

CAPÍTULO II

- ACADEMIA DE BELLAS ARTES



ACADEMIA DE BELLAS ARTES

En 1939 estamos en el umbral de la Segunda Guerra Mundial. En Chile, el gobierno de Pedro Aguirre Cerda establece cambios profundos en la economía con la creación de la CORFO. La Universidad de Chile continúa siendo la garante de la creación artística, la cual pierde el contacto con Europa por la Guerra. Es la primera vez que Chile mira en el arte hacia Estados Unidos

Cuando me matriculé en la Escuela de Bellas Artes, como lo señala Carlos Pedraza: “el movimiento renovador en el arte nacía en el seno de la joven Facultad de Bellas Artes, dependiente de la Universidad de Chile. Era su Decano, don Domingo Santa Cruz, que actuaba con singular inteligencia, diplomacia y energía. A él le correspondió celebrar múltiples batallas, defendiendo la música y las Bellas Artes, con geniales estrategias. No fue fácil, por cierto, imponerse. Contábamos sin embargo con un poderoso aliado que nos ayudó grandemente, nuestro Rector, don Juvenal Hernández Jaque, quien con su refinada cultura y visionario espíritu, comprendió en su esencia el sentido de este movimiento y lo necesario que era para el progreso de nuestro arte. Y así fue como sucedió el milagro que, fuera la Universidad de Chile, la cuna de un nuevo arte que sería, desde entonces, el arte oficial. El teatro experimental de verdadera estirpe y categoría, nace también bajo su bienhechor y fructífero rectorado, para la cultura nacional y las artes especialmente”.

Se multiplican los museos y exposiciones. Hay mayor acceso a las obras de arte mediante ediciones de revistas y libros. La investigación estética se consolida y plantea nuevos rumbos al diseño y a la industria. El espectador se comunica. El espectáculo se hace visualmente abstracto. El ballet se transforma en un nuevo concepto de la danza, vinculado notoriamente a las artes plásticas. Los avances de la mecánica musical (el disco, la radio), al igual que la mecanización de la imagen, llegando al color y a la tridimensionalidad (fotografía, cine), traerán múltiples consecuencias e influirán considerablemente en la concepción estética, en el pensamiento y psicología del hombre moderno.

La Facultad de Música se separó de Bellas Artes en 1946, formándose dos facultades. Ambas facultades habían adquirido un gran desarrollo y se hacía necesaria su separación. La Facultad de Música no sólo era el conservatorio, creó también la Orquesta

Sinfónica, el Instituto de Extensión Musical, el Ballet, el Teatro Experimental, etc. La Facultad de Bellas Artes era la Escuela de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de Arte Popular Americano. Estos pertenecen a los organismos de extensión y conformaban el Instituto de Extensión de Artes Plásticas¹. Era el organismo que concentraba todas las expresiones de Arte Chileno al exterior y en el resto del país con continuas exposiciones itinerantes. El punto más importante de esta política fue la Revista de Arte, que nació en la década del 20 y en la segunda etapa tuvo la conducción de Enrique Bello, con interesantes críticas de Enrique Lihn.

También conformaban la facultad la Escuela de Artes Aplicadas, la Escuela de Canteros, la carrera de Pedagogía en Artes Plásticas. Más adelante tuvimos la sala universitaria ubicada en la Casa Central de la Universidad, para exposiciones transitorias, y los salones oficiales, que se realizaban en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Los salones oficiales significaban el acontecimiento artístico más importantes del año. Los artistas presentaban sus más importantes obras realizadas en el año. Estas obras provocaban violentas y enojadas reacciones en los medios tradicionalistas, traducidas en críticas negativas y artículos amenazantes en la prensa.

Muchos pintores y escultores, escandalizados por la forma y contenido de este arte moderno, eligieron a la Sociedad Nacional de Bellas Artes como su institución, que se proclamaba como defensora del arte verdadero y eterno. Los paladines eran los críticos del Diario Ilustrado y La Nación, que desde dichas columnas lanzaban anatemas. El arte novísimo de avanzada no cuenta entre nosotros con mayoría de adeptos, es sólo un escaso número el que lo sigue. Sin embargo, es el arte oficial reconocido

(1) El 27 de junio de 1945 se creó el Instituto de Extensión de Artes Plásticas con la misión de estudiar, difundir y estimular las artes plásticas nacionales. Además, atenderá el intercambio artístico con el extranjero y será el organismo técnico consultivo al servicio de la Universidad y demás entidades oficiales.

por la autoridad gubernativa, en este caso por la Universidad de Chile, cuyo rector es Juvenal Hernández.

En el campo de la arquitectura de la Escuela de Bellas Artes, ésta conformaba un solo edificio con el Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurado en 1910 para las fiestas del Centenario.

La Escuela se trasladó de la calle Maturana hasta el edificio del Parque Forestal, donde permaneció hasta 1974, ocupándose ese espacio hoy día para el Museo de Arte Contemporáneo, el cual abandonó el lugar que ocupaba en la Quinta Normal, en el Partenón construido por don Pedro Lira.

De acuerdo a lo que expresara don Carlos Pedraza Olguín, en su discurso de recepción en la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto Chile: "la Escuela de Bellas Artes, nació bajo signos especialmente propicios, al fundar sus cimientos en medio del Parque Forestal, donde sus bellos y variados árboles, rivalizaban en derroche de esplendor en otoño, con sus plátanos orientales y tilos revestidos deuntuosos oropeles y los almendros y duraznos primaverales, cubiertos de músicas de pájaros".

El ingreso a Bellas Artes destacaba por su arquitectura, hermosa de proporciones y formas. Ricos y finos materiales contribuían a ello. Amplias escalinatas conducían al pórtico, sostenido por altas y esbeltas columnas. Un gran vestíbulo rodeado de columnas y pasillos albergaba Dianas, Venus, Apolos, Sátiros y Faunos, representantes ante nosotros de la más ilustre historia estatuaría griega y romana. Algunos alumnos no se atrevían a dibujarla y sólo lo hacían los más valientes, los que dominaban un poco más el dibujo, pero les costaba al sentirse observados de todos lados. Su efecto de majestad y grandeza era tal, que invitaba a hablar quedo y andar en puntillas. Coronaba tanto esplendor, una hermosa cúpula morada de miles de palomas. Bajo su bienhechora protección, se encontraba nuestra biblioteca, que guardaba el mayor tesoro de la Escuela: cinco mil volúmenes de libros de arte, antiguos y actuales, de inapreciable valor.



Edificio de la Escuela de Bellas Artes.

Las palabras de Carlos Pedraza traen los recuerdos de la Escuela a la cual ingresé en 1939, estableciendo el siguiente escenario como alumna:

A mano izquierda del pasillo estaban las oficinas del Director de la Escuela. Al entrar, a la mano izquierda, se llegaba a una pequeña habitación donde una secretaria permitía el acceso a la sala del Director.

El Director de Bellas Artes era Carlos Humeres Solar, una persona con una cultura fuera de lo común, con un carácter muy pacífico, muy conciliador. Nunca consiguieron alterarlo, con lo que fue posible una gran estabilidad. Esto le permitió permanecer varios años en su cargo, sin mayores cambios, para bien de todos. Además, era profesor de Historia del Arte y su materia la dominaba más allá de lo corriente. Pero tenía un gran inconveniente, su voz era muy baja y pareja, costaba oírlo y poner atención a lo que enseñaba. Había que hacer un esfuerzo para no distraerse, pero ello valía la pena, por los conocimientos que transmitía. Era crítico de arte y música. Sin duda alguno a quien sería imposible no destacar, hombre íntegro que supo conducir con verdadera sabiduría a los que de él dependían.

Vivimos hermosos momentos y para felicidad nuestra ésta duró algunos años, que nos permitieron el desarrollo, no sólo a la que escribe sino a todo un grupo de numerosos artistas que siempre tendremos un reconocimiento para aquellos que nos permitieron disfrutar de esa paz y armonía necesaria para nuestras realizaciones artísticas.

Por último y para finalizar, agreguemos algo más y muy breve, y que a nuestro juicio tuvo mucha importancia, los que fueron los talleres del tercer piso en la Escuela de Bellas Artes. Sólo digamos que fue algo único, singular, de donde partió todo un período de nuestra actividad plástica.

Al visitante que llegaba a conocer la vida artística chilena, le bastaba subir al último piso de la Escuela de Bellas Artes y tomar contacto con sus ocupantes. Fueron 25 talleres. Una vecindad y camaradería ejemplares, toda una historia que el tiempo ha borrado y ya nadie se acuerda de ella.

Es por ello que hemos querido consignarlo. La importancia se acentúa cuando referimos que siete de nuestros premios nacionales trabajaron allí, más nueve artistas que fueron distinguidos con el Premio de Honor del Salón Oficial, que organizaba la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Así mismo señalemos que fueron alrededor de 50 artistas los ocupantes de los talleres.

Entre la puerta de entrada y la Secretaría de Estudios, estaba doña Rebeca Castro, la inspectora. Una mujer de cierta edad, alta y de contextura delgada. A pesar de su aspecto severo, y de tener siempre en su cartera una pistola (para defenderse luego de las salidas por las noches desde el Bellas Artes), era en el fondo una persona bondadosa. Era ayudante del curso de Dibujo Vespertino. Había obtenido Mención Honrosa en el Salón Oficial de 1924 y Tercera Medalla en 1926. Desde su pequeña pieza, mirando por los visillos que daban al pasillo, controlaba todo. Ejercía muy a conciencia su papel de inspectora. A todos nos tocaba en alguna ocasión ser llamados a su oficina, a dar cuenta de algo que a ella no le parecía muy correcto.

Al otro lado, a mano derecha del pasillo, estaban las oficinas que correspondían a la Secretaría de Estudios, a cargo del secretario Francisco Parada (artista grabador). En sus manos estaba todo lo relacionado con las matrículas, con los programas



Matilde Puig de Santelices, Luis Oyarzún,
Matilde Pérez, Eduardo Molina.

de estudio. Era asesorado por Nicanor Polanco Rivas. Entre sus responsabilidades estaba todo el funcionamiento y administración del edificio, las modelos, empleados, y todo lo que concernía a la administración.

Un aliento estimulante que invitaba a estudiar con fervor palpitaba en la Escuela. Anhelos de expresar la alegría y vitalidad que portábamos, nacían en nuestro espíritu. Los Dioses de nuestro Olimpus eran Cézanne, Van Gogh, Renoir, Matisse. Eran solos radiantes que exhibían infinitos caminos, pero muchos pintores y escultores estaban escandalizados por las formas y contenidos de este arte.

Nuestros maestros eran jóvenes que volvieron de Europa enriquecidos con acontecimientos adquiridos en sus contactos con artistas, academias, museos, que les permitían señalar, con autoridad y certeza, nuevas orientaciones a nuestro Bellas Artes.

La nómina de los artistas becados que constituyeron la Generación del 28 es la siguiente: Totila Albert, Julio Ortiz de Zárate, Jorge Madge, Camilo Mori, Isaías Cabezón, Emilia Ladrón de Guevara, Julio Antonio Vásquez, Luis Vargas Rosas, Óscar Millán, Graciela Aranís, Héctor Banderas, Gustavo Carrasco, María Valencia, René Meza, Héctor Cáceres, Teresa Miranda, Laura Rodig, Armando Lira, Laureano Guevara, Abelardo Bustamante, Roberto Humeres, Augusto Eguiluz, Ignacio del Pedregal, Inés Puyó, Rafael López, Marcial Lema.

El Salón Oficial de 1941, llamado entonces Latinoamericano, hace resaltar a profesores maestros (Grupo Montparnasse) y discípulos de la generación del 28, momento culminante donde se mide la calidad y profesionalismo de esta generación. Le siguió un conjunto de artistas, que sólo se les pudo unificar gracias a una intencionalidad más expresiva que conceptual, porque sus integrantes cultivaron estilos tan diversos como extemporáneos.

Según el Director Carlos Humeres, la generación del cuarenta se forjó un camino propio. Esta generación tiene un despertar tardío debido a la guerra de 1939.



La Cucca, óleo sobre tela.

La denominada generación del 40 nació cuando Sergio Montecino, en octubre del año 1968, organizó una exhibición de todas sus más destacadas figuras en el Instituto Goethe. Es la primera vez que se reúnen para exponer juntos veintidós pintores y exhiben 65 obras.

La generación del 40 estaba estrechamente ligada a los cambios políticos (Frente Popular, 1938) y a la Facultad de Bellas Artes, que nace con la conducción del Decano Romano Dominicus (1890 - 1958), escultor, maestro y crítico, quien formara parte de la generación del 28. Así convivieron Gregorio de la Fuente, Sergio Montecino, Carlos Pedraza, Aída Poblete, Ximena Cristi, Matilde Pérez, Fernando Morales Jordán, etc. Asumieron las ideas plásticas enseñadas por Augusto Eguiluz, Jorge Caballero, Laureano Guevara, Pablo Burchard. Uno de los hechos más relevantes fue la exposición francesa llegada en la postguerra. El diario El Mercurio, en su edición del 18 de junio de 1950, destaca un párrafo muy significativo, en el cual se decía que a la exposición francesa de pintura celebrada en el Palacio de Bellas Artes de Santiago habían concurrido más de treinta y ocho mil personas en el término de un mes que estuvo abierta. En Buenos Aires, la misma exposición y en el mismo lapso, había tenido como concurrencia la suma de treinta mil personas. Buenos Aires era una ciudad que contaba con más de tres millones de habitantes y Santiago, en ese momento, tenía un millón y medio. Recuerdo que el día de la apertura al público vi el local dedicado a esta exhibición totalmente lleno. Podrían calcularse en el término de dos horas no menos de cinco mil personas. A los cinco días de abiertas las salas ya se habían vendido diez mil entradas. El público se manifestó entusiasta desde los primeros días, cuando aún la prensa y la crítica no se habían declarado en pro ni en contra. Pero como el interés era grande la afluencia de público fue absolutamente espontánea. Como fuimos muchas

veces a las salas francesas, tuvimos ocasión de observar algunos detalles. Era aquello una muestra expuesta con mucha claridad y orden por los organizadores. Hay que advertir que se trata de un arte de difícil comprensión para el profano y en este caso la dificultad era agravada por tratarse del desarrollo de varias escuelas a través de más de un siglo, con diferencias unas de otras, muchas veces de matices en el color o en la línea, de nombres de maestros, de discípulos, de reacciones y de contra reacciones. Pero todo eso lo tomaba el público no con un simple interés sino con una verdadera ansiedad de saber, de penetrar, de explicarse y

sacar consecuencias netamente personales. La mirada se volvía interrogativa a veces, absorta, tratando de comprender.

PARQUE FORESTAL

La Escuela, enclavada en medio del Parque Forestal, tenía algo muy especial. Había un tilo, hoy desaparecido, donde nos reuníamos a conversar, pintores, escritores y alumnos. A la salida de clases nos juntábamos y formábamos un grupo de contertulios, entre los que estaban generalmente Roberto Humeres, pintor y hermano de Carlos Humeres, quien también solía participar; Enrique Lafourcade, escritor; Enrique Lihn, poeta y escritor; Carlos Pedraza, pintor y Director de la Escuela; Luis Oyarzún, Decano de la Facultad de Bellas Artes; Sergio Montecino, pintor y profesor; Gaby Garfías, pintora y crítica; Armando Cassigoli, profesor de filosofía y escritor; Alejandro Jodorowsky, creador muy versátil.

Continuamente los contertulios se iban a almorzar al Casino de Bellas Artes, donde el pintor Luis Torterolo atendía. Los cursos de la tarde llegaban a compartir una sana conversación, por lo que a esa hora era bastante concurrido en medio de cervezas.

Fuera del casino, Torterolo tenía un espacio, un largo corredor paralelo a la calle Ismael Valdés Vergara. Ahí atendía, haciendo marcos y bastidores, y también era su espacio para pintar.

Ahora volvamos a los docentes de aquella Escuela que fueron mis maestros.

Raúl Santelices pintor e investigador de materiales y su esposa Matilde Puig a cargo de la biblioteca de la escuela eran dos personas importantes en este recuento.



Taller del cuarto piso de la Escuela de Bellas Artes. Vemos a Olga Morel, María Fuentelba, Aida Poblete, Ramón Vergara Grez, Héctor Cáceres y Sergio Montecino.

LUIS OYARZÚN PEÑA (1920 - 1972) **CURSO DE ESTÉTICA E INTRODUCCIÓN A LA** **FILOSOFÍA**

Catedrático y escritor nacido en Santa Cruz, estudió derecho y filosofía en la Universidad de Chile. Ejerció brillantemente la docencia en el Internado Nacional Barros Arana, en la Universidad de Chile y en la Escuela de Bellas Artes. Fue la figura más descolante de la época del 50 al 60 en el medio artístico local.

Imparte clases de estética y filosofía. En 1952 es Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y Rector Subrogante. Tenía dotes excepcionales como orador y en cualquier momento improvisaba. Era muy natural que varios profesores y catedráticos asistiéramos a sus cursos por el placer de oírlo en sus disertaciones.

En el artículo "Arte Moderno, presentimientos y preguntas", Oyarzún dice:

El Arte moderno se nos aparece, pues, bajo un creciente imperativo de cambios, cada vez más radicales y más rápidos, que se intensifican desde el Impresionismo en adelante, hasta llegar a la declarada impermanencia de los happenings (sucesos, eventos) que intentan representar, dramatizar o provocar el cambio puro en su continuidad, en su espontánea improvisación y en sus simultaneidades.

De un siglo a esta parte, estamos descubriendo continuamente nuevos métodos, materiales, organizaciones y sentidos, nuevas significaciones en suma, que sacuden la balanza del gusto estético y llevan a imprevistas identificaciones eventuales. Dijérase que el arte se cansa de sí mismo y, al experimentar nerviosamente, no teme el proclamarse a veces no-arte o no-estético, como es nerviosamente, como es el caso de algunos de los más recientes representantes de la Escuela de Nueva York.

Fue miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua, incorporándose a ella en 1965. Cuando jubila de Bellas Artes se traslada a Valdivia y en la Universidad Austral de Chile continúa

con los cursos de Arte y de Filosofía. En Valdivia estaba su gran amigo, el filósofo Jorge Millas.

En el año 2000 se publica una selección de textos teóricos sobre Luis Oyarzún, cuyo título es "Estética y Artes Visuales", de Rosario Letelier y Ernesto Muñoz.

Se desempeñó como Agregado Cultural del gobierno de Chile ante las Naciones Unidas durante los últimos años de la gestión de Eduardo Frei Montalva, reemplazando a Nemesio Antúñez. A su regreso se hace cargo del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia, ciudad en la que fallece en 1972. Aparte de sus colaboraciones en diarios y revistas también dictó conferencias y cursos en universidades chilenas.

Como escritor deja una importante obra, que abarca la filosofía y la poesía, como por ejemplo: La infancia (1940), Poemas en Prosa (1943), Ver (1952), El Pensamiento de Lastarria (1953), Los Días Ocultos (1955), Medio Día (1958), Diario de Oriente (1960), Mudanzas del tiempo (1962), Temas de la Cultura Chilena (1967), Defensa de La Tierra (1973), Tierra de Hoja (1975) y Meditaciones Estéticas, estas últimas publicadas después de su muerte. El pequeño libro Medio Día obtuvo el Premio Municipal de Poesía.

Un largo viaje por Europa y China dio por resultado dos de sus obras, Diario de Oriente (1960), que su autor llama disquisiciones de viaje, y Leonardo da Vinci y otros ensayos (1964). En esta última reflexiona sobre el artista constantemente evadido e inconforme y, también, sobre Matisse, Gauguin, y nuestro Juan Francisco González.

Otra obra destacada de Luis Oyarzún es el Tema de la Cultura Chilena, que contiene cinco ensayos sobre Gabriela Mistral, más otro trabajo sobre el Oro de California y la vida chilena. Las Murallas del Sueño, que obtuvo el Premio de la Sociedad de Escritores de Chile, relata estados de ánimo que están envueltos en cierta vaguedad de sueño.

Luis Oyarzún fue un adelantado en el tema medio ambiental. Su mirada en los temas de cultura chilena lo colocan como un visionario.

GREGORIO DE LA FUENTE (1910 - 1999) CURSOS DE INICIACIÓN

Estudió en el Colegio San Agustín y a los 17 años ingresa a la Escuela de Bellas Artes, y al cerrarse ésta en 1929 sus estudios se interrumpen, pero continúa con su maestro Juan Francisco González, en quien reconoce una profunda huella. De él dice haber adquirido una actitud abierta y sin prejuicio frente al arte y también la agilidad en la pincelada y la gestualidad de la mancha. Fue alumno ayudante de la cátedra de Pintura Mural del profesor Laureano Guevara. En 1937, viajó a Francia invitado por el gobierno de ese país a un curso de perfeccionamiento. Es allí donde lo atrae el cubismo y la abstracción, lo que influencia su pintura.

El curso que impartíamos con Gregorio de la Fuente era muy numeroso, a pesar que había otro primer año paralelo. La razón de esto era por ser el primer curso para la Iniciación a Bellas Artes. En estas clases se tenía que elegir a los mejores y así permitir una selección antes de entrar a las clases permanentes de Pintura, donde el espacio era muy limitado y sólo era posible el ingreso de no más de 20 alumnos. Estos cursos duraban seis años y además costaba que se retiraran los que ya estaban. Los programas tenían que ser muy variados para permitir que los nuevos alumnos, al entrar a uno de los tres cursos de Pintura, estuvieran preparados y les posibilitara seguir con los diferentes programas que cada profesor impartía, el cual era diferente.

En 1951 soy nombrada ayudante de la Cátedra de Dibujo y Pintura en la Escuela de Bellas Artes. Gracias a una selección entre varios alumnos, el profesor Gregorio de la Fuente me da la oportunidad de pertenecer a la Escuela, como ayudante. Cuatro años después recibo el nombramiento de profesora auxiliar de los cursos de Dibujo y Pintura de Iniciación de la Escuela de Bellas Artes, siendo su profesor Gregorio de la Fuente. Al año siguiente se me designa profesora interina de la Cátedra de Dibujo y Pintura de los cursos de Iniciación.

Las clases se extendían, todos los días, desde las diez de la mañana hasta medio día. Generalmente, era imposible corregir al curso completo todos los días y sólo se alcanzaba la mitad. Su número era de 70 a 80 alumnos diarios, además si tenían inasistencias quedaban definitivamente eliminados de la Escuela.

En las clases se hacían estudios de dibujo, teniendo como modelo una cabeza griega, como el Apolo. Este estudio duraba prácticamente un mes.

De pie:
Gustavo Poblete, Ramón Vergara Grez,
Waldo Vila y James Smith.
Sentadas:
Pintora Argentina, Ximena Cristi,
Matilde Pérez, Mariuja Pinoño, Elsa Bolívar.



Otro estudio y muy necesario, pero que costaba mucho interesar a los alumnos por lo árido, consistía en el siguiente ejercicio: en una hoja de dibujo del mismo formato del tablero, que era grande, se dibujaban dos rectángulos a todo el largo del papel, siendo éste de 20 centímetros de alto. Abajo se copiaba otro igual para hacer dos veces el mismo, si el primero fallaba. En la parte de arriba del rectángulo se hacían unas pequeñas marcas de 2 centímetros de separación y se empezaba a dibujar a mano izquierda, dejando un trozo del papel en blanco de más o menos dos centímetros. Se partía con el carboncillo muy suave, aumentando entre cada espacio la intensidad, hasta llegar al final del rectángulo con un negro profundo. Este trabajo se puede hacer achurado, con carboncillo o aun liso, frotando el papel con el dedo. Lo importante es lograr con el carboncillo una variedad de grises. En la mayoría de los dibujos no logran más de diez variantes y les parece muy complicado. Siempre era muy difícil lograr que el curso se diera este esfuerzo. Después apreciaban el gran aporte que significaba la capacidad de valorizar con mayor sutileza y así tener la posibilidad de usar una mayor variedad de grises.

Otro tema era valorizar una naturaleza muerta. En este caso, la variedad de valores permitía construir un nuevo motivo. En seguida, continuábamos con un modelo abstracto, partiendo de líneas verticales y horizontales, usando tres valores de grises.



Julio Antonio Vásquez, Sergio Montecino, Matilde Pérez, en el Restaurant Bellevue.

Seguíamos con un estudio de líneas oblicuas, usando también tres valores de grises. Terminábamos con diferentes círculos, jugando con el espacio. Todos estos estudios eran valorizando en tres planos. Este ejercicio duraba más o menos un mes. Finalizábamos quince días con croquis de la figura humana, partiendo a la Vega o a diferentes lugares, entre los que estaba el Zoológico. Volvíamos a una naturaleza muerta, pero totalmente diferente a la anterior.

Colocábamos como modelo un trapo grande y un poco firme sobre una mesa, que permitiera verle diferentes pliegues, entrantes y salientes, jugando con el valor de las líneas o trazos.

Guardo el mejor recuerdo de los años que trabajé con Gregorio. A pesar de ser un curso de 60 a 80 alumnos, que se impartía todos los días de la semana, jamás tuvimos la más mínima desavenencia. Al dejar Gregorio el curso, por haber ganado en concurso la Cátedra de Pintura Mural, me apoyó mucho para que a la vez yo ganara la Cátedra de Dibujo y Pintura de Iniciación, con jornada completa en la Universidad de Chile.

En 1943, los murales de Gregorio de la Fuente están vinculados al terremoto que cuatro años antes había asolado a la zona sur del país. En 1941 colabora en el equipo que trabaja con el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros. Al final del concurso para la Estación de Ferrocarriles de Concepción, de 29 pintores sólo quedaron tres: Laureano Guevara, Adolfo Berchenko y Gregorio de la Fuente, quien fue el ganador.

En 1953 concursa a la cátedra de Pintura Mural, debido al retiro de Laureano Guevara, motivado por una fuerte depresión.

Entre muchas de sus obras podemos destacar las que realiza en 1942 en la Escuela México, de Chillán, donde pinta los retratos de José Martí, Vicente Roca Fuerte, José Artigas y Alejandro Petión.

En el artículo sobre los Murales de la Estación de Concepción, Víctor Carvacho nos dice: en 1943 a 1946 trabaja en la historia de Concepción, fresco realizado en la Estación de Ferrocarriles de Concepción, donde el gigantismo de las formas, la ampliación

de las extremidades y el sentido titánico que da a los hombres, le permite lograr la comunicación a que aspira su arte. Su obra plástica logra un equilibrio entre la realización formal, objetiva y la abstracción, el dibujo es sólido, pero va evadiéndose de lo real mediante una estilización que obtiene en forma consciente, logrando dinamismo y expresividad.

Sus temáticas generalmente son alegorías históricas y de gran riqueza cromática, reflejando su amor a la tierra y a las personas humildes, como campesinos, trabajadores y aborígenes.

En su cátedra Gregorio de la Fuente formará un numeroso grupo de muralistas.

MATILDE PÉREZ Y EL CURSO DE INICIACIÓN

En 1957 soy nombrada profesora de la Cátedra de Iniciación de Dibujo y Pintura, con jornada completa, en la Universidad de Chile.

Al dejar Gregorio de la Fuente la Cátedra de Iniciación, por ganar la Cátedra de Pintura Mural, queda vacante el Curso de Iniciación.

Me presento a concursar a la Cátedra de Iniciación de Dibujo y Pintura. Somos tres los candidatos, Sergio Montecino, la que escribe y un tercero no muy conocido, que en realidad no figuró. La presentación del concurso era muy solemne. El Rector Juvenal Hernández presidía la mesa, en la sala de sesiones de la Casa Central de la Universidad de Chile, con sesenta profesores votantes de la Escuela de Bellas Artes, de la Escuela de Artes y de la carrera de Pedagogía en Artes Plásticas. Se iniciaba la sesión nombrando a los profesores que participaban en el concurso con sus méritos y cualidades. Entre los méritos se consideraba importante las becas y distintos viajes al extranjero, premios en los salones y los méritos como profesor. No era fácil para mí ganar esa Cátedra, no tenía becas ni viajes al extranjero, no tenía premios importantes en el Salón, sólo me quedaba para mí defensa los seis a siete años de profesora de los cursos de primer año de Iniciación, los que acreditaban mi capacidad para dirigir y

reemplazar al profesor cuando unos meses faltó por la ejecución de un mural y luego de volver vio al curso perfectamente activo y con buenas realizaciones en sus trabajos. Esto hizo que Gregorio de la Fuente me apoyara mucho para obtener la Cátedra de Dibujo y Pintura en los cursos de Iniciación. Además, contaba con el Decano Romano Dominici y con el Director de la Escuela, Carlos Humeres, los que se sentaron uno a cada lado de Gustavo Carrasco, porque él consideraba incorrecto que los dos tuviéramos un mismo sueldo en la Escuela. Ante esto, le respondieron ambos que no me postulaban por ser su señora sino por tener méritos propios, ya que querían tener la seguridad que él me daría su voto. Debían ser capaces de permitirles ver mi nombre escrito. No todo era fácil, pues Montecino contaba con buen número de adherentes incondicionales y tenía premios de categoría en el Salón Oficial, mientras yo tenía segundos y terceros. Además había tenido una beca en Brasil y otros viajes a Europa por su cuenta, porque disponía de medios para hacerlo, y yo sólo contaba con una mayor dedicación al curso.

La suerte me acompañó y pude obtener la mayoría, lo que me permitió ser catedrática de la Universidad de Chile con jornada completa. Supe de mi nombramiento porque al salir de la Universidad me llamaron por teléfono para felicitar me, pero no pude participar de la celebración porque no se acordaron de avisarme dónde estaban.

Con este nombramiento ingreso al reducido grupo de mujeres catedráticas de la Facultad y la Universidad en aquella época.

Mantuve la enseñanza equivalente a lo que impartíamos en el curso con Gregorio de la Fuente, agregando nuevas posibilidades o mejorando alguno de los programas de Dibujo y Pintura, siempre en la búsqueda de nuevas soluciones que pudieran desarrollar mejor la capacidad de los alumnos.

Esa época la recuerdo especialmente por los alumnos que entraron ese año: Francisco Brugnoli, su hermana Paulina, Juan Gómez Quiroz, quien vive en Nueva York y es pintor y grabador, Zacarías Ordenes, residente en Barcelona y que es guitarrista de música nuestra con bastante éxito, Fernando Monroy, Fernando Cortizo, posteriormente importante bailarín

del Ballet Nacional que dirigía Ernst Uthoff, Silvia Rubio, Elda Villena, quien fue mi alumna en Bellas Artes cuando estaba soltera y que después de algún tiempo, cuando los hijos estaban más grandes, volvió conmigo, alejándose luego porque quería conocer otras enseñanzas, para lo cual entró al Instituto de Arte Contemporáneo. Elda estudió ahí algunos años para nuevamente volver a mis clases. Actualmente mantenemos una gran amistad. En mis diferentes cursos de Dibujo y Pintura, que impartí durante varios períodos, celebrábamos todos los años una fiesta, lo cual era un hábito en todos los cursos de la Escuela. Era muy alegre, con baile y con un buen regado vino, pero lo curioso es que no recuerdo nada desagradable ni chocante. Eran alumnas Dolores Walker, Gilda Hernández. Me sacaban a bailar casi todos los alumnos, especialmente Iván Vial, Mario Sánchez. Éramos muy buenos amigos y yo bailaba sin parar. La fiesta empezaba un poco antes del fin de la clase y duraba hasta cerca de las tres de la tarde. A esa hora llegaba Gustavo a su clase de la tarde, que era abajo, casi frente a mi curso, pero nunca aceptó ir a la fiesta o al menos asomarse. Cuando tocaba la fiesta de él yo jamás fui, ni aun cuando algunos alumnos me invitaban. La mayoría de los alumnos no sabían que éramos casados. Otra cosa curiosa es que nunca fue el Director a controlar en qué estábamos, era muy prudente y se mantenía generalmente en su oficina.

Otros alumnos que fueron formando parte de los cursos eran Carlos Ortúzar, Antonia Ferreiro, José Samith, Ricardo Becerra, José Moreno, Hernán Fierro, quien tiene un local de marcos y bastidores casi al lado de la Escuela. Sergio Soza interesante creador actualmente da clases particulares en su taller. También, más adelante, formaron parte del curso de Iniciación Francisca Egaña, Rosario Letelier, Susana Romero, Ernesto Muñoz, Francisco Javier Court, generoso desde siempre. Rosario fue Directora del Museo de Arte Contemporáneo y Ernesto Muñoz curador en ese período y, actualmente, sigue esas labores en forma independiente.

La Escuela tenía una escala de valores totalmente diferente a lo que generalmente se acostumbra hoy día. Sería imposible que pensáramos así. Éramos por sobre todo idealistas. Nuestro sueño máximo era ser pintores y ser capaces de llegar a una cierta categoría. En esta búsqueda todos éramos iguales, no

existían diferencias sociales ni económicas, nos unía un respeto y una cierta afectividad sin barreras. El que lograba destacarse en sus salas de clases o en los Salones Oficiales pasaba a ser un personaje digno de respeto y admiración. Teníamos una meta común como aspiración, sólo los resultados artísticos. Todos los años se presentaba en el hall de la Escuela una exposición con los trabajos de los Cursos de Iniciación. Era sumamente difícil por la variedad de trabajos, de ejercicios, unos completamente diferentes a los otros. El curso participaba en la organización del ordenamiento de las diferentes propuestas. Esto le significaba aprender a componer un espacio dado y ver que ningún alumno quedara en malas condiciones. Así como un cuadro se compone igualmente, pero en una escala mucho mayor, teniendo grandes espacios. Esto era una lección para el futuro. A algunos de mis alumnos les ha servido para montar exposiciones y otros son curadores de exposiciones internacionales.

El otro profesor del curso de Iniciación era Jorge Letelier, cuya obra es reflejo de un espíritu sencillo. Hay en ella dos etapas bien determinadas. La primera corresponde al período europeo. Letelier aparece entregado al expresionismo. Su paleta es restringida e insiste en los tonos graves y dramáticos. La segunda etapa es más clara. Pinta el campo, exalta los tonos jugosos, los verdes húmedos.

A su fallecimiento, en 1966, se mostró una retrospectiva y en ella vemos la calidad de su pintura en obras casi desconocidas. Fue un teórico y un crítico severo.

Entusiasta en su juventud por las tendencias contemporáneas, fue luego un juez severo y les negó su validez. Tal vez porque conoce bien los secretos del oficio y los alardes a que se puede recurrir cuando se enfrenta con la tela, busca los asuntos mínimos y con ingenua sencillez. Si no logra penetración espiritual ni exhibicionismo retórico, logra en cambio una confesión sincera a media voz, insinuada con modestia y finura.

Alfredo Aliaga en una entrevista a Jorge Letelier:

• Hemos dicho, don Jorge, que la pintura chilena nació bajo el sentimiento romántico. ¿Lo considera usted así?



De pie: Fernando Morales Jordán, Mariuja Pinedo, Ximena Cristi, Hardy Wistuba, José Venturilli, Augusto Barcia, Pablo Burchard hijo, Carlos Pedraza, Olga Morel, Exequiel Fontecilla, Jorge Elliot, Matilde Pérez, Roser Bru.

Sentados: Aida Poblete, Ramón Vergara Grez y Sergio Montecino.

En el frente de la Escuela de Bellas Artes, con ocasión de la exposición de la Generación del 40, en el Instituto Chileno Alemán de Cultura, 1970. Fotografía Bob Borowicz.

Efectivamente. Recordamos que nuestros principales maestros se definen como tales. Valenzuela Puelma, quien abordó la composición de gran aliento con temas bíblicos de la vida real, de simbolismos orientales, como en “la perla del mercader”, o de principios morales. En Valenzuela Llanos tenemos el gran romántico del paisaje que conquistó la luminosidad de los impresionistas. Pero para mí el más completo maestro fue don Pedro Lira. Su actuación constituyó un credo de concebir la vida y el arte con gran beneficio para la posteridad artística nacional. Fue gran artista, distinguido maestro y hombre de mucha iniciativa a través de su cultura que fue muy vasta. Tuve la suerte de haber frecuentado su taller.

• La enseñanza artística en Chile ha sido muchas veces analizada, criticada, revolucionada. ¿Cómo considera usted las inquietudes actuales de la juventud y las de su tiempo de estudiante?

En mis tiempos se exigía mucho oficio, mi amigo. Debíamos dominar el dibujo, composición y todo aspecto técnico antes de lanzarnos con obras propias, los salones tenían otra categoría.

Hoy observamos que nuestra juventud tiene afanes muy prematuros de figuración. La propaganda es más fácil que en mis tiempos, pero muchos de esos grupos que exponen hoy no se mantienen y luego vienen otros.

• Usted toca, don Jorge, el vértigo de las generaciones. ¿Cuándo comienza una y termina otra?

Ahora parece que las generaciones tienen una competencia de carreras. Y tal vez eso signifique que estamos envejeciendo muy luego.

• ¿Cuál es su opinión respecto del arte moderno?

Como he dicho, hoy no se tiene, en gran parte, la capacitación del oficio artístico, cuando ya se lanzan muchos jóvenes a exponer sus obras. Cada año hay varios nombres nuevos en las carteleras de arte. No es común encontrar obras de mucha jerarquía. Esto no sólo en Chile. En muchos cuadros de exposición me parece encontrar sólo fragmentos. Son como trozos de una gran ánfora rota, donde sólo vemos parcialmente notas de colores, formas, ritmos o ni siquiera eso. Creo que el arte, aunque se base en formas abstractas, ha de respetar ciertos principios estéticos. En la pintura moderna pueden haber valores personales, pero corrientemente ha surgido el grupo desprovisto de conceptos. Otras veces la propaganda no responde a nada real. En Europa, igualmente. Nosotros sufrimos el reflejo de esas modalidades.

Es muy interesante -continúa don Jorge- saber lo que somos culturalmente. No tenemos por qué ser París. Los chilenos somos más mediterráneos que franceses. No obstante “somos” franceses. Francia me parece un centro pretérito del arte. Lo fue, y muy grande, en tiempos de Delacroix e Ingres y Coubert, pero hoy con nombres como Bernard Buffet, no me parece.

En 1928 participó en la Exposición Cincuentenario Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, y en 1929 en el Pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España. Jorge Letelier en 1935 fue seleccionado para representar a Chile en la Exposición Internacional de Pintura de Pittsburg, Estados Unidos de América. En 1938 fue seleccionado para representar a Chile en la Exposición Internacional del Cuarto Centenario de Santa Fe de Bogotá, Colombia. El 1956 integró la participación

en la Exposición de Artistas Chilenos en la Sala de la Unión Panamericana de Washington, Estados Unidos de América. El 1967 presenta una exposición individual en la Sala Libertad, en Santiago.

PROGRAMAS DE ESTUDIOS

En los programas de estudios había dos planes. Uno era para los cursos libres, los que no tenían ninguna obligación, sólo se exigía la asistencia al curso elegido. El otro plan estaba dirigido a los Cursos regulares, los que eran obligatorios para todos los alumnos que seguían el plan de estudios oficial de Bellas Artes, donde tenían el deber de asistir, no sólo a los cursos de arte sino también a todos los cursos de ramos teóricos que se impartían en diferentes horarios.

Los cursos de Pintura duraban seis años y estaban en manos de tres profesores: Pablo Burchard, Augusto Eguiluz y Jorge Caballero.

PABLO BURCHARD (1875 - 1964)

Obtiene el Premio Nacional de Arte en 1944. Es el primero para un artista plástico. Es alumno de Miguel Campos, Cosme San Martín, Pedro Lira y Fernando Álvarez de Sotomayor.

La clase de don Pablo Burchard estaba en el primer piso, al fondo a mano derecha. Tenía muchos alumnos. Don Pablo estaba de mucha actualidad, pues acababa de ganar el Premio Nacional de Arte, que en 1944 se daba por primera vez. Ser alumno de Burchard era muy importante, por esto el curso era muy numeroso. Más de la mitad tenía bastante edad. Ellos se consideraban con más derecho que nosotros, que éramos principiantes. Esto hacía que no tuviéramos espacio en la sala, obligándonos a mirar por los huecos o rendijas, o por sobre los hombros de estos maduros compañeros. Llevaban varios años pintando sin avanzar gran cosa. Esto los tenía muy sin cuidado, pues se sentían parte de la Escuela y se aseguraban los puestos para estar muy cerca de la modelo que posaba, generalmente, desnuda. En el fondo, consideraban que esos lugares les



Pablo Burchard

pertenecían. Nosotros, los verdaderos estudiantes, no teníamos derecho a quejarnos. Para lograr esos mejores lugares se venían muy temprano y se sentaban frente a la Escuela para asegurarse sus puestos. Como eran varios, siempre había algunos listos al abrirse la puerta de la Escuela para entrar entre los primeros. Esto era igual todos los días.

Llegó un momento en que éramos tantos los nuevos alumnos, que se hizo imposible seguir en esas condiciones. Justamente, se trataba de jóvenes con gran deseo de aprender y que pintaban con tantas dificultades, teniendo grandes posibilidades por delante y que con sus capacidades le darían prestigio a la Escuela de Bellas Artes.

El año 1940, si no me equivoco, fue cuando se tomó la decisión de suspender a todos los antiguos alumnos, fijando edades para el ingreso a estudiar. La determinación fue bastante dramática. Estaban tan acostumbrados a asistir en forma permanente que no se podían conformar y pasaban las mañanas sentados frente a la Escuela de Bellas Artes. Fue tan triste para ellos, que no concebían sus vidas sin estas mañanas en clases.

Al no tener acceso a clases y no poder hacer su vida de siempre, vimos cómo poco a poco disminuían los antiguos alumnos en los bancos del Parque. Duraron muy poco tiempo más. Realmente nos entristecía ver lo que estaba sucediendo. En esa época no había otros lugares para poder asistir a cursos o clases, como sucede actualmente. Esto nos parece inconcebible hoy día.

Seguíamos nosotros estudiando en la clase de don Pablo y llegó a posar la Mona, como le decíamos. Era una espléndida modelo, muy blanca, maciza, con una cabeza muy interesante, algo griega. Iba a posar desnuda. Don Pablo buscaba un nuevo ambiente o espacio para colocar a la modelo. Eligió un trapo verde no fuerte de color, sino que algo grisáceo, y lo extendió sobre la tarima, poniendo para el respaldo unos cojines. Le pidió a la modelo que se tendiera sobre la tarima, y al ver esto se puso a clamar sorprendido: "Miren cómo la modelo se ve toda verde". La piel había cambiado de color y recibía los reflejos del trapo verde. Quiso seguir probando y volvió a poner el trapo de fondo, ahora uno azul algo grisáceo. Nuevamente le pidió a la modelo que se tendiera sobre este azul. Nos encontramos con un figura toda azul. Su piel cambiaba automáticamente. Fue una lección inolvidable ver el juego de la luz sobre los objetos y sobre las formas. Siempre don Pablo nos sorprendía con su actitud de asombro y admiración frente a diferentes motivos. Cómo se maravillaba con una rama que caía con tres hojas otoñales frente a un cielo gris.

Don Pablo para mí no era lo que llamamos un profesor de Pintura, pero sí era un gran artista que nos enseñaba a ver.

Todos los años había un Salón de alumnos. Se pasaba por un jurado de selección y de premios. Venían críticos a ver la exposición, entre ellos el Dr. Albert Goldschmidt. En esa época

sus críticas las publicaba la revista Zig-Zag, no sólo de pintura y escultura, sino también de música. En música no era muy querido por la dureza de sus críticas. Varias veces le pegaron y, en vista de eso, decidió defenderse, llevando consigo un maletín y dentro le puso un martillo, para poder pegarle al atacante. Como siempre, llegó a la exposición de alumnos con su maletín. Yo miraba la exposición cuando él entró. En esa época yo era una lola y parece que no le caí tan mal, porque se acercó a conversar y miramos juntos la exposición sin saber mi nombre. Mientras la recorriamos nos tocó pararnos al frente de mis cuadros. Yo guardé un prudente silencio y él se explayó, expresando que eran pésimos, que eran débiles, de color sucio, etc. Eran dos paisajes del Cerro Santa Lucía. Seguimos viendo la exposición. Luego me preguntó dónde estaban mis cuadros y yo le mostré uno que estaba al fondo de la sala. Terminamos de ver la exposición y nos despedimos sin mayor novedad.

A la semana siguiente salió la crítica en Zig-Zag. Hubiera deseado poder desaparecer. La crítica fue fatal para todo el curso de don Pablo y para qué digo cómo me fue a mí. Me dijo que era lo más nefasto en la Escuela. Casi me morí, pero me lo merecía por quedarme callada. Dado mi carácter no podía aceptar una buena crítica en esas condiciones.

A los cuadros que mostré como míos les fue muy bien. Fueron muy elogiados. Recuerdo haber compartido este momento decepcionante con mis compañeros de clase y mis amigas Aida Poblete y Olga Morel.

Pasé dos o tres días sin tener el valor para ir a la Escuela, pero al fin resolví que tenía que volver, puesto que no quería por ningún motivo retirarme de mis estudios. Tenía que resistir los juicios, aun cuando fueran adversos. Al entrar para volver a clases, tuve que aceptar las risas de Óscar Moreno, "guatón", como le decían al mayordomo, y no sólo las risas, sino que me apuntara con el dedo. Por fin logré llegar a mi sala de clases. Todo el curso estaba afectado, nadie quedó bien, y don Pablo estaba muy molesto por las críticas, ya que lo encontraba muy injusto.

Otro profesor importante fue Augusto Eguiluz (1894 - 1969). En el segundo piso, a mano derecha al fondo del pasillo, estaba

la sala del profesor Eguiluz. Los tres profesores de pintura se diferenciaban bastante en su enseñanza. El alumno que entraba no elegía al profesor, pero en general aceptaban muy conformes la elección. Solamente cuando ya llevaban cierto tiempo, empezaban a conocer los programas de los otros cursos y, generalmente, se quedaban por estar ya ambientados y tener una cierta amistad con los compañeros de clases. Eguiluz le dio al curso una dirección muy diferente a don Pablo. Su pintura, como su enseñanza, estaban de acuerdo a los postulados de Cézanne, del que fue siempre un gran admirador, y se esmeró en darle a la forma solidez y simplificación.

Le interesó acercarse a la vida del pintor, para conocerlo y estar en condiciones de transmitir sus planteamientos. Así vemos como Cézanne deja París para alejarse en busca de la paz espiritual, encontrando en Aix, en Provenza, donde el sol precisa y simplifica las formas. Cézanne fue uno de los pintores que mayor influencia ha ejercido en el desarrollo posterior del arte. Fue un solitario y un incomprendido, decía: "la naturaleza puede expresarse por el cubo, el cono y el cilindro".

Cézanne pasó largos años de desesperados esfuerzos, eternamente descontento con el arte de su tiempo. Lo que creaba, sin embargo, fue cumpliendo paso a paso, hasta darle la solidez y la trabazón geométrica de las formas. Todos los objetos, si se los observa bien, pueden reducirse a una forma geométrica simple.

Eguiluz también, en cierta medida, fue un incomprendido. Su admiración por Cézanne lo distanciaba de sus colegas, que veían en él un cierto fanatismo. Era una persona de muy pocas palabras, muy observador, callado. Dejaba a los alumnos una cierta libertad, pero siempre dentro de un interés plástico. Se preocupaba de cada alumno en especial. Para él lo principal era una construcción sólida, una versión cercana a la geometría. Se destacaban, entre sus alumnos, Sergio Montecino (1916 - 1998), expresionista con colorido que habla más de sensaciones que de una resultante objetiva, que es uno de los exponentes que con más persistencia mantuvo una propuesta coherente y fiel a su estilo ("Mi Familia", "Flores", "Autorretrato") y Premio Nacional de Arte 1993, Eliana Banderet, Fernando Morales y Nora Guerrero.

Era también versátil, generalmente mantenía en el curso dos o tres modelos, donde los alumnos podían elegir lo que estuviera más de acuerdo con sus sensibilidades. Se hacían muchas naturalezas muertas muy simples y muy bien estudiadas. Era también corriente que saliera con el curso a pintar al Cerro Santa Lucía o al Parque Forestal. En otras ocasiones los llevaba a la Vega, para hacer croquis. También, cuando se conseguía un modelo, se hacían estudios con la modelo desnuda.

Un retrato de su hija Luisa le transmite una dulce naturalidad. En el retrato de su mujer, también pintora, Elena Baeza, hay un cierto sosiego e intimidad dentro del estatismo. En el retrato de Roko Matjasic hay dinamismo, fuerza y sinceridad. Tenemos una serie de autorretratos tratados con gran maestría. Va consiguiendo progresivamente una gran espiritualidad. Los retratos de su mujer y de su hija me llamaban la atención por la pintura delgada y transparente, manteniendo la solidez y la construcción. En los veranos pasaba en su casa de Algarrobo y en ese lugar pintó varios pequeños paisajes. Su pintura se caracterizaba por el formato mediano a pequeño. Sus paisajes no eran transparentes como su figura, pero siempre dándoles cierta solidez. No pintó un gran número de obras.

Finalmente hablaremos de las enseñanzas de Jorge Caballero (1902 - 1992). En el segundo piso, siempre a mano derecha a la subida de la escala, estaba la sala de Jorge Caballero.

Yo fui prácticamente una excepción, al desear entrar a su curso cuando recién había terminado los tres primeros años de pintura y se suponía que terminaría mis estudios con don Pablo. Él tenía un enorme prestigio, sin embargo lo único que yo deseaba era cambiarme de curso, donde Jorge Caballero, porque en la sala que estaba me sentía muy complicada. Cuando llegaba don Pablo, yo salía escondida para que no me viera, porque junto con verme, se iba derecho a donde yo estaba, para criticar lo que yo hacía. Era muy difícil de aceptar. En una ocasión me encontré todo pésimo y lo decía tan fuerte que todo el curso podía oírlo.

Al día siguiente, no fui a la clase por lo mal que me sentía por la crítica. Cuando volví, mi vecina de caballete me decía que don Pablo se paró frente a mi cuadro, hallándolo tan resuelto, y

exclamó “y esta alumna que no está”, a lo cual mi compañera le respondió: “Pero don Pablo, si usted lo criticó y lo encontró muy regular, y ahora lo encuentra bueno”. Inmediatamente se fue para otro lado, sin decir nada.

Me costó bastante cambiarme de curso. A Carlos Humeres, Director de la Escuela, le pareció rarísimo que yo quisiera cambiarme de profesor, con la admiración que él le tenía a don Pablo. Me obligaron a que personalmente le pidiera la autorización para retirarme de su clase. Aproveché que iba bajando las escaleras hacia el Parque, para retirarse de la Escuela, y me acerqué para decirle: “Don Pablo, quiero cambiarme de clase, pero necesito su autorización”. Me miró primero muy sorprendido, se rascó la barba, un gesto muy habitual en él frente a algo muy imprevisto. Y me contestó: “Muy bien señorita, si usted lo desea la autorizo”.

Inmediatamente me fui a la oficina para avisar mi cambio, asistiendo al día siguiente a mi nuevo curso. Fui muy bien recibida por el profesor y empecé a trabajar mis pinturas con búsquedas más personales y con libertad absoluta. Permanecí en ese curso hasta el término de mis estudios. En Jorge Caballero encontré lo que más deseaba, la libertad de buscar mi camino. El profesor sólo me dirigía, pero no me imponía nada.

Estábamos al final del año, época de exámenes y se me ocurrió la idea que llevaba tiempo pensándola, era una frase del pintor Delacroix: “denme barro y puedo convertirlo en una bella carne de mujer”. Me propuse

resolver esta motivación y, estando en la fecha de exámenes, no esperé más y compré una tela de figura humana de 81 por 65 y me puse a pintar la figura color barro, o sea, café negruzca. Empecé a rodearla de colores que usaba Delacroix, carmín, azul fuerte, naranjas, etc., pero no pasaba nada, el cuerpo seguía negruzco, así pasé casi un mes sin poder resolver los colores del pintor. Mis compañeras de clase se sorprendían al verme tan incapaz, cuando yo era de las buenas alumnas del curso, pero yo no quería decir en que estaba y seguía tranquilamente mi búsqueda. Hasta que un día me fui a la biblioteca a ver qué pasaba con Delacroix. Lo que yo no me había percatado es que en medio de la oscuridad, en algún punto del desnudo, caía un haz muy brillante y luminoso que inmediatamente sacaba al desnudo de la sombra y podíamos ver la figura transparente gracias a este pequeño haz de luz. El resultado final del examen fue que saqué una nota bastante baja, pero tenía muy buenas notas todo el año, por lo que no fue tan dramático y yo quedé muy conforme, pues había logrado sacar del barro una bella carne de mujer.



Una alumna, María Fuentealba, Inés Berrios, un alumno, Dolores Mujica, Carlos Humeres, Aída Poblete, Matilde Pérez, Iván Vial, en el hall de la Escuela.

Jorge Caballero tenía una sobrina, Ximena Cristi, de la cual fui muy amiga. Yo la miraba con bastante curiosidad, pues había logrado salirse de la pintura objetiva y pintaba con mucha libertad y soltura. Daba grandes pinceladas que abarcaban toda la tela, mientras yo pintaba muy sujeta al natural. Deseaba salir de esa limitación, hasta que poco a poco, gracias a que me decidí a asistir a cursos libres de Pintura Mural, me vi obligada a cambiar mi mirada y adquirir otras dimensiones.

Jorge Caballero estudió arte en Francia, en el curso de André Lhote, del que más adelante fue macier, o sea, ayudante, lo que significa que fue reconocido por el Maestro. Las pinturas que realizó en esa época eran interesantes y logró, con ellas, destacarse. Fue siempre un paisajista por sobre todo. Después de algún tiempo, pintando en Chile, se puso más naturalista y perdió lo logrado anteriormente, haciendo una buena pintura, pero tradicionalista.

Posteriormente ocupó la cátedra de pintura Carlos Pedraza (1913 - 2000). Conocemos a Carlos Pedraza como Premio Nacional de Arte en 1979. Decano de la Facultad de Bellas Artes. Pero, es imposible que hablemos de Carlos Pedraza el joven estudiante, sin antes evocar la juventud de 1940. La Escuela había forjado una mística del arte y una fe casi ciega en el trabajo, que hasta entonces no había conocido ni conocerá nunca. La nueva generación buscaba en el arte un auténtico sentido para su vida.

En este quehacer distinto, que le otorgaba la alegría y el goce a los sentidos, suministraba alimento constante a la imaginación para operar con inteligencia creadora. Los nuevos alumnos lo evocamos a este joven con una gran admiración. Se podría decir que sus actitudes no dejaban de sorprendernos. Todas las mañanas a la salida de clases veíamos paseando por el parque en medio de la muchachada a este hombre joven, un tanto ido, pálido y delgado, con ojos grandes y profundos. Nos proyectaba una imagen que a todos nos seducía por su originalidad, como para convertirse en leyenda. Para muchos, su aspecto era la esencia misma de la bohemia y el genio. Sabía administrar el interés que despertaba su imagen.

Muchos estudiantes se quedaban por un tiempo más largo del que se necesitaba para adquirir un título. Sólo les interesaba pintar, esculpir, grabar y poder asistir a las clases complementarias. No les preocupaba obtener título y, con jactancia, denunciaban la imagen de un artista con título. Imaginemos a Picasso consiguiendo un título, sería un absurdo.

El mayor anhelo eran los resultados del arte. Esto contribuía armoniosamente a una escala de valores estable en la creación artística e influía también en el nivel estudiantil, por el respeto que sentíamos por los compañeros de los cursos superiores. En una fiesta organizada por el Centro de Alumnos de la Escuela de Bellas Artes, lo vemos allí que se acompaña de una esbelta y elegante dama de ojos orientales, la pintora Edith González, con la cual el artista se casó y tuvo seis hijos, hoy convertidos en competentes profesionales. Su carrera meteórica, pero sin saltarse ningún peldaño, fue ascendiendo de profesor ayudante a profesor de Cátedra, director, secretario y decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Unía una serena inteligencia, gran cordialidad y espíritu conciliador. En 1941 Carlos Pedraza es discípulo de Jorge Caballero, un alumno distinguido que



"Confidencia" 1 x 1.20 mts., óleo sobre tela. Exhibido en la Segunda Bienal de Sao Paulo, 1953, desaparecido en el incendio de Bellas Artes.

ganó un Premio en el Salón Oficial con su autorretrato, y pese al éxito, su interés por la temática humana declinó con prontitud, por eso son muy pocos sus retratos. Su obra de su señora Edith es uno de ellos.

Hacia 1934 el pintor tenía 21 años. Joven y optimista, compartía premisas más literarias que atisbaban desde su formación escolar en el Internado Nacional Barros Arana. Un contacto mantenido como dibujante de la nueva revista que era expresión de la audaz óptica de un grupo de escritores, según cuenta Julio Molina, influyó decisivamente en el lirismo de la obra de Carlos Pedraza. Desde esas páginas el creador se vinculó con grandes figuras: Jorge Millas, Nicanor Parra, Fernando Alegría, Jorge Cáceres y Luis Oyarzún. A eso se sumó el interés público en esos días de la literatura española de 1927 y el descubrimiento de Neruda y de Prado. En la Escuela de Bellas Artes recibió la lección de algunos miembros del Grupo "Montparnasse".

Se puede constatar, en un recorrido de su repertorio temático, que éste fue amplio. Se destacan sus motivos preferidos, como las flores, bodegones, marinas y paisajes. En estos últimos encontramos los mayores logros. Buscó en sus obras un motivo más expresivo, más poético, y alejado del realismo da cabida a un espíritu donde predomina lo espontáneo y sensual, hacer de las formas algo más subjetivo. Carlos Pedraza recurrió a la pincelada, a la materia y al color. Inspirado la mayor parte en el modelo natural, tuvo una especial percepción para captar las infinitas tonalidades y sutilezas cromáticas. Un artista que vivió, según sus propias palabras, en el perpetuo oscilar entre el pasado y el futuro, aunque siempre sorprendido por el presente.

Su arte es rico en emociones y es difícil de ver y leer, son manchas, signos, organizados de una cierta manera que testimonia la imagen extractada de sus emociones.

La obra de nuestro artista de la sensibilidad se ha ido realizando en una línea continua. Su definida vocación de pintor se manifestó muy temprano, observando el natural, seleccionando, interpretando, recreando sus distintos elementos, hasta forjar un lenguaje plástico que le permitiera la expansión del temperamento volutuosos y emotivo.

Se había sentido atraído por el impresionismo. Llevado de su espíritu romántico. Se definía por una sensibilidad menos elaborada intelectualmente. Era enamorado del paisaje urbano y prefería los lugares más cercanos a la Escuela de Bellas Artes.

Allí también se forjaron sus cuadros más centelleantes, que estallan en púrpuras y dorados, azules nostálgicos y silenciosos. Paisajes en que la luz lo baña todo. Carlos Pedraza desde muy joven conoce la aprobación del público consumidor de arte. En él es motivo de inquietud, desasosiegos y resistencia la presión que aquél le ejerce, precisamente a los sesenta años.

El arte de Carlos Pedraza se inspira en la sensación, la ternura y el amor, lleva a cabo la experiencia fascinante de lo sensorial. Pedraza se retira de la Escuela cuando ve las serias dificultades políticas por las que ésta se encuentra atravesando. No sólo en la Escuela de Bellas Artes sino en toda la Universidad, las presiones políticas son demasiado fuertes. Desean que entregue su cargo para llamar a una nueva elección de Decano. En esta nueva elección gana Pedro Miras contra Gregorio de la Fuente, porque Gregorio representaba el espíritu de los años treinta, una escuela apolítica.

Al retirarse de la Escuela, no sólo ésta sino la Universidad toda está afectada por los cambios que vienen. Tenemos que recordar y agradecer los casi 30 años que permaneció como Director Carlos Humeres, en los cuales tuvimos paz y armonía, que ya no conoceríamos durante un largo período.

Esas tres décadas fueron para el establecimiento un remanso de paz, respeto, cordialidad y camaradería. La libertad e independencia de espíritu alcanzaron sus más altas expresiones. El más auténtico espíritu universitario reinó bajo su dirección. La Escuela creció con nuevos cursos, controló los estudios pedagógicos de Artes Plásticas, aumentando enormemente el alumnado. En ella, se hacía algo serio y trascendente y la enseñanza de las Bellas Artes alcanzó sus más altos niveles. Carlos Humeres era un hombre de principios e ideales, y su vida fue un espejo de ellas.

Con Humeres termina una época de espléndidas y positivas realizaciones para la enseñanza superior del arte y, por qué no decirlo, para el arte mismo.

Pedraza nos relata sus vivencias: "vinieron otros tiempos, que se terminó la armonía, para entrar en una etapa de mucho desconcierto, ante el cambio radical de nuestros propios compañeros que fueron absorbidos total y absolutamente por la política y pretendían que toda la Escuela con su enseñanza tuviera sólo una visión marxista, algo imposible de pretender. Así se fueron dando las nuevas realidades que metódicamente fueron perturbadas por las huelgas de alumnos, toma de Facultades, huelgas de empleados y auxiliares dirigidas por políticos y agitadores. Se conducía a la Universidad al caos y a la catástrofe, yo no había autoridad en ella".

Ilustres catedráticos fueron vejados e impedidos en sus derechos académicos. Es el caso de Augusto Eguiluz.

Sus jóvenes e irresponsables dirigentes se quitaron la máscara de honorables y pacíficos artistas, que hipocritamente ocultaban sus rostros disimulando el odio y la venganza.

Después de un año de la gestión de Miras como Decano, se produce el incendio de Bellas Artes y con esto todo el fin a lo que significaba el desarrollo artístico. Aquella mañana sonó el teléfono y una voz angustiada desde el otro lado, dijo: Carlos, la Escuela está incendiándose. Nubes de cenizas y chispas ascendían por el aire, el espectáculo era grandioso y abrumador. Era Aristides Aguirre el que me llamaba desde su casa en Mosquito, desde donde podía sentir las sirenas de las bombas del incendio y ver las llamas de la Escuela. Me advirtió que no sacaba nada con ir, porque mi taller ya no existía y que la Escuela ardía por las cuatro esquinas.

En mi taller junto a Gustavo se quemaron más de 40 cuadros, prácticamente todos los premiados, entre ellos, la *Naturaleza Muerta* premiada en el Salón Nacional con Mención Honrosa y el premio Paul Caulier a la mejor mención. Además, varios otros cuadros también premiados, pero no recuerdo exactamente cuales. Sí recuerdo los del Salón Nacional, porque fueron los

primeros por los que recibía una recompensa. Fuera de esos, una serie de pinturas de las primeras que hacía y otras bastante más avanzadas. Comuna de Peñalolén, un parque con un pedestal y en ella una escultura de un niño, era una buena pintura en esos años, también el Nacimiento Criollo, un niño Jesús acostado sobre paja de un pesebre en el suelo, con la Virgen como una campesina, un huaso hincado rindiendo un homenaje y una huasita con la gallinita como un regalo, más atrás un arco con lo que encerraba un poco el espacio, detrás del arco estaba el paisaje al fondo. Este motivo fue reproducido para una Pascua en la revista *Zig-Zag*. Además teníamos bajo nuestro cuidado obras de Lorenzo Domínguez. Esto fue lo que me significó el incendio de Bellas Artes.

El relato de Pedraza continúa: "Con nitidez se oía el chasquido de las llamas, devorando con sus feroces lenguas la bella cúpula cubierta de pizarras, las palomas sufriendo ciegas y enloquecidas, entrando en densas nubes de humo negro y aparecían agitando sus alas como abanicos de fuego que rayaban el aire al amanecer con torpes arabescos y caían. Los bomberos actuaban disciplinadamente con profesional desentrevolura, como en una gran ópera o ballet, y con grandes columnas de agua lanzadas hacia el cielo perseguían las llamas diestras y ágiles para esquivarlas y aparecer de pronto atacando otros blancos del edificio con sabia estrategia cercaban a la fiera que acosando se transforma en nubes de humo y vapor y millares de escamas de arco iris. El espectáculo era espantoso y abrumador. Las calles paralelas y adyacentes a él eran grandes anfiteatros repletos de curiosos que seguían sus cursos embelesados. En las ventanas de los edificios, señoras con ligeros ropajes semejabán espectros de ellas mismas, otras con niños en sus brazos intentaban interesarlos, señalándoles los pasajes de la feroz batalla entre el agua y el fuego. Algo ya no existía. La Escuela había muerto, en el parque yacían sus columnas destrozadas, las cenizas de cinco mil libros de su biblioteca, su esbelta y elegante cúpula de palomas calcinadas, un poema de Parra perdido para siempre, nuestros talleres, los Venus y los Apolos. De todo ello sólo queda el recuerdo".

Otro profesor de escultura fue Julio Antonio Vásquez (1897 - 1976). El año 1913 ingresa la Escuela de Bellas Artes y es alumno



Lleo - Lleo, "Casa de los canarios", óleo sobre tela, pintado en casa de María Fuentetaja.

de Fernando Álvarez de Sotomayor, Virginio Arias y Juan Francisco González. Integra la generación de becados del año 28, cuando el presidente Carlos Ibáñez del Campo, con el acuerdo de su ministro Pablo Ramírez, resuelve cerrar la Escuela de Bellas Artes y mandar a los mejores alumnos a estudiar a Europa para cambiar la enseñanza en nuestra Escuela y traer una escultura y pintura más actual a la enseñanza del Bellas Artes. Ejerció la docencia en diversos colegios secundarios desde 1925, durante 10 años. Estudia en París con Bourdelle y Barlach en Alemania, en el periodo 1929 - 1930. Conoció, además, de Despiau, Maillol, Brancusi y Zadkine, cuyas obras estudia y analiza. En 1931 es nombrado profesor de escultura de la Escuela de Bellas Artes, cargo que desempeña por 44 años. El curso de Escultura estaba en el primer piso, al fondo a mano derecha. Pasó a considerarse maestro en la cátedra de Escultura en Bellas Artes. En este desempeño fue profesor de los más destacados escultores que ha tenido Chile desde mediados de nuestro siglo. Al regresar a Chile, al término de sus estudios en Europa, se entregó a la docencia y a la educación, la primera fue trascendental por más de 30 años. Lamentablemente, se malogró prácticamente toda

su obra de escultor, porque sus trabajos desaparecieron en el incendio de Bellas Artes y sólo quedaron unos pocos en manos de particulares y en algunos museos.

En cuanto a su espléndida biblioteca, que era muy seleccionada, no quedó nada, prácticamente perdió todo lo que tenía, pues su taller resumía todo lo que era su mundo, donde él pasaba en forma permanente y era muy fácil encontrarlo para hacerle cualquier consulta.

Una alumna muy destacada fue Marta Colvin, que obtuvo el gran premio de escultura en la bienal de Sao Paulo. Residió en París y su nombre está junto a los grandes de la escultura contemporánea. Cuando Marta hizo una de sus primeras esculturas, que fue un busto, me pidió que le posara, y estuvo casi un mes haciéndome el retrato y cultivándome con las críticas y el desarrollo del pensamiento escultórico del maestro Julio Antonio Vásquez.

En sus obras, señala Víctor Carvacho, hay una quieta y solemne grandeza que parece dominarlo todo. Estas esculturas no existen y fue una gran pérdida para el patrimonio nacional.

Raúl Vargas Madariaga (1907 - 1990) nace en Santiago. A los 19 años entra a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y es alumno de Virginio Arias y de Romano Dominicz. Después de dos años siendo alumno de Bellas Artes, obtiene el premio Viaje de Estudios por tres años a París. Perfecciona lo ya aprendido y adquiere nuevos conocimientos y técnicas en las academias de Colarossi y de La Grande Chaumiere. En 1952 obtiene el Premio de Honor en el Salón Oficial. Profesor de Escultura en la Escuela de Bellas Artes, se desempeña como director entre 1963 y 1966.

Ingresa en calidad de ayudante de Fundación Artística a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile en 1933. Más adelante en esa Escuela desempeña los cargos de ayudante de Modelado Cerámico, de profesor auxiliar del mismo curso y, enseguida, profesor auxiliar de Escultura.

Se incorpora a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile como profesor suplente de la cátedra de Escultura en 1943,

la que desempeña en propiedad desde 1947 hasta su jubilación en 1966. Paralelamente, en la misma Escuela, se desempeña en la cátedra de Escultura del curso para profesores de artes plásticas.

En 1963 es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes, cargo que ejerce hasta 1966, fecha en que se acogió a jubilación. Como artista ganó tres concursos: en 1942, Monumento a Rubén Darío, Parque Forestal; 1952, Monumento a J. V. Lastarria, Cerro Santa Lucía, y Premio Gobierno de Chile Juventud para la Alameda, La Serena. Su obra está en los museos, Museo de Arte moderno Nueva York, "Cabeza de Bailarina", Museo de Toledo, Ohio, "Cabeza de Bailarina", Museo de Viña del Mar "Efebo", Museo Nacional de Bellas Artes "Cabeza de Bailarina" (Inés Pizarro). En 1968 viaja a Europa, visitando los principales museos. En 1971 es invitado por el gobierno de España y permanece un año en dicho país.

La sala del profesor Raúl Vargas estaba en el primer piso, al fondo y a la izquierda, y tenía grandes ventanales que daban al Parque Forestal.

Pertenece a una generación de escultores que buscan formas puras llenas de discreción, como Sergio Mallol, María Fuentealba. Rehuyeron las exposiciones continuas, los viajes, las entrevistas.

Quién no conoce el Efebo, de Raúl Vargas, en medio del Parque Forestal. Este es el premio de los artistas que no buscaron el éxito. Existe esta obra añadida a la vida cotidiana, integrada al paisaje en ese rincón del parque con la atmósfera que lo envuelve. Al investigar sobre la obra de Raúl Vargas se encuentra escasa documentación. Raúl Vargas fue alumno de Bourdelle, quien había sido ayudante de Rodin. Ordenado y limpio en su factura, obsesivo en lo acabado, abordaba la escultura con parsimonia.



Las inauguraciones de las exposiciones de esa época terminaban en comidas, donde se festejaba a los expositores. Entre ellos: Celina Galvez, James Smith, Roberto Carmona, Ramón Vergara Grez, Luis Oyarzún, Jorge Elliott, Marta Benavente.

Tenia algo de "héroe al trabajo", con su overol de obrero ejemplar. Buscó la estabilidad y el equilibrio por sobre todo. Se acogió al régimen de protección que le brindaría la enseñanza.

En su taller pasábamos tardes muy entretenidas. En esa época casi la mitad de los colegas solteros pololeaban con la otra mitad, y más adelante todos se fueron casando con las respectivas parejas y la mayoría mantuvieron sus matrimonios. Del matrimonio de Raúl y Ruth, nacieron dos hijas: la mayor Mariella, con bastantes condiciones artísticas en arte aplicado, es casada y con hijos, y Patricia, pintora y por sobre todo dibujante, es una artista destacada y tuvo dos hijos. Están ya independientes e hicieron sus vidas.

El trabajo de Raúl se caracterizó siempre por la discreción y la paciencia formal.

Hemos recordado al profesor de varias generaciones de artistas. Ahora quisiera recordar a nuestro amigo de siempre y, muy especialmente, al amigo de toda una vida de Gustavo. Fueron amigos desde muy jóvenes, porque vivían en el mismo barrio, en Santo Domingo con Cumming, y se veían prácticamente casi todos los días. A esto se sumó el viaje de estudios de Raúl por tres años a Francia y el viaje de Gustavo junto a los becados a Europa en 1928. Estuvieron unos meses en París juntos, antes que Gustavo tuviera que radicarse en Berlín junto a Héctor Cáceres, para sus estudios de diseño y gráfica.

Terminado el período por la caída de Ibáñez, vuelven a Chile todos los becados de la generación del 28, como se les apodaba. Más adelante llega también Raúl, al término de su período, y nuevamente estarán juntos varios años. Ahí nos conocimos con Ruth Pérez. Nos encontrábamos en los cursos vespertinos donde Gustavo hacía clases de Dibujo. A pesar del mismo apellido, no éramos parientes, pero si fuimos muy amigas y coincidimos con la amistad de ambos, que a su vez eran muy amigos y colegas profesores ambos de la Escuela, lo que influyó para estar mucho juntos los cuatro. Nos invitaban a tomar una tacita de té en el taller que tenía Raúl en el tercer piso a mano izquierda.

Fue Director de la Escuela de Bellas Artes en el período inmediatamente anterior a la reforma, para renunciar en

1966. Como si hubiera intuido el torbellino que se avecinaba, pondría el énfasis en la valoración de obras más bien de "tipo constructivo".

Mariella edificó una casa junto a la suya y al morir Raúl trasladó allí a su madre, por lo que vivieron juntas y separadas hasta la muerte de Ruth.

El curso de dibujo era con Gustavo Carrasco (1907 - 1999), quien a los catorce años toma clases particulares de Dibujo con Onofre Jarpa.

En 1925 estudia Dibujo como alumno libre en la Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo la dirección del maestro Pedro Reszka. En ese mismo año, por encargo de la Universidad, pinta un mural de Santo Tomás de Aquino, ubicado en la capilla de la Casa Central.

Ingresó como alumno en 1927 a la Escuela de Bellas Artes, tomando clases con el pintor francés Ricardo Richon Brunet, crítico en esa época del diario El Mercurio, y con el ruso residente en París, exiliado de la revolución Rusa, quien permaneció en el país dando clases, Boris Grigorief.

Ese mismo año, mientras estudia en la Escuela de Bellas Artes, paralelamente trabaja en diario El Mercurio, en las ilustraciones de la edición dominical, siendo uno de sus trabajos más importantes el que realiza para el Centenario del diario, ilustrando el total del Suplemento de aniversario.

En 1929 viaja a Europa pensionado por el gobierno, junto a más de 26 otros artistas, llamados después la Generación del 28. En París frecuenta las Academias libres de La Grande Chaumiere y Colarossi. El año siguiente viaja a Berlín e ingresa a la "Kunstgewerbe Schule", donde asiste a cursos de Artes Gráficas.

En 1931, durante su permanencia en Berlín, paralelo a los cursos de Artes Gráficas realiza dos copias en el Kaiser Friedrich Museum destinadas para el Museo de Santiago. A su regreso ingresa a la firma Bofill, empresa de publicidad.

En 1934 trabaja en la Editorial "Zig-Zag", haciendo portadas. El primer encargo fue La Técnica del Golpe de Estado, de Curzio Malaparte. Más adelante realiza alrededor de treinta diferentes portadas. Algunas son: Crimen y Castigo, de Dostoiewski; David Copperfield, de Charles Dickens, primera y segunda parte; Las Aventuras de Sherlock Holmes, varias aventuras diferentes. Este mismo año ilustra Por los Senderos del Buen Amor. La Vida de San Francisco, del sacerdote Prudencio de Salvatierra.

Entre los años 1935 a 1946 trabaja como dibujante e ilustrador para la editorial Zig-Zag. Realiza las portadas de la colección Biblioteca de Escritores Chilenos, elegidos por Hernán Díaz Arrieta.

Mauricio Amster, al llegar de España como refugiado de la Guerra Civil Española y ver los dibujos que habían en Zig-Zag, pregunta por Gustavo Carrasco, quien había sido despedido anteriormente, y lo llamó a seguir colaborando. En 1947 continúa con las portadas, hasta 1949. Entre éstas El Delincuente, de Manuel Rojas; Martín Rivas, de Alberto Blest Gana, etc. En 1949, Silabario "Lea", portada e ilustraciones en todas las páginas. En 1954 realiza el catálogo "Monvoisin", Ediciones del Instituto de Artes Plásticas, Universidad de Chile.

En la carrera docente, en 1938 es nombrado profesor auxiliar y en 1942 como profesor titular de la Cátedra de Dibujo, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Esta Cátedra la ejerce hasta jubilar, en 1969. Uno de sus alumnos más destacados y queridos fue José Balmes, quien posteriormente fue su ayudante.

En principio, no le interesaba exponer personalmente, pues iba contra su manera de ser, contra su carácter. Lo hizo sólo en algunas ocasiones, pero fue porque algún colega lograba sacarle del taller algún cuadro y después se encontraba exponiendo y sacando algún premio. Carrasco era un dibujante que trabajaba con ambas manos, con la izquierda y la derecha.

Participó en exposiciones realizadas por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, como: Exposición de Arte Chileno, en Buenos Aires, 1940; Exposición de Arte Chileno, en Río de Janeiro, 1944; Exposición de Arte Chileno, en Bogotá, 1946; Exposición de Arte

Chileno, en Lima, 1948. Figuró con pinturas en la Bienal de Sao Paulo, 1951. Cuenta con un Tercer Premio en Dibujo, en el Salón de Viña del Mar, en 1932. En 1939 obtiene el Primer Premio de Pintura en el Salón Oficial, gracias a Roberto Humeres, quien tomó el cuadro del taller y lo mandó al Salón sin pedirle permiso al artista. En 1940 obtiene Premio Mención Honrosa en Dibujo, Arte Chileno, Buenos Aires. En 1974 ilustra Combate de La Concepción, de Jorge Inostroza.

Los temas que tocaba Carrasco en sus obras eran retratos, figuras, paisajes, en composiciones muy personales, utilizando técnicas que usa en sus obras para ilustraciones, portadas y afiches, en gouaches, tintas. En grabados, en sus respectivas técnicas, era un eximio artesano. En pinturas usaba óleo sobre telas o tablas.

Antes de la subida de la Escala, entrando a mano derecha por el pasillo, estaba el curso de Dibujo. Era la primera puerta de clases, la sala tenía amplios ventanales a todo el largo del muro y era grande como la mayoría de las salas de clases. Esta era la sala de Dibujo del primer año. Fue siempre un curso muy numeroso, porque venían los alumnos de todas las clases que había en la Escuela.

El segundo y tercer año estaban juntos, en la sala que había detrás del Casino (hoy sala José Miguel Blanco del Museo de Bellas Artes). Ésta quedaba al fondo. Había que atravesar el Casino para llegar a la sala de clases. Era excepcionalmente grande, dirigida por un ayudante, pero controlada por el profesor titular responsable de los cursos de Dibujo. El curso de Dibujo duraba tres años y estaba dividido, a su vez, en tres cursos. El primer año tenía su propia sala. Segundo y tercer años estaban juntos. Los cursos de Pintura y Escultura duraban seis años y los de Dibujo, tres, pero éstos podían complementarse con tres años de Acuarela o tres años de Pintura Mural de libre elección.

El primer día de clases pregunté dónde estaba la clase de Dibujo y me mandaron a la clase del profesor Carrasco. Mi sorpresa fue bastante grande, porque sin conocerlo ni saber su nombre, al preguntar por él y darse vuelta, me encontré frente a frente con el personaje que me había llamado la atención por su aspecto de artista. Estaba de pie en la Catedral en la misa de 12, me pareció

una persona diferente y me propuse recordarlo por si lo veía de nuevo. Muy pronto llegó la nueva ocasión, cuando voy saliendo de un concierto del pianista Óscar Gacitúa en el Conservatorio de Música, con mi amiga Marta Monckeberg, con la que compartía mi afición a diversas disciplinas artísticas, asistiendo a diferentes lugares. Lo veo bajando las escaleras. Me dije a mí misma “no me equivoqué, era músico”. Y ahora iba a ser mi profesor de Dibujo y ese futuro profesor era el mismo personaje que yo ya conocía sin saber nada de él.

Con mi amiga comenzamos a ir a clases todos los días, como era obligación de los cursos regulares. Para nosotras, que veníamos del internado de las Monjas Francesas, éste era un mundo totalmente desconocido. No nos atrevíamos a mirar para ningún lado. Fue muy impactante para nosotras asistir a estos cursos con una modelo desnuda. Nos pareció traumatizante y, más aún, poner en el papel el dibujo del desnudo que teníamos al frente. Pero, por suerte, no nos duró mucho tiempo, cuando vimos que a nadie le preocupaba y sólo nosotras estábamos complicadas. Después, nos resultó lo más natural del mundo y aprendimos a dibujar bien.

Llevábamos algunos días de clases, cuando mi amiga me cuenta que el profesor que teníamos era sobrino de la madre de mi amiga, doña Berta Délano de Salas, a cuya casa yo iba a veranear. Recordé que en mis visitas a veranear la dueña de casa me hablaba del sobrino tan talentoso que tenía y me mostraba los dibujos que había por todos lados. Ella sabía que yo estudiaba pintura, pero a mí no me interesaban para nada sus comentarios. Creía que debía ser un pretencioso y ahora me encontraba con que el personaje por el cual no me había interesado era mi actual profesor. Antes que nada quise confirmar si los datos de mi amiga no estaban equivocados. Lo llamamos y nos confirmó que los padres de mi amiga eran sus tíos.

De ahí en adelante seguimos una cierta amistad. Yo conocí hasta su abuela, doña Ema Frederick de Délano, y cuando mi amiga, Carmen Salas, venía del campo a pasar unos días, me invitaba a tomar el té con ella. Yo estaba sentada compartiendo con la abuela de ambos.

Así fue pasando el tiempo y empezó a convidarme después de la clase a tomar el té al Casino del Bellas Artes. Generalmente se encontraba a la salida con sus colegas, como Héctor Cáceres, Augusto Eguiluz, entre otros, y seguíamos a ver alguna exposición. Continuó pasando el tiempo y una día una compañera de clases me advirtió que el profesor, con el que yo salía, estaba de novio, lo cual me sorprendió bastante, pero yo le contesté que ese era un problema de él. Luego se lo pregunté y lo negó, pues dijo que de eso hacía tiempo. Así fue saliendo la verdad, él le había puesto punto final. A mi compañera de clases le comenté que él lo negaba y lo daba como algo del pasado, y si él lo negaba era un problema de él y no mío. Fui sabiendo más adelante la realidad, pero la verdad es que era algo que no tenía continuidad. Siguió transcurriendo el tiempo y fuimos cada vez pasando más juntos.

Yo disfrutaba mucho de su compañía y de la de sus amigos, que eran todos profesores de la Universidad y que previamente habían sido becados en el extranjero. Por consiguiente, la conversación era para mí muy interesante. Todos habían viajado, en ese tiempo aprendí mucho. Yo guardaba un discreto silencio y sólo oía. Recordando casi mis nulos conocimientos en la época que entré a la Escuela y el bagaje adquirido, me permitieron una gran evolución en mi pintura y naturalmente en mi conversación.

Años después, Inés Puyó tuvo la simpática idea de hacer una fiesta de disfraces en el tercer piso de la Escuela de Bellas Artes. Para todos los que teníamos talleres en la Escuela era como si fuera nuestra propia casa. Aún, creo que pasábamos más horas en el taller. La verdad es que nuestro mundo estaba ahí. Fuimos todos disfrazados con lo que encontramos posible. Yo fui con un traje antiguo de mi mamá, que era de encaje forrado con tafetán celeste, con la moda de art nouveau, pero me tenía prácticamente sin movimiento, porque si me ría o quería sentarme, el traje empezaba a crujir, no por el encaje sino por el tafetán, lo que hacía que me fuera quedando semidesnuda, mostrando la ropa interior. Aun así bailaba junto a los demás. Pedraza se esmeró en hacernos sombreros a todos. Éramos como treinta colegas. En realidad no podríamos llamarlos sombreros, eran de papel crepé y sólo se lograban sujetar con un elástico, y caían flecos libremente. Ninguno era igual al otro.

En realidad eran creaciones, los papeles eran de diferentes colores y resultaban bellos. Fue una fiesta inolvidable y nos quedamos hasta el amanecer.

Durante mis estudios en Bellas Artes, mis amigos más cercanos eran Olga Morel, Aida Poblete y Fernando Babra, marido de Aida, con quienes compartíamos un taller dividido hasta cierta altura, lo que permitía conversar a través de un sólido tabique. Puedo decir que fueron amistades de toda la vida, porque ya no están.

Con María Fuentealba fuimos muy amigas, porque tenía su taller al frente de donde teníamos el hábito de lavar los pinceles y en varias ocasiones nos juntábamos con otros colegas en grandes conversaciones, tratando de innovar en arte. No nos llegaba información de la guerra europea y toda nuestra generación vivió ese angustioso problema, al menos nosotros que éramos ayudantes. Estos lavados de pinceles nos hacían estar más cerca de la ayudante escultora, que era María Fuentealba. Ella no tenía mamá y una tía que vivía en Llo-Lleo era, según decían, su verdadera madre. Todos los fines de semana se iba a Llo-Lleo, porque en Santiago estaba muy sola y sus colegas y su trabajo de escultura eran su mundo. En una ocasión nos invitó a su casa en Llo-Lleo, que era bastante agradable, y estuvimos Gustavo y yo como tres días. La casa estaba en una parte alta del terreno y hacia abajo estaba lleno de papayos, tenía muy bonita vista. Ahí pinté un cuadro chico desde una terraza, donde la entrada quedaba frente a mi vista con un juego de mucho sol sobre la puerta, lo que producía una geometría muy marcada. Había una jaula de canarios que quedaba contra el cielo. Después realicé un cuadro grande, que fue adquirido por la Escuela de Arquitectura y su motivación fue este pequeño cuadro.

Otras amigas fueron Flor Orrego, con la cual tenía clases en común con Pedro Reszka. Con Ximena Cristi compartimos las clases de Jorge Caballero, con Elsa Bolívar participamos en el Grupo Rectángulo. Recuerdo también a Maruja Pinedo y Marta Colvin.

En tantos años de buena armonía entre todos los alumnos se fueron produciendo pololeos que terminaron en matrimonios y lo curioso es que casi todos se mantuvieron unidos, y los que se separaron fue después de varios años.



Matilde Pérez, Aida Poblete, Carlos Pedraza, Lily Garafalic.

| | |
|--------------------|------------------------|
| Abraham Freifeld | Ximena Cristi |
| Ricardo Bindis | Eugenia Cabrera |
| Sergio Montecino | Eliana Banderet |
| Fernando Babra | Aida Poblete |
| Juan Egeneau | Rebeca Pérez |
| José Balmes | Gracia Barrios |
| Raúl Vargas | Ruth Pérez |
| Domingo Santa Cruz | Elsa Bolívar |
| Carlos Pedraza | Edith González |
| Fernando Morales | Nora Guerrero |
| Raúl Santelices | Matilde Puig |
| Nicanor Polanco | Flor Orrego |
| Ramón Vergara | Edith Bolívar |
| Jorge Caballero | María Estela Yanduglia |
| Gustavo Carrasco | Matilde Pérez |

El curso de Dibujo Geométrico lo dictaba Romano Dominicis, pintor y escultor que nace en Santiago el 18 de abril de 1890.

Junto con realizar sus estudios humanísticos, manifiesta sus primeras inquietudes artísticas, que se traducen en sus tempranos ensayos plásticos. Simultáneamente practica el dibujo y la pintura con formal dedicación, lo que lo lleva a profundizar el estudio de la línea y la anatomía de las formas.

En 1916 concurre al Salón Oficial y su envío lo hace acreedor a una Mención Honrosa. Dos años después viaja a Europa. Estudia en París con Antoine Bourdelle y en Italia en la Academia de Roma. En este ambiente artístico, el escultor desarrolla el énfasis de las formas, abandonando un tanto la tradición neoclásica. Regresa a Chile el año 1925. Fue nombrado profesor de Modelado en la Escuela de Bellas Artes. Su participación en 1927 en el Salón Oficial lo hizo acreedor a una segunda medalla ex-aequo y al Premio de Historia del certamen Edwards.

Durante largos años, Dominici se desempeñó como Secretario de la Facultad de Bellas Artes. Cuando ésta se dividió en Ciencias y Artes Plásticas y Ciencias y Artes Musicales fue el primer Decano de nuestra Facultad. Escribió numerosos estudios y comentarios acerca de las manifestaciones artísticas de su tiempo. Falleció el 19 de octubre de 1958.

Sus formas escultóricas se caracterizan por líneas escuetas y arcaizantes, reflejo tal vez de la obra de Bourdelle, su maestro. "Motivo Funerario" es su creación que con mayor fuerza destaca este tratamiento. Es uno de los grupos decorativos del Ministerio de Hacienda y en su conocido friso que adornaba el frontis del Teatro Santa Lucía. Se acerca más al influjo greco romano. Carlos A. Palma señala que dejó una obra variada y que refleja la contradicción del medio en que se desarrollaron todos los artistas de su generación.

En el curso de pintura mural estaba el profesor Laureano Guevara, el cual nació en la ciudad de Molina en 1889. Sus estudios humanísticos los realizó en el Liceo de Aplicación. Inicia estudios de leyes y también de arquitectura. Ingresó a la Escuela de Bellas Artes cuando ésta funcionaba en la calle Matucana, siendo su director don Virginio Arias. Su maestro fue don José Mercedes Ortega y más tarde fue discípulo de Fernando Álvarez de Sotomayor. Fue el último componente de la llamada Generación del 13. Posteriormente asistió al célebre curso de croquis que dirigía el maestro Juan Francisco González, de quien fue uno de sus alumnos más destacados y con quien mantuvo cordial amistad. Estuvo junto a Plaza, Bertrix, Moya, Gordón, Letelier, asistiendo a ese curso. Con la venta de alguna de sus obras, hizo su primer viaje a Europa. De esa experiencia en

centros culturales superiores, Guevara modificó sus conceptos de la pintura, y al exhibir los cuadros pintados en Francia, Alemania y Dinamarca desconcertó por lo menos al público y sus amigos. Guevara se había alejado definitivamente del gusto romántico y sentimental de la pintura chilena predominante. A partir de entonces él y los componentes del Grupo Montparnasse dieron la lucha por un arte más vigente. Laureano Guevara, junto a Arturo Gordon, decoraron el Pabellón de Chile en Sevilla, el año 1929, donde permanecieron cerca de un año obteniendo Medalla de Oro. Al finalizar el año 1928, encontrándose al término de su trabajo en Sevilla, es becado por el gobierno de Chile y pasa a integrar el grupo de artistas que fueron a Europa cuando la reforma artística del ministro Pablo Ramírez clausuró la Escuela de Bellas Artes.

Estuvo becado en Europa dos años, donde aprendió la técnica del vitral en Copenhague y la pintura al fresco, técnica que enseñó a partir de 1932 desde su cátedra en la Escuela de Bellas Artes y hasta 1952, año que se acoge a jubilación.

En 1957 se le confirió el Premio de Honor del Salón Oficial y el Primer Premio del Cuarto Centenario de Santiago. Se han exhibido obras suyas en Buenos Aires, Nueva York, San Francisco y Sevilla.

Ricardo Bindis, en un estudio publicado en la revista Mapocho, dice que Guevara, en una actitud sencilla, de atemperada expresión, de colores ordenados, canta en tono menor y tiene un recogimiento o un lirismo que hace emanar de sus paisajes de la costa un secreto encanto, una atmósfera más allá de lo real, no obstante su veracidad y su fidelidad objetiva. Rescató al paisaje chileno mirando al océano en su zona de El Tabo, hasta donde marchaba todos los veranos, o bien mirando la cordillera nevada en el invierno.

Fue pionero en usar la técnica al fresco y trabajó como profesor del taller de Pintura Mural en la Escuela de Bellas Artes en 1933, cargo que ocupó por veinte años, siendo uno de los primeros artistas que incurrió en técnicas del mural. Luchó incansablemente por dar a esta nueva expresión plástica el lugar destacado que le corresponde, logrando finalmente interesar al

Ministerio de Educación para decorar distintos establecimientos educacionales. El mural que se encuentra en la antigua Escuela de Bellas Artes fue pintado de blanco, tapándolo por años, hasta que finalmente ha vuelto a aparecer.

La cátedra de Materiales Definitivos estaba a cargo de Lorenzo Domínguez Villar.

El escultor Lorenzo Domínguez Villar nació, en Santiago de Chile, el año 1901. Hijo de andaluces procedentes de la provincia de Málaga. Terminados los estudios secundarios, sus padres lo envían a Madrid para que siga la carrera de medicina. Completa cuatro años del plan de estudios y se queda sin terminarla, porque, entre tanto, le seduce y disfruta del brillo intelectual con que vive una España en decadencia política, social y económica, alumbrada por las luces cenitales de la Generación del 98. Lleva una vida fácil, de diversiones livianas y halagos sensuales. Está cerca y puede ver a las celebridades: Ramón y Cajal, Negrín, Marañón, García del Real y Almada Negreiros, el dibujante portugués. En lo subterráneo del alma española fraguaban "la sal y el azufre" de la Guerra Civil, pero todos vivían alegremente montados sobre un desasosiego social y político, nos dice Víctor Carvacho en su historia de la escultura chilena.

En estas condiciones, amigo de artistas, se encuentra de pronto modelando en arcilla una cabeza en la Academia de San Fernando. Tiene 25 años y comparte estudios diferidos de medicina con estos trabajos de escultor primerizo. En 1928 gana el concurso para el monumento de Ramón y Cajal y toma la determinación de dejar definitivamente la medicina para dedicarse de lleno a la escultura.

La formación del escultor se desarrolla en un medio altamente académico, pero a Lorenzo Domínguez, que no lo rechaza, le interesa el pasado de ese academicismo. Por de pronto, asiste al taller del escultor vallisoletano Juan Cristóbal, que lo inicia, y para siempre, en la talla directa. El asunto debe ser mirado con mayor prolijidad, porque la tradición formativa del academicismo había dejado a un lado, como método de primera mano, el

enfrentamiento con los materiales definitivos, y prefería, para el desarrollo de las habilidades y destrezas en formación, el modelado, con sus estructuras y pegotes de arcilla.

El interés de Lorenzo Domínguez por la talla directa le plantea exigencias formativas desaparecidas de los talleres de la Academia, y si no tiene a mano la fuente de información y la experiencia requerida se la procura y la encuentra en la frecuentación del escultor Emiliano Barral, con quien aprende a reconocer las distintas propiedades que le ofrece la piedra y lo que en ella, según su naturaleza, duerme en potencia como escultura.



Matilde Pérez, pintando en su taller

Lorenzo Domínguez fue escultor culto, en el exacto sentido del término, porque no se contentó, saturado como estaba de estímulos por sus estudios científicos y motivado hondamente por su vocación artística, con tener las experiencias de taller con los maestros precisos. Buscaba algo más: las raíces ancestrales de la escultura peninsular.

Hizo numerosos viajes a Valladolid, para conocer la escultura española religiosa tallada en madera y policromada de los siglos XVI y XVII. Se interesó vivamente por la obra de Berruguete. Estudia El Escorial, suma y esencia de lo monumental, severo y duro. Consecuencia de todos estos vaivenes indagatorios es el encuentro de sí mismo, formando parte de una gran tradición que se remonta a los monumentos del Medioevo, en sus ejemplares magistrales del románico y del gótico. No traspasa una frontera: la del Renacimiento español, por lo que tampoco hace su pasada por el Barroco y mira con indiferencia la escultura española contemporánea.

Respecto de esto último, cabe hacer notar que convive en el ambiente de corrillos y de café, donde se representa el sainete diario, intrascendente, válvula de escape a la presión de la verbosidad española. Son sus fuentes de contacto con lo contemporáneo, en las que admira a Julio Antonio e, inconscientemente, se apropia de ciertos ingredientes de la obra de Victorio Macho, revelados por Alexander Heilmeyer en el cotejo del monumento que cada uno hizo a Ramón y Cajal.

Los elementos formadores del escultor Domínguez son, por consiguiente, la tradición arcaica de la escultura española, el oficio de Emiliano Barral, hijo de picapedreros, natural de Sepúlveda, en Segovia, y la apertura sensible, por virtud de la escultura de Julio Antonio, a los problemas de índole espiritual que plantea la creación escultural. En ninguno de estos elementos vemos, en verdad, suscitaciones artísticas directas.

Lorenzo Domínguez había llegado a Madrid a los 17 años y regresó a Chile a los 27, en julio de 1930. Dejaba atrás la tertulia de que formaba parte con don Ramón del Valle-Inclán,

presidiendo junto a interlocutores que, por cuerdo o discrepando, solían hablar al unísono: Enrique Diez Canedo, Ricardo Baroja, Juan de la Encina y Juan de Echeverría, entre otros. Atrás quedaba la admiración por el pintor Gutiérrez Solana y trabajos como el monumento a Ramón y Cajal, un busto de Valle-Inclán, un estudio para una cabeza de Servet y un retrato de Víctor Domingo Silva.

Vive una década de desconcierto e inadaptación, como si de repente hubiera pasado de la alegría de la luz a la melancolía y la sombra. De cualquier manera rehace lentamente su estilo de vida. En 1931 forma parte del nuevo contingente de profesores y comienza a enseñar escultura en la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Pone todo en orden. Restablece la disciplina formativa del escultor. Siendo un tradicional, resulta un revolucionario al aventar los últimos residuos de un academicismo inerte. Ha hecho ver con claridad dónde residen los problemas medulares del trabajo del escultor y de la expresión del artista.

Pero, Lorenzo Domínguez no estaba hecho de la fibra de los profesores adocenados y entre trabajo y lección siente que ha perdido su alma, entregándola al diablo de la burocracia artística, en medio de las apreciaciones de pasillo, los juicios mezquinos y el cultivo del vicio de la envidia, que concluye en murmuración. Toma una resolución: destruye gran parte de lo que ha hecho en casi diez años de labor en Chile y parte a Barcelona, en 1938, cortando las tertulias del taller que frecuentan Marta Brunet, Augusto D'Halmar, Mariano Latorre, Víctor Delhez y Hernán Gazmuri.

Tal como lo hizo en sus primeros años de permanencia en España, mientras está en Chile estudia el arte escultórico de la Isla de Pascua, el que ha conocido primero en el Museo Británico: "Estatuas llenas de noble gravedad y de una majestad imponente". Debemos recordar a Henry Moore, quien durante años dibujó obras de la época precolombina en su cargo que mantenía en museos ingleses. Domínguez decanta su pensamiento y acuña juicios como para grabarlos en lápida: "En Chile me di cuenta de que la escultura en América tiene que ser predominantemente de piedra, como ha sido en la América Precolombina".



Cabeza de Gustavo Carrasco Delfino, terracota, de Marta Colvin.

Hablando de los materiales, esclarece: "Cada piedra tiene su propia composición, su grado de dureza, sus vetas, sus manchas, lo que exige el empleo de tantos tipos de herramientas, de diferente temple, etc. El mismo pulimento depende de los caracteres intrínsecos de las piedras. Muchas no alcanzan su máxima expresión por defecto o por exceso de pulido. Y lo que digo de las piedras, puede decirse de las maderas, de los granitos y de los mármoles americanos".

Por último, a falta de una ideología o de una teoría de los asuntos propios de la creación escultórica, tratados en abstracto, para lograr valor de especulación de cierta universalidad, valgan, en sustitución, los requisitos que avizoraba para un buen monumento: proporción, ubicación y movimiento. Debíó de ser profesor excepcional en lo propio, al margen de las normas comunes, porque logró dejar formada una generación con la que revitalizó la escultura chilena y lista para emprender la conquista de nuevas formas y expresiones, aunque él no fuera sino un escultor tradicional, romántico de los materiales antiguos y representante epigonal, pero lleno de grandeza, de un arte arrancado a las entrañas españolas.

Posteriormente, se estableció en Mendoza como profesor de Escultura en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad, invitado por Gregorio Correas padre de la escultura Nora Correas. Murió en 1963.

Dos de los monumentos públicos más bellos de Santiago son obra de este escultor chileno tan particular. Uno se encuentra en el Parque Balmaceda y es del Dr. Calvo Mackenna, en el que, en un bloque de piedra, renueva el antiguo asunto de La Maternidad. Tiene una potente y sensual afirmación del volumen, el que derrama, sobre el aire que lo envuelve, la majestad soberana de su grandeza, tanto como la criatura que surge de entre los muslos matroniles. Expresa el misterio de la fecundidad plena.

El otro es el dedicado a Juan Sebastián Bach, una cabeza, una sencilla cabeza que empieza, en un trozo de piedra gris amarillo, a moverse como un oleaje en la cabellera frondosa. Al llegar a

LA ESCULTURA DE LILY GARAFULIC: UN VIAJE ENTRE LA MATERIA Y LA POESÍA

las sienas y a la frente, la sucesión continua de las ondas se ha ordenado. Viene después el silencio de los planos que definen los rasgos de un rostro magistral, ensimismado en sus esfuerzos de sueños musicales. Los ojos entornados, medita la frente ampulosa, se fruncen los labios y avanza con fuerza de águila la proa de una nariz propia de un grande de la música.

En los dos monumentos que recordamos se advierte al maestro que dialoga con la piedra, empezando con su color, siguiendo con sus texturas, desde el astillaje bruto al desbaste todavía áspero, pasando por el domesticado hasta llegar al pulido, en una escala de gradaciones perfectas y nobles. Fue un señor que dominó, además, la madera, el bronce y los mármoles, materias a las que supo considerar con la misma propiedad que la piedra, por ser la semilla que permite dar a luz a los volúmenes y por ser sustancias alimentadoras de la sensualidad visual en los colores, y táctil en las texturas.

Volumen y texturas llevadas a servir de materia a una nueva vida, más alta y aérea, a las formas humanas. Su escultura no supo de otras formas sino la del cuerpo que se expresa con la mano, el rostro, el torso o el vientre, mostrando que cuando se quiere y se puede, basta con un repertorio básico de formas.

Posteriormente, el curso de Escultura de Materiales Definitivos estuvo a cargo de Lily Garafulic. En el 2003, a sus casi noventa años, según Lily, se hizo amiga del tiempo, él hizo lo que quiso conmigo y yo traté de hacer cosas con él.

Lily ha modelado su vida a través de su quehacer escultórico. Sus decisiones han estado concentradas en su vida artística. Nacida en Antofagasta, novena hija del matrimonio Garafulic Yancovic, emigrantes croatas, su trayectoria ha estado marcada por experiencias en momentos cruciales del arte del siglo XX. En los años 30 fue alumna de Lorenzo Domínguez. Viaja al bulleante París de preguerra y al efervescente Nueva York de los años 40. En esos años de aprendizaje conoce, en París, a Brancusi “quien me aconsejó trabajar en soledad, concentrarme, no depender de los demás”. Paulatinamente la escultora trasciende su base

académica y accede a la abstracción a través de un sostenido análisis y experimentación. Paralelamente, enseñó más de 30 años en la antigua Escuela de Bellas Artes de Universidad de Chile, donde es maestra de una serie de escultores chilenos, entre los cuales están Raúl Valdivieso, Sergio Castillo, Francisco Gacitúa. En 1995 obtiene el Premio Nacional de Arte. Hoy se la ve ágil. Dice Lily: “A mis huesos les he exigido mucho y han resistido hasta donde han podido, he pasado trabajando de pie durante 60 años”. Es muy inquieta intelectualmente y cuando nos recibe en su luminoso departamento frente al Parque Forestal la encontramos leyendo muy entretenida *Los Bastardos*, de Voltaire.

Según Isabel Cruz, Lily presenta una modernidad sensual y a la vez intelectual, primero de inspiración arcaica y luego abstracta, con un perfil purista. Perteneció a la Escuela que cultiva la forma como elemento puro y crucial y la materia que cobra especial gravitación en algunos períodos, es una obra que tiende a combinar múltiples miradas. El libro sobre Lily, de Isabel Cruz, se estructura en tres capítulos. El primero, “la forma y la imagen”, pasa por el hieratismo arcaico, su remecedor viaje a la Isla de Pascua en 1960, que produce la apertura a la abstracción y pureza volumétrica, y, más adelante, a la auto-purificación y la diversidad formal, que marca su búsqueda más reciente.

Luego viene un capítulo dedicado a la “materia y la mano”. En él da cuenta de la importancia que en Lily tiene la materia, el trabajo directo con ella y el sentido del tacto. Finalmente, está el capítulo “la idea y la mano”. A este respecto, son ilustrativas las propias palabras de Lily: “Es un placer leer especialmente poesía. Poetas chilenos como Mistral, Anguita, Parra, Maqueira, también poesía clásica española. El juego de la metáfora lo siento muy cercano”. “Los viajes y contactos con escultores y teóricos en el extranjero han constituido otra fuente de enriquecimiento para mí”. Los períodos de juventud por Europa, la beca Guggenheim en Nueva York, asistir al taller 17 con William Hayter, el viaje a la Isla de Pascua, son momentos muy importantes en el devenir de la artista. Sus viajes son instancias decisivas.

En el libro, muchas de las obras están ilustradas con fotografías.

Allí figuran obras claves, como la serie de 16 profetas emplazada a cincuenta metros de altura en el interior de la Basílica de Lourdes. Las esculturas, en que cada una de las figuras es de alrededor de casi cuatro metros de altura, las esculpió cuando sólo tenía treinta años. Forma y signo son dos conceptos claves en el conjunto de la obra de Lily Garafulic. Perteneció a la segunda generación de escultores del siglo XX en Chile, cuando las mujeres tienen primacía. Además de Lily Garafulic, están Marta Colvin, María Fuentealba, Juana Müller, Teresa León. Es la generación que sucede a Totila Albert, José Perotti, Lorenzo Domínguez, Samuel Román y Laura Rodig.

Las otras escuelas de la Facultad tenían también artistas y profesores destacados, por ejemplo Pedagogía en Artes Plásticas contaba con docentes como Sergio Montecino, Ximena Cristi, Israel Roa, Ramón Vergara Grez y Mireya Larenas; los alumnos de la Escuela de Canteros recibían la enseñanza de Samuel Román y Ricardo Rodríguez Lefever; la Escuela de Artes Aplicadas, ubicada en la calle Arturo Prat, era el lugar compartido por Ricardo Bindis, Juan Egenau, Pedro Lobos.

Estos son los recuerdos de la Escuela de Bellas Artes donde compartí éxitos y fracasos, donde logré lo que ansiaba en mi vida: ser una artista.

LA ARTISTA RECIBE UNA CRÍTICA VISIONARIA DE NATHANAEL YÁÑEZ SILVA

EXPOSICIONES MATILDE PÉREZ

(Sala Banco de Chile)

En el salón nacional del año antepasado, había un desnudo que optó a una tercera medalla, que se discutió mucho con el jurado. Por sobre todos los defectos del dibujo o de modelado que podía tener, sobresalía una cualidad que estaba a la vista, fulgurante, y que es una gran cualidad en pintura: la sensibilidad en color. Había allí un pintor, había un artista de pupila fina, de ojo perspicaz para ver los matices, había, en suma, un gran temperamento de pintor. Firmaba ese desnudo Matilde Pérez, que hoy se presenta en la sala Banco de Chile con una exposición numerosa de trabajos últimos y de algunos años atrás, no muchos.

Revisamos esos cuadros, y de nuevo, y ahora con más acento, está esa gran cualidad de la sensibilidad ante el color, dada en otros desnudos, en apuntes de paisajes y en algunas naturalezas muertas. Ante todos esos cuadros podemos decir, sin temor alguno a equivocarnos, que tenemos en camino a una pintora que, sin duda alguna, será una gran pintora.

Parece ser que hasta el momento lo que más ha hecho Matilde Pérez, o por lo menos lo que ha hecho mejor, han sido desnudos, es decir, lo más difícil de hacer, lo que hacen los pintores ya formados, lo que hacen los que ya han llegado en esta carrera que exige para su cabal conocimiento, espíritus maduros. Y Matilde Pérez es casi una niña. ¿Hasta dónde va a llegar?. Tratándose de un temperamento tan bien dotado, difícil es pronosticarlo, pero sin duda alguna va a llegar muy arriba. Abonan mis palabras afirmativas, el hecho de que Matilde Pérez se dedica a su arte con un fervor de todo momento, o que no se contenta con sólo pintar, sino que, comprendiendo que es preciso cultivar el espíritu dentro de estas mismas actividades, lee libros provechosos que tratan sobre arte en general.

Su exposición me deja una impresión magnífica. No hay allí todavía una pintora de técnica pulida o castigada, que esto vendrá después y vendrá forzosamente, pero hay una gran sensibilidad, un temperamento de generosas dotes y un gusto acentuado por lo que se llama en pintura, el gusto por la materia pictórica.

Tomo primeramente sus desnudos números 15 y 20, dos trozos nacarados de pintura, finísimos en la percepción del color, llenos de vida, picantes en su morbidez. He dicho vida y morbidez. Debí haber dicho tan sólo vida, que esta palabra las reúne todas. Podrá tener Matilde Pérez todos los defectos, pero jamás tendrá el de la banalidad, porque como observa, como es atenta para pintar, lista para ver, aguda para trasladar a la tela, todo esto da por resultado el trozo concebido por vida y comunicativo ante la mirada del espectador.

Hay entre el grupo de pinturas que Matilde Pérez presenta, una naturaleza muerta, que es un trozo sencillamente magnífico por la expresión plástica que en él ha conseguido, y se titula "Granadas", número 21, cuyo mejor elogio sería decir que recuerda a Chardin, por su color, su expresión, su briosa pincelada, ese secreto emotivo de la pasta, puesta con tanta libertad y franqueza. El dibujo está anotado con agudeza, con seguridad, con una rara agilidad, con un movimiento fugaz sencillamente encantador, y la pequeña naturaleza muerta se presenta ante nosotros con una deliciosa frescura y fuerza de color.

Tomemos ahora un paisaje. Dentro de este género, Matilde Pérez es una realista creadora, que tiene muy en cuenta la interpretación del modelo y no la forma fotográfica de éste, como vemos en su cuadro número 24, "Eucalipto", trozo vigoroso y sugestivo. "Interior de Taller", pintura amplia, concepción maciza, color fuerte (número 16). Es como una clarinada de pintura, el número 31, "Rosas", de una composición muy original, de una fuerza y de una gran expresión. Siempre el color matizado no abandona a la pintora. Y por fin "Claveles", número 27, que como pintura de flores, tiene también una gran fuerza y una gran expresión.

Cuando dé más aire, cuando la forma sea mejor acusada, Matilde Pérez será una gran pintora. Por ahora nos prueba su inteligencia, su gran riqueza de temperamento y sus personalísimas condiciones de colorista y de nervios muy finos ante las reacciones plásticas.

NATHANAEL YÁÑEZ SILVA
(26 de abril de 1944, Las Últimas Noticias)

