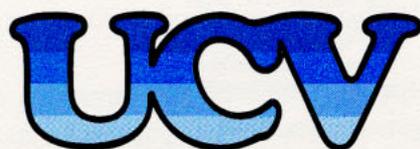


LA PINTURA EN CHILE

DESDE LA COLONIA HASTA 1981

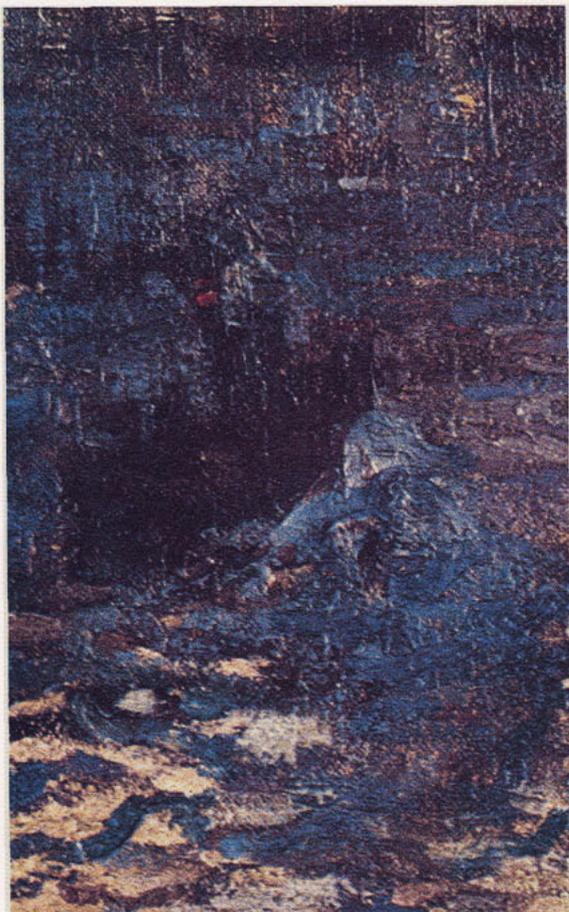
GASPAR GALAZ

MILAN IVELIC



UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO



PEDRO LUNA
Catedral de Marsella
Fragmento

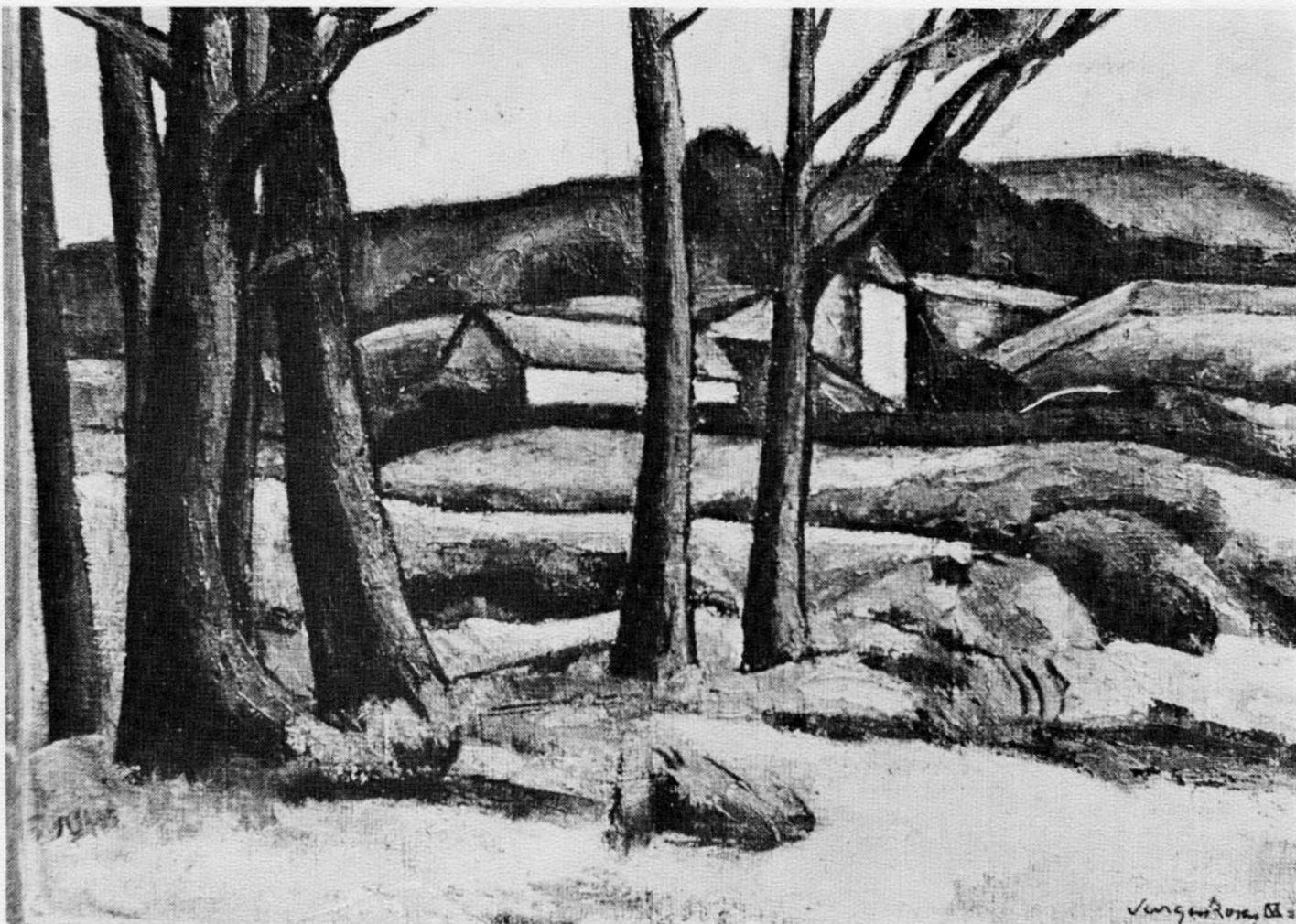
El grupo Montparnasse

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-



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.

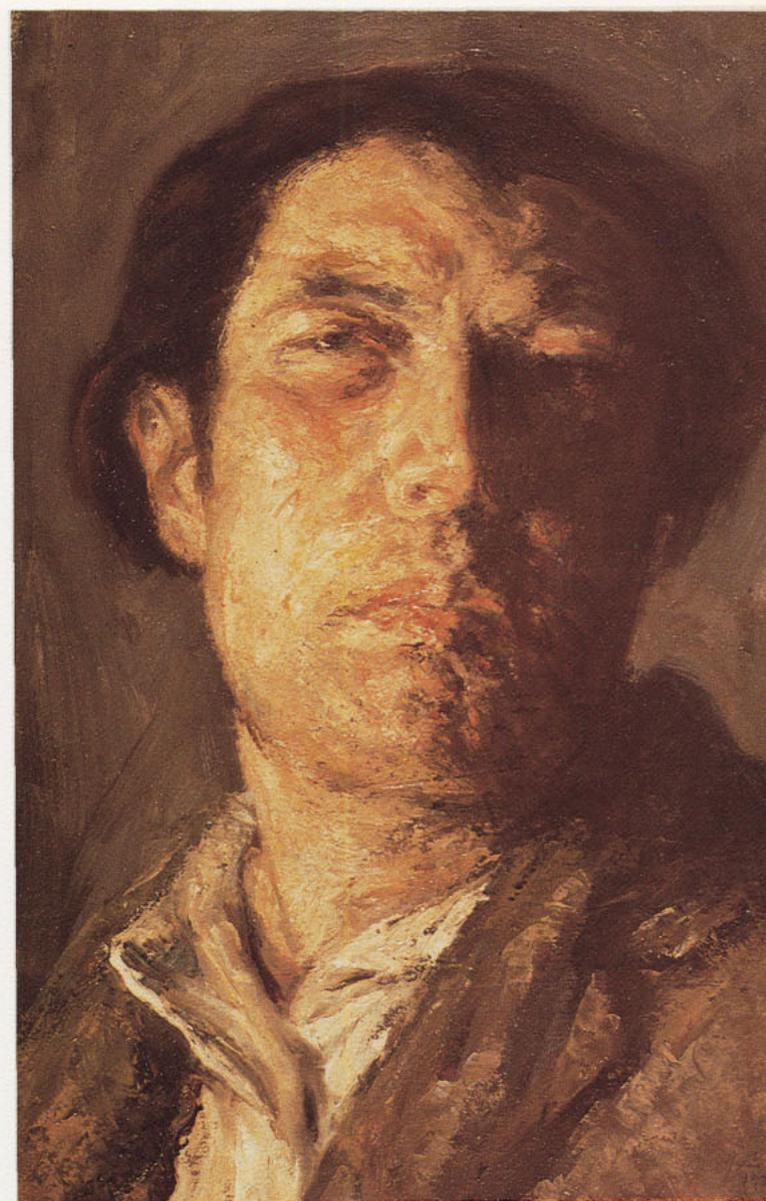
Pero este artista no se limitó sólo a replantear la proposición cezanneana, la consideró como una experiencia necesaria antes de proseguir en la búsqueda de una pintura que fuera el resultado de una interpretación visual personal del mundo; más adelante veremos los resultados. Nos interesa, por el momento, 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 emerjan los sienas y el negro, muy empastados, que imprimen a los cuerpos una



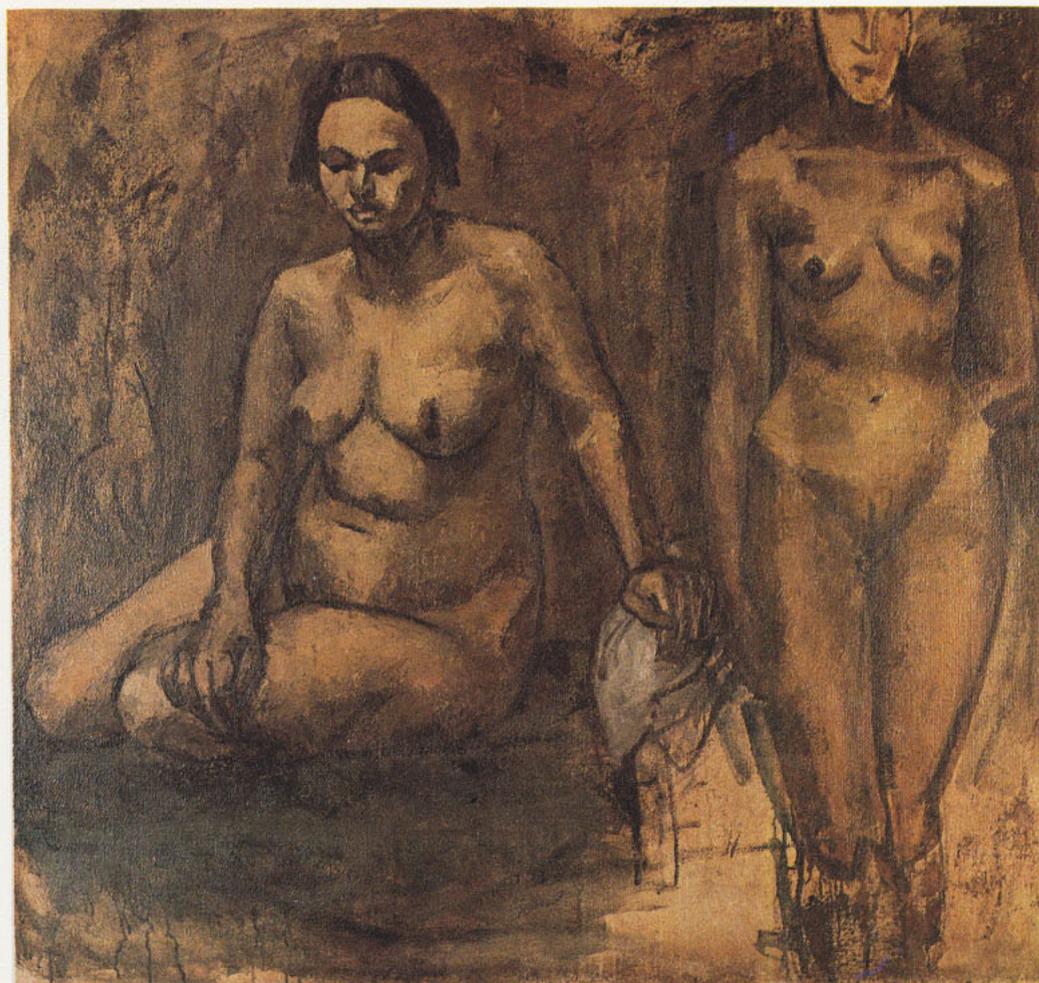
JULIO ORTIZ DE ZARATE

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 Dominicis, 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.

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 Ivelic 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

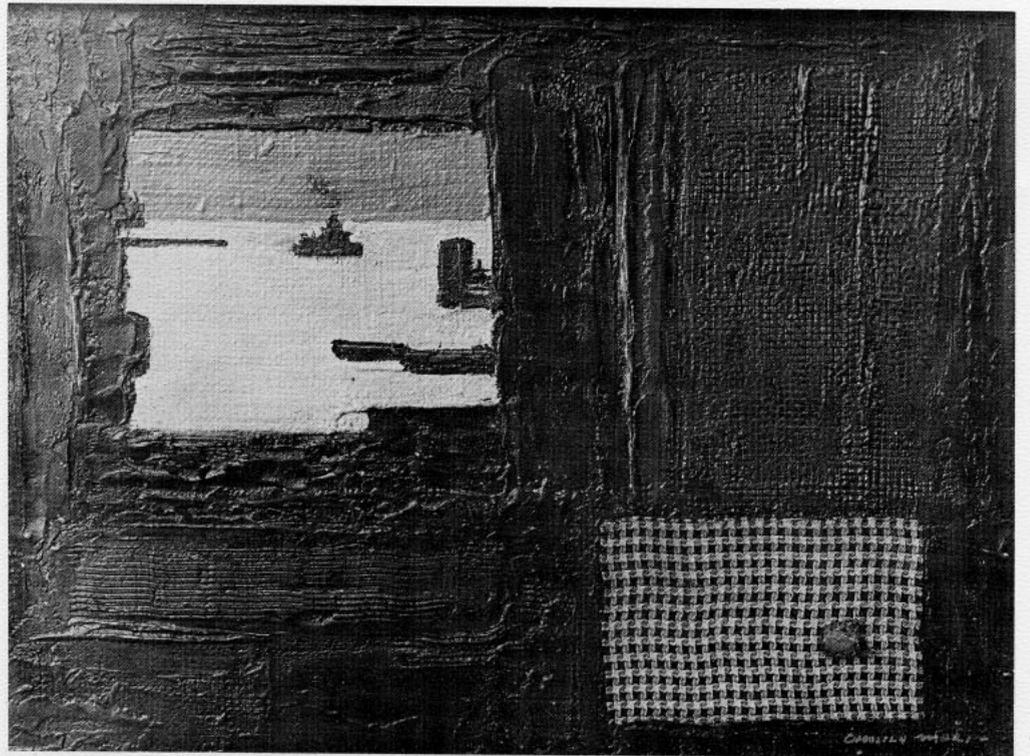


CAMILO MORI
Arriba:
Autorretrato
Abajo:
El circo Medrano

121 Ivelić M., Galaz G., *Camilo Mori, buscador incansable*. Revista AUCA Nº 26, Santiago 1974, pág. 51.



AUGUSTO EGUILUZ
Autorretrato



Camilo Mori
Dibujo de
Mario Carreño
1949

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.