gestos de la pincelada, manifiestan su vehemencia expresiva, que no está mediatizada ni por límites temáticos ni por condicionantes formales.

En la orientación que analizamos debe incluirse a *Guillermo Núñez* (1930), a pesar de los bruscos cambios que se advierten en su labor artística.

Durante los primeros años de la década del 60 tiene una etapa informalista vinculada con la gráfica lo que, en cierto modo, frenó el desborde gestual y la carga matérica propias a ese movimiento. Más adelante, a mediados de ese decenio, aparecen en su obra elementos provenientes del Pop-Art, utilizando su particular concepción cromática; aplicó el color en forma lisa y pareja, sin huella de la pincelada y en violentos contrastes, acentuados por la altura del timbre cromático. La incorporación de esta nueva técnica quedó unida a una temática abiertamente crítica de la situación histórica.

En forma paralela ha trabajado el dibujo, empleando el lápiz o el gouache sobre papel; su temperamento inquieto lo ha llevado a buscar procedimientos que apresuren la elaboración de la obra. En estos dibujos, el motivo central es la figura humana mutilada o deformada, debido a una especie de pugna interna sugerida por los personajes que pueblan sus láminas.

El nombre de *Delia del Carril* está vinculado con los orígenes del *Taller 99*, en el cual participó activamente.

Cuando se alude al gestualismo y a la expresión en la pintura chilena, se suele olvidar que estas características se encuentran también en más de un exponente de la gráfica, especialmente de aquellos que se sintieron atraídos por el Informalismo de los años sesenta.

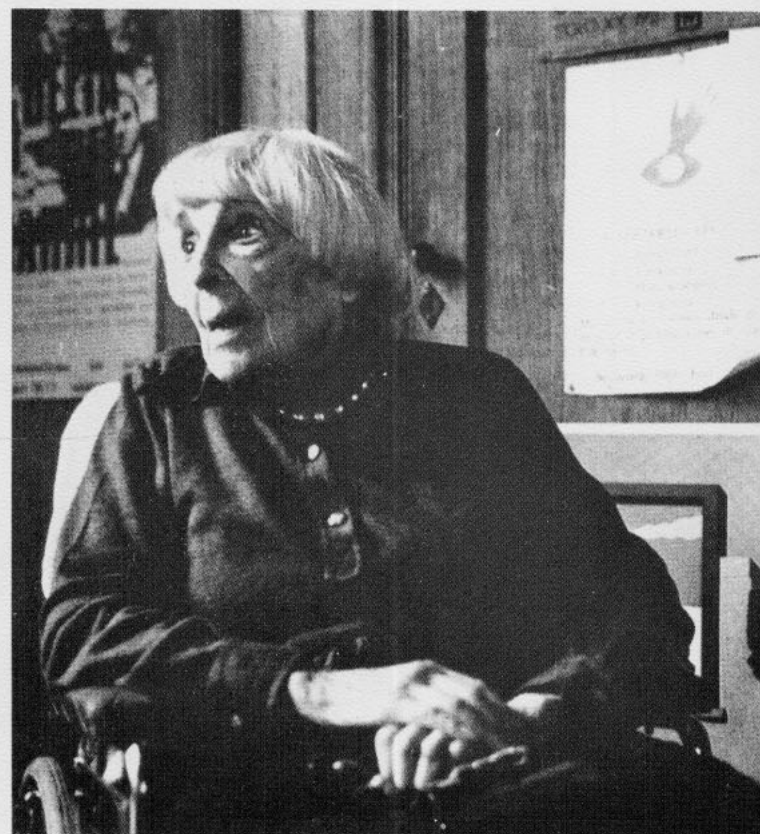
La obra inicial de Delia del Carril se ubica, justamente, por esos años. Desde un comienzo alteró las técnicas del dibujo al emplear directa y espontáneamente el carboncillo en la superficie del papel. Su variedad de recursos técnicos (pintura, dibujo y grabado) los ha aplicado a la figura humana y, en forma muy especial, a los caballos, que se han constituido en el leit-motiv de sus obras para encarnar profundos sentimientos humanos. Impone un ritmo de ejecución violento, superponiendo líneas sobre líneas que provocan sugerentes contrastes entre el negro del carbón y el blanco de la superficie de la lámina.

El hecho de que la artista no tenga una imagen mental preconcebida, le permite iniciar su trabajo sin ningún tipo de condicionamientos; a medida que imprime los trazos sobre el papel va descubriendo la configuración de las formas y su organización definitiva. Si bien mantiene ciertos nexos con la morfología real del caballo, el proceso transfigurador al que lo somete hace de él un símbolo de carácter mítico vinculado a raíces americanistas. En este aspecto, se vislumbra cierta relación con los muralistas mexicanos, con algunas obras del pintor ecuatoriano Guayasamín y, sobre todo, con el mexicano Guadalupe Posada.

Gilda Hernández (1935) ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1952; paralelamente estudió Leyes en la Escuela de Derecho de esa misma Universidad, cursando hasta el cuarto año. Después de egresar de



GUILLERMO NUÑEZ

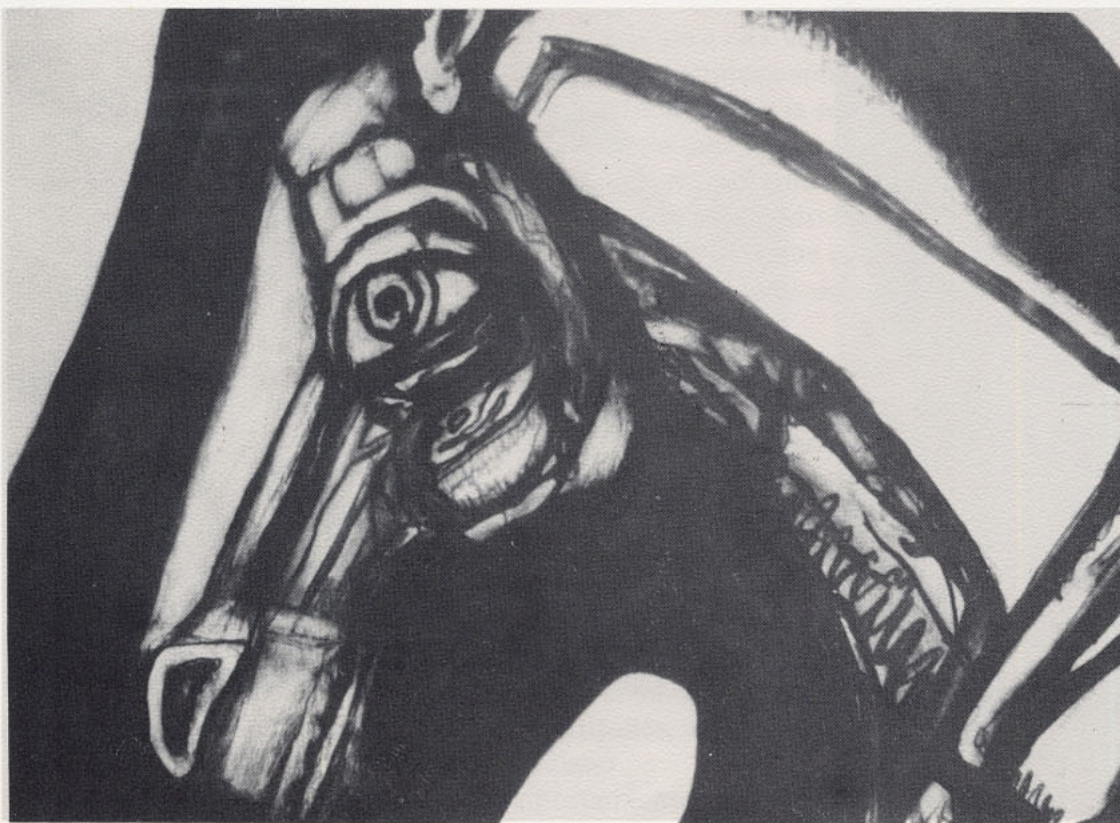
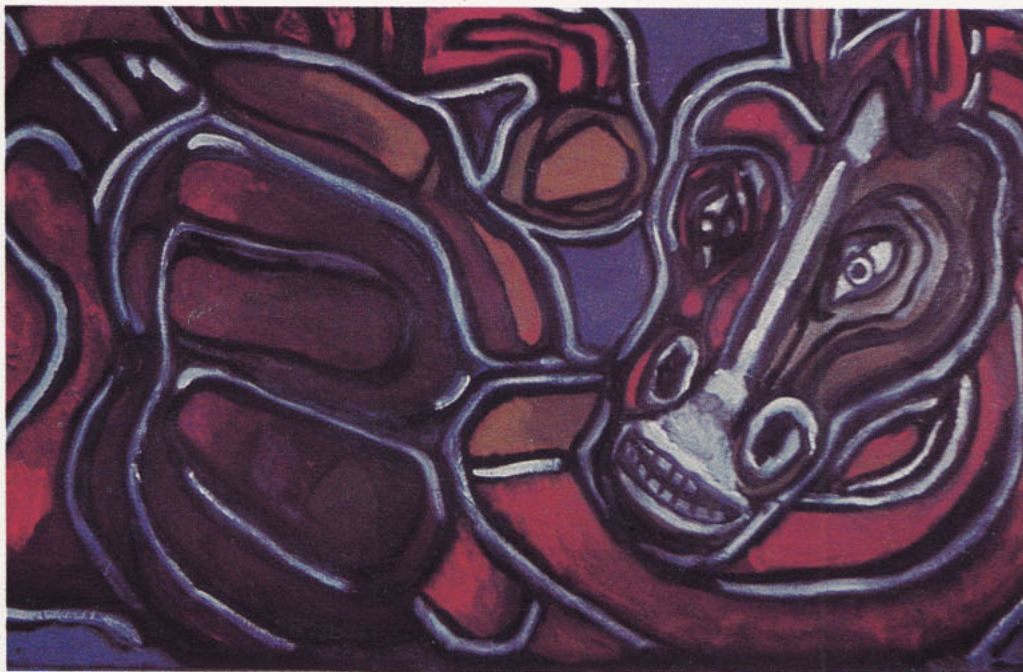


DELIA DEL CARRIL

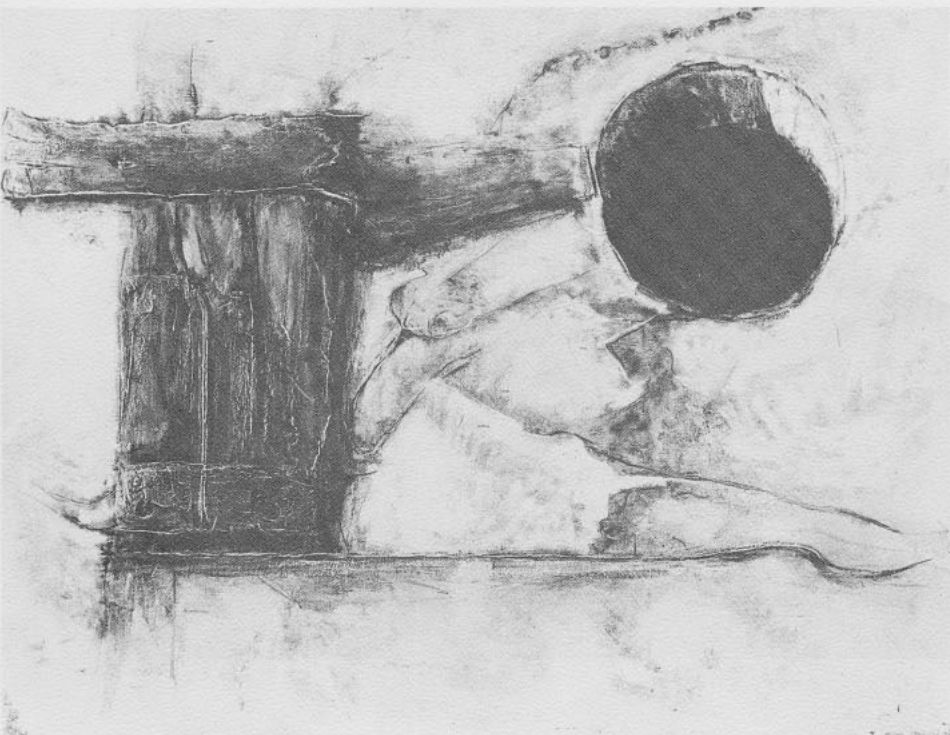


GUILLERMO NUÑEZ
1973
0.77 x 0.55 m

DELIA DEL CARRIL
Caballo
 1972



DELIA DEL CARRIL
Serie de caballos
 .Salón 1972



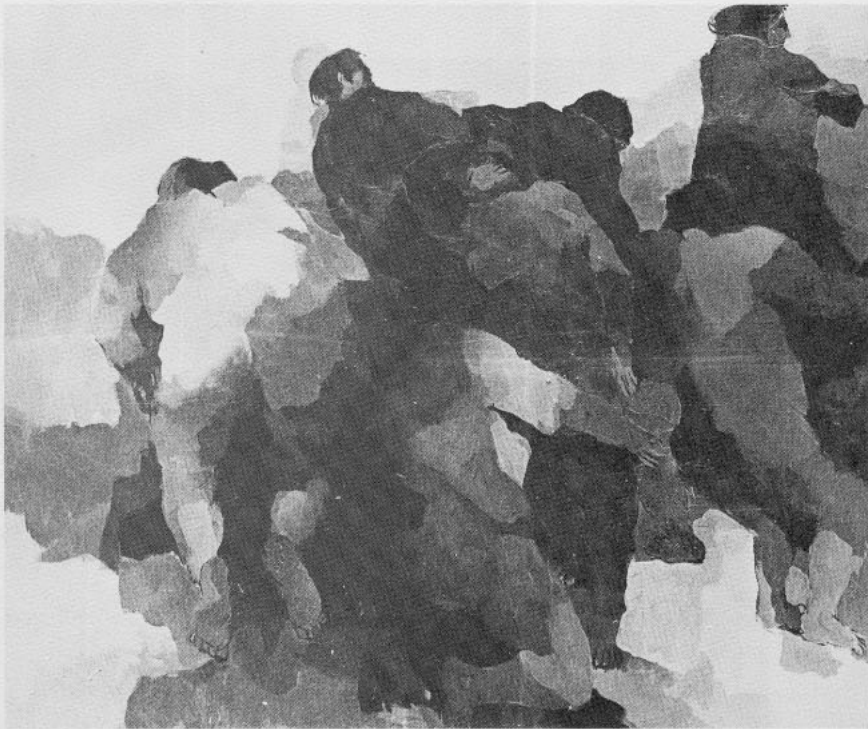
PEDRO BERNAL TRONCOSO
Composición
1.13 x 1.54 m



MIREYA LARENAS
Mujer
1969



CARMEN JOHNSON
Fuerzas Cósmicas
1971



MANUEL GOMEZ HASSAN

la Escuela de Bellas Artes perfeccionó sus estudios de grabado en el *Taller 99* y, más tarde, se interesó por la cerámica, el tejido y el tapiz.

A diferencia de otros artistas que se caracterizan por su continuidad temática y técnica, esta pintora, grabadora y dibujante ofrece una obra en permanente modificación. Esta característica de su quehacer, que muestra ciclos que parecen cerrarse de manera definitiva, debe analizarse con especial cuidado, porque la eventual ruptura interna de un ciclo con otro no significa, necesariamente, un quiebre total. Uno de los aspectos más interesantes en el estudio de su obra está, precisamente, en descubrir el nexo que da coherencia y continuidad a sus diferentes instancias creativas.

Uno de estos nexos es el tratamiento técnico de la línea, como fundamento de significaciones que, en distintas modalidades expresivas, recorre toda su obra. En ciertos casos, la línea es utilizada para circunscribir el mundo real y adecuarlo a su propio mundo interior, marcado con ribetes evocadores; en otros casos, la línea delimita, distingue y separa una forma de otra, como ocurre, por ejemplo, con su serie serigráfica ejecutada en 1977/78 y, simultáneamente con sus obras ejecutadas al óleo y al pastel. Todo este ciclo se caracteriza por el predominio de la figura femenina, la que aparece segmentada en trazos, aislada o en pareja y cuyos rasgos comunes apuntan a la falta de identidad y a la ausencia de comunicación.

Gilda Hernández va mucho más lejos en esta línea exploratoria. En sus últimos trabajos se observa un enorme impulso expresivo que se manifiesta en el gesto, el cual pareciera destinado a revelar el agotamiento total del diálogo humano. Ya no se vale de la imagen plástica en su concepción tradicional, sino que incorpora el gesto gráfico de la escritura, pero sólo como grafía y no como expresión de conceptos. No obstante, en ese grafismo está implícito el sentido, porque la ilegibilidad de la escritura connota la incomunicación humana. Como ella misma lo señala en uno de sus trabajos pertenecientes a la serie titulada *Cartas desde Chile*: "Se trata sólo de torres de palabras que nadie entiende".

Frente a la ilegibilidad de la escritura, que pareciera anular semánticamente la obra, la artista se compromete con un trabajo destinado a procesar la impronta que deja el recorrido del lápiz sobre el papel. Aunque carece de significado directo en cuanto texto escrito, sí lo tiene en cuanto signo plástico, capaz de organizar su propio circuito de lectura visual.

En dicha serie, ella intensifica el fenómeno humano de la incomunicación, anulando por completo la relación entre el que escribe y el destinatario. Se desintegra, así, el mensaje que, supuestamente, caracteriza la correspondencia epistolar.

Eduardo Garreaud (1942), dibujante y grabador, escudriña la vida a través del arte. Minucioso observador del entorno humano, registra las acciones del hombre, tanto las públicas como las que permanecen en la intimidad. Advierte, al mismo tiempo, que ningún acto humano prescinde de un contexto espacial que, directa o indirectamente, lo acompaña: parques, plazas, calles, rincones, etc. son escenarios que se integran al diario vivir. A su vez, estos marcos espaciales acogen ruidos, silencios, multitudes, soledades, luces y sombras, que también se vinculan al acontecer cotidiano.

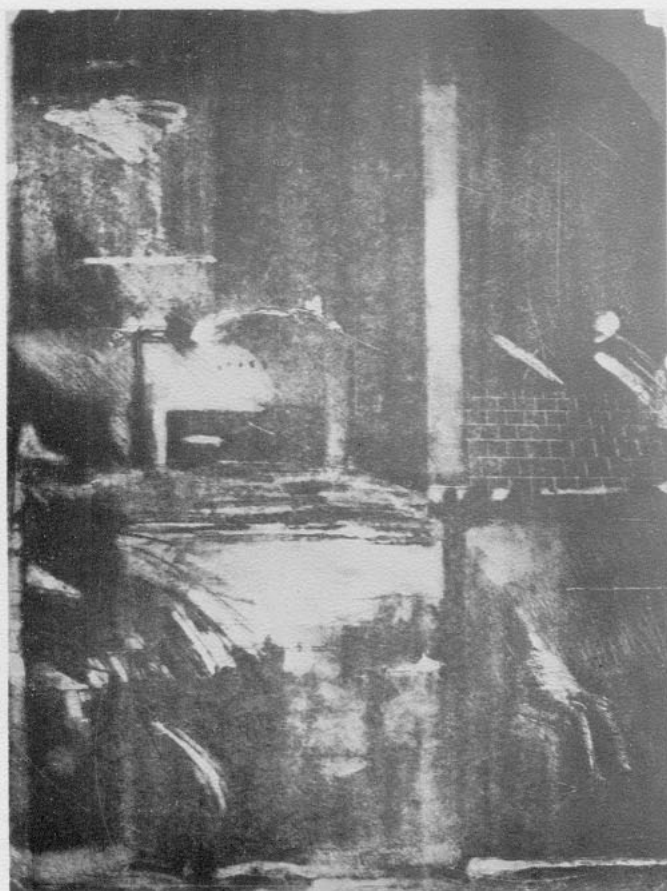
En la obra de este artista, el comportamiento humano no se traduce en



GILDA HERNANDEZ
Venus No 6
Serie de la Venus
0.69 x 0.51 m
1976

GILDA HERNANDEZ

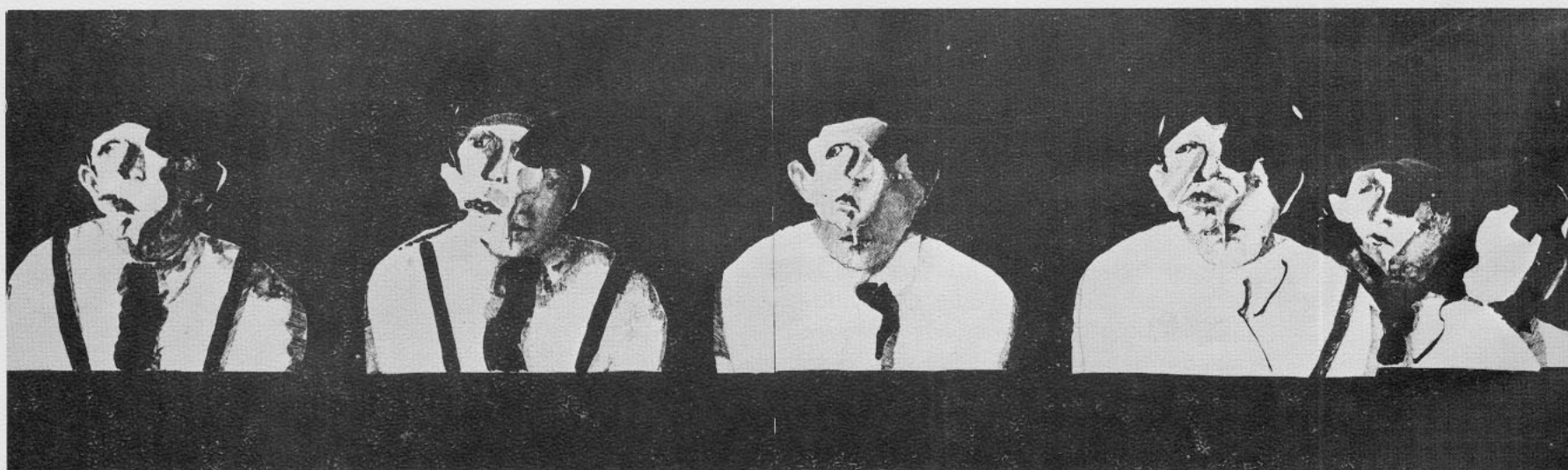




EDUARDO GARREAUD
El martirio de San Sebastián



EDUARDO GARREAUD
Soneto de la Muerte



EDUARDO GARREAUD

un reportaje inmediato de lo observado, sino que lo percibido se deposita en la memoria hasta que, en un proceso casi inconsciente, las imágenes recordadas se plasman en el papel, asociadas con otras que proceden de su interioridad.

Para dar cuenta de los problemas que lo inquietan, debe investigar y proponer técnicas que se concilien con su visión, a la vez retrospectiva y actual, desde el punto de vista temporal, y diferenciada, desde la perspectiva espacial. Porque debe reconstruir acontecimientos que no son contiguos espacialmente, en tiempos distintos. Por eso, uno de los problemas más complejos y más interesantes de su labor es la creación de tiempos y espacios que rompen con la sucesión temporal y con la contigüidad espacial.

Una de las soluciones que propone es abordar los temas en secuencias, en series de dibujos o grabados. *Los parques, Las carreras, Los ciegos, Las vitrinas* y, más recientemente, *El martirio de San Sebastián*. Además, las imágenes de las distintas series las presenta, ya sea en forma simultánea, o bien fraccionadas o superpuestas o, en fin, en lectura sucesiva. Por ejemplo, en la serie de *Los ciegos*, ejecutada, en su mayor parte, con lápiz de color, utiliza la técnica del fraccionamiento, que tiende a independizar cada imagen, e incluso, a aislarla de las demás; sin embargo, el artista las vincula mediante recursos exclusivamente lineales y gráficos, hasta sugerir la sucesión y conexión entre ellas.

Esta organización de las imágenes tiene relación con el lenguaje fílmico, cuyo medio expresivo es el movimiento de fotogramas, que permite la sucesión temporal. En la obra de este dibujante y grabador, cada imagen se puede comparar a un fotograma, pero sin movimiento. Es tarea del espectador establecer la sucesión temporal.

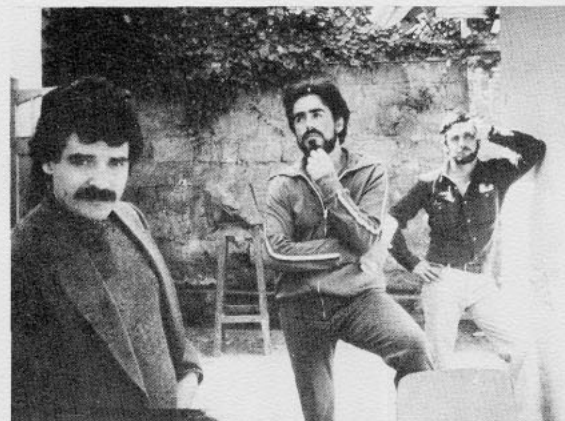
En otros dibujos, como los de la *Serie erótica*, este problema espacio-temporal adquiere particular complejidad. Aquí utiliza la técnica de la superposición de imágenes, por intermedio de soportes transparentes, que muestran con nitidez las imágenes que están en las placas más cercanas al espectador, mientras que las que ocupan las placas interiores parecen desvanecerse.

Ultimamente, Garreaud ha vuelto al grabado (litografía) con su serie *El martirio de San Sebastián*. En estas láminas, de gran formato, como la mayoría de sus obras, emplea la técnica de la simultaneidad, conjugando el pasado con el presente para rememorar el martirio y actualizar sus signos identificadores.

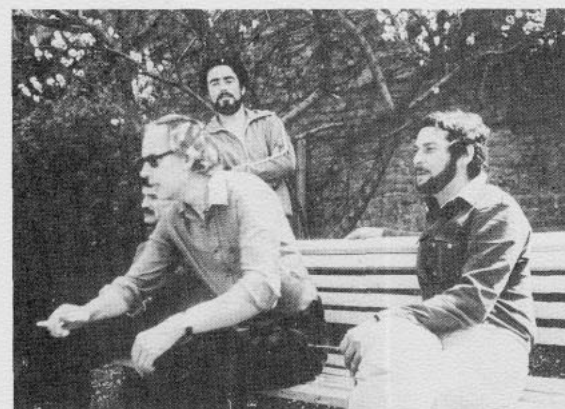
Todas estas modalidades expresivas convergen hacia un mismo problema humano: revelar la pérdida de los lazos de afectividad como vínculo de fraternidad. El hombre deambula, cargado con los signos negativos de la existencia, envuelto en una atmósfera de marcado erotismo, que no está sublimado por el amor. Pareciera que el ser humano, en su soledad y vacío existenciales, está destinado a sobrellevar una vida carente de trascendencia.

Gonzalo Cienfuegos (1949), pintor y dibujante, tiene ya una dilatada carrera artística. Después de una breve estada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile viajó a Buenos Aires y Ciudad de México. En la capital azteca alternó sus estudios de diseño publicitario con clases de dibujo y pintura en la Escuela La Esmeralda, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde permaneció por espacio de tres años (1970/73).

Toda su obra gira en torno a una constante: la figura humana. Ella es la consecuencia de un proceso creador que apunta a la exploración del comporta-



Gonzalo Díaz, Jaime León
y Eduardo Garreaud



Jaime León, Milan Ivelić
y Eduardo Garreaud

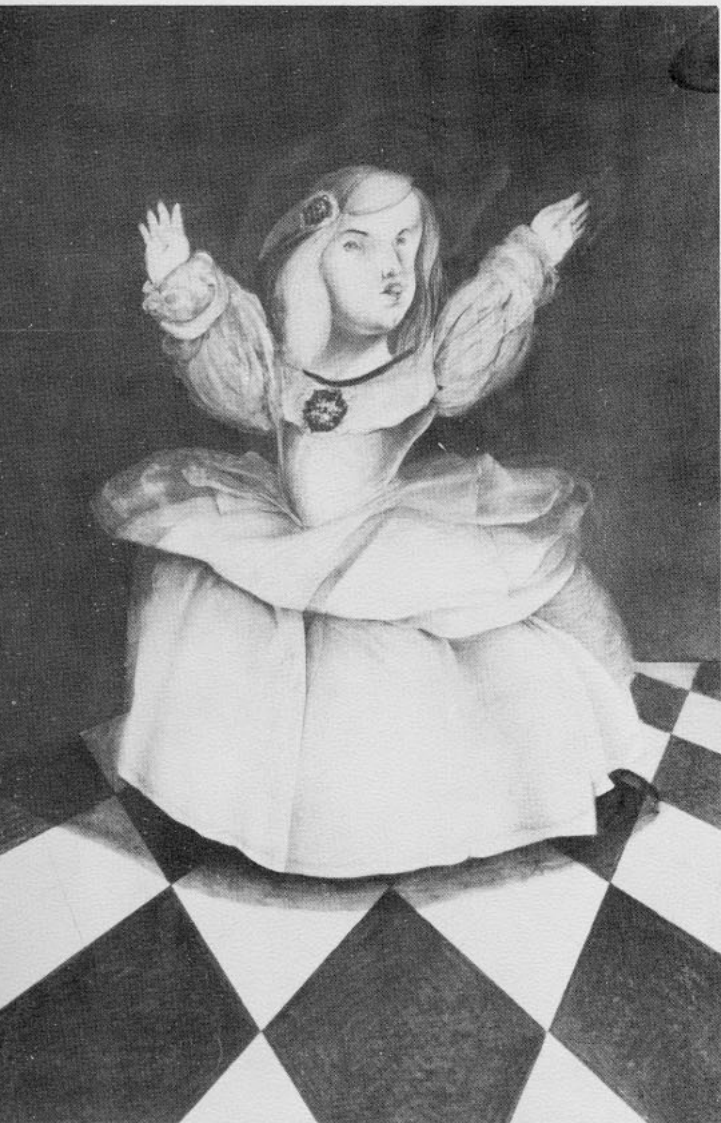
Gonzalo Cienfuegos en su taller







al frente y arriba:
GONZALO CIENFUEGOS
S/T



GONZALO CIENFUEGOS
Las Meninas

GONZALO CIENFUEGOS
en su taller
1981



miento humano, al igual que la mayoría de los artistas agrupados en esta orientación figurativa.

Cienfuegos nos ofrece un juego libre de la imaginación, acompañado de una peculiar impronta, fruto de un trabajo lineal espontáneo y directo, sin bocetos previos. De esta elaboración inmediata surgen seres anticonvencionales, que se apartan de cualquier forma naturalista, abstracta o informalista. Este libre juego de la imaginación es como un gesto casi inconsciente, que se objetiva en forma cuya evidencia se impone más bien por la fuerza expresiva que emana de ellas. Sus imágenes, al romper con estereotipos formales, no ofrecen significaciones precisas; al contrario, se presentan en una pluralidad semántica que ofrecen diversos caminos interpretativos. Como su ejecución fluye espontáneamente, las obras sólo adquieren su estructura definitiva a medida que se desarrolla el proceso. No hay un planteamiento previo, ni de carácter conceptual ni temático.

Uno de los aspectos más interesantes de su obra es la caracterización de sus personajes y su ubicación espacial. Si los llevamos al análisis fisiognómico, se puede observar que han perdido los rasgos que definen sus fisonomías, como si hubieran perdido su naturaleza propia por deformaciones o hibridaciones. Estos personajes se localizan en espacios ambiguos, consecuentes con la ambigüedad de sus naturalezas; más aún, se trata de espacios sin ámbitos, es decir, sin referencias ni coordenadas que los singularicen; a veces son espacios ficticios, escenográficos, sin consistencia; otras veces, son espacios equívocos que, refiriéndose a lo real, sugieren, no obstante, lo irreal, debido a un matiz surrealista en la concepción espacial. Nos recuerda a Magritte, el destacado pintor surrealista, quien disocia a determinados seres y objetos de sus ámbitos propios, proponiendo ficciones al interior de otras ficciones, mediante técnicas ilusionistas.

Cienfuegos transgrede las convenciones y rompe con el marco que el hábito y la costumbre han establecido para normativizar la convivencia humana. Al contraponer espacios distintos y al reunir, en una misma escena, a personajes que pertenecen a tiempos distintos, acentúa el carácter paradójico de las relaciones humanas.

En una de sus últimas series, *Las Meninas*, el artista integra en una síntesis, problemas que había tratado en forma separada y, al mismo tiempo, desarrolla un enfoque expresivo distinto en la presentación de sus personajes. La concepción espacial adquiere mayor coherencia interna debido a la síntesis de todos los elementos; los contrastes espaciales se unifican en su significación, debido a la conjunción de los problemas humanos que inquietan al artista. Y que antes había desarrollado de manera puntual: la incomunicación, el deterioro, la transgresión. Los personajes velazqueños, recreados en esta serie, adquieren una fisonomía aparentemente más humana, que oculta el proceso de autodestrucción.

La formación artística de *Benjamín Lira* (1950) se inició en su niñez, estudiando con Nemesio Antúnez y Dinora Douchinsky; luego, practicó, por corto tiempo, la acuarela con Mario Toral y la pintura al óleo con Rodolfo Opazo. Más tarde, estudió dibujo anatómico con Carmen Silva. En 1969, ingresó a la Universidad Católica de Valparaíso a estudiar arquitectura, la que



BENJAMIN LIRA
Cabeza I
1.80 x 1.50 m

abandonó al término del primer año, para dedicarse a la pintura y al dibujo. Viajó a España y en la Academia de San Fernando estudió durante seis meses; en 1972 está en Londres en la Byam Shaw School of Art y regresa a Chile en 1974. Tres años después viaja a Estados Unidos con una beca de perfeccionamiento para estudiar en el Pratt Institute de Nueva York.

Sus primeras experiencias se encaminaron a develar la realidad que se oculta detrás de las apariencias, mediante un trabajo imaginativo que se apoyó en el paisaje natural. Esta experiencia, breve en el tiempo, la reemplazó por otras que han girado en torno a la figura humana; su perseverancia le ha permitido transformarse en un analítico investigador de la anatomía humana.

Su centro de observación es el complejo mecanismo neurofisiológico del cuerpo humano. A la manera de un dibujante científico, muestra terminaciones cerebrales, arterias y venas, articulaciones y músculos que, organizados y numerados, ponen de manifiesto las complejísimas relaciones entre esos órganos. Elabora, así, un verdadero retrato interior de los múltiples circuitos vitales del ser humano. Esta exploración no se queda, por cierto, en la descripción científica, sino que la línea y el color logran significativa expresividad, al culminar el proceso radiográfico en el contorno exterior, depositario final del gesto fisiognómico, que patentiza la angustia y la tragedia humanas.

Estos retratos parecen establecer un contrapunto entre el mecanismo biológico, su estructura, ritmo y funcionamiento y el perfil exterior, desgarrado y violentado en sus gestos, contradiciendo la eficiencia del mecanismo biológico. Estas obras exteriorizan lo contradictorio del comportamiento humano, expresado en la disociación entre lo que está regulado por leyes naturales y lo que es alterado por la libertad humana. Pero, ¿no habrá también un enjuiciamiento de la conducta del hombre, debido a la irracionalidad de muchos de sus actos? o ¿no será un grito de protesta frente al comportamiento impersonal y masificado del hombre contemporáneo?

No se puede soslayar, en este análisis, la adecuación lograda por el artista entre su necesidad expresiva y los recursos técnicos que utiliza; su ejecución presenta una polaridad entre una factura rigurosa y precisa, que delimita con certera técnica gráfica —aunque utilice el óleo— el mapa cerebral y, por otra parte, una factura rápida y violenta que se superpone a la primera.

Esta modalidad técnica, que no renuncia al óleo como material tradicional de la pintura, es innovadora, en cuanto a su tratamiento sobre el soporte, por su aproximación a la ejecución gráfica, situación ésta que se advierte en otros pintores de las promociones actuales.

Juan Domingo Dávila (1946) es otro pintor que puede ser ubicado en la orientación que se analiza.

Estudió Derecho durante algunos años antes de decidirse por la actividad artística. Durante el año 1972 estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, prosiguiendo solitariamente su formación. Desde 1977 está radicado en Melbourne, Australia.

Desde un comienzo, su obra provocó encendidas polémicas en el público y en la crítica. Conviene precisar que las polémicas no se originaron ni por el empleo de medios inusuales, ni por el uso de una técnica insólita, ni tampoco por una particular concepción del soporte pictórico. La causa hay que buscar-



JUAN DOMINGO DAVILA
Vita Somnium
1.97 x 2.13 m
1978



JUAN DOMINGO DAVILA
Tragamonedas
1978

la en el modo de concebir y organizar las imágenes.

En este pintor hay ciertas afinidades con dos movimientos artísticos: el Dadaísmo y el Surrealismo.

Una actitud ruptural está implícita en su obra. Esta ruptura debe ser entendida como rebeldía frente a lo convencional y establecido. Se evidenció en su pronto abandono de los estudios universitarios, en su rechazo al aprendizaje institucionalizado y en su aislamiento del ambiente artístico. Pero, dicha actitud ha ido mucho más lejos y se ha manifestado en una particular concepción del arte y de la pintura.

En sus obras iniciales es posible detectar su inclinación por el espíritu dadá, manifestada en la disociación de las relaciones lógicas con que plantea las imágenes, desvinculadas de sus propios contextos, para organizarlas en otros, donde lo imaginario aparece como la fuerza plasmadora de combinaciones inéditas. A la vez, estas combinaciones ofrecen una carga surrealista muy relacionada con símbolos eróticos, que conviven con fragmentos de formas humanas provocadoras y agresivas.

En estas primeras pinturas, ejecutadas en los años 1971 y 1972, aparece la figura humana que explorará incansablemente. Con particular interés se concentra en la figura femenina, proyectando en ella mandatos conscientes e impulsos inconscientes que van transgrediendo los secretos de la intimidad. El artista no sólo no se permite ninguna concesión para aminorar la violencia de las imágenes, sino que, por el contrario, las acentúa de obra en obra.

En los últimos años se observa la madurez a la que ha llegado, gracias a un proceso analítico, vinculado con teorías y prácticas conceptuales que surgieron a fines del decenio del 60 en el ámbito internacional, como se verá más adelante.

La elaboración de su nuevo programa visual se apoya en la "cita plástica", es decir, reúne antecedentes extraídos del Pop-Art, en su caso, seleccionando imágenes proporcionadas por las mismas obras de los artistas pop y que aparecen reproducidas en los libros de historia del arte. No sólo utiliza determinados elementos icónicos de esas obras, que extrapola en su trabajo personal, sino que, además, recurre a las imágenes que aportan los mass-media (fotografías en revistas e imágenes de la televisión, por ejemplo), con el fin de hacer uso pictórico de tales referentes visuales. Con toda esta información, el artista organiza, desde su particular perspectiva, una nueva lectura visual.

¿En qué consiste esta nueva lectura visual?

Es preciso considerar, previamente, el formato de sus telas (4 m. x 2 m. ó 9 m. x 2 m.), cuyas dimensiones impactan al espectador, al verse enfrentado con figuras humanas de tamaño natural.

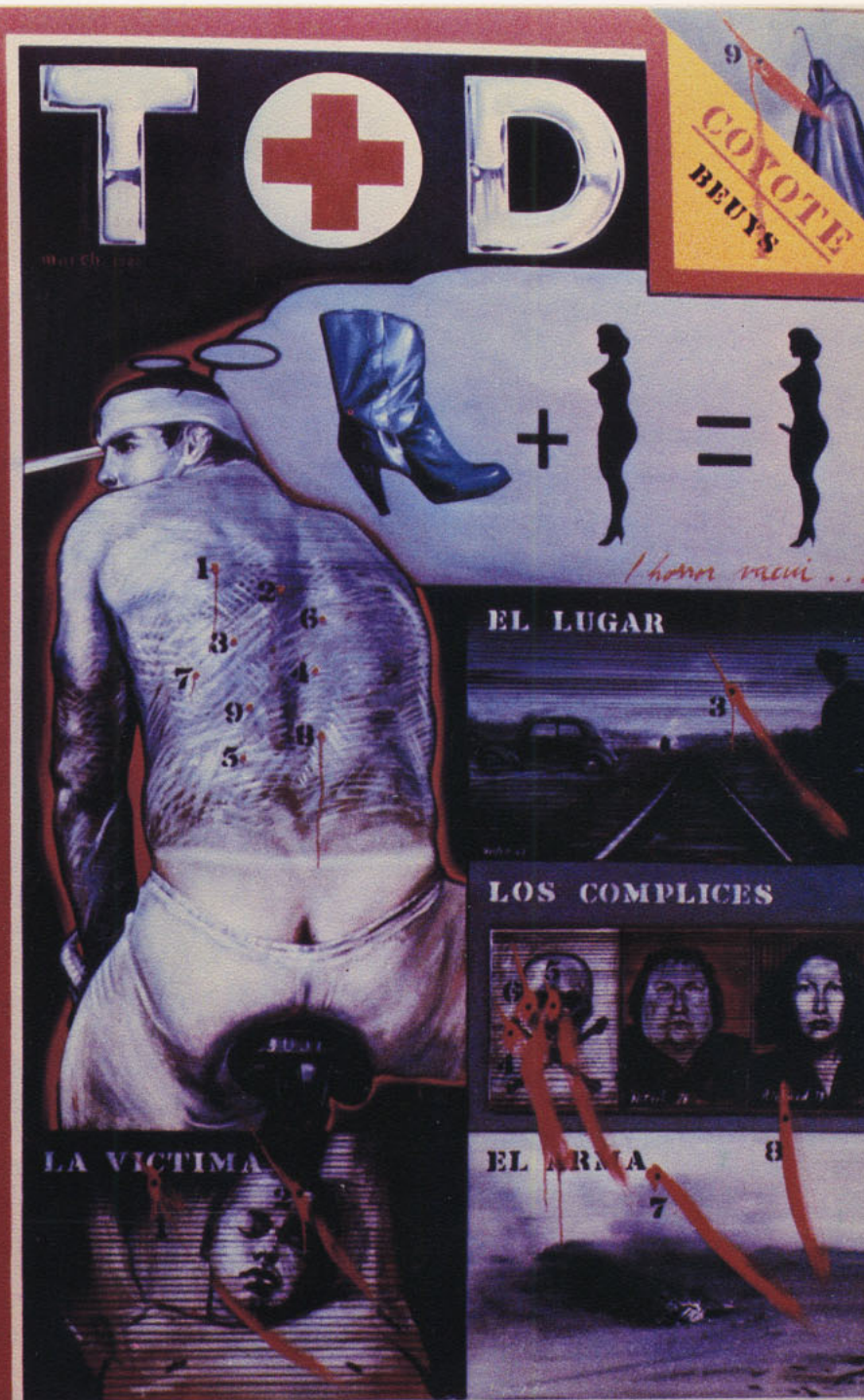
A diferencia de sus obras anteriores a 1977, en que ajustaba su esquema de representación visual a un tema central, cerrando en límites bien definidos el circuito de lectura, ahora, en cambio, renuncia a una lectura lineal, a un centro único de interés.

Dávila lleva a un límite máximo la fragmentación de la continuidad icónica, rompiendo con la cadena temporal, para ofrecer acciones (tiempos) distintas. Lo mismo sucede con el espacio que, al segmentarse, provoca situaciones espaciales disímiles. Vinculados a estos quiebres espacio-temporales, la téc-

ACTAEON, THE HUNTER, WHO BY CHANCE SAW DIANA BATHING IN THE SPRING, WAS BY HER CHANGED INTO A STAG AND KILLED BY HIS OWN DOGS...



INDEX : 1 ADAMI 2 CAULFIELD 3 D'ARCANGELO 4 DAVILA 5 DUCHAMP 6 HOCKNEY 7 JOHNS 8 LICHTENSTEIN 9 LINDNER 10 MAGRITTE 11 OLDENBURG 12 RAUSCHENBERG



AUSTRALIA...90c

La im-magine fatta per significare la
lavora con la parola che si vede
con l'occhio...

JUAN DOMINGO DAVILA
Tod
1980

nica se ajusta a esas rupturas, empleando, simultáneamente, diversos procedimientos pictóricos y gráficos. En ciertos casos desplaza la imagen en beneficio del signo escrito o numérico.

Obviamente, en una organización visual tan compleja como ésta, el campo semántico tiende a dilatarse; no obstante, gracias a la presencia de signos icónicos, que conllevan cargas significativas de evidente denotación, se ordena, en cierto modo, la lectura, pero sin alcanzar a superar del todo la ambigüedad y las diversas posibilidades interpretativas que se desprenden de las obras.

Sin embargo, los mayores problemas se presentan en el aspecto valorativo, porque estas obras circundan un terreno que predispone al espectador a enjuiciamientos éticos de las imágenes, debido a la visualización de comportamientos humanos que, habitualmente, se ocultan o sólo se insinúan. el erotismo, la violencia sexual, el heterosexualismo son planteados de manera abrupta. Frente a estas imágenes, que aparecen despojadas de cualquier aspecto sublimador, el espectador tiende a confrontarlas con sus principios morales o a proyectarse subjetivamente en lo que observa. En ambos casos, se corre el riesgo de atribuirle a las obras significados que no poseen. Esta gratuidad en las significaciones es un riesgo del cual está consciente el artista y lo asume, a pesar de los eventuales juicios condenatorios que pueda provocar su proposición plástica.

Benito Rojo (1950), artista autodidacta, estudió Derecho en la Universidad de Chile; estos estudios los interrumpió transitoriamente para viajar a Europa y Estados Unidos entre 1970 y 1972. A su regreso finalizó su carrera universitaria sin abandonar su vocación por el arte.

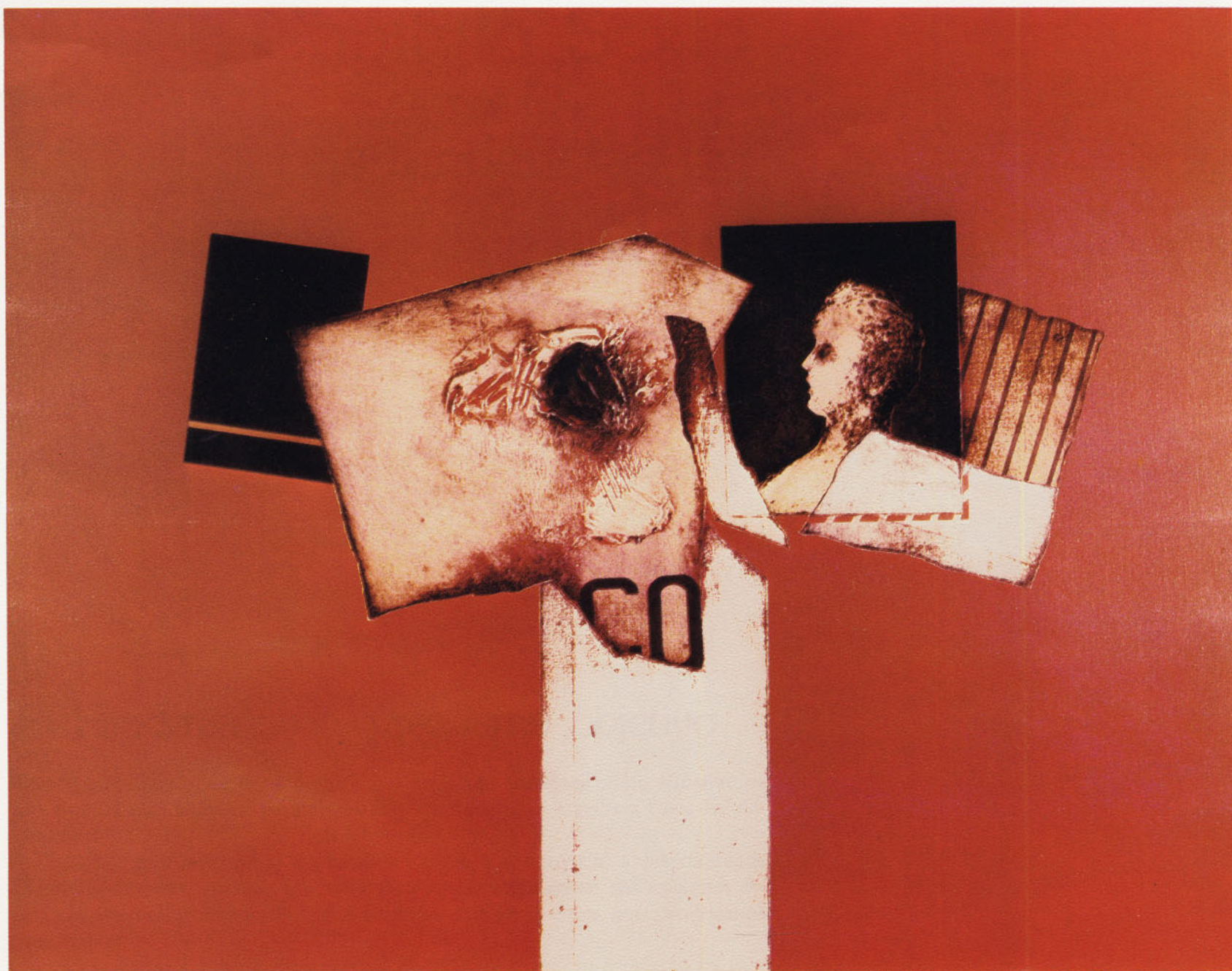
En la corta trayectoria que lleva como pintor ha logrado afianzar un modo de expresión personal. Como otros pintores que se han incluido en la Nueva Figuración, Benito Rojo se sitúa en una postura crítica respecto al comportamiento humano. Los medios de que se vale para elaborar visualmente sus planteamientos acerca del hombre tienen cierta correspondencia con el Informalismo; a igual que otros, no se ha sustraído a la influencia del arte informal: la expresión gestual y sígnica, el empleo de la mancha, de las grafías y pictografías han sido retomados por él, incluyendo, además, un particular interés por la semántica de los signos visuales.

A pesar de mantenerse en la convención del cuadro, hay elementos sustitutos, como el látex y el acrílico en vez del óleo; sustenta la idea del cuadro como objeto, prolongando el espacio plástico hasta el borde mismo de la tela. Pero la extensa superficie del soporte queda limitada por espacios circunscritos, rigurosamente dimensionados, en los que pinta diversas señales y signos, en variadas texturas y tratamientos. Estos verdaderos pictogramas conviven, a veces, con la figura humana, la cual aparece siempre cercada por un recuadro negro que ocupa la mayor parte de la tela; sólo en el centro, como una pequeña ventana, aparece la imagen, que es intervenida mediante recursos rescatados de la gráfica y destinados a saturar de significación la "pequeña ventana".

En todo el proceso de ejecución coexisten fuerzas racionales y emocionales que actúan simultáneamente y que confluyen en un equilibrio: lo racional encarnado en la composición a través del rectángulo como referente ordenador; lo emocional expresado en la calidez del color, en la mancha y en el gesto rápido. Con el elemento racional bloquea, incomunica y encierra; con el elemento emocional libera, comunica y abre.



BENITO ROJO



BENITO ROJO
Mutación II
1.10 x 1.40 m
1979

Capítulo Sexto

Las tendencias del realismo actual

El Hiperrealismo o realismo objetivo

Los historiadores y críticos de arte han utilizado términos como *Hiperrealismo* o *Realismo objetivo* para referirse a una tendencia surgida a fines del decenio del 60.

El Hiperrealismo nació en Estados Unidos y se proyectó a determinados círculos europeos, aunque con substanciales alteraciones en sus opciones temáticas, hecho revelador de las diferencias culturales entre norteamericanos y europeos.

Para algunos, este realismo actual es considerado un movimiento de vanguardia por su replanteamiento de la realidad exterior; para otros, no es más que el retorno a un cierto academicismo.

Si bien es cierto que el realismo contemporáneo establece un nuevo tratamiento de la imagen, no es menos cierto que plantea el resurgimiento de un proceso pictórico que hunde sus raíces en el pasado. La atracción por la imitación más o menos fiel, mediante una figuración ilusionista. Por lo demás, este resurgimiento tiene precedentes en otras épocas de la historia del arte, pero, obviamente, dentro de marcos estéticos y técnicos muy diferentes.

La tendencia realista, en toda forma pictórica del presente y del pasado, es expresión de la visión interpretativa del mundo visible. En este sentido, el rea-

lismo actual se apoya en el entorno urbano, utiliza técnicas propias de la publicidad, recurre al lenguaje del cine y de la fotografía. Con estos recursos visuales indaga sobre aspectos de la realidad que nunca antes habían sido abordados por la pintura.

En el realismo podemos distinguir, básicamente, dos caminos al interior de su campo semántico: aquel que utiliza el documento fotográfico, ya sea obtenido por el propio artista, o bien, recurriendo a la imagen reproducida mecánicamente por otro. El segundo camino es el trabajo directo sobre el motivo, sin el intermediario de la reproducción mecánica de la imagen. En el primero, hay una clara inclinación por la búsqueda de la evidencia visual; mientras que en el segundo, la imagen que propone el artista trasluce sus propias obsesiones.

En los artistas norteamericanos llama la atención el uso sistemático de la reproducción fotográfica, como medium para la ejecución de la obra; algunos proyectan la fotografía (diapositiva) sobre la tela y otros la utilizan indirectamente como antecedente visual. Pero, en ambos casos, la ejecución de la imagen es manual. Se ha utilizado el término de *Fotorrealismo* para designar este tipo de pintura.

Recordemos que con la invención de la fotografía en el siglo XIX, y su posterior desarrollo y perfeccionamiento técnico y artístico, el arte se liberó del compromiso de reproducir fielmente la realidad, abriendo nuevos horizontes. Pero, al avanzar el siglo XX, la fotografía adquirió tanta importancia como reproductora o modificadora de la realidad, que el artista se ha visto en la necesidad de relacionarse con ella, utilizándola no sólo como apoyo temático, sino que interviniéndola para conseguir nuevos objetivos semánticos. En cierto modo se ha producido un desafío entre la fotografía y la pintura: el pintor pretende competir con el fotógrafo y superar la realidad que éste capta con la lente.

Ahora bien, si lo que se pretende es alcanzar la evidencia objetiva, creemos que el resultado no constituye más que un testimonio visual. Se trata de una postura diametralmente opuesta a la visión crítica y analítica de otras tendencias paralelas a la que se estudia.

El realismo actual pareciera reducir el lenguaje pictórico a sus datos primeros: afirmativos, representativos, repetitivos. Si es así, significa que el trabajo plástico no es en profundidad, sino que sólo en superficie. El artista estaría reivindicando su derecho al virtuosismo y acreditando su capacidad de representar lo real.

Sin embargo, el realismo actual presenta matices que conviene analizar y lo haremos a partir de nuestros propios pintores.

Representantes del realismo actual

En Chile, la nostalgia por el realismo es un hecho evidente, a nivel del gran público, donde no está ausente el recuerdo de la tradición plástica del siglo XIX.

En este sentido, el pasado realista ha tenido su prolongación contemporánea en la persona de *Miguel Venegas* (1907-1979) y en sus numerosos discí-

pulos. El retorno a la unidad representativa del cuadro, la reintroducción de leyes académicas y principios formales propios del código pictórico tradicional, que enfatizan el oficio minucioso, difícilmente ofrecen la posibilidad de instaurar un nuevo sistema de representación visual más de acuerdo con los imperativos de nuestro tiempo.

Tampoco logra instaurar un nuevo modo de conocimiento visual Tom Daskam (1934), artista norteamericano residente en Chile, aunque no por los mismos motivos. Al no practicar una pintura académica propiamente tal, se distancia de Venegas y sus discípulos. No obstante, su enfoque realista tiene, como fundamento la analogía. A pesar de introducir ciertos elementos colóricos y lineales que se apartan de la fidelidad del modelo, el sustrato permanece inalterado. Prueba de ello es el método destinado a la plasmación de la imagen pictórica: se apoya en la observación empírica y en la fotografía en blanco y negro para olvidarse, según él, del color. Este método lo alterna con el apunte, a veces de memoria; “el color yo lo invento, lo vuelvo a mirar con otros ojos”, dice el pintor. Pero, este cambio en el registro colórico no modifica ni altera, mayormente, la significación habitual de lo real.

El arquitecto y pintor Jaime Bendersky (1922) es el que más se aproxima a la óptica hiperrealista. Recurre también a la fotografía para iniciar su trabajo y, al traspassarla al formato mayor de la tela, modifica formalmente la imagen fotográfica, de acuerdo a sus propias conveniencias de composición, forma, color y efectos de luz y sombra. No se puede dejar de reconocer la ampliación del campo semántico de los objetos que pinta (murallas, puertas, tambores de gasolina, automóviles, etc.), los cuales, antes de su visualización pictórica, proporcionaban una débil carga significativa.

Su apropiación de objetos, se transforma en una especie de fetichismo —común a la mayoría de los realistas actuales— que restringe el mundo representado al limitarse a determinados objetos, reducidos a una dimensión única que los estabiliza y paraliza el flujo temporal. De aquí se infiere un común denominador de esta modalidad realista: la voluntad de no intervención en el mundo.

Otro arquitecto activo, dedicado a la pintura, es Ernesto Barreda (1927).

Confiesa su apego “a una realidad total en la representación de la naturaleza creada”¹⁶². Su relación con el mundo real asume características muy personales; según él, son el fruto de su formación como arquitecto. Con mucha franqueza afirma que el arquitecto-pintor tiene “una verdadera mordaza en su imaginación, disciplinada por las posibilidades de la construcción físico-arquitectónica. Y agrega: “Este es un auténtico drama. ¿Que habríamos dado, en múltiples ocasiones, por habernos enfrentado al reto de la tela vacía con total soltura, condición fundamental para la auténtica creación artística; por haber podido crear formas que, no necesariamente, tengan lógica constructiva, espacios y formas imaginarias, y no reminiscencias de mundos reales? Haber podido jugar caprichosamente, en aras de un efecto más libre, con las luces, sombras, colores; haber “sabido” menos y no haber poseído todas esas disciplinas indispensables en la creación pictórica, pero no suficientes”¹⁶³.

Tal vez llevado por esta inquietud tan conscientemente expresada, Barreda exploró, a partir de 1976, temáticas imaginarias cuya vinculación con el Surrea-



TOM DASKAM
Alhuc
0.50 x 0.80 m
1971



JAIME BENDERSKY
Diciembre 1979

162 Barreda Ernesto, *Arquitectura y Pintura*. Aisthesis Nº 4. Revista de Investigaciones Estéticas. Universidad Católica de Chile, Santiago 1969.

163 Ibid.



ERNESTO BARREDA
Calle 33
 1980
 0.73 x 1.30 m



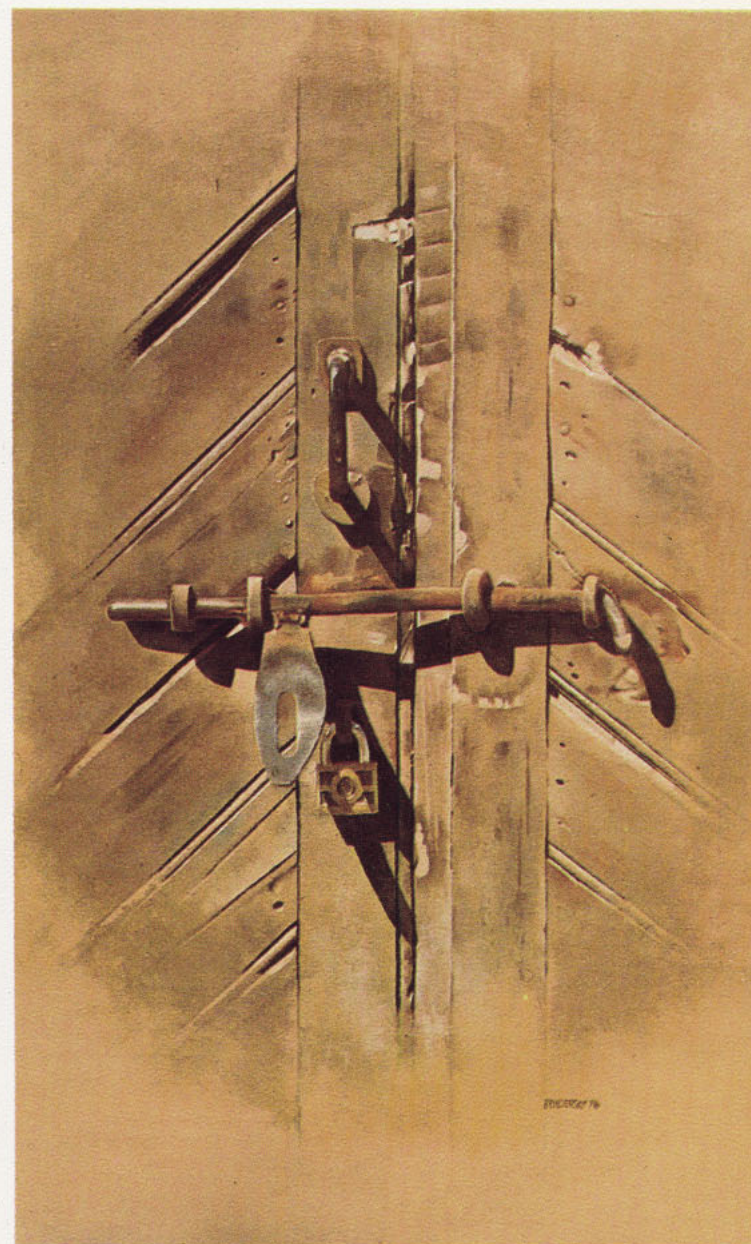
ERNESTO BARREDA
Mesa
 Las Condes 1977



lismo no se puede soslayar. Este cambio de rumbo no significó renunciar a su enfoque realista, que había puesto de manifiesto en sus ventanas, puertas y paredes envejecidas, sino que lo trasladó a animales, objetos diversos e, incluso, a la figura humana.

Otra artista que se vincula directamente con el mundo real, especialmente con objetos y lugares urbanos, es la pintora y dibujante *Carmen Silva* (1927). Para ella, el arte debe reflejar el mundo real de manera sencilla, simple, entendible y comunicable.

El realismo actual tiene en *Claudio Bravo* (1937) su exponente más destacado. Estudió durante algún tiempo con Miguel Venegas y luego abandonó el

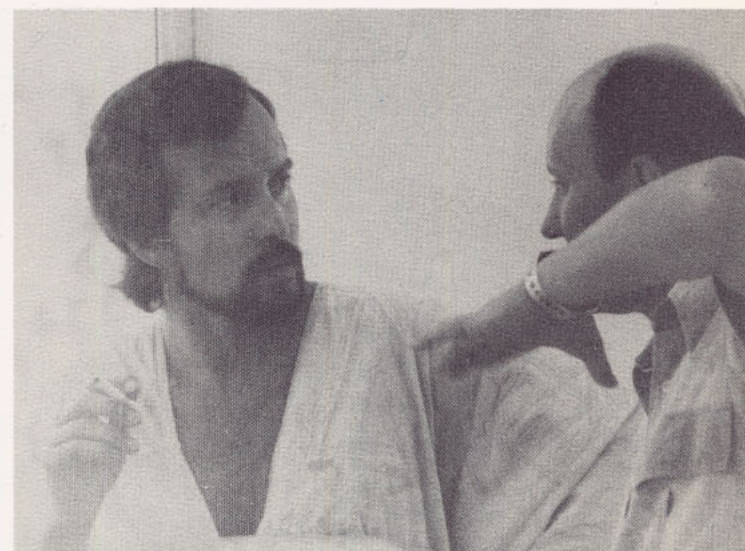


JAIME BENDERSKY

al frente:
JAIME BENDERSKY
Retrato del Jerarca



CARMEN SILVA
Oleo
1956



Claudio Bravo
con el Director de la Galería Marlborough,
New York.

CLAUDIO BRAVO
Portrait of Antonio Cores
2.00 x 1.50 m
1973



GONZALO LANDEA
Actualité
 Fragmento
 1974

país, a la edad de veintitrés años, radicándose en España y Marruecos. Ha realizado toda su carrera artística en el extranjero, alcanzando notoriedad internacional.

No aludiremos a su temática retratística, destinada a complacer al cliente, donde el artista muestra un oficio adquirido después de largas y fatigosas sesiones de trabajo. Más importante es aquella parte de su obra destinada a la exploración libre del mundo, aunque sin renunciar a su visión realista. En muchos de estos cuadros hay una manipulación del dato real que le permite proponer una inquietante atmósfera, no proveniente del dato visible como tal, sino de un mandato interior, destinado a alterar su significado convencional.

Cuadros como *Paquete Azul*, *Retrato de Antonio Cores* o *Abdullah's Pinbal Machine* son reveladores de su singular enfoque. En el primero, haciendo uso de objetos tan triviales como una bolsa de papel, un paquete azul y un plato con huevos, dispuestos en un orden que recuerda la composición de los antiguos bodegones, el pintor imprime al conjunto una connotación que no se da en esos objetos. Aquí reside, a nuestro juicio, la superación del verismo. En el *Retrato de Antonio Cores*, representado sólo por sus vestimentas de corredor de motocicleta hay, quizás, más indicios significativos de la personalidad del personaje, que si hubiese ejecutado un retrato propiamente tal. En su obra *Abdullah's Pinbal Machine* pinta una máquina de entretenimiento, que ofrece un inquietante contraste entre ella y la figura humana que se divisa detrás de la puerta entreabierta. Todo el virtuosismo del oficio, que llega a abrumar, se compensa con una situación cargada de misterio, que neutraliza la evidencia aplastante de la máquina electrónica.



CLAUDIO BRAVO
Abdullah's Pinball Machine
 1973



CLAUDIO BRAVO
Plantas

Capítulo Séptimo

Nuevas alteraciones en la representación visual

Arte y Tecnología

La actividad artística no ha excluido de su esfera específica los aportes que le puedan proporcionar otras áreas del quehacer humano. Este afán de apropiación de los instrumentos elaborados por otras actividades del hombre ha alcanzado, en el siglo XX, un notable desarrollo, acentuado por el progreso de la investigación científica y los resultados de la tecnología contemporánea.

Los artistas del siglo XX han aproximado el conocimiento científico y su aplicación práctica a su propio trabajo, modificando o alterando la función y finalidad de esos aportes.

La diversidad de proposiciones que han surgido de esta relación entre arte y tecnología han contribuido notoriamente a hacer más problemático el concepto de arte y, consecuentemente, han debilitado las tradicionales categorías intelectuales destinadas a diferenciar las distintas manifestaciones de la plástica entre sí. Por último, han revalorizado la participación del espectador, quien se ha visto obligado a actuar y reaccionar para comprender la situación a la cual se ve enfrentado.

Entre los artistas chilenos que se han preocupado, de manera preferente, por este campo de experimentación cabe mencionar a Juan Downey (1940), Alejandro Siña (1945) y Enrique Castro-Cid quienes residen en Estados Unidos.

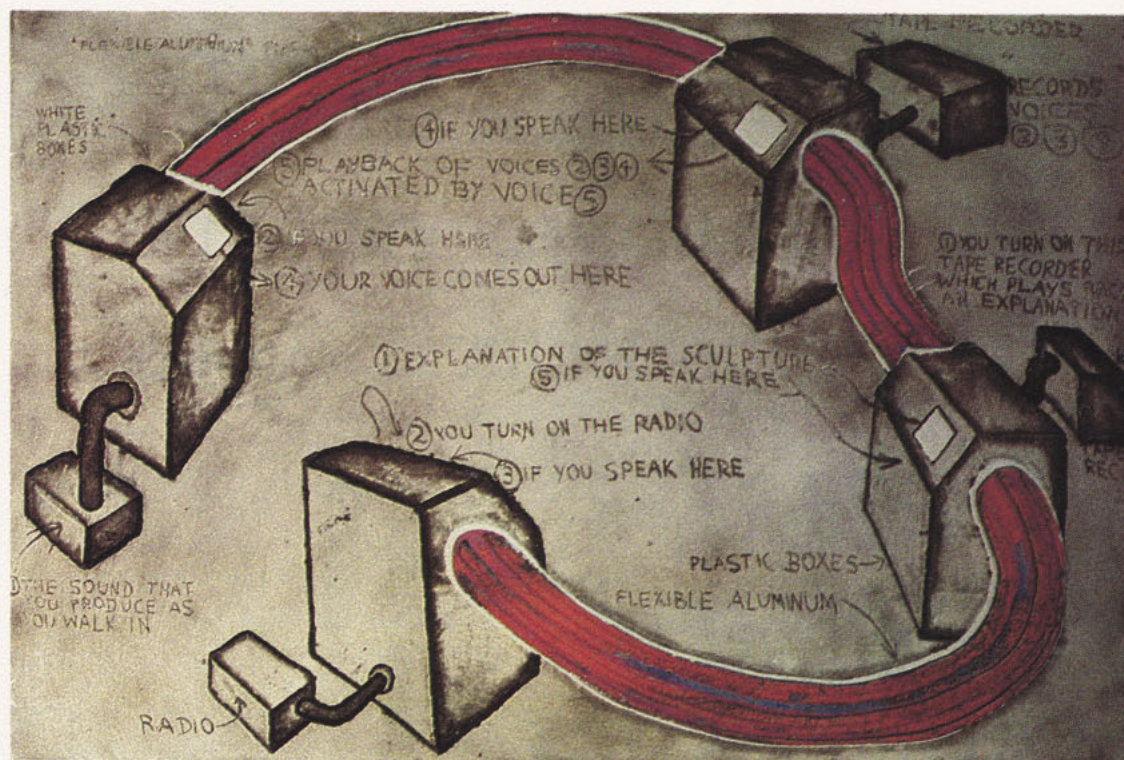
Juan Downey estudió arquitectura en la Universidad Católica de Chile y grabado en el Taller 99. En 1962 viajó a España y, al año siguiente, se trasladó a París para estudiar en el Atelier 17 con William Hayter. Posteriormente se trasladó a Estados Unidos.

Este artista tuvo una activa participación en el ambiente artístico nacional, antes de su partida al extranjero. Conjuntamente con Mario Toral trabajó las técnicas del grabado, innovado en algunos de sus aspectos con el fin de ampliar



Juan Downey
Santiago 1980

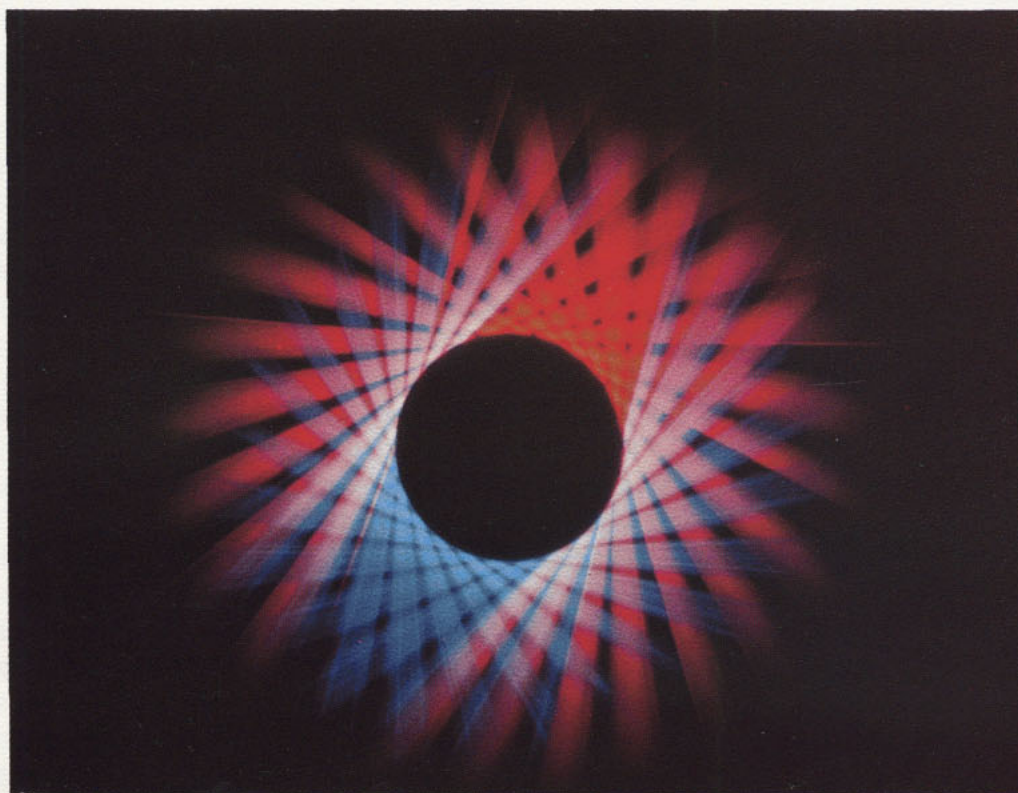
JUAN DOWNEY
Do it yourself:
The human voice
1967



JUAN DOWNEY
Pintura
1964



ALEJANDRO SIÑA
 Spinning Shaft
 Night Butterfly
 3 x 1.20 m
 (Motor, neón,
 elementos electrónicos)



ALEJANDRO SIÑA
 Spinning Box
 1.2 x 1.2 x 0.15 m
 Boston 1979



Alejandro Siña,
con un grupo de artistas
norteamericanos.
Boston 1981.

sus recursos expresivos; hasta ese momento estaba interesado en la representación del maquinismo y de la energía en una visión próxima a la de Roberto Matta.

Un importante vuelco en sus inquietudes artísticas se produjo en Estados Unidos al tomar contacto y trabajar con Nam June Paik, pionero del video-art norteamericano. Desde ese instante, se propuso “trabajar con la energía en vez de representarla”. Es así como, en 1966, surgieron sus ambientaciones audiovisuales en las que utilizó la luz, el sonido y distintos tipos de energía. Estas ambientaciones las presentó en una sala con circuito cerrado de televisión, donde el público tenía activa participación.

En los últimos años, Downey se ha dedicado al video-art y, actualmente, realiza una obra titulada *Video Transamérica* que tiene por objeto un intercambio de información entre las culturas indígenas del continente y, a la vez, dar a conocer en forma masiva, con el cassette, la situación actual de esas culturas. Este objetivo del artista es consecuente con su concepción del arte como “comunicador cultural”, y con la incorporación al arte de los instrumentos mecánicos de reproducción de las imágenes.

Alejandro Siña, ingeniero eléctrico, estuvo becado en el Instituto Tecnológico de Massachusset entre los años 1973 y 1975. Con sus obras se ingresa a un terreno muy poco estable, desde el punto de vista estético, debido a que se borran las fronteras que distinguen a las expresiones plásticas entre sí. Este problema, por lo demás, trasciende la esfera de la relación arte y tecnología para constituirse en uno de los problemas fundamentales del arte actual.

Al enfrentarse a la obra de Siña surge la interrogante: ¿En qué expresión plástica debe ubicarse? ¿Es pintura o escultura? ¿Y si no es ninguna de las dos dónde debe situarse?

Es indudable que no se puede calificar su obra como pintura o escultura en sentido estricto y de acuerdo con los criterios habituales que las distinguen. Uno de esos criterios de reconocimiento es el tipo de soporte sobre el cual se ejecuta la obra, pues ha sufrido modificaciones tanto físicas como conceptuales en el transcurso del siglo XX: han surgido nuevos materiales en calidad de soporte físico y se ha puesto en tela de juicio su carácter de medio, desapareciendo en ocasiones su función específica para transformarse en fin en sí mismo. Más aún el soporte tradicional ha desaparecido en determinadas corrientes contemporáneas, como se tendrá la oportunidad de analizar más adelante.

En el caso que nos preocupa, el soporte tiene una presencia que no queda oculta por la imagen, como acontece con la pintura de caballete. En la obra de Siña, lo constituyen ampollitas, varillas de vidrio o construcciones electromecánicas que provocan diversos y variados efectos visuales. En estricto rigor, no existe el soporte en su sentido tradicional.

Este artista-ingeniero construye objetos que pueden clasificarse en tres grupos: objetos colgantes, ejecutados con varillas de vidrio muy delgadas que contienen gases inertes (argón, neón o helio) e iluminados con distintos haces de luz coloreada, según el gas que se emplee; ampollitas de gran tamaño, que también contienen gas y poseen filamentos eléctricos, las cuales, al ser tocadas con la mano, afectan los circuitos intermitentes de frecuencia de alto voltaje dentro de la ampollita, provocando espectaculares efectos de

luz. Por último, construcciones electro-mecánicas con líneas de luz giratoria, que producen complejos ritmos entrecruzados, gracias a un programador.

No hay duda que muchas de estas experiencias lumínicas tienen una evidente aplicación en espacios muy determinados: salas de baile, cines, plazas, publicidad urbana, etc., ofreciendo eficaces estímulos visuales.

Enrique Castro-Cid emigró a los Estados Unidos, después de una corta permanencia como alumno en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a comienzos de la década del 60.

En el año 1961 expuso sus pinturas y dibujos en la sala de exposiciones de la Unión Panamericana en Washington, dándose a conocer por primera vez en el país del Norte. En la presentación de su catálogo escrito por el crítico José Gómez Sicre, se aludía a trabajos resultantes “de las misteriosas estructuras de la naturaleza”. Cierta cercanía con Roberto Matta y con Arshile Gorki se puede detectar en esta obra inicial de Castro-Cid con títulos tan sugerentes como: *Metapsicosis*, *Reencarnación*, *Escatológico*, *Forma abisal*, etc.

Desde 1965, su actividad tomó un camino muy distinto. Gracias a la ayuda que le proporcionó la Fundación Guggenheim, se dedicó a trabajar con piezas provenientes de la electrónica. Los resultados de esta investigación los exhibió en la Galería Feigen: era un conjunto de máquinas ejecutadas en metal, plexiglas, compresores de aire, electromagnetos, ojos electrónicos, proyectores de cine. Los que vieron estos objetos hablaron de máquinas cibernéticas, de diabólicos robots o de extrañas creaturas extraterrestres.

El artista aclaró su posición al señalar que: “En el siglo XIX, las máquinas eran consideradas encarnación del demonio. Aún hoy, la gente habla de la automatización como un enemigo que despoja al hombre de su trabajo. Pero yo me siento optimista del desarrollo de la tecnología. La automatización producirá un mundo liberado del esfuerzo humano, destruyendo así el concepto moralista del trabajo. Creo en una sociedad dionisiaca”.

Con respecto a las críticas que se le hicieron en el sentido de que sus obras se apartaban de las fronteras artísticas, Castro-Cid respondió: “No me interesan si la consideran arte o no. Yo no soy artista con mensaje que se encierra en su taller a expresarse. Salgo a la calle y trato de ver lo que está ocurriendo. Por el momento he visto máquinas, máquinas por todas partes. Nos rodean, nos asustan. El hombre moderno tiene que aprender a convivir con ellas, a manejarlas”.

Efectivamente, las proposiciones que han surgido de esta vinculación entre arte y tecnología están —como lo indicamos— muy alejadas del concepto habitual de arte y de estilo.

La significación de estas obras está basada en una idea particular del universo urbano y de la función del arte en ese medio. La participación del espectador, fundamental en la mayor parte de estos trabajos, pareciera corresponder a un deseo de revalorización del entorno técnico que, a menudo, se juzga con bastante hostilidad. Al actuar sobre la significación funcional de la técnica industrial —recuerda el gesto de Marcel Duchamp con sus ready— made estos artistas no sólo tratan de humanizarla, sino que de estrechar sus vínculos con una sociedad que ha hecho de la ciencia y de la técnica un dominio reservado.

Estos artistas chilenos, vinculados de manera tan directa con la técnica contemporánea, se apartan de las experiencias plásticas usuales en nuestro medio. No hay duda que su prolongada permanencia en países muy industrializados, poseedores de una avanzadísima tecnología, les permitió familiarizarse con un modo de vida muy distinto al de nuestro país y orientarse por caminos experimentales, en consonancia con una civilización industrial muy desarrollada.

Arte y Concepto

Desde fines de los años sesenta se ha acentuado una manera de ser y devenir de las artes plásticas radicalmente distinta a la de los decenios anteriores. No es posible aplicar a numerosas realizaciones de la pintura y escultura contemporáneas, los esquemas, medidas y paradigmas que se usaban y se usan todavía provechosamente para las antiguas o para las de un pasado reciente.

¿Cómo se podría hablar de “dibujo delicado” o de “rítmicas pinceladas”, a propósito de trapos adheridos a un soporte o de láminas metálicas retorcidas y oxidadas? ¿Cómo hablar de “armonía de colores” en obras que llevan palabras impresas sobre una hoja de papel?

Hemos visto las profundas transformaciones que se han producido en la primera mitad del siglo XX respecto al arte que imperaba en el siglo anterior. Pues bien, una alteración mucho mayor se produjo al promediar la década del 60: surgieron nuevas formas expresivas, basadas sobre todo en elementos conceptuales, que desplazaron en cierta medida a aquellas basadas en el empleo de medios expresivos esencialmente pictóricos y plásticos. Un número considerable de artistas aparecidos en los últimos años realizan su actividad prescindiendo del uso de formas y colores; se inclinan a la búsqueda de un “nuevo modo de ver”, valiéndose de materiales heterodoxos que no se caracterizan precisamente por su potencial estético sino que por su carga desmitificadora o provocadora.

Muchos de estos artistas emplean diversos lenguajes que no pertenecen específicamente al lenguaje pictórico, sino que a la música, al teatro, al cine, a la televisión, a la fotografía, lo que conlleva múltiples operaciones mixtas, como es el caso de los “happenings”¹⁶⁴ o de los “environment”¹⁶⁵, que transfieren el elemento artístico a un contexto muy distinto de los tradicionales.

Para comprender mejor todas esas transformaciones del arte actual conviene revisar algunos aspectos de nuestra civilización contemporánea.

Al artista le es difícil eludir la interdependencia que se ha producido en nuestra civilización entre el arte y la técnica, entre aquel y la ciencia y, más recientemente, entre el arte y los medios de comunicación de masas. Por otra parte, han alcanzado particular intensidad los estudios lingüísticos y semióticos destinados al análisis de los diversos lenguajes empleados por el hombre, que se han proyectado, incluso, a la esfera de los lenguajes artísticos, tanto en sus estudios teóricos como en la práctica del arte.

El artista, como cualquier otro ser humano, está siendo afectado por los

164 El happening (suceso, acontecimiento) se ha definido como “una forma artística basada en la extemporaneidad de la acción, a menudo gestual, o vinculada a intervenciones sobre las cosas, y acompañada por acciones de tipo teatral, mímico, pictórico, musical”.

Allan Kaprow, uno de los creadores del happening, establece algunos de sus principios:

1. La línea entre arte y vida debe seguir siendo fluida y lo más indistinta posible; 2. Por lo tanto, la derivación de los temas, de los materiales, de las acciones y su correspondencia puede salir de cualquier lugar o período, excepto de las expresiones artísticas y de su ambiente e influjo; 3. La representación de un happening debería acontecer sobre muchos espacios, a veces móviles y mutables; 4. El tiempo, a igual que las consideraciones sobre el espacio, debería ser variado y discontinuo; 5. Los happening deberían ser representados una sola vez; 6. El público debería ser enteramente eliminado; 7. La composición de un happening es igual a la de un “assemblage” y de un “environment”, es decir, está constituida de cierto “collage” de acontecimientos, en ciertas medidas de tiempo y en ciertas medidas de espacio.

165 La noción de environment está estrechamente ligada a la del happening hasta el punto que se podría decir que un happening es un environment dinámico y que un environment es un happening fijo. No obstante, el environment ha desarrollado una solución más bien escultórica con especial énfasis en el espacio físico en el cual se produce la acción.

múltiples estímulos que recibe de su entorno, muchos de los cuales ya no están constituidos por elementos naturales, como en otros tiempos, sino que por elementos artificiales. ¿Cómo no considerar que el artista se motive de los objetos producidos por las máquinas o por las imágenes elaboradas por los instrumentos de reproducción mecánica que tan sistemáticamente golpean la retina y modelan nuestra percepción?

De igual modo, al artista le es casi imposible soslayar la atmósfera, el color y la forma creados por las imágenes plástico-cromáticas que nos rodean, por la iluminación difusa de las ciudades debido a la contaminación ambiental, por el color de los artefactos de uso diarios, por la luz filtrada a través de un techo plástico, etc., que, en definitiva, terminan por reflejarse en las ideaciones plásticas del artista actual.

Por último, está la atmósfera humana que lo circunda, con sus variados problemas políticos, económicos, sociales y culturales y que, hoy más que nunca, ya no son de carácter exclusivamente local sino que planetario, afectando a todos los hombres en su comportamiento individual y en su convivencia social.

Desde mediados de los años sesenta, se ha agudizado en algunos círculos internacionales la preocupación por los problemas que se han reseñado. Surgieron nuevas tendencias destinadas a una revisión crítica del comportamiento humano y, a la vez, a replantear el concepto mismo de arte. Esta doble revisión se canalizó a través de diversas corrientes conceptualistas que dieron origen a las expresiones del arte ecológico (Land Art), del Body Art (arte de la autopercepción o presentación del propio cuerpo), del Art-Language (corriente conceptual estricta y rigurosa) y del Arte Pobre¹⁶⁶.

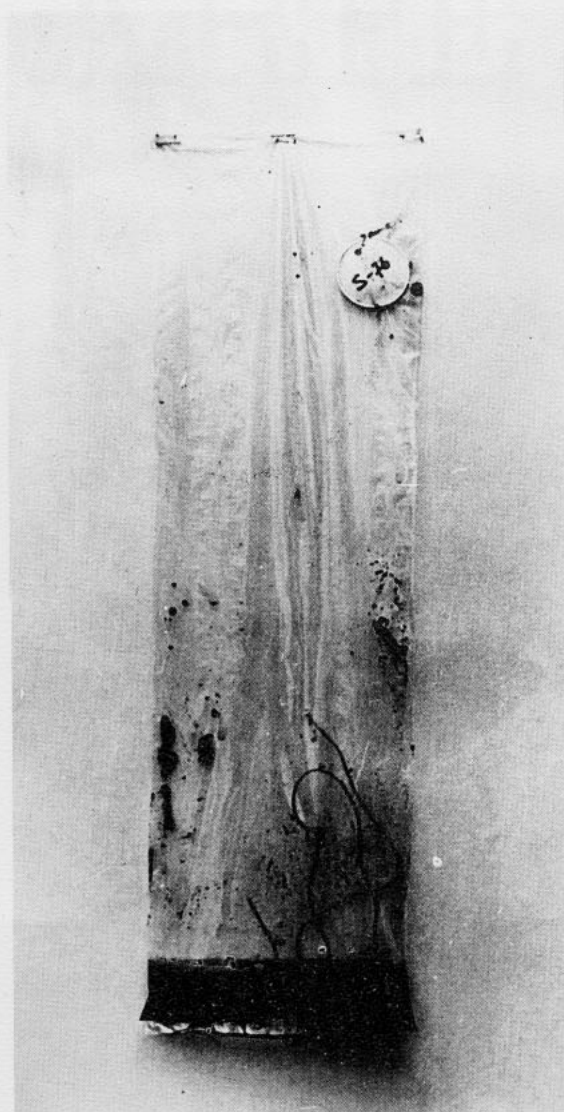
La corriente denominada *Land-Art* surgió en los Estados Unidos, a mediados del decenio del 60. El artista eligió como soporte de su acción a la naturaleza, la cual es manipulada y, en cierta medida, transformada mediante procedimientos muy variados: se horadan surcos concéntricos en suelos helados, se trazan huellas en el desierto con la ayuda de máquinas pesadas, se excavan fosas en el terreno y luego se llenan con tierra tomada de otro lugar, etc.

Para estos artistas, la forma plástica no tiene ninguna importancia. Lo que interesa es la intervención del hombre sobre la naturaleza como una tentativa de aproximación inmediata del arte a los espacios naturales. La característica fundamental de estos trabajos ejecutados en el paisaje es su carácter precario y efímero, destinado a poner en tela de juicio la perennidad de la obra de arte, proponiendo una nueva definición del arte que, por lo demás, es una constante en todas estas corrientes.

El Land-Art establece dispositivos visuales que no pueden abstraerse del lugar en el cual surgen; de esta manera, se evade de los límites de la galería y del museo, rechazando los espacios habituales de exhibición de las obras. Al mismo tiempo, enjuicia el carácter mercantil en que ha caído la obra de arte al disponer su acción y el resultado en un soporte (la naturaleza) que no puede trasladarse ni venderse.

Estas acciones emprendidas en la naturaleza son sugerentes de la aspiración de algunos artistas de reencontrarse con ella y denunciar, al mismo tiempo, el peligro que significa su destrucción por parte de la civilización tecnológica.

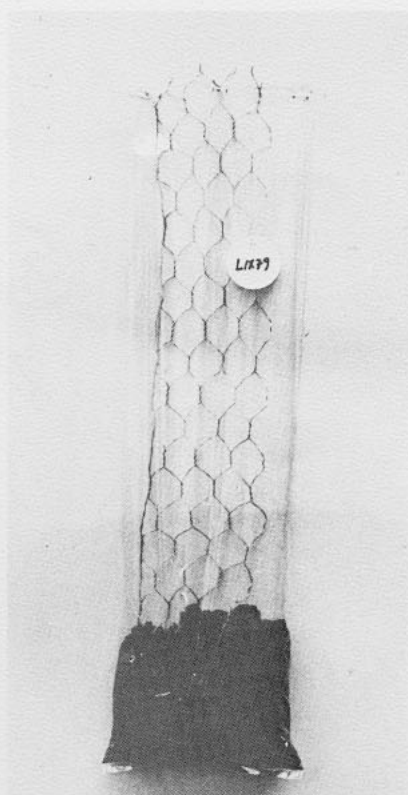
El *Body-Art* nació de acciones aisladas emprendidas por artistas de Esta-



VIRGINIA ERRAZURIZ
Serie de la memoria
1980

166 El término "Arte Pobre" fue creado por Germano Celant para designar las obras de un grupo de artistas italianos quienes, hacia 1966, ejecutaron una serie de obras y realizaron una serie de operaciones basadas en la utilización de materiales "pobres": andrajos, paja, tierra, yeso, etc. Más adelante, confluyeron hacia las corrientes conceptuales.

Conviene indicar que la agrupación de ésta y demás tendencias bajo el rótulo de "arte conceptual" es aceptable sólo en parte. Si bien es cierto que conducen a resultados intelectuales y tienen en común el rechazo de los medios expresivos tradicionales, derivan de ellas otras experiencias y otros resultados que no apuntan exclusivamente al campo intelectual.



VIRGINIA ERRAZURIZ
Serie de la memoria
1980



VIRGINIA ERRAZURIZ

167 El nombre proviene de la revista *Art-Language* fundada por cuatro intelectuales ingleses imbuídos de los principios de la Filosofía Analítica, de amplio desarrollo entre los filósofos de Inglaterra. Ellos son: Harold Hurrell, Terry Atkinson, Michael Baldwin y David Bainbridge.

dos Unidos, Italia y Francia, que eligieron su cuerpo como terreno de experiencias. Esta corriente representa, de hecho, otra forma de subversión respecto a la noción habitual de arte y a los circuitos de distribución artísticos. Las automutilaciones, la dramatización de gestos y actitudes, ciertos rituales profanos, que forman parte de esta tendencia corporal, están destinados a transformar toda acción en hecho artístico.

Se trata de una forma de actividad donde el artista se manifiesta directamente, sin pasar por “detrás” de la presentación de una obra ejecutada, liberándose a una serie de acciones que son transmitidas al público de manera directa o diferida. En este último caso, se recurre al cine, al video u otros procedimientos de reproducción visual.

La paternidad espiritual de estas corrientes surgió de un movimiento internacional denominado Fluxus, fundado en 1962 por George Maciunas e integrado, entre otros, por John Cage, Nam June Paik, Wolf Vostell y Joseph Beuys. Su finalidad era abolir las fronteras entre el arte y la vida y superar la actividad engendradora de objetos fijos de contemplación en beneficio de un arte de acción, mezclando a las manifestaciones puramente plásticas, manifestaciones musicales y teatrales.

Joseph Beuys, uno de los más significativos representantes del conceptualismo europeo, sufrió la condena cuando bautizó como “iniciativas artísticas” a todas sus acciones, incluso a aquellas que no entran en el marco de la creación artística propiamente tal. La base de su teoría artística está fundada en un idealismo humanitario, muy próximo a las ideas de pre-civilización y del derecho natural preconizados por Rousseau.

Estos artistas suelen contemplar con desasosiego, cuando no con un sentimiento de tajante rebeldía, el rostro alienado de la civilización contemporánea. El arte les sirve de oportunidad para denunciar todo lo que mistifica, oprime o aliena al individuo, incluyendo a veces en esa denuncia, la idea misma de creación.

Junto a estas dos tendencias hay una tercera, estrictamente conceptual, denominada *Art-Language*¹⁶⁷. Su finalidad es elaborar un discurso sobre el concepto mismo de arte. Se trata de un análisis riguroso del lenguaje del arte que se inició en el transcurso del decenio del 60, han sido ingleses, alemanes y norteamericanos, sus principales representantes.

Según Joseph Kosuth, uno de los iniciadores, “el arte es una definición del arte”; en otras palabras, la idea de arte y el arte son la misma cosa. Tratando de explicitar esta fórmula, se podría decir que se trata de un proceso analítico que renuncia a toda función representativa y expresiva para explorar el arte en sí mismo. Este se aproxima a un discurso provisto de una lógica interna, que pretende alcanzar un rigor científico. Entre sus procedimientos utiliza diversos medios de reproducción mecánicos como films, fotografías, fotocopias e, igualmente, conferencias y textos. Su uso nos recuerda que se ha renunciado al objeto para reubicar la proposición a nivel de la información.

El artista norteamericano recién citado afirma que su trabajo no es ni pintura ni escultura, sino que una “investigación del arte”. Para él, “el concepto de arte es un concepto sin significado preciso en un determinado momento, que existe sólo como idea utilizada por los artistas y que, en último análisis,

ACCIONES DE ARTE



LOTTY ROSENFELD

Una milla de cruces sobre el pavimento

Registros: Cine 16mm/Video 3/4 y Fotografías.

“En áreas urbanas y carreteras se ocupa como matriz un signo de tránsito colectivo y reconocible, el que se interviene en forma principal (significante), mediante una cinta de tela, alterando, de ese modo, su función (significado).

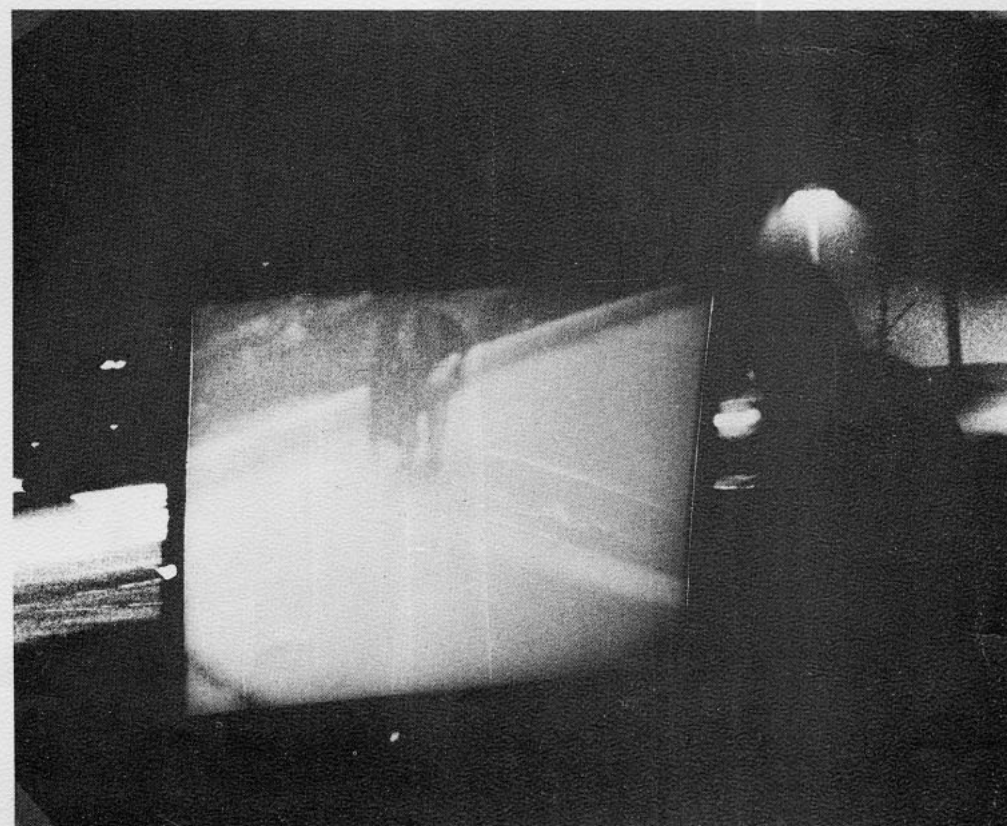
Este trabajo está estructurado a partir de una resistencia óptica a un signo concreto de carácter visual, resistencia que se expande metonímicamente al cuestionamiento de todos los signos y, por ende al código completo. Se propone de este modo, la reorganización, no solo de un horizonte visual, sino que, además, de un paisaje mental que en su cambio involucra una teoría de felicidad social.

Este trabajo supone su prosecución, proyecto que implica repetir estas cruces como trabajo colectivo de transformación del paisaje social imaginario sumando, a lo largo de Chile y de América, signos que quieren ser señales de atención, gestos de vida, desplegados hasta que su pertinencia se use y se desvanezca.”

Fotografía 1. Diciembre/1979/Santiago. Intervención en áreas urbanas.

Fotografías 2-4. Junio/1980/Santiago. Proyección de registros de la acción en cine/video, en el mismo lugar en que esta se efectuó. Estructurandose así una nueva intervención.

Fotografía 3. Junio/1980/Valparaíso. Intervención en carretera.



C. A. D. A.

Para no morir de hambre en el arte

Octubre de 1979

Foto 1

"Distribución de 100 lt. de leche entre 100 familias del sector poblacional, comuna La Granja".

Foto 2

"Medio de comunicación masivo,
Revista Hoy:
Una página como información de arte".

Foto 3

"Galería de Arte:
Sellado de una caja de acrílico con 40 bolsas
de leche que entran en proceso de descomposición".

Foto 4

"Organismo Internacional, exterior edificio N.U.,
emisión del discurso: *No es una aldea*
en idiomas oficiales de las Naciones Unidas".

Foto 5

"Copia magnetofónica del discurso".

Fotos 6 y 7

Videotapes:

"Desde la planta Soprole 10 camiones lecheros
inician un recorrido programado por la ciudad
que concluye con estos camiones alineados,
copando el frontis del Museo Nacional de
Bellas Artes. En la Fachada de acceso se extiende
un lienzo de 100 m² que clausura la entrada del
centro de Arte."

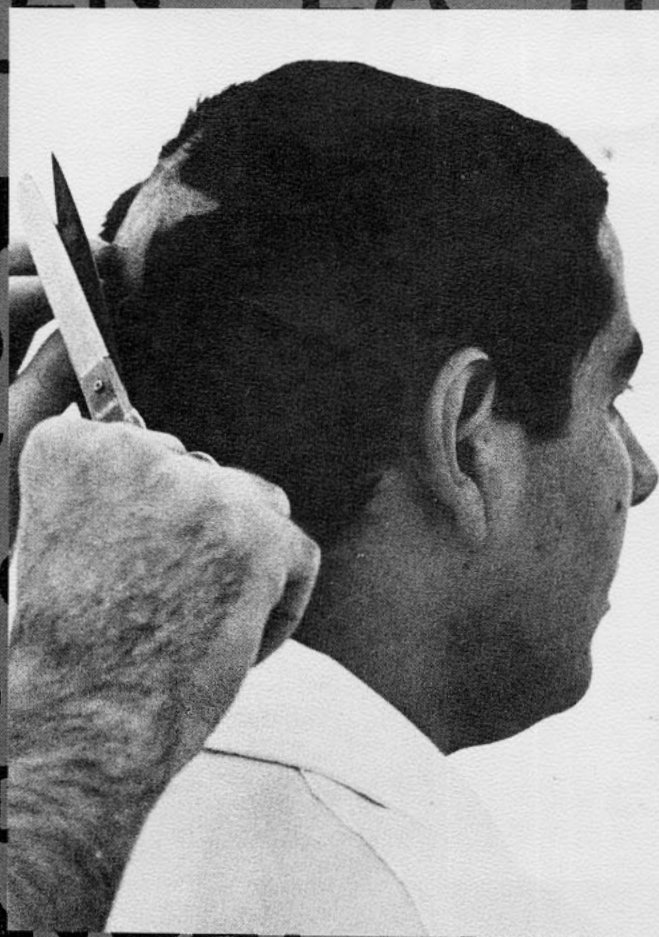
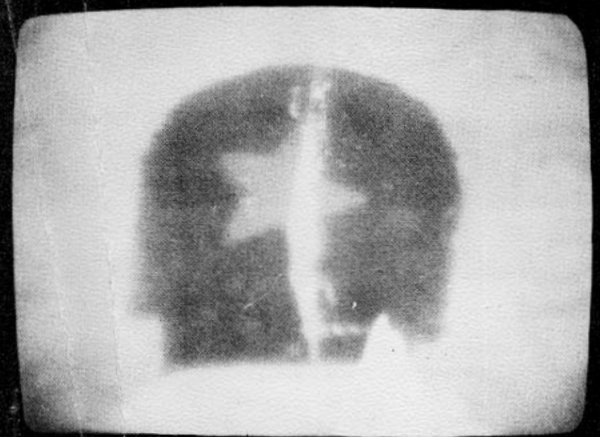
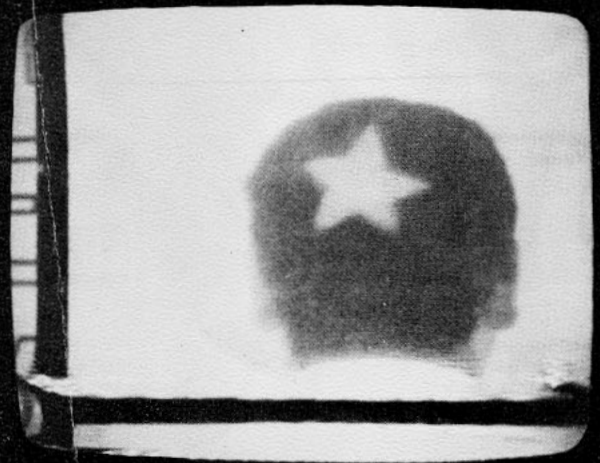


Imaginar esta página completamente blanca.

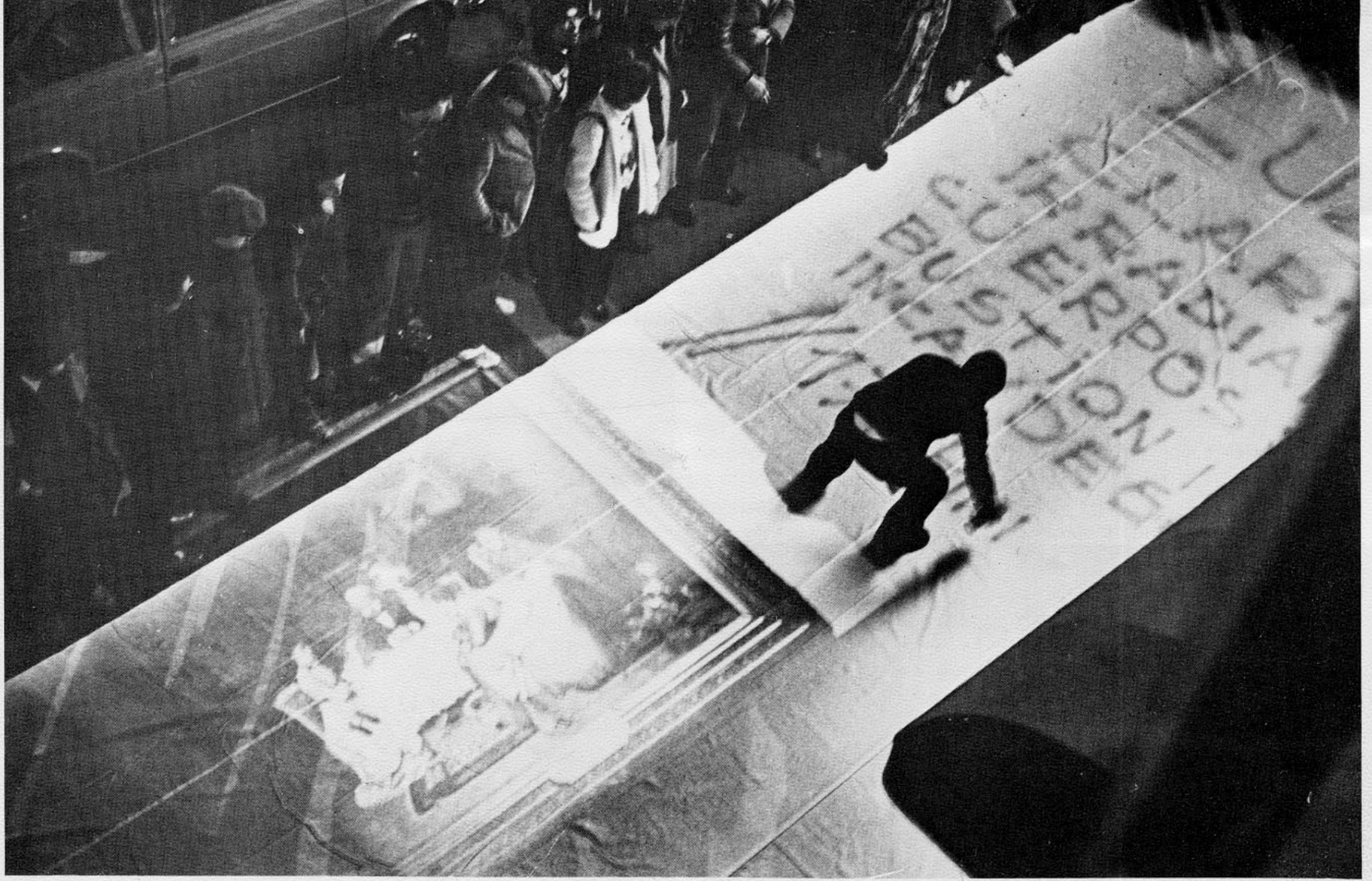
Imaginar esta página blanca
accediendo a todos los rincones de Chile
como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile
privado del consumo diario de leche
como páginas blancas por llenar.

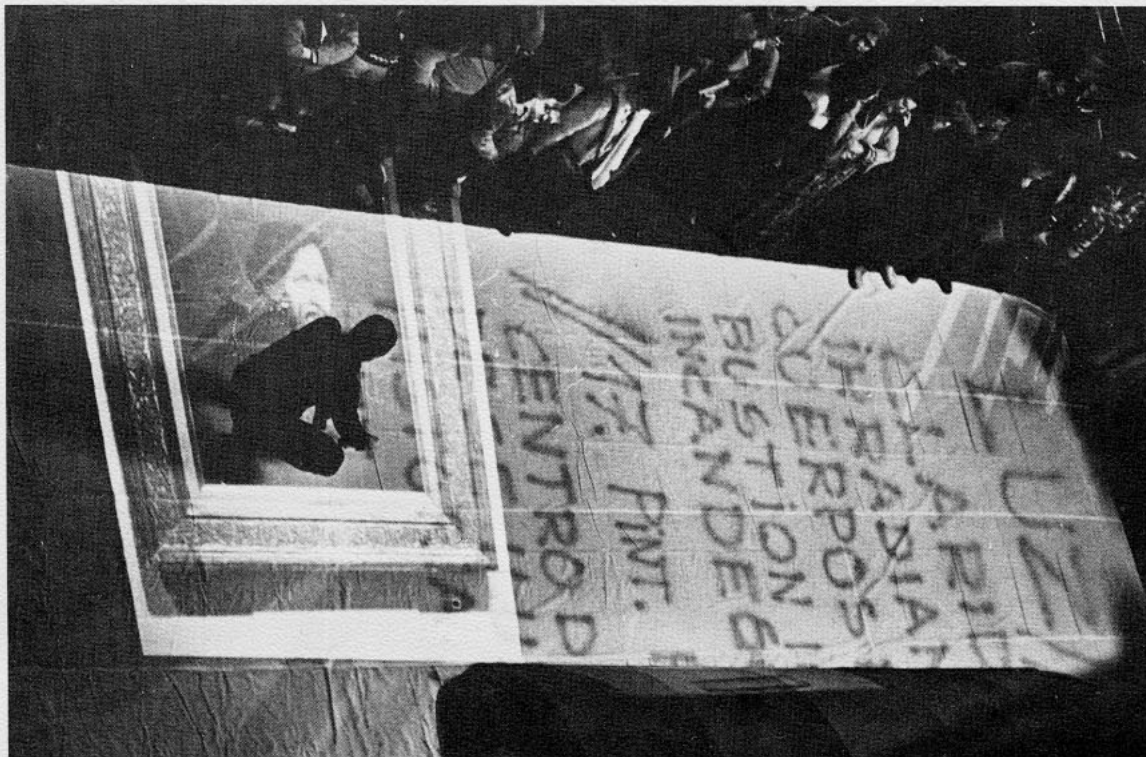
COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
CHILE \ OCTUBRE 3 \ 1979

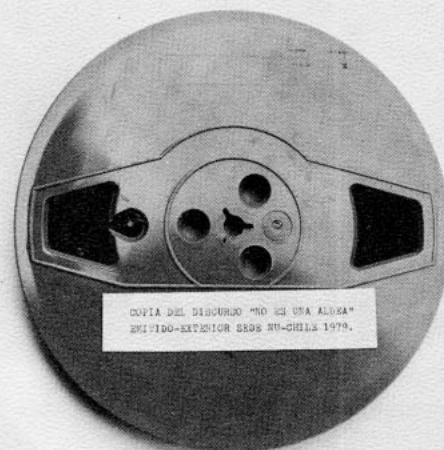
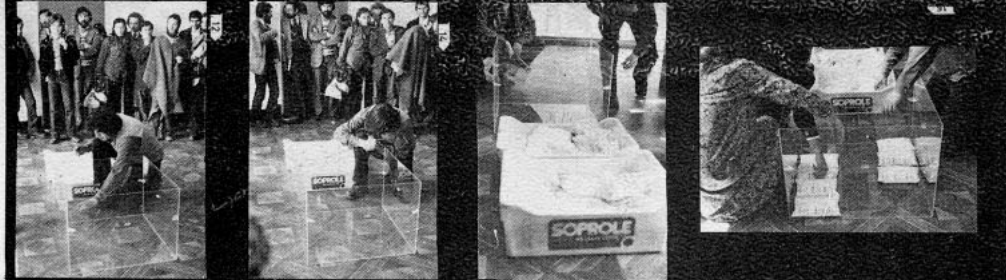


CARLOS LEPPE
Estrella solitaria
 Galería Cal
 1979.
 Acción en
 cuerpo vivo
 instalación video.



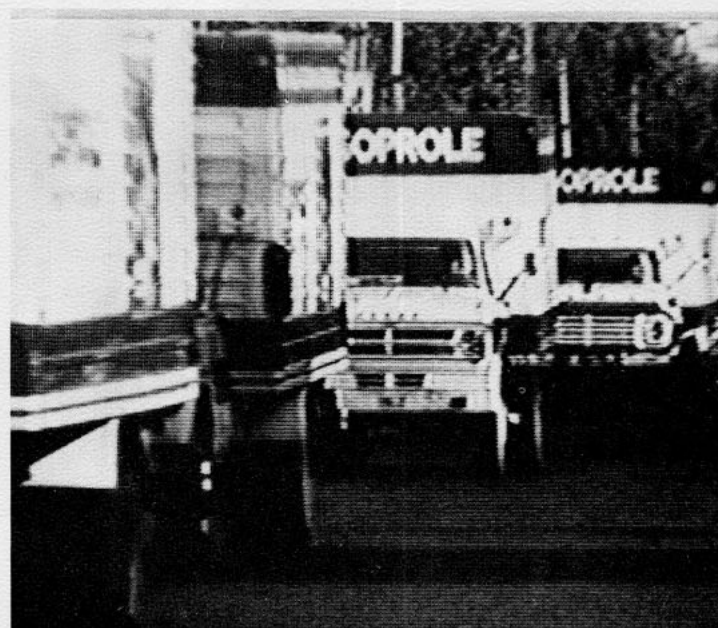
CARLOS ALTAMIRANO
Tránsito suspendido
Galería Sur
30 de Agosto de 1981





Copia del discurso "NO ES UNA ALGA"
EMI/IDO-EXTERIOR 8808 RU-CHILE 1979.

5



6



4

DIAMELA ELTIT

Zona de Dolor

Registros: Cine 16 mm/Video 3/4 y Fotografías.

“Diamela Eltit, escritora, realiza acciones de arte que se inscriben como operaciones necesarias a su producción literaria. Ella realiza lecturas públicas de trozos de su novela “Por la Patria” en los lugares aludidos por la obra, proyecta diapositivas de su rostro sobre los muros callejeros y lava las aceras de esos mismos sitios, incorporando los registros fotográficos de sus acciones al texto definitivo: en busca de un nuevo amanecer de la imagen en la literatura.

Las lecturas se realizan en prostíbulos (cárceles u Hospederías) que ella designa como *Zonas de dolor*, regiones límites de nuestra experiencia y conciencia urbana. La artista accede a esos lugares inscribiendo en su propio cuerpo lacerado el umbral de dolor que autoriza su identificación con esos rincones que son los márgenes de la vida colectiva.”

Fotografía 1. Enero/1980/Santiago. Proyección de diapositivas de su rostro sobre muros de sector prostibulario.



Fotografías 2-3. Lavado del sector prostibulario.

Fotografía 4. Junio/1980/Valparaíso. Lectura en prostíbulo de fragmentos de su novela.



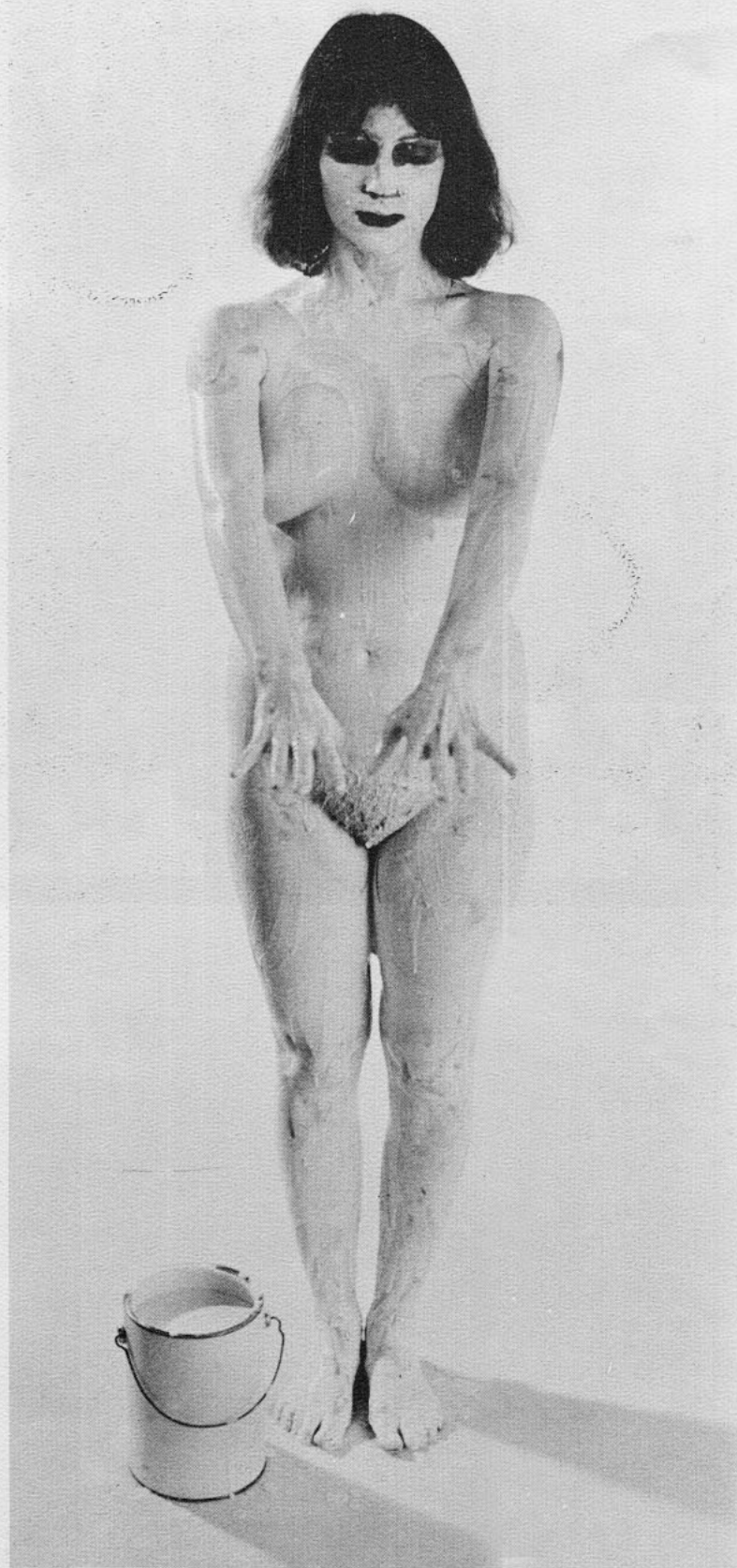
MARCELA SERRANO

Autocrítica

Registros: Cine 16mm y Fotografías/Dirección: Carlos Flores.

Texto Explicativo:

Marcela Serrano, Agosto/1980. Bajo el título de *Autocrítica* lleva a efecto una acción consistente en cubrir de latex blanco su cuerpo desnudo. Dicha acción vincula el cuerpo desnudo del artista al cuerpo social y se presenta como una ilusión de desnudo total (mente-cuerpo). La pintura blanca que cubre ese cuerpo desnudo, viene a significar una promesa de cambio, de mudanza de condición. Esto último, apoyado en dos preceptos teóricos (Tapiés-Kandinsky) que definen el blanco como el color de lo que está a punto de ser distinto. A punto de sufrir una transformación.





JUAN CASTILLO

Investigación sobre el Eriazo

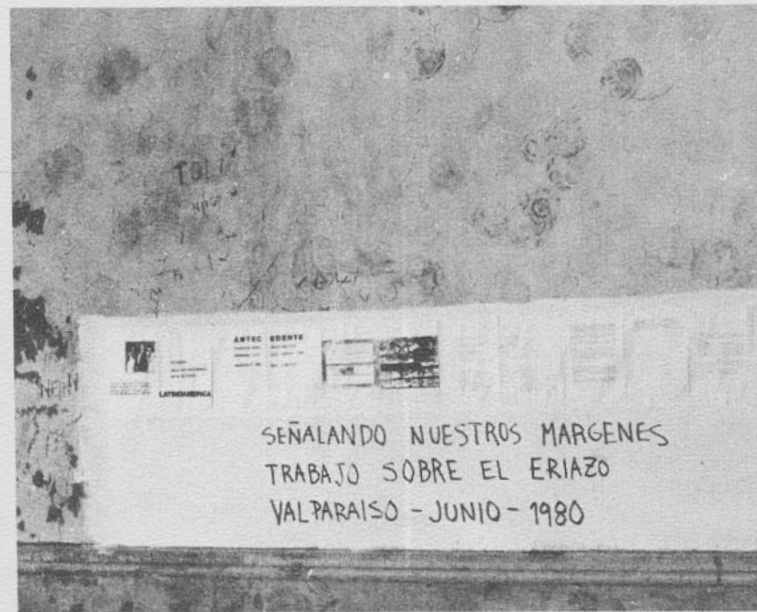
Registros: Cine 16 mm/Video 3/4 y Fotografías.

“Trabajo sobre los sitios eriazos –aquellos que dominicalmente son transformados en canchas de fútbol–, lugares en los que palpitan y se desvían los sueños o se acumulan ilusiones perdidas. A veces los muros que rodean esos lugares dejan entrever las escrituras semiborradas de antiguas promesas amorosas, gestos políticos olvidados de la gráfica espontánea, que el artista recubre con pintura blanca para sobreponerles una escritura intencionada, de artista: “Señalando nuestros márgenes”. Busca la atención sobre el eriazos de nuestras conciencias.”

“La acción es fotografiada y filmada para ser luego reconstruida como una presentación diferida de la acción.”

Fotografía 1-3. Diciembre/1979/Santiago.

Fotografías 2-4. Junio/1980/Valparaíso.



existe sólo a modo de información”¹⁶⁸.

Para él, el arte conceptual en su sentido más estricto, es aquel que se funda en la investigación de la naturaleza del arte; en consecuencia, no es propiamente la actividad de construir proposiciones artísticas, sino que una elaboración de todas las implicaciones del concepto de arte. Se trata, pues, de una investigación que comprende la función, el significado y el uso de cada una y de todas las proposiciones (artísticas) y su ubicación en el interior del concepto de arte.

Un ejemplo que ilustra muy bien este tipo de investigación lo constituye la famosa obra de Kosuth titulada *Las tres sillas* (1965), integrada por el objeto material, la fotografía de la silla y su definición impresa tomada de un diccionario. El propósito era presentar el aspecto icónico y semántico asociados y fundidos para subrayar la identidad tautológica. Su confrontación planteaba directamente el problema de la representación: ¿Cuál es la silla? ¿El objeto, su imagen o su definición? Esta operación no pretendía ningún efecto estético, sino que sólo una definición de la actividad artística que se apartara de las fórmulas tradicionales basada en una actitud interrogativa frente al arte.

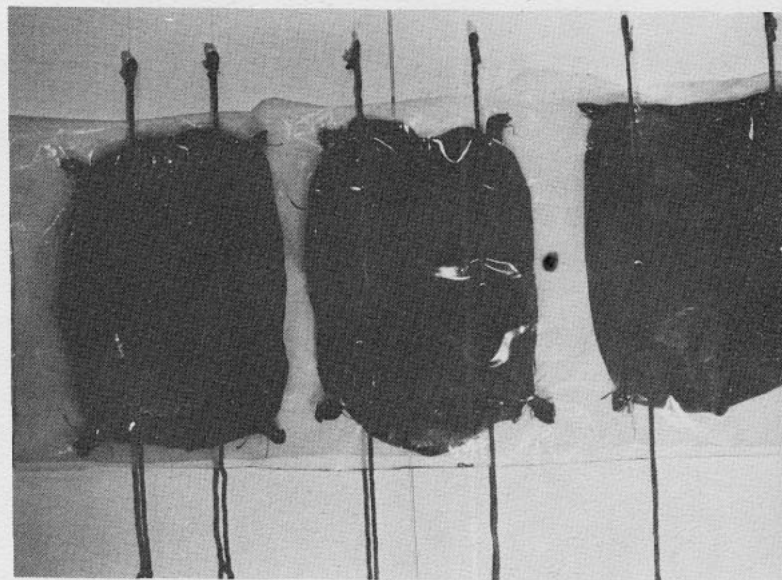
La característica fundamental de esta tendencia es su desvinculación con el objeto, liberado de la manipulación artesanal y dirigido al proyecto o a la ideación de un motivo en el que la obra misma se sitúa para suscitar o evidenciar un acontecimiento o una imagen mental privilegiada.

Es el caso, por ejemplo, de Sol Lewitt, cuyo trabajo se inicia con un programa preciso del cual depende la ejecución de la obra al establecer por anticipado las reglas que regirán el proceso, con el fin de evitar la arbitrariedad de la elección y las opciones del gusto. Incluso, cuando emplea el color extrema sus precauciones, debido a que está expuesto a tendencias emocionales. Esta objetividad a la cual tiende, explica el uso habitual que hacen los conceptualistas, de imágenes obtenidas por procedimientos mecánicos, que sirven de pantalla para neutralizar la expresividad que pudiera emanar de un trabajo directo sobre el soporte.

La tendencia general del Art-Language es que la obra sea el soporte provisional de una acción crítica y teórica que descansa en un proceso puramente mental, cuyo objeto es la especulación del lenguaje en sí mismo. De ahí que sus métodos de investigación queden neutralizados de cualquiera referencia expresiva y emocional. Como se trata de un proceso de análisis y de autorreflexión, el artista se sumerge en sus propios procedimientos y en las funciones mentales que comporta este proceso, abandonando todo vestigio afectivo. Una vez realizada la operación, todo se desarrolla bajo el signo de la más absoluta coherencia y rigor.

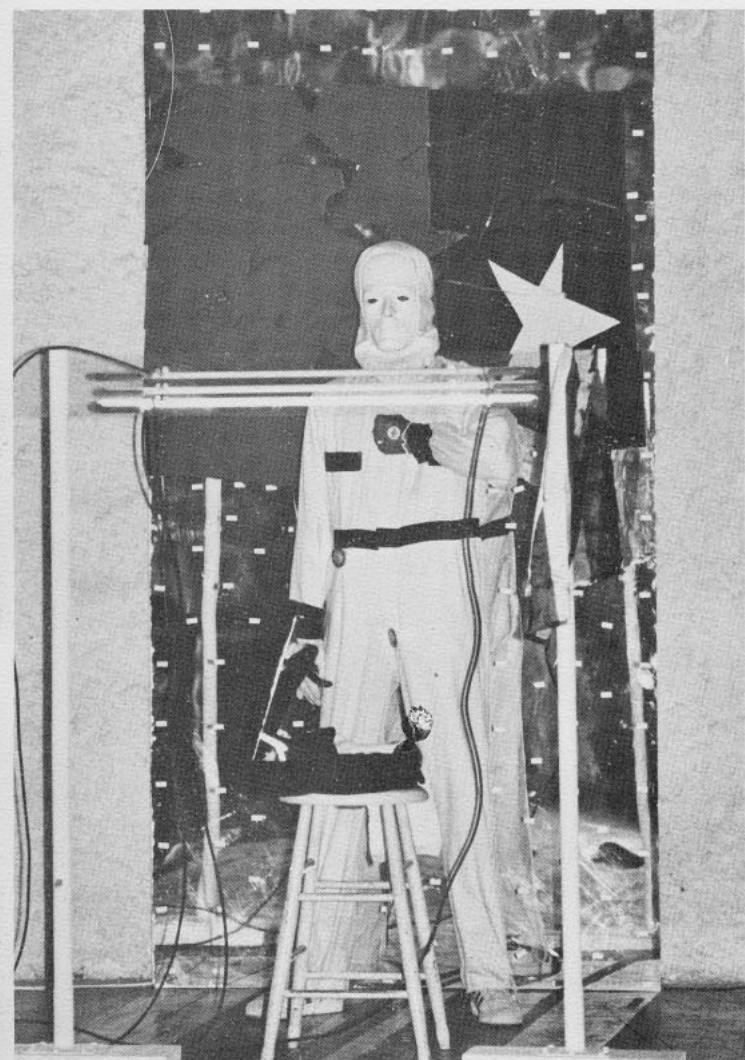
Al reseñar esta corriente, no se puede desconocer su aproximación a disciplinas como la lógica matemática y la lingüística estructural que descansan, precisamente, en el rigor y la coherencia de los sistemas que proponen.

Si consideramos en conjunto estas diversas tendencias conceptualistas, observamos que todas, con mayor o menor intensidad, presentan una constante: el particular interés de aferrarse al concepto (a la idea), relativizando o excluyendo el objeto. Existe manifiesto interés por privilegiar la función gnoseológica del arte. En muchos casos, las proposiciones que ofrecen se transforman en



CATALINA PARRA
Serie de los imbunches
1977

¹⁶⁸ Dorfles Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Ed. Labor, Barcelona 1976, págs. 199 y ss.



Eugenio Téllez (1939), artista chileno radicado en Canadá y profesor de grabado de la Universidad de York (Toronto), realiza su trabajo artístico a través de diversos medios de expresión: grabado, instalaciones en que emplea multimedia, performances y video-arte. Desde hace tres años está realizando un trabajo titulado *La Memoria*, utilizando diversos soportes y lenguajes artísticos, cuyo objetivo es aproximarse a su propia identidad como chileno. En la foto, una performance realizada en 1979, en Toronto y Nueva York, de treinta minutos de duración. El artista, con una máscara que oculta su rostro, se autopresenta en una acción que tiene como telón de fondo, la bandera nacional; mientras dura su presentación, luces de neón de colores blanco, azul y rojo pestañean continuamente.

fuentes de información, de persuasión, de rebeldía o de denuncia nada desdeñables. que conviene considerar con la mayor atención y no condenar a priori por el hecho de que se aparten de los criterios habituales para identificar, comprender y valorar las artes plásticas.

¿Cómo se han asimilado estas tendencias en nuestro medio?

Podemos afirmar que ninguna de ellas ha ingresado sin sufrir modificaciones; nadie, por ejemplo, ha trabajado el Art-Language en su posición más ortodoxa. Quienes se han acercado a esta proposición la han asimilado, en general, precariamente, limitándose a entregar cualquier tipo de información, por intermedio de la multicopia, la fotografía directa, el reportaje fotográfico, el empleo de letras y frases impresas; pero sin que medie una elaboración consecuente con los precisos objetivos que aquella propone. Se impone, más bien, un afán de trabajar con signos nuevos, pero no se advierte ninguna maduración del complejo proceso formalizador que aquella supone.

Muy significativa nos parece, en cambio, una orientación que parte del proyecto conceptual, para desarrollar un programa teórico y práctico basado en el replanteamiento global del “discurso artístico” y que denominaremos *retórica de la imagen*. El artista recurre a los mass-media para seleccionar determinadas imágenes relativas a situaciones, acontecimientos o hechos puntuales que, habitualmente, corresponden a la vida cotidiana en su entorno urbano; luego, somete la imagen y su información a un análisis riguroso de sus componentes de base, estableciendo sus diversos niveles de lectura para reorganizarlos de acuerdo a una nueva estructura que tiene su propio circuito de comunicación y su propia carga informativa. De esta manera, altera o transforma el mecanismo convencional a través del cual se vehiculó la información original.

Hay que destacar también ciertas “acciones de arte” realizadas por algunos artistas que se aproximan al Body-Art. Son actos efímeros (temporalmente hablando) que se conservan gracias a los medios de impresión mecánicos y a documentos escritos. En otros casos, la acción de arte es participativa, es decir, intervienen varias personas (artistas y no artistas) a la manera de un happening, pero orientado por un proyecto específico, previamente elaborado, que vertebra la acción. Estos actos los analizaremos bajo el título de *semántica de la acción*.

Del Informalismo al Conceptualismo

La práctica conceptual que se observa en algunos artistas chilenos en la década del 70 no es el resultado de una actividad que haya surgido abruptamente, sino que es la consecuencia de un proceso bastante largo iniciado a mediados de los sesenta, cuando el Informalismo renunció a una concepción no figurativa y se alejó del fundamento matérico como forma y contenido de la obra. Aparecieron signos extra-plásticos que acompañaban una intención figurativa que —tal como se vio— había surgido con ímpetu por esos años.

Los artistas vinculados al movimiento informalista dejaron atrás sus experiencias puramente matéricas, para establecer una relación cada vez más estrecha entre la vida y el arte.

Aquellas experiencias informalistas no se perdieron totalmente, sino que se incorporaron a la nueva orientación que tomaba la pintura. La reivindicación del dato figurativo no se limitó a recuperar técnicas tradicionales; junto a ellas se introdujeron nuevos procedimientos destinados a enfatizar la proposición visual en términos de información y mensaje.

Aquí se sitúa el momento clave de la modificación teórica y práctica del proceso creativo, sus circuitos comunicativos y el destino final de la obra. El artista no utilizará solamente la línea y el color, sino que junto a ellos —aunque no necesariamente subordinados— empleará los recursos aportados por los medios de comunicación de masas. Empleará fotografías directas o fotos de periódicos y revistas, textos escritos y todo el vasto repertorio de signos de la civilización urbana, que interrelacionará con los signos visuales ejecutados por su propia mano, si así lo estima necesario. De esta manera, se producirá un proceso gradual de sustitución de los medios de expresión específicos y distintivos de las artes plásticas, hasta borrar las fronteras que los separaban.

Uno de los primeros antecedentes lo constituyó la obra de *Francisco Brugnolli* (1935) realizada en el decenio del 60. Este artista estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entre 1959 y 1964; posteriormente ejerció la docencia en dicha Escuela hasta 1973. Sus maestros fueron José Balmes en esa Universidad y Mario Carreño en la Universidad Católica, donde también estudió durante algún tiempo. Ambos le dejaron el rigor en la estructura de la forma y un acentuado sentido de autocritica en la ejecución de la obra.

Después de un corto período informalista, en que utilizó materiales extra-plásticos, renunció a ellos porque, según él, ya no le ofrecían nuevas perspectivas. No obstante, gracias al Informalismo descubrió el objeto como tal y la posibilidad de rearticular su significado. Desde 1963 trabajó con objetos caseros (vestuario, juguetes plásticos, piezas de automóviles, etc.), tratando de descubrir una significación más profunda que la meramente funcional. Orientó su investigación en la manipulación de estos objetos en su carácter de objetos vulgares, triviales, pobres (estéticamente hablando), no selectivos ni originales.

No trató de apropiarse de ellos con fines estéticos, ni de hacerlos ingresar en el seno de una configuración formal, sino de usar simplemente el objeto bruto, desprovisto de todo interés formal, a título de documento, de reliquia, de vestigio, de un proceso mental cuyo programa estaba orientado al encuentro del hombre y de su identidad social a través de los objetos con los cuales convivía. Este programa de carácter antropológico-social satisfacía su necesidad de vincularse con la vida, de no dejar entre ella y el proceso artístico una obra fijada por la convención formal (obediencia a reglas plásticas), buscó un soporte contingente que se evadiera de los códigos formalizados, a la manera de los ready-made de Duchamp, cuya influencia, en las corrientes que se analizan, es innegable.

Estas obras de Brugnolli son un anticipo de lo que ocurrirá en el decenio 70-80 con muchas proposiciones que seguirán una orientación parecida; a la vez, su particular manera de concebir el arte y realizar su práctica lo sitúa en una actitud crítica respecto a los circuitos difusores; hay un rechazo implícito, manifestado en el uso reiterado de materiales desechables sin ningún valor intrínseco.



Grupo del taller
Artes Visuales de
Francisco Brugnolli.



Juan Carlos Castillo,
Pedro Millar y
Francisco Brugnolli.

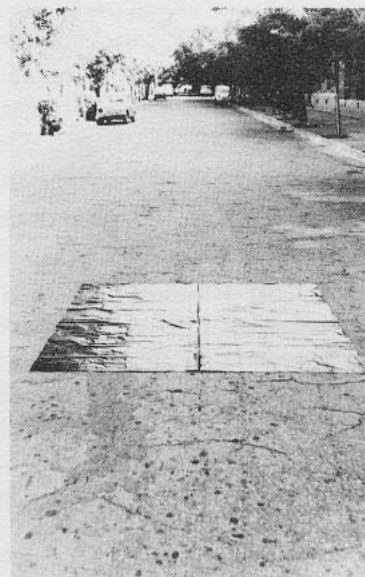
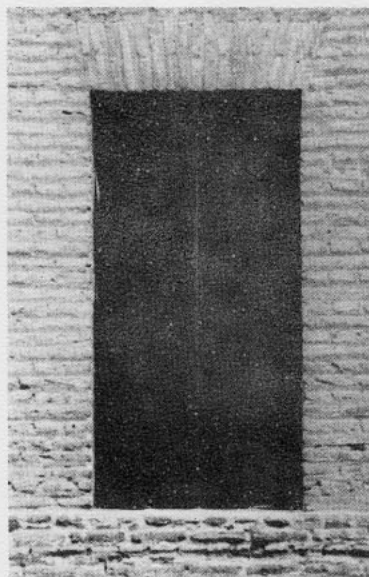
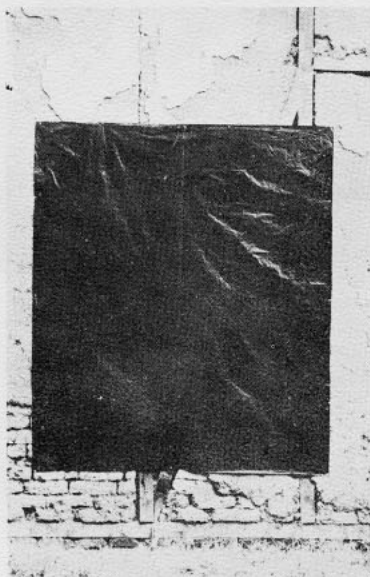


FRANCISCO BRUGNOLI
Garage



FRANCISCO BRUGNOLI
Reportaje

FRANCISCO BRUGNOLI
La gallina de los huevos de oro
1966



FRANCISCO BRUGNOLI
Intervenciones
Develación del Paisaje
1979 - 1980

Un ejemplo reciente lo ofrece la obra de *Catalina Parra* (1940) cuya tónica es el empleo de materiales desechables, sobrantes, desvalorizados como bienes de consumo: sacos usados, diarios viejos, pieles disecadas, alimentos que han sufrido la acción de los agentes físico-químicos, etc. Con estos materiales, más que tender a una estructura definitiva de un objeto determinado, procura crear situaciones de tensión, de contrastes, de rechazo, de denuncia. El hecho de utilizar sacos usados y diarios viejos obedece a una consciente determinación de valorizar materiales "pobres", en cuanto carecen de cualquier preciosismo comercial. En este aspecto se ubica próxima a la corriente denominada Arte Pobre¹⁶⁹.

Otro artista que anticipó en nuestro medio la nueva actitud frente al arte es *Juan Pablo Langlois* (1936). En 1969 expuso, en el Museo Nacional de Bellas Artes, una obra ejecutada con bolsas de polietileno rellenas de papel de diario, de más o menos 200 mts. de largo. Esta obra, que tituló *Cuerpos blandos*, recorría las salas del segundo piso, bajaba la escalera y salía por una ventana enrollándose a una palmera situada frente a la fachada del edificio. La exhibición de este trabajo provocó airados comentarios. El autor se limitó a decir: "Una bolsa de papeles en una vereda es un hábito urbano y una bolsa de papeles en un Museo es un concepto"¹⁷⁰.

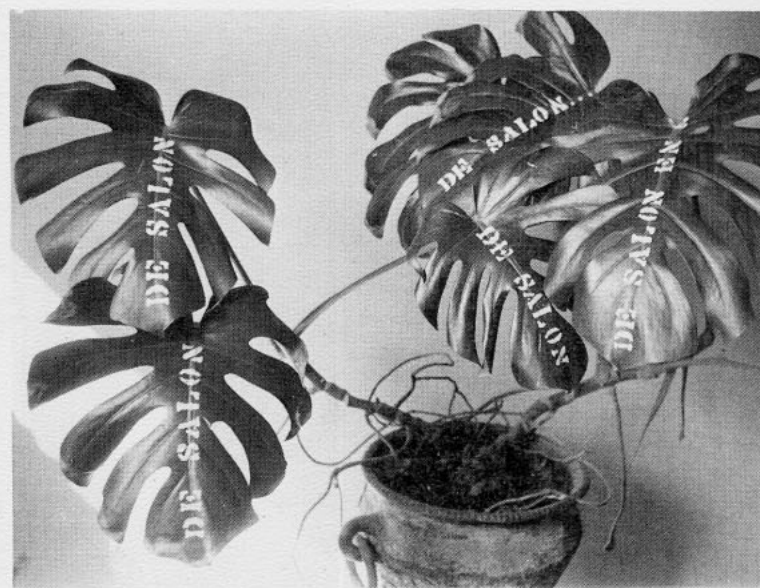
Otro ejemplo sugerente fue protagonizada por *Valentina Cruz*, en 1972. Una mañana cualquiera quemó en la calle, frente al Museo, sus esculturas realizadas en papel de diario engomado. Unicos testigos fueron anónimos transeúntes que pasaban por la calle en ese momento¹⁷¹.

Estos y otros trabajos, aislados todavía, apuntaban a distintos niveles de cuestionamiento del arte y de la práctica artística: a nivel de las condiciones de su producción, leyes de funcionamiento y reglas de eficacia; a nivel de sus constituyentes materiales, de sus canales de difusión y consumo y, en ciertos casos, a nivel de la abolición de la realidad material de la obra. Estas revisiones y enjuiciamientos se harán sistemáticos en los años setenta.

La retórica de la imagen

Las corrientes conceptuales que ingresaron al ambiente artístico chileno durante el decenio del 70 contribuyeron a acentuar el interés de algunos artistas por el análisis del discurso artístico, utilizando, como metodología, los aportes de la Semiótica para estudiar el corpus signico de la iconografía urbana y para elaborar operaciones retóricas, destinadas a crear nuevas significaciones al interior del discurso. Renunciaron a las antiguas figuras retóricas (alegóricas, simbólicas, míticas o metáforas) que recubrían la presencia insoslayable del hombre como sujeto pensante y actuante, que contaminaba con su yo las significaciones de la obra.

Se ha producido un desplazamiento del centro de gravedad del quehacer artístico en dirección a las reglas del proceso mismo. El sujeto pensante y actuante es sustituido por el sistema de signos empleados, privilegiando los signi-



JUAN PABLO LANGLOIS
Filodendro
1981

169 Véase: Dittborn Eugenio, *Imbunches*, *Catalina Parra*. Análisis Galería Epoca, Oct. Nov. 1977, Santiago.

170 Ivelic Milan, *La Escultura chilena*, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Santiago 1980.

171 Ibid.

El resultado de mi acción no tiene valor como objeto de arte, sino como acción creadora, como expresión de un concepto.

El material usado no tiene valor sino como medio para comunicar una idea.

El "oficio" no me interesa la idea puede ser ejecutada por otros.

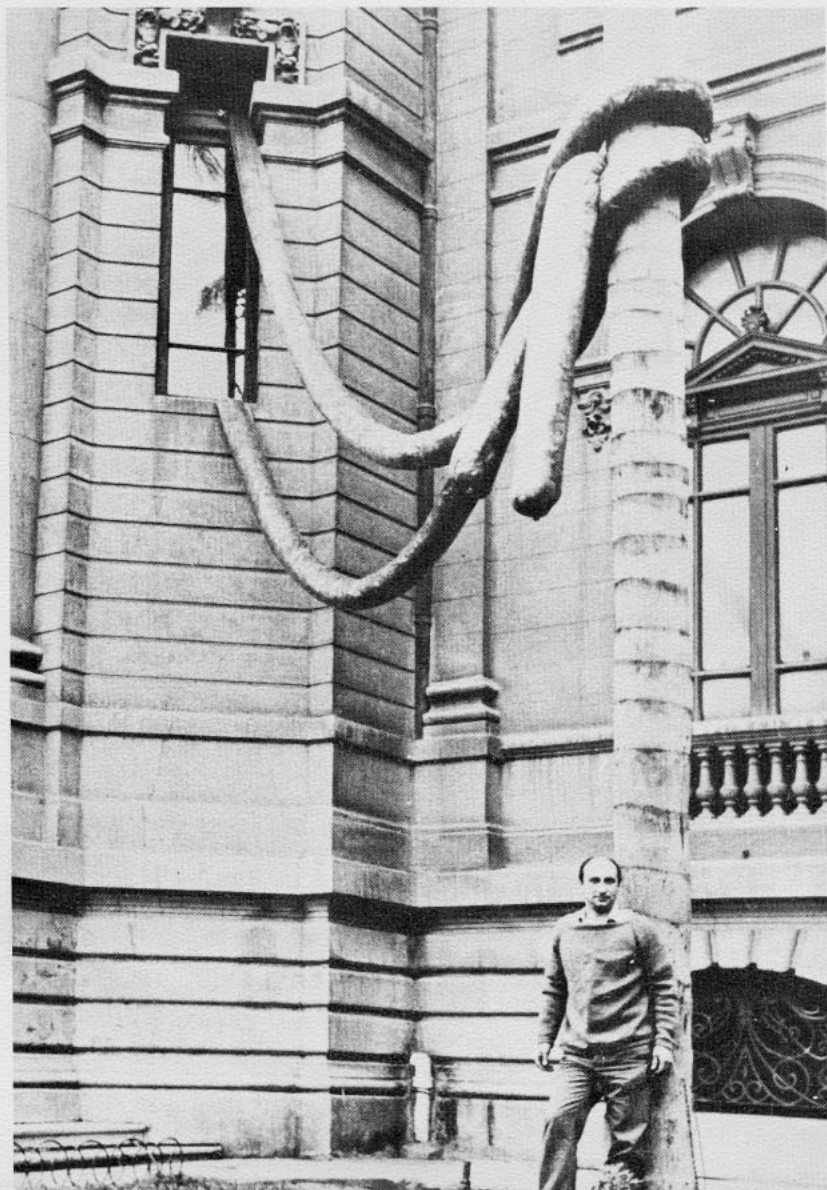
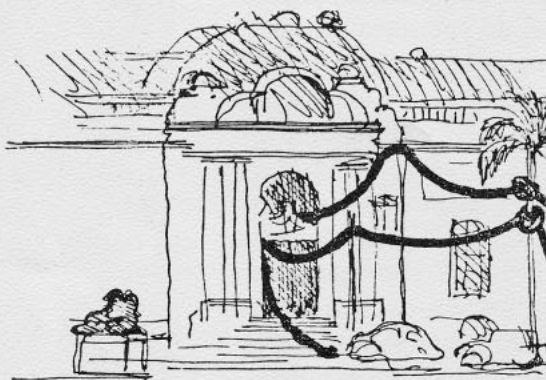
La obra material no es trascendente, puede desaparecer después de expuesta o cambiar varias veces durante la exposición.

Un acto de "desubicación" de lo habitual crea lo "no habitual" y por lo tanto la conciencia de ello.

Una bolsa llena de papeles en una vereda es un hábito urbano.

Una bolsa llena de papeles en un Museo es un concepto. Y de allí adquiere verdadero sentido. El espectador recupera así la conciencia del fenómeno, ésta naturalmente alcanza distinta profundidad según el individuo.

JUAN PABLO LANGLOIS



JUAN PABLO LANGLOIS
Exposición
Museo Nacional de Bellas Artes
1969

ficantes. Algunos teóricos del arte han definido este desplazamiento como una ruptura epistemológica, que ha traído como consecuencia la preeminencia de la práctica artística como sujeto de dicho proceso.

No obstante, esta ruptura epistemológica no es absolutamente tajante en los artistas chilenos que se analizarán, porque las obras que ellos ejecutan no se evaden del todo de los marcos tradicionales ni originan una formalización radicalmente nueva, evitando así la total conceptualización del sistema visual que proponen. Aunque el sentido de sus obras se constituye al interior de un sistema, aún es posible detectar ciertas relaciones del artista, como sujeto pensante, con el mundo y con los problemas del hombre (aquí y ahora) que, en cierto modo, provocan una contaminación existencial en la retórica del discurso, a través de la personal selección de las imágenes que lo constituirán.

Sin embargo, dichas relaciones son muchísimo más débiles que las que ofrece la obra tradicional; por eso es que el proceso de descodificación de las imágenes exige un trabajo muy detenido y, sobre todo, analítico: ya no es sólo un problema de visión, sino que, fundamentalmente, de ideación. En otras palabras, la información que suministra una imagen cualquiera y la manera como es tratada esa información: intervenida, alterada, camuflada, ampliada, analizada hasta llegar a la separación de sus elementos constitutivos, ofrece una imagen segunda muy alejada de su configuración original. Como nunca antes, la imagen funciona ahora a nivel de la connotación, porque ya no es mediadora ni referencial (no funciona a nivel de la denotación: no es la imagen de esto o aquello), sino que es tomada en sí misma. Lo que interesa son las reglas que la regulan y el sistema de signos que la fundan, vale decir, su retórica. Importan las relaciones particulares entre los elementos, ya sea de oposición, identidad, progresión, redundancia, etc.

Entre los artistas que se han preocupado de elaborar estas proposiciones destacaremos a Francisco Smythe y Eugenio Dittborn.

El punto de partida de *Francisco Smythe* (1952) es el cuestionamiento al sistema de representación visual, tal como la tradición de la pintura y del dibujo lo entienden. Su material inicial está formado por las imágenes que proliferan en la sociedad urbana, particularmente las imágenes fotográficas, que registran personajes, hechos y acontecimientos vulgares, cotidianos y triviales situados en ámbitos espaciales marginales desde el punto de vista socio-económico y, en algunos casos, censurables, de acuerdo a los códigos de comportamiento humano.

Al introducir la fotografía para buscar un acercamiento más objetivo destinado a fijar la realidad (foto-documento)¹⁷², el artista renuncia implícitamente a la artesanía en la ejecución de la obra y contraviene la práctica tradicional del dibujo y de la pintura. Si bien no renuncia ni a la línea ni al color, el uso que hace de ellos no está destinado a la configuración de formas definitivas, a la "representación" de un modelo, sino que actúan como elementos que, conscientemente, desarticulan las formas, dejando simples indicaciones, sugerentes de su renuncia artesanal y de su enjuiciamiento a las técnicas ilusionistas de representación visual.

Además de las fotografías, Smythe utiliza, como elementos de base, el color que recoge de los afiches, de la publicidad, de las fachadas de las vivien-



FRANCISCO SMYTHE
Retrato de familia
1981

172 Smythe F., Richard N., *Smythe. Documento*. Publicaciones Galería Cromo, Sept. Oct. 1977, Santiago.

Debe llamarse a las que faltan



EUGENIO DITTBORN
Debe llamarse a las que faltan

das, reeditando las fuentes cromáticas del Pop-Art; incluye también estructuras geométricas que cuadriculan el espacio y manchas que alteran el orden y la regulación de las tramas cuadriculadas.

Los dos primeros componentes de base (fotografía y color) actúan, aparentemente, como indicadores de una realidad, circunscrita a determinados ámbitos que ofrecen una descripción antropológica-urbana de seres que deambulan por las calles, compran en las casas comerciales o son sorprendidos en la privacidad de una habitación; otros esparcen sus mercaderías en las veredas, ofreciéndolas al público. En fin, una verdadera galería de personajes urbanos, anónimos, en el escenario de la ciudad. Al mismo tiempo, la fotografía registra como parte integrante del paisaje urbano, los múltiples objetos que conviven con el hombre. Pero estos indicadores, al integrarse con los otros componentes de base (la estructuración geométrica y la presencia de las manchas), pasan a constituir una unidad significativa, que asume un sentido nuevo, que ya no está dado por la imagen primera, por la fuente original de información, sino que por las relaciones que se producen al interior de las imágenes que el artista ha organizado.

Entre esas relaciones, las de oposición tienen un papel predominante en la significación del discurso artístico. La polaridad entre lo rigurosamente ordenado (la trama cuadriculada) y la libertad del gesto al manchar, ponen de manifiesto la ambivalencia del comportamiento urbano: por una parte, las normas y convenciones que lo regulan y determinan, enmarcado en un contexto socio-económico consumista y en un entorno espacial sofocante y agobiante por su uniformidad; por otra, la desesperada ansiedad por liberarse del acosamiento, de la agresión, de la monotonía y de la soledad que depara al hombre la vida en la ciudad.

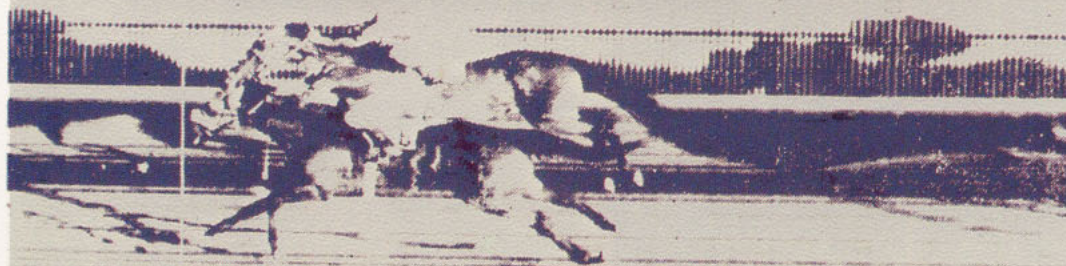
La obra de Smythe pone en juego un contenido que desborda los esquemas formales que tanto se solicitan respecto de la pintura y del dibujo. Por eso es que sus obras son deliberadamente inconclusas, si se las juzga con esos criterios, y parecen ser más bien "maquetas para ser impresas en un taller de silk-screen"¹⁷³.

El trabajo de *Eugenio Dittborn* (1943) ha sido durante toda la década que se estudia, una investigación y una reflexión permanente del modo de ser, de la mentalidad y del comportamiento colectivo e individual del hombre, en particular del hombre chileno. En este sentido, su obra nos ofrece uno de los perfiles psicológicos más interesantes que se hayan hecho sobre el hombre chileno.

La fuente de su investigación la constituye el registro fotográfico, no sólo como punto de partida, sino que como material de procesamiento técnico y artístico, incorporándose como componente esencial en el resultado final de su obra. Para lograrlo pone en práctica la experiencia técnica que ha acumulado gracias a sus estudios litográficos y serigráficos en España y Alemania; a su práctica como dibujante y pintor, aprendizajes que inició en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y que perfeccionó en la Escuela de Bellas Artes de París.

Atento a la naturaleza mediadora de la imagen fotográfica, como vehículo interpretador de sentido, utiliza un amplio repertorio de ellas. Tal como él lo

173 Smythe, op. cit.



Fragmento

EUGENIO DITTBORN
Nada, nada
1.0 x 0.77 m



Eugenio Dittborn, *Pietá, Pintura, (150 x 160 cm)*

Impresión fotoserigráfica, pintura acrílica y lubricante quemado sobre linoca a la vista.

Debo mi trabajo al cuerpo humano, peso muerto deportado en estado fotogénico al espacio cuadrilátero de diarios y revistas, memoria colectiva que consagra su perpetuo desamparo.

Debo mi trabajo al deporte de masas, arena en que los hombres enfrentan sus cuerpos en la pugna decidida por el triunfo, obstinación ciega que los mantiene bajo riguroso control:

debo mi trabajo a la gesticulación de aquellos hombres, memorizada por la cámara fotográfica, luego impresa y publicada en diarios y revistas:

impulsos iniciales (congelados), ademanes vertiginosos (petrificados), golpes de fortuna (coagulados), llegadas estrechas (abortadas), caídas instantáneas (fósiles).

CAJA DE HERRAMIENTAS
Eugenio Dittborn 1980



Eugenio Dittborn, *Perdidas en años, (160 x 186,5 cm)*

Impresión fotoserigráfica sobre ocho módulos de cartón gris adheridos a madera de cholguán.

Con que arte recorrer la materia impresa donde estas desahuciadas se reproducen. Qué mirada sostener en la zona de emergencia de su noticia. Qué órganos crear para leer la hora en estos verdaderos relojes carnales del destiempo.

Mis sentidos quedan varados frente a sus no-labios, su epidermis apagada, su sex appeal desértico.

Su equívoca complexión impenetrable interfiere la transparencia de usos y costumbres. Su carisma calcinado señala los puntos ciegos de mis evidencias, confirma mis angustias. Su vejez prematura, casi neolítica, desarticula las convenciones de la cronología.

Por su comparencia de finado, el lenguaje se interrumpe, se bloquea; me bloqueo. Contaminado por la precisión de su ausencia me torno cada vez más hostil.

DEL ESPACIO DE ACA
Ronald Kay 1980

Debo mi trabajo al cartón gris, medio de amortiguar, cubrir, aislar, rellenar, embalar, dividir, absorber y tapar; debo mi trabajo al diario uso que del cartón gris se hace en talleres de encuadernación, bodegas de embalaje, despachos, aduanas portuarias, oficinas de arquitectura, imprentas tipográficas, terminales de ferrocarril, agencias de publicidad, talleres de corte y confección, fábricas de carteras, plantillas, bobinas, estuches, archivadores, y cuadernos;

debo mi trabajo al cartón gris, terreno baldío, papel inconcluso, yezca, ollejo, pista de cenizas, cama de segunda mano, carne de perro, urna barata;

Debo mi trabajo al empleo de proverbios, definiciones, adagios, canciones, frases hechas, letanías, adivinanzas, estrofas, reglamentos, textos todos encontrados hechos en el habla y en la escritura y que al igual que la fotografía de diarios y revistas son moneda corriente, luceros apagados y en tránsito, lugares comunes;

CAJA DE HERRAMIENTAS
Eugenio Dittborn 1980



A.

Las seis reproducciones de esta página son documentos fotográficos de un trabajo de pintura realizado por Eugenio Dittborn el día 4 de Febrero de 1981 entre las 10:30 y las 14:30 horas sobre el suelo del Desierto de Tarapacá.

B.

Dicho trabajo de pintura, realizado a 50 kilómetros al Este de la ciudad de Iquique (5 kilómetros al Noroeste de la ex oficina salitrera de Humberstone), es un derrame de 120 litros de lubricante quemado.

C.

Dicho derrame es el primero (único realizado hasta el momento) de una serie de cuatro:

1. Derrame sobre el Desierto de Tarapacá (mancha del norte).
2. Derrame sobre una playa de la Zona Central (mancha del oeste).
3. Derrame sobre la Cordillera de los Andes (mancha del este).
4. Derrame sobre la Zona Austral (mancha del sur).

El conjunto de las cuatro manchas constituyen propiamente el trabajo de pintura una vez llevado a término.

D.

La documentación del derrame sobre el suelo del Desierto de Tarapacá fue realizada en video por Rafael Gaete y en diapositivas por Carlos Flores del P. y Julio Pereira.



Eugenio Dittborn, Cambio de Aceite. Pintura 1981.

Debo mi trabajo a la observación de secreciones líquidas del cuerpo humano depositadas en forma de derrame sobre telas, sustancias que penetran, interfieren, embeben, desbaratan, infiltran, interrumpen, impregnan y tiñen, manchas que manchan.

CAJA DE HERRAMIENTAS
Eugenio Dittborn 1980



EUGENIO DITTBORN *Goya contra Brueghel* 1974

174 Dittborn Eugenio, *Final de Pista*. Galería Epoca, Dic. 1977. Sobre la obra de Eugenio Dittborn, véase: Kay Ronald, *Del espacio de acá*. Ed. Asociados, Santiago 1980.

175 Dittborn Eugenio, op. cit.

176 Véase: Richard Nelly, *Delachilenapintura, Historia, Recorrido*. Galería Epoca, Santiago Mayo 1976.

señala, debe su trabajo al rostro de la persona humana, que exhuma de fotografías guardadas en álbumes familiares, o que selecciona de los retratos hablados de las revistas de criminología y policía científica; a la adquisición de revistas en desuso, cuyas fotografías le aportan recuerdos de situaciones y hechos que, en algún momento, conmocionaron a la opinión pública; al rescate de fotografías de cuerpos atléticos en el acto de realizar sus respectivas pruebas o desafíos deportivos; a la observación de cuerpos humanos cuyas formas interrelacionadas configuran efectos de luces, sombras y medias tintas; a la intervención de la fotocopia sobre la fotografía que provoca modificaciones y cambios en la matriz original; en fin, a la confrontación de fotografías con fotocopias de esas fotografías¹⁷⁴. De la relación del artista con todo este espectro icónico que le ofrece el registro de la lente surgió la visión que ha orientado su actividad, cuyo vector ha sido selección, lectura y traducción de todos esos modelos fotográficos¹⁷⁵.

El procesamiento técnico de traslado de estos modelos los realiza por intermedio de la pintura y de las técnicas gráficas; utiliza como soporte la linoca y el cartón, sobre los que imprime serigráficamente o en offset; a la vez, pinta y mancha en la medida en que la resemantización de las imágenes lo lleva a establecer relaciones de identidad, oposición, progresión, sustitución y redundancia.

Un ejemplo es su serie *Delachilenapintura, historia* (1976) que es una sátira de la historia de la pintura chilena. En esta serie emplea recursos gráficos e incorpora breves leyendas escritas. Un elemento fundamental de este trabajo es el proceso de sustitución que Dittborn realiza con algunos pintores chilenos, reemplazándolos por personajes extraídos del mundo popular, e inventando nombres imaginarios para designarlos¹⁷⁶.

La palabra escrita es un recurso habitual en su obra: proverbios, adivinanzas, frases hechas tomadas del lenguaje popular son, al igual que las fotografías, lugares comunes que perfilan el modo de ser del pueblo chileno y que, al ser descontextualizados, adquieren significaciones que difícilmente se habrían logrado, si no fuera por la intervención del artista.

Acciones de arte

El cuestionamiento del arte, ya sea en las condiciones de su producción o en su modo de representación, alcanza otra dirección con la abolición de la realidad material de la obra, reemplazada por la presencia directa del artista, quien se pone en escena, se auto-representa como medium provisorio de un proceso teórico y práctico que permanece bajo la forma de documento (cine, video, fotografía, texto impreso), único testimonio de ese proceso. En esta perspectiva, el cuerpo pasa a ser —como en las sociedades primitivas— la fuente de los recursos expresivos. Hay una especie de ritual que recuerda ceremonias antiguas en que el instrumento natural de comunicación humana era el cuerpo.

En una sociedad tan compleja como la nuestra, el cuerpo ha diseñado múltiples formas de mostrarse y de darse a conocer; la gran mayoría ya están convencionalizadas y codificadas. En cambio estas acciones corporales que estudiaremos, se evaden de las convenciones y de los códigos y exigen, necesariamente, un análisis semántico para discernir los conceptos puestos en juego, establecer el nivel de proposiciones en que la acción se enuncia e inferir los argumentos en que se articula la estrategia. En este tipo de acciones, la semántica marca la actividad del sujeto que las realiza; es decir, el discurso que desarrolla a través de su acción corporal está referido al protagonista como sujeto activo, quien lo proyecta al interior de un determinado contexto seleccionado por él. *La semántica de la acción* corporal precede al análisis semiótico, ya que éste se preocupa de los signos empleados; pero sin referirse al sujeto que los utiliza.

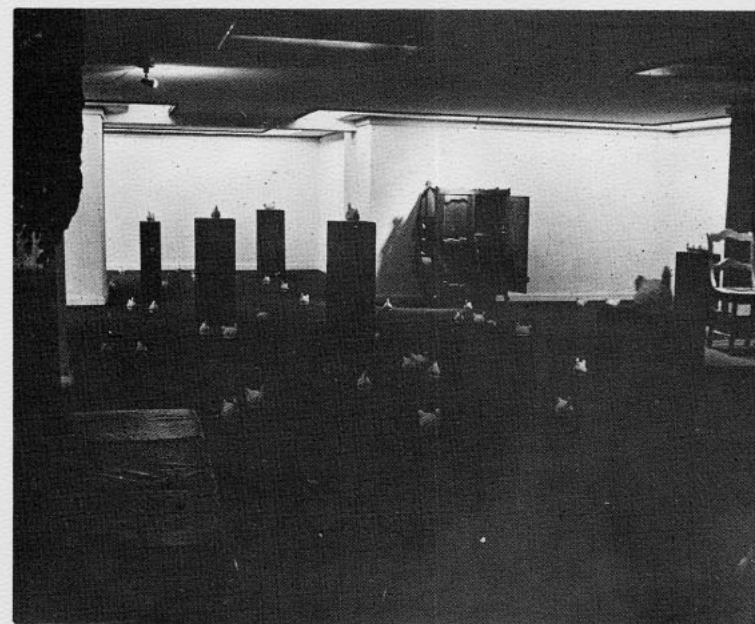
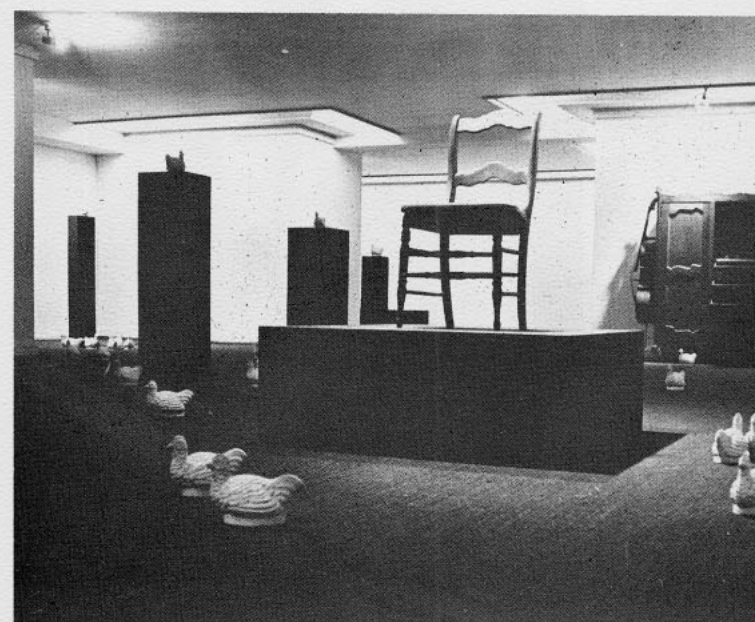
El primero en utilizar su propio cuerpo como materia de acción fue *Carlos Leppe* (1952). En 1974 presentó en la Galería Central su *Happening de las gallinas*, montaje espacial integrado por gallinas seriadas, ejecutadas en yeso, huevos, un ropero, un violoncello y la presencia del propio artista, sentado en una silla con una corona fúnebre alrededor de su cuello.

La muestra, aparentemente inconexa e incongruente, debido a la naturaleza tan diferente de los objetos expuestos, tenía, sin embargo, un sentido convergente y unitario: la polaridad entre la vida y la muerte expresada en el contrapunto gallinas y huevos (función de la fecundidad) y la auto-presentación del artista con la corona fúnebre (signo premonitorio de la muerte). Entre tanto, el público asistente se apoderaba de las gallinas en un acto que simulaba la apropiación y el consumo del ciclo vital.

Desde ese momento, Leppe se ha mantenido en una posición inquebrantablemente crítica, revisora y, sobre todo, ruptural, profundizando en una línea de acción definida por Nelly Richard como un "programa sexuado de identidad"¹⁷⁷ mediante diversas acciones que se han orientado a la utilización de su propio cuerpo como motivo iconográfico (*Reconstitución de escena*, 1977); como soporte vivo de actuación (*Acción de la estrella*, 1979) o como material de grabación video (*Sala de espera*, 1980)¹⁷⁸.

Todas estas acciones las ha desarrollado en un espacio previamente diseñado, a la manera de un environment, cuyas unidades significantes es preciso analizar cuidadosamente para acceder a la clave que permita descodificar la totalidad del sistema semiótico que articula. En este aspecto hay que tener presente tres elementos de análisis: el propio artista que realiza la acción (su yo empírico, biográfico, psicosomático), el sistema semiótico que funda (que está al margen de los códigos de representación) y el contexto con el cual se relaciona (social y cultural).

Si intentamos profundizar en el sentido que vertebran sus acciones corporales, podemos señalar que apuntan a varias direcciones: por una parte, su renuncia a las categorías formales, al emplear recursos considerados extra-plásticos (el uso de su propio cuerpo), en segundo lugar, al liberarse a una serie de acciones, ingresa al campo del comportamiento, es decir, a un dominio donde él es quien constituye la obra, poniendo en juego un contenido cuya naturaleza no es tanto de origen estético cuanto de origen semántico y como tal invita más a la búsqueda de sentido que a la exploración sensorial. Por último, estas

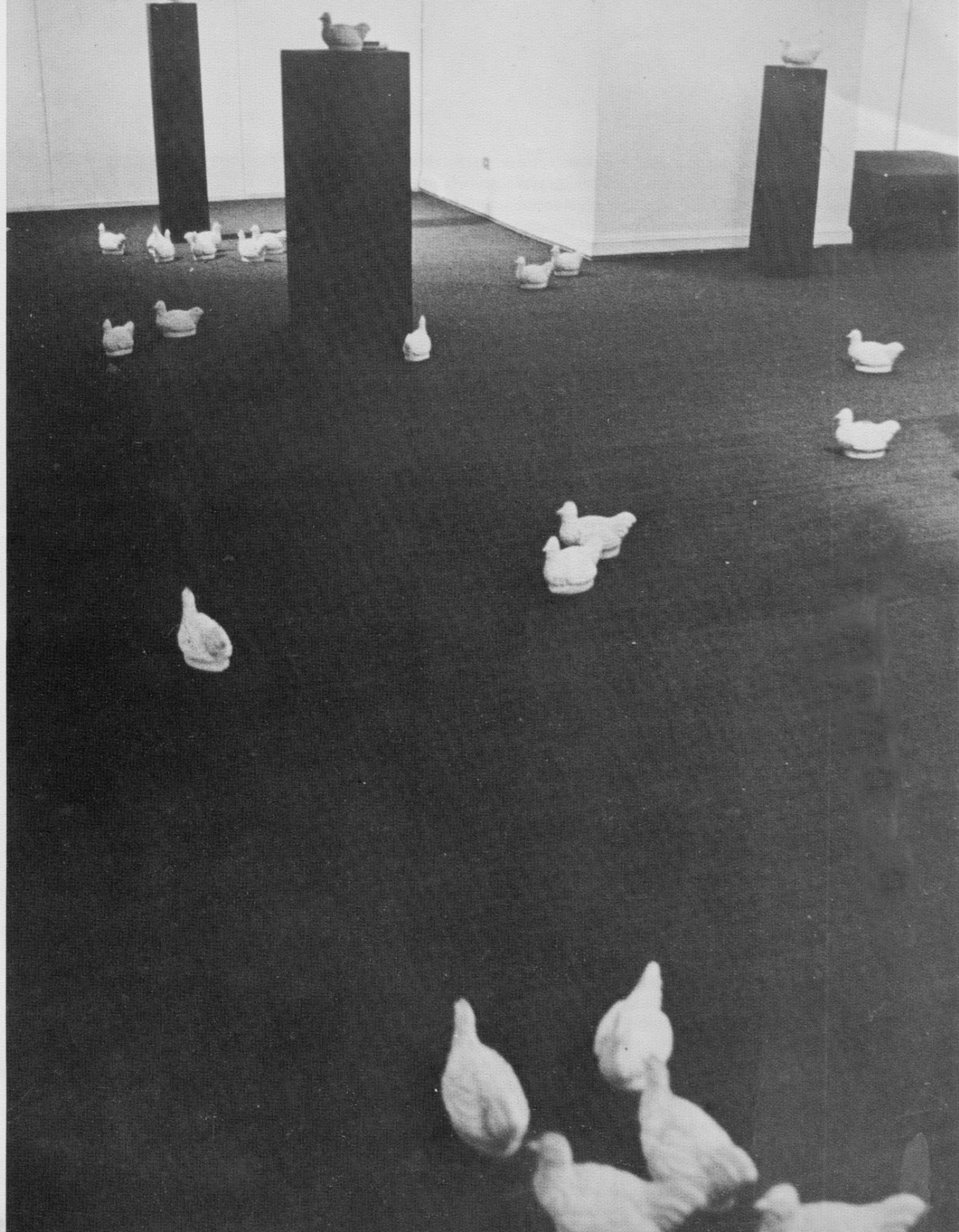


CARLOS LEPPE
Happening de las gallinas
1974

Y en página siguiente:

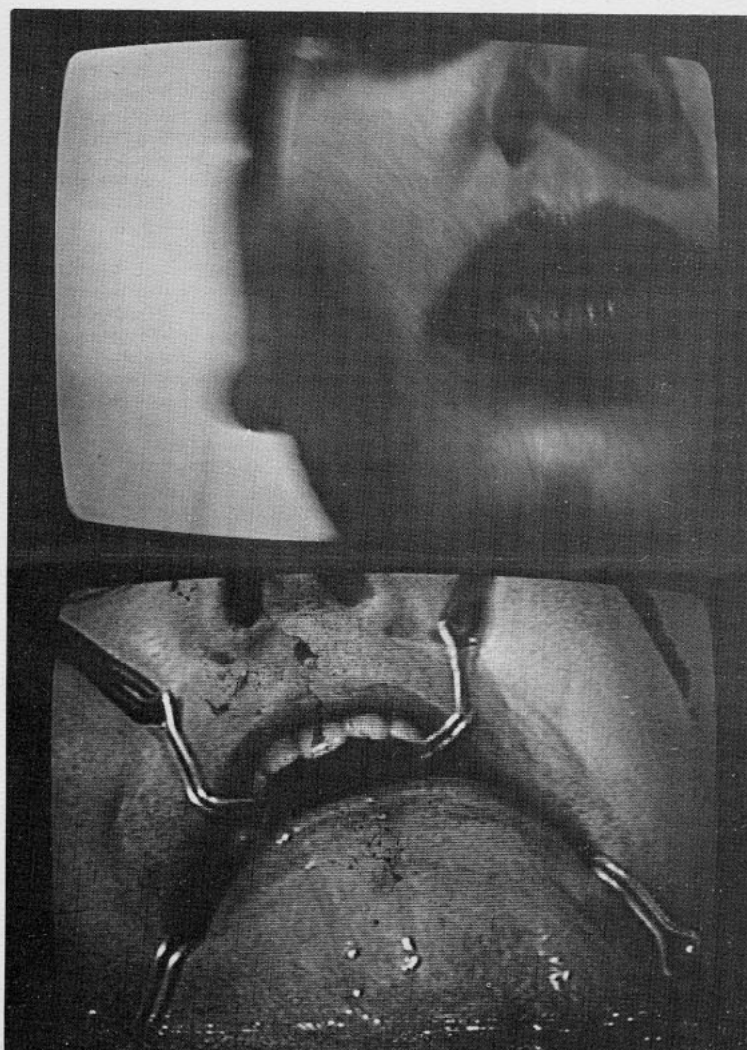
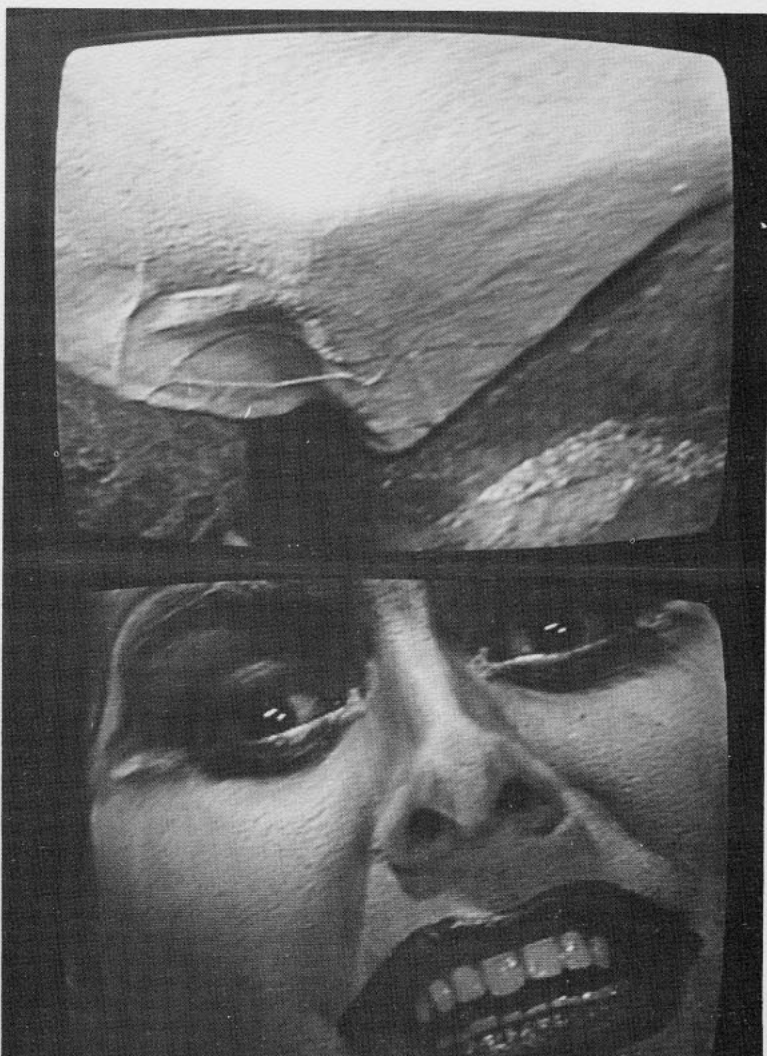
177 Richard Nelly, *Cuerpo Correccional*, Santiago 1980

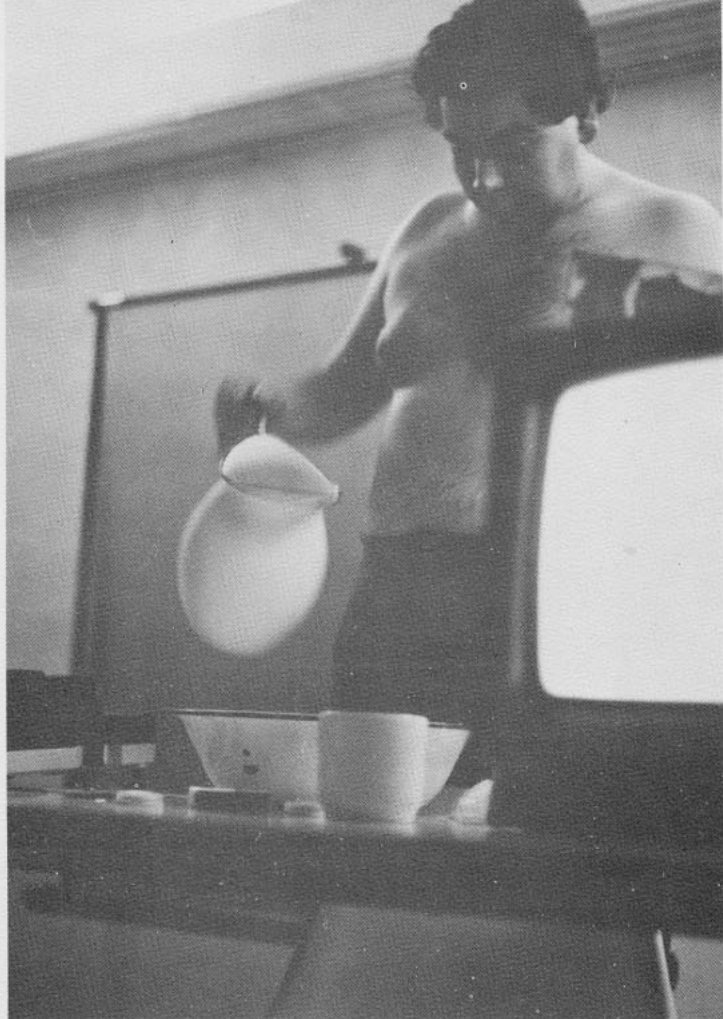
178 Ibid.





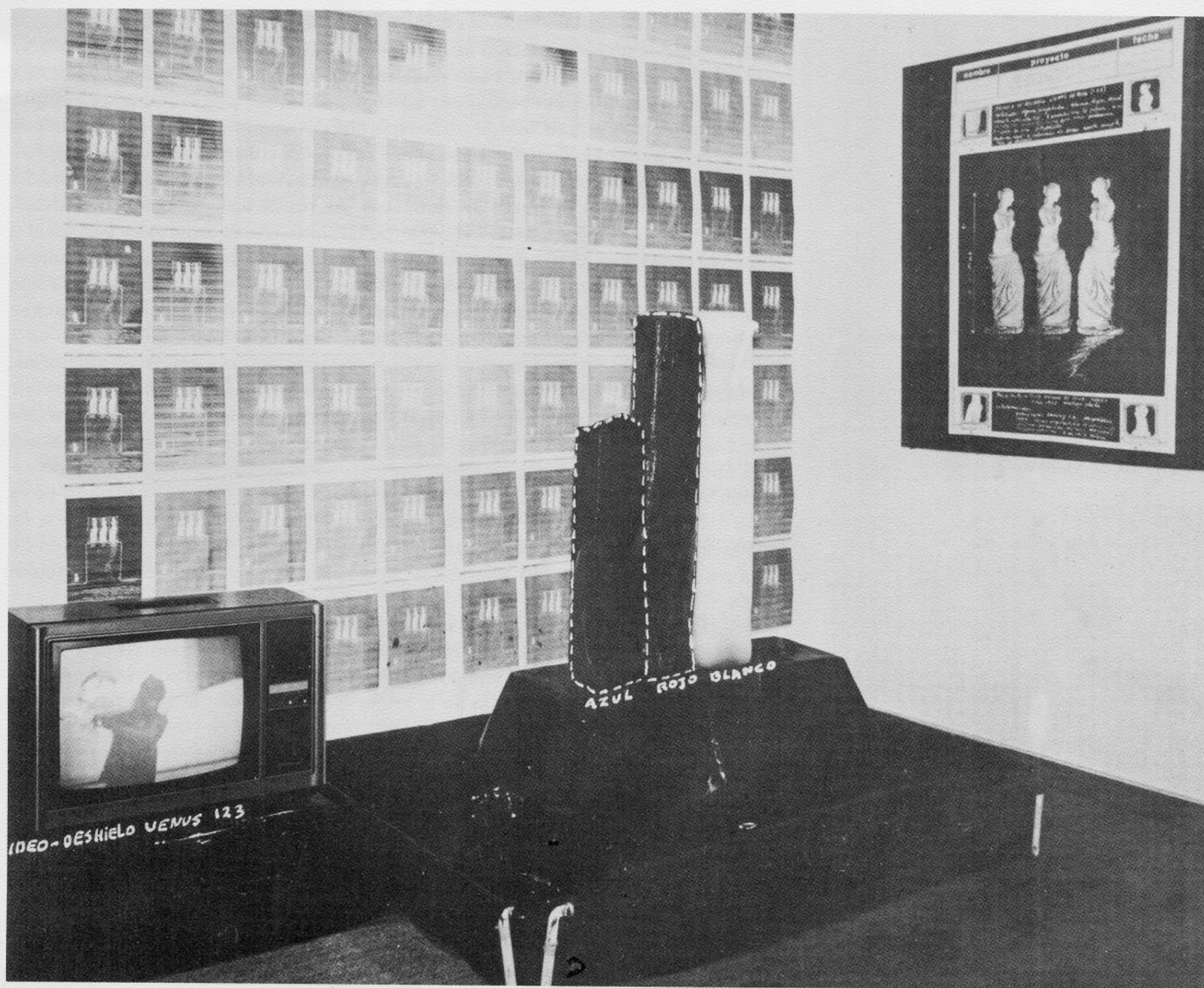
CARLOS LEPPE
Sala de espera
Instalación-video
Galería Sur
1980





CARLOS LEPPE
El día que me quieras
Acción en cuerpo vivo-instalación-video
Galería Sur
1981





GONZALO MEZZA
 Video instalación
deshielo venus
 II Encuentro de Arte Joven
 1980



MARCELA SERRANO
1978

acciones están orientadas, a un nivel más profundo, por una sincera convicción de fundar una nueva relación artística con la vida. Esta necesidad es la que lleva a Leppe, como a otros artistas chilenos, a buscar un modo de comunicación que se evada de las convenciones, no sólo para transgredirlas, sino que, implícitamente, para denunciar los modos de comportamiento fijados por las normas y criterios establecidos por la sociedad. Todo el circuito semántico de las acciones está esencialmente orientado a revelar situaciones humanas, extraídas del contexto nacional, a través de temáticas puntuales de extraordinario interés. Quizás si aquí reside uno de los aspectos valorativos más estimables y originales de las creaciones de Leppe, como la de otros artistas de la vanguardia chilena.

Dentro de estas acciones cabe destacar el trabajo —aún aislado— de *Marcela Serrano* (1951), joven artista que incursionó en 1980 en el arte corporal con su obra *Autocríticas*, exhibida en el Instituto de Arte Contemporáneo.

Esta obra estaba integrada por una publicación con textos y fotografías, cinco videos en color y una película de 16 m/m en blanco y negro. El montaje incluía, además, una malla metálica y una franja de tierra que dividía en dos el espacio de la sala de exhibición. Estos elementos desempeñaban una función simbólica: la malla metálica como represión y la banda de tierra como expresión de lo estable, permanente y duradero: el paisaje chileno. Al fondo de la sala, la pantalla de cine y los monitores de televisión registraban la acción de Marcela Serrano, mientras pintaba de blanco su cuerpo desnudo. En el audio de la película, su voz en off relataba la experiencia, confesando sus dudas y temores.

Estas autocríticas, que pueden considerarse como una verdadera autoconfesión, estaban orientadas a la búsqueda de su propia identidad física y psicológica y su situación en el conglomerado social; pero proyectada, igualmente, a la condición personal y social de la mujer chilena. Mediante la anulación de sí misma (sacrificio de su cuerpo desnudo y vencimiento de su pudor) intentaba re-conocerse y re-descubrirse a partir de ese acto. La cita del pintor español Tapies referida al color blanco e incorporada al texto es muy sugerente: “El color del origen y del fin. El color de quien está a punto de mudar de condición”.

Otro artista que se dio a conocer recientemente es *Gonzalo Mezza* (1950) con sus “video-instalaciones”. Aunque utiliza su propio cuerpo, el elemento central de sus trabajos está relacionado directamente con la tecnología televisiva, no para grabar y exhibir programas envasados a la manera de la televisión comercial, sino que marginándose de “ese contexto masivo para transmitir imágenes de arte”.

Una de sus obras, *Video-instalación Cruz del Sur* (1980), forma parte de un proyecto que realizara en los cuatro puntos cardinales del territorio nacional, identificados con el mar, la cordillera, el desierto y los suelos helados del Sur. Su trayectoria por los cuatro puntos cardinales queda configurada por una cruz trazada imaginariamente sobre el territorio chileno.

En la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes exhibió el primer fragmento que correspondía al Oeste (el mar). En un lugar de la costa (Isla Negra) grabó en video y registró fotográficamente su propio cuerpo mientras se desplazaba en las cuatro direcciones, dejando una cruz en su trayecto.

Otro trabajo exhibido en 1980 fue el *Video-instalación deshielo-Venus*, presentado en el 2º Encuentro de Arte Joven en el Instituto Cultural de Las Condes. Se trataba de un antiguo proyecto actualizado, que consistía en la grabación en video del transporte de tres barras de hielo, desde un frigorífico hasta la sala de exposición. Las barras se habían teñido previamente y se les había introducido una fotocopia de una reproducción de la Venus. Durante la exposición, el público observaba el derretimiento del hielo y la caída del líquido coloreado en un recipiente.

En el primer video-instalación hay una indudable relación con la naturaleza, con el paisaje natural, con la tierra, el mar y el aire como elementos originarios y esenciales de la vida. Esta relación se orienta, a nuestro juicio, a poner de relieve la interrelación entre lo natural y lo humano como vínculo estable —antaoño sagrado y mágico— entre el hombre y las fuerzas naturales. La acción corporal de desplazamiento reedita ancestrales rituales, destinados a conservar ese vínculo que religaba al hombre con las fuentes primordiales de la vida. La cruz que configura la trayectoria es, a la vez, sacrificio y esperanza.

En el segundo video, el proceso conceptual del artista apunta a la relatividad y a la fugacidad de las cosas en el arte, en la vida y en la naturaleza: la relatividad del tiempo que, inexorablemente, deteriora las acciones humanas, pone en tela de juicio la perdurabilidad de las obras de arte y transforma continuamente la materia.

Algunos artistas han realizado acciones de arte en forma colectiva; un ejemplo es el grupo *Colectivo Acciones de Arte* (C.A.D.A.) integrado por artistas (Juan Castillo y Loty Rosenfeld), escritores (Diamela Eltit y Raúl Zurita) y el sociólogo Fernando Balcells.

La característica fundamental del C.A.D.A. es su actitud francamente distante respecto a los circuitos habituales de difusión artística, su posición crítica frente a los mecanismos tradicionales de producción de arte, su decidido afán por trabajar en los espacios abiertos y públicos y su anhelo de relacionarse con el grueso público, que no tiene ningún contacto con la actividad artística. Utilizan el video y el cine como medios de producción y, eventualmente, recurren a un medio escrito de comunicación para transmitir la información.

La mayoría de las acciones que han realizado tienen como denominador común alterar los esquemas y hábitos ciudadanos, mediante una *subversión semiótica* que descontextualiza y resemantiza comportamientos, lugares y signos urbanos.

Una de esas acciones, denominada *Para no morir de hambre en el arte* (1979) consistía en cuatro acciones de intervención sobre aspectos concretos de la vida del país, interrelacionados por un significante común (la leche), desde el cual se elaboraron las acciones.

Una de ellas consistió en el reparto de leche en una población marginal de Santiago, señalando su consumo como un “hecho de arte”; otra fue un discurso pronunciado frente al edificio de las Naciones Unidas en la capital, en varios idiomas, cuya intención era hacer participativa la acción a la comunidad internacional. Paralelamente, se incluyó en un semanario una página



LOTTY ROSENFELD
Junio de 1980

como información de arte, que incluía las siguientes frases: “Imaginar esta página completamente blanca. Imaginar esta página blanca accediendo a todos los rincones de Chile como la leche diaria a consumir. Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas por llenar”. Por último, en la Galería Imagen, se sellaron en una caja de acrílico cuarenta bolsas de leche que entraron en un proceso de descomposición como un reflejo, en negativo, del problema de la desnutrición; en una significación más amplia “como el tiempo social durante el cual los seres humanos permanecen todavía, en cualquier lugar del mundo, privados del acceso diario a su alimentación”.

Estas cuatro acciones simultáneas, registradas en video y fotografía, fueron confrontadas con una acción posterior, denominada *Inversión de Escena*: se movilizaron diez camiones lecheros, desde su planta de origen hasta el Museo Nacional de Bellas Artes; en el frontis del edificio se extendió un lienzo que clausuraba su entrada. El conjunto de todas estas acciones fue postulado como una “escultura social”¹⁷⁹.

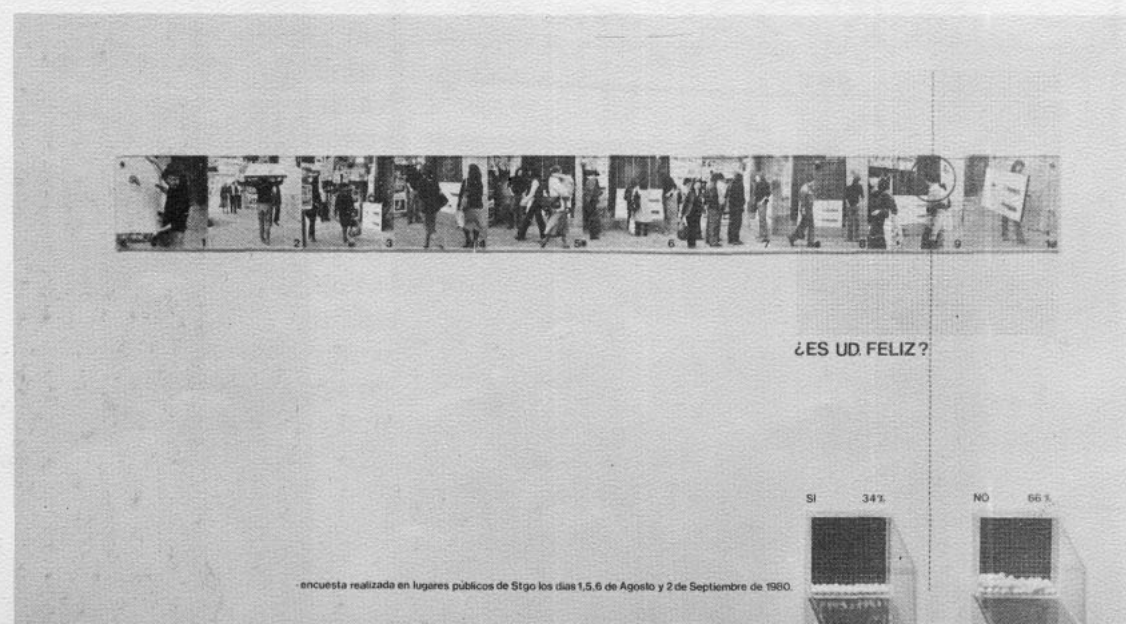
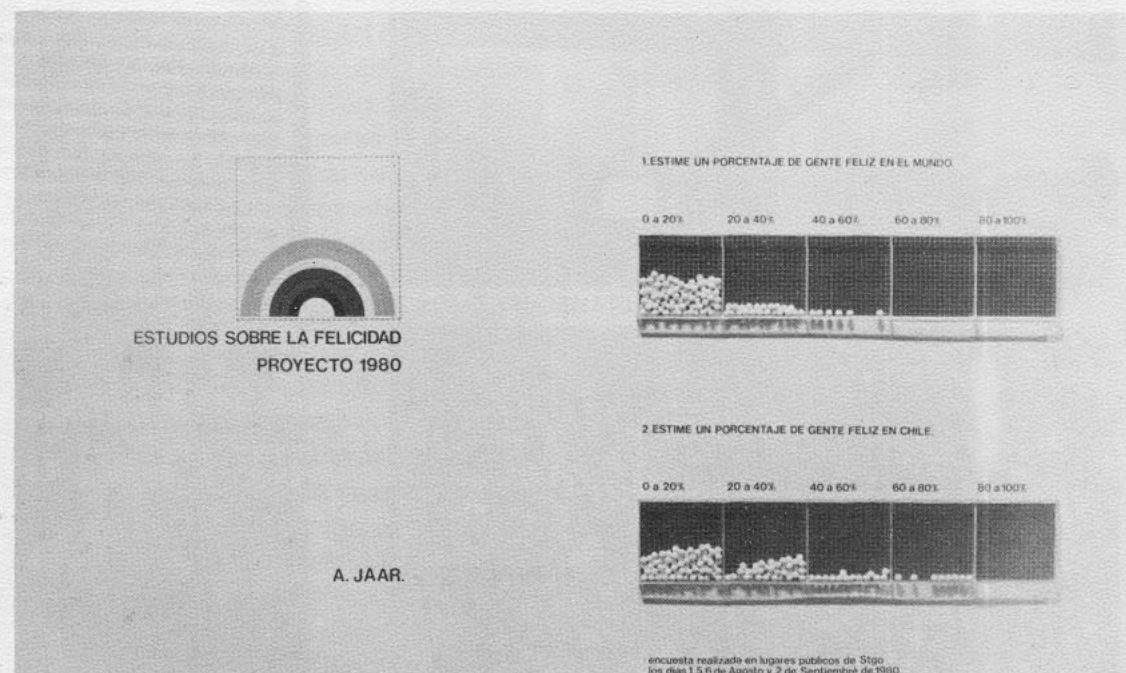
Las acciones en su conjunto, tienen un abierto carácter transgresor del conformismo social y artístico, que refleja una posición ética respecto a los fundamentos en que descansa la sociedad. Los autores observan con aprensión la marginalidad de amplios sectores sociales sin acceso a los bienes económicos y artísticos. Al mismo tiempo, su actitud crítica implica una renovación de los mecanismos del arte como lenguaje, ampliando sus medios con el aporte técnico del registro visual mecánico y abriendo nuevas posibilidades de comunicación.

Entre las acciones individuales realizadas por los integrantes del grupo C. A. D. A. destacaremos la ejecutada por Loty Rosenfeld (1943) titulada *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), registrada en cine, video, fotografías y texto escrito.

El soporte de su trabajo fue una calle de circulación vehicular con sus inconfundibles signos de tránsito trazados en el pavimento, que permiten, restringen o prohíben determinadas maniobras a los conductores. Loty Rosenfeld utilizó como matriz de su acción, el trazo discontinuo que separa dos vías de circulación y lo intervino mediante una cinta de tela que pegó al pavimento, formando una cruz o el signo aritmético de adición. De este modo, alteró totalmente su función, rompió la normatividad de la trama urbana de circulación y puso de manifiesto el carácter controlado, rígido e impersonal del signo. En contraste, su alteración y transformación en otro signo rompía no sólo su significado sino también un hábito urbano. Hay un contrapunto que se impone: el mundo impersonal y standarizado se opone al mundo que el hombre configura por un acto de libre decisión.

¹⁷⁹ Sus autores entienden por escultura social “una obra y acción de arte que intenta organizar mediante la intervención, el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo de hacerlo más visible y luego más visible. *Para no morir de hambre en el arte* es escultura en cuanto organiza volumétricamente un material como arte; es social en cuanto ese material es nuestra realidad colectiva”.

A. JAAR
Estudios sobre la felicidad
 1980



GRABADO POPULAR

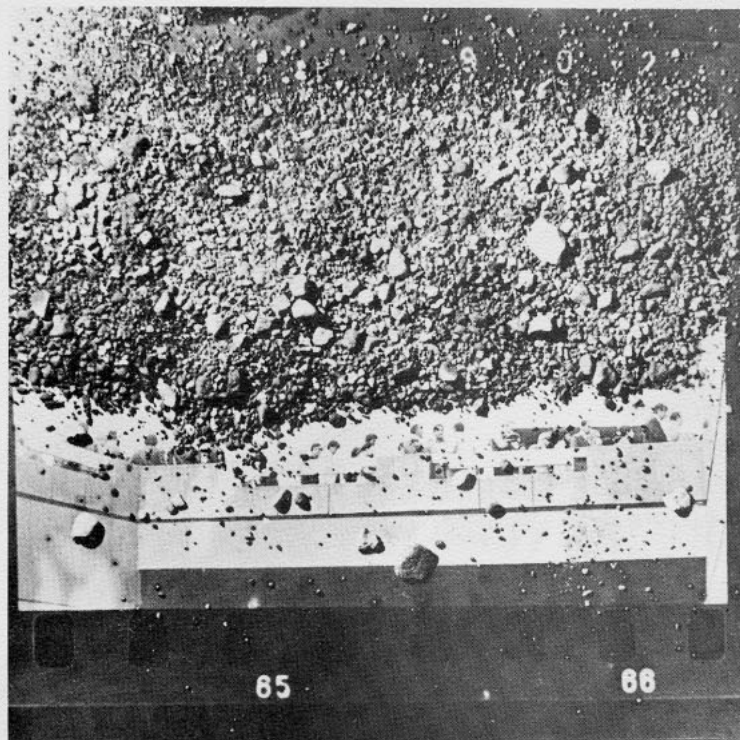


CARLOS ALTAMIRANO, Gráfica, Premio Salón, 2º Salón Nacional de Gráfica.



XILOGRAFIA

malherida en la vereda.
"Una hora estuvieron
botados en la calle dijo
Marta Flores, con res-
quemor sin que nadie
atinara a nada. Un su-
plimentero vio todo, como
también un amigo del
barrio y una señora amiga
nuestra, que dijo haberlos
visto, pero que había de-
cidido no meterse en
problemas. Ella conocía a
mi hermano desde la
niñez".



La promoción del 70

Los artistas que se han mencionado en los últimos capítulos pertenecen, en su gran mayoría, a una promoción que inició su actividad artística en la década del 70.

Históricamente se ubican en un decenio marcado por dramáticos acontecimientos, que han modificado profundamente el marco político, económico y social del país. Dichos acontecimientos sorprendieron a muchos jóvenes de esta promoción mientras estudiaban en las escuelas universitarias de arte, a otros, perfeccionándose en el extranjero y, a unos pocos, formándose solitariamente en sus talleres. Artísticamente, esta promoción recibió el impacto de variados y muy complejos movimientos y tendencias, como ya se ha visto.

Tal vez el rasgo más determinante de la fisonomía artística del decenio sea la vital confluencia del arte con la vida y la enorme amplificación del fenómeno artístico en su estructura sintáctica y semántica, que ha provocado serias polémicas con la crítica y profundos antagonismos con sectores del público. Hemos visto que el artista no ha descuidado ningún aspecto de la vida y ha buscado nuevos medios de producción artística, hasta llevar alímites insospechados su trabajo creativo.

Al aludir a algunos artistas que integran esta generación, se pudo comprobar la polarización de sus orientaciones, que ha provocado situaciones muy controvertidas entre ellos. Esta pugna ha quedado perfectamente testimoniada en numerosos documentos, seminarios, foros y exposiciones realizados en el transcurso de los años setenta.

Llama la atención el papel preponderante que ha tenido la expresión gráfica, tanto por el número de sus cultores como por la calidad de sus trabajos. En general, hay un acentuado anhelo renovador, destinado a proponer nuevos mecanismos de ejecución, lectura y comunicación, que obedece, entre otras razones, a lo que podríamos llamar la *despictorización de la pintura*; no son excepciones los casos de pintores que han abandonado momentánea o definitivamente el óleo y el acrílico, para dedicarse a las técnicas gráficas.

La mayor parte de los jóvenes de la promoción del 70 se han dedicado en forma prioritaria o exclusiva a la gráfica: *Carlos Altamirano, Elías Adasme, Cristián Benavente, Germán Areztizábal, José Basso, Alvaro Donoso, Patricia Figueroa, Francisco Javier Court, Patricia Israel, Carlos Gallardo, Alfredo Jaar, Eva Lefever, María de la Luz Torres, Francisca Sutil, Patricia Vargas, Inés Harnecker, María de la Luz Viaux, Odette Sansot, Nancy Gewölb, Juan Carlos Castillo*, etc.

No obstante, este privilegio por la gráfica no significa de ningún modo una especie de unidimensionalidad en la creación plástica. Las controversias, las paradojas, los antagonismos y las rivalidades no han sido obstáculos para que coexistan diversas concepciones y orientaciones en la teoría y en la práctica del arte.

Un grupo importante de artistas, conjuntamente con algunos que se mencionaron al referirnos a la Nueva Figuración, se han mantenido fieles a la trilogía bastidor-tela-óleo. Su fidelidad no significa un retorno nostálgico o una reivindicación romántica de un pasado que se añora. Todo lo contrario, son pintores preocupados por los problemas del hombre de hoy, cuya representación en la tela la resuelven con los medios técnicos heredados de la tradición pic-

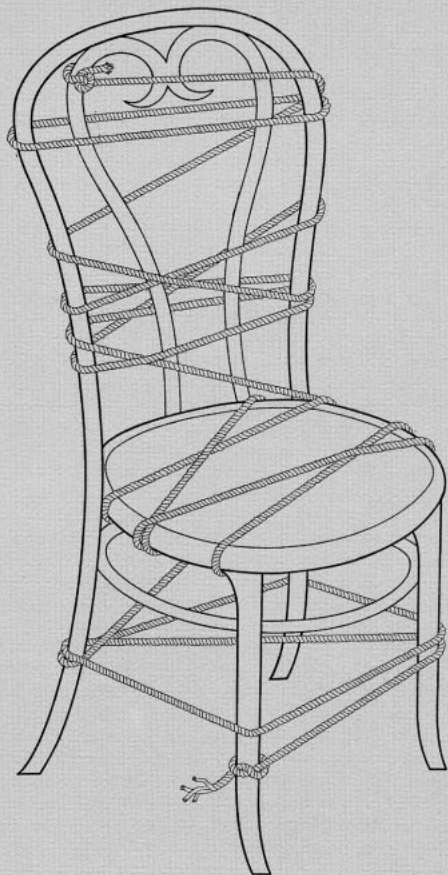
A LA CARNE DE CHILE / C. GALLARDO
INTERVENCIÓN SERIGRÁFICA DE UNA FOTOGRAFÍA — N°2



CARLOS GALLARDO
A la carne de Chile
Intervención serigráfica
de una fotografía.

JOSE BASSO
Radiofoto
El dolor
3.0 x 1.70m
1981

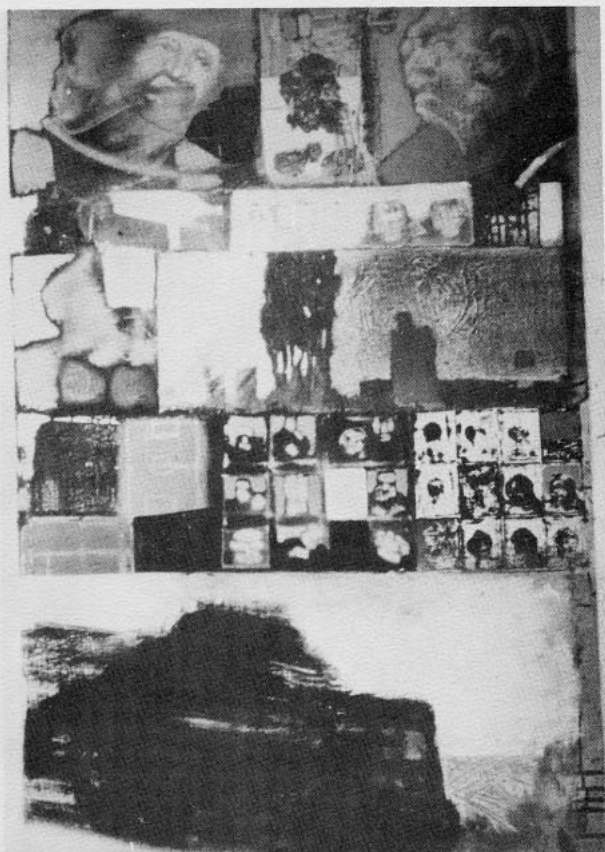




ALVARO DONOSO

AGOSTO - 1977
MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO
SANTIAGO - CHILE

CATALOGO



tórica, que no niegan ni rehuyen, pero adecuándolos a los imperativos expresivos que surgen de una visión contemporánea del mundo. Emplean, si así lo requieren, los aportes de las tendencias más recientes, pero siempre en función de lo propiamente pictórico.

Jaime León (1951), por ejemplo, no rehuye al encuentro con las imágenes que ofrecen los mass-media, interviniéndolas pictóricamente de acuerdo a las exigencias de la técnica del óleo, del modelado y del claroscuro, hasta lograr el desplazamiento visual y textual del soporte originario. *Humberto Nilo* (1954), por su parte, modifica la representación visual en términos de sintaxis plástica, para privilegiar una significación que se dirige a la relación hombre-naturaleza, vida-muerte. Combina en sus trabajos una representación cercana al realismo, mediante un dibujo minucioso junto a elementos orgánicos reales (carne, por ejemplo) protegidos por cubiertas de polietileno herméticamente selladas. A su vez, *Carlos Maturana* (1953) ofrece en sus telas un mundo fragmentado en una serie de imágenes cuya configuración y ordenamiento están basados en recursos pictóricos: el gesto y la materia plástica saturan el soporte. Deja traslucir, así, una actitud "irreverente" respecto a la artesanía de ejecución, que no es simple artificio, sino que un legítimo modo de expresar sus vivencias. *José Ignacio León* (1951) es, quizás, quien ofrece un trabajo visual más cercano a la representación tradicional; pero, al mismo tiempo, muy sutil en el plano de la significación. La estructura formal de sus telas muestra un proceso racional en la construcción de los espacios plásticos, que definen recintos intercomunicados y, al mismo tiempo, clausurados entre sí. La dialéctica abierto-cerrado, comunicación-incomunicación y, sobre todo, presencia-ausencia expresan el vacío, la soledad y el silencio. La pintura de *Marcelo Larraín* (1954) puede adscribirse al expresionismo figurativo: el gesto rápido deshace la configuración de las formas y hace inestable y fugaz las identidades de los seres; como otros artistas, se ubica en una posición antropológica destinada a aprehender la identidad del hombre contemporáneo. *Francisco de la Puente* (1953) está más cerca de la óptica del realismo objetivo debido a su interés por los objetos que pueblan el mundo real; le atraen, especialmente, las cualidades sensibles de forma, color y textura, que amplifica en el soporte gracias a un trabajo de figura-fondo que contribuye a aislar el objeto para acentuar su carácter frágil y vulnerable, precariamente protegido por envolturas.

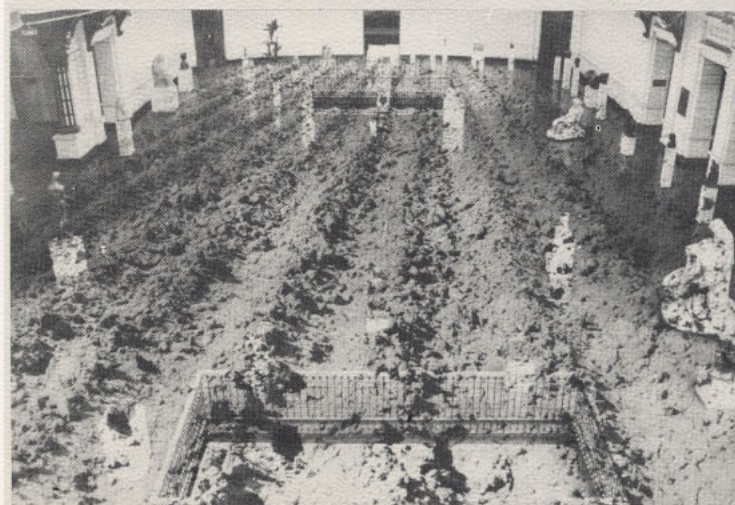
CARLOS MATURANA
Bororo
1979



Siendo el arado una de las primeras expresiones culturales del hombre sobre la tierra virgen...

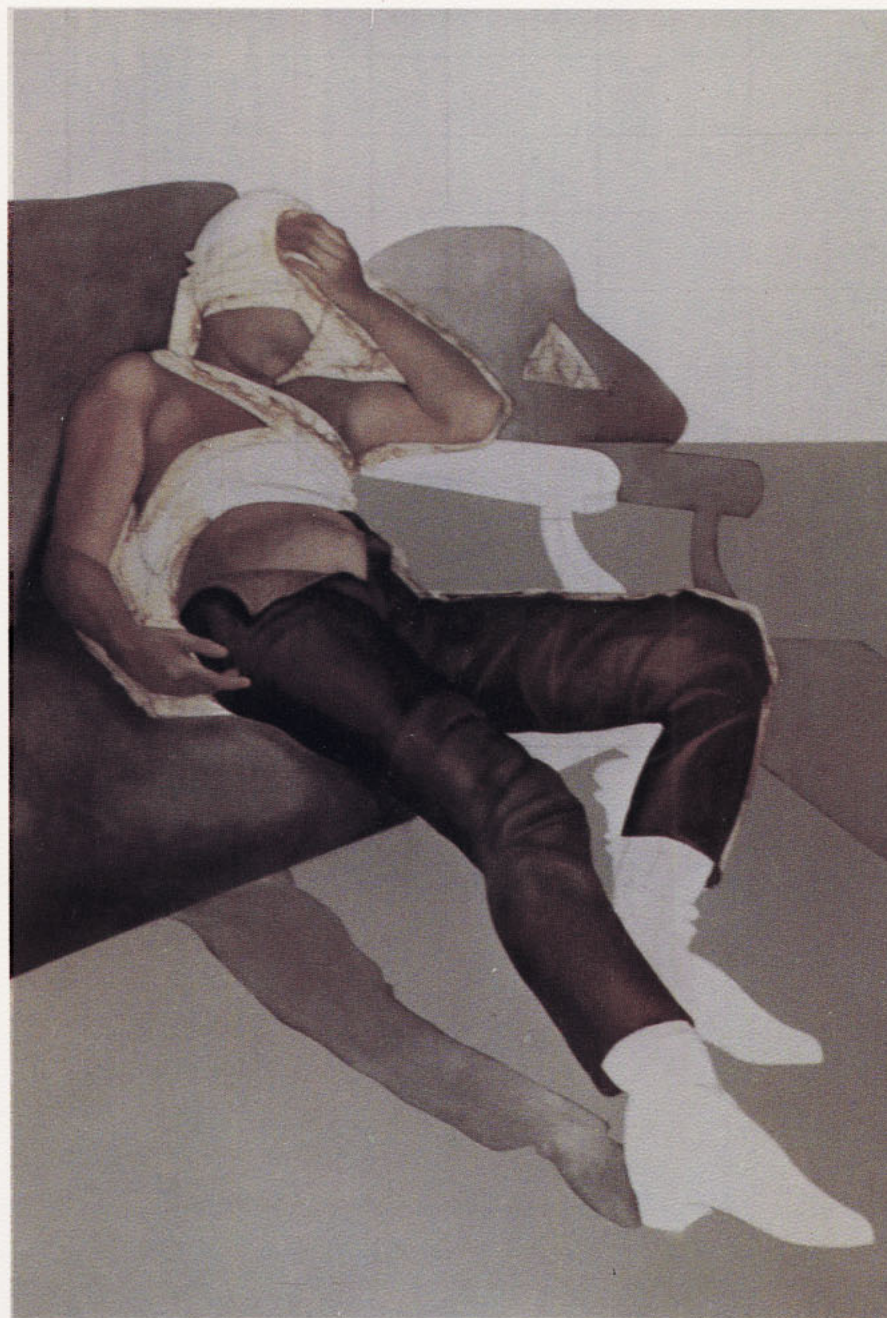


propongo al museo Nacional de Bellas Artes realizar el trazado de los surcos del arado...



con tierra de color

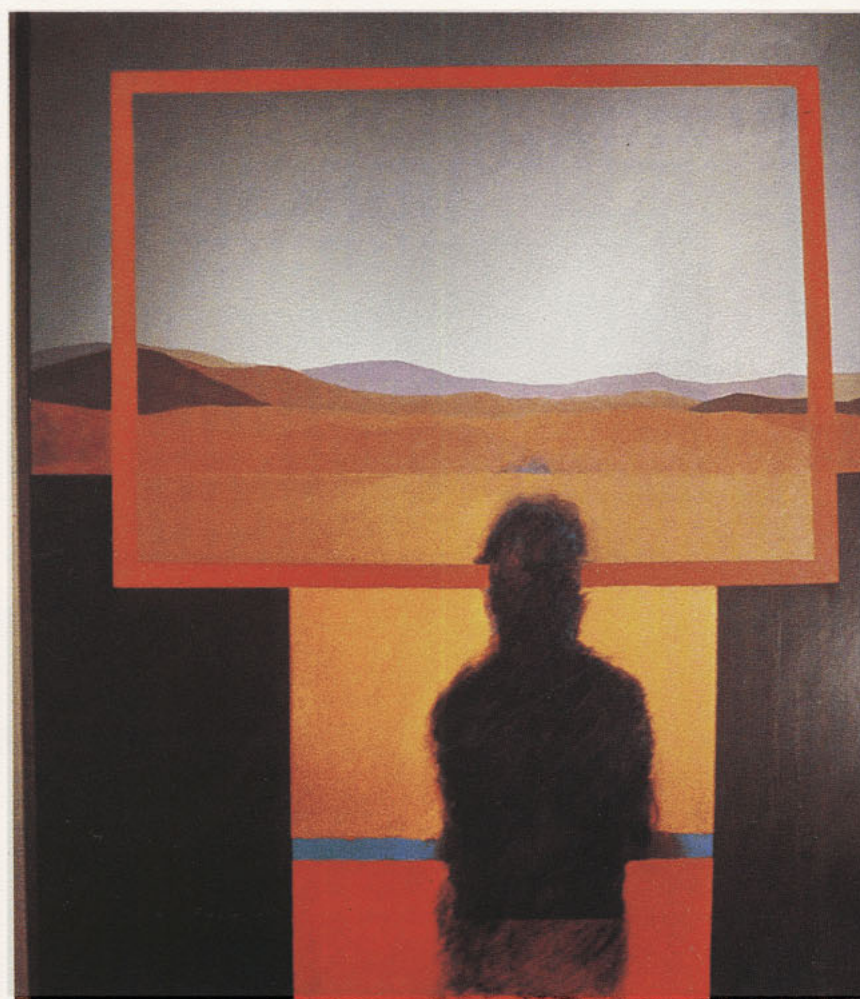
Patricia Vargas



PATRICIA VARGAS
Dibujo
1.60 x 1.20 m
1980

Siendo el arado una de las primeras expresiones culturales del hombre sobre la tierra virgen... propongo al Museo Nacional de Bellas Artes realizar el trazado de los surcos del arado... con tierra de color

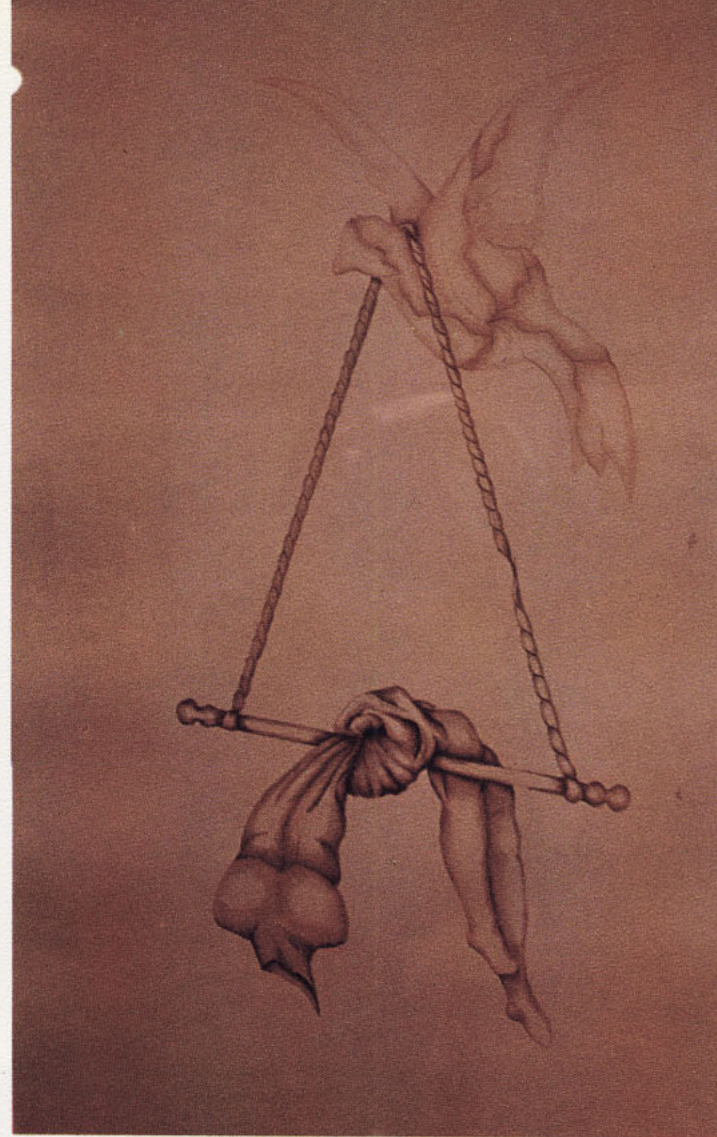
PATRICIA SAAVEDRA
Proposición: *Arar el museo*
Fotografía y fotomontaje
1980



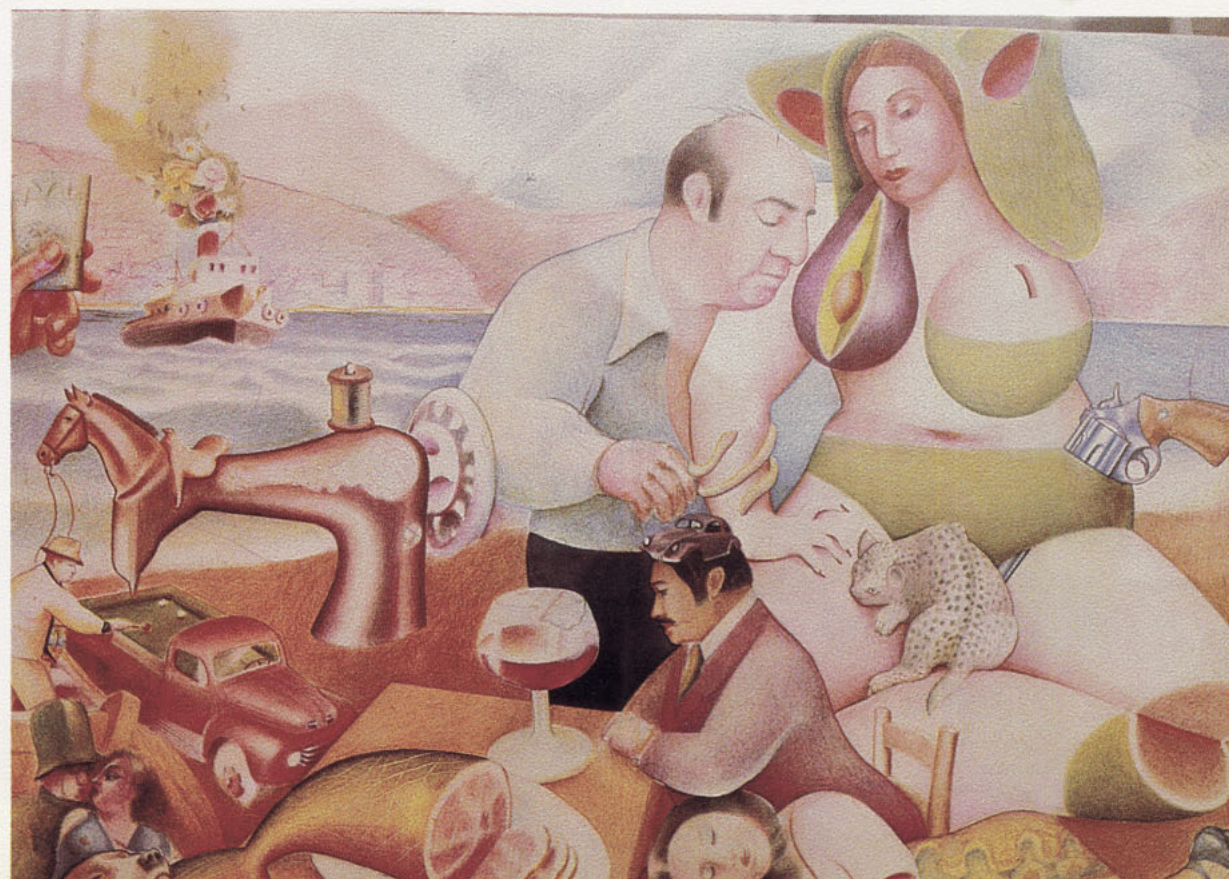
PATRICIO DE LA O
Al norte N° 1
1979

MARIANO RIVEROS
Segundo piso de zinc
1978

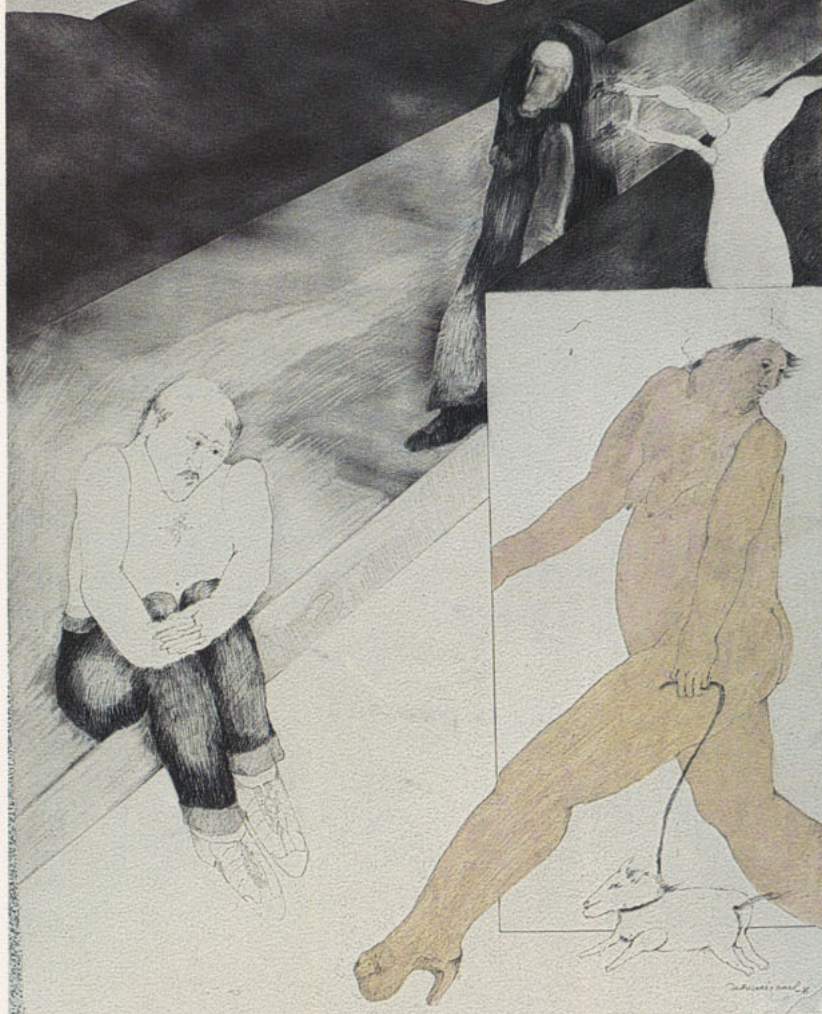
FRANCISCO JAVIER COURT
Dibujo
1977



INES HARNECKER
Rostros
Tinta y lápiz de color
1981



GERMAN ARESTIZABAL
1974



PATRICIA ISRAEL
Mujer de la calle - Bolero
 Lápiz de carboncillo
 y acrílico
 1979

PATRICIA FIGUEROA
 Serie: *Ecología Urbana*
Nombre - ciudad
 1.00 x 1.24 m
 1981



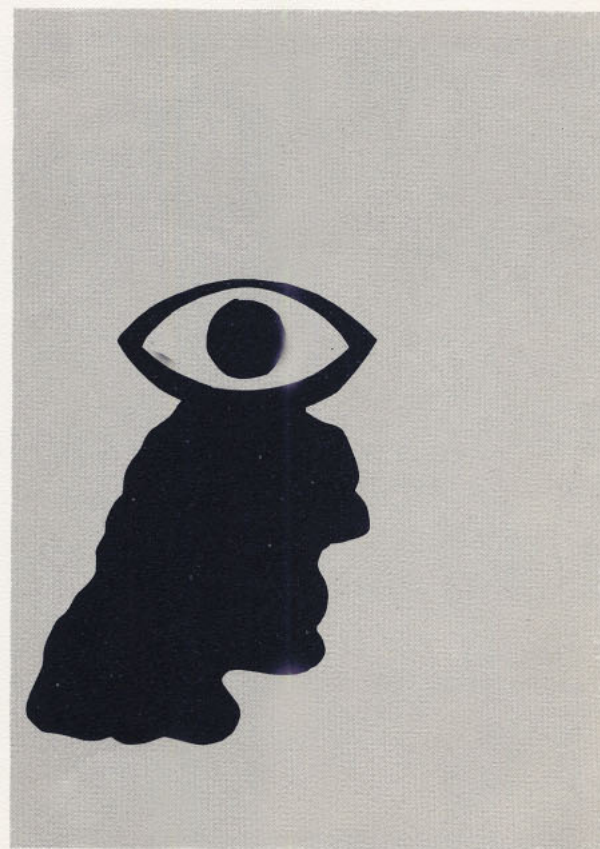
CARMEN GAZITUA
Oleo sobre tela
1972



MARCO ANTONIO PALMA
Niña
1978



PATRICIA OSSA
Dibujo, lápiz de color
1977

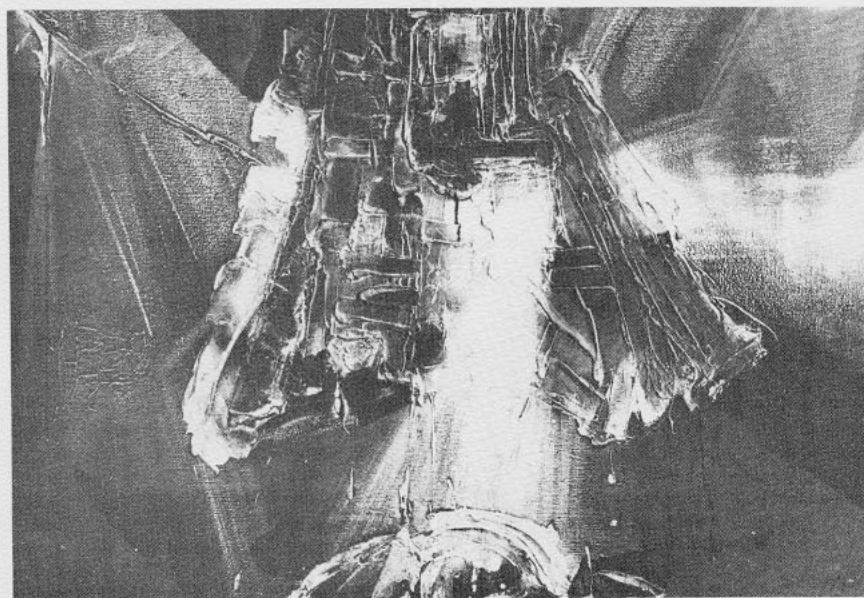


LUZ DONOSO
Grabado
1972

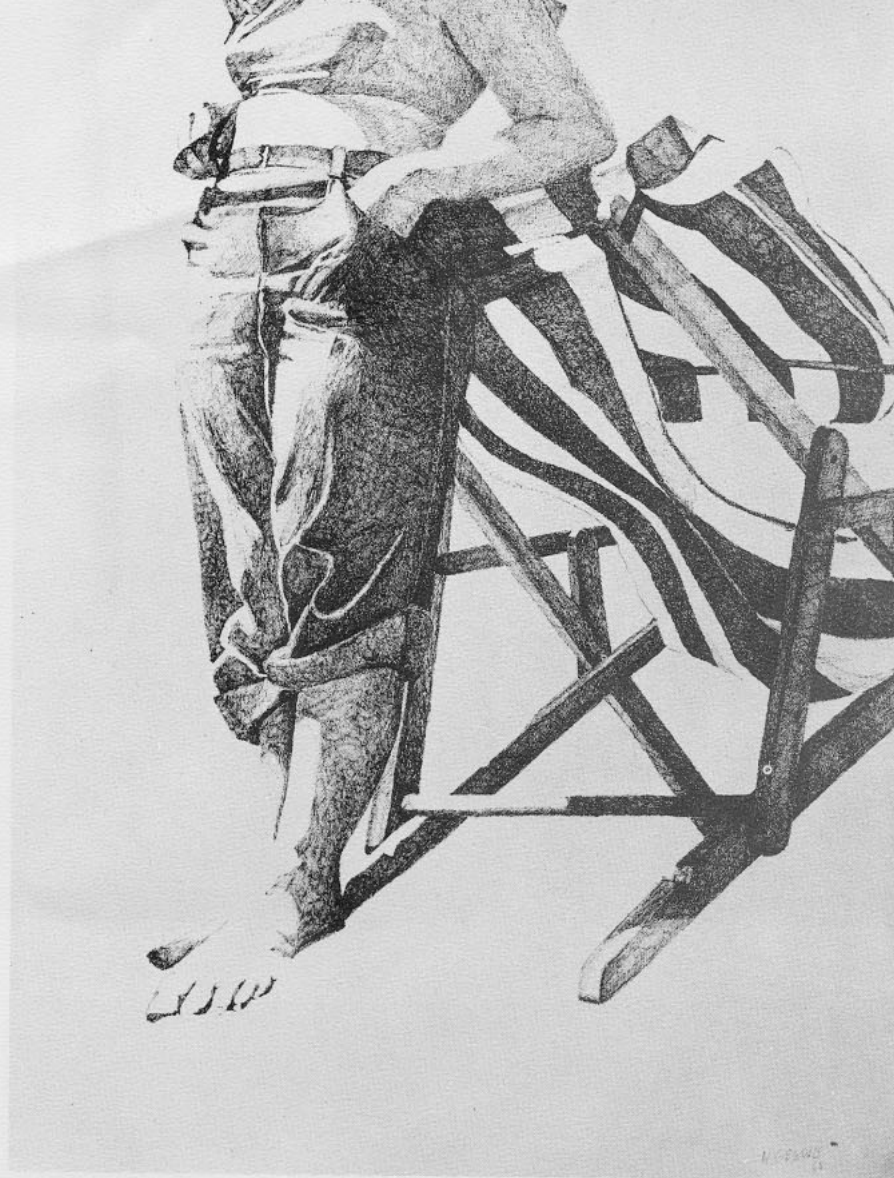
TERESA GAZITUA
 Serie: *Buscando encuentros*
 Foto sobre pintura
 Material: arena del Río Mapocho
 1981



ANTONIA FERREIRO
 París
 1980



PABLO BURCHARD
 Oleo
 0.80 x 1.15 m
 1974



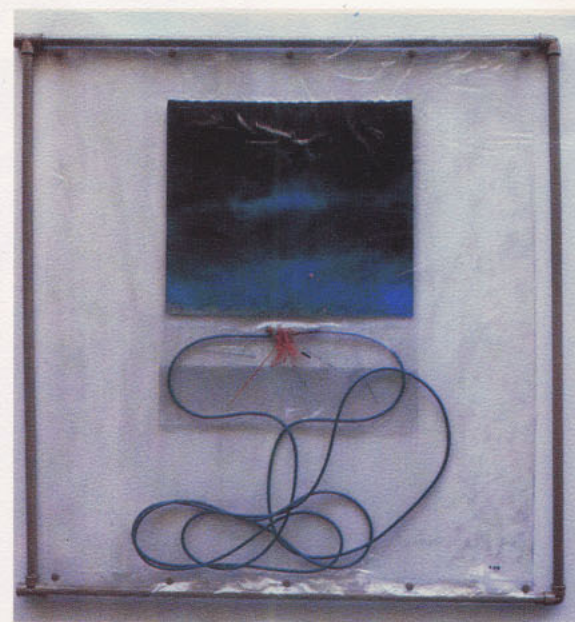
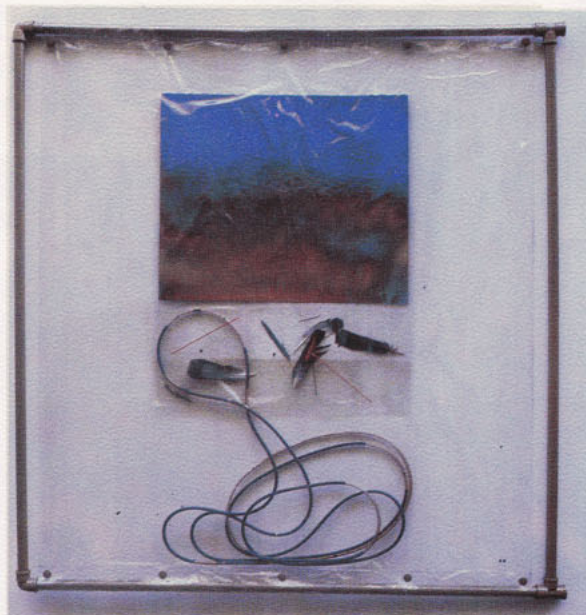
NANCY GEWÖLB
La persistencia de mi memoria Nº 21
 1.10 x 0.77 m
 1980



JUAN CARLOS CASTILLO VILCHES
 Acrílico sobre madera
 1.65 x 1.40 m
 1976 - 77

MARIA DE LA LUZ VIAUX

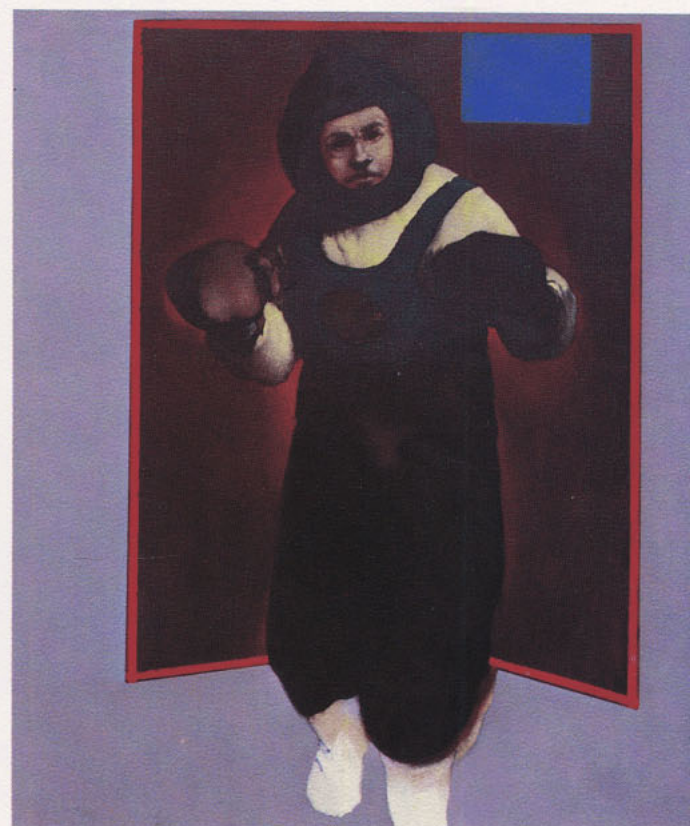




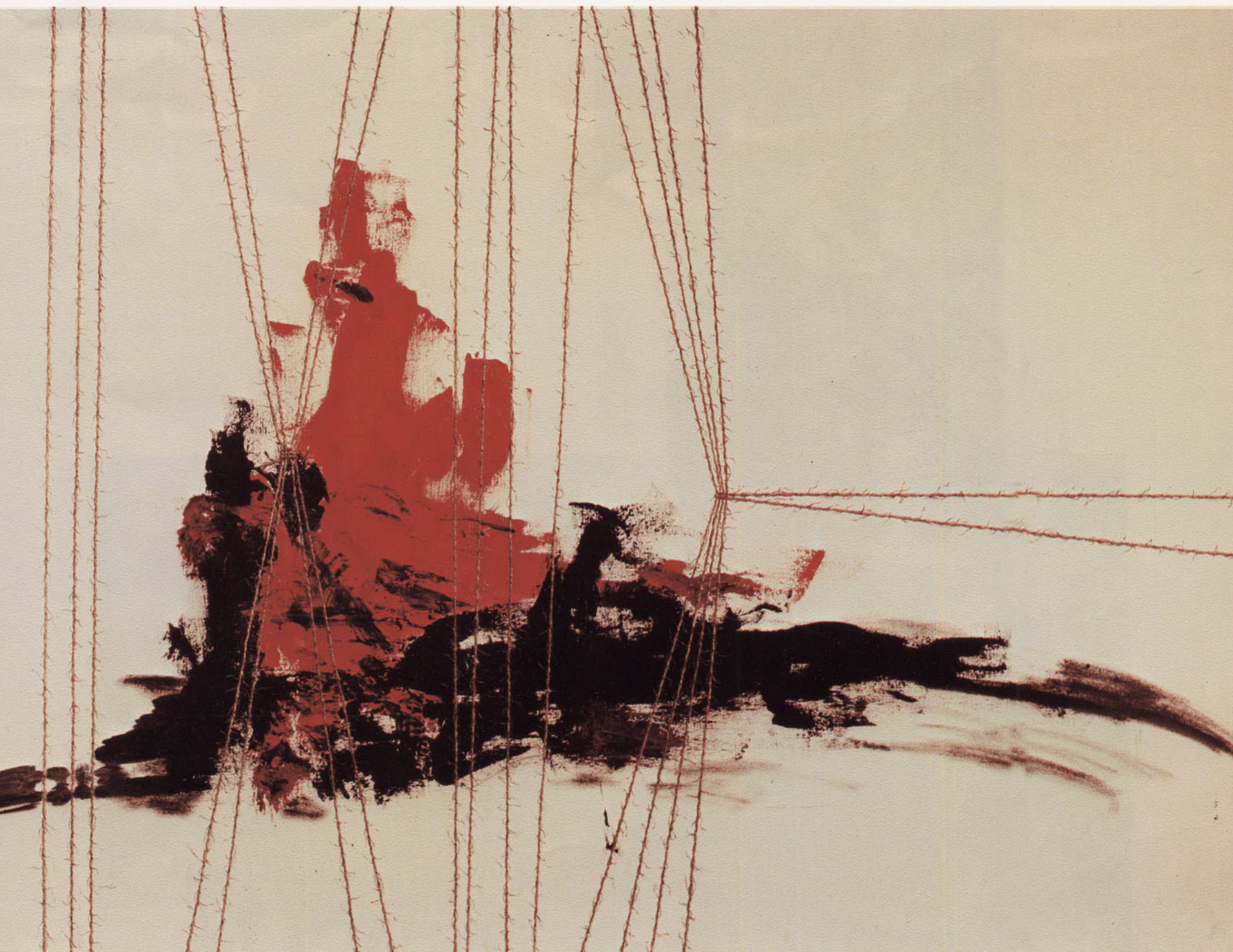
HUMBERTO NILO, *Triptico*, 1.05 x 3.0m, 1981.



JAIME LEON
Aldo Moro
1.54 x 1.53m
1978



JAIME LEON
El Boxeador



FRANCISCO DE LA PUENTE
Tema 7
1.0 x 1.40 m



VICTORIA CALLEJA
1981



SAMY BENMAYOR
1981

JORGE TACLA
1981

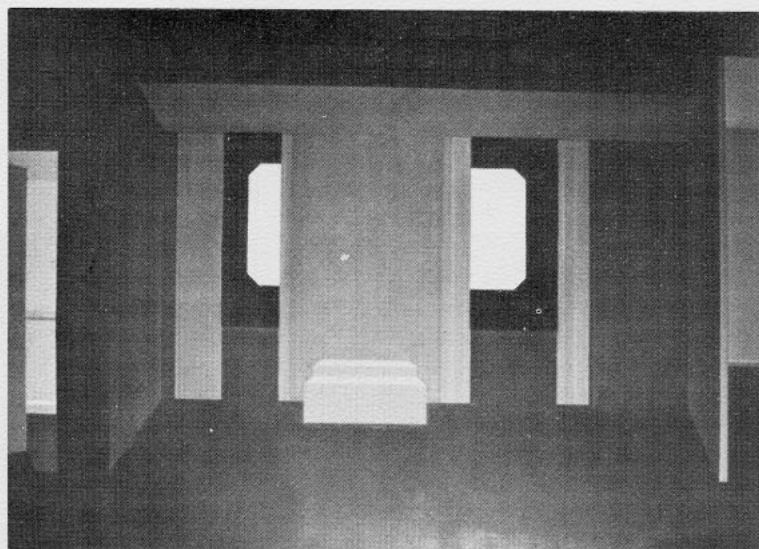


ALVARO CORTES
1981

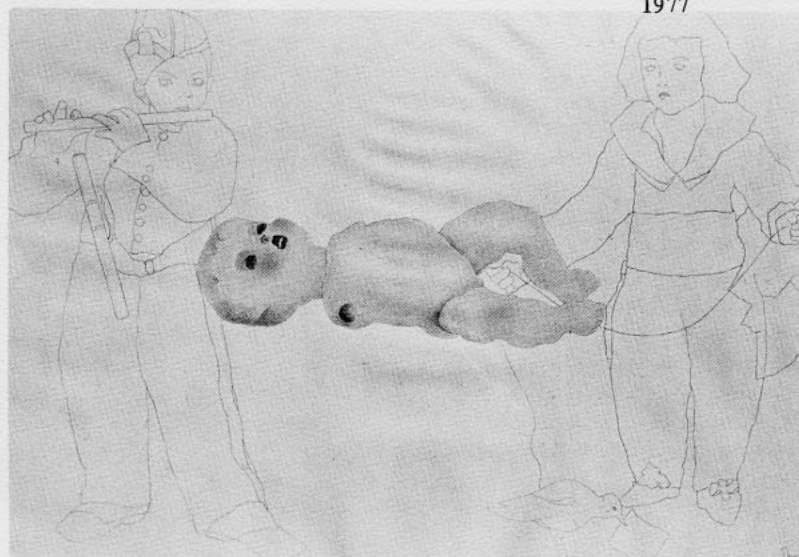




ADRIANA SILVA
1978

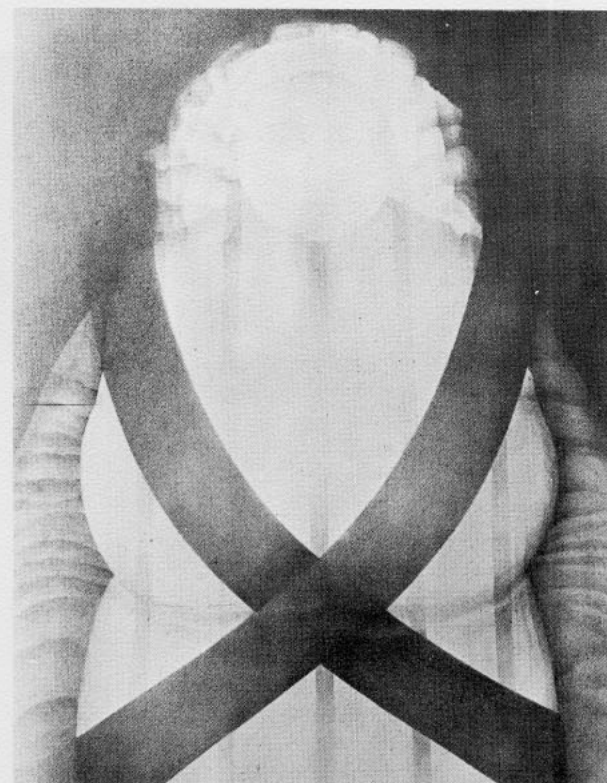


IGNACIO LEON
Foyer
1977



MARIA DE LA LUZ TORRES
Dibujos
1978

EVA LEFEVER
Así es mejor
Pastel
1979



SONIA LAZCANO
Dibujo
1978



ISMAEL FRIGERIO



OMAR GATICA

El inicio de la década del 80 nos ofrece una marcada línea de retorno a la pintura a través de sus medios tradicionales. La investigación que se aprecia en el empleo de estos medios, refuerza aquella relación entre arte y vida a que se aludió en páginas precedentes. No hay duda que dicha vinculación constituye el motor de la actividad artística en el momento actual.

Parece perfilarse una promoción de jóvenes artistas totalmente comprometidos con el trabajo de la pintura, a partir de ella misma, sin traicionar ni transgredir la estructura que la define como tal. No se trata de un neoformalismo ni de una recuperación pasiva de sus antiguos medios.

El fin que se persigue es forzar, hasta donde sea posible, las potencialidades expresivas de la línea y del color para proponer una efectiva comunicación que parecía haberse debilitado o perdido como consecuencia de un enjuiciamiento despiadado respecto a la capacidad comunicativa de esta manifestación plástica. Se llegó incluso a poner en duda la vigencia de la pintura y algunos proclamaron su absoluta obsolescencia.

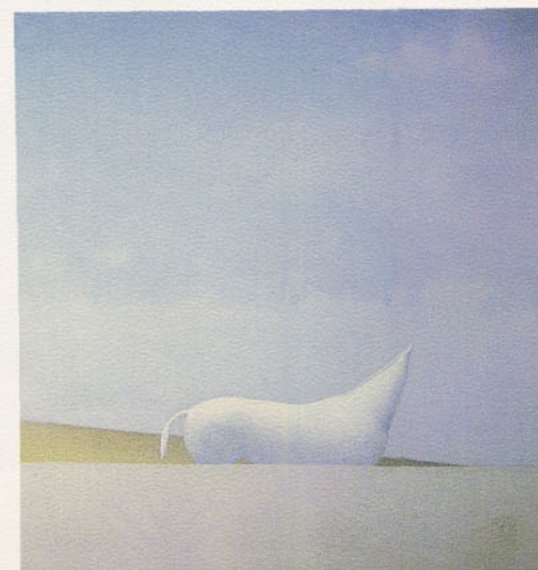
En esta senda recuperativa ha comenzado a transcurrir el itinerario de un grupo de jóvenes pintores, entre los que se cuentan: Ismael Frigerio, Hernán, Miranda, Matías Pinto d'Aguiar, Omar Gatica, Victoria Calleja, Mami Usui, Nancy Riveros, Jorge Tacla, Patricio González, Samy Benmayor, Guillermo Bert, Andrés Ducci y Alvaro Cortés, entre otros.

Se aprecia también una decantación de las posiciones teóricas sustentadas por los artistas. Entre 1975 y 1980, se produjo una fuerte reacción que se manifestó en una división tajante entre aquellos artistas interesados en trabajar a base de procesos inter-semióticos utilizando los medios modernos de reproducción mecánica de las imágenes y los que se mantenían en los medios plásticos habituales. Ahora, en cambio, las divergencias se han atenuado debido a una comprensión recíproca entre ambas actitudes.



Victoria Calleja, Ismael Frigerio, Omar Gatica, Alvaro Cortés, Samy Benmayor, Mami Usui y Jorge Tacla
Sala BHC, Agosto de 1980

MATIAS PINTO



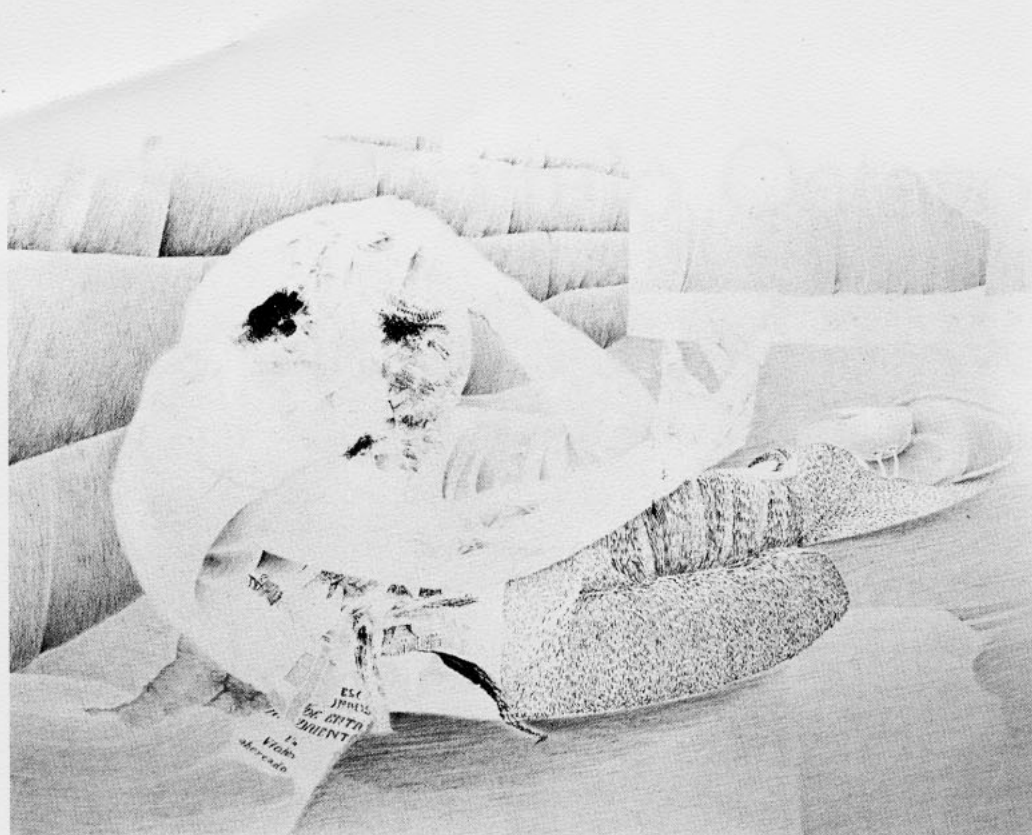
HERNAN MIRANDA
Paisaje urbano
 1980



MAMI USUI
 1981



JUAN ECHENIQUE
 1977



arriba izquierda:
ORLANDO OLMEDO
Dibujo
 1978

arriba derecha:
ENRIQUE MATHEI
Oleo
 1977

abajo:
JUAN IGNACIO VALDES
Naturaleza muerta
 1981

Capítulo Octavo

Los primitivos del siglo XX

Características generales

Uno de los acontecimientos más importantes de la historia del arte del siglo XX ha sido el descubrimiento y la valoración de ciertos artistas, de diferentes países, que se salen de los marcos propios de las corrientes que han caracterizado la pintura de este siglo.

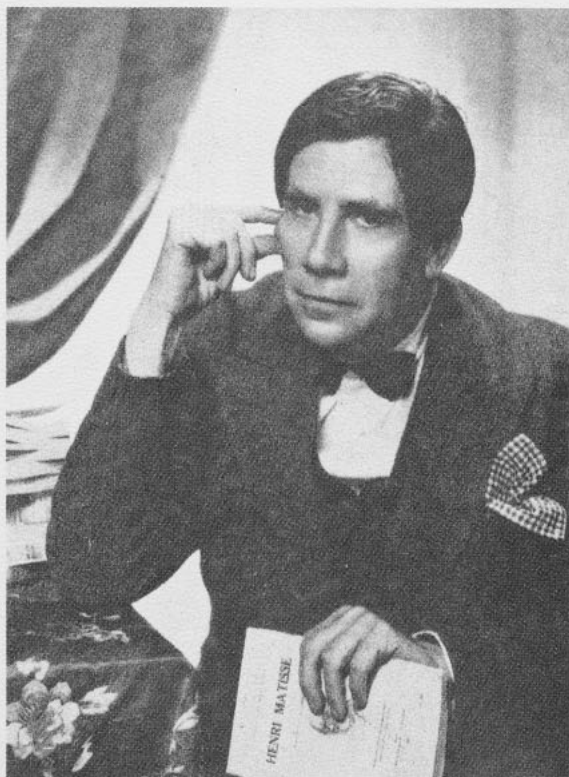
Estos artistas desarrollan una pintura artesanal, de origen popular; por circunstancias de sus vidas y por la manifestación tardía de su arte permanecen al margen de la cultura artística de sus respectivas épocas.

Los historiadores de arte han dado diversas denominaciones para ubicar este tipo de producción artística. Por ejemplo, han utilizado el término francés “naif” o el de “pintores de domingo”, el de “maestros populares” o “instintivos”. Cualquiera que sea la denominación, el hecho es que estos pintores ocupan un lugar importante en el arte de nuestro tiempo.

En Chile, algunos de estos artistas están perfectamente individualizados; aunque cada uno presenta particulares características técnicas y temáticas, hay ciertas afinidades entre ellos, lo que permite su agrupación: *Luis Herrera Guevara, Agustín Calvo, Dorila Guevara, Federico Lohse, Julio Aciares, Víctor Inostroza, Juana Lecaros, María Mohor, Cecilia Vicuña y María Luisa Bermúdez* son algunos representantes chilenos de los “primitivos del siglo XX”. En primer término, tal como se dijo, todos poseen un marcado carácter artesanal. Han desarrollado su oficio de manera instintiva, al margen de academias y escuelas de arte; más aún, incluso algunos pasaron por un aprendizaje orientado, pero su visión tan particular de lo real superó cualquier intento de adecuarse a una destreza adquirida por un aprendizaje externo. Además, se evaden de cualquier corriente que, históricamente, esté ejerciendo presión en el medio artístico, y no se adhieren, por lo tanto, a ningún movimiento conocido. Se carac-



JULIO ACIARES
Músicos Viajeros
1972



LUIS HERRERA GUEVARA

terizan también por la inmediatez de su quehacer, lo que les permite detener rápidamente la imagen, ya sea real o imaginaria o la combinación de ambas, fruto de una visión que todavía no convierte la realidad en problema¹⁸⁰.

Se trata de una intuición privilegiada que observa el mundo no como un problema a resolver, sino que aceptando el misterio del mundo, donde los sucesos se desarrollan por cauces naturales. En este sentido, se anula la distancia epistemológica entre el observador y lo observado, alcanzando así una pureza de visión que recuerda el candor y la ingenuidad del niño.

Respecto al origen de la pintura naif, han surgido diversas teorías. Algunas señalan que es una prolongación del arte popular, en cuanto es una creación que no se aparta del ámbito de determinadas formas de vida, localizadas en zonas geográficas específicas, alejadas, generalmente, de los centros urbanos; es por esto que las modificaciones son muy lentas. Por cierto que esta analogía con el arte popular no explica el hecho de que más de un pintor naif haya surgido, justamente, en los núcleos urbanos.

Otras teorías buscan el origen en causas psicológicas, afirmando que estas creaciones —al margen de su localización— son el resultado de una particular visión del mundo, que plasman en la tela a la manera de las representaciones plásticas infantiles, debido a una regresión al mundo de la infancia. Una prolongación de esta teoría afirma que, en aquellos casos de iniciación tardía de la práctica del arte, es probable que tan particular forma de expresión sea el resultado de un congelamiento o estratificación del aprendizaje plástico, coincidente con un fenómeno de debilitamiento del grafismo, que se produce alrededor de los once o doce años de edad. Al retornar, después de muchos años a la práctica del dibujo y de la pintura, se retoman las pautas y esquemas de representación del pasado infantil.

Sin pronunciarnos por la validez de estas teorías —que no corresponden a este estudio— la pintura naif es, en efecto, el fruto de una expresión espontánea y auténtica, que no está determinada por un proceso racional ni en la concepción ni en la elaboración de las imágenes. Vale la pena transcribir el siguiente párrafo de un estudioso de este arte: “Su brillante poesía parece ser para nosotros, racionalistas austeros, una advertencia de la absurda manía de definir y explicar la realidad. Por esta razón, en medio de un mundo de computadoras y de automatización, queda este arte como una original fantasía. En medio de un mundo entorpecido por la madurez, los sueños de la infancia pueden ser un acontecimiento saludable. Justamente el arte intuitivo es una especie de oasis donde parece que el tiempo se hubiera detenido. Cuando entramos en el dominio de sus secretos, el universo se pone en movimiento con nosotros y en un momento nos sentimos transportados a nuestra infancia, infancia que habíamos perdido y que la reencontramos como el Paraíso”¹⁸¹.

¹⁸⁰ Dentro de los “primitivos del siglo XX” en Chile destaca, además, la obra de Carlos Paeile quien ha sido también un verdadero investigador de esta tendencia y descubridor de varios pintores naif. Gracias a su entusiasmo y desvelos, el público ha podido conocerlos en muchas exposiciones promovidas por él.

¹⁸¹ Tkac Stefan, *Boletín de Arte Instintivo* N° 4, 1972. Citado por: Ríos Silvia, *Tres pintores instintivos* (Aciaras, Bermúdez, Lohse). Revista El Arco y la Lira N° 1. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago 1978.



LUIS HERRERA GUEVARA



LUIS HERRERA GUEVARA
Mujer sentada



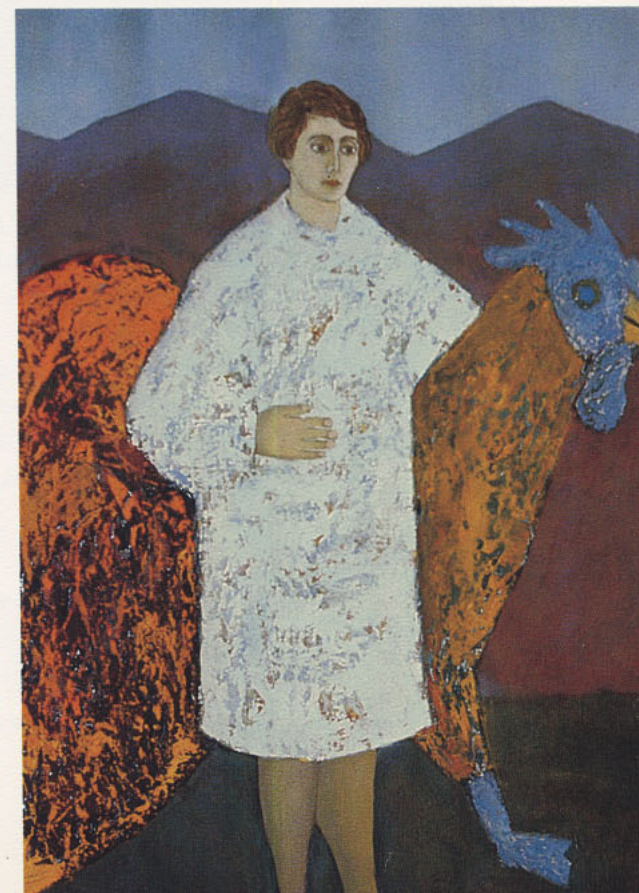
MARIA MOHOR
Carmela
1968



FORTUNATO SAN MARTIN
Frutero con gato
1961



FEDERICO LOHSE
Caleta de pescadores
1972



JUANA LECAROS
Autorretrato con gallo
1965



CECILIA VICUÑA
Autorretrato con novio
1972



CONSUELO ORB
Sussy
1977

Bibliografía

PRIMERA PARTE

- ALFONSO, PAULINO. *Apuntes sobre la vida de Thomas Somerscales*, Rev. Pacífico Magazine, Santiago, 17.2.1913.
- ALVAREZ, LUIS. *El artista pintor José Gil de Castro*, Santiago, El Imparcial, 1934. *El artista pintor Carlos Wood*, Santiago, Boletín de la Academia Chilena de la Historia Nº 7, 1936. *Apuntes sobre la vida de Juan Mauricio Rugendas*, Santiago, Boletín de la Academia Chilena de la Historia Nº 14, 1940. *Apuntes para la historia de la pintura en Chile*, Santiago, Chile Magazine, 1922. *El pintor Ernesto Charton de Treville*, Santiago, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, 2º Trimestre, 1942.
- AMUNATEGUI, DOMINGO. *Juan Mochi*, Santiago, Anales de la Universidad de Chile, 1892.
- ARNHEIM, RUDOLF. *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- BARRIGA, JUAN. *Los paisajes del señor Jarpa*, La Estrella de Chile, tomo X, 15.5.1876.
- BAZZI, MARIA. *Enciclopedia de las técnicas pictóricas*, Barcelona, Noguer, 1965.
- BENAVIDES, ALFREDO. *La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*, Santiago, Andrés Bello, 1961.
- BLANCO, ARTURO. *Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno*, Santiago, 1954. *El pintor Alfredo Valenzuela Puelma*, Rev. Chilena de Historia y Geografía, Oct-Dic, 1932. *Alfredo Valenzuela Puelma*, Santiago, Rev. Selecta Nº 3, Junio 1909.
- BLANCO, JOSE MIGUEL. *El pintor Pedro Lira*, Santiago, El San Lunes Nº 1 y 2, 1885.
- BLANCO, MANUEL. *Estudios sobre la pintura chilena*, Santiago, Biblioteca de Escritores de Chile vol. IX, 1913. *Manuel Antonio Caro*, Santiago, Boletín de la Academia Chilena de la Historia Nº 14, 1940.
- BRIZIO, ANNA MARIA. *Storia Universale dell'Arte —Ottocento— Nocento* vol. VI, Torino, Torinese, 1944.
- BULNES, ALFONSO. *Juan Francisco González*, Rev. Atenea tomo XXIII, Junio 1933. *Juan Francisco González*, Santiago, Nascimento, 1933.
- BUNSTER, ENRIQUE. *Morvoisin, artista y mercader*, Santiago, Rev. Occidente Nº 66, 1951. *Siete Medallas para Valenzuela Puelma*, Santiago, El Mercurio, 17.10.1971. *Croquis de Juan Francisco González*, Santiago, El Mercurio, 23.5.1971.
- CANNUT DE BON, BARACK. *Sobre el maestro Juan Francisco González*, Santiago, Rev. Meditaciones, 4.8.1933.
- COGNAT, RAYMOND. *Historia General de la Pintura*, El Romanticismo vol. XV, Madrid, Aguilar, 1969.
- CRESPI, IFERRARIO, J. *Léxico técnico de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- DELACROIX, EUGENE. *Oeuvres Littéraires*, vol. I, Paris, G. Gredos, 1923.
- DISRAELI, FEDERICO. *Instinto y razón en Juan Francisco González*, Las Ultimas Noticias, Santiago, 4.12.1950. *Ideas estéticas de Juan Francisco González*, Las Ultimas Noticias, Santiago, 16.11.1950.
- DOERNER, MAX. *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Zaragoza, Reverté, 1965.
- DONOSO, RICARDO. *Desarrollo político y social de Chile*, Santiago, Universitaria, 1942.
- DURET, THEODORE. *Historia de los pintores impresionistas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1953.
- EDWARDS, ALBERTO. *La Fronda Aristocrática*, Santiago, Ercilla, 1936.
- ESTELLE, PATRICIO. *Imaginería Colonial*, Santiago, Gabriela Mistral, 1974.
- EYZAGUIRRE, JAIME. *Historia de Chile*, Santiago, Zig-Zag, 1964. *José Gil de Castro, pintor de la Independencia Americana*, Santiago, Sociedad de Bibliófilos chilenos, 1950. *Chile en el tiempo*, Santiago, Universidad Católica, 1961.
- FRANCASTEL, PIERRE. *Historia de la pintura francesa*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- GAUTIER, THEOPHILE. *Mademoiselle de Maupin*, Paris, 1910.
- GIMPEL, JEAN. *Contra el arte y los artistas*, Buenos Aires, Granica, 1972.
- GODOY, HERNAN. *Estructura social de Chile*, Santiago, Ed. Universitaria, 1971.
- GONZALEZ, JUAN FRANCISCO. *A propósito de un discurso de Paulino Alfonso sobre Tomás Somerscales*, El Mercurio, Santiago, 4.6.1904.

- GONZALEZ, M. TINTELNOT, H. *Historia del Arte Universal. Del Clasicismo a la Epoca Moderna*, vol. XV, Bilbao, Morcón, 1967.
- GREZ, VICENTE. *Historia del paisaje en Chile*, Santiago, Anales de la Universidad de Chile Nº 9, 1955.
En el taller de Pedro Lira, Santiago, Rev. de Santiago.
- GRU, ALFREDO. *Sobre Alfredo Valenzuela Puelma*, Santiago, Zig-Zag Nº 34, 1905.
- HAUSER, ARNOLD. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama, 1964.
- IVELIC, MILAN. *Curso de Estética General*, Santiago, Ed. del Pacífico, 1973.
Roko Matjasić, pintor en Chile, Studia Croatica vol. 56-57, Buenos Aires, 1975.
- JAMES, DAVID. *Ensayo de catalogación descriptiva de la obra pictórica de Monvoisin antes de su viaje a América*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia Nº 50, Santiago, 1954.
- JARPA, ONOFRE. *Recuerdos del pintor don Pedro Lira*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Santiago, 1920.
- LAFUENTE, ENRIQUE. *Breve Historia de la Pintura Española*, Madrid, Tecnos, 1953.
- LATORRE, MARIANO. *De Monvoisin a Pedro Lira*, Chile Magazine Nº 7, Santiago Nov. 1922.
- LAVAGNINO, EMILIO. *L'Arte Moderna*, tomo I, Torino, Torinese, 1956.
- LIRA, PEDRO. *Don Cosme San Martín y Don Nicolás Guzmán*, Rev. Santiago tomo II.
Algo sobre poesía, El Correo Literario Nº 15, Santiago, 16.10.1864.
Las Bellas Artes en Chile, Rev. Ilustrada, Santiago, 15.7.1865.
Diccionario Biográfico de Pintores, Santiago, 1902.
- MAGALLANES, MANUEL. *Centenario (1810-1910)*, Zig-Zag, año VI, Nº 291 Santiago, 1910.
- MAILLARD, ROBERT. *Dictionnaire Universale de l'Art et des artistes*, París, Fernand Hazan, 1967.
- MALDONADO, CARLOS. *Valenzuela Llanos*, Santiago, Depto. de Cultura y Publicaciones Ministerio de Educación, Santiago, 1972.
- MISTRAL, GABRIELA. *Recado sobre el maestro Juan Francisco González a Alfonso Bulnes*, Rev. de la Sociedad de Escritores de Chile Nº 1, Santiago, 1945.
- MONTANER, RICARDO. *Homenaje a Don Pedro Lira*, El Mercurio, Santiago, 23.6.1912.
- NUÑEZ Y DOMINGUEZ, J. *Centenario del pintor Rugendas*, El Mercurio, Santiago, 6. 1. 1959.
- ORREGO, CARLOS. *Alberto Orrego Luco*, Santiago, Ed. Universitaria, 1964.
- OSSANDON, CARLOS. *Alfredo Valenzuela Puelma*, Santiago, 1934.
- PEREIRA, EUGENIO. *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Santiago, Universidad de Chile, 1965.
Album de trajes chilenos por Mauricio Rugendas, Santiago, Ed. Universitaria, 1970.
Bosquejo panorámico de la pintura colonial, Rev. Atenea Nº428, Santiago, 1973.
- PLATTE, HANS. *La pintura impresionista*, Barcelona, Daimon, 1963.
- RICHON-BRUNET, RICARDO. *Patriarca del arte nacional*, La Información, Santiago, 1929.
Don Pedro Lira, Selecta Nº 1, Santiago, Abril 1912.
Alfredo Helsby, Selecta, Santiago, Julio 1909.
Alfredo Valenzuela Puelma, Selecta Nº 3, Santiago, Junio 1909.
- ROBLES, ARMANDO. *La pintura en Chile*, Santiago, Universo, 1921.
- ROCUANT, LUIS. *El desnudo en la pintura*, Rev. de Artes y Letras, Santiago, 1918.
- ROJAS, MIGUEL. *La imagen artística de Chile*, Santiago, Ed. Universitaria, 1970.
- ROMERA, ANTONIO. *Historia de la pintura chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1968.
Asedio a la pintura chilena, Santiago, Nascimento, 1969.
Retrospectiva de Onofre Jarpa, La Nación, Santiago, Junio 1949.
Burchard o el lenguaje pictórico, El Mercurio, Santiago, 15.6.1964.
Pedro Lira y su obra, Catálogo de la exposición retrospectiva, Imp. Barcelona, Santiago, 1974.
Alfredo Valenzuela Puelma, Catálogo de la exposición retrospectiva, Imp. Barcelona, Santiago, 1975.
- SOTO, HERIBERTO. *Vida y obra de Valenzuela Llanos*, ensayo inédito.
- VICUÑA S. BENJAMIN. *Don Pedro Lira*, Rev. Selecta Nº 2, Santiago, Mayo 1909.
- YAÑEZ NATHANAEL. *El hombre y el artista Pedro Lira*, El Esfuerzo, Santiago, 1933.
En el taller de Valenzuela Llanos, Zig-Zag, Nº 224, Santiago, 5. 6. 1909.
- IRARRAZABAL, RAUL. *El espacio de una casa patronal*, Rev. Finis-Terrae Nº 44, Santiago, Jul-Agost. 1964.
La casa patronal, Seminario, Santiago, Escuela de Arquitectura Universidad de Chile, 1964.
- ZEGERS, ROBERTO. *Juan Francisco González*, Santiago, Imp. Universitaria, 1953.

Bibliografía

SEGUNDA PARTE

- BALMACEDA, LISSETTE. *Fundación del Museo Nacional de Bellas Artes*. Aisthesis Nº 9. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética de la Universidad Católica. Santiago, 1975-76.
- BARREDA, ERNESTO. *Arquitectura y Pintura*. Aisthesis Nº 4. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile. Santiago, 1969.
- CARREÑO, MARIO. *Algunas consideraciones sobre la pintura abstracta constructivista*. Revista de Arte Nº 13-14. Santiago, 1958.
- CARVACHO, VICTOR. *Fernando Alvarez de Sotomayor y sus discípulos*. Catálogo. Instituto Cultural de Las Condes. Santiago, 1977.
- COFRE, OMAR. *Aspectos claves del pensamiento estético de Luis Oyarzún*. Aisthesis Nº 12. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas de la Universidad Católica, Santiago, 1979.
- DITTBORN, EUGENIO. *Imbunches. Catalina Parra*. Análisis. Galería Epoca. Santiago, Oct-Nov 1977.
Final de pista. Galería Epoca. Santiago, Dic. 1977.
- DORFLES, GILLO. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Ed. Labor. Barcelona, 1976.
- ECHEVERRÍA, ANA MARIA. *Panorama histórico y técnico del grabado en Chile*. Memoria. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Santiago, 1976.
- EYZAGUIRRE, JAIME. *Fisonomía Histórica de Chile*. F.C.E. México, 1948.
- GALAZ GASPAR. *El arte y su compromiso con la realidad*. Aisthesis Nº 6. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética de la Universidad Católica. Santiago, 1971.
- GODOY, HERNAN. *Estructura Social de Chile*. Ed. Universitaria. Santiago, 1971.
- GOMEZ SICRE, JOSE. *Mario Carreño*. Revista Norte. Abril 1944.
Mario Carreño. Catálogo. Pan American Union. Washington, 1947.
- IBAÑEZ, ADOLFO. *Reseña histórica. Los Diez en el Arte Chileno del siglo XX*. Ed. Universitaria. Santiago, 1976.
- IVELIC, MILAN. *Diez años en las artes plásticas*. Revista AUCA Nº 32. Santiago, 1977.
La pintura actual en Chile. Panorama Benson y Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana. Buenos Aires, 1980.
La escultura chilena. Departamento de Extensión del Ministerio de Educación. Santiago, 1980.
Henriette Petit. Catálogo. Sala BHC. Santiago, 1980.
- IVELIC, MILAN - GALAZ, GASPAR. *La pintura, su candente realidad*. Aisthesis Nº 9. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética de la Universidad Católica. Santiago, 1975-76.
Camilo Mori, buscador incansable. Revista AUCA Nº 26. Santiago, 1974.
- KAY, RONALD. *Del espacio de acá*. Ed. Asociados. Santiago, 1980.
- MOLINA, JULIO. *Cabalgata de la Escuela de Bellas Artes*. Revista de Educación Nº 18. Santiago, Julio 1969.
- MORI, CAMILO. *Sobre pintura moderna en Chile*. Revista Atenea Nº 428, Santiago, 1973.
- MORENO, JOSE MARIA. *Cuatro pintores de Chile*. Catálogo. Exposición del Grupo Signo. Madrid, 1962.
- PAYRO, JULIO. *Exposición retrospectiva de Emilio Pettoruti*. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, 1950.
- RICHARD, NELLY. *Delachilenapintura, historia, Recorrido*. Galería Epoca. Santiago, Mayo 1976.
Cuerpo Correccional. Santiago, 1980.
- RICHON-BRUNET, RICARDO. *El arte en Chile*. Catálogo oficial ilustrado. Santiago, 1910.
- RIOS, SILVIA. *Tres pintores instintivos*. Revista El Arco y la Lira. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Santiago, 1978.
- ROMERA, ANTONIO. *Exposición de pintores de la Generación del Trece*. Catálogo. Instituto Cultural de Las Condes. Santiago, 1973.
El movimiento Forma y espacio. Catálogo. Santiago, 1971.
La generación de 1940 de la Escuela de Bellas Artes. Aisthesis Nº 9. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile. Santiago, 1975-76.
- SAUL, ERNESTO. *Pintura Social en Chile*. Ed. Quimantú. Santiago, 1972.
- SMYTHE, F. - RICHARD, N. Smythe. Publicaciones Galería Cromo. Santiago, Sept.-Oct., 1977.
- SZYSZLO, FERNANDO DE. *Mario Carreño, pintor cubano*. Las Moradas. Lima, 1948.
- VERGARA, RAMON. *Primera muestra internacional Forma y Espacio*. Catálogo. Universidad de Chile. Santiago, 1962.
- VILLALOBOS, S.-SILVA, O.-SILVA, F.-ESTELLE, P. *Historia de Chile*, tomo IV. Ed. Universitaria. Santiago, 1976.

Los autores agradecen a:

LOS ARTISTAS

UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

Museo Nacional de Bellas Artes
Museo Histórico Nacional
Museo Municipal Pascual Baburizza de Valparaíso
Museo de Bellas Artes de Viña del Mar
Pinacoteca de Concepción
Museo Colonial de San Francisco de Santiago

Galería Epoca
Galería Sur
Sala BHC

Revista Hoy
Revista del Domingo. El Mercurio

Banco del Estado de Chile
Banco Hipotecario y de Fomento de Chile, BHC
Banco Central de Chile
Banco de Concepción
Banco Continental
Banco de Chile
Banco Español - Chile
Banco Sud-Americano
Colocadora Nacional de Valores, Banco de Fomento

Instituto de Estética
de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Pontificia Universidad Católica de Chile

Almirante (R) Antonio Costa Bobadilla

Nena Ossa
Lily Lanz
María Inés Solimano
Radoslav Ivelić
Ana María Foxley

Raúl Rudolphy

INDICE ONOMASTICO DE ARTISTAS

Los números entre paréntesis corresponden a reproducciones fotográficas.

A

Abarca, Agustín: 190, 199, (203)
Aciaras, Julio: 385
Adasme, Elías: 367
Alamos, Tatiana: 301, (302), (303), (304)
Aldunate, Carmen: (293), 294, (295)
Alegría, Carlos: (103), 117, (118)
Altamirano, Carlos: (366), 367
Alvarez de Sotomayor, Fernando: 133, 187, 194
Antúñez, Nemesio: (242), 243, 244, (245), 249, 318
Arestizábal, Germán: 367, (371)
Arrate, Herminia: 216

B

Backaus, José: (216)
Balmes, José: (270), 272, (273), (274), 276, 347
Banderas, Héctor: 216
Barcia, Augusto: 230
Barreda, Ernesto: 329, (330), 331
Barrios, Gracia: (270), 272, (273), 276
Basso, José: 367
Benavente, Cristián: 367
Bendersky, Jaime: 329, (331)
Benmayor, Samy: (378)
Berchenko, Adolfo: 260
Bermúdez, María Luisa: 385
Bernal, Juan: (247), 266
Bernal, Pedro: (312)
Bert, Guillermo: 381
Bertrix, Enrique: 194, (196)
Bolívar, Elsa: 258
Bontá, Marco: 216, (220)
Bravo, Claudio: 331, (333), 334, (335)
Bru, Roser: 272, 306, 307, (308)
Brugnolli, Francisco: 347, (348)
Burchard A., Pablo: (374)
Burchard, Pablo: 117, 222, (223), 224, (225), 249
Bustamante, Abelardo: 190, (198), 199

C

Caballero, Jorge: 207, 216, (217)
Cabezón, Isaías: 207, 211
Cáceres, Héctor: (215), 216
Calvo, Agustín: 292, 385
Calleja, Victoria: (378)
Campos, Miguel: 177
Caracci, José: 187, 219
Carmona, Pedro León: 177
Caro, Manuel Antonio: 65, 66, (67), 68, 80, 102, 106, 177
Carrasco, Gustavo: 216
Carreño, Mario: 243, 249, (250), (251), (252), (253), 254, 266, 347
Castillo, Juan: 363
Castillo, Juan Carlos: 367, (375)
Castro, Celia: 117, 177

Castro-Cid, Enrique: 337, 341
Cicarelli, Alejandro: 75, 76, 77, 78, 84, 177
Cienfuegos, Gonzalo: 315, (316), (317), 318
Correa, Rafael: 219
Cortés, Alvaro: (379)
Cortés, Ana: 216, (218)
Costa, Jerónimo: 194, (195)
Cosgrove, Miguel: 260
Court, Francisco Javier: 367, (371)
Cristi, Ximena: 228, 229, 230, 258, 306
Cruz, Jaime: (246)
Cruz, Valentina: 297, (300), 349

CH

Chambelland, Simone: (248)
Charton de Treville, Ernesto: 42, 61, 62, (63), 80, 178
Chelley, Gabriela: 260

D

Daskam, Tom: 329
Dávila, Juan Domingo: 320, (321), 322, (323), 324
De Amesti, Florencia: (248)
De Berrios, Gaspar Miguel: 27
De Dominici, Romano: 207
Del Carril, Delia: 309, (311)
De la Fuente, Gregorio: 260, (261)
De la O, Patricio: (370)
De la Puente, Francisco: 368, (377)
Díaz, Gonzalo: 297, (298), (299), 301
Dittborn, Eugenio: 352, (353), (354), (355), 356
Domínguez, Irene: 301, 305
Donoso, Alvaro: 367
Donoso, Luz: (373)
Doudtchinsky, Dinora: (246), 318
Downey, Juan: 337, (338), 340
Ducci, Andrés: 381

E

Echenique, Juan: (382)
Eguiluz, Augusto: 207, (218)
Eltit, Diamela: 363
Errázuriz, José Tomás: 117, 122, (123), 178
Errázuriz, Virginia: (343), (344)
Escámez, Julio: (17), 260, (261), (262), (263)

F

Farfán, Jaime: 268, (269)
Faz, Carlos: 306
Ferreiro, Antonia: (374)
Figueroa, Patricia: 367, (372)
Filleul, Clara: 61
Fontecilla, Ernesto: (296)
Frigerio, Ismael: 381

G

Gallardo, Carlos: 367
Gana, Antonio: 178
Garreaud, Eduardo: 313, (314), 315
Gatica, Omar: 381
Gazitúa, Carmen: (373)
Gazitúa, Teresa: (374)
Gazmuri, Hernán: 207, 212, 216, 255, 258
Gewölb, Nancy: 367, (375)
Gil de Castro, José: (33), 34, 35, 36, 37, (38), 39, 40, (41), 43, 178
Gómez, Manuel: (312)
González, Juan Francisco: 80, 99, 104, 125, 126, 131, 132, 133, 136, 144, 160, 161, 162, (163), 164, 165, (166), (167), (168), (169), 170, (171), (172), (173), 174, (175), 178, 185, 187, 199
González, Nicanor: 117, 179, 187
González, Patricio: 381
Gordon, Arturo: 187, (189), 190, (191), (192), (193), 194, 199, (203)
Guevara, Dorila: 385
Guevara, Laureano: 264, (265)
Guzmán, Eugenio: 117, (124), 179

H

Harnecker, Inés: 367, (371)
Harris, Juan: 179
Helsby, Alfredo: 125, 126, 128, 129, 144, 145, 146, 147, (148), (149), 150, 151, 152, 153, 179, 187
Herdan, Kurt: 260
Hernández, Gilda: 309, 313
Hermosilla, Carlos: 264
Herrera, Luis: 385, (386), (387)
Hunneus, Virginia: 266, (304)

I

Inostroza, Víctor: 385
Isamitt, Carlos: 116
Israel, Patricia: 367, (372)

J

Jaar, Alfredo: (365), 367
Jarpa, Onofre: 97, 99, 100, 102, 106, 151, 179
Johnson, Carmen: (312)

K

Kirchbach, Ernesto: 78, 79, 80, 84, 107, 126, 131, 179
Kleiner, Lea: (248)

L

Landea, Gonzalo: (334)
Langlois, Juan Pablo: 349, (350)
Larenas, Mireya: 307, 309, (312)
Larraín, Marcelo: 368
Lazcano, Sonia: (380)

Lecaros, Juana: 385, (388)
 Lefever, Eva: 367, (380)
 León, Jaime: 368, (376)
 León, José Ignacio: 368, (380)
 Leppe, Carlos: 357, (358), (359), (360), 362
 Lira, Benjamín: 318, (319), 320
 Lira, Pedro: 88, 97, 106, 107, (108), (109), 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 144, 151, 161, 180, 185
 Lobo, Luis: (227), 228
 Lobos, Alfredo: (188), 190, 194
 Lobos, Enrique: 199
 Lobos, Pedro: 264, (265)
 Lohse, Federico: 385, (388)
 Luna, Pedro: (188), 190, 199, (200), (201)

M

Madariaga, Andrés: (197), 199
 Maira, Guillermo: 190
 Malvar, Sara: 207
 Mandiola, Francisco: 64, 65, 106, 180
 Mandiola, Luis: (248)
 Martínez, Eduardo: 266, (270), 272, 276
 Matjasic, Roko: (135)
 Mathei, Enrique: (383)
 Matta, Roberto: 234, (235), (236), (237), 238, (239), (240), (241), 243, 283, 284
 Maturana, Carlos: 368
 Meza, Fernando: 199
 Mezza, Gonzalo: (361), 362, 363
 Millar, Pedro: (246)
 Mira, Aurora, 82, 84, 180
 Mira, Magdalena: 82, 84, 180
 Miranda, Hernán: 381, (382)
 Mochi, Juan: 80, (81), 82, 84, 126, 130, 131, 154, 180
 Mohor, María: 385, (388)
 Moissan, Elmina: (198), 199
 Molina, Ernesto: 82, 83, 84, 161, 181
 Molinelli, Giovato: 61, 62
 Montecino, Sergio: 228, 229, 258
 Monvoisin, Raymond: 42, 54, 55, 56, (57), 58, 59, 60, 61, 64, 110, 181, 185
 Mora, Robinson: 260
 Morales, Fernando: 228
 Mori, Camilo: 204, (209), 211, 212, (213), 255
 Muñoz, Ernesto: 260

N

Nilo, Humberto: 368, (376)
 Núñez, Guillermo: 309, (310)

O

Olmedo, Orlando: (383)
 Opazo, Rodolfo: 284, (285), 286, (287), 318
 Orb, Consuelo: (389)
 Orrego, Alberto: 97, 106, 117, (119), (120), 144, 151, 181, 185
 Ortega, José Mercedes: 82, 83, 181

Ortega, Pascual: 82, 83, 181
 Ortiz de Zárate, Julio: 204, (208), 211
 Ortiz de Zárate, Manuel: 117, (206), 207, 210, 255
 Ortúzar, Carlos: 266, 268, (269)
 Ossa, Patricia: (373)
 Ossandón, Eduardo: 230
 Otta, Francisco: 228
 Ovalle, Pedro: 187

P

Pacheco, Arturo: (227)
 Paeile, Carlos: 386
 Palazuelos, Julio: (247)
 Palma, Marco Antonio: (373)
 Parra, Catalina: (345), 349
 Pedraza, Carlos: 228, (231)
 Peralta, Tole: 228
 Pérez, Alberto: (270), (275), 276
 Pérez, Francisco: 260
 Pérez, Matilde: 258, 266, (267), 268
 Pérez, Vicente: 68, 69, 70, 182
 Perotti, José: 207
 Petit, Henriette: 204, (205), 207, 210, 306
 Piemonte, Carmen: 260, 268
 Pinedo, Maruja: (226), 228
 Pinto D'aguaiar, Matías: 381
 Plaza, Exequiel: 187, (192), 194, (195)
 Plaza, Marcial: 117, (118)
 Poblete, Aída: (226), 228, 258
 Poblete, Gustavo: 258
 Prida, José: 190
 Puyó, Inés: 216

R

Ramírez, Manuel: 93, 94, 95, 182
 Rebolledo, Benito: 187, 219
 Reszka, Pedro: 219
 Richon-Brunet, Ricardo: 129, 161, 185
 Riveros, Nancy: 381
 Riveros, Mariano: (370)
 Roa, Israel: 228
 Rojo, Benito: 324, (325)
 Román, Claudio: 260
 Rosenfeld, Lotty: 363, 364
 Rugendas, Mauricio: 42, 47, 48, 49, (50), (51), 52, 53, 54, 66, 80, 182

S

Saavedra, Patricia: (369)
 San Martín, Cosme: 82, 84, 85, 106, 126, 153, 182
 San Martín, Fortunato: (388)
 Sansot, Odette: 367
 Santos, Chávez: (247)
 Santa Cruz, Basilio: 24
 Searle, John: 182
 Serrano, Marcela: 362
 Silva, Adriana: (380)
 Silva, Carmen: 318, 331, (332)

Siña, Alejandro: 337, (339), 340, 341
 Smith, Antonio: 78, 96, 97, 98, 99, 102, 106, 107, 182
 Smith, James: 258
 Smythe, Francisco: 351, 352
 Somerscales, Thomas: 102, 103, 104, (105), 106, (124), 132, 133, 134, 161, 183
 Soza, Sergio: 297, (298)
 Strozzi, Luis: 219
 Subercaseaux, Pedro: (19), 187, (221)
 Subercaseaux, Ramón: 117, 120, (121), 122, 183
 Sutil, Francisca: 367

T

Tacla, Jorge: (379)
 Téllez, Eugenio: (346)
 Toral, Mario: (291), 292, 294, 318, 337
 Torrent, Jaime: (197), 199
 Torres, María de la Luz: 367, (380)
 Trepte, Oscar: 230, 232
 Tupper, María: 216

U

Usui, Mami: 381, (382)

V

Valdés, Juan Ignacio: (383)
 Valenzuela Ll., Alberto: 80, 99, 125, 126, 129, 130, 131, 136, 144, 153, 154, 155, 156, 157, (158), (159), 160, 183, 187
 Valenzuela P., Alfredo: 80, 97, 125, 126, 127, 128, 136, 137, (138), (139), 140, 141, (142), (143), (144), 144, 145, 183, 185
 Vargas, Luis: 204, (205), 207, 211, 255, 258
 Vargas Patricia: 367, (369)
 Vásquez, Ulises: 190, 199
 Venegas, Miguel: 328, 331
 Venturelli, José: 264
 Vergara, Guillermo: (197), 199
 Vergara, Ramón: (257), 258, 259
 Vial, Iván: 266, 272
 Viaux, María de la Luz: 367, (375)
 Vicuña, Cecilia: 385, (389)
 Vidor, Pablo: 207
 Vila, Waldo: 207, 258
 Vilches, Eduardo: (246)
 Villaseñor, Reinaldo: 230, (231)

W

Wood, Carlos: 42, 43, (44), (45), 46, 47, 184

Y

Yrarrázaval, Ricardo: 286, (288), (289), 290

Z

Zañartu, Abraham: 82, 184
 Zañartu, Enrique: (242), 243, 244, 284
 Zapaca Inga, Juan: 24

INDICE GENERAL

PRESENTACION	7	CAPITULO SEGUNDO	
PROLOGO	9	<i>Una crisis generacional</i>	215
		Antecedentes	215
		El salón de 1928	216
		Superación de la crisis	222
		La generación del 40	226
PRIMERA PARTE		CAPITULO TERCERO	
CAPITULO PRIMERO		<i>En la senda del Surrealismo y la Abstracción</i>	233
<i>Los impulsos Iniciales</i>	15	Antecedentes	233
El encuentro entre dos mundos		Los inicios de la vanguardia	234
El arte, el mundo y la historia		La razón plástica	254
Línea y color			
La fe y la razón		CAPITULO CUARTO	
Tradición y renovación		<i>Una aptitud ruptural</i>	271
Una obra de transición		La crisis de los valores plásticos	271
		Las proposiciones del Informalismo	272
CAPITULO SEGUNDO		La reaparición del dato figurativo	278
<i>El Despertar Artístico</i>	39		
La búsqueda de un nuevo sentido		CAPITULO QUINTO	
La generación de artistas extranjeros		<i>La nueva figuración</i>	281
Primeras experiencias		Las nuevas orientaciones	281
		Lo imprevisible y lo imaginario	282
CAPITULO TERCERO		Expresionismo figurativo	305
<i>Una Tentativa Artística Malograda</i>	71		
La Academia de Pintura		CAPITULO SEXTO	
Los maestros de la Academia		<i>Las tendencias del realismo actual</i>	327
La Sujeción académica		El Hiperrealismo o realismo objetivo	327
		Representantes del realismo actual	328
CAPITULO CUARTO			
<i>Hacia la búsqueda de una Expresión Artística</i>	87	CAPITULO SEPTIMO	
La naturaleza como refugio del artista		<i>Nuevas alteraciones en la representación visual</i>	337
Una primera tentativa		Arte y Técnica	337
El paisaje se impone		Arte y Concepto	342
Encuentro y reencuentro con el paisaje		Del Informativo al Conceptualismo	346
Un paisajismo europeo		La retórica de la imagen	349
		Acciones de arte	356
CAPITULO QUINTO		La promoción del 70	367
<i>Una experiencia Artística renovadora</i>	125		
Cuatro maestros		CAPITULO OCTAVO	
La gravitación de la Academia de Pintura		<i>Los primitivos del siglo XX</i>	385
Lenguaje y expresión		Características generales	385
La obra de los maestros			
RESEÑA BIOGRAFICA DE PINTORES			
		BIBLIOGRAFIA	391
SEGUNDA PARTE	185	AGRADECIMIENTOS	394
Siglo XX	185	INDICE DE NOMBRES	395
CAPITULO PRIMERO			
<i>Los primeros Grupos Artísticos</i>	185		
La exposición del Centenario	185		
La generación del Trece	187		
El grupo Montparnasse	204		



*Este libro se terminó
de imprimir
en los Talleres de
Alfabeta Impresores
a fines de Diciembre
de 1981.*

*Fue diseñado por
el Taller Gráfico de
Ediciones Universitarias de Valparaíso
e impreso bajo
la dirección técnica de
Gastón Herrera Araya.*

