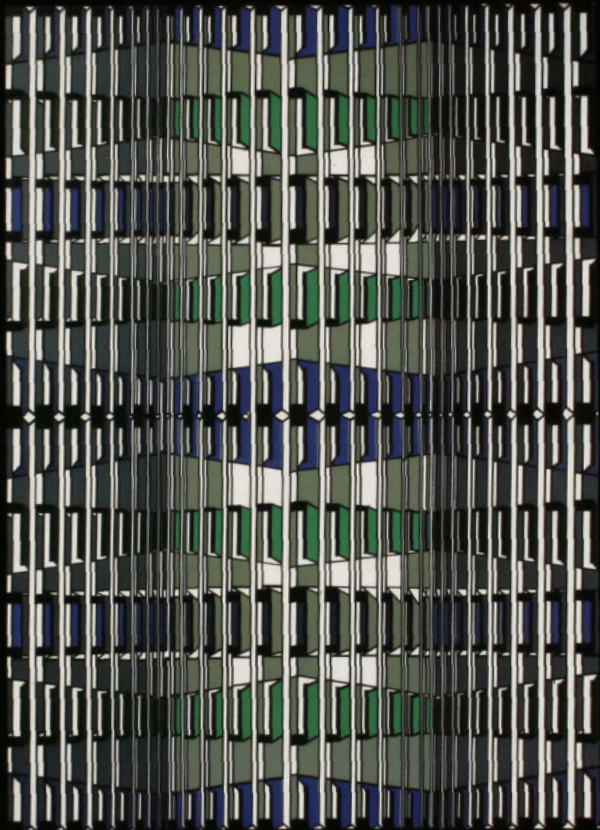


VISIONES GEOMÉTRICAS



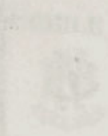
Matilde Pérez Cerda

933457

44/4090-45/
-46/

VISIONES GEOMÉTRICAS

Matilde Pérez Cerda



Editor del Libro
Investigación y textos suplementarios
Ernesto Muñoz

Gracias a los jóvenes de hoy que creen en mí.

Matilde Pérez Cerda

Su trabajo de artista se multiplica en capacidad de artesanía mecánica y en inteligencia ordenadora.

Luis Oyarzún Peña

Diseño y Producción

Birke Diseño

Diseño Gráfico

M^o Soledad Arce Suárez

Corrector de textos

Juan Carrasco Romero

Colaboración Digitalización

Carolina Arriagada

Fotografía

Álvaro Mardones

Impresión

Salvati Impresores

Primera edición / 1.000 ejemplares octubre 2004

Registro de Propiedad Intelectual N° 137161 Santiago / Chile

Registro I. S. B. N. N° 956 - 299 - 414 - 7

Esta publicación contó con el financiamiento de **FONDART**

Proyecto FONDART N° 5196

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

Infancia y Adolescencia 11

Vanguardias Históricas 31

CAPÍTULO II

Academia de Bellas Artes 39

CAPÍTULO III

Geometría: Inicio y Desarrollo 73

CAPÍTULO IV

Cruce con Europa I 95

Cruce con Europa II 105

CAPÍTULO V

Catálogo de Obras 113

CAPÍTULO VI

Discurso Latino Americano 185

CAPÍTULO VII

Visiones para el Arte en Chile 215

ANEXOS

Currículo 234

Coleccionistas 237

Artículos de Prensa y Catálogos 237

Bibliografía General 238

Bibliografía 242



Matilde Pérez, 2004

INDICE

INTRODUCCIÓN

1. EL ARTE

2. EL ARTE

3. EL ARTE

4. EL ARTE

5. EL ARTE

6. EL ARTE

7. EL ARTE

8. EL ARTE

9. EL ARTE

10. EL ARTE

11. EL ARTE

12. EL ARTE

13. EL ARTE

14. EL ARTE

15. EL ARTE

16. EL ARTE

17. EL ARTE

18. EL ARTE

19. EL ARTE

20. EL ARTE

21. EL ARTE

22. EL ARTE

23. EL ARTE

24. EL ARTE

25. EL ARTE

26. EL ARTE

27. EL ARTE

28. EL ARTE

29. EL ARTE

30. EL ARTE

INTRODUCCIÓN

Uno de nuestros artistas principales, y sin rival entre quienes cultivan la abstracción geométrica, nos cuenta su vida. Comienza con la pequeña historia de su infancia, sabroso reflejo de la sociedad chilena hasta mediados del siglo XX. Naturalidad y encanto candoroso impregnan el relato. En una actitud muy sudamericana, sus sentimientos, sus anhelos parecen confundirse con la realidad cotidiana. Sin embargo, cuando la muy temprana vocación artística halla el cauce adecuado para manifestarse, varía el enfoque de Matilde Pérez y nos va entregando un testimonio hondo y sin contemplaciones de la situación del arte chileno de su época. Desfilan ante nosotros las vanguardias de entonces y sus pioneros en Chile, la Escuela de Bellas Artes y los profesores más influyentes, el alumnado y sus futuras grandes figuras; asimismo, las efervescencias político-sociales de la época, que pronto alcanzarán cada vez mayor desarrollo y efecto. Salen, aquí, a la luz, por vez primera, hechos que otros historiadores del arte nacional, al parecer sin la objetividad suficiente, han tendido a silenciar.

De especial interés resultan sus recuerdos sobre la beca solitaria en París y su decisivo encuentro con Vasarely, sobre el nacimiento y el florecimiento en nuestro país de la versión geométrica del arte abstracto. Respecto a este último punto, comprobamos cómo ella fue la primera autora nacional en abandonar la tradicional pintura de caballete, con las incomprensiones y postergaciones que hubo de sufrir del propio medio artístico nuestro.

En cuanto a su actual obra plástica, es posible afirmar que asombra la potencia creadora que esta tan justificada candidata al Premio Nacional de Arte mantiene intacta. Nuevas criaturas en dos y tres dimensiones, como siempre refinadas en color y en luces, siguen saliendo de sus manos. A través de ellas, la severidad, la sobriedad formales del op art y del arte cinético se impregnan de elegancia rítmica y de una poesía viva, que hacen de la geometría un intermediario capaz de emocionarnos. Pareciera que el centelleo constante de sus construcciones luminosas nos prometiera todavía hallazgos inesperados.

WALDEMAR SOMMER

CAPÍTULO I

- INFANCIA Y ADOLESCENCIA



- VANGUARDIAS HISTÓRICAS





Nacimiento.—

En la madrugada de ayer ha nacido María Matilde Pérez, hija del señor don Jorge Pérez Ruiz Taglia y de la señora Matilde Cerda de Pérez.

—Ha venido al mundo René David Laullé Peña, hijo del señor Luis Eugenio Laullé C. y de la señora Plácida Peña de Laullé.

Fallecimientos.—

A las 11 1/2 de la mañana de ayer ha fallecido la señora Matilde Cerda de Pérez, miembro de distinguida familia de nuestra sociedad.

Este fallecimiento lleva el luto a un hogar recién formado, donde se practicaban las más nobles virtudes.

INFANCIA Y ADOLESCENCIA

Grandes cambios ocurren en la década del veinte en Chile. El ascenso al gobierno de Arturo Alessandri Palma, la constitución política de 1925, la ley de educación primaria obligatoria, el fin de la primera guerra mundial traen grandes transformaciones en las costumbres. El rol de la mujer experimenta fuertes cambios en la sociedad y en el arte la vanguardia parisina es absorbida en Chile con la aparición del Grupo Montparnasse.



Matilde Cerda Cruz, mi madre.

Cuando expresé el interés de escribir la historia de las vanguardias de este siglo, por haber nacido y haberme desarrollado en ese tiempo, abarcando prácticamente todo este periodo, mi hijo Gustavo Carrasco Pérez y mis nietas Catalina Carrasco y Camila Carrasco, me manifestaron el deseo que escribiera también sobre mi vida, uniéndola al desarrollo del arte geométrico, especialmente en lo que atañe al arte latinoamericano.

Mi nacimiento fue a finales de la segunda década del siglo XX.

Mi historia es muy personal. Es algo curioso, porque no todas las cosas que me han ocurrido tienen respuesta. Ya antes de venir al mundo, cuando mi madre, Matilde Cerda, me esperaba, se obsesionó con la idea que iba a morir el día de mi nacimiento. Nadie le creyó y el médico que la atendía se molestaba y le insistía a mi padre, Jorge Pérez, que no era necesario verla tan seguido, que el proceso de nacer era algo muy natural.

Los hechos demostraron que ella tenía razón. A los pocos minutos de haber nacido, y cuando el médico se retiraba despidiéndose, le demostraba lo equivocado que estaba. El doctor no alcanzó a llegar a su casa, que estaba a media cuadra, cuando fueron rápidamente a buscarlo. Al volver vio que se sucedían las fatigas, fatigas de muerte.

Mientras yo recién abría los ojos a la vida, mi madre los cerraba para siempre. En medio de todo este drama, llegaba mi tío

Roberto Pérez, hermano de mi padre, y al ver tanta confusión y desconcierto pregunta: "¿dónde está la niña?" ... Nadie se había acordado de mí, tuvo que buscarme en una de las tantas piezas y ahí estaba helada; me calentaron y me abrigaron.

Quedé huérfana de madre, algo que, de alguna manera, habría de influir para siempre en mi vida. Su ausencia me trajo serios problemas en mi alimentación, pues en ese entonces no existían todas las facilidades de hoy día, lo que significaba conseguir amas de leche para alimentarme, pero por diferentes motivos tenían que cambiarlas. Estábamos en el campo y traían a una campesina con su guagua recién nacida, pero venía tan sucia que la hacían bañarse y eso bastaba para que se le secara la leche y así continuaban los cambios. Me dieron también diferentes leches, lo que trajo como consecuencia que me enfermara con catarro intestinal. A mi abuela, Matilde Cruz, además del dolor y la angustia de perder a su única hija, se le sumó el drama de resolver la alimentación de esta criatura, la que lloraba sin cesar por la falta de alimento adecuado.

Los médicos, al no poder mejorarme, no aseguraban mi existencia y pensaban que si llegaba a los cinco años, viviría. Cuando lograban que engordara algo, se apresuraban en llevarme a un buen fotógrafo. Yo creo que era para guardar un recuerdo.

En medio de todos estos altos y bajos, desde que nací hasta los tres años no hablaba absolutamente nada. Mi padre estaba desesperado que fuera sordomuda de nacimiento, pero los médicos le aseguraban que era imposible, porque se notaba que, por mi expresión, entendía todo, y eso quería decir que oía. Hasta que un día mi tío Manuel García, el único hermano de mi madre, que también vivía en el fundo, aprovechó que mi padre había ido a Santiago para prohibir que me dieran de comer hasta que yo hablara. Les sonreía mostrándoles con señas lo que quería, me ponía a llorar, pero nada lograba, hasta que opté por hablar de

corrido, y cuando llegó mi padre vio con gran sorpresa que era capaz de hablar.

Mi padre era el menor de los hijos de Ismael Pérez Montt y de Filomena Ruiz-Tagle. Mi abuelo era un gran balmacedista y además amigo personal del Presidente. Fue Ministro de Educación y de Justicia (1890 - 1891). En los últimos meses del Gobierno de Balmaceda mi abuelo fue Ministro del Interior y de Hacienda, cuando Balmaceda ya estaba prácticamente derrotado.

Era algo inminente, naturalmente, que mi abuelo tenía que sufrir las consecuencias. Las circunstancias lo obligaron a exiliarse, dejando a la familia en Chile. Partió acompañado de Claudio Vicuña a Europa. Durante un tiempo no se tuvo noticias de él, no se sabía si estaban vivos.¹

Mientras tanto la casa que habitaban en Amunátegui 72, muy cerca de la Moneda fue saqueada y mi abuela tuvo que huir con su hijo Jorge, que en ese entonces sólo tenía unos meses. Quedaron sin nada, no quedó ni un solo recuerdo de familia.

Poco después llegaron noticias que mi abuelo estaba en Buenos Aires, revalidando su título de abogado. El tener reconocido su título le permitió trasladar a su familia a Buenos Aires, donde vivieron de siete a diez años. Tenía diferentes trabajos, entre otros fue abogado del Banco Constructor de La Plata. Ganó varios juicios en diferentes instituciones, obteniendo comentarios muy elogiosos. Estaba ya bastante instalado cuando le llega de Chile una invitación a postular a una senaduría por Concepción.

Al regresar fue nombrado presidente del partido Liberal Democrático (1902 - 1905). Aceptó su postulación. Esto lo compromete para volver definitivamente a Chile y participar nuevamente en política. Bastante lamentable fue la vuelta, porque tiene una desagradable y fuerte discusión política. Esta molestia le produce un ataque al corazón, y muere unas horas después el 15 de marzo de 1905, en su casa de Amunátegui 72, la que había recuperado al regresar al país.

Para él la política era su mundo. Creo que se dedicó a la política inclinado por su padre, que fue diputado por Casablanca (1857 - 1861).

A mi abuelo no lo conocí. Mi padre tenía entonces sólo ocho o nueve años. A mi abuela Filomena la conocí muy poco, yo era muy chica y mi abuela vivía con su hija casada junto a su familia. Pasaba los días sentada en un sillón por su parálisis. Ese es el único recuerdo que me quedó grabado de ella.

El mayor de los hijos de Ismael Pérez Montt, era Juan Carlos Pérez. Mi padre era el menor y tenían una diferencia de alrededor de 20 años. Mi tío era alumno de la Escuela Militar. Siendo un estudiante sobresaliente lo mandaron por tres años a estudiar en Alemania. Estando allá estalló la primera guerra europea y se enroló en el ejército alemán. Fue enviado al frente como observador en el ejército, en el Norte de Francia.

Mi tío pudo vivir en Alemania varios años por ser Agregado Militar. En las conversaciones se hablaba de este pariente militar al que yo no conocía, esto me producía mucha curiosidad.

Años después volvió definitivamente a Chile con su señora alemana de nacimiento y el hijo de ella. Ella era mi tía Juanita. Mis tios eran muy aficionados al arte, disfrutaban con todo lo cultural. Mi tío había viajado mucho, visitado muchos museos, era muy culto.

Fui muy celebrada por ellos por mis aficiones artísticas. Siempre fue salía algo en la prensa lo recortaba, para guardarlo. Cuando revalidé mis estudios, por no tener exámenes válidos, mi tío se condolió y me tomó a un profesor de pasante, especialmente, en matemáticas, física y química. Apenas pude pasar, pero logré el reconocimiento.

Mi tía Juanita viajaba cada dos años a ver a su familia en Alemania y en uno de esos viajes eligió uno de mis primeros croquis para mostrarlo en Düsseldorf, donde tenía amigos artistas. A los profesores les interesaron y me ofrecían que siguiera mis estudios allá. Cuando ya mi tía venía de vuelta se declaró la segunda guerra europea. Esta duró seis años, lo que puso punto final a mis aspiraciones.

En Alemania y en España le dieron una condecoración por un invento para una pieza de artillería. En Alemania, además, le

¹ "Anales de la República", Luis Valencia Avarias, tomo II, pág. 349.



Ismael Pérez Montt, mi abuelo.

dieron la Cruz de Hierro por sus méritos en su capacidad militar. Esta es una condecoración que en muy raras ocasiones se da a un extranjero. Terminó su carrera como General de la República.

En cambio, con mi abuela Matilde viví hasta que ella murió a los ochenta años. Entonces yo tenía 18, lo cual fue muy duro, porque quedaba muy sola, había cerca de mí muy poca familia.

Mi abuela Matilde Cruz Vergara era hija de Anselmo Cruz y Luciana Vergara Albano, prima de Albano Pereira, que era de origen judío y tutor del Director Supremo Bernardo O'Higgins por orden de su padre, don Ambrosio O'Higgins. Mi abuela se casó dos veces, primero con Ramón García-Socazas Castillo. Volvía a Chile después de sus estudios en la Universidad de Heidelberg, en Alemania. Era la atracción de todas las niñas casaderas, era lo que se llama hoy día un buen partido. Mi abuela se propuso que ella lo conquistaría y se casaría con él. Él era alto y buen mozo. Mi abuela era considerada una de las bellezas de su tiempo. Duró pocos años



Matilde Pérez Cerda

el matrimonio, porque él murió a los 33 de bronconeumonía, en la Chacra El Castillo, y tuvieron un solo hijo.

El segundo matrimonio de mi abuela fue con José Manuel Cerda Bezanilla. Él la vio en la Estación Mapocho cuando partía en la luna de miel y le tiraban arroz a la novia. No la olvidó y como era su costumbre vivía permanentemente en París. Estando en un café vio un diario de Chile, en el que salió la defunción del marido de mi abuela. Al ver esto volvió en el primer barco que partía a Chile, resuelto a conquistarla y a casarse con ella. A mi abuelo Cerda tampoco lo conocí, tuvo una sola hija y él murió cuando mi madre tendría unos 14 años.

Era todavía muy chica, cuando mi padre disfrutaba llevándome a Gath y Chávez, la tienda más importante que había en esa época en Santiago. Todo o casi todo se traía de París. Estaba en pleno centro. Me subían al mostrador. Les gustaba verme muy tranquila, dejando que me pusieran los vestidos. Las vendedoras me tomaban

como si fuera una muñeca y yo las dejaba que me pusieran cuanto se les ocurría, pero cuando llegaba el momento de elegir, ahí sí que cambiaba todo. Yo ya tenía mi elección hecha y era imposible que cambiara. Siempre elegía el más caro, no me equivocaba nunca. Yo decía “ete” y la elección estaba hecha. Lloraba a mares y nadie me hacía cambiar, a mi padre no le quedaba más que ceder para terminar por fin.

Crecí en el campo, como corresponde a una hija de agricultor. Me encantaba subirme a los árboles, especialmente a las higueras, que eran enormes y en las copas de sus ramas me batía con el viento, pero para subirme tenía que colgarme de un tronco y tomar vuelo hasta quedar sobre las ramas y ahí ya era más fácil seguir subiendo. Lograba subir los pies y ahí quedaba. Estas higueras estaban paralelas al huerto, donde había un parrón de casi dos cuadras. Estando yo arriba de las ramas vi como mi padre junto a varios inquilinos me llamaban, buscándome afanosamente,



Mi familia Pérez Ruiz - Tagle:

Juan Carlos Pérez Ruiz - Tagle, Filomena Ruiz - Tagle, Ismael Pérez Montt, abuelá, Roberto Pérez Ruiz - Tagle, Raquel Pérez Ruiz - Tagle, Jorge Pérez Ruiz - Tagle.

y decían “capaz que se haya caído al estanque”. Era la hora de almuerzo y no aparecía por ningún lado. Pero yo estaba feliz arriba de la higuera, comiendo higos. Cuando bajé me preguntaron si no los había visto desesperados buscándome. Nunca mentía y les contesté que sí, pero como estaba tan contenta no veía el apuro de bajarme. Me tuvieron dos días encerrada en una pieza.

Me fui sumergiendo en mi propio mundo de fantasías y sueños, fui creciendo sin protección de mi madre, disfrutando de esa vida simple, bañándome vestida en las acequias canalizadas, quedando completamente tapada, sólo la cabeza afuera y así regresaba a la casa, subía las escaleras, recorría la galería hasta llegar a mi pieza. Tenía un deseo que cumplir: ver la salida del sol al amanecer. Un día pensé que tenía que cumplir tan ansiado anhelo, me levanté muy temprano, me vestí y salí en puntillas de mi pieza. Atravesé la enorme galería hasta llegar a la puerta de la casa del fundo. Era tan grande que tuve que subirme en una silla y así pude alcanzar

la chapa y abrir. Salí dejando la puerta bien junta. Llegué al jardín. Frente a las casas había enormes encinas, pero hacia un lado del jardín había dos pinos que tenían una hamaca. Me acosté en ella hasta esperar la salida del sol. Salía detrás de la cordillera. Ese espacio era sin árboles y desde la hamaca tenía una vista maravillosa, apareciendo el sol en todo su esplendor con la luminosidad de sus rayos. Estuve un tiempo mirando y cuando ya dejó de ascender me fui muy tranquila a mi pieza. Ya mis deseos estaban cumplidos. Entré a la casa con mucho cuidado, dejando la puerta muy cerrada, todo en su lugar. Me fui a acostar, me metí vestida en la cama y esperé el desayuno. Nunca supieron mi gran aventura: ver la salida del sol. Tenía mi propio caballito mampato que siempre me esperaba ensillado. Me las arreglaba



Matilde Cruz Vergara, mi abuela materna.

sola y salía a recorrer el huerto que era de varias cuerdas, igual de grande era el parque. Nunca me botó, pese a encabritarse varias veces. Esa era mi vida. Vivía feliz y algo me protegía.

Como a muchas de las cosas que me han ocurrido, no le encuentro respuesta. Apenas tenía cinco años, cuando pensé que de grande sería pintora. Nunca me he podido explicar las razones que me movieron a pensar así. De dónde nació este deseo. No tenía motivaciones ni nada que ver con lo artístico, salvo mi madre que estudió música antes de casarse y con bastantes condiciones, según su profesor de nombre Paoli, artista muy reconocido como pianista.

No tenía edad para darme cuenta del compromiso que significaba dedicarme al arte. Esta fue una idea fija que permaneció en el tiempo. Mientras tanto, sin apuros, esperaba el momento. Esto era para mí una parte de mi mundo oculto, aquello que nunca diría a nadie. Sólo lo hablé cuando ya era una artista reconocida y ya no me importaba el comentario.

Sumado a mis anteriores problemas de salud, tenía además otro, del cual no recuerdo el nombre. Me daba periódicamente. Estando

dormida despertaba aterrada gritando. Me daba fiebre muy alta sin motivo aparente. Ésta duraba varias horas y sólo había que esperar que pasara. Según los médicos, no había nada especial que hacer. Esto duró hasta los siete años y después se pasó totalmente, sin dejar secuelas. Se produce en niños muy sensibles.

Algo muy común en casi todos los niños es la peste cristal. A mí me dio con mucha fiebre y fue necesario guardar cama. Además, por orden del médico, tenía que tomar todo caliente. Me moría de sed y como lo caliente no me ayudaba a combatirla, me tenía desesperada. Hasta que discurri que cuando me llevaran la bebida caliente, no me la tomaría hasta que se enfriara. Así lo hice. Como pasaba tantas horas sola en mi pieza, mi padre se daba una vuelta para ver cómo estaba y si necesitaba algo. Por su trabajo en el campo, no podía estar más horas acompañándome. Aproveché un rato de soledad y me tomé feliz la bebida que estaba fría.

Para qué digo el espanto de mi padre al verme gravísima. Las pintas se desaparecieron y se fueron hacia dentro. Era tal su desesperación que me gritaba qué había hecho para estar así. En medio de la fiebre que me volaba, me confesé que había esperado todo el día para tomarme el jugo frío. El médico fue llamado de urgencia y declaró que tenía sólo algunas horas para hacer que aparecieran de nuevo las pintas de la peste cristal, con los remedios y haciéndome transpirar. Mi padre no halló nada mejor que amarrarme con un cable a la cama, con somier, colchón y ropa. No podía destaparme de ninguna forma, estaba asegurada de la cabeza a los pies. Mientras él aparecía a verme. Creo que fueron dos o tres días y transpiré tanto que debajo de la cama había una pequeña poza, no por otras causas, porque me ponían la chata continuamente. Salieron las pintas y aquí me tienen contándoles cómo me salvé.

Mi padre resolvió casarse para que yo tuviera una mamá. Se casó con Marta Edwards Reyes. Para casarse necesitaron la libreta de matrimonio y se encontraron con la sorpresa que yo no era hija de mi madre, pues su defunción era anterior a mi nacimiento. Fue todo un problema legal. Mi abuela, que aún vivía, tuvo que certificar que le constaba que yo era su nieta. Habían pasado cinco años desde la fecha de mi nacimiento. Muy luego empezaron las fatigas de muerte de mi madre, el médico que la atendía y el

que fue llamado por mi nacimiento se dedicaron por completo a salvarle la vida, pero todo fue imposible. Al poner los avisos de defunción, dos tíos hicieron los trámites separados sin ponerse de acuerdo, era tan grande la confusión que nadie comprobó la realidad y ahí estaba sin que nadie supiera de quien era hija hasta que mi abuela pudo declarar mi existencia. Decretaron que había que "civilizarme" y resolvieron que debía estar bajo los cuidados de una nana. Era de cierta edad y como yo estaba acostumbrada a mi expansión, me las arreglé para correr lejos y hacerles "hui chi chio" y luego me desaparecí. Por cierto, desfilaron varias nanas, muchas de ellas no duraban más de un día. A las pobres las despedían por inútiles.

Cuando tuve edad suficiente y estaba mejor de salud, me internaron en las Monjas Inglesas. Fue un cambio radical en mi vida, pero diría que me alegró.

Tenía serios problemas con las comidas. Se ponían muy nerviosos al ver que no comía casi nada y que lo peor era que lo vomitaba. Estaba muy delgada y los médicos le decían a mi padre que era una "mañosa". La solución, a juicio de ellos, era que me dejaran sin comer o que me pegaran. Mi padre no sabía qué hacer conmigo y terminaba pegándoseme.

Con la entrada a las monjas, donde me internaron, se olvidaron los problemas alimenticios y, gracias a eso, tenía una cierta tranquilidad. Hace algunos años, me operaron de una hernia al hiato y, según el médico que me intervino, la traía de nacimiento. Pienso tanto que me castigaron por la ignorancia de los médicos de ese entonces.

En las monjas me costaba ceñirme a la rigidez de los horarios, a los que naturalmente no me adaptaba. Por temor no me quejaba, pues tenía miedo de que se enojaran conmigo. Para evitar los castigos guardaba silencio.

Un día me enfermé y me llevaron al médico, a uno que era muy conocido, de mucho prestigio y contrario a la educación de las monjas, el Dr. Castro Oliveira. Dejó a mi padre en la sala de espera y entró conmigo a la consulta. En ésta empezó un verdadero interrogatorio. Frente a sus insistentes preguntas, terminé por confesarle que no dormía y que tenía pesadillas con las monjas. Todo esto había comenzado cuando le dije a la Superiora que no pensaba ser monja, que lo había aceptado cuando era pequeña, porque no me daba cuenta de lo que significaba ser monja de claustro. Al salir de la consulta y cuando se enteró mi padre de los resultados de aquella entrevista con el médico, no podía creer todo lo que yo había sufrido y lo que a él más le extrañaba era que nunca se lo hubiera confesado. Por orden del médico, me sacaron de ese colegio.



Despedida de soltera de Marta García Rengifo en el Club de la Unión, en el año 40. Entre las presentes: María García Izquierdo, Mercedes Arrieta, Josefina Larrain, Susana León, María García Izquierdo.

Estaba pasando las vacaciones del colegio en mi casa, que era el fundo o la Chacra El Castillo, como también se llamaba, lugar donde vivíamos. Estaba en el jardín junto a la nana que cuidaba a uno de mis tres medios hermanos que dormía en su coche de guagua. Ellos eran Ismael Pérez Edwards, Marta Pérez Edwards y Jorge Pérez Edwards. De pronto se me ocurre mirar y veo entrar al jardín, a un perro grande con la cabeza gacha. Lo primero que pensé fue echar al afuerino, para lo cual recogí una piedra con el propósito de lanzársela. El perro, al verme cerca con el brazo en alto para arrojarle la piedra, se me fue encima para mordirme, afirmándose de mí. Comencé a tambalearme. Tenía su hocico frente a mi cara y yo seguía con el brazo levantado sin poder hacer ningún movimiento. La nana corrió hacia mí cuando me vio a trastabillones, dándole pedradas en la cabeza, gracias a que había grandes piedras junto a la cuneta. El perro finalmente optó por irse. Quedé muy mal, muy asustada. La nana me llevó a buscar el coche con la guagua y fuimos hasta las casas en donde ubicó a mi padre y le contó lo sucedido. Venía toda sucia. Por suerte tenía puesto el abrigo que estaba lleno de babas del perro. Eso le permitió a mi padre darse cuenta que el animal estaba rabioso. Al sacarme el abrigo, cuál sería su espanto cuando cae al suelo un pequeño trozo de carne. Me había mordido mientras tenía el brazo en alto. Gracias al abrigo, el daño fue menor. Fue en la muñeca del brazo derecho. Además de lavarme y hacerme curaciones en la herida, lo que más apuraba era llevarme a examinar, para comenzar el tratamiento de las inyecciones para la rabia. No teníamos auto y esto no podía esperar. Llamó por teléfono a un fundo vecino, Rafiñi de los Costabal Echenique, y les contó lo sucedido. De inmediato partimos a Santiago. Me llevaron al lado de la Estación Mapocho, separada por el río. Aún existe el edificio, (es un gran centro o instituto) donde se colocaban en esa época estas inyecciones. Tenía que ponerme cuarenta de ellas, una al día. Éstas se ponen en el estómago. Fue terrible para mí por lo flaca que estaba. Tenían que pescarme el pellejo del estómago, para poder inyectármelas. Debíamos viajar diariamente, lo cual era una gran molestia.

El perro siguió su camino, el camino de Santa Rosa. A un lado había un zanjón que siempre estaba con agua corriente hasta el borde. El perro encontró a un borracho y lo mordió, quien a pesar de su estado se enfureció y lo tiró al canal, donde se ahogó. El

pobre borracho también murió luego de algunas horas, contagiado con la rabia.

Mi abuela materna, con la que yo estaba viviendo, tenía una lora que se puede decir que la acompañó toda su vida. La lora tenía muchas anécdotas, entre éstas se cuenta que había dos candidatos a la Presidencia, uno de los cuales era Pedro Montt. La lora pasaba en su gran jaula, en uno de los balcones del segundo piso de la casa. La balastrada impedía la visibilidad desde abajo. La lora era partidaria de Montt, porque la sede del partido estaba a la vuelta. Entonces cuando pasaban los partidarios del otro candidato gritando a favor de él, la lora se trastornaba gritando con todas sus fuerzas a favor de Montt. Era tal la furia de los contrarios que tiraban piedras y quebraban todos los vidrios de las ventanas. Mi abuela no podía hacer nada, pues era imposible asomarse para hacerles ver que era sólo una lora. Era un desastre y con la bulla de los gritos, más la sonajera de piedras y vidrios, la lora se ponía más frenética y gritaba más. Lo peor era que los partidarios no seguían avanzando y esto no terminaba. Claro que cuando pasaban los de Montt no había ningún problema, la lora gritaba con toda su fuerza "¡Viva Montt! ¡Viva Montt!". Todos estaban de acuerdo.

Imitaba la voz de casi todas las personas que estaban cerca. Generalmente, mi abuela le gustaba vivir en el segundo piso. En una ocasión se enfermó grave una anciana que vivía en los bajos y todo el día se quejaba "¡Ay, Dios mío, ay Dios mío, ¡Ay doctor!". La lora tanto oírle se aprendió el estribillo y repetía todo el día lo mismo, haciéndole coro a la enferma. Subieron indignadas a quejarse que como era posible que hubiera tanta maldad y no tuvieran compasión de una pobre enferma. Cuando les dijeron que era una lora, no podían creerlo y tuvieron que verla y oírle para convencerse de la realidad.

Había una perrita blanca lanudita y le gustaba salir a la terraza a tomar el sol. En la misma terraza estaba la lora en su jaula y le encantaba imitar a la nana, que le decía a la perrita, cuando solía asomarse, "váyase para adentro" con una voz muy firme. La perrita obedecía y se iba para adentro. Cuando se daba cuenta que era la lora, se ponía furiosa, ladrándole y brincando sobre la jaula. Había que apurarse a sujetar la jaula, antes de que la botara.

La lora bailaba y cantaba una cueca, era bastante agraciada en sus movimientos y seguía perfectamente, con el canto, el compás del baile. Lástima que no recuerdo el nombre de la cueca. Valía la pena oírlo.

Todos los años para el mes de María, rezábamos todo los días del mes un rosario. Era en la pieza de mi abuela. Como ya era un poco tarde, estaba la jaula en la pieza con la lora. Estábamos mi abuela, mi tía, mis primos y yo, a veces la nana. Juntos rezábamos. Cuando ya tocaba el rosario, entraba la lora a acompañarnos en las oraciones.

Mi abuela rezaba el comienzo del Ave María y nosotros contestábamos en coro el Santa María. Mi abuela estaba más



Min tío, don Manuel García y señora Matilde Correa, conmigo en La Serena.

adelante y nosotros más atrás. Nos mirábamos y de común acuerdo no contestábamos el Santa María, pero la lora le seguía perfectamente bien y muy seria, sin palabras, pero sí todo el estribillo hasta el término. A mi abuela esto le parecía pésimo y como lo hicimos varias veces, se llevó la lora al baño y con la puerta cerrada. Era increíble lo bien que lo hacía, con la misma entonación de nosotros y, aunque nos calláramos, ella seguía.

La lora vivió con mi abuela se puede decir que toda su vida, durante sesenta años. A veces la lora se enojaba y daba vuelta el jarro de té con pan remojado, lo que significaba hacerle todo de nuevo. Yo nunca supe el motivo, mi abuela se molestaba, pero nunca dijo las causas.

Un día la lora amaneció triste, cosa rara porque siempre estaba animada. Mi abuela se alarmó y pensó que era el final. Y así fue, ese mismo día moría en la tarde. Para mi abuela fue muy triste, pues quedaba sola después de tenerla de compañera casi toda la vida. Mi abuela pensó que esto era un anuncio para ella, que no le quedaría mucho tiempo.

Del internado de las Monjas Inglesas, conservé varias amigas, entre ellas, Susana León, María Correa, Florencia Donoso Carrasco. Luego pasé al internado de las Monjas Francesas. Recuerdo especialmente a Marta Monckeberg, Gabriela Caballero, las hermanas Arrieta, las hermanas Larrain Undurraga, Luz Montes, Mariana Lyon, junto a otras con las cuales mantuve siempre amistad. Era otro colegio con otro tipo de educación, más de acuerdo a los tiempos. Estaba el colegio recién terminado. Nosotras, por gusto y por juego, regábamos los árboles. Teníamos piscina en verano o en días de calor y durante los festivos nos bañábamos hasta dos veces en el día. En una ocasión que no recuerdo bien, la monja prohibió a una de las alumnas, Virginia Larrain, que se bañara, porque se había portado mal. Ésta no esperó dos veces y se tiró vestida a la piscina. Para no ser menos, su hermana Amelia, también la siguió. Luego nos obligaron a vestírnos para acabar con nuestras locuras.

Había casas frente al colegio y en una de ellas vivía una señora amiga de las monjas, quien nos invitaba a tomar el té, junto a tres o cuatro alumnas. Nos atendía con exquisiteces. Salíamos solas

del colegio y volvíamos temprano, a la hora fijada. Todo esto era para que aprendiéramos a compartir con otras personas. En buenas cuentas, por educación.

Se nos hablaba de lo natural que era casarse y tener hijos. Nuestras salidas eran solamente una vez al mes. Pero continuamente teníamos visitantes inesperados, que venían a ver a alguna de las candidatas. Pasaban en aviones de vuelos rasantes sobre los patios del colegio. Era una verdadera tanda. La monja que nos cuidaba casi moría por temor a que ocurriera un accidente y nos hacía acostarnos en el suelo. Nosotras les hacíamos saludos a los visitantes que pasaban tan bajos que, según el ángulo, podíamos verles las caras. Era un verdadero jolgorio.

Los días domingo estaban destinados para las visitas. Venían los familiares y amistades, lo cual duraba un par de horas.

En las monjas francesas, las grandes teníamos pequeños dormitorios independientes. Una cama, un ropero, lavatorio y una alfombra pequeña. Éstos daban a un corredor y las piezas quedaban frente a frente. Pienso que deben haber sido entre treinta y cuarenta dormitorios.

Todas las mañanas, al igual que en las noches, rezábamos una oración con la puerta abierta, una oración común. Los días domingo cuando nos visitaban los familiares, nos traían golosinas que nosotras escondíamos para tener durante la semana. Pero el domingo por la noche, casi todas nos convidábamos a la hora de la oración y se sentían como verdaderos cuetes al chocar contra la puerta, cuando al lanzarlas no caían en las manos. Había una sola monja a lo largo de todo el pasillo. No alcanzaba a explicarse el pequeño ruido. Apparentemente no pasaba nada, generalmente eran caramelos. Nosotras gozábamos con esta "oración reparto", claro que siempre los tirábamos a las piezas que estaban al frente, de este modo, era más fácil acertarle con el envío.

Los dormitorios estaban en el segundo piso y teníamos una ventana que estaba al fondo de la pieza. Una noche estando dormida, siento un ruido extraño, algo así como un aleteo. Desperté de pronto sin entender qué pasaba. Prendí la luz y casi muero de la impresión al ver un murciélago revoloteando en mi

pequeña pieza, girando alrededor de la ampolleta. Trataba de echarlo por la ventana e intenté espantarlo con mi bata, pero era imposible. De pronto cayó encima de mi cama y ahí sí que me asusté. Dónde iba a dormir. Estábamos a media noche, por tanto teníamos para rato.

Sin saber cómo solucionar esta situación, lo tiré al suelo, sacudiendo fuertemente las frazadas. Allí empezó otro problema: ¿qué hacía ahora con este "pajarraco", moviéndose por todos lados? Miré debajo de mi cama y vi la "cantora". Me fascinó la idea de poder taparlo y capturarlo, pero tampoco resultó tan simple, pues empezó a moverse con cantora y todo. No podía volar, ni salir de allí, pero yo tampoco podría dormir con la bulla que metía. Seguí buscando soluciones. Vi la alfombra y la puse encima, pero no era suficiente. Abrí el pequeño ropero y vi la caja metálica, más o menos grande y de peso considerable, en la que guardábamos todos nuestros utensilios de uso diario. Como no quedaran ya más soluciones, fue un acierto. Puse la caja encima de todo y ya no se movió más. Así pude dormir lo que me quedaba de noche.

A la mañana siguiente, teníamos muy poco tiempo para vestimos y llegar oportunamente a la misa. Con el apuro olvidé avisar de mi problema. Sólo despejé la pieza, sacando la caja metálica y la alfombra.

Luego de la misa íbamos a tomar desayuno. En ese momento recordé con espanto que no había avisado de la presencia del murciélago, pero ya era demasiado tarde. Había quedado literalmente "la grande". Me llamó la Superiora Isabel Garnier y naturalmente pensé lo peor, pero cuál sería mi sorpresa cuando comprobé que el motivo de su llamado era felicitarme por habérmelas arreglado sola y por haber salido adelante. Por cierto, retó a las monjas cuando supo que la hermana, al abrir la puerta de mi pieza y ver que la "cantora" corría dando gritos guturales, ella salió también gritando que el demonio estaba en esa pieza. El gran alboroto alarmó a otra monja que también salió arrancando. La Superiora fue llamada para que viera lo que estaba ocurriendo, quien molesta reaccionó con las monjas por el caos que habían provocado por este hecho. Las hizo luego levantar la "cantora", quedando así a la vista el murciélago que tanto pánico provocó.

El episodio del murciélago y el susto de las monjas que veían en esta historia al demonio causó mucha risa a mis compañeras de colegio. No nos faltaba qué discutir para entretenernos. Disfrutábamos de todo lo que sucedía. Siempre esperábamos algo imprevisto.

Era habitual para mí pasar unos días en Peñalolén, donde mis amigas Arrieta, compañeras de colegio, a las que visitaba en nuestras salidas programadas una vez al mes. Pasaba temporadas alojada con ellas y recibíamos a amigos que permanecían toda la tarde con nosotras, junto a un grupo de amigas y otras compañeras del colegio. Salíamos a caminar por el parque o bailábamos toda la tarde, en la sala de música.

Cuando estábamos solas, nos encantaba escalar los cerros, bañarnos en el estanque y andar a caballo. El estanque, según decían, era muy peligroso. Tenía más de cinco metros de profundidad y el fondo estaba lleno de larvas. Era agua almacenada para regar.

Era costumbre que en verano todos los días sábado y domingo llegaban de sorpresa, sin invitación, treinta a cuarenta personas a almorzar y pasaban el día, la mayoría intelectuales amigos de don Luis Arrieta, algunos como Hernán Díaz Arrieta, crítico literario cuyo seudónimo fue Alone, que era pariente y se quedaba a veces a alojar. Las conversaciones eran interesantes y variadas, lástima que nosotras éramos colegialas y nos sentábamos en la mesa del “pellejo”. Hablábamos en forma discreta y en general oíamos. Una alabanza para la dueña de casa, que se mantenía en un segundo plano, era que llegara el número de personas que fuera, nunca se notó que faltaba algo o hubiera menos. Muchas veces, para algunos atrasados, se hacía espacio en la mesa, sirviendo como si nada faltara. Nunca me he podido explicar cómo doña Rosa Pereira, esposa de don Luis Arrieta, podía realizarlo con tanta naturalidad, sin inmutarse.

Entre los visitantes inesperados, apareció un día don Juan Domingo Perón, con su primera señora, una persona muy agradable y muy fina. Era la hora del té y en un momento inesperado para todos, nos dice, Perón, lo importante que seríamos si nos uniéramos y que el cono sur fuera un solo país. Se produjo unos minutos de silencio y alguien preguntó: ¿“bajo qué bandera”?, pues ¡“la Argentina”!,

respondió. Agregó: “Cómo seríamos de importantes. Uds. tienen la materia prima y nosotros la usaríamos para producir”. En ese entonces Perón era Agregado Militar en Santiago. Se produjo un desconcierto, ¿quién lo había llevado?. Fue una situación muy embarazosa y desajustada. Nunca me olvidaré. Lo encontramos de una descortesía, poca diplomacia y además ofensivo.

Gonzalo Vial, en una serie de suplementos publicados en el diario La Segunda, sobre los “Diarios de Alone”, dedica el capítulo tercero a Alone en Peñalolén, desde donde hemos extraído los párrafos siguientes:

“Don Luis Arrieta habitaba casi permanentemente en la casa de Peñalolén. Nacido en 1861 y muerto centenario. No obstante haber sido educado en los Padres Franceses, Arrieta era incrédulo total. Durante su juventud hizo de la casa precordillerana un centro musical de primera categoría. Hubo en esa época un conjunto Peñalolén, de gran fama, integrado por piano y cuerdas; formaba parte el mismo Arrieta, tocando el violín. Don Luis introdujo aquí a Wagner y desató con ello una larga y ardorosa polémica entre sus adeptos y los fanáticos de la lírica italiana.

Peñalolén tenía mesa abierta para los visitantes del Parque y amigos de la familia, sobre todo los días domingo. Solían reunirse así grupos de distintas edades, nacionalidades y vocaciones, quienes además solían no conocerse entre sí, pero de todos modos se terminaría conversando largamente, a veces por prolongadas horas.

Don Luis tuvo especial inclinación hacia Alone, su sobrino. No era que le faltaran hijos, su mujer Rosa le dio una docena.

Otros amigos que frecuentaban Peñalolén era Sara Hubner, Eduardo del Solar Correa, Pedro Prado, Osvaldo Vicuña, Carlos Charlín Correa, quien además de oftalmólogo e investigador, era hombre de amplísimos intereses culturales. Se hallaba en constante actitud de interrogarse, respecto de todo lo concerniente a las artes y a la ciencia.

Valentín Brandau, también era muy amigo de Alone, pero pelearon y no se vieron más. Sin embargo, Alone escribió al morir:



Minas de hierro. Propiedad de Manuel García, al interior de La Serena.

“Don Valentín era no sólo un deleite sino un manantial puro, reconfortante y nutricional, pero rígido de una sola pieza”.

Ricardo Dávila, crítico literario de vasta cultura, era el perfecto humanista según Alone. Dávila y Brandau, diferían y disputaban sobre literatura. Eran amigos igualmente apasionados, pero tratándose de política, economía y sociedad coincidían. Dávila, Brandau y Arrieta tenían un feroz individualismo liberal.

Charlín, Eduardo Solar, Abel Valdés, Ripamonti, Manuel Ortúzar, el cura Browne, dos muchachas Huidobro Larraín, otra Calvo Respaldiza. Las conversaciones de siempre, sobre Ortega, los pinos, las siestas, el prólogo de Waldo Frank, el anochecer, una admirable luna tibia en el bosque entre las estatuas blancas.

El año 1937, una viajera norteamericana escribió sobre Peñalolén, “la casa no es gran cosa pero el sitio está muy bien elegido. Se haya situado casi como un nido de águilas, en una eminencia de la cordillera y detrás emergen los conos nevados de las montañas, los que lo convierten en un lugar más encantador y el agua brota de un manantial distante cuatro millas”.

Analizaba Carlos Charlín con Solar Correa, el medio universitario en que los dos se movían y solían encontrarse allí en Peñalolén, con algunos representantes de la alta enseñanza nacional o extranjera. En algunas ocasiones, asistían personajes como don Juan Antonio Iribarren, el Dr. Armando Larraiguibel o el profesor de la Sorbone M. Georges Dumas, gran amigo del dueño de casa, con quien hacían recuerdos parisienses. Peñalolén era eléctrico. La ciencia, la literatura se daban allí cita con la música, la pintura, la política y la diplomacia. Tenía uno delante de sí en la mesa, un domingo, a un gordo de cuello corto, buen comedor, buen charlador, hombre de sangre liviana y de erudición inmensa, autor de una historia de la mística española, más tarde, Ministro de Instrucción de España. Este gordo le preguntaba a su vecino ¿dónde podría hallar a un crítico literario? Y el vecino a quien se lo estaba preguntando era el mismo crítico, porque en aquella enorme mesa, a veces, no se sabía exactamente quiénes eran quiénes.

El embajador de Estados Unidos que tenía a su lado a un moreno, criollo, inteligentísimo, sagaz, era el Ministro de Hacienda Carlos Castro Ruiz, de trágica memoria”²

² Gonzalo Vial, “Diario de Alone”, Capítulo 3, Alone en Peñalolén, Suplemento diario La Segunda.

Al lado y paralelamente al comedor, estaba la sala de música que tenía dos pianos de cola Steinway & Sons. Cuando llegaban concertistas tocaban y siempre tenían público que los oía. Entre estos pianistas estaba Herminia Racagni y Federico Dunker, entre otros.

La sala de música tenía muy buena acústica. Peñalolén mantenía en el tiempo su Centro Cultural.

Magali Arenas Zapata describe la belleza del lugar del Parque y de las caídas de agua, todo lo cual le confiere al conjunto gran valor patrimonial.

“En los alrededores se sentía ese espacio musical, por las bajadas de agua de las quebradas que eran vertientes naturales; caían de altos muros de ladrillos. La fuente del Cóndor estaba ubicada en la parte más alta del parque al pie del acueducto. Desde allí el agua comienza su recorrido por las distintas fuentes; el agua cae por una escalinata, reposando en receptáculos de diversos tamaños y niveles hasta llegar a una fuente semicircular, donde se concentra. Aquí y bajo el suelo a través de atarjeas, se desliza el agua hasta llegar a un gran estanque de almacenamiento.

Para salvar el desnivel, una escalera nos lleva a un patio octogonal de veintidós metros de diámetro, construido en un estilo de reminiscencias romanas. El recinto mantiene una pequeña pileta con surtidor de agua. Continúa aquí y, por una suave pendiente, se accede a la parte principal de este complejo acuático del Parque.

El agua vuelve a reaparecer para deslizarse por una pendiente central; en la rampla aparecen incrustadas varias lengüetas, por lo que el agua hace un bello efecto de sonidos. El conjunto para salvar el desnivel se ve adornado con estanques, siendo el de la parte inferior de forma rectangular y de mayor tamaño, lo que deslinda con la terraza trasera de la casa central. El conjunto lleva escaleras a ambos lados de la fuente y los receptáculos para desembocar en la terraza.

Realzando todo el conjunto y para una mejor simetría se conservan dos gigantes palmeras y poco más retirado todavía, existen dos estatuas: Apolo de Belvedere y Diana Cazadora.”¹³

Al llegar a las casas en la parte trasera, venía el agua de las quebradas que bajaba, haciendo juegos, para llegar al final de la amplia terraza en la que había un corredor con grandes plantas de jazmines que subían al segundo piso de este corredor techado. Allí tenían salida los dormitorios. Nunca he podido olvidar el permanente sonido de esta agua que bajaba noche y día, en constante movimiento con su vibrante acústica. Todo esto, el jardín con estatuas acompañadas de grandes árboles, la cordillera tan encima, le da algo muy especial.

Creo que disfruté mucho de ese paisaje, de esa naturaleza y el sonido del agua siempre me ha acompañado. Estando en Europa, varias veces sentí la vibrante acústica de su música acuática en los Jardines de la Villa D'Este, en Italia, al recordar Peñalolén. Algo de Peñalolén quedó para siempre en mí...

Terminados los estudios secundarios, comencé a ir a fiestas, entre éstas algunos grandes bailes en mansiones que aún quedaban. Las niñas de 18 a 19 años, se estrenaban en sociedad. Casi todas pertenecían a una generación. Esperaban tener éxito entre los jóvenes, a los que generalmente no conocían.

Todos de etiqueta. Ellos de frac y las niñas en traje de baile. Ellas, por cierto, esperaban que las sacaran a bailar. Era todo un acontecimiento. Las que no tenían la misma suerte, se decía que “planchaban”, situación bastante penosa, pues luego de pasar por esto, no tendrían ganas de volver a otro baile.

Las fiestas ya no me interesaban tanto. Creo que ya era tiempo para entrar a lo que iba a ser mi mundo. Pensando así, invité a mis amigas más cercanas a tomar el té para despedirme de ellas, porque había resuelto dedicarme por completo a la pintura y eso requería de una exclusiva dedicación. La poca plata que disponía tenía que usarla en mis trabajos. Les dije, “seremos igualmente amigas, aun cuando nos veamos poco”.

En esas mismas fechas, se produjo la separación de mi padre por diversos motivos. En realidad esto se venía preparando hacía bastante tiempo, principalmente por la mala situación económica. No podía continuar con los gastos que producía la casa. El problema se agravó cuando se endeudó con el Banco

¹³ Magali Arenas Zapata, “El rumor del agua”, en Artes y Letras, diario El Mercurio de Santiago, 30 de julio de 1995.



Pedro Reszka, mi primer profesor de pintura.

de Chile, por pedir un préstamo para edificar un silo. Paralelo a esto plantó todos los potreros con papas, túbérculo que, en el año anterior, había tenido muy buena venta. Ese año tocó la mala suerte que las papas se agusanaron y perdió toda la cosecha, no logrando salvar nada.

Al no poder cumplir el compromiso de pago con el Banco, se vio obligado a vender el fundo "La Chacra El Castillo", herencia de mi madre, que mi abuela le pasó para que lo administrara. Quedó sin nada. Se puso a trabajar en lo que podía, entre otras cosas, repartía leche en un camión. No tenía prejuicios, pues pensaba que el trabajo no deshonra a nadie.

Mi padre, al poner término a la casa en que vivíamos, no podía tenerme con él y, de común acuerdo con mis tíos, me dejó con ellos. Pasé nuevamente a vivir con mis primos mellizos, gracias a que mi prima le pidió a sus papás que me trajeran para que viviéramos juntos, pues ella se daba cuenta de la situación inconfortable en que vivía.

Mi tío Manuel García, era el único medio hermano de mi madre. Me quedé a vivir con ellos a pesar de que la situación económica tampoco era brillante.

Con mis primos, Marta y Manuel García Rengifo, habíamos vivido juntos en el campo, hasta que mi tío, que era viudo, decidió contraer matrimonio en segundas nupcias, con Matilde Correa. Ahí los primos nos separamos, pues mi tío dejó el campo al constituir una nueva familia.

Ahora yo volvía a estar con ellos en circunstancias muy diferentes.

Mi tío vivía con su señora, con mi abuela y con mis primos. Constituían una familia estable, mientras mi padre quedaba solo y yo entraba a formar parte de esa familia. Volvía a estar con ellos por un tiempo más o menos largo. Me trataron con cariño y nunca me sentí allegada. Tengo el mejor recuerdo de esos años que viví con ellos, estaba totalmente asimilada.

Empecé mis clases de pintura con don Pedro Reszka, en mi casa. Era una vez por semana. Esto gracias a mi amiga Marta Monckeberg, compañera del colegio que tenía clases con él. Me invitó a su casa, a la hora de su clase, para presentarme. Don Pedro no me cotizó, cuando le dije que quería estudiar con él. Sólo manifestó: "Traiga algo la próxima semana", y se despidió.

A la semana siguiente le llevé un dibujo hecho en carboncillo de unos clarines movidos en diferentes direcciones y, también, un par de calas a la acuarela. En cuanto las miró, dijo: "¿Cuándo quiere empezar las clases?, si quiere mañana". Fijamos la hora y al día siguiente estaba don Pedro en mi casa. Me parecía asombroso poder ya empezar a cumplir mi destino de pintora.

Luego comenzaron las clases permanentemente todas las semanas. Cuando llegaba tenía mi cuadro al pastel, prácticamente terminado. Tomaba los colores, rojos, azules, verdes, etc., y me rayaba en todas direcciones sin compasión. Quedaba el suelo imposable y el que era antes un cuadro, ahora no existía... Esto se repetía todas las semanas. Mi abuela, con quien yo vivía, se indignaba y decía: "Estaba tan bonito y no te dejó nada en su lugar". Yo no me quejaba de nada y empezaba nuevamente, sobre el mismo papel como me lo exigía.

Ya llevaba un tiempo haciendo lo mismo en todas las clases y un día me preguntó: "¿Y usted no llora?. Todas las alumnas se ponen a llorar". Le contesté: "No, porque como no sé pintar, no sé mezclar colores y después usted se va, cuando lo trabajo de nuevo me queda mucho mejor; se entremezclan todos los colores y consigo más sutileza y matizaciones". Después de esa ocasión, ya no me rayó más los papeles.



Con mi tía Matilde Correa, cabalgando en el Tofo, cerca de La Serena.

Pasaron unos seis meses, cuando un día me dice don Pedro, para gran sorpresa mía: “Si este cuadro lo termina bien, lo podemos mandar al Salón Nacional”. Para mí, que no tenía idea de la existencia de los salones, fue una revelación. Era todavía tan ajena a lo cultural, sólo tenía claro que quería ser pintora y que ya había empezado a cumplir mi compromiso.

A la semana siguiente, cuando vino a la clase, me dijo: “Puede mandarlo al Salón como se lo había anunciado. Mándelo a enmarcar”. A la vuelta de mi calle había una marquería de espejos y no se me ocurrió nada mejor que llevarlo allí. Quedé feliz cuando vi mi cuadro con un marco rosado. Por fortuna el cuadro al pastel era de tonos muy claros, por tanto no se notaba tanto y, por suerte, nadie me dijo nada de mi elección.

Vino la semana próxima y como siempre dio las clases. Tuve una nueva sorpresa, cuando me dijo: “¡Su cuadro ha sido aceptado por unanimidad, la felicito!”. Eso quería decir que expondría un cuadro por primera vez en un Salón de pintores.⁴

Siete días después, como siempre, llegó a mi clase. Esta vez me dijo: “¡Su cuadro ha sido agraciado con una Mención Honrosa, la felicito!”. Le conté a mis tios y a mi abuela y no lo podían creer. “Tenemos que ir al Museo a ver tu cuadro al pastel!”. Nos arreglamos como era costumbre entonces y qué impresión tuve al ver mi cuadro colgado, con un título que decía “Mención Honrosa”. Tenía además otro título que decía: Premio Paul Caulier. Me acerqué a la persona que estaba a cargo de atender la exposición, para preguntarle que significaba ese otro diploma. Me

contestó que era un premio que se daba por primera vez y que era algo de plata, para la mejor Mención en todas las secciones.

Mis tios y mi abuela me tomaron muy en serio. Les parecía increíble y con tan poco tiempo que había empezado las clases. Este éxito tan inesperado me hizo pensar que, a la vuelta de vacaciones, tenía que entrar al Bellas Artes, para tener más horas de clases, jornada completa.

En 1939 me presenté a dar el examen de admisión. No le dije a nadie por si fracasaba. Me quedaría bien callada. Saqué muy buena nota. El motivo para dibujar creo que era el Apolo. Eso me permitió saltar el primer año y entrar al segundo sin problemas. Había un Instituto de la Facultad de Bellas Artes, donde se podía estudiar las Humanidades desde tercer año. Revalidé mis exámenes, porque en la Monjas Francesas no tenían la exigencia de dar exámenes válidos. Fue bastante complicado, porque casi todos los ramos los estudiábamos en francés. Era tanto, que nos castigaban, una por hablar en la fila y dos, por hablar en castellano.

Logré sacar corridas de exámenes. Los profesores estaban escandalizados, porque muchos nombres de personajes no los sabía en castellano, sólo en francés, pero a pesar de tantas dificultades, logré dejar sólo para vuelta de vacaciones matemáticas, física y química.

En el Instituto tuve compañeros de clase que venían de Bellas Artes, del Conservatorio y de Artes Aplicadas. Éramos compañeros en la misma sala: Malucha Solari, en ballet; Alfonso

⁴El Salón Nacional era organizado por la Sociedad Nacional de Bellas Artes y se realizaba en el Palacio de la Alhambra, ubicado en la calle Compañía. El Palacio había sido donado por don Julio Garrido a la Sociedad Nacional de Bellas Artes. El Salón Nacional competía con el Salón Oficial.

Montecinos, pianista, que vive en los Estados Unidos; Elvira Savi, pianista, y varios más que no recuerdo sus nombres.

En 1939 entraba de lleno a cumplir con lo que yo consideraba mi destino.

Empezaban oficialmente las clases a las 8.30 horas. Me levanté temprano y me despedí de mi abuela. Ella me preguntó ¿a dónde vas tan temprano?. Abuelita, voy a la Escuela de Bellas Artes. La sentí como alarmada con mi contestación y no podía hacer nada, porque yo ya salía de la casa y estaba camino a la Escuela.

Cuando llegué de las clases me pidió que no le contara a nadie, pero llegaba una de sus sobrinas y yo le conté que estaba en Bellas Artes. A mi abuela no le gustaba nada mi contestación, pero yo le decía: "Pero abuelita, si ésta va a ser mi vida, les guste o no". Después ella era la más contenta y la que más gozaba con mis adelantos, especialmente si obtenía algún premio.

Ya en esa fecha mi abuela había cumplido los ochenta años. Tenía su cabeza completamente lúcida. Siempre pedía tener un día o algo más para estar consciente hasta el momento de morir. Sus deseos se cumplieron y murió tal como lo deseaba. Le dio un ataque al corazón y murió unas horas después.

Después que murió mi abuela Matilde, yo seguí viviendo con mis tíos. Para mí era natural vivir con ellos. Luego se casó mi prima Marta. Su matrimonio fue con un hijo de don Luis. Se casó con un Arrieta y vivió varios años en Peñalolén. Ahora, a mi antigua amistad con mis compañeras de colegio, se sumaba que estábamos emparentadas.

Mi tío Manuel García tenía una oficina de abogados en el edificio de la Bolsa y, además, tenía acciones de fierro en el norte, cerca de La Serena. Por este motivo, iba muy seguido al norte y, en algunas ocasiones, también íbamos mi tía y yo. En cuanto llegábamos al hotel, se empezaba a organizar el viaje hacia las minas. Teníamos que llevar de todo, hasta el agua, porque no había absolutamente nada ni tampoco donde abastecerse. Llegábamos a una casa abandonada, una cabaña que, en otros tiempos, había sido nido de piratas. Estaba cerca del mar. Lo oíamos, pero no lo veíamos, por los matorrales que eran bastante grandes y frondosos. La casa

tenía cantidad de agujeros de balas, recuerdos de otros tiempos. Me encantaba mi pieza, porque estando acostada veía el cielo con las estrellas. Por suerte en el norte una lluvia era algo rara, por lo menos en esos tiempos. Las estrellas aparecían a través de los pedazos que faltaban en el techo.

En las tardes salíamos a caballo, llevando mantas de castilla, pues a la vuelta la camanchaca nos empapaba. No podíamos volver tarde por la oscuridad. En la noche aquella oscuridad era total y nos alumbrábamos con unos chonchones que algo servían, pero sólo lo indispensable para poder comer y luego acostarnos. Apenas veíamos, por eso yo disfrutaba tanto con las estrellas.

Volvíamos a La Serena y empezábamos una intensa vida social. Mis tíos estaban continuamente convidados a comidas. A mi me invitaban a casas de serenenses de mi edad. Mi prima no venía porque se había casado y mi primo no podía por su trabajo.

Estos viajes al norte me fascinaban. En una ocasión llegamos a La Serena justo un día antes del baile de Peñuelas, fiesta que daba La Sociedad Agrícola del Norte. Al saber que habíamos llegado y que estábamos en La Serena, fueron al hotel dos jóvenes a invitarme al baile que era al día siguiente. Uno de aquellos jóvenes era el hijo del Alcalde Donoso y el otro un amigo, Edmundo Illanes. Sin embargo, junto a mi tía Matilde, les contestamos que no sentíamos mucho, pero que como no sabíamos, no había llevado traje de baile. Pero llegué de Santiago, a pasar unos días con nosotros, una cuñada de mi tía. Cuando oyó mi historia y mis lamentaciones, me contó que llevaba una camisa de dormir bastante fantástica y que no la había usado nunca, pues estaba recién hecha. Así, si yo me atreva, me la podía probar para ver qué pasaba. Ella era más baja que yo, pero más gordita, y la camisa era de raso y al sesgo, pero hecha por el revés. Tenía un color verde agua maravilloso.

Me paré frente al gran espejo de un ropero antiguo que había en la pieza del hotel y cuál sería mi sorpresa cuando al probármela, como era al sesgo, ésta empieza a bajar ciñéndose a mi cuerpo y me llegó hasta los tobillos. Me quedaba perfecta. No podía creerlo. A las tres nos dio ataque de risa, pero yo ya estaba lista para ir al baile al día siguiente.

Avisamos que había llegado una cuñada a la que le encargamos el traje, para que yo pudiera ir a la fiesta. A la hora indicada llegaron a buscarme los jóvenes que me habían invitado y partimos al baile de Peñuelas de la Sociedad Agrícola del Norte.

Mi camisa de dormir fue todo un éxito. Me sacó a bailar un más asiduo de los dos que me invitaron, y cuál sería nuestra angustia cuando comprobamos que no salió nadie a bailar. La pista era enorme y no nos quedó más remedio que seguir, cuando de pronto un mozo, enviado por el Ministro de Agricultura, Mariano Fontecilla, pide que me acerque a la mesa porque quiere conocerme. No nos quedó más que ir. Para qué digo lo desesperados que estábamos. Nos lucimos sin remedio. Mis tíos que también fueron, como la mayoría de los asistentes, rodeaban la pista de baile sentados a la mesa, en las cuales participaban de una gran cena.

Se acercaban donde ellos a preguntarles dónde habían comprado ese maravilloso traje de baile. Los trajes de las serenenses, que



Lo Arrieta, ubicado en Peñalolén, salida al Parque.

estaban sentadas junto a mí, habían sido encargadas a grandes tiendas y modistos. Yo, muy encantada con mi camisa de dormir, por cierto no me preocupaba mayormente de su procedencia.

No parecía camisa de dormir por el escote. Tenía los hombros desnudos, sujetos por una argolla que me rodeaba el cuello, desde donde partía el género hacia la espalda, dejando un gran escote que terminaba en punta al llegar a la cintura.

Terminaba el baile y nos propusieron que nos juntáramos al día siguiente en la plaza, para invitarnos a un almuerzo en un fundo que estaba cerca de La Serena. Éste era de la familia Illanes Abbott. Nos juntamos más de veinte personas y partimos en varios autos. Fue un gran almuerzo. Nos llevaron a un Salón donde habían instalado varias mesas para jugar canasta. Yo sólo me senté en una orilla de una de las mesas, al no saber jugar. Me dedicaba a mirar cómo jugaban. Estaba absorta mirando, cuando en otra mesa un poco más distante había un joven que me miraba sin pestañear. Por cierto, esto me tenía muy incómoda y no sabía qué hacer. De pronto se levanta y me pregunta por mi nombre y el de mi mamá. Se trataba de Eduardo Carrasco Morel. Comienza con grandes exclamaciones de sorpresa ... "¡no puede ser que usted sea hija de Matilde Cerda! ... ¡Han pasado veinte años y la encuentro igual que cuando la dejé de ver! Su mamá vivía en el fundo del frente y me encantaba, aunque yo era menor. Ella estaba de novia. Supe después que se había casado y que, al nacer su guagua, había muerto. ¡Me parece algo tan increíble verla nuevamente igual a como yo la conocí!. En el baile, ayer en Peñuelas, quise muchas veces bailar con usted y no me dejaban acercarme, para que usted siguiera bailando con mi amigo que estaba dedicado, pero para mí había algo especial y me parecía conocerla y no podía recordar dónde. ¡Imagínese mi impresión al verla nuevamente como en otros tiempos!". Después vino varias veces a verme a Santiago y me invitaba a pasear. Justo cuando él venía, rápidamente aparecía el joven que me sacaba a bailar en Peñuelas. Se turnaban todo el tiempo. Esto duró hasta que supieron que me casaba.

Mi tío Manuel no vivió muchos años después de la muerte de su madre. Se enfermó del corazón y tenía que hacer bastante reposo. Un día me pidió que convenciera a mi tía Matilde para

que fuéramos a un cine a fin de que ella se distrajera un poco, porque llevaba muchos días sin salir, preocupada de su salud. Me costó convencerla, pero mi tío no iba a estar solo, un amigo había quedado de ir a pasar la tarde con él.

Fuimos a ver una película al cine Metro, que estaba en la misma calle Bandera donde vivíamos, y estábamos muy tranquilas mirando, cuando nos llaman por los parlantes que salgamos al foyer. Ahí nos avisan que regresemos a la casa, pues al dueño de casa le ha dado un ataque. Todavía puedo recordar la angustia con que volvimos al departamento. Teníamos que subir cuatro pisos y nos encontramos con una escena impactante. Mi tío muerto, sentado en la cama, y la casa invadida de extraños. Sentado en el living un encargado de las pompas fúnebres. Me parece increíble que esto pueda suceder, que llegara hasta el cuarto piso a ofrecer sus servicios funerarios, mientras que a mi tío no lo había visto ningún médico. Mi tía se indignó y lo despidió, que se fuera inmediatamente, pues no había aún confirmación de ningún profesional y ya estaba ofreciendo sus servicios. Igual

expulsó a todos los espectadores. Todo esto fue macabro. Siempre he lamentado haberle dado en el gusto a mi tío ese día y haber convencido a mi tía de salir. Podríamos haber evitado todo lo que tuvimos que lamentar. Se llamó a un médico que comprobó la defunción y ahí se siguió con los trámites legales. Viví un tiempo más con mi tía, con mi primo y con la nana que vivió con ellos toda la vida. En buenas cuentas, ella los crió por ser huérfanos y luego siguió viviendo con mi tía.

Con posterioridad a la muerte de mi tío, transcurrido algún tiempo y al mejorar la situación, mi padre me llevó a vivir con él a su departamento antes de que me casara. Era en Lira esquina de Alameda, departamento 5. Estaba viviendo ahí cuando se me ocurrió pintar en la terraza del edificio, mirando la Alameda con todo el tráfico y teniendo al fondo la Iglesia San Francisco. También realicé otro mirando la continuación de la Alameda, con el cerro San Cristóbal y al fondo, más lejana, la Cordillera.



Matrimonio de Ximena Arrieta con Sergio Marín Correa, efectuado en Lo Arrieta, 1940.

Pero ocurrió algo inesperado. En esa época nos encontrábamos en plena Segunda Guerra Mundial y el mayordomo del edificio estaba muy preocupado y extrañado por la vida misteriosa que nosotros hacíamos. Él no nos conocía y le parecía rara nuestra vida, porque salíamos muy temprano y llegábamos muy tarde. Llamó al dueño del edificio para informarle que en el departamento 5 había personas muy extrañas que no llegaban hasta la noche y que le parecían espías alemanas, y que ella pintaba en la terraza los planos de Santiago. El dueño del edificio era de apellido Lavandero y nos conocía personalmente, se rió a carcajadas y le contestó “esos alemanes que tú dices son de apellido Pérez y ella es pintora”.

En ese mismo departamento le pinté un retrato a mi padre, aunque me costó bastante convencerlo que me posara en manga de camisas, leyendo el diario, como yo acostumbraba verlo, teniendo a su espalda la ventana abierta en la que veíamos el Cerro Santa Lucía y la Alameda con su tráfico de micros. Su deseo era un retrato más oficial, pero para mí era más convencional. Llegamos a un acuerdo, primero haría este retrato y luego el que él deseaba. Éste no lo realicé nunca, porque una vez terminado aquél tuvo bastante aceptación y obtuve el premio Edwards de retrato.

En una ocasión cuando el cuadro estaba casi terminado, aún colocado sobre el caballete, y la puerta estaba entreabierta, había un joven agachado encerrando, el que con su cuerpo tapaba el caballete. El vecino del frente, al ver la puerta entreabierta, se asomó para saludar a mi padre y fue grande la sorpresa al levantarse el encerrador y darse cuenta que sólo era un cuadro. No terminaban las exclamaciones de admiración y, en la noche, se asomó para decirle a mi padre la equivocación que había tenido con su retrato.

En ese departamento creo que realicé las mejores obras de mi etapa anterior, dentro de las que se cuenta una naturaleza muerta teniendo como fondo el Cerro Santa Lucía. Había junto a la ventana un almuerzo servido, cuyo plato principal era un bistec y agregados. El famoso bistec tuve que calentarlo varias veces para mantenerle un aspecto más apetecible. En la mesa tenía también una botella de vino, postre, etc. Sobre la cubierta de la mesa, en un mantel blanco, se producía un juego de luz gracias a los rayos

del sol que jugaban sobre el mantel. Esta pintura, como varias otras, me anunciaba la geometría. Este cuadro fue a exponerse junto al envío chileno a la bienal de Sao Paulo de 1951.⁵ En 1953, fui nuevamente invitada a exponer en la segunda bienal, siempre formando parte del envío de la pintura chilena. Esta vez envié una composición con dos figuras femeninas sentadas en una mesa circular. En 1951 también fui invitada a exponer en la primera bienal de Madrid, España. Siguieron sucediendo las invitaciones en los años siguientes a las diferentes bienales, tanto de pintura como de gráfica. Pinté en esos años un autorretrato. Fue pintado con bastantes dificultades. La tela la coliqué sobre el lavatorio del baño, teniendo a mi espalda una pequeña ventana que daba a un patio de luz. Yo me miraba en el espejo por sobre la tela. Ahí se asomó a mirar una vecina para ver lo que yo hacía, lo que aproveché para colocarla en mi cuadro. La pintura era un contraluz, por consiguiente las facciones no tenían la precisión de un retrato. Ese cuadro fue adquirido por la Pinacoteca de la Universidad de Concepción y desde entonces forma parte de esa colección.

⁵ La primera versión de la bienal de Sao Paulo se desarrolló en el año 1951. Chile fue el segundo país en comunicar su participación. Ésta fue organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y concurren 42 artistas chilenos. En la segunda versión nuevamente la participación chilena fue organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y participaron 24 artistas.



La Pérgola de las Flores, óleo sobre tela, 59 x 47 cms., 1942.
Esta pintura la tenía Marta Benavent y la heredó su hermana que también murió.
Muestra La Pérgola, ubicada en la Alameda, al lado de la Iglesia de San Francisco.



Berlin, 1929.

VANGUARDIAS HISTÓRICAS

En el quiebre histórico de 1900 nace una nueva realidad autónoma, en la cual un cuadro es puramente pictórico. Los llamados fauves, según Fernin Fèvre, aplanan el espacio y utilizan el color desde valores completamente subjetivos. En el campo opuesto, Braque y Picasso van a reivindicar con el cubismo el carácter formativo de la mente, su capacidad tanto de análisis como de síntesis. Yo no busco, encuentro, nos dice Picasso, y se complementa con la afirmación "cuando inventamos el cubismo no teníamos la menor intención de inventarlo. Sólo queríamos expresar lo que había en nosotros".

En su inicio, en el siglo XVI, los caligramas eran de gran calidad gráfica, su escritura adolecía de un impulso estético, sin embargo se transformaron en un alarde de poesía visual.

Los caligramas reaparecieron en los inicios del siglo XX como una forma de vanguardia. En 1911 el poeta Vicente Huidobro

realizó su primer caligrama y la antología "Canción en la noche" unió los textos de "Capilla Aldeana" y "Triángulo Armónico". En 1916 nos dice: la idea debe crear el ritmo no como los poetas de la antigüedad donde el ritmo crea las ideas, rescatado por Rene de Costa en 1989.

Las búsquedas por establecer los nexos entre el arte chileno y las vanguardias europeas nos llevan al año 1916. En la exposición sobre Jean Cocteau realizada en el Centro Pompidou en el año 2003, el catálogo nos muestra las fotos tomadas por Cocteau, en las cuales figuran Pablo Picasso y Manuel Ortiz de Zárate el año 1916. Sin embargo, hay más información sobre Manuel Ortiz de Zárate. En el libro Cartas de Paul Bowles, éste relata el caso de un artista joven que vive en París, quien al no tener dinero resuelve vender una barra de oro que es su última posesión material traída de su país. Con la barra de oro visita a Picasso en su estudio y éste le dice que no le comprará la barra, pero le explica su deseo de quedarse



Manuel Ortiz de Zárate, Pablo Picasso, Max Jacob, París 1916.

con la barra por una semana. Al cabo de una semana vuelve y descubre que Picasso ha realizado una colección de joyas de gran belleza con el oro. En la biografía de Diego Rivera el rol de Ortiz de Zárate es importante durante la estadía del muralista mexicano en París.

Estos dos datos nos comprueban que, en 1916, Ortiz de Zárate había logrado penetrar el círculo de los artistas de la escuela de París. En la exposición de 1923, en la sala Rivas y Calvo de Santiago, el pintor exhibe tres periodos de su carrera, donde lentamente va mostrando su deseo de abstracción.

En la década de los 80, el coleccionista y galerista Jorge Barros trajo al país una colección de obras de Ortiz de Zárate, de aquella época donde se ve el desarrollo del artista.

José Backhaus, el pintor y crítico en esa época, presentó al público chileno artículos sobre el futurismo, movimiento italiano, en la Revista Zig-Zag. Backhaus logró tener un desarrollo artístico preponderante, obteniendo en el año 1918 el premio de honor en el salón oficial. Establecido en Italia, en la ciudad de Florencia, tuvo contacto con aquel movimiento. Lamentablemente murió muy joven, en 1922, en París.

Los artistas que formaron el grupo visual que tomó el nombre de Montparnasse como expresión de vanguardia, rebeldía y modernidad, mantenían diversas posiciones estéticas. Casi todos vivieron en París y a su regreso a Santiago plantearon una posición contra el academismo existente. El arte del siglo XX toma características de búsquedas, de romper con el pasado. Más tarde se forma el denominado Grupo Montparnasse que amplía su radiación artística. El Grupo Montparnasse emergió en Chile recordando su estadía en Europa con los principios de la Escuela de París. Su hacer estético, basado en las normas de Cézanne, pretende estructurar la visión en basamento geométrico y frente a ello el derrame casi anárquico de los "fauves". Sin proponérselo sus cuatro fundadores, dos de ellos Henriette Petit y Luis Vargas Rosas, marcaban una fecha en la evolución de nuestras artes visuales, al cambiar el arte tradicional por el arte renovador.



Archivo fotográfico de Jean Cocteau, de su exposición en el Centro Pompidou, con Manuel Ortiz de Zárate y Pablo Picasso, año 2002.

Luis Vargas Rosas (1897 - 1977), al asimilar los principios cézannianos, realiza pinturas de compacta estructura, configura las formas con líneas oscuras, buscando luz-color y equilibrio. Establece el valor objetivo mediante una composición simple, dejando atrás la estabilidad de las formas, el paso de lo sensorial a lo mental estaba dado. Su búsqueda nos lleva a la pérdida de la imagen representativa del arte. En 1923 empieza su búsqueda desde una figuración.

A Manuel Ortiz de Zárate (1887 - 1946) su larga permanencia en Europa le permitió trabajar con los artistas que establecieron las coordenadas de los movimientos modernos: Modigliani, Gris, Braque, entre otros. La etapa inicial de su obra es figurativa, como se demuestra en la exposición del año 1923. En esa misma muestra presenta imágenes muy próximas al fauvismo por el color intenso y una pincelada gruesa. Su visión fue penetrante y anárquica. Quiso plasmar los objetos desde sus capas internas, las que no están sometidas al flujo incesante de las modificaciones.

En su valiosa trayectoria, Henriette Petit (1894 - 1983) ha dejado una obra cuyo centro temático es la figura humana con influencia africana. Aparentemente, la intensa fuerza expresiva de su pintura la distanció de sus compañeros de ruta. Reduce abruptamente la paleta para que emerjan los sienas y el negro, muy empastados.

En junio de 1925 se realiza una exposición auspiciada por el diario La Nación, que pertenece a don Eleodoro Yáñez. En ella participa el Grupo Montparnasse, que contaba con dos nuevos integrantes, Julio Ortiz de Zárate y Camilo Mori. Se invitó también a un grupo de artistas independientes, formado



Paris, 1928. De izquierda a derecha, Gustavo Carrasco Délano, Julio Antonio Viquez, Héctor Banderas.

por Jorge Caballero, Isaías Cabezón, Augusto Eguiluz, Hernán Gazmuri, Romano Dominici, Sara Malvar (viuda de José Backhaus, cuyo verdadero nombre era Sara Camino), Waldo Vila y Pablo Vidor. Un hecho novedoso fue la participación del poeta Vicente Huidobro, quien presentó una serie de caligramas. Se incluyeron algunas obras de artistas europeos, como Juan Gris, Léger, Lipchitz, Marcoussis y Picasso, que mostraba el clima de renovación que se estaba incubando en la década del veinte.

Este arte novísimo de avanzada no cuenta entre nosotros con una mayoría de adeptos, es sólo un escaso número el que lo sigue. En París, a fines de la década de los 20, aparece la chilena María Teresa Pinto, quien pondrá de manifiesto una concepción abstracta en la escultura, que se hizo más notoria al viajar a México en busca de orígenes en la civilización azteca.

El Gobierno de Chile en 1928, por intermedio de su Ministro Pablo Ramírez, decide cerrar la Escuela de Bellas Artes y becar a un número de artistas para estudiar las nuevas tendencias del

arte en Europa. Esta decisión, que involucra el despido de Julio Fossa Calderón como director de la Escuela, tuvo en el pintor ruso Boris Grigorieff un aval, ya que despertó más el interés por el arte moderno.

El Ministro Pablo Ramírez no era ignorante en los asuntos de las artes visuales. Su hermana Raquel era la esposa de Jorge Délano Frederick, director de cine y pintor, por eso la solución fue de conformar un arte más dentro de los principios de la Bauhaus. Algunos de los artistas becados viajaron con la expresa misión de estudiar todo aquello que era nuevo en esa época. Así viajó, entre ellos, Gustavo Carrasco Délano, quien permaneció en Berlín estudiando.

Uno de los pioneros del Arte Contemporáneo en Chile es Hernán Gazmuri. Nace en 1900 en San Carlos, Chillán. A los 14 años llega a Santiago, trabaja en una notaría y estudia pintura de noche. En 1919 ingresa a la Escuela de Bellas Artes, donde fue alumno de Ricardo Richon Brunet, Juan Francisco González y Alberto Valenzuela Llanos. En 1921 la Escuela está polarizada, hay dos tendencias académicas, una francesa y otra costumbrista. En 1924 es Presidente del Centro de Alumnos de la Escuela de Bellas Artes. En esta época publica una carta en la cual pide que se implante una política sobre la enseñanza



Gustavo Carrasco Délano en Berlín, 1929.



Jardin de Lux en invierno, Beffus, 1929.

artística. Propone establecer el sistema de becados, de tres a cuatro artistas jóvenes a Europa. En 1925 participa en la Primera Exposición de Arte Moderno realizada en nuestro país y organizada por el Grupo Montparnasse. En 1928 viaja a París, sin beca, donde se encuentra con la pintora Chela Aranís, su novia. Estudia Pintura y Composición en la Academia de André Lothe. También fue alumno de Fernand Léger. Además, toma cursos de Historia del Arte y Estética en L'École du Louvre y Letras en La Sorbonne, donde fue alumno de Victor Bach y de Henry Schneider. Realiza viajes de estudio por Italia, así conoce Génova, Pisa, Venecia, Padua, Asís, Florencia, Roma, Nápoles, Siena, Perugia y Pompeya. En el taller de André Lothe acudieron alumnos de todo el mundo, como Juan Carlos Castagnino y Raquel Forner de Argentina, Tarsila de Amaral de Brasil y, junto a Gazmuri, la escultora chilena Blanca Merino,

no a perfeccionar sino a tomar conciencia y revelación de la pintura de los principios del arte moderno. Estando en Europa tiene la oportunidad de visitar exposiciones de Klee, Chagall, Mondrian. En 1931 regresa a Chile afectado de tuberculosis. André Lothe señaló que las teorías no son anticipaciones sino que un esfuerzo a posteriori, un darse cuenta cabal de una obra que no se captó mientras se realizaba.

El 28 de julio de 1931, con la caída del General Ibáñez, una nueva generación se tomó la Academia de Bellas Artes, dando fin al academismo representado por Julio Fossa Calderón, quien abandona el país para establecerse en París, donde logra medalla de oro en el salón oficial de esa ciudad. Gazmuri es nombrado profesor de la Cátedra de Pintura y Composición de la Escuela de Bellas Artes.

En 1932 envía al Salón Moderno de pintura un Óleo denominado "Homenaje a André Lothe", obra que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de París. El artista exhibe, en la exposición de Arte Moderno en Santiago, "Naturaleza Muerta de Flores". En diciembre de ese año se realiza la exposición de los alumnos de los profesores Hernán Gazmuri, Lorenzo Domínguez, Julio Antonio Vásquez, Jorge Caballero, Laureano Guevara, Pablo Burchard.

Participa en el Salón Oficial del Museo Nacional de Bellas Artes, en el cual se presenta "Desnudo" y "Naturaleza Muerta con Frutero". Empieza un rechazo a la tendencia cubista por grupos tradicionales.



De izquierda a derecha:
Raúl Vargas, Gustavo Carrasco, Héctor Banderas,
René Mesa, Ignacio del Pedregal (Bailarín).

El 25 de mayo de 1933, la Revista francesa Les Nouvelles Littéraires publica un artículo en que se afirma: el arte oficial en Chile es un arte de avanzada y la influencia de París es aplastante.

En 1934 Gazmuri contrae matrimonio con Clara Guthman.

El 15 de abril de ese año aparece en El Mercurio de Santiago un artículo de Marco Bontá en el cual se ataca a Gazmuri y a sus alumnos por realizar experiencias cubistas. El artículo, titulado "El espíritu del movimiento artístico moderno y el nuevo academismo", pretende demostrar que los tres años de enseñanza cubista en la Escuela de Arte sólo han llevado a establecer una nueva academia. La expulsión de Gazmuri de la Escuela cierra el capítulo de la enseñanza según los cánones del cubismo y de la abstracción. Este intento será ocultado durante años, hasta llegar a decirse que no existió movimiento cubista en Chile. Marco Bontá posteriormente se dirigió a Europa. Al detenerse en Venezuela permaneció unos años en ese país, donde enseñó pintura teniendo como alumno a Jesús Soto. La carrera de Hernán Gazmuri fue tronchada y él permaneció en el anonimato hasta que en los años 50 el Grupo Rectángulo lo acogió en algunas muestras que ellos organizaron. Ahí Matilde Pérez lo conoció y tuvo contacto con una vanguardia que fue eliminada de la historia oficial del arte chileno.

CAPÍTULO II

- ACADEMIA DE BELLAS ARTES



Certifico que dona Matilde
Pérez de la C.



estudiante
chileno
matriculado
bajo el
n.º 34
como alumno
regular
de la escuela
universitaria
n.º 1442.

1939	1941
Primer año	3.º año
Primer grado	3.º grado
2.º año 1.º grado	
TAD/IES	
Primer año	
2.º año	
1442.	

Certifico que dona Matilde
Pérez de la C.



estudiante
chileno
matriculado
bajo el
n.º 34
como alumno
regular
de la escuela
universitaria
n.º 1442.

Reside en Santiago, calle
574 dep 12 a.

Matilde Pérez
Firma del estudiante

1939	1941
Primer año	3.º año
Primer grado	3.º grado
2.º año 1.º grado	
TAD/IES	
Primer año	
2.º año	
1442.	
2.º año 1.º grado	
Santiago, 1.º de Junio	
Firma del Director	

2.º año 1.º grado
Santiago, 1.º de Junio
Firma del Director

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.

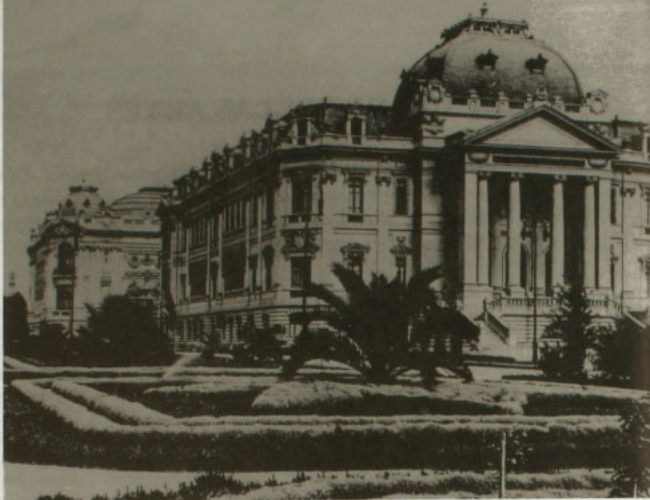
por la autoridad gubernativa, en este caso por la Universidad de Chile, cuyo rector es Juvenal Hernández.

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 Olguin, 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 de suntuosos 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 alguien 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 periodo 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 palpataba 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 soles 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 Dominici (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. Venos a Olga Morel, María Fuentalba, 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 destacada 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 permanencia 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 Antúnez. 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 Cruz,
Matilde Pérez, Maruja Pinoedo, 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 Vázquez, 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 felicitarme, 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, Zacarias Órdenes, 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 periodos, 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 llega 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 periodo 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 un 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 periodo 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 Pino, Ximtra Criati, Hardy Wintuba, José Venturini, Augusto Barcia, Pablo Burchard hijo, Carlos Pedraza, Olga Morel, Esequiel Fontecilla, Jorge Eliott, Matilde Pérez, Roser Bru.

Sentados: Aída 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 Eguluz 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 una 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, decidí 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. Era 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 compañeras de clase y mis amigas Aída 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 trazazón 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 encontré 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 Fuentalba, Irés Berríos, 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 maecier, 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



"Confidencias" 1 x 1,30 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 Alegria, 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 voluptuoso 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 periodo.

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, ya 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 hipócritamente 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 advertió 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 subiendo 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 desenvoltura, 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 semejaban 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



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

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 período 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 trascendente 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 Dominicis. 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 Fundición 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 Mallo, 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: Cefina Galvez, James Smith, Roberto Carmona, Ramón Vergara Grez, Luis Oyarzún, Jorge Elliott, Marta Benavente.

Tenía 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 Bial 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 preguntarle 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. Continué 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 crujiar, 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 Aída, 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 Garafola.

Abraham Freifeld
Ricardo Bindis
Sergio Montecino
Fernando Babra
Juan Egeneau
José Balmes
Raúl Vargas
Domingo Santa Cruz
Carlos Pedraza
Fernando Morales
Raúl Santelices
Nicanor Polanco
Ramón Vergara
Jorge Caballero
Gustavo Carrasco

Ximena Cristi
Eugenia Cabrera
Eliana Banderet
Aida Poblete
Rebeca Pérez
Gracia Barrios
Ruth Pérez
Elsa Bolívar
Edith González
Nora Guerrero
Matilde Puig
Flor Orrego
Edith Bolívar
María Estela Yanduglia
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 Lucia. 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 incursionó 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 Victor 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 dibujo 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 Delano, 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. Debió 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 amarilla, a moverse como un oleaje en la cabellera frondosa. Al llegar a

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

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 posguerra 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 escultura 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. Pertenece a la Escuela que cultiva la forma como elemento puro y crucial y la materia que cobra especial gravitación en algunos periodos, 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 recordador 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, Maquieira, 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 periodos 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 esculpí cuando sólo tenía treinta años. Forma y signo son dos conceptos claves en el conjunto de la obra de Lily Garafulic. Pertenece 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.

El arte es un lenguaje universal que trasciende las fronteras y las culturas. En el mundo actual, el arte se ha convertido en un medio de expresión y comunicación que refleja los valores y las aspiraciones de una sociedad. La educación artística es fundamental para el desarrollo integral de las personas, ya que les permite cultivar su creatividad y su sensibilidad, así como comprender el arte como un lenguaje que nos conecta con el mundo y con nosotros mismos. En este sentido, la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de Chile ha sido un espacio fundamental para la formación de artistas y para la promoción del arte en Chile. A lo largo de su historia, ha contado con destacados profesores y alumnos que han contribuido al desarrollo del arte chileno y latinoamericano. Entre ellos, cabe mencionar a Lily Garafulic, quien es considerada una de las más importantes artistas de la segunda generación de escultores del siglo XX en Chile. Su obra, que incluye la serie de 16 profetas emplazada a cincuenta metros de altura en el interior de la Basílica de Lourdes, es un testimonio de su talento y su compromiso con el arte. Además de Lily Garafulic, la Escuela de Bellas Artes ha formado a otros artistas destacados como Marta Colvin, María Fuentealba, Juana Müller y Teresa León. Estos artistas, junto con otros como Totila Albert, José Perotti, Lorenzo Domínguez, Samuel Román y Laura Rodig, conforman la segunda generación de escultores del siglo XX en Chile. La Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de Chile ha sido un espacio fundamental para la formación de artistas y para la promoción del arte en Chile. A lo largo de su historia, ha contado con destacados profesores y alumnos que han contribuido al desarrollo del arte chileno y latinoamericano. En este sentido, la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de Chile ha sido un espacio fundamental para la formación de artistas y para la promoción del arte en Chile. A lo largo de su historia, ha contado con destacados profesores y alumnos que han contribuido al desarrollo del arte chileno y latinoamericano.

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, picientes 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, "Eucaliptus", 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)

CAPÍTULO III

■ GEOMETRÍA: INICIO Y DESARROLLO





Jorge Pérez Ruiz - Tagle, Matilde Pérez,
Gustavo Carrasco Pérez.

GEOMETRÍA: INICIO Y DESARROLLO

Ha terminado la Segunda Guerra Mundial y vienen cambios muy fuertes en el arte. Por primera vez vemos la internacionalización de las tendencias artísticas. En Chile recibimos también los ecos de la guerra fría en lo político y como éstos se traspasan al arte.

Seguía asiduamente mis clases. En esa época saqué varios premios, no sólo en el Salón de Alumnos sino también en el Salón Oficial. Terminando mis estudios en la Escuela, me interesé por seguir el curso de Pintura Mural. El cambio fue radical. De una pintura intimista pasé a una pintura de grandes dimensiones, con un concepto totalmente diferente. Creí morir de desesperación, me sentía incapaz de podermela y mis compañeros de mural se burlaban de mí, porque ellos siempre habían trabajado en esas dimensiones y sin necesidad de tener un modelo al frente. En cambio yo, que venía de la pintura de caballete, siempre tenía un modelo y lo interpretaba creando un mundo interior. Sin embargo no dejé la pintura mural y aun cuando seguía pintando al óleo, cambié totalmente y fui capaz de pintar con mayor inventiva. Así hice varios cuadros con una visión mucho más amplia, lo que

después me facilitó con el tiempo la entrada a lo cinético. Aprendí a no necesitar un modelo a la vista y pensar en la distribución de otro formato y de otros conceptos de la pintura.

Además, pude seguir desarrollándome y realizar un motivo con todas las reglas que exige un buen mural. Este mural, cuya ejecución fue en 1951, quedó en el living de mi casa y aún hoy está impecable.

La relación con mi profesor era cada vez más particular. Compartíamos muchas cosas y teníamos gustos muy parecidos. Esto nos fue llevando a desear compartir nuestras vidas. Y así fue como decidimos casarnos el 28 de mayo de 1946. Nuestros testigos fueron la mayoría de nuestros colegas, tanto en el matrimonio civil como en el religioso. El matrimonio civil y religioso fue en el departamento de una tía del novio, la señora Raquel Délano de Sierra. Ella era muy artista y tocaba muy bien el piano, y llegado el momento nos acompañó, tocándonos la marcha nupcial, seguida de una serie de conciertos de música clásica, tocada por otro tío hermano de la dueña de casa. Él era Eduardo Délano, "Guayo", un gran músico y muy bohemio. Tocaba en su famoso serrucho del que extraía notas increíbles. Para muchas personas fue inolvidable, se creó un ambiente muy a nuestro gusto.



Luisa de la Fuente, Jorge Délano (Coke), Matilde Pérez.

Además del departamento en el que se celebró el matrimonio, tuvimos la suerte de conseguir otro prestado que estaba desocupado, para poder atender el cóctel. Se colocó una gran mesa para los brindis. Éramos como sesenta personas y eso que se limitó lo más posible, solamente los que eran cabeza de familia, representando a los restantes.

El cóctel estuvo muy animado y muy abundante, por lo que recuerdo. Nuestros colegas y familiares estuvieron hasta el final. Entre los brindis y la buena música costaba retirarse. Al día siguiente nos fuimos de luna de miel, a Algarrobo, a una casa que nos prestaron y que estaba a la orilla de la playa. Ya la conocíamos, porque nos la habían prestado en otras ocasiones para ir a pintar en grupos. Entre ellos estaba Haroldo Donoso, Fernando Babra, Aída Poblete, Olga Morel. En alguna ocasión fue también mi padre. Era una casa medio rústica, pero confortable. Estaba a la orilla del mar y en las tardes veíamos a los pescadores llegar en sus botes con los mariscos recién extraídos. En la noche nos comíamos unos exquisitos platos de mariscos, muy bien cocinados por la cuidadora de la casa, a la que aprovechamos para salir a pintar sin problemas de almuerzo ni de comidas. Por consiguiente, veníamos muy felices a pasar estos días, disfrutar del mar con la playa tan cerca, pero para mí esta ocasión no fue tan feliz, porque siendo mi luna de miel, tuve una gripe tan fuerte que me obligó a guardar cama unos dos o tres días y después seguir cuidándome por el frío que hacía. Estábamos en invierno. En vista de esto, nos dedicamos a leer un libro. Hacíamos turno de lectura. Enseguida intercambiábamos comentarios. El libro era de Eugenio D'Ors. A la semana volvíamos a Santiago a renovar nuestras obligaciones. Gustavo a hacer sus clases de Dibujo y yo a continuar mis estudios. Llegábamos al departamento que habíamos arrendado en la calle Santa Victoria. Éste era pequeño, pero a nosotros nos bastaba, porque pasábamos el día en Bellas Artes. Eso sí que empezamos a hallarlo muy distante para llegar a pie a la Escuela, como acostumbrábamos. La locomoción dejaba mucho que desear. Los micros pasaban muy distantes. Nos pusimos en campaña hasta conseguir uno en Santa Lucía esquina de Alameda. Volví a vivir ahí, pero ahora frente al departamento de mi padre. Estábamos bien, aun cuando el departamento era muy chico, pero reunía las condiciones que aspirábamos. Estuvimos casi dos años.

En esa época arrendamos un pequeño departamento en calle Santa Victoria casi esquina Lira, estaba flamante, recién terminado, pero a pesar de lo agradable nos pareció muy distante de la Escuela Bellas Artes. Prácticamente no había casi micros y no nos quedaba más remedio que andar varias cuadras, y esto a diario. Tratábamos de venir a almorzar y nos resultaba casi imposible. Total que fuimos pensando seriamente en mudarnos. Tuvimos bastante suerte al conseguir uno en Lira esquina Alameda, en el mismo edificio donde yo vivía con mi padre antes de casarme. Quedaba justo frente a su departamento, estábamos contentos y pensábamos vivir varios años ahí. Para nosotros esta ubicación era ideal.

Terminados mis estudios de Bellas Artes se me reconocieron cinco años de Pintura, más un año gracias a obtener muy buenas notas en mi examen de admisión. Continuaba en la Escuela con la ayuda que había obtenido en el curso de Gregorio de la Fuente como profesora.

Mi amiga Clara Breilung con Gustavo Carrasco Pérez.



A pesar de estar recién casada, me interesé por seguir estudiando tres años de Pintura Mural con Laureano Guevara, quien me eligió entre sus alumnas como su ayudante por unos tres meses para un mural en la Ciudad del Niño, en La Cisterna. El motivo trata cuando Fresia le lanza a Caupolicán su hijo al verlo tan cobarde frente al enemigo español. Mi trabajo consistía en medir en pequeños pocillos las tierras de colores en las proporciones que correspondían al espacio que debía pintar. Eso permitía mantener una unidad de color en todo el motivo, cuyo tamaño era alrededor de tres metros de largo y de forma rectangular. Este trabajo duró cerca de tres meses, pintando todas las mañanas. En las tardes él seguía teniendo la cantidad de color necesaria para avanzar hasta el día siguiente, en el que preparábamos otra cantidad de colores. Eso fue para mí un gran aprendizaje, poder mantener toda la gama de colores en un motivo de esa envergadura y no equivocarme nunca. Creo que don Laureano confiaba plenamente en mí.

Pero no pasó mucho tiempo y, sin esperarlo, quedé embarazada. El período anterior al nacimiento, en general, me sentía bastante bien, nadie notaba que esperaba familia y yo prefería no anunciarlo con tanta anticipación. Hacía clases e iba todos los días en las mañanas a pintar. En esa fecha, cuando tenía un poco más de seis meses de embarazo, empezaron mis primeros problemas, con mareos y diferentes malestares. Inmediatamente fui a ver al doctor Bunster, en la Clínica Central. Comprobó al examinarme que mi problema era de presión alta y me prohibió completamente el uso de la sal, indicándome un régimen estricto de comidas, dejar en todo lo posible la actividad y tener horas de reposo.

El nacimiento se adelantó 15 días. Perdí el agua, por lo que tuve que trasladarme a la clínica a las nueve y media de la noche, pero no nació en esas horas.

Al día siguiente en la mañana llega una enfermera y me pregunta por qué estoy ahí, y yo le contesto que vengo a tener un hijo. Corriéndome la ropa para atrás, quedé sólo con la camisa, y nuevamente me increpa, diciéndome que necesita prepararme para el parto. Le insisto que vengo por una guagua.

Después me comentará que si no lo hubiera visto nacer habría creído que me habrían adjudicado algún otro niño.

En abril de 1948 nació nuestro primer y único hijo. Estuve muy mal. El doctor Bunster estaba preocupadísimo porque pasaban las horas y no nacía, siendo que la noche anterior había perdido el agua y estaba pasando todo el día siguiente, y a pesar de las inyecciones y hacer todo lo posible no nacía. A la matrona la tuvo sentada al pie de mi cama tomándome el pulso desde las tres de la tarde hasta la noche, cuando por fin salimos desde la pieza al pabellón. Gustavo estaba tendido en un sofá rezando fuerte de puro asustado. A mi padre, el doctor Bunster lo obligó a irse, y a Gustavo lo aguantaba por ser quien era. Al fin me trasladaron a las dos de la mañana al pabellón y cuando voy por el pasillo observo a mi padre sentado en un banquito, viéndome entrar a la sala de parto. El doctor lo increpó, preguntándole qué hacía ahí cuando lo había echado para su casa.

Debido a la presión alta no se me podía anestesiar salvo unos segundos, por tener ataque de eclampsia. Le preguntó al doctor por qué motivo siento tanta carrera de caballos y él respondió que era el pulso el que me hacía sentir esos galopes. Sin embargo, con gran admiración del médico, el hijo nació vivo, muy morado por la asfixia de tantas horas. El doctor me lo mostró recién nacido en la palma de su mano. Fuera de lo morado, tenía unas chuletas oscuras. Además, parecía increíble que yo también hubiera podido resistir, y estuviéramos vivos ambos.

Fue mi suegra a verme y a conocer a este nuevo Gustavo. Llevaba varios días y le sorprendió que no me dieran de alta, pero resulta que para poder irme a la casa tenía que dejar todo cancelado. Yo le expliqué que nosotros teníamos la plata para un parto normal, y que no me podía ir y tendría que quedarme no sabía hasta cuando. Se aflijó al darse cuenta de la situación en que nos encontrábamos. Se fue inmediatamente y volvió con la plata necesaria para cancelar nuestra deuda. Yo pensaba que tendría que quedarme a vivir en la clínica. A mi suegra siempre le estuve agradecida de ese gesto tan rápido y oportuno. Cancelada la cuenta, llegamos al departamento de Lira, que se hizo muy estrecho, pues apenas pudimos poner la cuna, pero a pesar de eso nos quedamos unos meses más. Al llegar a la casa me empecé a sentir cada día más mal. Tenían la costumbre en la Clínica Central de mandar a la matrona a dar al niño su primer baño. Llegó la matrona y se encontró que yo seguía en cama, cuando debía estar

en pie y haciendo diferentes cosas, pero yo estaba de otro color del natural y además no me podía levantar, pues me desvanecía. La matrona le contó al doctor y este llegó al día siguiente de sorpresa al departamento en la mañana. Me encontró acostada en el sofá mientras me hacían la cama. Tenía, me parece, algo de fiebre y, según el doctor, el cambio de color era porque estaba con ictericia. Hizo que me acostara inmediatamente y me dijo que tenía varios días de cama hasta que me mejorara completamente. Me advirtió que la ictericia era una enfermedad grave teniendo una guagua recién nacida. Se fue el doctor, pero me mandó una serie de remedios más una cantidad de vitaminas, muestras de médicos. No me quiso cobrar, porque dijo que él había venido sin que lo llamáramos.

Después me citó varias veces a la consulta para ver cómo seguía. El nacimiento del hijo nos dificultó mucho la vida, porque el departamento de Lira era muy chico. Para nosotros dos, que pasábamos fuera, no necesitábamos más, pero con un hijo todo cambió. Prácticamente no cabíamos, pero a pesar de todo nos quedamos unos meses. A medida que crecía se hacía más complicado. Pasaba el día en el Cerro Santa Lucía. Lo mandábamos en su coche, que era en realidad una silla de paseo, donde podía estar acostado y dormir o estar un poco sentado. A mediodía la nana hacía rápidamente el almuerzo y la mamadera. Según el doctor Eggers, el departamento era muy chico y encerrado. Después de nuestro almuerzo volvía al cerro a dormir su siesta y prácticamente estaba hasta cerca de las seis de la tarde. A esa hora se le dejaba jugando en su catre de fierro con baranda, donde estaba muy protegido. Mientras, la nana ordenaba, lavaba la ropa y cocinaba. Tenía que irse en cuanto terminaba de servirnos la comida. No podía quedarse, porque no cabía y alojaba en casa de una tía. Al otro día llegaba a las ocho de la mañana. Hasta que llegó el día en que nuestro niño empezó a caminar y ahí sí que no se pudo continuar.

Conseguimos un departamento en Santa Lucía, muy cerca de la Escuela de Bellas Artes, en un edificio de tres pisos interior. Se entraba por un pasillo, por Santa Lucía. Tavo, como le decíamos a Gustavo para diferenciarlo del papá, aún no cumplía dos años. Apareció una nana muy descriteriada y, sin hablar yo, por divertirse le enseñó a hundir la perilla y dejar la puerta con llave.



Nacimiento, óleo sobre tela, 117 x 89 cms., 1952.

Por desgracia, estábamos recién cambiados y no nos habían dado las llaves para poder disponer de ellas. Nos llama a la Escuela la nana para decirnos que el niño estaba encerrado en el baño con llave, que lloraba pegado a la puerta y se sentía correr el agua. En el cuarto piso de la Escuela, en los talleres, teníamos un mozo que nos tenía muy buena voluntad, le pedi ayuda y fue inmediatamente conmigo. Vivíamos cerca, a tres cuadas. Llevé un taladro para abrir la puerta. No había ninguna otra solución, porque la ventana

del baño era muy chica. Mientras tanto no sabíamos lo que pasaba adentro. Llegamos, abrió la puerta, ya no se oía llorar. Lo encontramos en el suelo, todo sucio, se había hecho de todo y estaba helado. Por suerte, el agua corría sólo por el lavatorio. Empezamos por bañarlo, acostarlo y ponerle un guatero. A los pocos días, otra vez cerró la puerta de su pieza y se reventaron los tapones de la luz, no contestaba nada. Nuevamente llegó el maestro con el taladro y abrió la puerta. Lo encontré sentado en su silla balancín sonriente, la estufa estaba boca abajo y se había apagado por el golpe. Estaba un poco más grande y se le ocurrió subirse en una pequeña silla que tenía en su pieza. La puso sobre el velador y se asomó, casi prácticamente colgando, por la ventana que daba a un garaje de autos. Por suerte le tenía puesto unos maceteros sujetos con unos pequeños alambres, estaba feliz con los papú. Se me ocurre mirar qué hacía tan feliz y me aterré al verlo. Entré en puntillas y lo saqué en el aire. Lo llevé a mi cama, estaba lleno de espinas con los cactus, donde afirmaba la cabeza para mirar mejor. Quedamos todos saturados, no hallábamos cómo sacarle tantas espinas. Por suerte llegó a la conclusión que jamás volvería a hacerlo, porque las espinas picaban mucho. Después de tener tantos problemas continuos con cambio de nanas decidí hablar con las hermanas Noé, quienes eran hijas del sabio, y trabajaban en Chile el sistema Montessori. Una hermana estudiaba pintura en Bellas Artes, lo que me permitió hablar con ella y que me lo recibieran a pesar de la corta edad. Tenía un año siete meses, no hablaba nada, y me exigieron que dijera cualquier palabra que anunciara sus necesidades, pero sólo conseguí que dijera "coco". Esta expresión tenía varias interpretaciones, pájaro o pollo, también anunciaba sus necesidades, fueran menores o mayores. Para mí era un esfuerzo enorme tener que ir a dejarlo todos los días, en una micro generalmente llena y en brazos por lo chico, y vestido con uniforme, que era una especie de delantal blanco. Partíamos como a las ocho de la mañana, tomando la micro en Santa Lucía, nos bajábamos en Tobalaba y caminábamos como tres cuadras para llegar al colegio. Al volver, llegaba justo a la hora de iniciar mis clases en la Universidad. No podía volver a buscarlo porque aún estaba en clases, por consiguiente tenía que ir la nana entre doce y media, pero las cosas de la casa ya estaban resueltas. Eran los tiempos donde no existían jardines infantiles. Me alegre mucho cuando se aprobó la ley que regulaba estos jardines y salas cunas. Cuando Tavo tenía un poco más edad hablé

con la profesora de inglés, que vivía en el colegio con su marido y su dos hijos de 14 y 16 años, si era posible dejarlo a almorzar, por los problemas para traerlo de vuelta, viviendo nosotros a tanta distancia. Lo pensaron un poco y lo aceptaron.

Fue muy simpático, porque le tomaron mucho cariño y el papá jugaba con él. Era inglés, y muy alto, se le paseaba por entre las piernas. Además comía de todo, nunca decía que no a algo que le daban. En vista de esto, unos papás que no hallaban qué hacer con su hija para hacerla comer, le pidieron a la profesora si la podía aceptar para solucionar ese problema. Fue santo remedio, cuando le sirvieron empezó igual que siempre, no queriendo comer, entonces la profesora le ofreció el plato a Tavo con comida y antes que pestañear ésta ya no existía; le trajeron el segundo y fue lo mismo, la niña no quería comer, se lo ofrecieron a Tavo y la comida se desapareció en un instante de lo rápido que se la comió. La niña, al ver que se quedaba sin comer, estaba muy apurada para no quedarse sin nada y se le acabó la mañana.

Vivíamos muy cerca del Parque Forestal, y en los veranos era tradicional los conciertos de temporada al aire libre en el parque. Éstos eran con Música Clásica y los ofrecía la Sinfónica frente a la Escuela de Bellas Artes. A los tres nos encantaba ir y nos llamaba la atención que Tavo, siendo tan pequeño, no más de cuatro años, disfrutara tanto de la música y no molestara queriendo volver a la casa. Hasta el día de hoy recuerda esas noches oyendo la música en el parque.

En ese mismo edificio de Santa Lucía vivía Julio Parraguez con su mamá, en el segundo piso. Era nuestro dentista, además de ser muy amigos. Fue él quien nos recomendó con el dueño del departamento. La mamá estaba feliz, porque antes que nosotros vivían personas que se acostaban muy tarde y eran muy bulliciosas.

A nuestro amigo Parraguez le gustaba mucho tocar el piano. Cuando él llegaba en las tardes, nosotros que estábamos en el segundo piso oíamos perfectamente. Resultaba muy simpático que le pidiéramos que nos tocara algo, especialmente Gustavo que era el que le pedía algo excepcional. Julio tocaba bastante bien y además le gustaba la música clásica, igual que a nosotros.

Continuamente oíamos piezas completas. Además, la mamá se preocupaba de ver los movimientos de la nana cuando nosotros salíamos. Un día salió en la tarde sin permiso y además hacía mucho frío y con comienzo de garúa. Al llegar, me encontré con la sorpresa que no había nadie en mi departamento y que se estaba oscureciendo. Llamé a mi vecina y ella me comentó que estaba extrañada, pues llevaba bastante tiempo afuera. Le encargué que se quedaría mirando mientras yo salía a buscarla, pensando encontrarla en alguna parte. Llamé de nuevo por teléfono a mi vecina por si tenía alguna novedad, me dijo que hacía muy poco que había vuelto y que venía corriendo con el niño en brazos. Esa misma noche la despedía y empezaron mis problemas para encontrar otra nana. Fueron años muy difíciles, con muchas dificultades, especialmente económicas. Además, se juntó que los dueños vendieron los departamentos del interior y llegó otro propietario. Éste subió inmediatamente el precio y venía los cinco de cada mes a cobrar, justo a la hora de almuerzo, entre una y una y media, y así se aseguraba de encontrarnos a todos, además se quejaba de lo poco que ganaba y que no le alcanzaba para vivir. Todos los días cinco eran para mí angustiantes, pero el precio era el justo, aunque no le gustara. Además, Gustavo recibía ese mismo día el sueldo y era el equivalente al valor del arriendo, por lo que cuando se iba no teníamos nada. Hacíamos cuanto podíamos para ganar algo extra. Entre las posibilidades que teníamos había un maestro que hacía vitrales y nunca le faltaba trabajo. Eran algunas veces dibujos enormes de cuatro a cinco metros, varios destinados a las iglesias evangélicas. Poníamos el papel a todo el largo del muro del taller y empezaba Gustavo a mano derecha y yo a mano izquierda. El motivo era sacado de alguna lámina que no tenía ninguna importancia. Nosotros le poníamos lo que podíamos para mejorarla. Al maestro lo que más le sorprendía era que, siendo tan grande, la terminábamos en dos o tres días, pero lo que no imaginaba era que el pago de él nos permitía vivir algunos días. Así estuvimos bastante tiempo, viviendo con

la ayuda del maestro. Más adelante la Universidad mejoró los sueldos de la Escuela de Bellas Artes y eso nos permitió dejar este trabajo tan sin interés y tan apurado por nuestras necesidades. Le recomendé a otra persona, pero dijo que con nuestros dibujos le iba muy bien. Vino en una ocasión muy afligido, porque nadie le quería hacer el trabajo, pero la verdad es que era imposible, se trataba de una escultura en un cementerio en Milán y el personaje lo quería en vitral. Yo lo acepté por ayudar al maestro que estaba en dificultad económica, como agradecimiento por lo que había sido en otro tiempo para nosotros.

Fueron a mi taller el maestro, el italiano del encargo y un amigo del italiano. El amigo empezó a criticar que estuviera haciendo una barbaridad, que de una escultura pretendiera hacer un vitral. Le contesté que estaba completamente de acuerdo, pero que acepté ayudar al maestro que estaba en mala situación y que sin saberlo con su trabajo pudimos muchas veces comer. El maestro me miró asustado, pues no podía creer lo que estaba oyendo.



S/T, óleo, 1958.

Mi padre siguió viviendo en su departamento y estábamos muy cerca, como a tres cuadras de nuestro departamento en Santa Lucía. Vivíamos ahí cuando mi padre murió un 30 de diciembre de 1952. Un día antes de la noche de año nuevo, murió de un ataque al corazón. Tenía arritmia y justo ese día fue a ver al médico, en la mañana temprano, y éste lo felicitó porque su enfermedad se había terminado. Se fue a hacer sus diligencias, empezando por el Banco de Chile. Conversó con el cajero, con el cual eran amigos, y al salir del banco le da un ataque, y al sentirse mal se sienta en las gradas. Las personas que lo observaron sentarse en las escalinatas se sorprendieron al verlo inclinar la cabeza, estar muy rojo y llevar un cheque en sus manos. Llamaron a la asistencia y avisaron a mi casa, gracias a que siempre tenía mis teléfonos anotados. Mi impresión fue espantosa. En primer lugar me dio que buscar al hijo con la nana en el Parque Forestal. Ellos andaban sin llave y no podía dejarlos fuera del departamento sin poder entrar y sin saber cuántas horas tendría que estar yo afuera. Qué angustia más grande. Fue una locura. Inmediatamente me fui a la asistencia, donde fue trasladado. Al llegar no podía creer lo que veía. Mi padre estaba en un pasillo, acostado en la camilla con el sombrero de paja puesto y el brazo colgando. No había nadie y a nadie le importaba. Pedí que por favor lo llevaran a una pieza. Según dijeron, había muerto mientras lo trasladaban en la ambulancia. Luego llegó mi cuñado médico para impedir que lo llevaran a la morgue. Gracias a eso se pudo trasladar primero

a su departamento y al día siguiente, 1 de enero, a la Iglesia San Francisco, para velarlo y decirle misa. Fue enterrado en el Cementerio General. Ese día de año nuevo nos tenía invitados a Gustavo, a mí y a la Clarita, y no recuerdo si a otras personas. Nos esperaba con una botella de champagne en el refrigerador. Nosotros fuimos para cumplir con sus deseos y estar presentes, pero con mucha pena.

A Tavo no quise hacerlo sufrir, porque era muy regalón y muy chico, sólo tenía tres o cuatro años. Pensé que luego, al no verlo, se olvidaría de su abuelo, y cuando él preguntaba le respondía que andaba de viaje. Pero años después, cuando iba a hacer la Primera Comunión, me dice que por favor le conteste la verdad, que en todo ese tiempo ha pensado qué pasó, si nosotros estábamos peleados o qué había sucedido. Creí desmayarme y me di cuenta que por hacerlo mejor había cometido un gran error. En esa circunstancia le dije la verdad absoluta con toda clase de detalles. Lamenté tanto que en todo ese tiempo sufriera sin saber nada. Después de eso no me preguntó nunca más.

Al morir mi padre la casa entraba a la sucesión. Mis parientes se interesaban por la propiedad, pero no lograron ponerse de acuerdo. En vista de esto pidieron que saliera a remate. Los abogados amigos de mi padre me aconsejaron que le aumentara el precio y así no habrían interesados. El consejo dio resultado y no vino nadie al remate. A mí no me importaba que el precio subiera algo, porque yo quería quedarme con la casa, y gracias a eso pude adjudicármela. Tenía seis meses para juntar las platas que tenía que darle a la sucesión. Gustavo tenía un terreno heredado del papá y comenzamos a buscar compradores. Hablé con el arrendatario, que era de la Bolsa de Comercio, señor Howard, quien no quería irse de aquí. Le ofrecí la venta del terreno, arreglamos un precio y lo compré. Además, ofrecí arrendarle la casa por dos años sin subirle el arriendo y que esa suma tenía que cancelarla el 3 de diciembre, a las 9 de la mañana.

El precio por pagar era por el valor del alza de las propiedades en un poco más de un año. Era una cierta suma, no era tan poca plata. Mientras tanto yo heredé la deuda de la casa a 30 años, o sea, ya era propietaria, sólo me quedaba esperar los dos años del arriendo a bajo costo que les facilité para que me ayudaran. Una vez cumplidos los dos años, nos vinimos a vivir en lo propio.



S/T, óleo, 1960.

BUSCANDO LA FORMA PURA

Después del nacimiento de Gustavo hijo, cuando el doctor Bunster me dio de alta, me sentí renacer y pensé seriamente en mis estudios. Estaba fuera de la Escuela y debería saber cómo continuaría mi desarrollo artístico. Me preocupaba un poco recordar hacia atrás, cuando en 1953 nos juntábamos un grupo, llamándonos los cinco, en el Instituto Chileno Francés de Cultura. En esa época comenzamos a pensar en armar un grupo, éramos Ximena Cristi, Aida Poblete, Matilde Pérez, Sergio Montecino, Ramón Vergara Grez. En 1956 expusimos un grupo mucho más importante en el Círculo de Periodistas, formado por pintores, escultores, músicos y poetas. El signo que nos agrupaba era rectángulo, simbolizaba solidez, estabilidad, unidad. Sus componentes querían darle a Chile la posibilidad de aparecer en el movimiento cultural contemporáneo en un lugar y en un arte combativo, como los tienen otras naciones del continente. Todos por igual manifestaron su repudio a la realidad exterior y sometieron sus composiciones al rigor de una bien entendida y fecunda especulación intelectual. En ese año 1956 nació el Grupo Rectángulo. Es difícil hallar en esta exposición un rasgo unificador de las obras exhibidas. Formaban parte del Grupo Rectángulo Gustavo Poblete, Carlos Sotomayor, Elsa Bolívar, Uwe Gruman, Ariel Kessler, Waldo Vila, James Smith, Ramón Vergara Grez, Aida Poblete, Maruja Pinedo, Magdalena Lozano, Guillermo Retamal, Roberto Carmona, Aixa Vicuña. En la inauguración Nicanor Parra leyó sus antipoemas. También participaban otros poetas, como Luis Droguett, Edmundo de la Parra. En 1957 expone en Valparaíso el Grupo Rectángulo de arte moderno, auspiciado por la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile. Rectángulo celebra dos años de su fundación. Además participa en esta ocasión la escultora Isabel Sotomayor. En 1961 el Grupo Rectángulo celebró el cuarto año de sus Salones anuales. Ahí vimos a Mario Carreño, Luis Diharce, James Smith, Matilde Pérez, Elsa Bolívar, Waldo Vila, Ramón Vergara Grez, y la escultora Isabel Sotomayor. En 1959 se efectuó una muestra en el patio oriente de la Casa Central de la Universidad de Chile, organizada por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad y patrocinada por la Asociación Internacional de Artes Plásticas (AIAP), con motivo del simposio de Artes Plásticas que se realizó en Santiago.

Se efectuó en 1960 la primera muestra internacional con la participación de tres países: Argentina, Chile y Uruguay.

Se destacan entre los artistas internacionales Eduardo A. Mc Entyre, Juan Bay, Miguel Ángel Vidal, Antonio Llorens, María Freire, Raúl Lozza, Domingo Di Stefano. Las obras expuestas ponen énfasis en un concepto de estructura funcional, en la que se evidencia el ritmo y la proporción de los elementos. Los artistas hacen uso de la geometría, lenguaje universal y gráfico de la razón.

Desde un comienzo se pensó en destacar a los precursores, Joaquín Torres García, pero no fue posible obtener originales del maestro fallecido. De Chile resalta la presencia del maestro Hernán Gazmuri, que supo mantener hasta el final de sus días su fe en el arte geométrico. No podríamos negar el origen uruguayo del "Universalismo Constructivo". La elaboración y la creación del grupo Madí y el perceptismo de Argentina.

En Chile, el Grupo Rectángulo fue el primer movimiento de artes plásticas que planteó el concepto de arte "no figurativo" y el que definió una pintura y escultura geométrica.

En 1965, con motivo de cumplirse 10 años de la fundación del grupo de arte moderno "Rectángulo", se efectuó una muestra.

Entre 1960 y 1961 terminé mi beca en Francia y vuelvo al Grupo Rectángulo, del cual formaba parte. Les traía, según mi pensamiento, un nuevo aporte. Pensaba que los iba a sorprender, les empiezo a explicar en qué cambios estaban en Europa, especialmente, el Grupo de Recherches Visuelles. Me rechazaron rotundamente y me dijeron que el uso de materiales ni ninguna otra experimentación les interesaba, que ellos seguían siendo pintores con tela, pintura y pincel. Ante eso sólo me quedaba retirarme y seguir yo sola mi camino. Solamente acepté participar en la Primera Muestra Forma y Espacio, por ser internacional y porque la exposición me pareció diferente a lo que ellos planteaban. Después de esa participación quedé totalmente fuera del Grupo Rectángulo.

Todos los que pertenecíamos al Grupo Rectángulo tratábamos de entrar más hacia la geometría y cada cual buscaba cómo resolver su propio problema.

Pasaba el tiempo y cada día me preocupaba más la salida a mi pintura de la realidad. No podía quejarme, tenía buenas críticas, mi pintura gustaba, podía vender. Pero a mí eso no me interesaba seguir haciéndolo, pues no me conducía a ningún lugar. Eso me obsesionaba y tenía que correr riesgos, aun equivocarme, pero era mejor que seguir aceptando la repetición hacia adelante. Esta actitud me hizo pensar que tendría que dibujar más para tener un dibujo con más fuerza. Comencé colocando dibujos de naturaleza muerta de un tamaño mayor de un metro y, luego, tratando de dar más fuerza e ir cada vez simplificando más, y así en este esfuerzo estuve más de un año. Tanto buscaba la fuerza que las líneas fueron cada vez más firmes y cada vez me importaba menos el modelo. Estaba en este planteamiento, tratando siempre de afirmar más y más el dibujo, hasta que un día me sorprendí al comprobar que el motivo dibujado había desaparecido del todo y me encontré en plena geometría, la que no abandonaría nunca más.

ENTREVISTA

EM) Ernesto Muñoz en las preguntas

MP) Matilde Pérez en las respuestas

EM 1.- ¿En qué momento usted visualizó otra realidad distinta a la figuración?

MP No fue un proceso fácil, se me fue dando en el tiempo, aun trabajando en la figuración estaba muy conforme mientras pudiera seguir nuevas posibilidades, con nuevos planteamientos plásticos, tenía motivaciones para continuar, pero el tiempo iba pasando y empecé a darme cuenta que tenía capacidad para hacer lo que yo quisiera y que tendría que repetirme, ya que en esa fecha llevaba más de 15 ó 20 años pintando al natural y que tenía por delante más de 20 años para seguir con lo mismo. Me empecé a cuestionar y a buscar desesperadamente cómo abandonar algo que me había sido tan grato por los buenos resultados. Entré en búsquedas que no sabía a dónde me llevarían. Dejé la pintura de caballete para dedicarme a la investigación. Pensé que lo que más falta me hacía era darle al dibujo una mayor firmeza. Tendría que ir delimitando la forma. Para buscar dentro de esas posibilidades, coloqué una naturaleza muerta de más o menos un

metro con varios objetos. La dibujaba tratando de darle cada vez más fuerza y simplicidad. Así estuve un buen tiempo sin mayores resultados, apareciendo siempre nitidamente el objeto. Pero llegó un día en que, después de varios meses, me encontré con la sorpresa que toda la realidad había desaparecido y sólo teníamos un motivo geométrico. Me costó convencerme que por fin había llegado a otro camino y que ese era la geometría, y que sería de ahí para adelante mi camino definitivo. Era para mí una sorpresa bastante desconcertante, que yo había elegido en una búsqueda sin limitaciones. No tenía conocimiento sobre la geometría.

Había dado el paso esencial y logrado pasar de lo sensorial a lo mental. Es un problema de forma, de espacios y de composición. Hace tiempo tuve conciencia que el arte, al menos para mí, había dejado de ser localista, porque el mundo se ha reducido y ya no hay países separados, estamos todos conectados. ¿Cómo voy a estar pintando la Cordillera de los Andes? Me interesa un arte que refleje nuestra época con posibilidades de recreación, de multiplicación y de expansión.

El movimiento forma parte de nuestro diario vivir. El movimiento es el problema de la vida. Si tú miras el Universo es movimiento y tu vida es en el fondo un permanente movimiento mental.

PRECURSORES GEOMÉTRICOS

Debemos partir por Rusia donde se produjo (1907 - 1927) el arte llamado Avant Garde, una magnífica eclosión, única en el concierto universal del Siglo XX. Nunca después del arte de los iconos del XIV al XVII se había conocido una tan grande magnificencia en las Artes Plásticas. Basta con nombrar el suprematismo de Malevitch y de sus discípulos, con la creación de una abstracción única en su género, el constructivismo. Los cubos futuristas que habían apostado su contribución a los movimientos de avanzada en 1913 - 1915 vieron en la revolución de 1917 el eco sobre el plano político de sus propias preocupaciones. El viejo orden burgués contra el cual se ponían insurgentes deseaba un lugar para la elaboración de un mundo nuevo, donde el artista encontrara su rol dentro del cuerpo social y en armonía consigo mismo. Los artistas modernos tomaron una parte activa en la reorganización de la vida artística en la

enseñanza, museos, búsquedas. Malevitch, Tatline, Rodtchenko, Kandinsky, fueron llamados a ocupar puestos de responsabilidad. Se creó el Departamento de Bellas Artes. Los talleres libres en Petrogrado y los talleres de arte y de técnica donde muchos miles de estudiantes podían seguir a la vez un aprendizaje en distintas técnicas, basándose en las teorías más recientes.

El conflicto internacional de 1914 - 1918 va a proyectarse sobre las luchas del proletariado ruso, que aparece como un movimiento obrero hostil a la guerra. Según Lenin, 1917 marca el comienzo de la Primera Revolución socialista mundial. Una guerra civil entre rojos y blancos. Esta se produce a través de toda Rusia, mientras comienza la construcción del nuevo Estado soviético. La mayoría de los artistas rusos se identifican con la revolución de octubre, y desean trabajar para ella. La revolución de octubre da a los artistas la posibilidad de realizar un ideal ardientemente deseado, concretar la idea de la Revolución en el arte. De ahí viene el gran entusiasmo que caracteriza al arte llevado a la calle. Son usados los muros, los puentes, los monumentos antiguos que están en la vía pública. El afiche se pone al servicio de la propaganda revolucionaria y asistimos a la aplicación de las ideas constructivistas en la producción de revistas y proyectos murales. Entre las revistas, destaca L.F.G. (Front Gauche), el foro de los teóricos de la agricultura del dibujo y de la creación industrial. Alrededor de 1925 el afiche es realizado para el espectáculo (film circó teatro). Se diferencia entre una óptica de efectos buscados, con siluetas que anticipan la producción cinematográfica.

Por entonces, los hermanos Stenberg desarrollan un mimetismo mágico, recurriendo a la visión tridimensional con diferentes perspectivas, sin acudir a la fotografía.

MALEVITCH Y EL SUPREMATISMO

Kazimir Malevitch (1878 - 1935) se convirtió en el principal representante de la abstracción pictórica y situó a Rusia en el primer lugar del movimiento moderno. Como pintor se centró en el análisis metódico de la estructura de la imagen. El estudio de Cézanne y de Picasso, que Malevitch pudo admirar en la colección de Chukin, limitando los objetos a lo esencial, le



Kazimir Malevitch.

ayudó en la consecución formal del rigor y poder reducir el objeto a modelos geométricos, característica del periodo cubo futurista, pareciéndose a las obras de Léger, que en esa época se diferenciaron por el color. Empezó a manifestarse Malevitch con el cubo futurismo en el año 1913. En un desesperado intento de liberar la carga del objeto se refugió en las formas cuadradas y expuso un cuadro que consistía únicamente en un cuadrado negro sobre fondo blanco. Así se inició su obra suprematista que no sólo señalaba el punto culminante de sus realizaciones sino de toda la evolución artística del siglo XX. La última exposición de pintura futurista es celebrada en Petrogrado, en 1915, y en ese momento Malevitch presentó sus primeras pinturas suprematistas.

El suprematismo le daba el poder absoluto a la sensibilidad pura, afirmaba Malevitch en el manifiesto del suprematismo que fue publicado en 1915, con el título de "Cubismo al Suprematismo". Lanza así el manifiesto que le daría el soporte teórico a toda una corriente estética que transformaría el concepto de visión del mundo a partir del arte. Su pintura cuadrado negro sobre fondo blanco es de 1915. Cuatro años después cuadrado blanco sobre fondo blanco, sobre una forma rectangular. Actualmente

se puede ver expuesto en el MOMA de Nueva York. Malevitch fue un teórico que no le preocupó la exaltación de los ideales revolucionarios, sino que la rigurosa formación cultural de las generaciones que habían de constituir el socialismo.

Malevitch, Kandinsky, Mondrian defendían el arte como una actividad espiritual y visionaria, que no debe someterse a lo útil y funcional. El artista debe mantenerse a un nivel de creación especulativa y no debe producir modelos abstractos a la industria, a la arquitectura o a la cerámica.

Al retorno de Berlín, en 1927, Malevitch vuelve a la figuración, incluyendo su experiencia suprematista. Las últimas versiones tardías del cuadrado negro de 1929 constituyen uno de los mejores testimonios de cómo logró que los colores quedaran igualmente suprematistas.

Tatline, al contrario, planteaba que ellos debían adaptarse a las necesidades de la producción industrial. Pretendían rescatar al artista encerrado en su pequeño mundo y enfrentarlo a la época de la industrialización. Había que acercar al artista al mundo de la producción carente de diseño artístico. Tatline propugna, a través del constructivismo, que la apertura de las artes debía ser eliminada como residuo de una jerarquía de clases. Para él la pintura y la escultura son en sí construcción y no representación. Se tiene que considerar la cultura de los materiales, al igual que en la arquitectura los procedimientos deben responder a los valores funcionales y visuales.

Tatline admiraba las obras de Cézanne y miraba con respeto a Picasso y a Léger. En 1913 estuvo en París y llegó lleno de ideas nuevas. En 1919 el gobierno encargó a Tatline el monumento a la tercera internacional, uno de los más novedosos proyectos. Definió el proyecto como un conjunto de formas artísticas puras: pintura, escultura, arquitectura. En ese instante introdujo el movimiento como principio. Desde ese momento se convirtió en una constante de las composiciones constructivistas. Los principales continuadores fueron Gabo, con la visión cinética, y Rodtchenko, con los móviles. Se ha calificado la escultura a la tercera internacional como torre Eifel del proletariado, también como Torre Tatline. Era un conjunto de locales destinados a la

utilización precisa. En el interior de una espiral de 303 metros de altura y soportada por una estructura compleja, dispuso tres volúmenes, suspendidos por cables de acero, un cubo, una pirámide y un cilindro. La espiral representaba la "línea de movimiento de la humanidad liberada".

Los tres volúmenes eran destinados a centro de comunicaciones, centro legislativo y, el tercero, de reuniones. Estos cuerpos giraban sobre un eje, siguiendo diferentes ritmos (un giro por año, por un mes, por un día). Tatline, Gabo y Pevsner son reconocidos por su influencia en la cultura de materiales. En 1920, en el manifiesto realista, proclaman con fuerza cinco principios de la escultura constructivista, en que lo esencial consiste en considerar la línea de dirección dinámica, suprimiendo el volumen. Se produce una controversia alrededor del constructivismo en 1922. La toma de lugar de la NEP favorece la vuelta a las formas artísticas más tradicionales para los artistas, es decir, sigue la primacía que ellos habían ejercido por cuatro o cinco años durante la revolución como movimiento artístico del comunismo. Muchos de esos debates convergieron en el conflicto que en 1920 opusieron de una parte a Malevitch y Kandinsky, y por la otra a Tatline y Rodtchenko. Los primeros defendían el arte como actividad espiritual y visionaria, que no debe someterse a las variantes de lo útil y lo funcional.

El ensayo del marxismo leninismo y del estalinismo de imponer un espíritu de partido como motor del nuevo arte produjo desde 1934 sólo mediocridad, ninguna obra del realismo socialista, realismo provinciano. La controversia alrededor del constructivismo en 1922 favorece a la vuelta de la forma artística más tradicional y retira a los artistas de izquierda, es decir, a la Avant Garde. Ellos ejercieron la supremacía durante cuatro o cinco años, mientras tanto aparecía la maduración de la revolución con el movimiento del comunismo. Tatline, y sobre todo Rodtchenko, como artistas, debieron someterse a la nueva sociedad y a las necesidades de la producción industrial e inscribirse en el arte de crear sus objetos.

El arte del siglo XX toma características considerables de ruptura y de aspectos revolucionarios. Lleva junto a la tecnología la investigación estética, la que se consolida y plantea nuevos

rumbos al diseño y a la industria, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial. Aparecen los espectáculos para el pueblo en Moscú y San Petersburgo, las representaciones al aire libre en Salzburgo, París, Avignon, Florencia y los festivales internacionales que llegan vía satélite. El ballet se transforma en un nuevo concepto de la danza (Diaguilev, 1910, vinculado notoriamente a las artes plásticas).

Los avances en la mecánica musical (el disco, la radio, el cassette), al igual que la mecanización de la imagen, llegando al color y a la tridimensionalidad (fotografía, cine, televisión, video), traerán múltiples consecuencias en la concepción estética, en el pensamiento y psicología del hombre post moderno. Desde 1900, la arquitectura se reestructura y ordena con las nuevas técnicas del "hormigón" armado, que permitirán elevaciones y grandes superficies sin soportes. Por ello, el verticalismo y horizontalismo será el principio dominante. Sobresalen los arquitectos, como Gropius y Le Corbusier, que abrirán nuevas y audaces perspectivas a la arquitectura. Al fundarse la Bauhaus se crearán modelos que repetidos industrialmente revolucionaron el diseño y la arquitectura.

BAUHAUS 1919 - 1928

Walter Gropius fundó la Bauhaus en 1919, en Weimar. Los antecedentes de la Bauhaus se remontan al siglo XIX. Comienzan con la creciente industrialización primero en Inglaterra y más tarde también en Alemania.

El proceso tecnológico trajo consigo un cambio en las estructuras sociales. Amplios sectores de la población se proletarizaron. Gracias a esto se pudo racionalizar y abaratar la producción de bienes.

Inglaterra se alzó en el siglo XIX como la potencia industrial más prominente de Europa. Había que lograr una cultura del pueblo y para el pueblo. Se convirtió en aquellos tiempos en el desafío de casi todos los movimientos culturales innovadores. Hasta la década de los noventa hubo en Alemania un empuje reformador importado de Inglaterra a través de Bélgica. Con él se introdujo el modernismo que dominaría Europa durante diez o quince años.



Extremo derecho: Walter Gropius en los inicios de la Bauhaus.

El manifiesto de la Bauhaus contenía no solamente una aclaración de principios. La meta final de toda actividad artística es la construcción. Informaba sobre los objetivos, el programa educativo y las condiciones de admisión. No pasó mucho tiempo antes que se matricularan 150 alumnos, casi la mitad de ellos mujeres. El moderno grabado de madera de Feininger las había atraído. Muchos estudiantes llegaban de la guerra y querían darle sentido a sus vidas. La llamada de Gropius hizo que de todas partes acudieran los más entusiastas. La novedad de Gropius era subordinar la escuela a una meta: el edificio levantado colectivamente al que todos los oficios debían contribuir.

En su manifiesto, Gropius quería educar a jóvenes en la Bauhaus para dar curso a un proceso formativo de consecuencias sociales. Esta doble orientación, en la que se basa su particularidad y significado en la República de Weimar, no abandonaría nunca la Bauhaus. Los primeros años de la Bauhaus llevan un fuerte espíritu comunitario, se planeaba, se diseñaba y construía para el "hombre nuevo". Todos se tenían por artistas, bien como artesanos, bien como educadores, querían contribuir a la "catedral

del futuro". De las fuerzas opuestas, surgió el equilibrio creativo, cuyo balance se habría de experimentar, cuestionar y cambiar en los años siguientes. En el primer año tres artistas de diversa procedencia fueron llamados a la Bauhaus: el pintor y docente Johannes Itten, el pintor Lyonel Feininger y el escultor Gerhard Marcks. De los tres, Itten era sin duda el más influyente. Fue él quien desarrolló el curso preparatorio, el que llegaría a ser el corazón de la pedagogía de la Bauhaus. Feininger era un conocido pintor expresionista y se encargó del taller de impresión. Uno de los talleres más completos de la escuela fue el del escultor Gerhard Marcks, a quien le interesaba la artesanía. Su tarea fue constituir un taller de cerámica.

Georg Muche aceptó el llamamiento de Gropius y se trasladó a Weimar en 1920, dando clases en varios talleres.

El consejo de maestros invitó en 1920 a Paul Klee y Oskar Schlemmer para que se incorporaran a las clases, también Lothar Schreyer se encargaría del taller de teatro, especialmente como contrapeso ideal a la construcción "Construcción y Teatro", trabajo y juego debían enriquecerse mutuamente.

El siguiente maestro fue en 1922 Wassily Kandinsky, considerado el máximo representante de la pintura abstracta, que se había trasladado desde Rusia a Alemania en 1921. Así en el espacio de tres años había logrado Gropius reunir en la Bauhaus a un círculo de artistas de la vanguardia, dispuestos a ocuparse de las tareas que a primera vista nada tenían que ver con su arte. Aquí veían la oportunidad de que el arte volviera a formar parte de la vida cotidiana.

En mayo de 1924 se registra un plan de taller con Josef Albers y la clase de Laszlo Moholy-Nagy, como parte más amplia del curso preparatorio, mientras los cursos de Klee y Kandinsky sólo abarcan tres horas semanales. En 1923 Laszlo Moholy-Nagy reemplaza a Itten. El estilo y las tareas cambiaron por completo.

En la "Frutera" de Albers se renuncia al carácter artesanal, aunque también ha sido trabajada a mano, con cristal, metal, madera lacada negro.

En 1928 Gropius dio a conocer su dimisión del puesto de Director de la Bauhaus. La Escuela se encontraba con su edificio inaugurado un año atrás en Dessau. Estaba en la cúspide de su prestigio y disfrutaba de creciente fama internacional. Una Bauhaus sin Gropius parecía impensable. Gropius justificó su decisión, diciendo que la Bauhaus estaba ahora bien afianzada y él quería volver a la construcción. Habían surgido una serie de problemas internos de carácter fundamental y de su solución dependía el éxito de la evolución de la Bauhaus. Hannes Meyer, el arquitecto suizo propuesto por Gropius como su sucesor, heredó estos problemas. Hannes Meyer es aun hoy "el desconocido director de la Bauhaus", sin embargo su mandato como director duró tres meses más que el de su sucesor, Ludwig Mies van der Rohe. Meyer fue rechazado por su compromiso político. Entre los instigadores de este despido están Albers, Kandinsky y Gropius.

Después decidió aceptar el nombramiento. Su campo de acción era la recién instalada sección de arquitectura. Ya entonces sentó las bases directivas de su actividad posterior. La tendencia primordial de su clase era funcionalismo - colectivismo - constructivismo. A pesar de todas las dificultades con Gropius, éste en 1928 propuso a Meyer como su sucesor. Meyer que ya había dispuesto de casi un año para familiarizarse con la Escuela, aceptó la propuesta para director y el Consejo de maestros dio su aprobación.

Meyer inició una reforma inmediata consecuente con la estructura interna. Amplió la instrucción básica, se elevó la remuneración de Klee y de Kandinsky y se acordó que Kandinsky daría clases en los semestres primero y cuarto, Klee en el segundo y Schlemmer en el tercero.

Meyer continuó haciendo cambios en diferentes campos, lo que produjo el retiro de varios e importantes profesores. Subdividió la sección de arquitectura en aprendizaje y ejercicio de la construcción. Ésta era la más importante sección de la Bauhaus.

No fue hasta 1934 cuando lo moderno llegó a contar con el pleno rechazo nazi por ser "anti-alemán", "anti-arte y bolchevique", arte degenerado.

MARCEL DUCHAMP

Presentaremos las experiencias que colocan a Marcel Duchamp en América Latina. En 1918, cuando Marcel Duchamp visitó Argentina durante un año, realizó desde su casa en la calle Alsina de Buenos Aires trabajos recogidos por Lea Lublin y Roberto Elías en sus obras.

En diálogos con Pierre Cabanne.

Cabanne : En 1918 usted partió a Buenos Aires.

Duchamp: Sí, viajé a un país neutral, usted sabe fue desde 1917. Estados Unidos estaba en guerra y yo había dejado Francia, básicamente por falta de militarismo, por falta de patriotismo, si usted desea.

Cabanne: Pero usted ha caído en un patriotismo peor.

Duchamp: Yo caí en un patriotismo americano, así antes dejar los Estados Unidos. He tenido permiso porque estaba clasificado en una categoría F, que es para extranjeros quienes son llamados en emergencia externa. Pedí permiso para viajar, para partir a Buenos Aires.

Fueron muy atentos y me dieron permiso por seis meses y junio y julio del año 1918 viajé a un país neutral que se llamaba Argentina.

Cabanne: Llevando con usted las llamadas esculturas de viaje.

En 1941, en la correspondencia que tiene con su hija Manola, el poeta Vicente Huidobro destaca su total adhesión a los postulados de Duchamp. La tercera confluencia con Duchamp la marca la crítica Maricarmen Ramirez, alejándose de la mirada europea.

Empieza a pintar hacia 1907 - 1908. Coincide su juventud con la época del cubismo y del futurismo, movimientos que abraza y abandona y se lanza a una actividad subversiva en el campo del arte. Se convierte en uno de los precursores del Dadá. Después en uno de los surrealistas más famosos. Duchamp siempre fue un personaje central por su actividad, al mismo tiempo que un artista marginal. Nunca fue un abanderado, nunca fue hombre del partido. Duchamp introduce la ironía en el arte moderno, la auto ironía, la negación, la crítica. El gesto más usado por Duchamp fue la invención de los ready made y los caracteriza como "objetos expulsados" de su contexto utilitario o natural. A Duchamp se le ocurre coger un objeto cualquiera, por ejemplo, un peine, una



Marcel Duchamp

plancha, para colocarlo en el centro de una obra de arte. Así hace una crítica de la cosa artística. Los artistas crean cosas artísticas. Duchamp se burla. El ready made puede ser natural, puro, cuando un artista coge un objeto y lo coloca ahí simplemente o puede ser modificado. Un ready made puro es "La rueda de bicicleta", 1913, o bien el famoso urinario que envió, creo que en 1917, a una exposición en el Salón de los Independientes de Nueva York, con el título de "Fuente" y firmado por "Mutt". Duchamp se burla

del artista, porque "Mutt" es un personaje de las tiras cómicas. Un ready made modificado es, por ejemplo, la reproducción de la Gioconda (L.H.O.O.Q.), a la que le pone bigotes y una inscripción obscena en francés como título. Aquí, Duchamp se burla de una obra de arte venerada en occidente, porque se ha convertido en un objeto industrial, a fuerza de ser manoseada por las repeticiones y por la mala literatura.

A veces lo que más interesa en Duchamp es el ready made modificado, que puede llegar a ser un auto ready made. Por ejemplo Duchamp, que era un gran ajedrecista, se hace un retrato fotográfico que se ve de espaldas, jugando al ajedrez. Lleva la coronilla tapada y en ella se ha dibujado una estrella. Esto es mucho más interesante, porque el artista Duchamp se convierte en un ready made, el que es, al mismo tiempo, modificado por el artista. Se trata de un juego bastante extraño, que él lo llamaba "metaironía". Muy joven empieza a pintar desnudos y la mujer desnuda se convierte en un tema fundamental, pero no en su aspecto más real, más carnal, porque Duchamp ve la mujer al mismo tiempo que ve las distintas manifestaciones de la energía, llamémosla cósmica. Por ejemplo, ve a la mujer como naturaleza: colinas, valles, árboles, hojas, agua, sobre todo agua. Pero también contempla a la mujer como transmisora de esa energía cósmica, de esa energía sexual.

La mujer para Duchamp es la realidad misma a través de las distintas manifestaciones. Duchamp realiza a los 20 años "Desnudos en una escalera". Dos dibujos de una muchacha desnuda que desciende de una escalera. Un año después, pinta otra obra muy influida por el fauvismo, que se llama "Desnudo rojo", y otra "La Selva", en la que aparecen dos mujeres desnudas. Siempre la obsesión de la desnudez. De pronto, unos años después, en 1911, ya en plena relación con el cubismo y el futurismo, pinta un cuadro con un título en español "Dulcinea". Es el retrato de una muchacha que vio en una calle de París y usa la técnica del futurismo, pintar el movimiento. La sorprende en cinco momentos distintos, hace pintura simultaneísta. Pero también realiza una acción de tipo irónico en algunas de las cinco apariciones, esta misma mujer está vestida y, en otras, desvestida. Es un strip-tease metafísico.

MUJER, MÁQUINA ERÓTICA

Un año después, en 1912, pinta una de las obras más escandalosas "Desnudo bajando una escalera". Y este desnudo que desciende por una escalera es una mujer como la que había pintado unos años atrás, pero ya no es una mujer, es una máquina, un fuselaje de avión, una pirueta irónica. Duchamp pasa del realismo al fauvismo y a esta versión tan suya del cubismo y el futurismo, pero si la forma es muy distinta, el tema es el mismo: la mujer. Años después pintará, finalmente, "La novia desnudada por los solteros" y ahí ya no hay movimiento: se trata de una figura estática, sin movimiento, no humana. La novia es un motor. La novia es un obra monumental que está pintada sobre un vidrio. Es pintura transparente, pintura por la que se puede ver a través, pero si se mira un cuadro pintado sobre un vidrio, también se ve lo que está detrás. Esto se convierte en un juego metafísico, pronto la pintura confunde la realidad. El gran vidrio está acompañado de un libro, "La Caja Verde", que tiene la función que cumplen los folletos de un aparato muy complicado. Es una explicación naturalmente no de tipo industrial, sino intelectual e irónico de su funcionamiento.

Arriba está la Vía Láctea, esta zona de nubes con tres tableros, que es la región de la energía, donde vivían para los antiguos Júpiter y los dioses que desencadenan la tormenta. Cuando se enciende el tablero, hay descargas eléctricas que se comunican inmediatamente a la virgen, a la novia, digo virgen porque no es la esposa de nadie, pero ya está casada, es la desposada antes de la consumación del matrimonio. Entonces la descarga eléctrica pone en movimiento el aparato de la virgen: la descarga de la novia asciende y toca a los nueve solteros, a los nueve pretendientes que están dormidos, y se realiza a través de una suerte de gas de alumbrado. Este gas de alumbrado enciende, exactamente como el deseo sexual prende a los seres humanos, a estos monigotes, que se despiertan y que empiezan una serie de transformaciones muy complicadas. Los solteros pasan por la maquinaria siniestra del molino de agua y por los tamicos, entonces se convierten en polvo. Finalmente caen en la zona de abajo, convertidos en "gotas espécicas", según Duchamp. De ahí pasan a través de la zona de los "tigos oculistas", en lugar de testigos oculares, ya convertidos en miradas. Es una metáfora muy vieja: el deseo se

convierte en flechazo. Duchamp convierte en seguida en tiros, para que los solteros disparen su deseo. Sin embargo, no pueden pasar, porque hay una barrera que les impide saltar a donde está la novia. Disparan sus deseos con sus miradas, y con mala puntería no tocan directamente a la novia, que es lo que la novia quiere, porque en el fondo es bastante exhibicionista. Ella desciende y ante el éxtasis de los solteros, se desnuda, caen sus vestiduras en otro acto de strip-tease metafísico. Por último, la novia sufre un éxtasis, un orgasmo y fin del acto.

A la vez, hemos asistido a una representación de orden mecánico, industrial, y a una representación erótica, y a una representación de "burlesque", de teatro frívolo. Todo es muy desconcertante.

En una época en que Picasso y Matisse se dedicaban a revolucionar el color y la perspectiva, él por su parte cambió las reglas del juego. Con él, el título de la obra adquirió más importancia que la obra misma. La pintura dejó de ser retiniana y manual y se transformó en una máquina filosófica e hilarante. Este burgués de Normandía debió armarse de gran audacia para ir al Bazar del Hotel de Ville a buscar un objeto manufacturado, porta botellas o peine para perro, y darle estatuto de obra de arte. De la pala para la nieve hasta la ampollita de vidrio que contiene el "auténtico aire de París", pasando por la rueda de la bicicleta clavada en un taburete, todos los objetos ready made concurren en Venecia. Entre ellos se dan cita el famoso orinal que causó escándalo en el Salón de los Independientes de Nueva York, en 1917.

DE STIJL 1917 - 1931

Claramente se manifiesta en De Stijl una innovación fundamental del arte moderno, se ha eliminado toda reproducción de objetos. La composición de los cuadros obedece a principios elementales. Tres colores básicos: amarillo, rojo, azul, combinados con superficies negras, blancas, grises, el resultado son simples cuadrángulos delimitados por líneas negras. Sin embargo ningún cuadro es igual a otro, al contrario, su aspecto resulta siempre nuevo. Ello demuestra una cosa, que el arte es simple, aunque no simplista. Simples son sus medios, pero no la obra de arte creada con su ayuda. Si comparamos los cuadros de Mondrian

con los de otros artistas del grupo De Stijl, nos percatamos de lo amplio que es el espectro de posibilidades expresivas. Todos trabajaron mientras fueron miembros del grupo con colores y formas elementales y, sin embargo, las obras de cada artista se distinguían considerablemente de las de los demás. En nombre de De Stijl se suele utilizar para sus creaciones y figura en la historia del arte como la aportación neerlandesa al arte moderno.

De las variantes del arte abstracto, distingue a De Stijl el empleo de formas geométricas que más parecían pertenecer al diseño técnico. De esta manera este movimiento se inserta en la corriente general europea del llamado constructivismo. El ideario de De Stijl no se contrajo nunca a un género artístico particular, fue desde el principio orientado hacia la realización de obras en todas las artes. La lista de artistas ilustra el carácter universal del grupo. La figura central del grupo era Theo van Doesburg. De regreso de Holanda fundó una revista, que fue llamada "De Stijl", y el título de ésta lo convirtió en el nombre que representaba el movimiento, aunque Mondrian prefirió siempre (neoplasticismo). La redacción de la revista propicia un estilo unitario, común a muchos artistas, que por lo demás difirieron entre sí, y entre los miembros más famosos se cuentan los pintores Mondrian y George van Tongerloo. También hubo contactos e intercambios con los dadaístas y con la Bauhaus, donde van Doesburg enseñó por breve tiempo.

De Stijl son modelos que un pequeño grupo de artistas inventara hacia varias décadas. Sus audaces construcciones fueron consideradas en su día como extrañas y chocantes, pero posteriormente imitadas, variadas y modificadas infinitas veces. En las postrimerías del siglo XX, al final del vertiginoso desarrollo experimentado por el arte en los últimos cien años, aquel período de innovaciones radicales se halla definitivamente concluido. Los nombres de los artistas en cuestión se han convertido en sinónimos de arte moderno, su popularidad es el más caro indicio de su significado artístico.

Pero al mismo tiempo hay que subrayar no solamente que las creaciones de Mondrian y otros miembros del grupo De Stijl, como el pintor George van Tongerloo, habían participado de las ideas del filósofo holandés M. H. J. Schoenmaekers, sino también que su filosofía estaba en el "aire" de la época. Hay muchas

semejanzas entre las ideas de Schoenmaekers y las de Kandinsky y van Doesburg y probablemente otros miembros del grupo que habían leído "Sobre lo Espiritual en el Arte".

El elemento distintivo en el neoplasticismo era su deseo de objetividad, su tendencia individualista. Por consiguiente, según podría decirse, su tendencia anti-expresionista. Esto fue un extremo en el alma oriental de Kandinsky. Hasta en sus obras más precisas subsiste en él un elemento de sensibilidad que Mondrian juzgaba demasiado sentimental.



Piet Mondrian

PIET MONDRIAN

El pintor que iba a desarrollar hasta el extremo el objetivo de la abstracción, fue Piet Mondrian, nacido en Holanda en 1872. Comenzó a pintar desde muy joven y recibió la preparación académica usual. Pasó del realismo académico al impresionismo

y luego al fauvismo y en 1910 - 1911 fue atraído por el cubismo. Viajó a París a fines de 1911 y permaneció allí hasta el estallido de la guerra de 1914, absorbiendo y valorando las nuevas manifestaciones que se estaban produciendo en aquellos importantes años. Su cubismo fue siempre analítico y al parecer nunca coqueteó con el cubismo sintético de Gris.

Su estilo final de abstracción pura surge gradual y coherente de su paciente investigación.

Mondrian no era un intelectual en el sentido usual de la palabra y careció de un vasto campo de conocimiento o experiencia.

Pero dominaba un vocabulario filosófico procedente de una sola fuente, del filósofo Schoenmaekers. Es cierto que antes que conociera a este filósofo estuvo en Laren en 1916, año en que conoció a van Der Leek y van Doesburg. Mondrian era ya un miembro de la Sociedad Teosófica y se había incorporado a ella en Amsterdam en 1909, pero Schoenmaekers será un pensador original y había creado un sistema neoplastico que denominó "misticismo positivo" o matemática plástica. La conexión entre estas expresiones aparentemente dispares se explica como sigue: "la matemática plástica significa un pensar verdadero y metódico, desde el punto de vista del creador, y el misticismo positivo enseña las leyes de la creación reguladas por la razón, penetrando así en la naturaleza por medio de la visión plástica".

Por su parte, Mondrian define el neoplasticismo como un medio por el cual la variedad de la naturaleza puede ser definida en la relación plástica. El arte se convierte en un medio intuitivo, tan exacto como la matemática en la representación de las características fundamentales del cosmos.

Podemos advertir las cualidades universales que son propias de la tradición holandesa: claridad y austeridad. Estas cualidades fueron expresadas en el grado más alto por Mondrian. Basta comparar lo realizado por éste con la obra del resto del grupo para comprender que hubo en Mondrian un elemento de genio del que los demás carecieron. Hay en su obra y hasta en sus escritos más de una chispa de fuego sagrado. Su larga búsqueda de armonía e intensidad de precisión y equilibrio se encuentra en cada obra

(1) Apartir del libro "Historia de la pintura moderna", de Sir Herbert Read.

individual y en el conjunto de sus creaciones. Mondrian amó al hombre y creyó que el nuevo arte constructivo crearía entre nosotros una belleza profundamente humana y rica, pero una belleza nueva.

EM 2.- ¿Cuándo descubrió usted a Malevitch y los constructivistas rusos?

MP Me parece increíble tener que reconocer que me fue muy tardío el conocimiento. Durante los años de la segunda guerra mundial no llegaba ninguna revista interesante y los ayudantes en Bellas Artes, que éramos como 30, nos juntábamos y tratábamos de plantearnos otras posibilidades, pero no había facilidades para viajar, ni llegaba información cultural.

Sólo vine a saber de los constructivistas rusos cuando fui becada a Francia y ahí conocí y recibí toda clase de información de lo que había significado ese movimiento. Los constructivistas rusos tuvieron que emigrar a distintos países porque eran seres tan pensantes y libres que no servían para los planes de Stalin, que quería una pintura que sirviera para el partido y una que tuviera la visión de exaltar el socialismo marxista. Algunos tuvieron que emigrar a Alemania, al Bauhaus, y a Estados Unidos.

EM 3.- ¿Usted está considerada como la primera artista que trabajó con un nuevo concepto de arte, abandonando la pintura de caballete?

MP Tuve la impresión que el mundo había evolucionado como para seguir con la pintura de caballete. Esto me comprometió a una búsqueda de nuevos materiales y nuevas tecnologías. Me parece muy interesante ese cambio de visión total, por la cantidad de nuevos mecanismos como computadores y otra serie de descubrimientos. Por consiguiente, tenemos que aceptar una nueva concepción del arte y de la vida

EM 4.- ¿A qué atribuye usted el origen del arte concreto en América del Sur?

MP En la Primera Bienal de Sao Paulo, 1951, fue Max Bill el ganador. Este Gran Premio dio origen al conocimiento del arte concreto, siendo el arte fundamental de la ciudad de Sao Paulo.

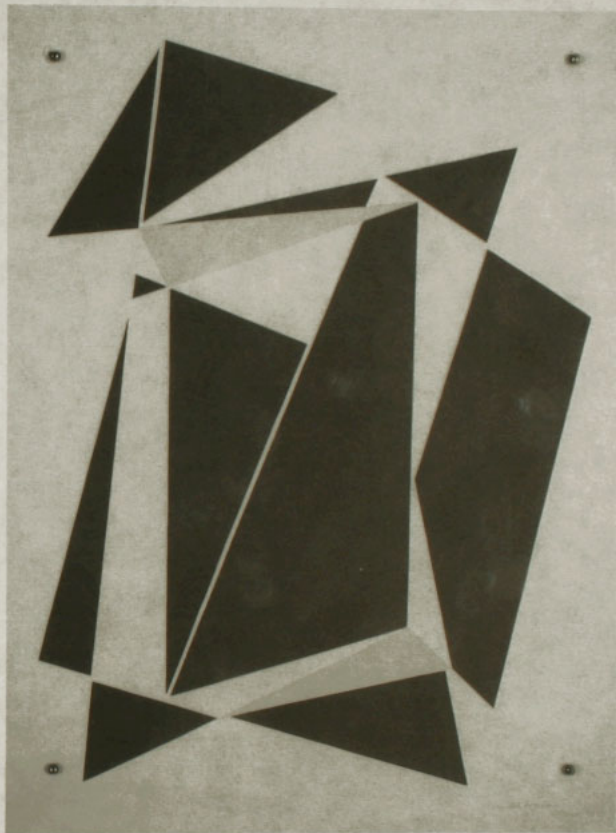
En Chile nuestros envíos a las bienales eran tradicionales, generalmente un cuadro por persona, y hasta ese momento no éramos capaces de tener una actitud más actual en los problemas plásticos.

EM 5.- ¿Usted cree que hubo en Chile interés por el arte geométrico? En el diario El Mercurio del domingo 28 de octubre de 1962 el crítico Antonio Romera dice sobre su obra: ¿En qué medida cabe preguntarse si en la composición de Matilde Pérez, hecha de cuadraditos sobre un fondo blanco, podemos adivinar la personalidad del autor? Por otra parte esta obra me parece dar pie justificado a quienes se burlan del arte abstracto. Esta obra realizada en distintas clases de materiales es el inicio de una etapa nueva en el arte chileno.

MP En absoluto, porque quienes realizan el arte geométrico o concreto descubren una libertad en la creación, donde quedan atrás las técnicas tradicionales del arte. Esto se dio tímidamente en Chile. Ahora quiero recordar algunos ejercicios.

En París todos partíamos de un lugar común, que era trabajar con un tablero de un metro por un metro, pintado blanco parejo, y tener una serie de cuadraditos de 4 x 4 cms., negros. El tablero se acostaba en el suelo y empezaba la búsqueda de mover estos cuadraditos. Estuve varios días en esta operación, cuando empecé a notar que se estaban produciendo movimientos en el espacio y que éstos hacían un juego lineal concéntrico, en ese momento hice conciencia que había encontrado el movimiento espacial cinético.

Reitero que el arte en Chile se vio impedido de navegar por las vanguardias extremas porque algunos críticos y artistas lo impidieron.



S/T, Collage, 1961.

CAPÍTULO IV

CRUCE CON EUROPA

- I PARTE
- II PARTE





Vuelta del viaje a Europa, 1961.

CRUCE CON EUROPA I

En la década más vertiginosa del siglo, Matilde Pérez busca afanosa su experiencia visual y lo logrará. Chile va afrontar cambios importantes, como el mundo entero.

Cuando entregué mis documentos para la beca, la secretaria me advirtió que tenía muy poca chance, porque la presentación exigía 35 años como máximo y yo estaba pasada dos. Le pregunté si había algún problema en entregar mi presentación. A pesar que me reiteró que tenía muy pocas posibilidades, la dejé de todas maneras. Estaban comenzando a aparecer los nombres de diferentes becados y el mío no figuraba, cuando el Agregado Cultural francés me llamó para decirme que él iba a insistir en mi nombre, porque la situación le sorprendía, ya que de toda la lista de becados era la única que estaba presentada como profesora de Cátedra, con muy buenas recomendaciones, y también como artista. Esto fue definitivo para que me dieran la beca. Salieron fotografías en El Mercurio mostrando la sede del Instituto Chileno Francés de Cultura, donde fueron despedidos por el Agregado Cultural de la Embajada de Francia los becados del año universitario 1960 - 1961, con la asistencia del Presidente del Instituto, señor Francisco Walker Linares, y el Directorio de la Asociación Universitaria Franco Chilena. Entre los diferentes agradecidos había algunos con beca universitaria: María Laura Palma, profesora de filosofía; Francisco Walker Errázuriz, abogado; Matilde Pérez y Mario Toral, artistas plásticos. El Agregado Cultural, señor Alphonse Creach, estuvo presente durante el cóctel en honor y despedida del grupo.

Fue para mí muy impresionante obtener esa beca en Francia. Buscaba desesperadamente encontrar un nuevo camino en mi pintura. Ya estaba abandonando la realidad definitivamente y me adentraba en la geometría, pero necesitaba saber si mi nuevo camino me conduciría a algún punto interesante que me compensara el abandono de algo que me resultaba bien, que tenía éxito. Era un cambio por una posibilidad incierta.

Mi hermano menor, Jorge, vio las fotos de El Mercurio y le avisó a sus hermanos, quienes al saber de mi viaje vinieron especialmente a verme. El primero fue mi hermano mayor Ismael, su señora Ruth del Río y sus dos niñas, Patricia

y María Cecilia. Más tarde llegó mi hermana Marta, con su marido Antonio Vodanovic y uno de sus niños. Para mí esto fue muy importante, pues luego de la separación de mi padre casi no habíamos vuelto a vernos. En ese tiempo yo vivía con mi abuela, tíos y primos. Verlos aparecer por mi próximo viaje para despedirse, nos acercaba de nuevo, nos permitía escribirnos, y desde entonces hemos mantenido una relación de hermanos.

En la tarde del 5 de noviembre de 1969 me despedía de Gustavo y de mi hijo, para trasladarme al Aeropuerto de Cerrillos. Gustavo hizo el último esfuerzo para convencerme del peligro de ese viaje en avión, que a él no le gustaba. Decía que había visto algo y que sólo era una línea rosada. No le di mayor importancia y partí muy tranquila a mi vuelo. El viaje consistía en una parte aérea, el tramo Santiago - Buenos Aires, y de esta ciudad se iniciaba la segunda parte, un viaje en barco hasta Barcelona.

Recojo una noticia del diario en 1961, el Grupo Rectángulo celebra el cuarto año de sus Salones Anuales. Ahí presentan Mario Carreño, Luis Di Harce, James Smith, Elsa Bolívar, Waldo



Al fondo el Teatro de la Ópera, París.

Vila, Ramón Vergara Grez y la escultora Isabel Sotomayor. Matilde Pérez, becada a Francia, no pudo estar presente, pero facilitó un cuadro para la exposición.

Llevábamos como una hora de viaje cuando me llamó la atención, mirando las cadenas de cordilleras, observar en unas de ellas unos rayos, según mi parecer muy hermosos. No me afectaban en nada, pues el avión iba a mucha altura. Miraba los



En el barco rumbo a Europa, 1960.

rayos sólo como curiosidad, pero no supimos cómo ni en qué momento nos encontramos cercados por una tormenta eléctrica de la que no podíamos desprendernos. Era pavoroso, el avión se iluminaba con los rayos. Subíamos a bastante altura para bajar a la misma velocidad, sin lograr avanzar. Así estuvimos horas y lo único que podía pensar era que mi viaje a Europa terminaría en un picacho de la cordillera y dándole toda la razón a Gustavo, que temía por el viaje. Pero por fin logramos salir de esa pesadilla, que según José Bohr, el Director de Cine, quien de costumbre acompañaba al piloto en su cabina, en sus continuos viajes prácticamente semanales, era la primera vez que le tocaba algo tan angustiante. El piloto fumaba sin parar, estaba lívido tratando de salir de la tormenta eléctrica. Llegó varias veces hasta Antofagasta sin resultado y, cuando ya casi no quedaba combustible, logramos salir de la tormenta. Algo nos ayudó y logramos llegar hasta Buenos Aires, pero acompañados de rayos y truenos. La micro no pudo llevarnos hasta el hotel, sólo encaminarnos. Ya eran casi las dos de la mañana y habíamos salido de Santiago cerca de las seis de la tarde. Con mi nueva amiga acordamos bajarnos juntas e ir al hotel que nos quedaba más cerca, a dos cuadras por los menos. Como las dos teníamos un viaje a Francia llevábamos bastantes bultos, más de dos maletas cada una, y llovía sin parar, con rayos y truenos, no nos quedó más remedio que empujar de a poco las maletas hasta que logramos llegar empapadas al hotel.

Antes de poder embarcarnos debíamos estar dos días en Buenos Aires. Conocí una chilena casada en Argentina con el pintor Eugenio Abal. Éste se propuso que conociera la ciudad en esos días y de común acuerdo pasaba a buscarme a las nueve y media al hotel. De ahí no parábamos hasta el término de la mañana, que me llevaba a su casa y su señora nos esperaba con un sabroso almuerzo. En la tarde continuaban los recorridos a distintos lugares, entre ellos galerías, museos, talleres de artistas. Volvía al hotel cerca de la una o dos de la madrugada. En Chile estaban muy preocupados por mí, pensando qué haría sola esos días. Una alumna de mi marido era casada con el General Espinosa y éste tenía un hijo con un puesto en el Consulado Chileno en Buenos Aires. Su padre le encargó que se preocuparan de mí por lo sola que iba a estar. Me llamaron por teléfono a distintas horas, hasta en la noche, y no me encontraban nunca. No se

podían explicar qué hacía. El día que salía el barco se instalaron en la puerta del hotel para conocerme y para asegurarse que no perdiera el barco, y fue una bendición, pues yo venía atrasada por las dificultades con el tráfico. Subieron de carrera mis maletas y tuvieron que llevarme sumamente rápido, porque el puerto estaba a cierta distancia. Cuando llegamos a embarcar el barco estaba listo para salir. Apenas tuve tiempo para despedirme y agradecerles la voluntad que tuvieron de esperarme, ya que gracias a que era el auto del Consulado pudimos ir a bastante velocidad y alcanzar a llegar y no perder el barco.

Cuando quedaban pocos pasajeros a bordo empezaron a llamar a María Pérez, que la necesitaban para la revisión del pasaje. Mientras esperaba la salida del barco me senté en una de las escalinatas que daban a la cubierta, pero me llamó mucho la atención la insistencia con que llamaban a María Pérez, me levanté y me acerqué a la entrada. Se sorprendieron al verme, me preguntaron por qué no me presentaba, pero yo les contesté que ese no era mi nombre. El motivo real de la llamada era que había un tripulante uruguayo que quería conocerme y saber si yo sería su pariente en Chile. Lamenté que no lo fuéramos, pero me dejó muy bien recomendada para que me atendieran bien en el barco.

El viaje fue en un magnífico barco italiano que se llamaba "Julio César". Al hacer la ruta por el Atlántico sólo demoraba quince días, mientras que los que se dirigían por el Pacífico ocupaban un mes o algo más, porque tenían que atravesar el canal de Panamá. Nos tocó una mesa muy central en el comedor y quedamos juntas con mi amiga Laura. Ella se hizo amiga de otra chilena que iba en el mismo camarote y se agregaron a nuestra mesa dos italianos que volvían a Europa. Estos trabajaban en la embajada como funcionarios y había dos más que al parecer eran amigos de los italianos.

En total, éramos seis compañeros de mesa. Nos hicimos amigos y prácticamente pasábamos juntos. Llegamos a Santos, el puerto cercano a Sao Paulo. Y después conocimos Río de Janeiro, sus playas, el Pan de Azúcar y diferentes lugares. El paseo duraba como seis horas, lo que demoraba el barco en cargar y descargar. Los italianos aprovecharon de comprar café en Santos. El olor

a café era muy intenso. Ellos aprovecharon de llevar unos cuantos kilos. Fuera de pasearnos unas horas, a los italianos les interesaba llevar unas cuantas piedras preciosas que en Brasil, según ellos, eran muy baratas y muy fácil de vender a buen precio en Italia.

Nos acercábamos al Ecuador y teníamos que festejar el paso por el trópico celebrando al Dios Neptuno, pues formábamos parte de la gran familia marinera. Yo fui parte del reino de la Stella Marina. Por la delegación de Neptuno el Gran Canciller y el Comandante a bordo del "Giulio Cesare", invitaban el 15 de octubre de 1960, según el catálogo.

Programa del día: 7.30 horas Priam colazione; 10.00 horas Battimo dei Neofiti; 12.00 horas Seconda Colazione; 16.30 horas Giouchi Equatoriali; 19.00 horas Pranzo di Gala Equatoriale; 22.00 horas Gran Ballo di Gala, Gran concurso in Costume Fantasia.

Seguimos durante una semana en alta mar. Sólo teníamos en el horizonte el mar, hasta que llegamos a Gibraltar y entramos en el Mediterráneo. Seguimos hasta llegar a Barcelona. Al desembarcar me esperaba un primo de José Balmes, pero mis colegas y amigos no querían despedirse de mí hasta no llevarme junto con ellos a un local donde las piernas de jamón colgaban del techo. Era un local exclusivamente de jamón. Nos sirvieron unos trozos realmente excepcionales. Lo simpático que a todo esto el primo de Balmes no quiso dejarme sola, ya que yo no conocía Barcelona.

Nos despedimos de mis amigos del barco y ellos siguieron en el recorrido hasta llegar a los puertos donde tenían que desembarcar.

Balmes me llevó a la casa de sus padres, que me invitaron almorzar, pero algo que me sorprendió fue cuando el papá se puso a tomar vino. Tomaba la bota en sus manos y a una distancia de por lo menos medio metro de su cuerpo. Bota se llama al típico envase de cuero. Levanta ésta y empieza a tomar el vino con la boca apenas entreabierta y le caía justo en la abertura, sin derramar ni una gota. Yo no me atrevía, pero se me iba la vista a pesar de que trataba de no mirar.

Estuve dos días en Barcelona. Me encantó la ciudad, las ramblas, el barrio gótico.

Fui a conocer el palacio de la Virreina. Fue mi primera visita recién llegada a Barcelona. Había unos pocos cuadros, era una museo con diferentes obras. Había uno que me impactó, que era de Filipo Lippi, y era primera vez que veía un original. Me produjo una gran emoción y con mucha discreción traté que no se me notara que querían asomarse unas lágrimas. Para mí siempre había sido un pintor que admiraba y me maravillaba ver el tratamiento en sus cuadros de la blandura de su piel.

En esos días que estuve con Balmes me paseé por todos lados. Me llevó a locales nocturnos, donde iban artistas. Fueron dos días agotadores. Nos compramos ambos un número de la lotería, pero no nos sacamos nada. Nos despedimos, y yo viajaba a París para integrarme definitivamente a mis estudios.

Mi amiga Laura se vino en el barco hasta Cannes, y de ahí pasó a conocer Carcasone. Recorrió la ciudad y tomó el próximo tren a París.

De Barcelona me vine a París y llegué en los primeros días de noviembre. Laura, cuando supo de mi llegada, me fue a buscar al tren y me llevó al hotel donde estaba alojada, mientras nos daban el cambio de hotel definitivo. Llegué a París el 1 de noviembre de 1960 y mi beca duraba hasta el 31 de octubre de 1961. Junto con mi amiga Laura compartíamos muchas cosas y teníamos mucha afinidad, a pesar de tener estudios tan diferentes, ella filosofía y yo arte. Esta amiga ha durado años, aun cuando en el último tiempo nos vemos poco, pero la siento igualmente cerca.

Al llegar a París tenemos que asistir a las diferentes ceremonias con que se recibe a los becados.

El Rector de la Universidad de París invita para el viernes 4 de noviembre de 1960 a la ceremonia que tendrá lugar en el Gran Anfiteatro de la Sorbonne.

El director del recibimiento a los becados extranjeros me ruega hacer el honor de ir a la casa de América Latina el 18 de enero (Boulevard Raspail 96).

GRAND AMPHITHÉÂTRE DE LA SORBONNE

4 novembre 1960

SÉANCE SOLENNELLE DE RENTRÉE

EN PRÉSENCE DE MENSIEUR LE MINISTRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE.

Republique Française.

Liberté - Egalité - Fraternité

Ministerio del Estado de Asuntos Extranjeros.

Ministerio de Educación Nacional.

Luego nos cambiamos a la calle Feullantines, que estaba en el barrio latino, donde se situaba la mayor parte de las escuelas de medicina. En esta calle el tráfico era para ambos lados y nunca sabíamos cual sería la indicada. Cuando venían las micros, las mirábamos y las dejábamos pasar, por miedo a perdernos. Al fin optamos por andar a pie, pero ya estaba empezando a hacer bastante frío y llovía sin parar. Mi paraguas con el viento se daba vuelta y las puntillas no me servían para nada. En la pieza del hotel yo ya tenía dos abrigos estilado y pensaba dramáticamente como nos arreglaríamos para poder movilizarnos a los lugares que debíamos ir.



Toledo al fondo, ventas de alfarería en el camino.

Teníamos obligación de presentarnos a la policía internacional y no sabíamos cómo llegar a pie. Una chilena que estaba más tiempo en París nos hizo tomar un taxi y nos llevó a uno de los más grandes Magazines. Nos aperamos de todo, en primer lugar un buen impermeable, también un sombrero y unos bototos para la lluvia. Con esto ya estábamos en condiciones de movernos, pero el metro nos quedaba bastante retirado. Como oscurecía muy temprano nos dificultaba la llegada y no nos permitía llegar tarde. Esto nos duró varios meses, en los que me era imposible ir a las inauguraciones de pintura, pues la mayoría se realizan de noche, pasadas las nueve, tampoco asistir a los teatros. Esa ubicación me tenía muy al margen de lo que eran mis intereses artísticos.

El hotel al que pertenecíamos era solamente para becados de diferentes países. Habían muchos hindúes. Era un lugar no muy feliz para vivir. Nos tenían muy controlados los gastos, todo estaba controlado, todo estaba prohibido, aun el bañarse era con los minutos contados y se pagaba aparte. No había toilettes en las piezas, había que esperar el turno para ocupar uno. Las luces se encendían pasadas las cuatro o cinco de la tarde y en el invierno estaba bastante oscuro. Abajo, a la entrada justo frente a la puerta, la madame controlaba las luces de todas las piezas y si uno ponía una de más bujías para poder leer llegaban a golpear la puerta con bastante molestia. Nos encontrábamos con la palabra interdít, pero en oposición a todas estas dificultades a nadie le preocupaba la vida privada. Las luces de la escala permanecían apagadas y sólo funcionaban cuando alguien, al entrar, apretaba el botón para encender la luz de un solo piso. Esto hacía que costara mucho dormir, pues era común oír los topones de quienes llegaban intentando hallar el interruptor. Ello era de entrada como de salida, pues eran muchos los jóvenes que venían a visitar a sus amistades. Después se escuchaban las carreras por la calle para alcanzar a tomar el último metro. Otros u otras se quedaban hasta la mañana y ahí empezaban de nuevo las carreras para irse.

En víspera de año nuevo salimos de París en viaje a Madrid. Durante el viaje en tren era curioso, nadie hablaba con nadie, era un absoluto silencio, aun cuando fueran amigas. Llegamos a Irún, frontera con Francia, paró el tren y se bajaron todos los

pasajeros. Tuvimos una espera de más de media hora. Era la media noche. Empezaron a subir españoles y al cerrar las puertas del compartimiento en que íbamos, inmediatamente fue un jolgorio y así fue durante todo el trayecto, aun cuando no se conocieran, todos conversaban con todos y cada uno de temas personales. Llegamos a alojar a las monjas. Era muy agradable el convento y a las monjitas habían llegado también otras pensionistas, que igual que nosotras habían ido por estas fiestas. El convento tenía calefacción central, agua fría y caliente a toda hora, el almuerzo era bastante abundante y sano, era una comida de casa. Las madres estaban fascinadas con nosotras, porque les interesaba saber nuestras costumbres, nuestros gustos. Llegó otra chilena, también llegaron a alojar unas españolas que vivían en provincias y aprovechando las fiestas querían pasar estos días en Madrid. Nos pusimos de acuerdo para juntarnos y resolver nuestras salidas. Nos organizamos bien para aprovechar al máximo nuestro tiempo. Resolvimos día por medio salir en un tour a distintos lugares y el otro día por medio sería en Madrid. Resolvimos empezar por El Escorial. Prácticamente fue todo el día. Visitamos los mausoleos o panteones con las maravillosas esculturas representando a los Reyes de España, entre otras la escultura de Juan de Austria, que es realmente una bella cabeza. En unas grandes salas o Palacios hay hermosas pinturas. Todas son obras maestras y entre éstas me impresionó mucho un Cristo con una vestimenta roja de cuerpo entero frontal, rodeado de figuras y con la mano sobre el pecho. Es una pintura de gran tamaño, pintada por El Greco. El Escorial lo recorrimos entero, a pesar del frío que nos tenía encogidas. El edificio es de piedra y los subterráneos son congelantes. En la Catedral también se siente el frío. En el segundo piso a mano derecha había una ventana que daba al dormitorio del recordado rey y desde esa ventana oía la misa casi todos los días. Volvimos en la tarde, ya bastante cansadas. Tomamos el tren. El tren en España se llama RENFE del Escorial. Íbamos muy cerca de la hora de comer. Las monjitas se fascinaban oyendo nuestras impresiones del viaje y esperaban las historias que tendríamos al día siguiente. Nos tocaba conocer el Palacio Real. Era realmente interesante conocer los aposentos reales. Éstos estaban cerrados al público. Los muebles eran excepcionales, las lámparas enormes de cristal bacarat. El guía le daba mucha importancia a las lámparas, se mostraba muy orgulloso de la famosa industria. Estaban

prácticamente en todos los castillos, eran las lágrimas de cristal barcarat de la famosa industria La Granja.

Nos tocaba nuevamente tomar un tour para ir a Toledo, una pequeña ciudad, pero excepcional. Recorrimos sus calles, todo está cerca. Empezamos por ver la Catedral, que tiene en uno de sus muros el famoso "Entierro del Conde de Orgaz", una de las famosas obras del Greco. Está pintada en la parte superior, con una gran libertad, una pintura representando a la Virgen, mientras en la parte baja está una serie de retratos de diferentes personajes maravillosamente bien pintados, abajo un obispo y un diácono llevando en sus brazos al Conde. Seguimos nuestra visita con la casa del Greco, otra maravilla. Una casa que para mí resulta tan acogedora, su entrada, el estudio, etc. Seguimos con la Portada de Santa Cruz, una calle típica, y al fondo la Catedral; la sinagoga del Tránsito, el claustro de San Juan de los Reyes.

Volvemos al convento a comer y descansar para continuar al día siguiente con Madrid. Tenemos como objetivo principal visitar el Museo Nacional de El Prado, que es uno de los más importantes museos por la notable selección de obras. No es tan grande, pero lo que tiene es de lo mejor. Empezaremos por señalar que de Velásquez está casi la mayoría de lo que pintó, o sea, que visitar el Museo Nacional de El Prado significa conocer a Velásquez. Entre sus obras nombraremos: Las Meninas y el retrato del príncipe Baltasar Carlos. De El Greco: Cristo abrazado a la Cruz. De El Bosco: El Jardín de las Delicias. De Goya: Autorretrato. De Rubens: Las Tres Gracias. Y podríamos seguir enumerando otros grandes artistas.

Nos queda recorrer la ciudad. Mencionaremos sólo algunos lugares: La Plaza Mayor, La Fuente de Cibeles, Palacio de Comunicaciones, Plaza de Toros, Plaza de España, La Gran Vía, etc.

Una de las razones que motivó el viaje fue salir de París para no estar solas sin conocer a nadie en estas fiestas y lo resolvimos bastante bien, porque con el grupo que participamos nos pusimos de acuerdo para pasar el Año Nuevo en un Tablado de Flamenco. Le pedimos a las monjitas que nos permitieran salir

esa noche. El único inconveniente que pusieron fue que ellas cerraban por costumbre a las ocho de la noche, por consiguiente nosotras no podríamos entrar hasta las ocho de la mañana, Aceptamos resolver nuestro problema lo mejor posible,

El 31 de diciembre salimos del convento cuatro chilenas y las españolas, muy simpáticas, comunicativas y muy arregladas para ir al Tablado de Flamenco. Teníamos nuestra reserva de mesa como todo el mundo. Para esas fechas está repleto, pero nuestra mesa tenía muy buena ubicación y visibilidad. El tiempo pésimo, un frío con varios grados bajo cero, pero el lugar, como todo en Europa, muy bien calefaccionado. Llegamos cerca de las once y media de la noche, nuestra mesa estaba disponible y nos instalamos dispuestas a disfrutar del programa que se nos empezaba a ofrecer.

Nosotras las chilenas jamás habíamos visto este tipo de bailes. Para las españolas esto era conocido, sin embargo lo disfrutaban igualmente. Tratamos de durar lo más posible, pero a pesar de lo bien que estábamos y de las bebidas y de algunos tragos prudentemente tomados, el cansancio fue apoderándose de nosotras. No sabíamos qué hacer, no teníamos dónde estar, hasta que una se acordó que casi al lado del convento había un hotel bastante de segunda, pero que nos permitiría estar bajo techo. Llovía muy fuerte y fue imposible conseguir un taxi. En vista de esto no nos quedaba más remedio que andar a pie hasta el hotel. No era muy cerca, pero no imposible de llegar. Qué felicidad cuando llegamos. No tenía pasajeros y nos ofrecieron la pieza más grande que disponían, para que cupiéramos todas.

En fin, ya era algo, pero nos comenzamos a congelar, pues no tenían ningún tipo de calefacción. Nos amontonamos de a dos en cada cama y lo único en que pensábamos era en la hora para irnos a las monjas. Recordábamos lo bien y calientitas que estábamos en las monjas. Para qué pensar en dormir. Llegó un momento que miré el suelo y vi una gran alfombra y gruesa.

Tenía bastante tierra y parece que hacía mucho que no la barrían, pero en las condiciones en que nos encontrábamos nada nos importaba. Estábamos mojadas con la lluvia. Era peor que estar en un refrigerador y rogábamos no enfermarnos. Como

todos los plazos se cumplen, vimos con gran felicidad cuando las puertas del convento se abrieron y pudimos abandonar el mal recuerdo de esa noche en ese sucio y abandonado hotel. Pudimos por fin ingresar al convento, bañarnos, abrigarnos y tener un sueño reparador.

Sin embargo, y a pesar de todas las dificultades que tuvimos al volver y dando gracias de no enfermarnos, le guardamos el mejor recuerdo a ese Año Nuevo en el Tablado de Flamenco. También viaje con recelo a Alemania días antes de la aparición del muro de Berlín, a Inglaterra y finalmente a Italia.

Al volver a nuestros estudios, conseguimos que la directora de las becas se interesara por nuestra realidad, que era diferente a la de los demás. Consegui que a Laura y a mí nos cambiaran a un hotel que no era de becados, pero que estaba cerca de la estación del metro Montparnasse.

Viví una vida más interesante al relacionarme con las galerías, museos y exposiciones, y empecé a recorrer las distintas academias de arte. Visité "La Grande Chaumiere", pero el profesor iba sólo una vez a la semana y el ayudante otro día.



Partida de Santos, rumbo a Barcelona.

Cada uno hacía un comentario y se iba. Los alumnos quedaban a su suerte toda la semana. Siempre he pensado qué será mejor: dejarlos a su suerte o nuestro sistema de Bellas Artes, donde todos los días hay clases, con continuas correcciones. Creo muchas veces que sería mejor para el desarrollo personal dejarlos libres.

Fui también a "La Sección de Oro", donde los cursos duraban seis años, pero me era imposible tomarlos puesto que mi beca sólo duraba un año. También estuve en la Academia de Colarossi, pero era más o menos equivalente a la Academia de "La Grande Chaumiere".

Me quedaba la Academia de Andre Lothe. Me llevó Jorge Caballero y me presentó personalmente al artista, quien no tuvo problema en recibirme. Jorge Caballero había sido macier de Lothe, por consiguiente lo conocía bastante. Andre Lothe tenía la costumbre de usar jockey mientras hacía la clase, pienso que le molestaba la luz y eso le permitía un poco de sombra en sus ojos. El ayudante me insinuó que sólo se aceptaba entre sus estudiantes a los que hicieran la realidad geometrizada. Los absolutamente geométricos no se aceptaban, con lo cual quedaba descartada entre los posibles alumnos.

Al estar becada se me exigía como alumna la asistencia a alguna academia de arte y al no interesarme por las que ya había visitado, no me quedó más que hablar con mi amiga Marta Colvin y consultarle qué posibilidades tenía en otro lado. Ella se puso inmediatamente en campaña y logró contactarme con Berthol, que era un pintor de L' Ecole de Paris y que hacía clases de pintura en una academia de Artes Decorativas, ocupando sólo unas horas, y el número de estudiantes era cerca de quince.

Eran alumnos particulares, todos franceses. Dijo que disponía de tiempo. Era un pintor de tendencia informalista.

Al entrar al curso de Berthol y estudiar con él, me pareció interesante conocer otras posibilidades artísticas, otra visión, otra concepción, a pesar que en el fondo yo sólo me interesaba por la geometría. Mi amiga Marta pensaba que no tendríamos

problemas, a él parece que no le preocupaban mis inclinaciones geométricas. Teníamos que ir todos los días a una academia en la que él disponía de un espacio para enseñar. Esta academia era de diferentes ramos, especialmente arte aplicado. La directora nos visitaba todos los días para controlar nuestra asistencia y poder informar al profesor sobre nuestro trabajo. Berthol venía dos veces por semana, pero mantenía una información permanente.

Todos los alumnos trabajaban dentro del informalismo, algunos lo hacían bastante bien. Pero para mí el profesor me puso un modelo especial, era a la única a la que se le exigió. En este modelo trabajé durante todo el primer semestre, todos los días y siempre controlada por la directora, nunca falte a clases. El modelo era una naturaleza muerta, diferente a todo lo que yo había pintado hasta entonces. Usé un papel especial para óleo, porque no quise comprar una tela, pues me sentía mortificada al tener que, después de dos años pintando geometría, volver atrás con un modelo al natural. Este modelo tenía dos pequeñas alturas separadas entre sí. Éstas eran musgos verdaderos y, entre los espacios amontonados en la cubierta, pequeños palitos más algunas conchitas blancas separadas al azar. Al lado derecho, un patinado jarro de cobre antiguo con muy pocas ramas y, al lado izquierdo, un rollo de papel de diarios un tanto levantado, un poco al azar.

Llegó el momento de poner nota por el primer semestre. El profesor no se explicaba cómo podía haber trabajado tantos meses y parecía que apenas lo había tocado, además que le constaba que yo asistía permanentemente a clases y durante toda la mañana. Eso me permitió una muy buena nota. El certificado decía que era muy talentosa, ese era el resultado del primer semestre. Citó a todos los alumnos a su casa, para ver los últimos trabajos que habían pintado y le llevé un cuadro que había hecho por mi cuenta, que estaba prácticamente terminado. Era un cuadro con varios rectángulos azules, pero lo llevaba sin resolver una línea que no tenía claro cuál sería el lugar preciso. Le expliqué mi problema, mis dudas. A Berthol le pareció muy bien que no definiera tanto la línea, le parecía más interesante. Al darme esa explicación tuve la mala idea de contestarle que yo no deseaba hacer un arte de concesiones. Esto lo indignó no sólo a él, sino también a todos los alumnos,

los que me gritaban indignados al ver al profesor ofendido. Para mí fue terrible, no podía contestarle a todos y menos en francés, aunque lo hablaba lo suficientemente bien, pero no tenía un vocabulario más completo. El maestro se sintió muy ofendido, pensando que a mí no me interesaba lo que él hacía. Me costó mucho poderle explicar que su pintura me parecía muy bien, pero no para mí, que desde que lo conocí, le insistí que lo que a mí personalmente me interesaba era la geometría y que yo no había cambiado en mi búsqueda, que lamentaba la molestia que le había dado. Él me contestó que siempre pensó que con todo lo que me había enseñado yo habría abandonado la geometría y estaría en condiciones de seguir más adelante con la pintura informalista. Le expliqué que mientras más estudiaba sobre el informalismo más aprendía, por oposición, sobre la geometría.

A eso y cómo despedida me dijo: teniendo sus condiciones artísticas cómo es posible que le interese algo tan frío. A lo que le contesté que con mayor razón, que sólo una persona con mucha sensibilidad era capaz de realizarla. Lo último que me dijo fue: usted no tiene remedio.

En la noche me llamó mi amiga Marta Colvin por la barbaridad que había hecho, que me había peleado con L' Ecole de Paris y que no podría contar con ellos. Le dije: pero Marta, si esa no va a ser mi Ecole de Paris, ésta se encuentra en las finales, vendrá posiblemente otra Ecole de Paris.

Pol Fouchet creía que mi profesor Berthol hacía pinturas que alegran y otras que abren surcos. Él no deja de abrir surcos, desde sus primeros cuadros, con una pasión intransigente y sin compromisos, generalmente viviendo una inquietud patética. Se llama pintura, cierto, pero imponiendo una doble postulación, llegar a un arte rigurosamente respetuoso de la cualidad plástica, para expresar por él las verdades humanas y espirituales que descubre.

Si la música, después del admirable pensamiento de Charles Baudelaire, surca el cielo, la pintura en ese sentido la puede igualar, con la condición de siempre profundizar ella misma. Se requiere un gusto de lo absoluto.

CRUCE CON TAVEL

A pesar de la molestia que le hice pasar a Marta Colvin, con la indignación de Berthol por mis comentarios en relación a mi pintura, gracias a que nos unía una gran amistad de cuando yo le había posado para un retrato en esos tiempos de estudiante y ahora con la estadia en Francia, en que convivíamos tanto, se acentuó nuestra relación. Compartíamos largas horas de conversaciones de gran afectividad. Esta buena relación le permitió a Marta llamarme y me invitó a ver una exposición de Vasarely. Era enero, como a las dos de la tarde, y no había nadie en las tres salas de la exposición, sólo una escribiente en una esquina. Eso para nosotras no tenía ninguna importancia, porque en esas fechas nadie entendía otro idioma que no fuera el francés. Nos pusimos a intercambiar planteamientos o, mejor dicho, a discutir, porque para ella esas obras no le decían absolutamente nada, las encontraba muy frías y no se explicaba que me pudieran interesar. Le contesté que no sólo me interesaban, aún más me emocionaban. Lo que pasa es que tú les pides algo físico, una cierta representación. Si ves en una tela que algo chorrea, un pequeño surco rojo, a ti te impacta emocionalmente. El problema mío es otro, debemos aceptar que tenemos sensibilidades diferentes, la tuya sufre o goza con lo físico y esta otra sensibilidad es mental y está fuera de esa interpretación. No es que seamos fríos, pero para nosotros el sufrimiento y la alegría están fuera de nuestro razonamiento.

Estábamos en este intercambio de manera de pensar, cuando la secretaria suspende su trabajo y me pregunta si quiero conocer a Vasarely. Naturalmente era lo único que deseaba y lo que había esperado tantos meses. Ahora todo parecía tan fácil, la secretaria lo llamó y él vino a conocerme. Le expliqué lo imposible que me resultó conocerlo y que el primer semestre tomé clases de pintura con Berthol, que es un pintor informalista y que no tiene nada que ver con su tendencia, pero en la beca me exigían que sacara un certificado de estudios. Le hice saber que era Catedrática de la Universidad de Chile, que estaba disfrutando de una beca en Francia y que lo único que me interesaba era la geometría, que había abandonado la pintura y que hacía dos años que me dedicaba a la geometría. Mis aspiraciones eran mostrarle mis obras y tener alguna opinión suya. Me oyó y me dio su tarjeta con los teléfonos, y me dijo: cuando tenga tres o cuatro cuadros me llama y yo iré a vérselos. Me fui muy feliz,

pero pensando cómo resolvería el efecto del clima de París, que hacía demorar tanto el secado de las pinturas. Pensé que lo más simple era que comprara una cantidad de papeles en una papelería, de diferentes colores, y los usara como collages. Con esto encontré una rápida solución y empezaría inmediatamente con la elaboración. Así, estuve como un mes trabajando en mi pieza del hotel, que era alfombrada y me permitía estar en el suelo en cualquier pose. Fui cortando papeles con diferentes posibilidades, hasta que fueron resultando algunos de éstos como posibles. Comencé a realizar una selección. Cuando ya consideré que tenía un número posible, tuve la valentía de llamar por teléfono a Vasarely. Él me fijó un día y una hora para verme. Estaba sumamente nerviosa y no sabía dónde recibirlo.

Mi pieza del hotel de becados era en el séptimo piso y no había ascensor, lo que resultaba bastante cansador. Resolví hablar con la persona que administraba el edificio y consultarle si era posible, por un corto tiempo, que me permitiera recibir a este artista tan importante, que venía a ver mis trabajos, en un recibo ubicado en el primer piso. Todo resultó bien. Vasarely llegó a la hora indicada. Empecé mostrándole mis pinturas de dos años atrás, que eran ya geométricas, y también una cantidad de diapositivas. En seguida, le exhibí los collage hechos en esos días anteriores, en un mes o poco más. Me faltaba mostrar lo pintado bajo la dirección de Berthol. El motivo era una naturaleza muerta que el profesor la puso exclusivamente para mí y en la cual trabajé casi seis meses, todas las mañanas. Berthol quedó muy admirado que la trabajara tanto tiempo y no se notara. Me dio un espléndido certificado del primer semestre. De todos los trabajos, el que más le interesó a Vasarely fue especialmente esta naturaleza muerta. Encontró que, a pesar de ser hecha del natural, era completamente abstracta. Manifestó que esta pintura, según el colorido, le recordaba el color de los grandes maestros. Que mi tendencia era de concepción geométrica bastante definida, que podía hacer lo que yo quisiera. Esto me permitió interesar a Vasarely. Me dio un certificado en el que pedía que se me diera una nueva beca por otro año.

Aparecía en el taller a ver lo que yo pintaba y aprovechaba de corregirme lo que estaba planteando, trataba que yo entendiera, pero me decía: tienes la cabeza llena de cuadros, piensa en otra

forma, lo que estás aprendiendo es otra cosa. Me parecía que no iba a ser capaz de entender y mi beca se terminaba, y yo estaba en veremos. Lamentaba tener que volver, al no haber asimilado en este tiempo lo que me faltaba, pero por desgracia para mí tenía que volver. Aquí estaba mi marido y mi hijo. Me habían esperado por un año y la beca, aunque me la ofrecieron, no podía aceptarla.

Compartí taller con los integrantes del Grupo Recherches. Las nuevas tendencias se apoderaron de la escena abstracta, incluso la chilena, y la exposición del año 60 en Estocolmo del grupo fue el punto de partida de su importancia.

Marta Colvin, mi amiga de siempre, fue especialmente a despedirse, mientras tomaba el avión para volver a mi mundo de siempre.

Volví a Chile sin alcanzar a terminar mis estudios. No esperé, sino que seguí estudiando gracias a los libros y apuntes que me facilitó Vasarely. Traía bastante material, pero tendría que resolverlo sola. Además, no estaba dispuesta a perder lo que había aprendido, a pesar de la soledad en que me encontré al llegar. A nadie le interesaba estos nuevos conocimientos y el grupo al que yo pertenecía se llamaba Rectángulo. Sólo les atraía el uso de la tela, pintura y pincel. Con esto quedó claro que yo ya no podía pertenecer a ese grupo, lo que significaba que tendría que seguir definitivamente sola. Comencé a experimentar nuevas posibilidades, siempre dentro de la geometría, hasta lograr el camino hacia lo cinético.

Desde ese momento empecé a estudiar diferentes cambios, ya que estaba en condiciones de resolver una o más variantes. En esos días se me invitó a exponer en el Ministerio de Educación, en una exposición denominada "Cuatro pintoras, cuatro tendencias". Esa misma exposición fue llevada a la Universidad del Norte, en Antofagasta. Soy nombrada Comisaria de la exposición y tengo que dar charlas.



Con mi hijo Gustavo en Barcelona, 1971.

CRUCE CON EUROPA II

Chile recibe como nuevo presidente a Salvador Allende y esto provoca circunstancias que no se olvidan. Aprovechando la jubilación de Gustavo Carrasco y una Beca de la Universidad viajan los tres con un hijo adulto.

El año setenta consolidó una beca para viajar a Europa, donde deberé continuar mis búsquedas.

Este segundo viaje a Europa fue con mi marido y mi hijo.

El 5 de diciembre partíamos a bordo del Verdi, línea Centro América Sud Pacífico. Fue mi hermano Ismael con su señora a invitarnos para despedirnos. Nos pasearon en Viña del Mar por todos lados. Nos llevaron donde el río se junta con el mar, o sea, recorrimos todo Concón, las playas de Reñaca y nos llevó especialmente a la discoteque Tópsi, hoy desaparecida. En Reñaca Alto está edificado sobre el cerro, mirando el mar. La vista y la compleja edificación es algo único, no existe nada equivalente en otro lugar, es un sitio fantástico. Después seguimos nuestro paseo por Viña del Mar. Recorrimos diferentes lugares y seguimos a Valparaíso, en distintas direcciones hasta Playa Ancha.

Guardamos un recuerdo muy especial de este paseo, que para nosotros tenía algo nostálgico. Nuestro viaje era en un momento muy especial, recién ese día cambiaba el gobierno y no teníamos muy claro el futuro. Estuvieron con nosotros hasta que el barco partió.

Siempre los recordaré en ese día. Mi hermana Marta había venido a despedirse el día antes y mi hermano Jorge lo hizo por teléfono.

Este barco paraba en casi todos los puertos, en Antofagasta, en Arica. Llegamos a Perú y nos detuvimos en Callao. Mientras el barco cargaba, fuimos a conocer Lima. Recorrimos la ciudad y almorzamos en un restaurant. En Miraflores nos compramos unos cuantos recuerdos. El barco salió a las seis.

Seguimos nuestro viaje y llegamos a Guayaquil, en Ecuador. Ahí continuamos parando en distintos puertos, generalmente puertos para cargar productos. Atravesamos el Canal de Panamá y llegamos a Puerto Cristóbal. Al arribar se declararon en huelga los tripulantes. Como no iban a cocinar, nos dieron unos vouchers con dólares. Nosotros que andábamos con poca plata,

nos pareció bastante bien. Empezamos por un buen almuerzo y nos compramos unas cuantas cositas. Entre mis compras estaba un bordado muy curioso, que lo hacen en una isla en El Caribe y que es algo muy escaso, muy poco conocido. Después se nos ocurrió ir en un trencito, que atravesaba la selva, a conocer la ciudad de Panamá, pero el tren era lento y pasaba en pana. Total, llegamos tan tarde a Panamá que apenas tuvimos tiempo de mirar algo. Las tiendas ya estaban cerrando y optamos por ir a comer y volver, para no correr el mismo problema que a la ida. Por suerte, la vuelta fue más fácil y pudimos regresar al barco sin mayores problemas y dormir tranquilos. Al día siguiente continuamos a Venezuela. De ahí proseguimos y atravesamos el océano. Llegaríamos al norte de África, a las Islas Canarias. Antes de la llegada, tuvimos un temporal bastante fuerte. El golpe de la ola en el casco de nuestro camarote lo sentíamos bastante fuerte. Muy cerca nuestro, naufragó otro barco. Además de asustados, estábamos bastante mareados. Gustavo era de los poquismos que no se mareó con el movimiento en el barco. Se sujetaba de las barandas, disfrutaba mirando desde las ventanas de la cubierta la altura de las olas. Nos visitaba para ver cómo estábamos. Para nosotros parece que era mucho peor, nos enfermábamos mucho más. Además, era impresionante el ruido de las sillas y las mesas, que se movían en distintas direcciones. Para qué decir de las quebrazones de los platos y toda la loza fina. Nosotros, Gustavo hijo y yo, nos sentíamos tan mal que lo único que deseábamos era que esto terminara, fuera en lo que fuera.

Por fin llegamos a las Islas Canarias. El tiempo nos había dejado afectados. Las tiendas estaban a oscuras, y con todos los turistas que venían en el barco que les interesaba comprar algunas cosas, se veía el panorama bastante desolado.

Seguimos nuestro viaje. Ahora hacia Gibraltar. Lo atravesamos y entramos al Mediterráneo, hasta que el Verdi nos dejó en Barcelona.



Viaje a Toledo.

Llegamos el 1 de enero a la una de la madrugada. La temperatura era de 3 grados, casi nos morimos de frío. Después del trópico era demasiado grande el cambio. Barcelona se veía maravillosa, toda iluminada con guirnaldas de diferentes colores. Después de más de un mes de viajar, nos parecía maravillosa nuestra llegada, pero sólo tuvimos dos días, porque a los dos Gustavo les dio una gripe tan fuerte y en el hotel no podrían guardar cama. Nos recomendaron que fuéramos a un clima más cálido, a Alicante, que es un balneario, una pequeña ciudad, pero muy agradable.

Lo bueno, es que a los dos días se mejoraron por completo de la gripe y pudimos seguir nuestra gira, que ahora sería Granada. Es una ciudad única. Estamos viviendo aún algo de su pasado árabe, La Alhambra. En ella tenemos el Patio de los Leones y sus columnas, la Sala de las Hermanas, Sala de la Justicia, Peinador de la Reina, Balcón de los Pintores, calle San Bartolomé, Jardines de Generalife, donde los juegos de agua producían un hermoso sonido. La Alhambra es algo único. Estamos en plena Europa y podemos disfrutar de lo que fue su pasado árabe, que aún se mantiene.

De Sevilla llegamos a Madrid, por unos pocos días. Alojamos en una residencial. Al llegar, lo primero que hicimos fue ir al Museo Nacional de El Prado. Como siempre, es maravilloso encontrarse en sus salas. Cuando fui becada en Francia, tuve la oportunidad de pasar con mi amiga Laura los días de Pascua en Madrid y naturalmente fuimos a El Prado. Miramos con mucha dedicación todas sus salas. Ahora venía en familia. Fuimos dos o tres mañanas. Dedicados a mirar, los dos estaban fascinados, lo disfrutaron plenamente y yo también pude comprobar como mantenía mi admiración.

Goya es considerado el español, el más español de todos.

El estilo dominante es el barroco español: La Plaza Mayor, El Palacio del Prado, El Palacio Real, está el Parque, El Retiro, El Jardín de Príncipes, que ahora es un Jardín Municipal.

Cerca de las seis de la tarde la capital parece despertar y las calles son invadidas de autos y de público. Estamos hablando de la calle Alcalá, La Gran Vía y La Puerta del Sol.

Estamos despidiéndonos de Madrid. Tenemos que seguir nuestro viaje a París, donde estaremos por más o menos un año.

Llegamos a París a inicios del año nuevo y la temperatura era bastante baja. Una semana estuvimos en un hotel, pero no podríamos seguir. Tuvimos la suerte que en la Embajada de Chile una secretaria de apellido Fuenzalida nos habló de un departamento que una amiga de ella, francesa, estaba con intenciones de arrendar, pero que se arrepintió porque

le resultaba muy caro. Yo me interesé inmediatamente. Para nosotros fue la gran solución, pues nos salía mucho más barato que la semana de hotel. Fue algo increíble, al día subsiguiente estábamos instalándonos. Esa sería nuestra próxima vida en París y felices con el espacio que habíamos logrado. Era un pequeño departamento, pero cabíamos. Estaba en primer piso, interior, pero tenía un dormitorio no tan chico, un comedor, baño y cocina. Al comedor le compramos un catre de campaña y ahí vivimos hasta el momento de volver, luego de prácticamente un año. La calle era 30 Avenue Bosquet, París 7. Esta avenida estaba muy cerca de todo. Estábamos a dos o tres cuadras del Sena, muy cerca de Rue de la Motte-Picquet. Era muy fácil llegar a la Embajada de Chile. Además, paralela a nuestra calle estaba la Rue Clair, donde podíamos comprar toda clase de abastecimientos. Era un mercado y funcionaba todas las mañanas. Había productos de diferentes países, lo que le daba una gran diferencia de precios y la calidad era igualmente buena. La diferencia estaba en el tema. Logramos sujetarnos a un dólar a diario, sin faltarnos alimentos. Conseguimos sobrevivir sin carencias, sólo con orden, no tentándonos con nada que no fuera indispensable. Estábamos cerca de todo, a muchas partes íbamos a pie. Teníamos resuelto el muy importante diario vivir.

Ahora había que resolver el problema del idioma. Gustavo hijo no hablaba absolutamente nada de francés, por lo que le tomé clases en la Alianza Francesa. En poco tiempo empezó a moverse sólo y resolver sus propios problemas. Ahí llamé a un sobrino de Ana Cortés, pintora de la que éramos muy amigas, y nos lo había recomendado.

Era estudiante de arquitectura y él ayudó mucho para el ingreso de Gustavo hijo a esta carrera. Él llevaba toda la documentación de sus exámenes realizados en Chile. Tenía que entrar a tercer año y que le reconocieran sus estudios anteriores. Quedó resuelto y pudo seguir su carrera. Pero, para poder trabajar durante el día, arregló un sistema de estudios donde estudiaba de noche, tomando los cursos de arquitectura por cupos. Eso le permitía trabajar durante el día y estudiar de noche. Era bastante duro, pero él quiso quedarse en París, y volvió después de ocho años con su título aprobado. Lamentamos que durante todo ese tiempo nos fue imposible ayudarlo por falta de dinero.

Al volver se vio en la obligación de sacar título en Chile y, actualmentee, es arquitecto en ambos países.

La vuelta a París era para mí muy importante. En mi primer viaje no alcancé a completar mis estudios y me vi con la obligación, yo sola, de enfrentarme al desarrollo. Gracias a algunos documentos y algunos libros que me regaló Vasarely pude continuar, han pasado 10 años desde esa fecha.

Lo primero que hice al llegar fue llamar a Le Parc. Me recibí con mucha amistad, a pesar del tiempo pasado, y me preguntó si me gustaría exponer en un Salón. Naturalmente que yo acepté. Llamé por teléfono a la Directora de Des Grands et Jeunes d' Aujourd'hui.

Ella aceptó de inmediato y quedé invitada a participar en el Salón. Sólo tenía un mes para realizar mi nuevo motivo. Recién hacía dos días que habíamos llegado. Comencé inmediatamente a buscar, en primer lugar, en qué espacio podría hacer algo y con qué materiales. Me recomendaron a Durante, que tenía un taller como galpón. Fui a hablar con él, aceptó y me ayudó bastante. En los bajos de su taller había una industria de planchas de acero espejo y compré una de un metro por un metro. Ya tenía la plancha y era necesario una caja, y ésta la mandé hacer. Era de 20 cms. de alto. Me faltaban tubos de acero de 15 cms. Después de tener todo armado, tengo que calcular cuántos tubos necesito para armar el motivo y, en seguida, abrir apenas los tornillos.

Las razones ya expuestas en la introducción, son aquéllas por las que decidí eliminar esa categoría interpretativa propia. Esto me comprometía a la búsqueda de nuevos materiales y nuevas tecnologías. Me parece muy interesante ese cambio de visión total, por la cantidad de nuevos mecanismos como computadores y otra serie de descubrimientos. Por consiguiente, tenemos que aceptar una nueva concepción del arte, y la presión que el mundo había evolucionado como para seguir con la pintura de caballete, me comprometió a una permanente búsqueda. Cuando viajé a Europa con la beca francesa mi tendencia era geométrica, bastante definida. Esto me permitió interesar al Grupo Cinético de Vasarely. Le Parc me explicaba, a petición de Vasarely, en qué consistía este nuevo planteamiento.

Durante ese tiempo me interesé por otros estudios. Buscando qué hacer, se me ocurrió tomar clases de inglés. Me contacté con Mr. Gerard F. F. Collin, un profesor de inglés muy fino y culto, y llegué hasta su estudio en 55 Rue Vaneau. El curso era de alumnos avanzados, pero a pesar de mi falta de conocimiento me aceptó y a mí me gustó el ambiente. Luego supe que su señora era pintora italiana.

Me trataron con mucha cordialidad y simpatía, por ser pintora y por venir de tan lejos. Me dieron tarjetas de presentación para conectarme con diferentes pintores, lo que me facilitó el conocer a variados artistas, la mayoría de los cuales era geométrico. Me invitaron a un Vernissage, cuyo autor era el pintor Bozzolini.

En 1970, la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, creada por Edgardo Boeninger, me otorga un beca de la Universidad de Chile para Investigaciones Visuales, en Francia.

También realicé una exposición en el Instituto Chileno Norteamericano. Solamente entrando por el túnel era posible conocer las obras de los artistas que participaban en la exposición.

El objetivo era impedir que el público viera la exposición con una sola mirada. Podían entrar muy pocas personas. Mientras, el túnel va variando su iluminación al pisar el visitante los contactos electrónicos que activan sus pasos y donde 30 variantes de colores cambian de lugar de arriba, del fondo, caminan hacia nosotros, a ambos lados abajo, y así en distintas posibilidades en el movimiento de la luz. Con este túnel cinético inauguré esta exposición. Sus colores eran azul, rojo, verde, amarillo, eran formas muy alargadas. Fue una curiosidad y estuvo muy visitada. Esto fue muy poco antes que viajáramos a Francia. Me lo pidieron que lo facilitara para una próxima exposición en el Museo de Quinta Normal. Yo no quería dejarlo, pero fue tanta la insistencia que terminé por aceptar.

La muestra se llamaba Abstractos Geométricos y Cinéticos, y la curatoria fue de Miguel Rojas Mix.

Al paso de unos años recibí la noticia de la muerte de Vasarely. Su nuera me escribió dando detalles de esta noticia. Al cabo de un tiempo murió Yvaral, el hijo de Vasarely.

Quisiera rendir tributo a la generosidad de un hombre que me trató como una creadora que buscaba respuestas a mi planteamiento estético.

Sé que sucedieron situaciones secundarias que mostraron la fundación Gorbis y el prestigio de un artista que se vio envuelto en problemas anómalos por terceros. Su sinceridad, su humildad, lo conformaron como uno de los artistas del siglo pasado y ahí me situó para verlo con su obra valiosa.

Los demás artistas han muerto, pero el anhelo de su arte me emociona. Al encontrarme con Le Parc, ese mendocino genial, sentí el deseo de preguntarle si el éxito y la difusión masiva afectaron el arte cinético, pero no lo hice. Y también cuando en el 2003 expuse en el Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo en cuya colección existe una obra de Vasarely llamada Chillán, ¿cuál era el conocimiento de nosotros?, pero el misterio hace que todo se impregne de coherencia en búsqueda de la belleza de la forma pura.



S.T. Óleo sobre tela.
92 x 65 cms.
1950

CAPÍTULO V

■ CATÁLOGO DE OBRAS



VISIONES GEOMÉTRICAS

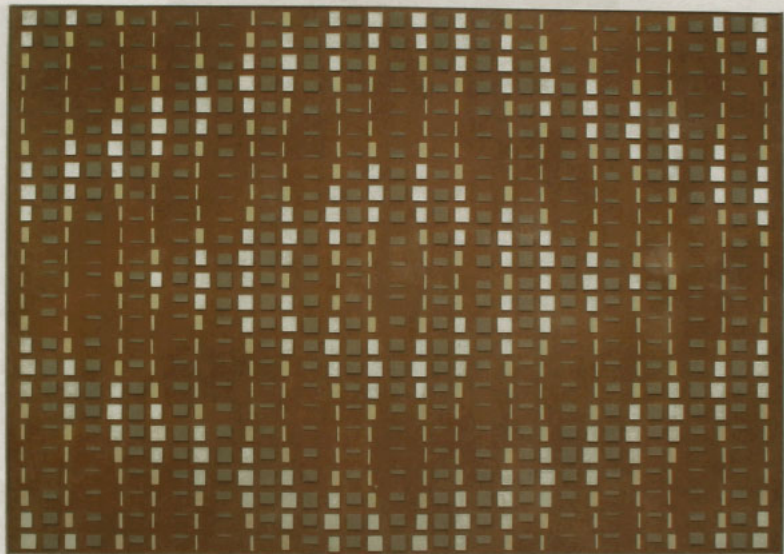
**CATÁLOGO
DE
OBRAS**

Matilde Pérez Cerda

VISIONES GEOMÉTRICAS

CATÁLOGO
DE
OBRAS

Matilde Pérez Cerda



"S/T", Collage en madera pintada sobre formolita.
154 x 200 cms.
1952



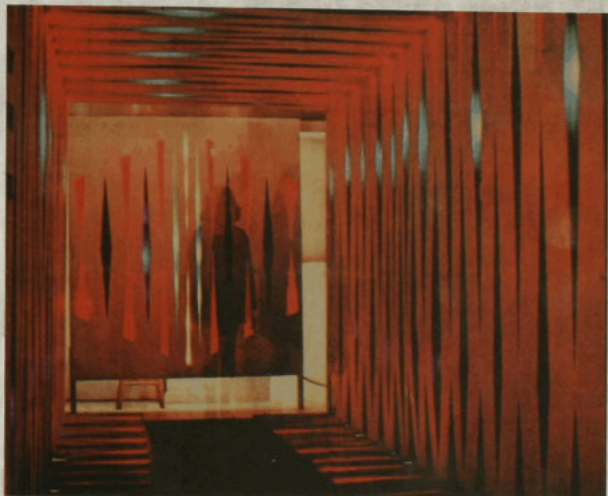
"5/T", Óleo sobre tela.



"S/T", Oleo sobre tela.



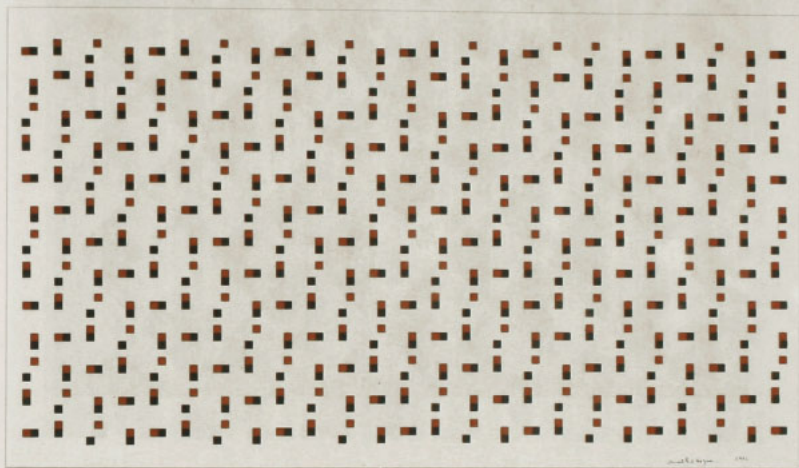
"S/T", Collage en maderas pintadas.
1970



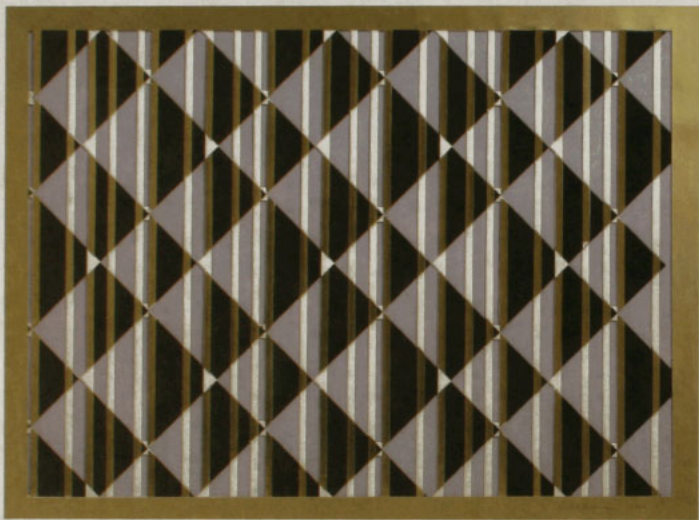
"S/T", Túnel con iluminación,
variante en iluminación.
1970



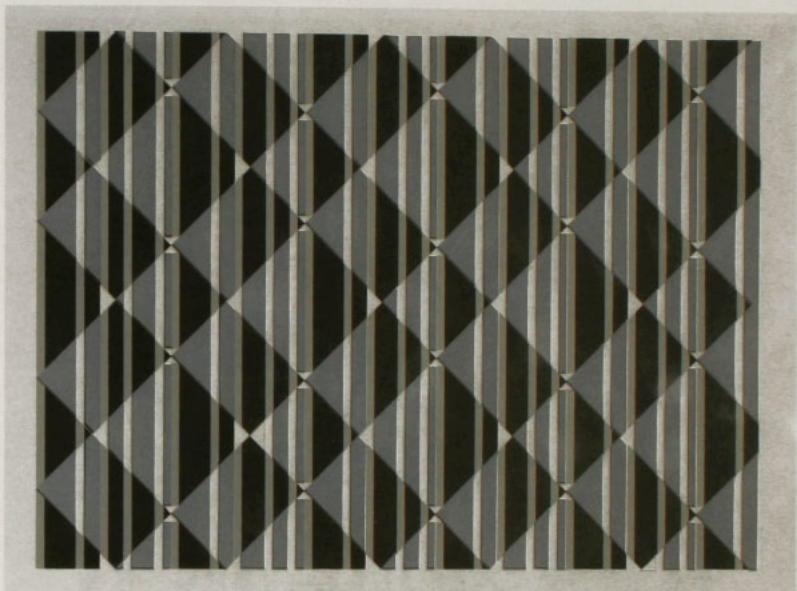
"SIT", Acrílico, espejo y luces.
100 x 100 cms.
1971



"S/T", Collage de maderas
pintadas sobre acrílico.
1972



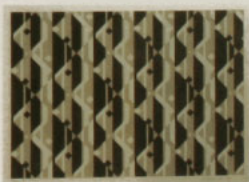
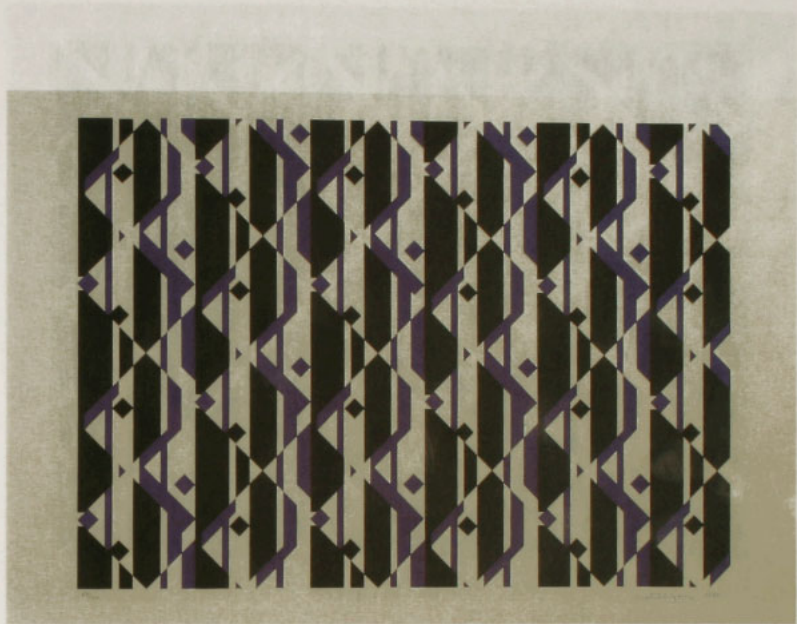
"S/T", Collage, fondo y forma.
1972



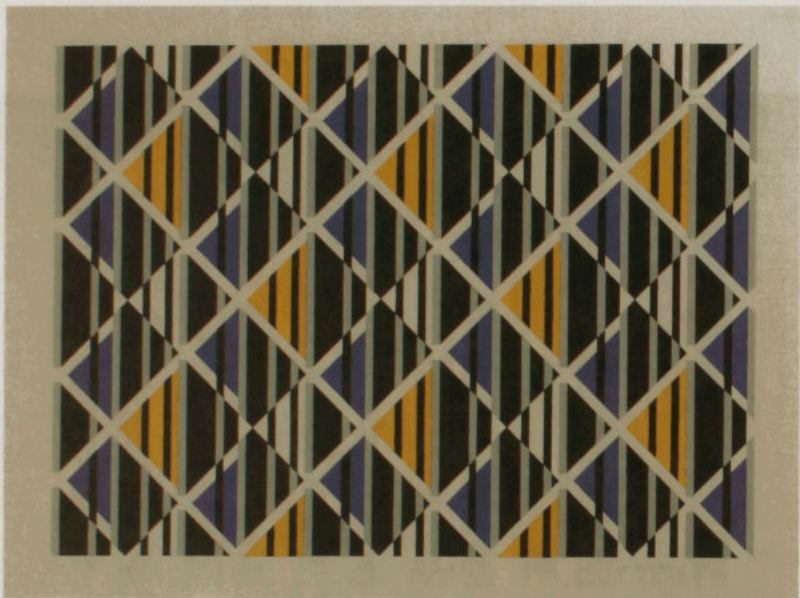
"S/T", Collage, fondo y forma.
1972



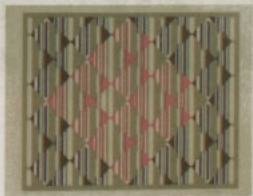
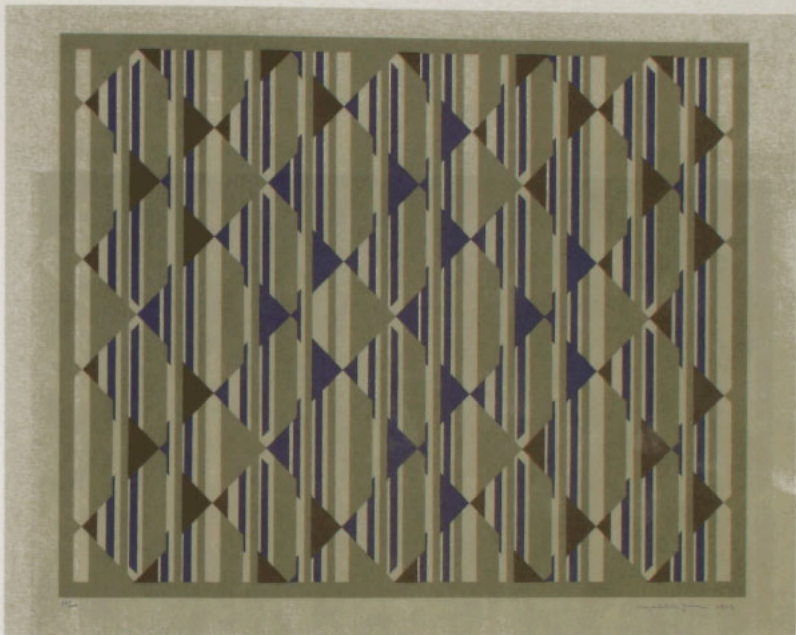
"S/T", Serigrafía.
88 x 100 cms.
1973



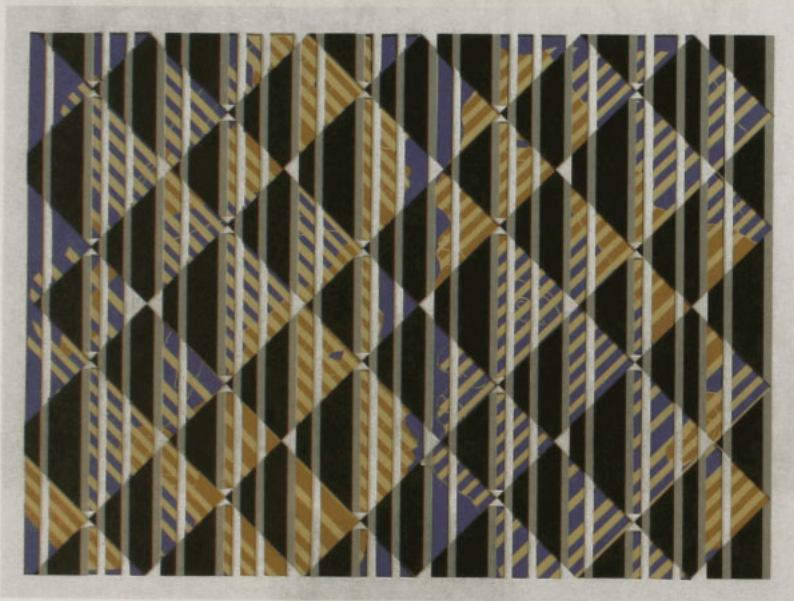
"S/T", Collage, fondo y forma.
1973



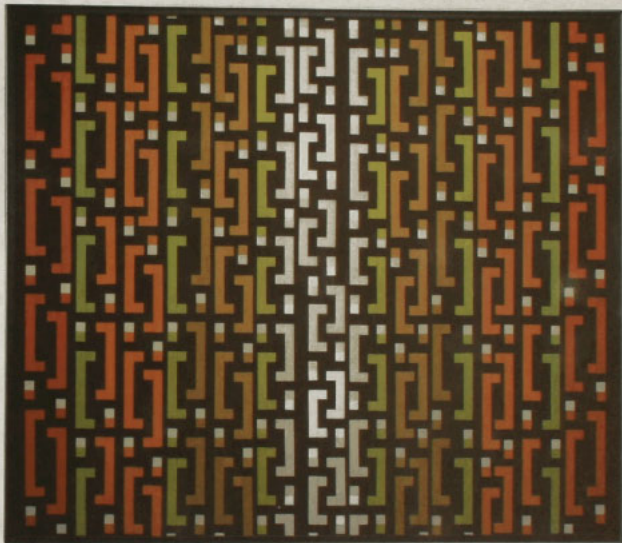
"S/T", Serigrafía
54,5 x 76 cms.
1973



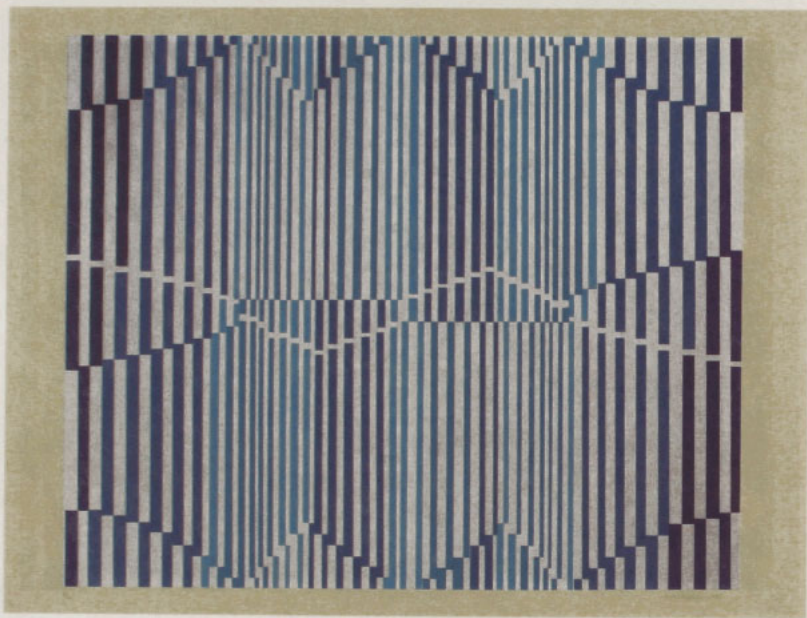
"SIT", Serigrafía
1973



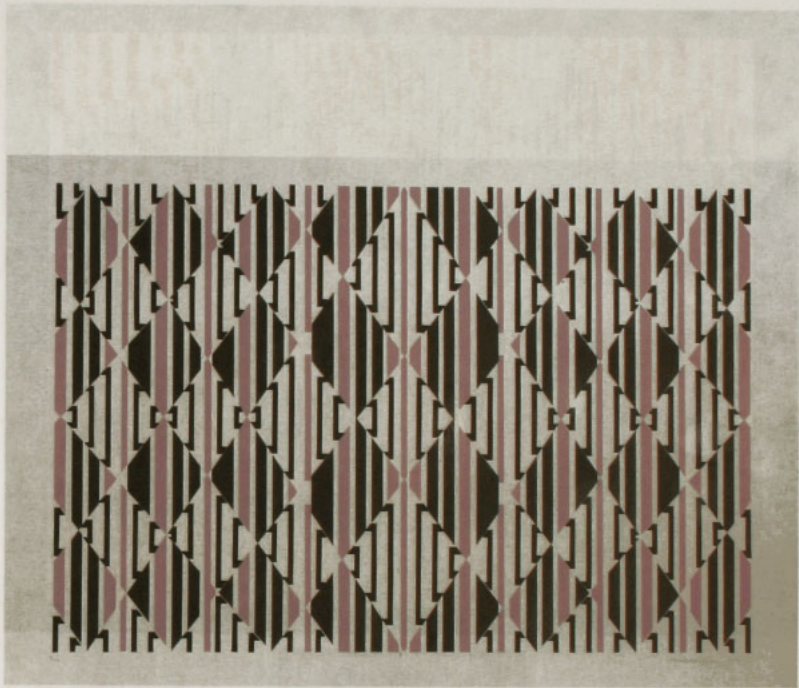
"S/T", Serigrafía.



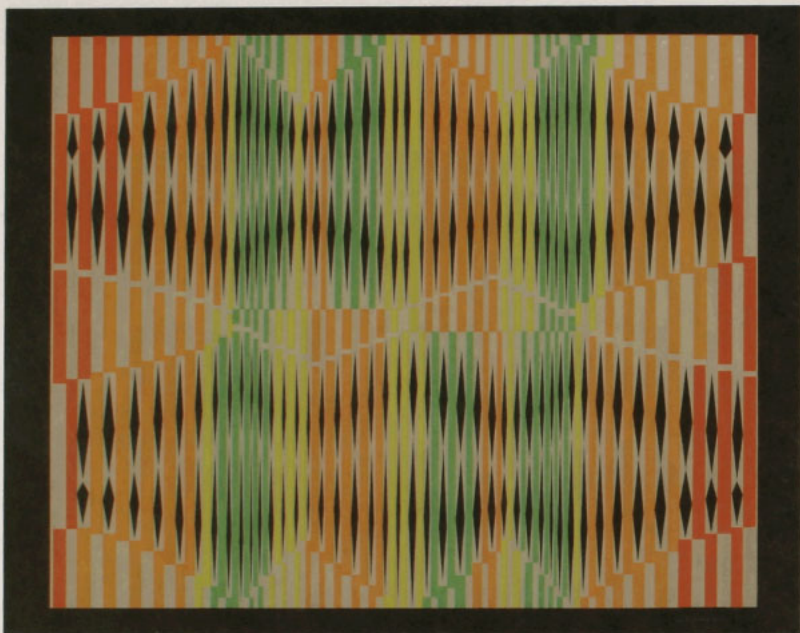
"S/T", Collage de maderas
pintadas sobre acrílico.



"S/T", Serigrafía
1975



"S/T", Collage, fondo y forma.
1976



"S/T", Collage.
1976



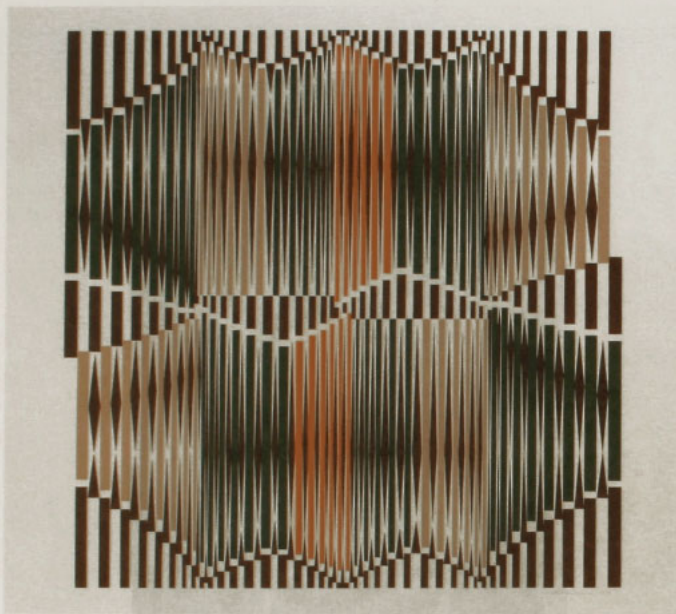
"SIT", Serigrafia,
1976



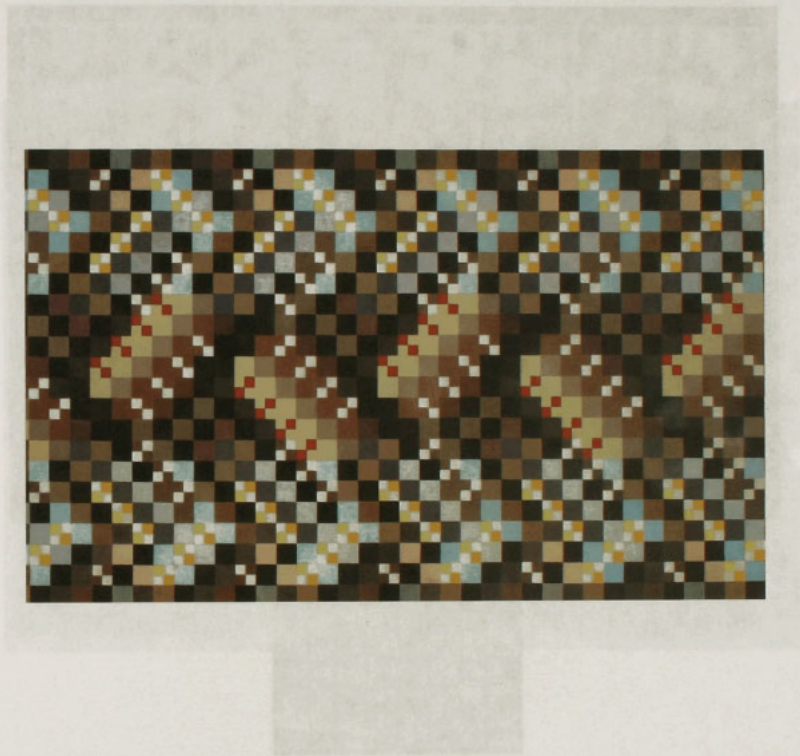
"SIT", Acrílico de colores,
iluminación electrónica.
70 x 36 x 35 cms.
1977



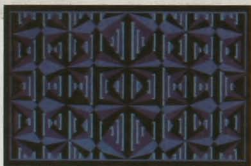
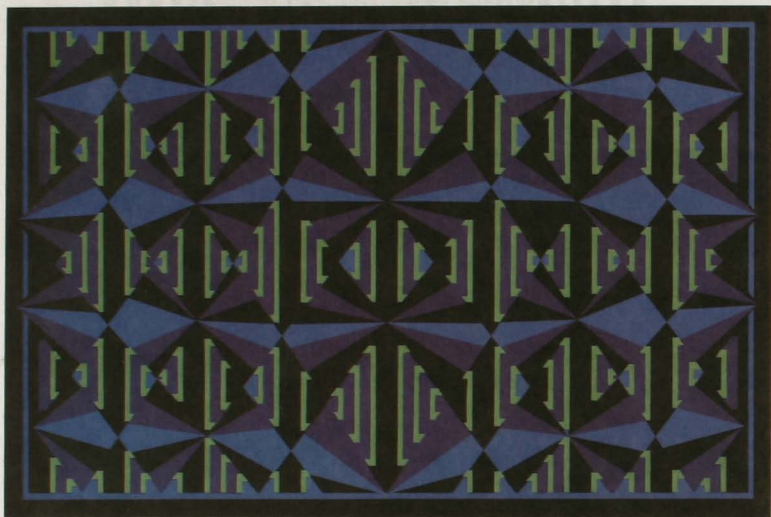
"S/T", Acrílico de colores.
iluminación electrónica.
70 x 36 x 35 cms.
1977



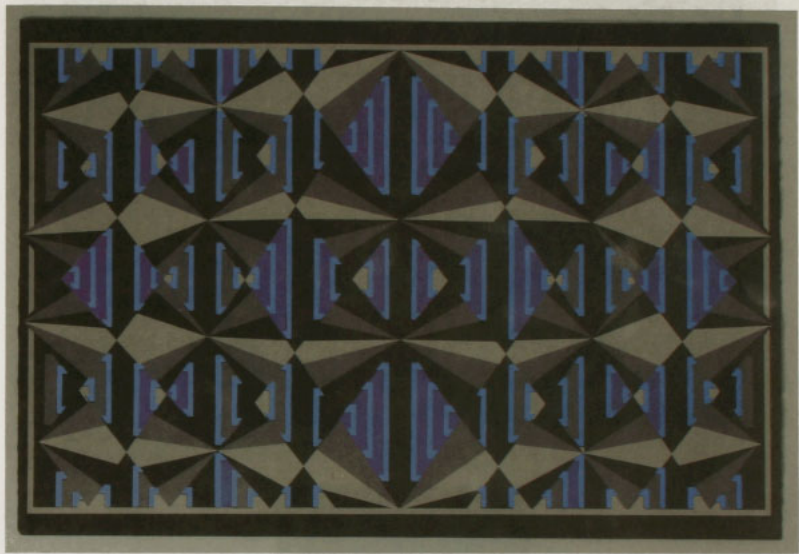
"S/T", Serigrafía,
1979



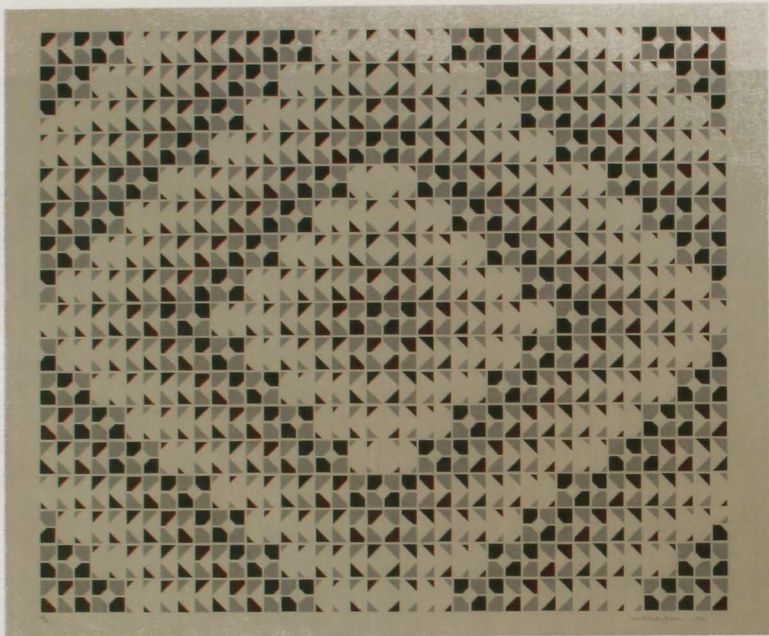
"S/T", Óleo sobre tela.



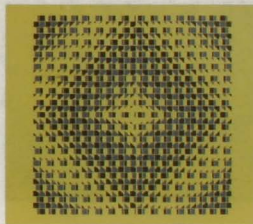
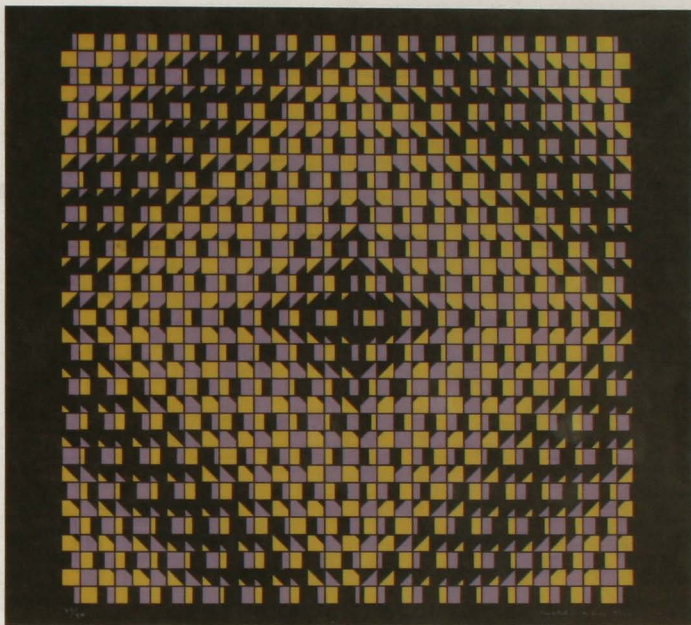
"S/T", Collage, fondo y forma.
1981



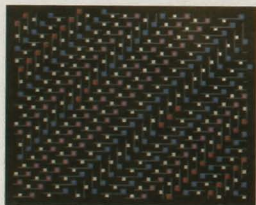
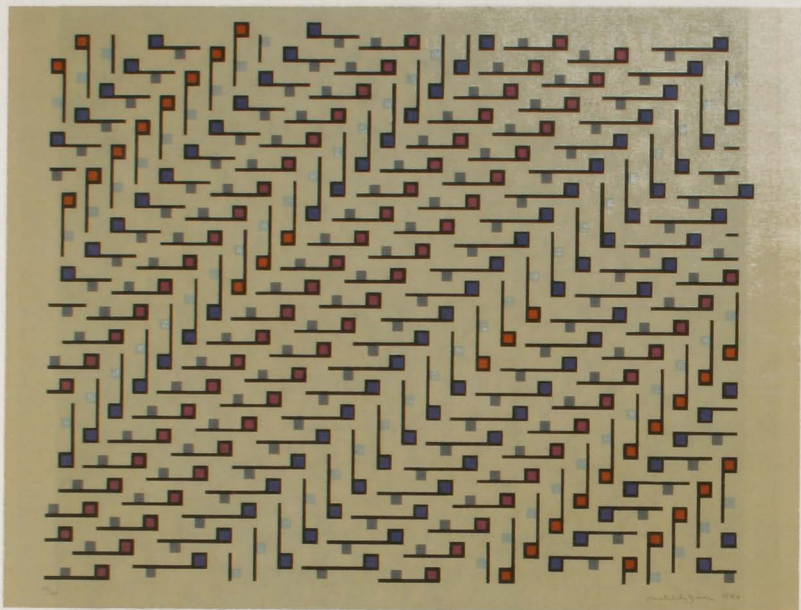
"S/T", Collage: fondo y forma.
1981



"S/T", Sengrafia.
53,5 x 58,5 cms.
1984



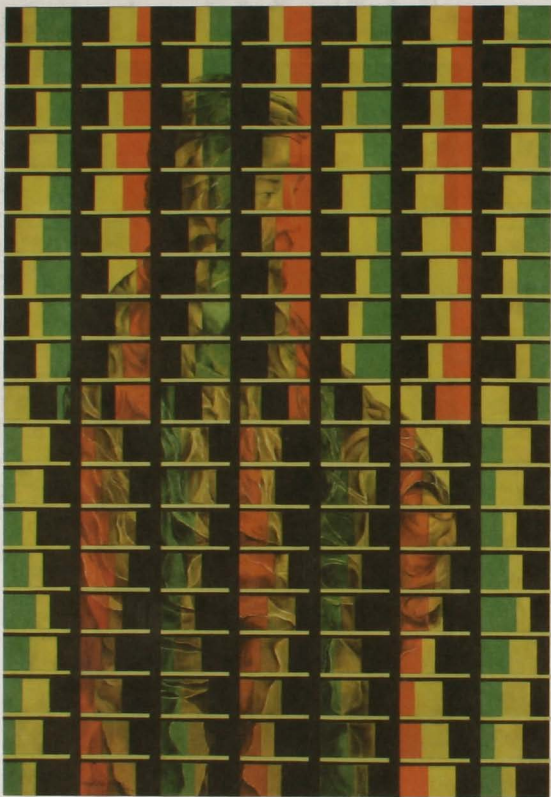
"S/T", Sengrafa.
53.5 x 58.5 cms.
1984



"Señalizaciones"
Serigrafía
1984



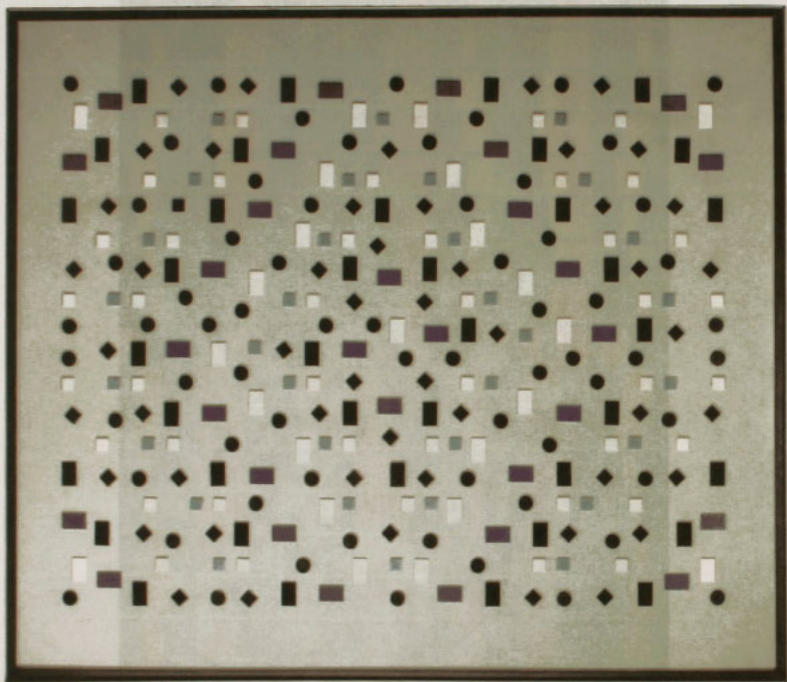
"S/T", Acrílico y acero, iluminado.
110 x 60 x 30 cms.
1984



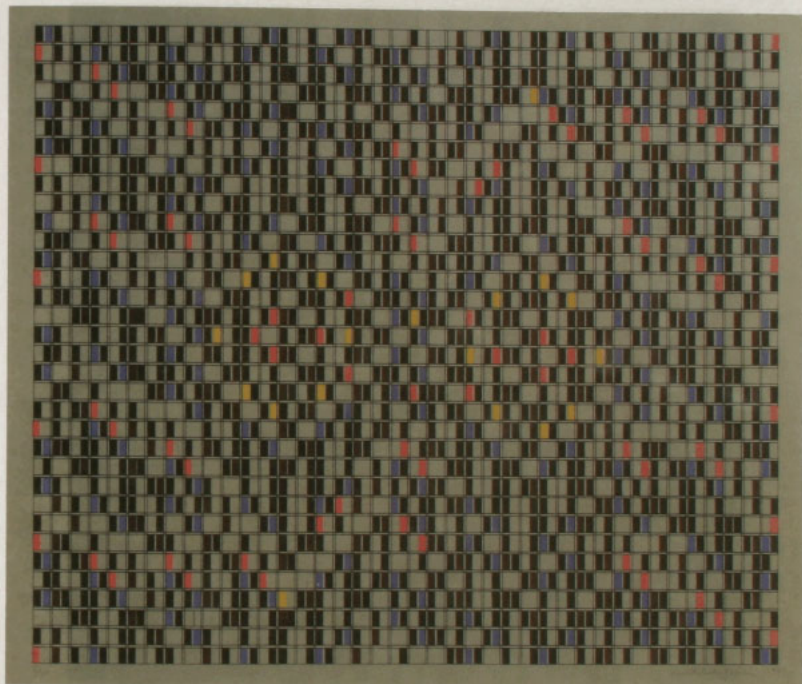
"Retrato de Gustavo Carrasco",
Óleo sobre tela.
117 x 82 cms.
1984



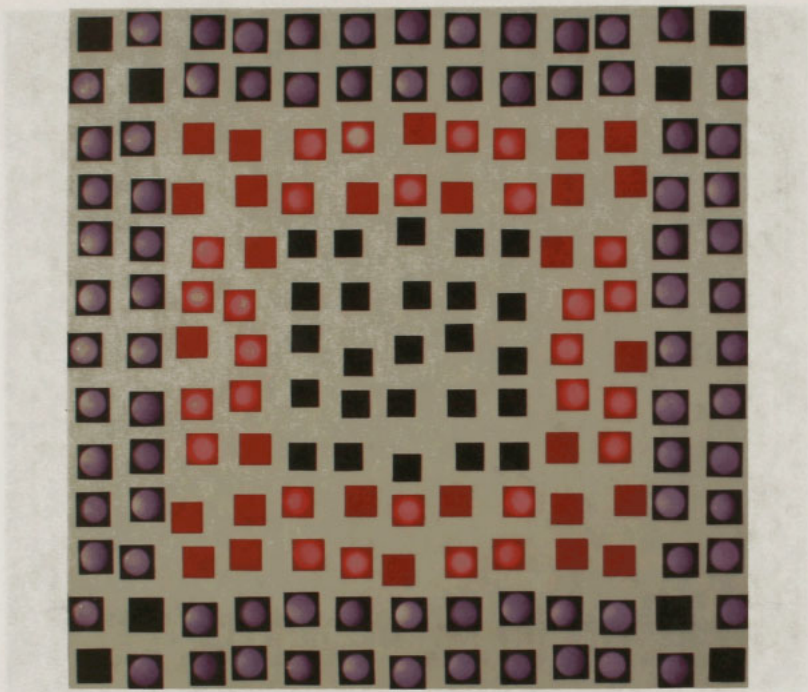
"Autorretrato",
Óleo sobre tela,
116 x 81 cms.
1984



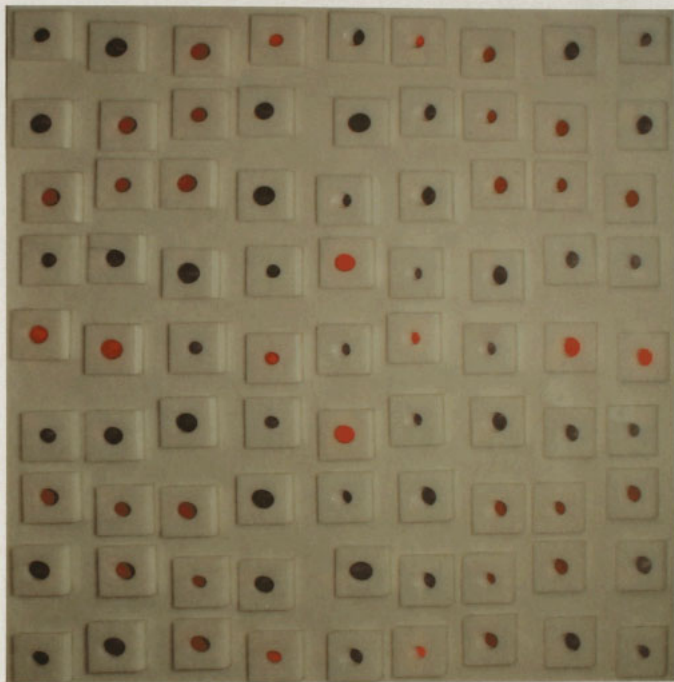
"S/T", Collage
Acrílico sobre madera pintada.
120 x 150 cms.
1985



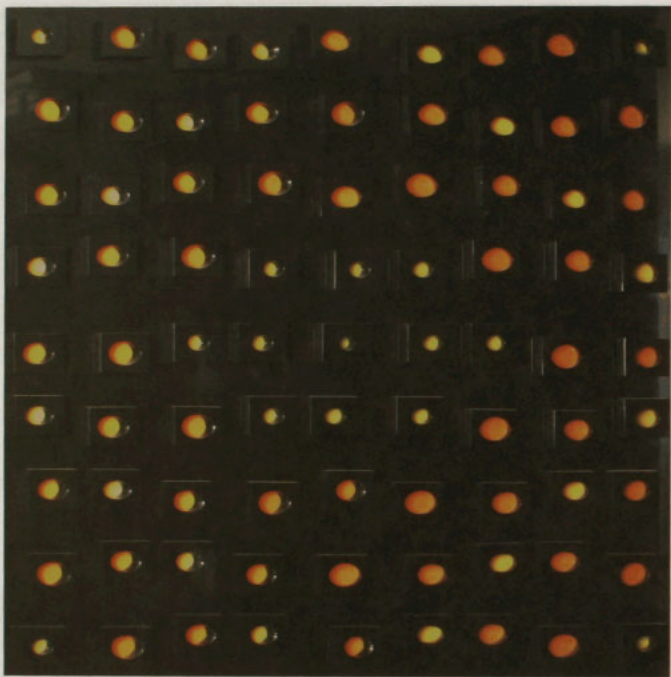
"S/T", Serigrafía.
50 x 66 cms.
1985



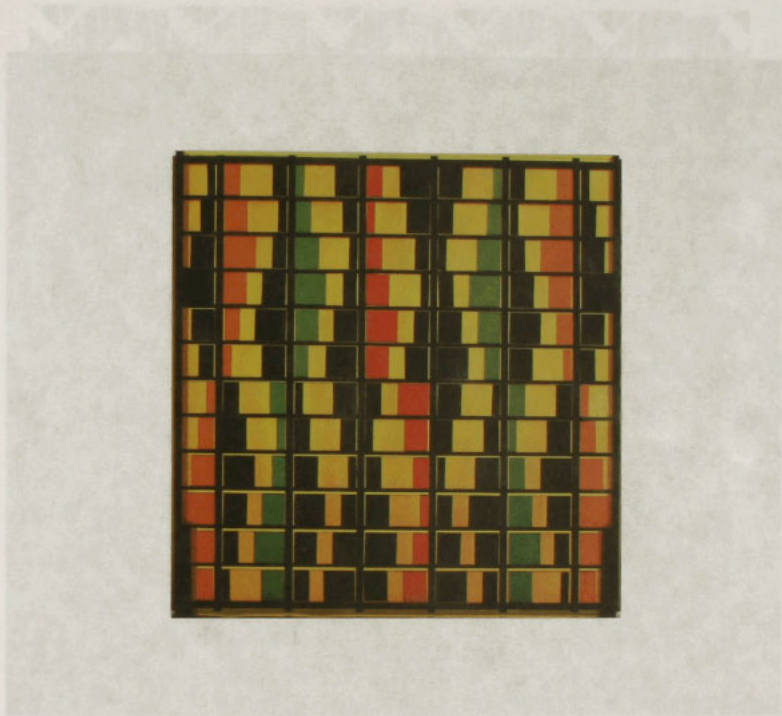
"S/T", Acrílico, iluminación electrónica.
150 x150 cms.
1985



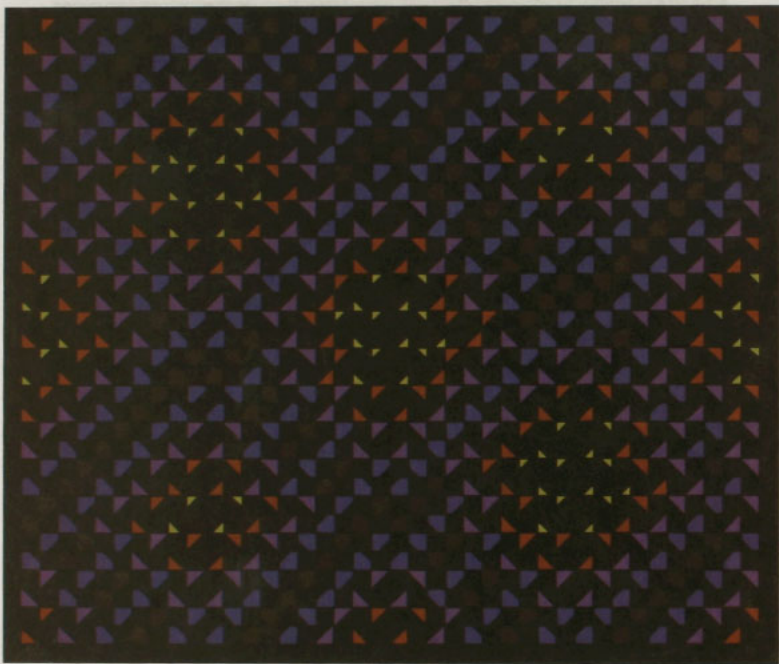
"S/T", Acrílico, iluminación electrónica.
150 x 150 cms.
1985



"S/T", Acrílico, iluminación electrónica.
150 x 150 cms
1985



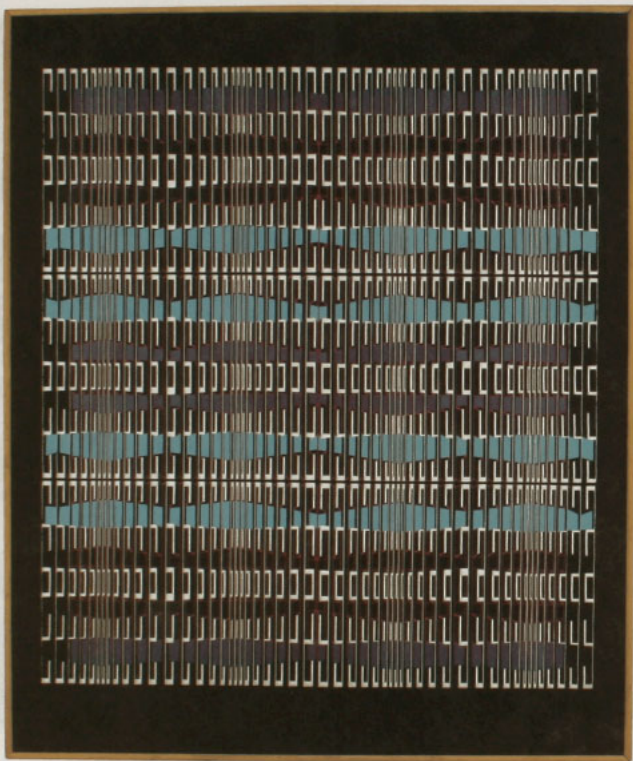
"S/T", Escultura
Acrílico, transparente, iluminación natural.
57 x 57 cms.



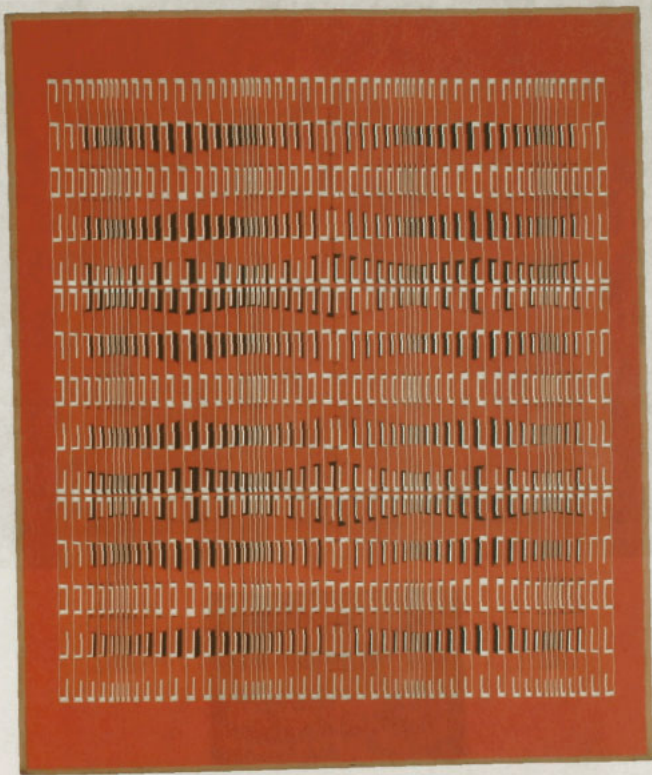
"S/T", Serigrafía.
50 x 64 cms.
1986



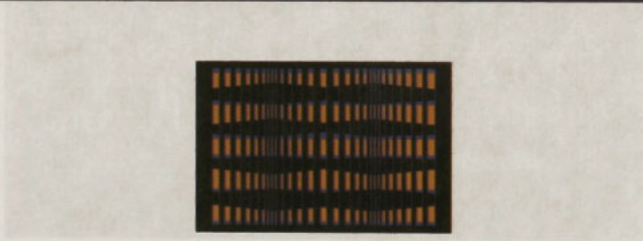
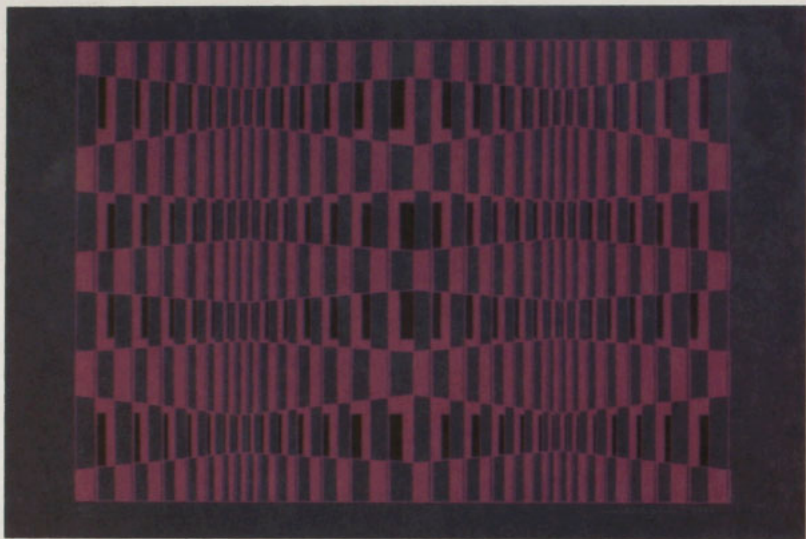
"S/T", Grabado.
72 x 101 cms.
1986



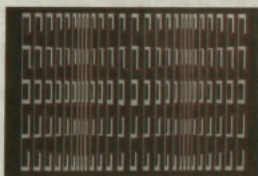
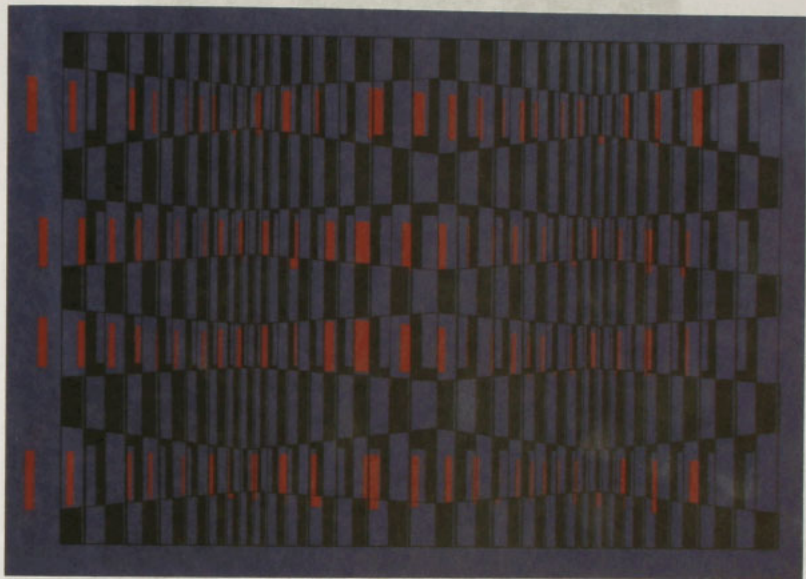
"SIT", Serigrafía y collage sobre tela.
130 x 100 cms.
1986



"5/T", Serigrafía y collage sobre tela.
130 x 100 cms.
1986



"5/T", Serigrafía,
1987



"S/T", Serigrafía.
1987



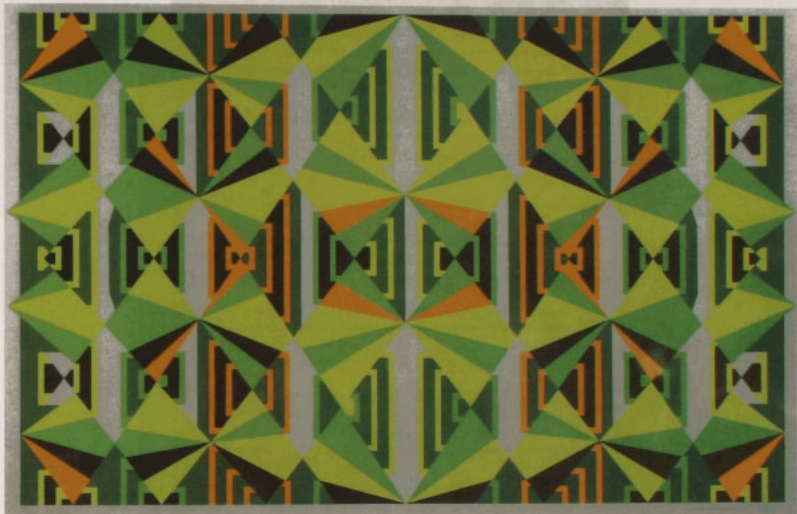
"S/T", Serigrafía,
1988



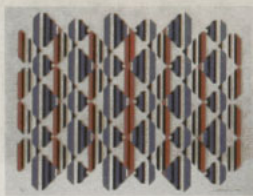
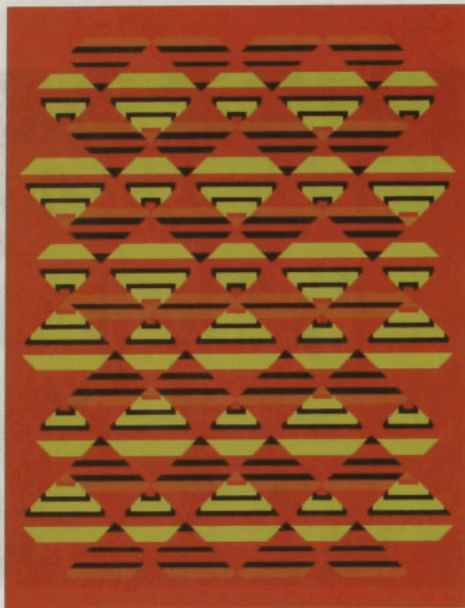
"S/T", Serigrafía



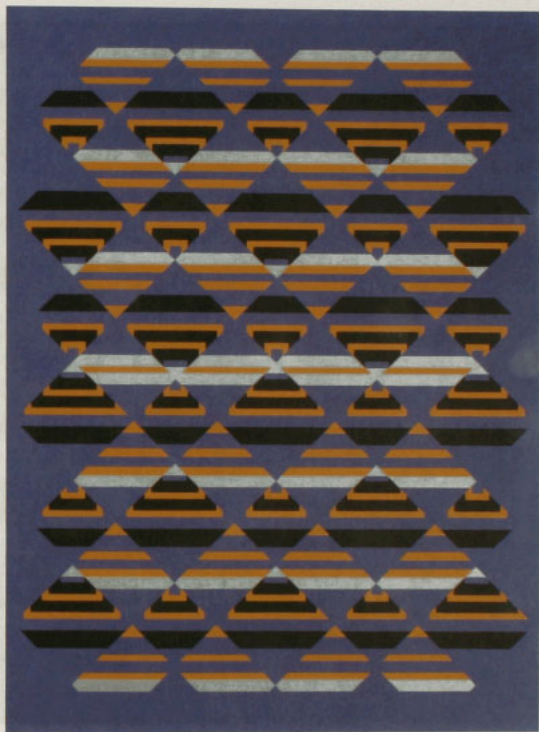
"SIT", Collage: fondo y forma.
45 x 69 cms.
1989



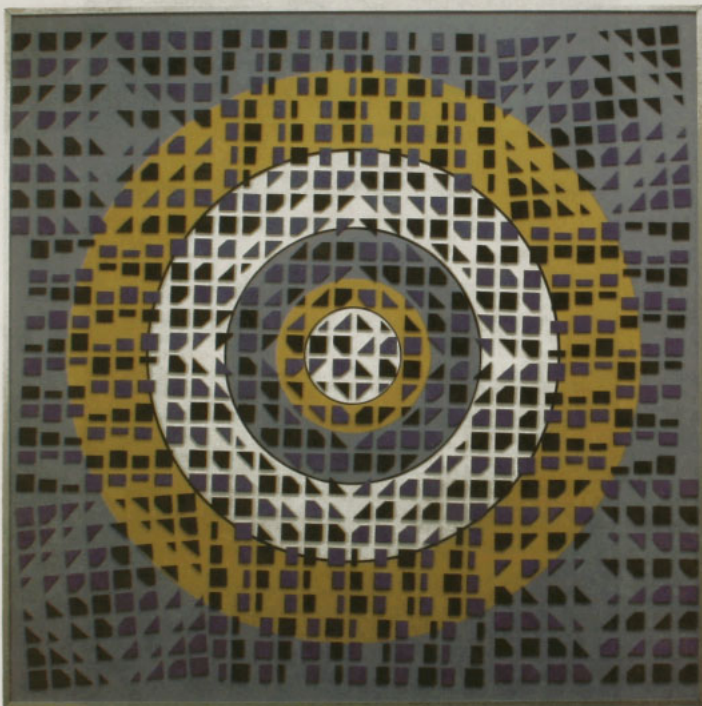
"S/T", Collage, fondo y forma.
45 x 69 cms.
1989



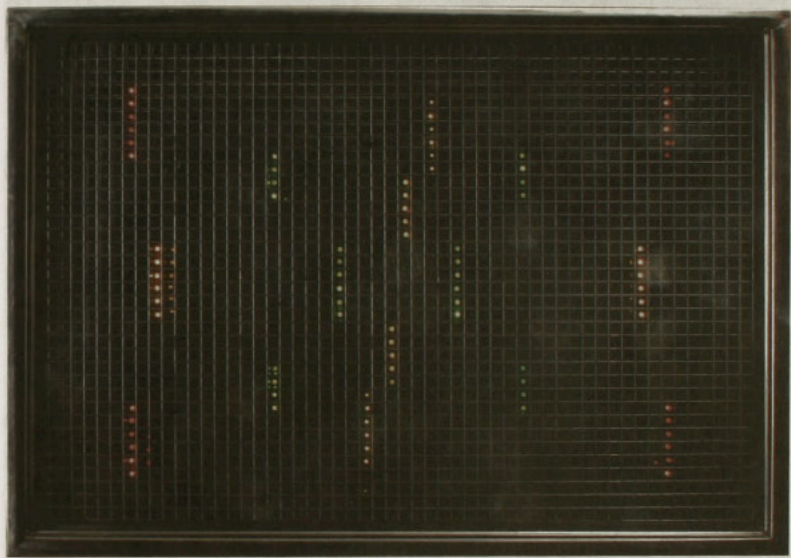
"S/T", Collage, fondo y forma.
61 x 50 cms.
1989



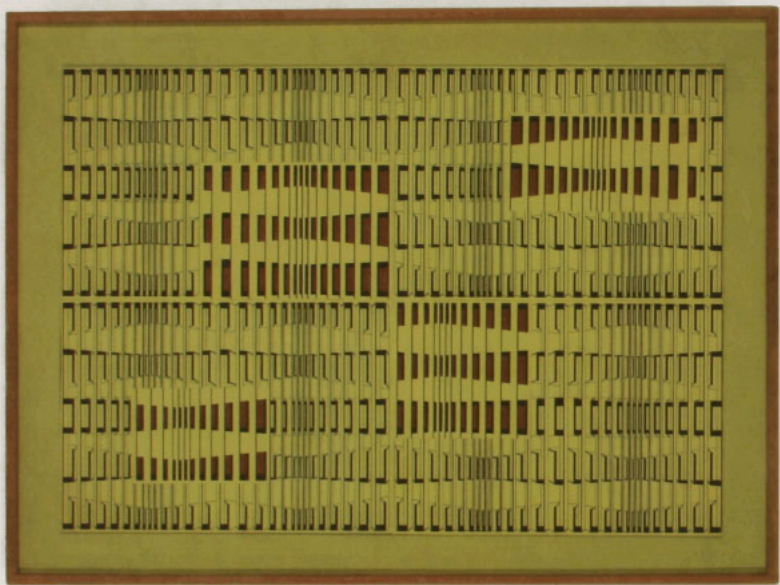
"S/T", Collage, fondo y forma.
61 x 50 cms.
1989



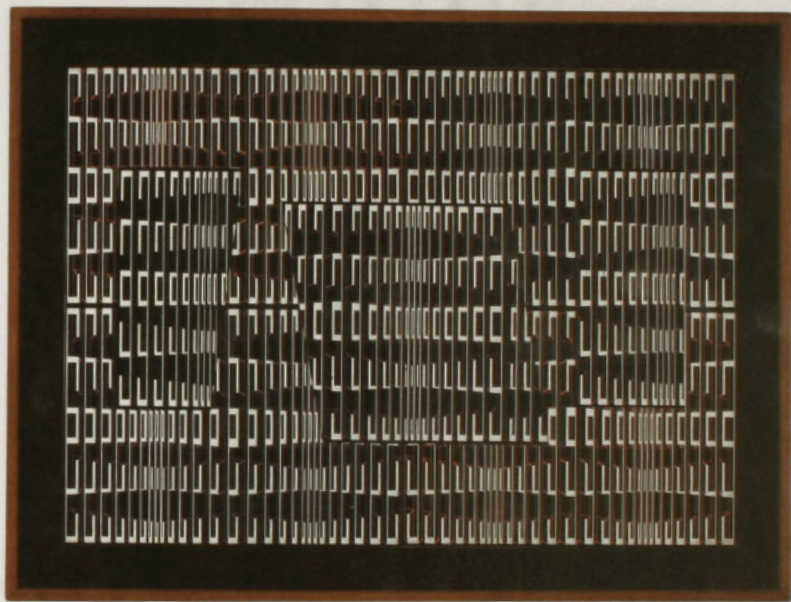
"S/T", Collage sobre madera pintada.
120 x 120 cms.
1989



- "S/T", Escultura.
Técnica mixta, iluminación electrónica
65 x 93 x 13 cms.



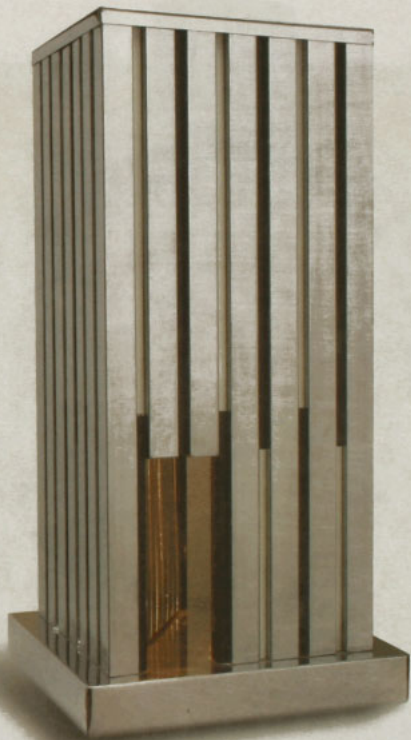
"S/T", Collage.



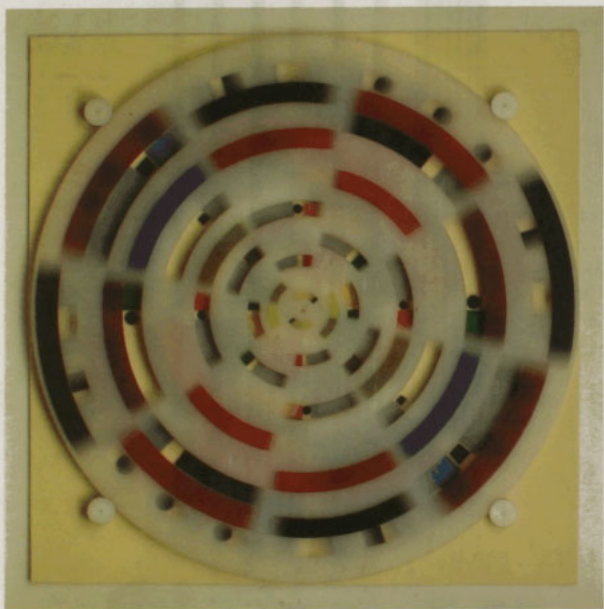
"S/T", Collage.



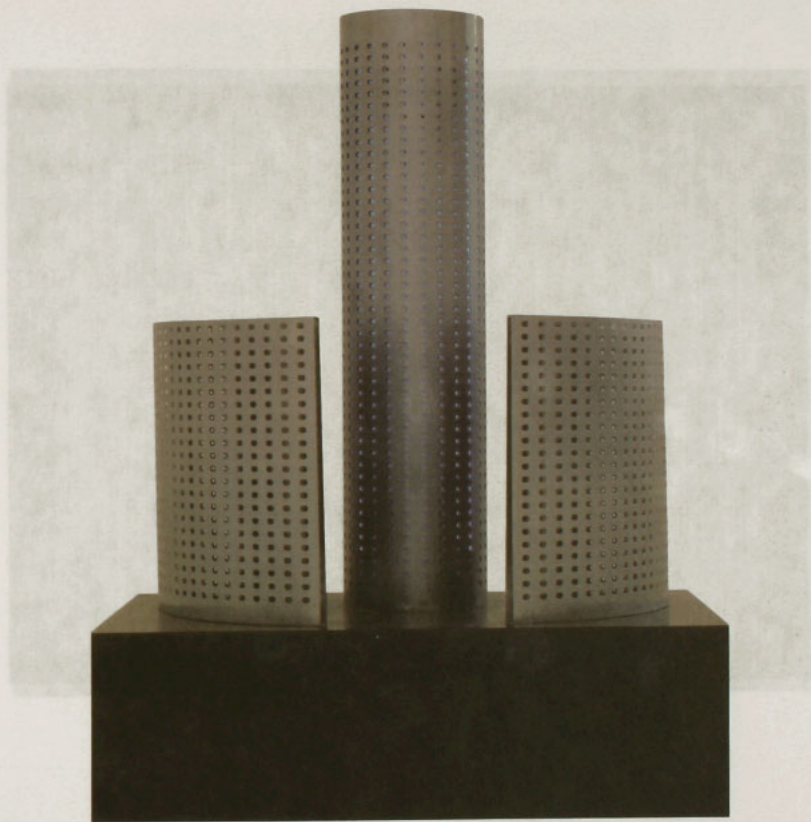
"SIT", Técnica mixta
50 x 12,5 x 12,5 cms.
1990



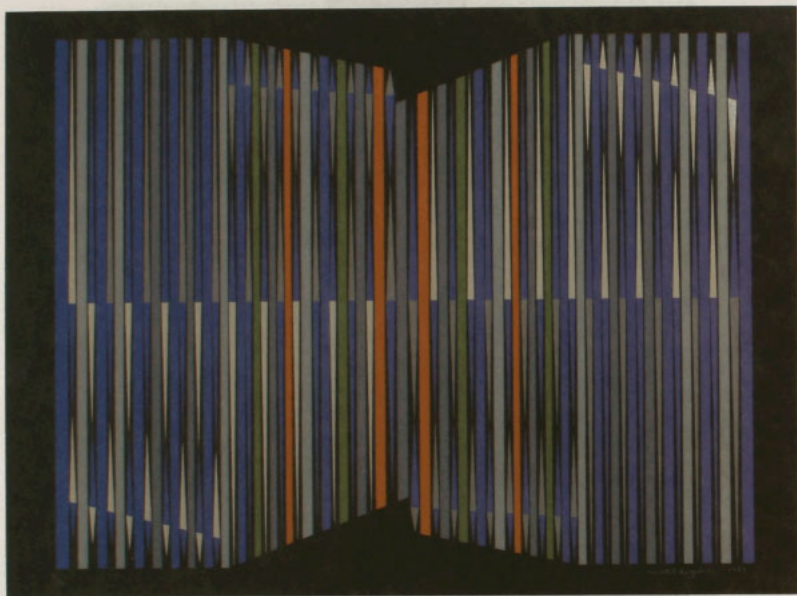
"ST", Escultura.
Acero y acrílico, centro iluminado.
66 x 33 x 33 cms.



"SIT", Disco de acrílico de diferentes
colores que gira con iluminación.
120 x 120 x 27 cms.

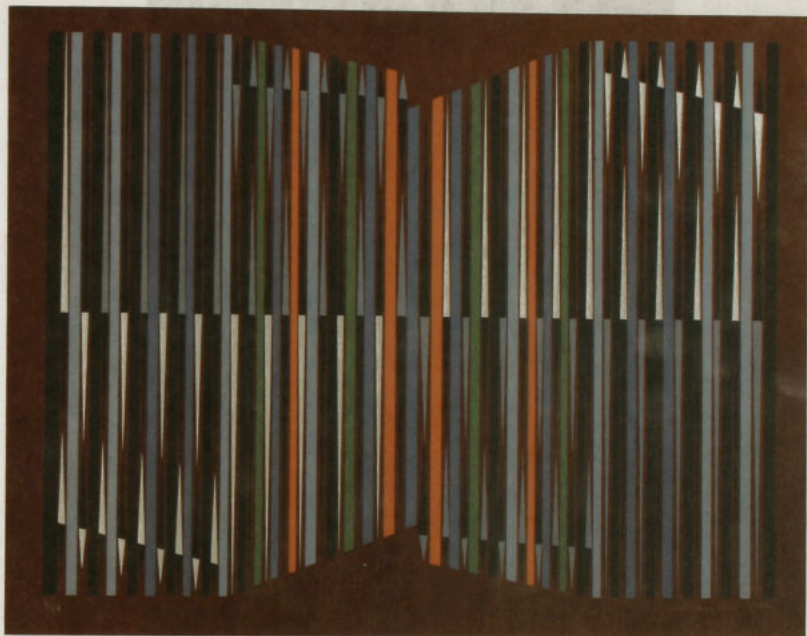


"S/T", Escultura.
Acero espejo, centro iluminado.
171 x 100 x 75 cms.

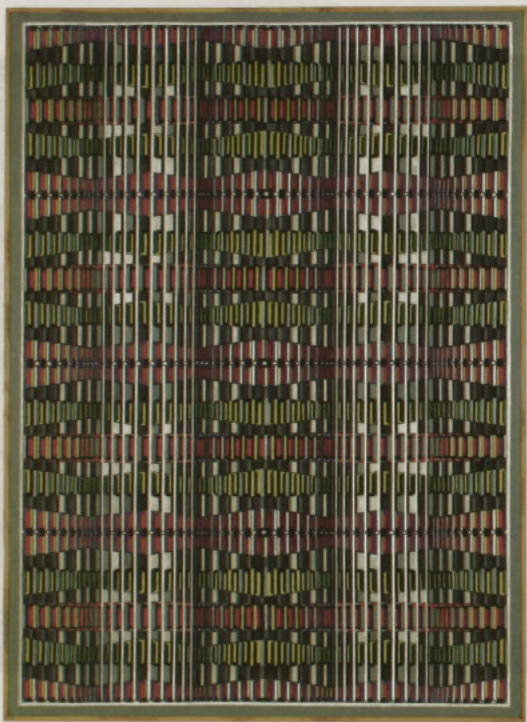


"S/T", Serigrafía.

1991



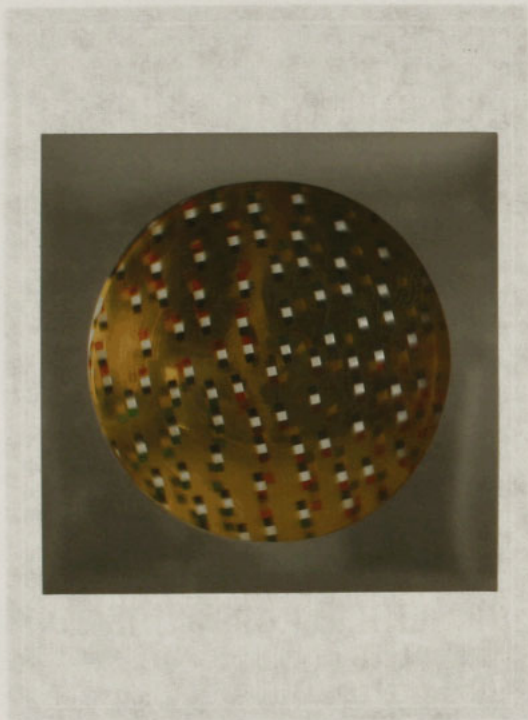
"S/T", Senografía.
1991



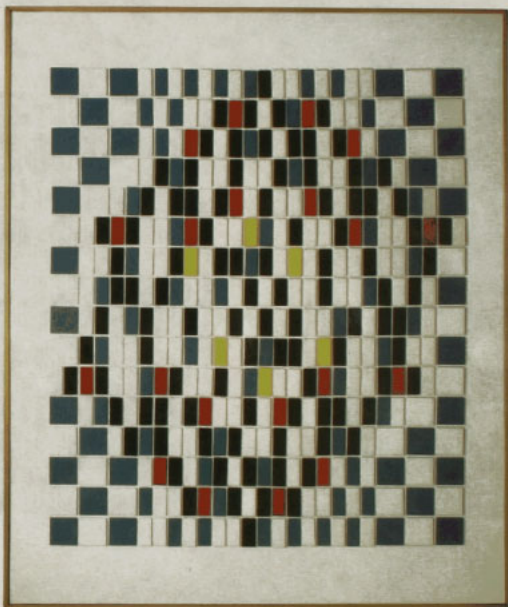
"SIT", Óleo sobre tela.
164 x 120 cms.
1997



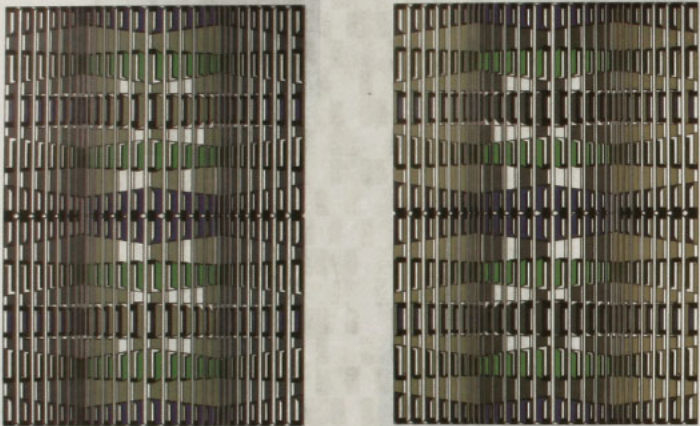
"S/T", Óleo sobre tela.
164 x 120 cms.
1997



"SIT", Círculo de acrílico y acero
con movimiento electrónico.
100 x 100 x 32 cms.
1964, recreado en 1999.



"SIT", Acrílico sobre
madera pintada.



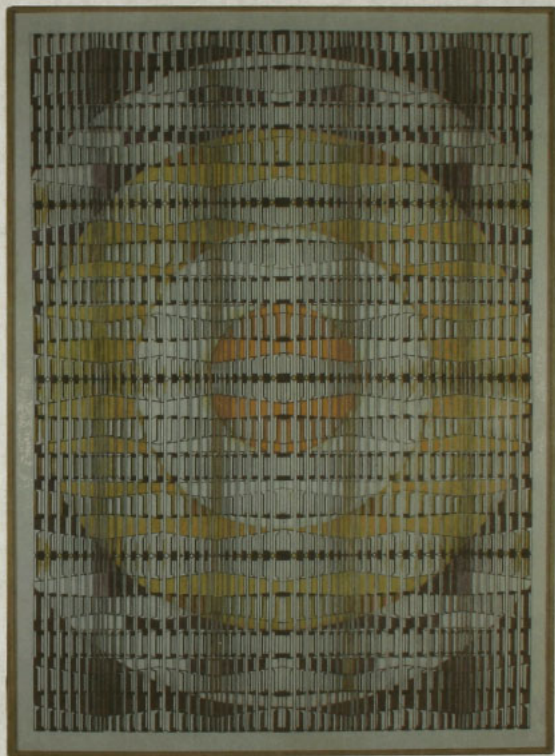
"S/T", Grabado
Variante sobre un mismo tema.
2000



"S/T", Óleo sobre tela



"SIT", Óleo sobre tela.
173 x 117 cms.
2004



"S/T", Óleo sobre tela.
173 x 117 cms.
2004

CAPÍTULO VI

■ DISCURSO LATINOAMERICANO





Pinturas y Grabados.
Mall Costumcenter Apumánque.
Santiago Chile, 1982.

DISCURSO LATINOAMERICANO

En el libro "Entre el ver y el pensar", de Jorge Elliot, leemos: hasta el momento, los historiadores del arte se muestran desconcertados por las conquistas culturales de los pueblos prehispánicos del Nuevo Mundo. No saben qué hacer con ellos, ya que en muchos de sus aspectos parecerían duplicar otras anteriores logradas por las antiguas civilizaciones de Medio Oriente y de Asia. Muchos las ignoran, unos pocos les dedican un tomo aislado en sus extensas historias generales del arte o un capítulo un poco al azar como incómodo (en sus más reducidos compendios).

Continúa Elliott exponiendo sobre el predominio de lo esquemático en la representación, que en el pasado dio lugar al surgimiento paralelo de un arte abstracto. Este arte abstracto se bifurca en motivos que van, de símbolos y signos, originando una interpretación difícil.

El arte contemporáneo ha recibido el predominio de lo esquemático, produciendo una formulación abstracta en el arte que da origen a un arte abstracto concreto, donde se establece la obra de Mondrian, y un abstracto cursivo, que da origen al expresionismo.

El arte concreto y su presencia en Latinoamérica es el tema de este capítulo. En él veremos textos fundamentales en el desarrollo de lo concreto, el esplendor y decadencia de una tendencia en Venezuela.

Con la aparición del libro Piedra Abstracta de César Patemosto, pintor argentino fallecido, se ha empezado a estudiar el período Precolombino con una nueva mirada, la cual afecta a todo aquello de lo que hemos recibido de esa época. La cestería, la alfarería, no están compuestas de dibujos decorativos sino son el producto de formas puras geométricas.

Joaquín Torres García, en el año 1934, lanzó su manifiesto después de vivir cuarenta años en Europa. Este manifiesto da origen a un movimiento constructivo de tipo universal, pero nacido en América Latina, separándose de aquél que emanaba de Europa.

La posición del mapa de América Latina toma el nombre de "Escuela del Sur", al definir el arte constructivo como un modo de expresión, cuyas obras se desarrollan en un plano donde se establece una verdadera cultura que da origen al hombre universal por encima del hombre-individuo. Entrando en el manifiesto del artista uruguayo, vemos como expresa su deseo del nacimiento de una cultura propia que brota de un cruce de los europeos e indígenas, dando origen a un nuevo tipo de hombre, cuyo basamento son las tradiciones de vida y cultura del continente. El problema de la lengua da origen a deformaciones y neologismos, tema tratado por Gerardo Mosquera, el crítico cubano.

La diferencia de lenguaje ha nacido producto de una mentalidad distinta, cuyas aspiraciones en calidades profundas son difíciles de señalar. La luz del continente, esa cosa misteriosa, nos indica otro matiz, como lo son las estructuras de la arquitectura a la cual se acompaña de mil objetos y costumbres. La personalidad sudamericana ha abandonado todo lo europeizante. Retrocediendo en el tiempo, llegamos al origen, a lo elemental, a las formas más puras del saber, del pensar, a lo abstracto, y fue una mágica llave para encontrar el conocimiento. Vi establecerse la correspondencia entre el hombre que pasa y vi el otro hombre eterno que poseíamos, esa unidad última que nos hace llegar al conocimiento. Partiendo de tal abstracción podríamos ir con pasos firmes a sintetizar y realizar dentro del plano.

Tengo fe en algo más hondo, es un equivalente. Tengo fe en el arte constructivo, que deja atrás el arte imitativo, que no es capaz de crear, concluye Torres García.

La Escuela del Sur tuvo seguidores y envuelve gran importancia hasta el día de hoy en el desarrollo del arte constructivo.

En Argentina, a finales de la Segunda Guerra Mundial y durante el ascenso del Peronismo al poder, nació el Grupo Madi. En junio 1946 la ciudad de Buenos Aires vio irrumpir con volantes

y panfletos textos como “Madi destruye el tabú del cuadro al romper con el marco tradicional. La invención Madista del marco irregular viene a liberar la pintura de las leyes de composición que la han estado asfixiando por los siglos, que ni las más grandes revoluciones en la plástica habían conseguido eliminar”.

Los grandes cambios políticos y sociales determinan enfrentamientos entre las autoridades de gobierno y estas nuevas generaciones, a las cuales les fue negada por la guerra la posibilidad de formarse en los centros de arte modernos. Éstas pudieron encontrar en Torres García una persona que les aportó conocimiento.

En 1944 se comenzó a publicar en Buenos Aires la revista *Arturo*, la que se dividió en dos grupos. Uno de ellos es Concreto Invención, cuyo mentor es Tomás Maldonado, y el otro, el movimiento Madi, conformado por el autor de la corriente Hidro Cinética, Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss. Estos artistas buscaban una estética novedosa y necesitaban, a su vez, realizar acciones donde pretendían difundir sus ideas y objetivos en publicaciones y manifiestos.

Los tres artistas originarios realizaron su primera exposición en el mes de octubre del 45, en la casa del Director de la Asociación Psicoanalítica Argentina, Enrique Pichón-Rivière. Desconociendo la fecha precisa de su formación, posteriormente los uruguayos Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss se separaron del grupo.

Arden Quin aportó, con su experiencia personal y conocimiento, a las bases teóricas del movimiento. Él se había vinculado con la obra abstracta de Joaquín Torres García, y a su vez los conocimientos de materialismo dialéctico que adquirió en su militancia política lo llevaron a una reelaboración personal de los principios del universalismo constructivo de Torres García, bajo un sistema filosófico marxista.

En 1946, la exposición del grupo francés de la educación superior convocó a catorce expositores, entre los cuales destacó Martín Blaszko.

Los conceptos abstractos de Malevitch, el nihilismo del movimiento Dadá, dan origen a un concepto lúdico que posee el movimiento Madi.

Los precedentes artísticos del Grupo Madi son numerosos y abarcan todas las artes, entre ellas el Palacio de Cristal de Londres del año 1851, la edificación de la Torre Eiffel, la exposición retrospectiva de Paul Cézanne de 1907, en la cual el artista proponía el principio que toda naturaleza podía ser reducida a formas geométricas. El Cubismo fue el primer movimiento pictórico a considerar el cuadro y la escultura como entidades plásticas e independientes de la naturaleza. La influencia de la técnica de collage Cubista aparecida en 1912 marcará el arte industrial, la publicidad y el arte plástico en general. En Chile la obra de Camilo Mori recoge esta idea de collage en su cuadro con diarios pegados, “L’intransigent”.

El manifiesto futurista de 1909 en Italia, quienes partiendo de las lecciones de geometrizaraciones del cubismo ven más allá y proponen el movimiento y la velocidad de una plástica espacial.

Torres García vio aumentar su prestigio con su presencia en la Bial de Sao Paulo de 1959, donde el crítico Theon Spanidus, en el número de septiembre y octubre de 1959 de la revista paulista *Hábitat* analiza el significado americano y mundial de Torres García, reconociendo su influencia sobre varios artistas brasileños. El poeta neoconcreto Spanidus nos dice de Torres García que es la primera voz original e independiente de América, al incorporar en su arte las antiguas ideas plásticas de las civilizaciones de este continente.

En 1977, el crítico peruano Juan Acha, pensando en la obra de Manuel Felguérez, residente en México, publicó *Geometrismo Mexicano*, en el cual alude al arte concreto compuesto de un elemento lírico, donde éste se instala como típicamente nuestro, enfrentado a la objetividad norteamericana, la cual propaga un arte de bordes duros (hard edge).

Frente al arte Europeo, encuentra puntos de contacto que se demuestran en una geometría orgánica, citando a Federico Morais, quien propone que desde la metropolis se instala la idea que arte

latinoamericano es sinónimo de figurativo, emocional, fantástico, realismo mágico.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA PINTURA ABSTRACTA CONSTRUCTIVA APARECIDAS EN LA REVISTA DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD EN SU PERÍODO GEOMÉTRICO.

POR MARIO CARREÑO

La anarquía y la inestabilidad espiritual de nuestra época provocan en algunos artistas una reacción contra el caos, realizando una pintura que tiende al equilibrio y ordenamiento de los elementos plásticos: color, forma, espacio.

En la lucha por la búsqueda de valores esenciales con qué expresarse, el artista escoge la geometría como una "gramática" para su lenguaje plástico, tratando -idealísticamente- de restablecer el orden perdido.

Desde el punto de vista psicológico, el pintor trata de liberar un deseo de ordenamiento, de estructuración de las formas, de equilibrio cromático. Filosóficamente, el artista se plantea un problema moral, y como todo artista idealista, llega a darle a la obra un carácter dogmático, religioso, casi místico.

La pintura abstracta constructiva (no-figurativa) se basa en valores puros y esenciales, libres de influencias ajenas a la propia pintura, manifestándose con una independencia comparable a aquella de que goza la música. Una armonía de formas, líneas y colores, de la misma manera que la música es una armonía de sonidos, independiente de toda imitación realista.

La invención de la fotografía ha sido factor decisivo en el desarrollo del arte abstracto. Liberó al pintor de la tarea documental, dándole oportunidad al artista de apartarse de la imitación de la naturaleza, para crear un universo plástico propio, independiente, genuino, despojado de todo mimetismo del mundo que le rodea. Así, un cuadro abstracto no-figurativo es un objeto en sí mismo, una realidad pictórica y no la imitación de otra realidad.

A menudo se acusa al arte abstracto de perder valores localistas o de ser impersonal, pero acontece que nunca el arte ha sido más original que en nuestra época, puesto que el artista ha tenido que crear un nuevo lenguaje pictórico, muy distinto al estilo tradicional. De ahí que muchas veces se convierte para el observador profano en lenguaje críptico.

Hay el arte tiende hacia la universalización, a la integración de las artes plásticas con la arquitectura, a la concretización y síntesis de un estilo. Los medios poderosos con que cuenta el hombre actual para la comunicación y difusión de las ideas, como por ejemplo, el cine, la fotografía, la televisión, la prensa, la aviación, etc., así como las publicaciones con maravillosas reproducciones de las obras de arte, hacen que los pueblos se influyeran mutuamente con más rapidez que en la antigüedad.

No hay que extrañarse, por lo tanto, que la pintura, la música o la arquitectura que se hacen hoy en Latinoamérica, tengan puntos de contacto con las expresiones artísticas que se forjan en Europa o en Norteamérica.

ACTUALIDAD Y PORVENIR DEL ARTE CONCRETO (1951)

TEXTO DE TOMÁS MALDONADO

Este texto representa un intento -por lo demás, no logrado- de huir de una manera de teorizar meramente retórica, literaria, es decir, poco rigurosa, y que siempre ha sido típica de la vanguardia histórica, y a la vez, una tentativa -tampoco lograda- de preservar la ilusión de que el arte concreto era capaz de incidir subversivamente en la realidad social, de cambiar la vida mediante unas "ideas que se inculcan sutilmente en el espectador".

Aunque cada vez adoptaba una postura más crítica hacia la vanguardia histórica, cuyas contradicciones cada vez me resultaban más evidentes, me mantenía fiel a cierta forma de candor cultural (e incluso político), a una forma de utopismo vagamente místico. Pese a las incertidumbres que aquí manifestaba, continuaba cultivando la esperanza -con argumentos realmente poco convincentes- de que un día el arte concreto conseguiría colmar

el abismo que lo separa del pueblo, es decir, que se convertiría en un arte popular, y ello gracias a unas relaciones de un tipo nuevo entre el arte y la ciencia, capaces de cambiar "radicalmente las perspectivas de la sensibilidad humana".

Los años que siguieron demostraron lo infundado de tales esperanzas. Cuanto más se reflexiona sobre la situación de la cultura en el momento actual, tanto más se comprende la puerilidad que implica querer persistir en las viejas modalidades teóricas de la vanguardia, es decir, en los manifiestos de tipo polémico, y prosas poéticas a modo de manifiestos, aforismos inefables sobre el destino del arte y de la literatura. A este respecto, conviene observar que las actitudes que ayer ejemplificaban la protesta -los deslumbrantes trucos de ingenio, el culto de lo insólito y singular, el desprecio jactancioso del racionalismo-hoy, después de las experiencias de los últimos decenios, han modificado su sentido originario. Ya no son formas de subversión o de diseño como eran antes, sino de conservación, no de coraje, sino de conformismo fácil.

Pero, ¿Cuál puede ser la actitud de los artistas concretos frente a esta crisis evidente de la primitiva patria mística, el arte de vanguardia? ¿Acaso persistir en los artificios retóricos de una realidad que sospechamos desvitalizada? ¿Acaso declaramos hostiles a todo pensamiento teórico, adoptando una especie de oscurantismo, y recogernos en el mundo del hacer, sin pensar? Nada de esto. Tenemos la obligación de adherimos a lo que nuestra época reclama, es decir, a disipar cuidadosamente las brumas que ocultan y desvirtúan el significado profundo de nuestra experiencia estética; revisar lo que todavía es oscuro, ambiguo o torpemente formulado.

Sospecho las objeciones. Sin dudas se me dirá que no hay ninguna razón perentoria que justifique un cambio tan brusco; que son mayores los peligros que se corren (dogmatismo, common sense, sacrificio del humor y del buen tono), respecto de las posibles ventajas que ello ha de reportar. Inexacto. Los peligros son irrelevantes, en comparación con las ventajas. Por otra parte, y esto no se ha de interpretar como un deseo de dramatizar más de la cuenta, es indiscutible que si nos ha de seducir cualquier forma de molicie o de ceguera intelectual, si por desgano o por

inferencia hemos de admitir quedarnos al margen del debate cultural de nuestra época, en este caso será inevitable la pérdida del valor conceptual del arte de vanguardia.

En los esfuerzos tendientes a impedir que esto ocurra, los artistas concretos debemos participar activamente. Pero para ello, ante todo, es fundamental reconocer que nuestras antiguas modalidades teóricas -en las que todavía insisten con singular porfía los representantes del arte "abstracto"- en la actualidad resultan insuficientes para enfrentarnos con éxito con la fase actual del debate. Si queremos evitar que los hechos antes expuestos nos sorprendan conceptualmente desprevenidos, y rindiendo tributo a unos valores en crisis, es urgente proceder a un replanteamiento riguroso de todos nuestros problemas, de un modo más estricto, o sea, menos polémico, menos literario y menos idealista.

Este es el camino que nos señala la tradición racionalista del arte concreto. Porque, en definitiva, más que un dudoso *rappel à l'ordre*, más que un desesperado examen de conciencia, más que un retorno, lo que se ha de hacer es volver a aprender -y pronto- el secreto del difícil y antiguo oficio de ver claro. El redescubrimiento de la lucidez, tantas veces escamecida, hostigada y puesta en fuga. En una palabra, hemos de superar de una vez para siempre la contradicción flagrante que todavía existe entre nuestra manera de inventar el arte y nuestra manera de explicarlo. Que nuestras teorías sean coherentes con la probidad de espíritu que siempre ha existido en nuestras obras.

Así pues, en consonancia con este nuevo modo de ver, ¿cuál debería ser el método más idóneo para alcanzar una comprensión satisfactoria de lo que es y lo que debería ser el arte concreto, de su valor actual y de su porvenir? Ante todo, no empezar con definiciones. No hemos de partir de bases preconcebidas que nos sean favorables. Que la primera pregunta que nos formulemos no se refiera al lugar y a la función del arte concreto en la historia de las artes visuales.

La adopción de un punto de partida como éste, sí seductor, sí capaz de obviar muchas dificultades, implicaría, en rigor, tanto como dar por sentado lo que para muchos resultaría todavía inaceptable: que el arte concreto constituye un fenómeno con méritos suficientes

como para ser reconocido como fenómeno artístico. Hay, en efecto, quienes llegan a rechazar una definición del arte concreto en términos de arte, porque lo juzgan, de antemano -casi siempre (por no decir siempre) sin haber prestado la suficiente atención a sus obras- empresa de mistificadores, experiencia esencialmente infraartística. De ahí que el primer paso no puede ser otro que responder con objetividad crítica a la subjetividad crítica de los que así piensan. Ignorar de entrada toda clase de sobreentendidos, aceptando incluso que el problema pueda plantearse sin la ayuda de ningún punto de apoyo. En suma, hemos de estar dispuestos a partir sin una definición previa, admitiendo la posibilidad -a los efectos de una ulterior reducción al absurdo- de que el arte concreto sea algo así como un cero artístico absoluto. Más aún, un cero cultural absoluto. Por ello, hemos de anteponer esta pregunta a cualquier otra: ¿el arte concreto es una actividad culturalmente legítima? O mejor todavía: ¿existe un derecho al arte concreto?. Creo firmemente que sí. El derecho al arte concreto no puede ser discutido, porque tampoco puede serlo el derecho a ejercitar las posibilidades creadoras en todas sus acepciones, incluso las más atrevidas o aparentemente insólitas. Por supuesto, no ignoro que esta afirmación les pueda parecer a algunos poco convincente. Siempre, se me puede objetar. Toda actividad cultural se ha fundado en alguna preceptiva. Siempre han existido cosas a las que se tenía derecho y cosas a las que no se tenía derecho. Esto es cierto. En todas las épocas, la noción de las facultades artísticas del hombre han sido limitadas artificialmente. Cada período se ha diferenciado del precedente por una manera distinta de "limitar al hombre", de prohibirle el acceso a unos bienes (o recursos) que le pertenecían, gracias a estas maneras diferentes de empobrecer, de desrealizar -como se dice a partir de Hegel- la condición humana. A pesar de todo, esto no tiene por qué ser inmutable.

Gracias a la revolución artística moderna, en los últimos años hemos empezado a tomar conciencia de facultades de invención estética insospechadas. Cada día descubrimos nuevos territorios a cuyas fronteras las más variadas preceptivas nos habrían impedido aproximarnos durante siglos.

En una palabra, la filosofía y la práctica de la condición humana "pobre", tienden en esta época a ser reemplazadas por la filosofía y la práctica de la condición humana "rica".

La metodología empírica de la ciencia moderna nos ha acostumbrado a la investigación intelectual libre, a ejercer sin prevenciones este derecho. Ahora sabemos que hemos de defender la cultura contra las circunstancias hostiles que actualmente la amenazan, no limitando sus derechos, sino al contrario, ampliándolos ilimitadamente. No hay duda de que nuestra tarea esencial es extender y difundir la cultura, sin olvidar que esta tarea puede perder una buena parte de su significado si no va acompañada de otra paralela, que es la de tender a asegurar su densificación y enriquecimiento.

La cultura no es solamente arqueología, también es creación. No puede limitarse a la defensa de verdades ya adquiridas, sino que a facilitar la conquista de verdades nuevas, aunque éstas, como sucede en el caso del arte concreto, por el momento estén en contradicción con los gustos dominantes o populares.

Con todo, se ha de advertir que el arte concreto ha de ser admitido como culturalmente legítimo, no solamente por las razones aducidas hasta aquí sino, también, y no en menor grado, porque se trata de una modalidad creativa que responde a una exigencia milenaria de la cultura visual. El arte concreto es una conquista indudable de la conciencia artística contemporánea, pero sus antecedentes son tan remotos como la misma facultad plástica. En el instante que, con algunos colorantes y sobre una superficie, podía dejar las huellas de su presencia en el universo, se le ofrecieron dos posibilidades: o bien utilizar estos elementos para su propia fruición o la del grupo social al que estaba vinculado, como un puro ejercicio manual y estético absolutamente objetivo, o bien servirse de aquellos elementos para representar ficticiamente, sobre una superficie, las imágenes de su realidad circundante.

Toda la historia del arte está marcada por la irresolución del hombre ante esta dramática alternativa que, en el fondo, no es otra cosa que la necesidad de elegir entre el "arte-objeto" y el "arte-crónica". En la época actual, la convención pictórica ideada por el Renacimiento o, para ser más exactos, la Academia, que posteriormente surgió de él, han poblado de tal modo los ojos de fantasmas y de ilusiones de todas clases, que son pocos los que consiguen liberarse, reconociendo el arte-objeto. A pesar de todo, es indiscutible -lo sepamos o no, nos declaramos o no a favor del

arte concreto- que necesitamos vitalmente de este arte. Existe un derecho a la creación y al disfrute del arte concreto, porque el arte concreto es inmanente a nuestra condición de seres capaces de percibir cotidianamente los colores y las formas.

Sin darnos cuenta de ello, nos hemos aproximado a la definición de arte concreto, que habíamos aplazado y que ahora, dejando atrás el cero absoluto del que habíamos partido, se hace oportuna y perentoria. La denominación de "arte concreto" -acuñada en 1930 por el holandés Theo van Doesburg, utilizada por Max Bill en sus primeros escritos de 1936 y por Arp y Kandinsky en 1938- es la que expresa mejor el contenido de esta nueva corriente estética. Como se ha dicho muchas veces, la denominación de "arte concreto" es la única que puede evitar los malentendidos suscitados hasta hoy por otras denominaciones más corrientes (arte abstracto, arte no objetivo, arte no figurativo). Es preciso entender de una vez para todas -aunque la opinión más difundida sostenga lo contrario- que este arte no es abstracto, sino concreto, Decimos que no es abstracto, porque no intenta reproducir ilusoriamente la naturaleza sobre una superficie, procedimiento específicamente abstracto; y en cambio, decimos que es concreto porque se propone la invención de una realidad estética objetiva, por medio de elementos igualmente objetivos. Con el fin de hacer todavía más explícita la definición, permitánsenos recordar aquí las conocidas palabras de van Doesburg en su incomparable manifiesto de 1930: "Una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura, son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos; en cambio, un plano es un plano, una línea es una línea; nada más ni nada menos".

De todo esto se puede inferir una definición aproximada del arte concreto. Pero, de momento no necesitamos más, porque una mayor determinación nos haría correr el riesgo de alterar la esencia antidogmática de este arte. Por otra parte, se ha de tener presente que el arte concreto no es un dogma, sino un método, el mejor método para realizar un arte real y no mistificado. El arte concreto sugiere la manera más eficaz de progresar en sentido contrario al de la representación abstracta, pero no propone que el arte tenga que desarrollarse eternamente en armonía con unos principios rígidos e inmutables. Este fue en parte el error de los precursores del arte concreto, especialmente de Mondrian. Hoy,

en 1951, los artistas concretos sabemos perfectamente que la historia del arte ha de continuar evolucionando después del arte concreto. Esta es una de nuestras ventajas por encima de otras tendencias artísticas.

El arte concreto ha sido la consecuencia lógica de los postulados más avanzados de la revolución cubista. No se distingue de la aplicación y el desarrollo sistemático del viejo principio de Georges Braque: "la pintura no debe de reconstituir un hecho anecdótico, sino constituir un hecho pictórico". A decir verdad, su punto de partida fue muy distinto. Ya desde sus comienzos, el cubismo advirtió efectivamente la crisis de la convención figurativa heredada del Renacimiento, pero en vez de poner en tela de juicio todas las convenciones representativas de la naturaleza, trató de establecer las bases de una nueva convención derivada de Cézanne y de la escultura negra. Su verdadero punto de partida fue la voluntad de dar una visión más profunda y más completa de la realidad, de representar, no la apariencia de las cosas, sino lo esencial de éstas. No es aventurado afirmar que, como búsqueda figurativa, el cubismo no tuvo éxito, pues, sin quererlo, y sin ni siquiera sospecharlo, fue a parar a la orilla opuesta de la que quería alcanzar. En su empeño de querer conquistar lo absoluto representativo, llegó al absoluto pictórico. Aunque los cubistas del primer momento eran conscientes de lo que estaba sucediendo, pronto se sintieron tentados por otras modalidades artísticas menos peligrosas, e interrumpieron su programa originario. Los llamados a llevar hasta las últimas consecuencias el programa cubista fueron los constructivistas rusos, los neoplasticistas holandeses, los primeros no figurativos franceses, húngaros, suizos y alemanes. Todos ellos proclamaron la necesidad de considerar como definitivamente inaugurada la "era del hecho pictórico", vislumbrada por Braque, estableciendo las bases teóricas y técnicas de su evolución. El arte concreto actual es el resultado de los esfuerzos llevados a cabo durante más de treinta años por estos precursores.

Llegado a este punto, quisiera replicar con la mayor objetividad posible, es decir, sin apartarme de la norma no polémica que me he fijado, a algunos argumentos que se suelen utilizar contra el arte concreto. Por ejemplo, se afirma con frecuencia que nuestro arte es formalista, sin contenido, o sea, que es un arte puramente

esteticista. Esto proviene de la tenaz insistencia en dividir el fenómeno estético, en forma y contenido. Y lo cierto es que no hay posibilidad alguna de crear un contenido sin forma, o una forma sin contenido. Si se ha llegado a este extravío conceptual es por la absurda manía de identificar, mecánicamente, las estructuras del pensamiento. Ya Gramsci, autoridad no sospechosa de parcialidad artística, decía que "la analogía entre técnica artística y técnica del pensamiento es superficial y errónea". No existe el arte puramente formal ni el arte puramente esteticista. La pura esteticidad es imposible. La esteticidad lleva infusa en sus articulaciones más recónditas una eticidad, alguna eticidad. Porque el quehacer artístico -como cualquier otro- equivale a tomar partido, no sólo con relación a unos valores determinados -por ejemplo, estéticos- sino a todos los valores y a todas las realidades posibles.

El artista modela la materia de su arte, no solamente con sus humores y vapores -como quería Baudelaire- sino también con sus ideas. Y estas ideas no son únicamente "artísticas".

Por esto, el arte concreto está saturado de ideas que se transmiten sutilmente al espectador. Su "contenido", ya que en realidad se trata de esto, exalta el racionalismo y la fe en el poder de invención estética del hombre; no comunica, como otras manifestaciones, estados

morales de angustias o de renuncia, sino de júbilo y de voluntad constructiva.

Otra de las objeciones que se dirigen al arte concreto es la de que se trata de un arte frío, cerebral o, como se dice ahora, con cierta asiduidad y con cierta dificultad, aséptico y ascético. Lo que sucede es que siempre tropezamos con una resistencia general a admitir que la emoción puede volcarse en otros moldes que no sean románticos o barrocos. Aunque nadie sabe por qué, siempre se da por sentado que la emoción ha de correr pareja con un ritual plástico wagneriano, con la orquestación enfática



Inauguración de la exposición "Concreto e Invención" en Buenos Aires, 1945. En ella se ve a Tomás Maldonado, Claudio Girolo, Emilio Iommi, Raúl Lozza, entre otros.

de grandes empastes de color y de caligrafías declamatorias y apasionadas. Si esto fuera cierto, toda la pintura que ha precedido a la incorporación (por lo demás, bastante reciente) de estas modalidades plásticas, toda la pintura del pasado que se ha servido de superficies brillantes, lisas, casi esmaltadas -pienso en el incomparable van Eyck- o de un repertorio plástico severamente geométrico -pienso en Paolo Uccello o en Piero Della Francesca- sería igualmente considerada como fría y de un valor discutible. Y con todo, no pocos pintores que se aproximaron sin la suficiente convicción al arte concreto y que no quisieron aceptar hasta sus últimas consecuencias esta manera antigua y nueva a la vez de concebir la expresión artística, han pagado su tributo a este equívoco.

También se acusa al arte concreto de ser un arte minoritario, solamente para unos pocos, en oposición al arte público, social. Ante todo, debo aclarar que no creo que la contradicción entre el arte para unos pocos y el arte para muchos tenga, como se pretende, un carácter absoluto y estático. Al contrario, creo que es móvil, con términos recíprocamente permutables. Sin duda, este conflicto es el resultado de una oposición de fondo, estructural, entre un arte que ahora ya es social, legible para todos, clásico (en la medida de que habla con dominio su propio idioma), y otro arte que, minoritario, primitivo, con un vocabulario todavía balbuciente e incipiente, pugna desde el llano para alcanzar la misma extensión social, el mismo nivel de legibilidad. Obsérvese la diferencia entre esta concepción y aquella otra, mecanicista, metafísica, aunque por desgracia bastante difundida, que imagina este conflicto como una eterna lucha entre dos tipos de expresión artística, con características tan invariables, que se puede prever a quién corresponderá siempre, irremediablemente, todo el infierno de la soledad y del hermetismo, y a quién corresponderá todo el paraíso de la difusión popular, del éxito y de las más excelsas funciones humanas.

Lo cierto es que no existe una forma de arte que, por sus particularidades congénitas, por maldición divina, esté condenado eternamente a ser minoritario, "deshumanizado", y otro arte que, también por particularidades congénitas, esta vez por bendición divina, tenga que ser siempre (y en cualquier circunstancia) multitudinario, "humanizado". La historia ha demostrado hasta

la saciedad que el arte para unos pocos, en condiciones propicias, puede transformarse en arte para muchos; y a la inversa, que el arte que gozaba de la adhesión, de la comprensión de casi todos, puede terminar siendo una manía arqueológica de unos pocos. A pesar de todos los esfuerzos, el arte concreto no logra hoy salvar los obstáculos que le impiden tener una influencia vasta y profunda; pero, no cabe duda, de que su vocación más recóndita, casi su razón de ser, es la de llegar a influir algún día en sectores extremadamente amplios, de convertirse en un arte popular. En efecto, se puede afirmar que el verdadero significado del arte concreto no consiste tanto en lo que es actualmente como en lo que puede llegar a ser. Como casi todas las actividades innovadoras, en nuestros días el arte concreto se reduce a una especulación sobre problemas bastante parciales y forzosamente restringidos, en tanto que su programa máximo, que lo tiene, apunta ambiciosamente a la conquista de un escenario apropiado, que no puede continuar siendo el espacio ya sofocante de las galerías de arte. Así, el arte concreto, al contrario de lo que se cree, que es un mero pasatimeo para unos pocos, está llamando a ser el arte social de mañana, pues resulta el único que puede articularse fluidamente con los grandes espacios de la ciudad y del campo, aquellos grandes espacios en los que en el futuro se llevarán a cabo los programas más radicales de transformación de la vida.

En general, los que acusan a nuestro arte de ser minoritario son los mismos que proponen para sustituirlo un arte crónica, un arte alegato, que consideran que es el único arte que está en condiciones de alcanzar una escala mayoritaria, por cuanto -según ellos- es el único que es capaz de ayudar a movilizar a los hombres en el sentido de la justicia. Pero, ¿el arte alegato cumple realmente esta misión? Es decir, ¿moviliza realmente a los hombres?. La eficacia del arte alegato es dudosa y opinable.

Todo parecía indicar que sus esfuerzos, encaminados a movilizar, por la conciencia del horror -que tal es, en sustancia, su procedimiento- han fracasado. La experiencia de los universos concentracionarios ha demostrado sobremedida que el espectáculo del horror es paralizante, y que en el momento en que el hombre empieza a sentir piedad de sí mismo, lejos de rebelarse, capitula. Contrariamente a lo que pensaba Nietzsche, la tragedia enseña la resignación. A pesar de sus buenos propósitos, el arte alegato es

más un mensaje de escepticismo que de confianza rebelde. En el fondo, aunque no quiera, determina las condiciones psicológicas de la capitulación.

Sin duda, en el arte alegato hay matices y diferencias: de la pintura-alarido del Guernica de Picasso a la copia servil de la peor academia del siglo XIX, hay todo un mundo que no pretendo desconocer. Pero estos dos extremos ya indican la contradicción fundamental del arte alegato: no sabe si salvarse como arte, debilitando el poder anecdótico de la imagen, y contentándose con un contenido simbólico, alusivo, no demasiado legible, y en definitiva inofensivo, o bien orientarse hacia un naturalismo absoluto, tan legible como un libelo.

Entre los que manifiestan su desacuerdo con nuestro arte no faltan, como es lógico, los que lo consideran como demasiado "fácil" para ser un arte "serio". Sin estar de acuerdo con la opinión de que la responsabilidad y la trascendencia de una obra de arte deben medirse por los esfuerzos exigidos en sus ejecución, me veo en el deber de aclarar (y ello sin ningún desvelo polémico) que el arte concreto, el buen arte concreto, es quizás el arte de nuestros días que ofrece mayores dificultades. Por lo general, estamos tan acostumbrados a la grandilocuencia plástica, que cuando topamos con la simplicidad, la confundimos con la facilidad.

Arnold Schoenberg decía en 1939, en una conferencia pronunciada en la Universidad de California: "La adopción de mi método de componer con doce tonos, no facilita la composición; al contrario, la hace más difícil".

Con el arte concreto sucede algo parecido. Los que hemos pasado del arte figurativo, al arte concreto, lo sabemos perfectamente. Antes, la tarea consistía en copiar una forma, siguiendo un método elaborado durante siglos; ahora, las dificultades son mayores, porque hace falta inventar una forma con un método todavía en vías de elaboración.

Llenar una superficie vacía es fácil, todo estriba en acumular hechos con minuciosidad burocrática. La dificultad empieza -y ésta es la dificultad del arte concreto- cuando con unos sutiles elementos queremos organizar estéticamente el vacío. Es el

problema del pájaro de Benin, en *Le Poète assassiné* (versión castellana: El poeta asesinado, Barcelona-Madrid, 1974); de Guillaume Apollinaire, que intenta esculpir una estatua de nada sobre la tumba de Croniamantal. Sin que queramos hacer de ello una virtud, y hasta nuevo aviso, el arte concreto es un arte de dificultad.

COLORITMOS (1957) ALEJANDRO OTERO, ARTISTA VENEZOLANO

Esta serie de pinturas que he llamado coloritmos podría ser definida como una sucesión de experiencias en el sentido de aventura expresiva, cuyo interés principal radica en el ritmo y en el color, en el poder de la forma color ligada al dinamismo visual del ritmo. Contrariamente a lo que pueda pensar quien mire superficialmente estas composiciones, no son resultado de un cálculo ni fruto de una teoría concebida a priori. En el momento en que compuse los bocetos que anteceden a cada una de ellas, ritmos y tensiones, formas y colores siguieron el libre curso de mi intuición. Ningún juicio o control ajeno a la unidad del acto mismo de crear ha intervenido en ellos. En cada boceto la obra ha buscado, casi por sí misma, su unidad, su principio y su fin. Sin embargo, un boceto no es siempre una obra; esta última, a menudo, pide mayor amplitud, más depurado lenguaje y hasta una técnica y una materia que le es indispensable y que en el boceto raras veces se alcanza a dar. Las diferencias que existen entre los bocetos para cada una de estas obras y las obras mismas no son sino éstas: más adecuada proporción o escala, más claridad formal, mayor definición en el colorido y la organización; todo ello en inmediata relación con la materia empleada, duco sobre madera y plexiglas, y por consiguiente, con la técnica que es propia, colores aplicados con pistola de aire. Desarrollar un boceto es extraer de él sus últimas posibles consecuencias, llevarlos hasta las dimensiones de una obra más completa o madura. Esto no significa ruptura del acto creador sino abrirle posibilidades para mayor enriquecimiento y expansión. Junto a las pinturas que ahora muestro van los bocetos que a algunas de ellas corresponden. Espero que ello permita una mejor comprensión del modo cómo han sido elaborados estos coloritmos. Como puede verse por la diferencia de fechas entre los bocetos y las obras, estas últimas

han sido realizadas, en algunos casos, mucho tiempo después de creado el boceto. El número indica el orden de concepción de la obra.

FISICROMÍAS (1960)

CARLOS CRUZ DIEZ, ARTISTA VENEZOLANO

Los nuevos conceptos y experiencias que se realizan en la actualidad para llegar al conocimiento de las relaciones ojo-cerebro, color real y color subjetivo, diferentes en muchos puntos al tradicional concepto de Newton, han despertado mi entusiasmo y curiosidad por aplicar de una manera intuitiva estos conceptos científicos que por su complejidad escapan a mi conocimiento pictórico de estas cosas.

Partiendo del proceso aditivo, he tomado el rojo y el verde como únicos colores primarios, el blanco como fuente de luz o color con más poder reflectante y el negro como negación de la luz. Esta gama aplicada sobre un plano único produce una mezcla aditiva de colores que en realidad no han sido aplicados. Resulta, pues, un color virtual o subjetivo.

Considerando que la superficie coloreada, al absorber la luz ambiente, refleja con más violencia en una sola dirección, o sea, del plano al espectador, existía la posibilidad de crear tres planos de reflexión, al convertir la zona coloreada en un sólido de tres caras que reflejara la luz sobre los otros planos adyacentes. Debido a la interseparación y la reflexión de un plano frente a otro, más la interposición del plano frontal con el plano interior, se produce una atmósfera diferente de los colores químicos empleados en todos estos planos. El efecto conseguido es un color físico, color de luz o de atmósfera coloreada.

Al concebir la estructura general del espacio no se está creando únicamente en razón del plano frontal y sus relaciones, sino en razón de la multiplicidad de planos de color real y sus relaciones de color virtual.

Esta realidad engendra una serie de problemáticas pictóricas de espacio-tiempo, cinéticas, de vibración, de luz incidente y de luz

refleja. Por la intensidad y dirección de la fuente de luz, ocurre que las armonías en los planos, las formas y las contraformas pasan de la agresividad generada por la vibración a escalas sucesivas de entonación policroma.

La estructura está concebida de modo tal que permite resultados diferentes de visión, no sólo en la traslación paralela sino en la traslación perpendicular. El proceso aditivo, el color subjetivo, la construcción y destrucción de planos, se hace más o menos compleja a medida que el espectador transita frente a la obra.

Al llamar a estas experiencias Fisicromías pretendo darles nombre, enfocando uno de los problemas planteados: el del "color físico". Puede que no sea el más apropiado, debido a que el problema cinético se expresa en todo momento, pero lo mismo podría decir de la vibración y de las transparencias. El nombre es lo de menos; lo importante es dar una realidad plástica.

No pretendo en ningún momento adquirir una especie de paternidad de este medio expresivo. Simplemente, he utilizado o dado vueltas a experiencias y realizaciones de artistas del pasado y contemporáneos para expresar una sensibilidad plástica que creo llevar por dentro.

LA ESCUELA DEL SUR

JOAQUÍN TORRES GARCÍA, MANIFIESTO APARECIDO EN MONTEVIDEO, 1934

Una gran Escuela de Arte debiera levantarse aquí en nuestro país. Lo digo sin ninguna vacilación: aquí en nuestro país. Y tengo mis razones para afirmarlo.

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur.

Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los



Joaquín Torres García

buques, cuando se van de aquí, bajan, no suben, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está abajo. Y levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está a nuestra izquierda.

Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos donde estamos.

Tampoco nuestra ciudad, en que vivimos, tiene nada que ver con ninguna otra: Montevideo es única. Tiene un carácter tan profundo suyo, que la hace inconfundible. Ya se observa al divisar el Cerro, y luego en su puerto, y se completa del todo en las plazas Independencia y Matriz. ¡Lastima que algunos lunares la desnaturalicen!

Las casas de nuestro país nos hacen bien pensar dónde estamos. Sobre todo donde aún son bajas, contrastando con lo ancho de las calles. Y esto da una abundancia de luz que no hallamos en otra parte. Además, ésta es blanca (yo la llamaría luz luminosa, sin temor al pleonasma) y su ángulo también es propio. Podría perfectamente regularse. No hay que olvidar lo estirado de puertas y ventanas en las casas, que determina una especial proporción que la caracteriza.

La composición del aire también le corresponde: un aire que corroe los muros y los cubre con una especie de limo verdoso. Indudablemente, debe de ser debido a nuestro gran Río. Porque éste, que nos parece mar, por su exorbitante anchura, y se ve desde la mayoría de las calles de Montevideo, nos lleva confundidos, creyéndolo tal, pero debemos pensar que no es más que un río: nuestro gran Río de la Plata, también único. Al cual, como todos sabemos, en pendiente que causa pavor, bajan muchas calles, porque estas calles bajan y suben de continuo, y esto es otra cosa que también es particular a nuestra ciudad.

Pues bien, así, fijándonos bien, descubrimos el íntimo carácter de todo. Porque también nuestra gente no es como la de cualquier otra ciudad, tiene tanto carácter como la ciudad misma. Y no es fácil que esa gente se dé cuenta del carácter que tiene, ni de que en general, tal tipo la diferencia del de otras naciones. No es que tal tipo sea uniforme; al contrario, es muy heterogéneo. Por esto su fisonomía especial no viene de las variedades componentes, sino de una peculiar expresión que es la que les da el carácter. Pues tenemos al tipo que se apoya en el europeo, al mestizo de indio o de negro, y a estos últimos tipos casi puros. Y ello, también, es lo que da al conjunto, una variada fisonomía a nuestro pueblo.

Si de aquí pasamos a lo que podríamos llamar expresión, maneras de gesticular, léxico, mentalidad, ángulo de visión en considerar las cosas, etc., nos hallaremos con algo también muy acentuado y propio. De manera que, con sólo oír hablar, entraremos en la idiosincrasia de este pueblo. Y cosa extraña no será, por ejemplo, en el tango o en cualquier expresión de arrabal donde hallaremos eso de que hablamos. Sería como si quisiéramos buscarlo en las tiendas y almacenes a la moda, o en la arquitectura moderna, pues, justamente, por ahí se pierde nuestro carácter. A tal punto, que nuestra propia y típica ciudad si bien está en todas partes, lo está menos y casi nada en ciertos barrios nuevos o modernizados. Esto no quiere decir que no se deba modernizar ni cambiar, pues debe hacerse; pero entonces, de acuerdo con nuestro carácter matriz muy fino, que convendría señalar bien concretamente, a fin de que entrase en la conciencia de todos. El caso es que, acentuando ciertos usos y dichos que se creen muy nuestros, se va creando un carácter artificial que, por lo anodino, es detestable. Y así en muchísimas cosas. Por ejemplo: ¿tiene que ver nada con nosotros

el fútbol? Y si se mira lo que tal juego añade a nuestro país, no ya en carácter, sino en cualquier otro orden, veremos que da 0. Pero dejemos esta cuestión por lo vidriosa.

En ciertos lugares de Montevideo, se daría de que se estuviese realmente aquí: tal es el número de cosas que a uno le rodea, todas de importación. Dirán ¿no lo ha traído la vida moderna? Digo: nada de eso, sino el comercio e industria de otras tierras, que ya han invadido el país. Y hay barrios en lo que eso no ha podido contra el ambiente propio, y pese a que allí, también, se expenden o se trafica en cosas que ha impuesto el vivir de hoy.

Se debe a la gente que allí vive, más arraigada al suelo nativo y menos frívola y menos expendedora y cultivadora de frivolidades. Tal calle, con tal puerta estrizada y su banderola en abanico, con tal árbol (no un plátano) y con tal boliche u otro negocio, y con tales tipos de hombre y mujeres, no puede ser más que de Montevideo. Pero, repito: su carácter está en todas partes. Por esto, la muchacha elegante, con pretensiones europeizantes de francesa o inglesa, ¡es uruguaya! Y mal que le pese; y si le pesa, va mal. Y tal carácter no está en el mate, ni en el poncho, ni en la canción: es algo más sutil, que todo lo satura y que tiene la misma claridad, la misma luz blanca de la ciudad. Y el hombre de esta ciudad, es tan único como ella misma, con estas diez letras en hilera, ni bajando ni subiendo, bien igualitas, y que de puro sin expresión son inquietantes: Montevideo. Tenía que ser así: única hasta en el nombre.

Y aquí estamos, eje de todos los tornadizos vientos de estas regiones que trastornan las mentes y los cuerpos, en esta singular margen del gran Río: una casi península, como si quisiera adelantarse en el continente para marchar a la vanguardia. Nuestra posición geográfica, pues, nos marca un destino. Y en esto somos consecuentes.

Digo, entonces, ¡cuidado con salirse de la línea! Y digo más: podemos hacerlo todo (ahora aquí hablo de lo vital, de lo que podríamos llamar telúrico, que da aspecto propio a todo), sino, por el contrario, haciendo de lo ajeno sustancia propia. Porque creo que pasó la época de la colonia y la importación (hablo, ahora, más que de todo, respecto a lo que se llama cultura) y así, ¡largó!

con el que, literariamente, hable otro lenguaje que el nuestro natural (y no digo criollo), tanto si escribe, como si pinta, como si compone música. Ese, si no aprendió la lección de Europa a su debido tiempo, tanto peor para él, porque ya pasó el momento. Pero, si se cree el otro, el que le da a la música de lo típico, que está mejor, se engaña: está peor, es más insoportable. Además, eso también pasó. ¿Y no se dio cuenta?

La realidad actual es otra cosa. Hecha por hombres que no duermen, por hombres que están en el presente de las cosas. Apegados a la vida y moldeados por ella. Y por tal razón, uruguayos de hoy.

Y a eso quería venir a parar: a las mujeres uruguayas de hoy y los hombres uruguayos de hoy. O sea: el matiz propio, en las cosas de hoy. No digo aquí europeo, sino simplemente aquello que ha traído el tiempo. Y por esta razón es por la cual tanto paraliza o retrasa a eso, el que va tras lo típico retrospectivo, como el que va tras lo europeo, hoy ya igualmente retrospectivo. Porque lo de hoy es algo más real que todo eso, lo que levanta el espíritu de nuestro pueblo, el cual ya no está ni en un pasado ni en un porvenir, sino en un presente. Uruguayo, pues, del siglo XX, afirmándose sobre la propia personalidad y construyendo.

Si, construyéndolo todo. Y si tras la novedad, en algo se fue demasiado a prisa, hoy, en un ritmo más lento y seguro, se construirá más positivamente. Se tendrán que considerar muchas cosas y volver sobre ellas para juntarlas.

Pues bien, el uruguayo de hoy debe decir: tenemos que ir a una positiva originalidad nuestra, positiva por lo franca y natural, que ya no sea ni un hacer de soñadores de aprendices, sino de hombres al fin conscientes, que trabajan en un sentido francamente realista.

Y entonces, ese mismo hombre dirá: ¡abajo la simulación, abajo el teatro, abajo lo que carezca de sentido, lo que no tenga lógica ni razón de ser, pues la época del ensayo ha pasado! Porque, hoy vamos a cosas bien definidas y concretas. En una palabra: queremos construir con arte (que es decir con conocimiento) y con materias propias. Pues somos ya adultos.

Las cosas se desplazan y más aprisa de lo que pensamos. No nos damos cuenta, y ya la plataforma cambió, es que el ritmo de hoy es acelerado. Y nosotros, afortunadamente, vamos a ese cambio.

Sí, las cosas se desplazan. Y éste, ya casi ni tiempo de renovación es, por ser como he dicho, de construcción. Y piénsese que el hombre que aún no se da cuenta de eso, está laborando para eso.

En todas las naciones, dos son los factores que establecen el eje sobre el que gira todo lo demás: el factor político y los factores económicos, industrial y comercial. Pues bien, si comparamos cómo está eso aquí, ahora con respecto a lo que fue, veremos que existe una enorme diferencia. Y tal diferencia es la que marca ya otra concepción en las cosas, y es la que determina un hombre con otra mentalidad: el uruguayo de hoy.

Vamos a decir en qué consiste esa diferencia, si bien de una manera muy rápida. Es la siguiente: que el problema local desborda esa finalidad para transformarse en problema nacional, y siempre, naturalmente, sin perder de vista el primero. Esto es lo que da un carácter nuevo al problema. Por esto, antes dije que las cosas se desplazaban.

La perspectiva que tal hecho determina es nueva y de una vastedad de la que no se tenía idea. Sale así el hombre de su base chica, y ha de lanzarse al mundo.

Pues bien, el artista, ¿qué ha de hacer o hace? Debe de hacer lo mismo: sin olvidar lo próximo, debe de tener en su mente al mundo. Y así, eso próximo, adquirirá un nuevo carácter. Se agrandará de concepto, la escala será mayor, el espacio en que tendrá que moverse no tendrá límites. Trabajaré en un grandioso conjunto. Y esto le determinará no sólo una nueva visión sino otros tantos nuevos temas en los que no podía pensar. Además habrá de elevar el tono. ¿Acaso no trabaja ya, desde ahora, al lado de otros maestros de otras tierras? Tiene, pues, que ponerse a su diapasón.

El uruguayo de hoy, cambia en eso que acabamos de decir. Y por esto también el artista, sea músico, pintor, poeta, arquitecto

o literato. El resto se queda atrás: algo como cosa vieja, que fue; y algo que ni influye ni puede sumarse a eso, y que, dentro de lo cotidiano, se hace y se deshace cada día.

Ya el artista de hoy, que va con preferencia a nuestro puerto (y no para hacer una nota pintoresca) saluda al gran transatlántico, se fija en las grúas, en las mercancías allí amontonadas y mira al hombre que trabaja..., y si se quiere, ya ni ve la nota pintoresca del sol ni sus reflejos en el agua. Ve la enorme chimenea del vapor, las escalas, las cuerdas, los guinches y los tragaaires, y la masa enorme del navío. Ve los hangares, las letras y números; y otras señales y la locomotora que pasa... Ve todo eso como algo ideal, porque contempla formas y no cosas; y su arquitectura.

¿Qué quiere decir todo eso? Pues que pasó la época romántica de lo pintoresco y que se está frente a la época dórica de la forma. Y ya ni sabe en qué país está; pues, sin darse cuenta está en lo universal. Y por tal hecho, ahora será más uruguayo que nunca. Uruguayo del siglo XX. Pues bien, de eso a construir va un paso, y él dará ese paso. Construirá con la forma y con el tono. Y recién entonces, pintará, y tendrá que pensar que lo que antes hacía era literatura.

Y después mira su obra: es universal, pero es de aquí. Por el momento dejemos eso. Vamos a otra cosa.

Decíamos al principio, que aquí debía levantarse una gran Escuela de Arte. No por su organización, no por su lujosa instalación, no por los medios de que dispondrá, y mil cosas así, sino por su robusta vida real y efectiva, por responder a una necesidad también real.

Siempre, la necesidad ha sido el gran acicate del arte, como de todo. Y tomo aquí la palabra arte en su sentido más alto: de bien construir, de bien hacer con las reglas.

Y entonces, vemos que esa necesidad, al determinar un arte (en este caso, plástico) como ha sido siempre en todos los tiempos y tierras, se fija en una expresión decorativa. Pero aquí, lo decorativo no será un adorno; será un arte, bien categóricamente, de función social. Con lo cual se dice, un arte con base auténtica: real.

Un arte no naturalista (que siempre es un arte subjetivo, sobre la base de personalidad y emoción fugaz), sino un arte férreamente vinculado a la ciudad, comentando o cantando su vida, poniéndola de relieve, mostrándola y hasta como guiándola.

Y si he dicho decorativo, ha sido sólo para entendernos; pues, en realidad, tal arte, es arte monumental, planista y bidimensional, esquemático y sintético; arte de grandes ritmos y reciamente ligado a la arquitectura.

Pues bien: si llegásemos con todo esto a una verdad, y no a una verdad parcial, unilateral, sino a una verdad total; puesto que, en todos los sentidos, sin duda llegaríamos a dar nuestro matiz peculiar, y entonces, lo de hoy tendrá que ligarse, forzosamente, con lo de ayer.

Tal sería, a mi entender, la Escuela del Sur que debiera de levantarse en esta margen oriental del Plata.

Si pintamos cualquier aspecto de la ciudad, una calle, un parque, etc.; o un trozo de playa o un rincón del puerto, dando a la obra todo el verismo posible, poca cosa habremos hecho con respecto a la vida ya intensa de la urbe, a sus mil variados mecanismos intelectuales, morales, artísticos e industriales; y también de aspectos opuestos que hay en ella: y más que eso, en cuanto a la idea que tenemos de su importancia. Porque, tal medio fragmentario jamás podría llegar a dar eso, y menos aún, el concepto que tenemos de la ciudad. De ahí la razón de ser de un arte esquemático y simbólico. Arte que desplazado del aspecto naturalista imitativo y descriptivo, corresponde a maravilla al espíritu de síntesis de hoy, y puede darnos todo aquello dentro de nuevos ritmos. Simbólicamente, Río, la vibración de la usina o de las calles, la moral de su pueblo, su situación geográfica, sus anhelos, su maravillosa luz, el carácter de sus habitantes, los juegos y el arte; en fin, todo.

Con tal propósito, entonces, ya con conciencia de la magnitud de tal arte, y sea en el objeto chico o en el muro; tal arte, digo, ha de entrar en el ritmo, es decir, no sólo en las leyes fijas y eternas de la plástica, sino en el sistema de proporciones, a fin de que, por la medida, llegue a la unidad, que es decir a la armonía. Entonces,

cada artista, con independencia (sea plástico o músico, pero unido en realidad a los demás por la ley que impone la Regla armónica) daría, al conjunto de nuestro arte, una unidad que ahora no tiene y debiera tener como siempre el arte grande en todas las épocas y tierras del mundo. Es decir: un estilo. El cual, es bien cierto que acusa una verdadera comprensión de los problemas del arte y un nivel superior, en el que ya debiéramos estar.

CONFESIÓN DE PARTE POR MARTA TRABA, CRÍTICA ARGENTINA.

Extraído de "Ver en Caracas". Marta Traba habla del Cinetismo como arte oficial.

Mi interés, mi preocupación y mi curiosidad por las artes plásticas en Venezuela, no cejan.

Ya llevo más de diez años en esta atenta confrontación, de la cual he sacado muchos momentos de placer y verdadera satisfacción estética, y también ratos de desilusión, y no pocas veces de furia al comprobar que un factor que contribuye, como pocos, a redimir un país, su cultura y su impulso inventivo, pierde de vista cada vez más la función social que le corresponde, y las obras se convierten en los muebles más caros para la minoría que puede comprar muebles caros.

Entonces me siento como el león de la Metro, de las películas de mi infancia, rugiendo para un lado y para otro, sin que nadie se interesara por una expansión tan solitaria como inofensiva.

Esta sensación coincidió con un domingo insoportable. Exactamente el domingo 2 de junio, cuando el paseo artístico por Caracas by sunday se convirtió en una orgía cinética, presidida por multitudes apeñuscadas en Denise René filial Caracas, o buscando «la serenidad» de Oswaldo Subero, o dando discretas vueltas alrededor de las cajas de aluminio de Vidal, o pasando por alto a Manuel Espinosa, o esperando que los niños terminen de lamer las piraguas para recorrer sin entusiasmo la mediocre retrospectiva de Carreño en ese abandonado y bello Museo de Bellas Artes, etc.



Marta Traba

La orgía cinética desplazó la atención de la prolongada, infinita Disneylandia de Red Grooms, y de la vanguardia (que todavía no ha sido oficializada como tal) del conceptualismo sin gracia practicado por una buena y desperdiciada dibujante argentina, Liliana Porter, que no logra que sus infantiles agresiones contra la sociedad de consumo dejen de ser vertiginosamente cotizadas por esa misma sociedad de consumo.

Terminado el paseo por Caracas by sunday, todo me lleva a las impreceaciones.

Ya no siento razonables rechazos, ni discrepancias, ni tedio, ni voluntad ninguna de aclarar, lo más persuasivamente posible

-haciendo minucioso acopio de las informaciones existentes- que la palabra «cinética» fue acuñada por primera vez en el manifiesto realista de Gabo y Pevsner, en Rusia, en 1920; que la primera exposición «cinética», con casi la misma gente de la muestra «a Caracas», se presentó en París en 1955; que si las «élites» venezolanas pretenden seguir siendo astronautas y futurólogas, están viviendo una vanguardia petrificada; que es un asunto de pura desinformación de esas mismas élites, que se extasien ante un pseudo-pop o ante los «múltiples» de consumo general; que el viaje «de Caripito a Denise René» es un viaje suicida para muchos valiosos jóvenes que podían llegar a ser artistas; que el cinetismo es un movimiento realmente importante, tanto como el constructivismo, o De Stijl, o el pop, o los happenings, pero no más que un tramo del vasto territorio del arte moderno; que la «desdichada imagen del venezolano-petrolero» (tan injusta como difundida) no hace más que confirmarse cuando un Museo de Arte Contemporáneo favorece la apertura de un nuevo mercado para el racket denunciado (por Time) de la Galería Malborough y del dudoso Mr. Lloyd, cuya frase más célebre ha sido la de que el cuadro que más le apasiona es un billete de dólar debidamente enmarcado; o la venta de obras que Danise René (cuyo puesto en la historia del arte actual, como promotora certera, nadie podría poner en duda) sabe que están siendo arrolladas por los delirios conceptuales, el arte pobre, la locura «mátrica» de Restany o el renacimiento del hiperrealismo.

Todo esto debería analizarse, discutirse, investigarse. Pero ¿quién le pone el cascabel al gato?

Mis impreceaciones NO conducen a convalidar la tesis de Contramaestre, afirmando que hay que partir de Reverón y Bárbaro Rivas. NO llevan tampoco al araguancy y al apamate, y mucho menos a Cachicamo. Tampoco a Reverón, genio histórico e irrepetible; tampoco a Renfijo, esforzado obrero de la pintura; tampoco a Bracho, repeticor de adefesios mexicanistas. Llevan, sin embargo, a un tema preciso, que alguna vez, en algún sitio de este país tan rico y tan confuso, tan cubierto de simposios, foros y seminarios, debería ser debatido punto por punto.

Por ejemplo: a) Aceptar que el cinetismo en sus variantes (me sirvo de la clasificación de Elena de Bértola): pinturas transformables (se incluye el op art) -esculturas transformables- objetos plásticos

tridimensionales, es todavía utilizado con eficacia por grupos minoritarios de artistas que derivan, y a veces logran modificar, sistemas de lenguajes tecnológicos propuestos por verdaderos genios como Schofer y Vasarely, como Bury y Agam. Pero, aunque no parezca arriesgado pronosticar que la obra más asombrosa de este siglo será la torre cibnética de Schofer en París, también las cromosaturaciones de Cruz-Diez, las vibraciones de Soto y la espléndida obra de Alejandro Otero semioculta en la trastienda del Museo de Bellas Artes, alcanzan esa dimensión tantas veces sorprendente (pienso en Xenakis y en Kepes) de una notable corriente plástica del siglo. Digo: una corriente. No la única, no la hegemónica, no la que da carta de ciudadanía al hombre de este siglo, no la que lo convierte en habitante interplanetario. No; simplemente una de tantas corrientes, dotada de grandes creadores, de practicantes discretos y sensibles y de centenares de «pompiers tecnológicos o nuevos ingenuos que se apropian aleladamente de trucos visuales», como escribió el crítico Basilio Oribe en frase antológica. b) Reconocer a los jóvenes, cuyo aporte francamente disidente no alcanza, por más apoyo que se les ofrezca, a romper el fanatismo de la religión cinética, con su tiempo mesiánico en las fronteras de la selva. Sin embargo, la irrupción de los jóvenes venezolanos es definitiva en el arte venezolano actual. Sólo a manera de ejemplos, quisiera recordar que las obras de William Stone, Margot Romer, José Antonio Quintero, María Zabala, Lilia Valbuena, José Campos Biscardi, Henry Bermúdez, Rickel, Rolando Dorrego, Beatriz Blanco, Ana María Mazzei, Ángel Peña, Pacheco Rivas, Sonia Casanova, Alejandro Salas, Salvador Martínez, Marietta Berman, Carlos Prada, Daniel Córdova, representan alternativas independientes empuñadas en desmentir (con defectos, errores, vacilaciones) la perfección asexual de la ortodoxia cinética. No vienen, por supuesto, de la nada. Detrás de ellos hay artistas verdaderos de la talla de Borges o Luisa Richter; de Vigas, Alirio Rodríguez o Mario Abreu; de Gego o Harry Abend; de las inolvidables puertas de Elsa Gramcko; del coraje batallador de Tecla Tofano o el ostracismo refinado de Seka. c) Admitir que Venezuela es una sucursal codiciada, dorada sucursal. Fue, en buena hora, la sucursal de Vasarely y Calder, ahora, es la sucursal de un cinetismo trasnochado. Como todo país sudamericano, recibe generosamente los juguetes de la boutique del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que a su vez los vende en las tiendas por departamento

estilo Macy's. Hábiles mercaderes han convertido el cinetismo en juguetería: arme los palitos, junte las bolitas y pague después. Para colmo de desgracias, Mr. Uoyd estiró la mano y vendió en Caracas un Botero de utilería, frente al cual poca gente sabrá que Botero es uno de los grandes de este siglo. Y, por el precio más módico que pueda usted imaginar, tendrá un Gerstner bonito para el baño, quizá sin saber que ese genio de las matemáticas cinéticas ha calculado 20.922.788.800.000 variaciones en 16 de los 64 cuadros de sus famosas series. d) Reflexionar sobre el error garrafal que proviene de suponer que las artes plásticas crecen sin orden ni concierto; que cualquiera es pintor y cualquiera es crítico y cualquiera es galerista y cualquiera es director de Museo; que al público le da lo mismo una cosa que otra, y que producir una obra de arte es un trabajo de ociosos, destinado a una élite que necesita decorar sus casas y, de paso, especula con las posibles alzas del mercado.

En Europa, el arte es un indicador muy neto, pocas veces errado, de las situaciones culturales por las que atraviesa un período histórico: ese indicador señala y esclarece en gran medida cuál es la aspiración y la capacidad creativa de una comunidad.

En Estados Unidos la cultura norteamericana ha sido creadora y valiente, pero sin cesar se le distorsionó, en una lucha dispareja que parece, irremisiblemente, condenarla a muerte, considerando por muerte la aberrante situación de que un paquete vacío de confiles firmado por Andy Warhol se pueda vender en cien mil dólares. En el combate entre cultura y civilización, los tahúres que dirigen la llamada civilización norteamericana han logrado victorias como los suicidios de Rothko y Gorky, o la afiliación de cínicos que venden desperdicios firmados con su nombre.

En Latinoamérica, dominando siempre el limbo y el estupor de su pobreza, no pasa ni una cosa ni otra.

Pero Venezuela es el pariente que se sacó la lotería: diez mil becas dan vértigo, decenas de murales dan vértigo, el paseo de Maracaibo da vértigo, la catedral de Barquisimeto da vértigo, el Parque Central da vértigo, y los centenares de miles de ranchos dan, simplemente, un asombro que es como una llaga. ¿Qué papel representa el arte venezolano? El Dr. Caldera llevó de jugar a

Soto para que repartiera por América sus juguetes cinéticos. Acto seguido inauguró el mural de Bracho y dejó establecido el «pluralismo estético». Pero las artes plásticas son un vehículo, enormemente importante, de afinamiento visual, de conciencia política y de gusto para vivir mejor. ¿Lo son aquí?

La actitud perdonavida irriga, profusamente, el caótico campo de las artes plásticas venezolanas. Es cierto que la caridad bien entendida empieza por casa, pero confieso que nunca viví en un país más caritativo.

Añoro, de verdad añoro, las lanzas coloradas del «Techo de la Ballena».

Moro la saludable iracundia de Adriano González León (otro león de la Metro), o las reses podridas que colgaba Contraamaestre. O el arte en Caracas ha llegado a la bondad universal de los Adorantes del Cordero Pascual, o el peligroso nivel del petróleo, subiendo, subiendo y subiendo, ha inmovilizado las gesticulaciones de los ex- contestatarios.

FINALE: ALLEGRO CON FUOCO CINÉTICOS Y EXPERIMENTADORES

Si yo digo en Caracas que quiero hablar del cinetismo¹ sin prejuicios, sin la más leve animosidad, y cerrar el conjunto de estos artículos con un «finale: allegro con fuoco», simplemente nadie me creerá.

Este es otro resultado de vivir en sociedades que están muy lejos de la capacidad reflexiva europea, y que obedecen a pasiones tribales y a ideas bloques, que nunca pueden ser examinadas con ecuanimidad. Es cierto que considero la corriente cinética venezolana como una especie de arte oficial, que ha convenido a las clases dirigentes y al poder económico, por servir tanto a su ideología como a su esnobismo. Es cierto que lo reitero y machaco sin cesar, en abierta campaña, porque creo que en nuestros países las ideas no se pueden únicamente exponer, sino que hay que defenderlas con uñas y dientes para conseguir un mínimo de atención sobre ellas. Pero si el cinetismo como respuesta general a la situación cultural de la sociedad venezolana me resulta inadecuado (por dar el calificativo menor), esto no significa que

deje de apreciar el arte cinético como un movimiento válido del arte de nuestro tiempo, y que piense que algunas obras cinéticas reúnen todos los requisitos formales que convierten un objeto en obra de arte. Lo prueba mi admiración convicta y confesa por Albers y por Vasarely, mi interés por Newmann, Kelly o Judd. No obstante, como ya se me endilgó de manera irrevocable el epíteto de enemiga general del cinetismo y personal de Soto (a quien apenas conozco y con quien nunca he cambiado una palabra), me gustaría aclarar de nuevo mi posición en estas notas, no para corregir equívocos, cosa que considero imposible, sino para reforzar mis posiciones.

Sostengo que el cinetismo venezolano es un arte oficial: no hay artes oficiales en el resto de América (el caso del muralismo oficial patrocinado por el PRI en México no debe contabilizarse, puesto que todo el arte moderno mexicano se ha hecho a sus espaldas), pero Venezuela, como he dicho tantas veces, es un país su género.

El arte cinético venezolano llena de complacencia tanto a las clases dirigentes como al poder económico, en caso de que ambos no marchen ligados. La clase dirigente venezolana ha buscado dar una imagen netamente progresista de su país. Se me dirá que esto ocurre en todas partes: puede ser que, efectivamente, todo dirigente tienda al progreso, pero nadie marca el camino del futuro con más vehemencia que los venezolanos. Ha sido la clase dirigente la que ha inventado, como no ocurre en ninguna parte -incluidas las zonas desarrolladas del mundo- el mito del «dos mil y algo». Sólo en Caracas el periódico más importante del país festeja su aniversario dedicándolo al «dos mil cuatro». Sólo aquí se lanza un nuevo periódico con el nombre «dos mil uno». Es evidente que en esta odisea del espacio, el presente se va borrando cada día con más fuerza, así como crece el desprecio por el pasado. También es evidente que, lanzada a este futurismo de comic, una sociedad se desconecta de sus problemas, y que nada puede convenir más a los gobernantes que la proyección de su pueblo en un telón del futuro, donde todo entra necesariamente en un contexto tan utópico como inofensivo.

Pero, si el futurismo es una verdadera arma política que inocular en la sociedad el virus de la utopía progresista, nadie ha cooperado

(1) Englobo en el término «cinetismo» a ópticos, geométricos, concreto y, por supuesto, cinéticos.

tan bien con las clases dirigentes venezolanas como el poder económico. La «cultura dominante» fue estimulada en Venezuela por las fortunas vertiginosas creadas después del petróleo y durante el boom de la construcción perezjimenista. Casi todos los poseedores del dinero abrazaron la causa del progreso con un entusiasmo inusitado, pero comprensible al mismo tiempo si se tiene en cuenta la novedad de estas fortunas y su deseo de integrarse de lleno en una sociedad altamente industrializada. En Venezuela se compró cultura con el mismo loable fervor con que la compraron los norteamericanos al comienzo de su desarrollo industrial: las mejores colecciones de obras de arte del continente se encuentran en Venezuela, adquiridas con una munificencia desconocida entre nosotros. Se compró la tendencia progresista y experimental en boga: contra un finísimo coleccionista de Morandis, diez coleccionistas de Calder. Ahí se trazó el umbral de la cultura dominante: de ahí en adelante, el dinero favoreció aquellas formas artísticas que, ubicadas en la extrema vanguardia, constituyen la imagen de progreso, tecnología y avance científico que necesitaban de urgencia.

El dinero y las clases dirigentes venezolanas son muy coherentes. Apoyaron el cinetismo y la experimentación técnica y científica, considerando que este punto era el más conveniente para la imagen progresista, se detuvieron ahí. Curiosamente, mientras se pide a Alejandro Otero que pinte los tanques de agua de Caracas, a Soto que inaugure con bombo y platillo el Museo Cinético de Ciudad Bolívar, a Mateo Manaure que decore los buses y a Cruz-Diez que realice sus murales de color aditivo e inducción cromática en la represa de Santo Domingo; mientras las obras cinéticas invaden el IVIC en Caracas o el Paseo Ciencias en Maracaibo, las nuevas vanguardias no son apoyadas y una distraída indiferencia, además de desconocimiento, rodea los actos de ruptura de los nuevos, el arte ecológico y el conceptual, el arte pobre, las acciones que reemplazan los objetos artísticos. Si reflexionamos un momento, sin embargo, no es incoherente que las clases dirigentes, donde aparentemente reina el más sofisticado esnobismo, se desinteresen por las nuevas vanguardias. Las vanguardias, en el mundo actual, se alinean en un proceso y son el resultado necesario y la respuesta previsible a determinadas situaciones que genera el proceso. Aquí, en cambio, la vanguardia cinética no es el tramo de un proceso, sino la fracción artística escogida para representar lo

más cabalmente posible la idea de progreso. Venezuela no pasó el cinetismo (como Europa o los Estados Unidos), sino que escogió el cinetismo; no llegó a la experimentación cinética como salida de otras situaciones que empujaban hacia esa puerta, sino que compró la experimentación.

¿Por qué? Porque a una apariencia de progreso había que ajustar un arte renovador y no tradicional. Era preciso alejarse de las formas tradicionales con la misma energía con que se destruyó la ciudad, se levantaron nuevos edificios y se abolió el pasado de un modo feroz y decidido: las formas tradicionales, pintura y escultura, fueron consideradas obsoletas e inapropiadas a la fachada del progreso. Por desgracia, muchos artistas adoptaron, individualmente, esta opción compulsiva que nada tiene que ver con un legítimo proceso: el caso de Manaure y su fina sensibilidad surrealista y el caso de Valera y su poderosa visión escultórica figurativa, anulados ambos y ambas por la opción compulsiva del cinetismo, son penosamente expresivos.

Levantada la bandera de la técnica y la ciencia, nada sirvió mejor a esa bandera que los experimentos de los cinéticos venezolanos en París. La técnica era Dios y Soto su profeta.

En 1967, cuando se presenta la exposición *Lumière et Mouvement* en el Museo de Arte Moderno de París, Soto, Cruz-Diez y Debourg resultan más exitosamente aferrados al experimento visual que el propio grupo famoso de las «Recherches», que un año antes, en su espectáculo «Un día en París», había optado por la acción y por el concepto, por encima del objeto cinético. Las ideas que Soto expresaba entonces, subrayando la importancia de las relaciones entre las cosas, se acordaban bien con una búsqueda prolija y extremadamente fina de vibraciones y mínimas movilidades que, en mi concepto, culminó notablemente en obras como la de la Exposición de Bruselas del 58 (hoy en el IVIC), donde logró su máxima capacidad para enriquecer dichas relaciones. Mundo relacional, por tanto básicamente estructural, inteligente y sensible, no parece ser el mismo del desafortunado mural del Centro Capriles, donde lo que falla precisamente es la relación y donde la presión de la cultura dominante parece haber desmoronado sus silenciosas virtudes de compositor de objetos vibrantes. Tampoco es el mundo de los penetrables, cuya pobreza

argumental no se salva con triviales reacciones cinestésicas. Pero Venezuela avala con el mismo criterio cualquier resultado cinético. Una cultura que estimula determinado tramo del arte porque le da status progresista, no tiene por qué ser comprensiva del hecho artístico: simplemente lo elige y hace suyo. Al promover así el cinetismo; al llevarlo a los buses y a los tanques de agua, los edificios y las avenidas, la decoración, la publicidad, las casas privadas, el cinetismo dejó de ser un experimento interesante de determinado período del mundo moderno: pasó a ilustrar las ambiciones de la alta burguesía y los dirigentes «progresistas» y pagó esta deserción del proceso artístico con una clara mediocritización, un acentuado decorativismo. Sirvió, no importa si inconscientemente o conscientemente, a la megalomanía caraqueña y se desinteresó de todos los otros servicios, inclusive de atender al «discreto encanto» de la burguesía, siempre más prudente y conservadora. En este contexto se explica muy bien el Museo Soto en Ciudad Bolívar y la cámara a 90 metros bajo tierra, de Cruz-Diez, en Barinas.

Pienso a estas alturas que todas las veces que he escrito «Venezuela» debí haber puesto, con más propiedad, «Caracas». Caracas no se diferencia de Venezuela con la distancia lógica que todas las capitales mantienen respecto a la provincia. Ni siquiera entre Buenos Aires y la provincia argentina, ni entre Sao Paulo y la provincia paulista hay una distancia tan grande como entre Caracas y el resto de Venezuela. Esa distancia está marcada por un hecho singular: Caracas no es la ciudad que ha crecido vertiginosamente (y monstruosamente) ayudada por el dinero y la afluencia inmigratoria, sino la ciudad que ha sido manipulada por la cultura dominante para convertirla en el modelo del año dos mil. Caracas ha sido inventada como una ciudad de Wells, pasando por encima de sus realidades, del medio millón de personas censadas que viven en ranchos de las contradicciones tremendas del presente. La invención de Caracas fue realizada de común acuerdo por las clases dirigentes y el poder económico, porque nada representaba más cabalmente la imagen del progreso y la tecnología. Aunque, como toda invención, sea una mentira y no pueda ni deba confrontarse con la realidad objetiva, y aunque nadie como los propios caraqueños sea más duro para enjuiciar el crecimiento desaforado suicida de Caracas, en el fondo todos han aceptado esa ficción. Se discute la planeación, se protesta por el

arrasamiento de la naturaleza, se denuncia la miseria, pero a nadie se le ocurre pensar en Caracas como la ilustración de un ilusorio nivel tecnológico supuestamente alcanzado por Venezuela.

Digo ilusorio porque la mayoría de Venezuela es ajena a esa ficción; porque nadie que haya viajado por Venezuela puede pensar en el progreso tecnológico sino más bien en un país desierto, en inmensos territorios deshabitados, donde los pocos pueblos que aparecen de tanto en tanto en occidente, por ejemplo, incluso los que se llaman segunda, tercera, cuarta, etc., ciudad del país, viven en un subdesarrollo aldeano, dentro del lento deterioro de los valores religiosos y familiares del siglo pasado, que no han sido modificados ni sustituidos por valores más acordes con el mundo actual: en un mundo intoxicado por la cultura, la visión y el pensamiento modernos.

De vez en cuando la cultura dominante caraqueña mira hacia la provincia, y resuelve plantar tecnología como quien planta un árbol: nadie se cuida de averiguar si el árbol se da en determinado clima, o si morirá por extenuación al poco tiempo. Con el acto de plantarlo la cultura dominante queda satisfecha y convencida de que el progreso invade el territorio.

¿Por qué se planta un Museo cinético en Ciudad Bolívar? Desde el punto de vista de la simple existencia del Museo como tal, ¿se ha tenido en cuenta la entrada del sol devastador por «brique zolei»? ¿el calor, la humedad que despega los papeletos de Vasarely?, ¿las goteras?, ¿el moho?, ¿la conservación de piezas que se destruirán en pocos años? Y, lo que es verdaderamente importante, ¿se ha tenido en cuenta qué significa este Museo respecto a Ciudad Bolívar, a su sueño irrevocable de provincia marginada?, ¿al grado de desconocimiento de su público?, ¿a su desconexión con la vida contemporánea?, ¿al azoramiento que producen las obras en los espectadores?, ¿a la carencia de toda intención pedagógica? ¿Quién verá, aprovechará y usufructuará este Museo? ¿El séquito de la inauguración? ¿Los expedicionarios europeos que sean conducidos a ver el fenómeno? ¿Qué puede significar para un público sin ninguna relación con el arte, un tramo específico y complejo del arte de nuestro tiempo? ¿No es lo mismo que si alguien que jamás ha oído hablar de filosofía, le obligaran a oír un fragmento de las categorías kantianas?

Pero yo no considero esto como surrealismo. Esto se ajusta más a la actitud incomprensiva y aristocrática de Caracas, sembrando su falsa imagen progresiva, con entera despreocupación de lo que es, y lo que entiende, y lo que necesita la provincia. Porque el hecho de que los tres o cuatro habitantes de Ciudad Bolívar que entran al Museo cada día, salgan con cara de estupor infinito, no quiere decir que estén por debajo del cinetismo, sino que su radio de comprensión y sensibilidad, así como sus vivencias reales son otros, no menos importantes, pero sí diametralmente diferentes. La visión de la provincia todavía es rural y emotiva, sus artistas pintan paisajes y retratos, su pensamiento está a siglos luz de la tecnología. Los paisajistas de Lara siguen armando su caballete frente a la naturaleza, de cualquier edad y condición que sean, en una ciudad a seis horas de carretera o a una de avión de Caracas. Barinas es una comarca con su color, su soledad y su temperatura peculiares, que nada tienen que ver con los colores, sensaciones y temperatura de la cámara de Cruz-Diez: una ciudad donde mueren diez niños al día de gastroenteritis (El Universal, 16-8-73) por hambre y deficiente alimentación y atención médica.

Estos injertos locos de la imagen del progreso resultan completamente delirantes y nada graciosos. Repito: surrealista es que Remedios La Bella vuele sin problema alguno en Aracataca, pero la construcción de un mural de color aditivo no es más que la persistencia en avalar la gran ficción de la cultura dominante caraqueña. Con toda razón, Cruz-Diez afirmaba en un reportaje que no creía que: Venezuela estuviera en condiciones de proporcionarle «los medios de difusión e integración al mundo universal de la cultura». Evidentemente, Venezuela no tiene nada que ver con el mundo universal de la cultura, en caso de que éste existiera, lo cual parece cada vez más inseguro. Digamos que no puede proporcionarle (ni a él, ni a Soto, ni a los jóvenes que desarrollan galimatías absolutamente incomprensibles tratando de justificar sus experimentos, ni a los que escriben art in the street en las calles de Inglaterra para curiosidad momentánea de algún inglés aburrido) la difusión ni la integración con situaciones de vanguardia que Venezuela no ha vivido ni vive, que le son ajenas y desconocidas.

No es el caso de los países altamente industrializados. Ahí el artista ha sido llamado por la industria y seducido por ella, hasta persuadirlo de que debe convertir el taller en laboratorio, y

confundirse con las expresiones científicas y técnicas en un «arte total», que sería más justo llamar «realismo capitalista», ya que está signado por la misma docilidad, repetición y alienamiento que el «realismo socialista» del otro bando. A través de institutos, fundaciones, promociones a nivel francamente industrial, etc., se lo ha convencido de aliarse con la industria: el artista es un cumplido servidor, ha perdido autonomía y distancia crítica, no importa por cuáles medios conservadores o vanguardísticos pudiera expresar tal autonomía. También, desde luego, el artista servidor de la gran industria ha tenido sus críticos fieles: en este sentido, nadie ha prestado servicios más delirantes que Pierre Restany en Francia. Hoy día cada disciplina tiene su Batman de cabecera, o sea, su personaje medio cómico, medio inverosímil, que empuja cualquier actividad fuera de las decisiones racionales. Restany es el Batman de la crítica contemporánea. (Me pareció un verdadero acierto que en el número aniversario del periódico caraqueño que menciono más arriba, se eligiera a Restany como profeta del futuro plástico. Su jadeante esfuerzo por empujar al artista fuera de todo trabajo comprensivo de la realidad social y por lanzarlo a las acciones tristemente privadas de significación, funciona bien en esa pantalla futurista donde se quiere ex-orbitar todo el arte venezolano.)

Pero a pesar de la extravagancia de las tendencias del «arte total» en los países desarrollados, es notoria la coincidencia entre el avance industrial, la proyección de ese avance sobre toda la sociedad y la situación de los artistas que, involucrados en dicho desarrollo, aceptan sus reclamos en lugar de ser ellos los reclamantes.

En Venezuela, por el contrario, realizar una cámara a noventa metros bajo tierra en el Estado Barinas, es tan desvariante como la erección de cúpulas transparentes entre las misteriosas selvas de Venus, tal cual lo imaginó Ray Bradbury. Cuando los artistas de un país encauzan la producción de sus obras hacia la ciencia ficción, consiguen también su mayor punto de distanciamiento de la realidad. Los resultados me importan cada vez menos: me da lo mismo que resulte una obra cínica, pop o conceptual; de un comportamiento creativo tan desenfocado no puede derivar sino algo carente de significación, por lo tanto desechable y sin sentido para la comunidad.

¿Esto quiere decir que la gente nueva que persiste en el cinetismo porque honesta o deshonestamente se ha dejado persuadir por la fascinación del arte dominante, o la que anda por Europa repitiendo como simio las acciones antiarte de europeos o norteamericanos, deben dejar a un lado las bolas magnéticas, el plexiglás, la arena, los alambres, los metales, los sintéticos, los desechos, y ponerse a pintar el araguaney como los paisajistas del Estado Lara? Por supuesto que no. Pero el arte debe cumplir una función social (social -no política-), al insertarse en los datos verdaderos de una sociedad. Y en Venezuela hay dos sociedades: una, pastoril, provinciana o decimonónica. Otra, inventada en un reducto de Caracas, para el año 2004. Este país bifronte es el marco social de los artistas actuales: ellos sabrán cómo ubicarse en él, cómo reconectarse con alguna de sus dos caras, o con las dos caras a la vez, o cómo corregir este error y horror del anverso y reverso, o cómo responder realmente a una sociedad real, o cómo ligarse a un presente que, mal que le pese a la cultura dominante, existe día a día. Quiero decir que en Venezuela sólo parece tener posibilidad de salvación el artista que vea con claridad esta sociedad escindida, y el que resuelva el problema independientemente de la tiranía cinética o de la inconcebible fosilización del araguaney.

Porque si el trabajo del artista está destinado a reorganizar lo visible y revelar lo invisible, ¿qué reorganizan y revelan los oficialistas cinéticos? ¿Sobre qué recorte de la realidad operan? Sus obras no son más que objetos decorativos: muy pocos se han salvado de este deseo de complacer, de adular al soberano. En alguna gente joven se advierte, sin embargo, una reacción contra esta situación estratificada. Las muñecas de Lilia Valbuena, las «cajas-gente» de Campos Biscardi, los paisajes de Quintero, las lonas de William Stone, los personajes de Ana María Mazzei y la gente de Lourdes Blanco y Sonia Márquez, los objetos conceptuales de Margot Romer, algunas cajas de Mérida, algunos dibujos de Oswaldo Parra, Barboza, Peña, Pacheco Rivas, Villasmil Herrera, son buenos tanteos por otros terrenos que, al responder a una vanguardia no codificada por la cultura dominante, significan ya un acto de independencia y de esclarecimiento del problema, al menos a nivel personal.

Para quien mire en Caracas con suficiente atención, habrán sido perceptibles, como lo fueron para mí, tanto el cinetismo oficial

como la reacción de esos jóvenes, como la desconexión vertical de la provincia. Pero, además, Venezuela tiene, como todo país felizmente latinoamericano, un margen de imponderables. Por eso puede dar, por ejemplo, en un pueblo perdido llamado Cajaseca, con una sola calle y una plaza maltrecha, un dibujante genial llamado Henry Bermúdez, maestro de escuela, quien inventa pájaros orientales y guirnalda formadas por cientos de cuerpos femeninos, como el más refinado representante de culturas seculares. Puede dar en Cabimas, ciudad alucinante, con un paisaje de artefactos de hierro que perforan sin cesar mar y tierra, marcada ya por el agotamiento del petróleo, un pintor llamado Lunar, creador de arquitecturas imaginarias, despojadas y estrictas, donde criaturas sin vida aguardan intensamente desde un vacío más onírico que el de Magritte.

Porque, como todo país americano, Venezuela tiene una reserva potencial de ficciones: dan menos divisas que el petróleo pero, al fin y al cabo, son más importantes.

El arte geométrico ha tenido desarrollo también en Colombia con Eduardo Ramírez Villamizar, Omar Rayo y Edgar Negret. En Ecuador se destacan Luis Molina, Arascelli Gilbert, María Valladares, Eduardo Maldonado, Helen Doñas. En Paraguay dos artistas reconocidos geométricos son Carlos Colombino, quien cambió de estilo, y Enrique Careaga. En Uruguay, el matrimonio compuesto por José Costagliolo y María Freire.

LUIS CAMNITZER HABLA SOBRE VASARELY EN LA REVISTA ART NEXUS.

Artista uruguayo, profesor del Departamento de Artes Visuales, State University of New York, College at Old Westbury.

La distribución omnipresente de la obra de Vasarely casi provoca la tentación en definirla como una manifestación de arte popular.

Si bien esto puede ser exagerado, es cierto que hay una saturación visual respecto a las serigrafías de sus últimos años que ha distorsionado el juicio general en relación con este artista. Tener

un Vasarely en la pared parece ser una de las condiciones de existencia para toda casa de decoración interior o marquetería que se precie. La consecuencia es que en el día de hoy la obra de Vasarely es un ejemplo de kitsch semiinformado. Fue bienvenida entonces la muestra retrospectiva que la Fundación Juan March inauguró recientemente en Madrid, que permite una reevaluación del artista en una dimensión apreciablemente más amplia. Modesta, con una cincuenta de obras, la exposición resume certamente su trayectoria.

Las obras expuestas representan la trayectoria de Vasarely desde 1929 hasta 1988, y el conjunto da una imagen equilibrada de un artista cuya importancia había sido un poco olvidada con todos los enredos creados por el post-modernismo. Incluso en América Latina, donde su influencia había sido particularmente fuerte durante la década de 1950, el rol de Vasarely se había nublado en la memoria. En 1954 Vasarely había sido invitado por Carlos Villanueva a hacer un mural para la Ciudad Universitaria de Caracas y, también por esa época, una muestra circuló por el continente. Vasarely superó la composición formal en la tela para invadir el cerebro a través del ojo y trabajar en el campo de la percepción. En su momento, su obra había irrumpido como emblema de nuestro vigor y representaba el extremo revitalizado de un constructivismo que había empezado a mostrar signos de cansancio. Con él, la tela dejó de ser meramente un campo pictórico. Se convirtió en un estímulo sensorial tratando de que la obra se realice dentro de las estructuras perceptuales del observador. Este paso, que se alejaba de lo que Vasarely y sus seguidores consideraban especulaciones románticas en la apreciación normal del arte, fue lo que tuvo tanto atractivo para toda una generación.

Vasarely nació en Hungría en 1906. Su maestro principal fue Alexander Bortnyk, quien durante la década de 1920 creó una versión húngara y modesta de Bauhaus en Budapest. Bortnyk había estado en contacto con Gropius y otros profesores de la Bauhaus original y volvió a Hungría convencido de que las ideas de los alemanes en relación con la fusión del arte, el diseño y la vida no estaban siendo llevadas a su término. La clave para su pedagogía, una búsqueda de unión entre arte y objetividad, estaba más en Mondrian y van Doesburg que en Klee y Kandinsky. Bortnyk estimuló a Vasarely hacia la publicidad, en posición al

arte subjetivista y, efectivamente, Vasarely no asume seriamente la pintura hasta la década de 1940.

Durante estos años preartísticos, Vasarely se preocupaba más por abrir una escuela del tipo de Bortnyk que en hacer carrera como pintor. De acuerdo con Werner Spies, director del Centro Pompidou y curador de la muestra, las primeras obras de esta época eran en realidad apuntes didácticos. En la exposición, estas obras aparecen como un conjunto bastante ecléctico. Son invariablemente interesantes y contienen la simiente de la obra futura del Vasarely artista. Arlequin (1935) es una figura de payaso camuflada en una especie de mantel cuadrículado, Etude-MC (1936), un cuadro surrealista, tiene un fondo de texturas ópticas, y su Etude de Perspective (1939) crea un espacio (con gente) que anuncia claramente los efectos que explotará en su pintura más tardía. Aunque todavía preocupado por la figuración, aquí usada como referencia, la búsqueda real es la interferencia perceptual que se crea en la visión de estrías. De ahí su preferencia por los tigres y las cebras, que reaparecen esporádicamente incluso en 1950.

Vasarely se afirma como pintor en 1949 y comienza a desarrollar lo que en realidad son dos vertientes estilísticas. Una es la abstracción constructiva, señalada por Garam y Zante, ambas de 1949. La otra es la óptica, que se afirma con la ya mencionada Gordium PS Positif de 1951. Aunque forma parte de la primera vertiente, es Hommage à Malevitch (1953) la obra que sintetiza las dos tendencias y prefigura la obra por venir. Lúcidamente, es la obra que fue elegida para la tapa del catálogo de la muestra. Se la puede ver como un doble juego de derivaciones del cuadrado, como también la definición del módulo con sus cambios romboidales que se multiplicará en sus cuadro-mosaicos. En la muestra, es Tunko 22 (1955) la que ilustra la maduración de esta tendencia.

Con este paso de la pintura interpretativa a la sensorial, Vasarely sentó los precedentes para la obra de las luminarias trabajando en arte óptico y cinético. Yaakov Agam, Carlos Cruz-Diez, Bridget Riley, Le Parc y el GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), todos tienen puntos de contacto con su trabajo. Claro que es difícil proclamar y probar influencias, pero es probablemente Soto, con

sus Repeticiones, creadas en 1951, quien mejor puede declarar una independencia histórica de Vasarely. Comparando las obras de ambos artistas efectuadas durante ese año, es el venezolano quien en ese momento parece hacer trabajos más maduros. Agam se radicó en París en 1951 y al año siguiente hizo su primera obra "transformable". Le Parc llega a París en 1958 (en un viaje probablemente también motivado por la obra de Vasarely), Cruz-Diez viaja a Europa en 1956 y hace sus primeros Fisiocromos en 1959, mientras que Bridget Riley comienza sus cuadros ópticos apenas en 1960, año en que también se funda GRAV.

Lo que la mayoría de esta gente tiene en común durante la década de 1950 es que estuvieron en la órbita de la galería Denis René. Vasarely comenzó trabajando en la galería como "organizador" hacia fines de la década de 1940 para ser aceptado como artista varios años después. En 1955 la galería expone a Agam, Soto y Vasarely (más Bury, Calder, Duchamp y Tinguely), en una exposición organizada por Pontus Hulten llamada Le Mouvemente. La galería se convirtió en exponente de un movimiento y, eventualmente, también representó al GRAV y a sus miembros.

Cuando Le Parc y Sobrino, ambos argentinos y futuros cofundadores del GRAV, llegan a París, es juntamente dilucidando la obra de Vasarely que van desarrollando sus respectivos lenguajes. Las discusiones, en un momento dado, incluyeron al hijo de Vasarely (su seudónimo es Yvaral), quien aparece entre los diez firmantes del primer documento del grupo.

Las discrepancias del GRAV con Vasarely ilustran la obra de ambos. Para el GRAV, Vasarely no tenía el rigor necesario, ya que tomaba decisiones "estéticas" subjetivas, como las haría cualquier artista tradicional. Según el grupo, esto era un síntoma de un individualismo inaceptable y debía ser totalmente eliminado. La creación tendría que limitarse al cambio calculado de variables dentro de sistemas rígidos. El cambio de parámetros, no la evaluación personal, es lo que tiene que producir los resultados plásticos. El proceso de perceptualización en que se encaminó este grupo de artistas, con diversos grados de rigor, tuvo su mayor celebración internacional en una muestra del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1965. Bajo el título de The Responsive

Eye, esa muestra lanzó lo que inmediatamente fue denominado op-art. Fue un movimiento de vida corta, pero fue allí en donde Vasarely logró la consagración como padre de la tendencia. Aunque la importancia de Vasarely está ampliamente explicitada en el texto del catálogo, es irónico que en esa ocasión las obras más antiguas fueran las de los norteamericanos Alexander Liberman y Ad Reinhardt (ambos representados con cuadros de 1952).

Entretanto, Vasarely tiene obra de 1958 en adelante y Soto está inexplicable e irresponsablemente excluido. Si se hubiera querido hacer una historia real se podría haber recurrido a los "estudios de movimientos" de 1939 (aun cuando estos incluyen una extraña cereza) o, para mayor seguridad, a Gordium PS Positif, de 1951. De cualquier manera, la muestra abrió el mercado de los Estados Unidos para su obra. Pocos meses después tuvo exposiciones personales en dos de las más prestigiosas galerías de la época.

La primera, en la Pace Gallery, tuvo lugar el mismo año y dos meses después, en enero de 1966, hubo otra en la Sidney Janis Gallery.

La muestra del MOMA trató de abarcar todo el arte perceptualista de la última década y media. Dentro de este panorama, el arte óptico era solamente una de las ramas. Arte óptico se refería a aquel que trata de resolverse objetivamente en la retina y evita no solamente cualquier asociación emotiva, sino también las evocaciones psicológicas. De allí que muchos de los ejemplos en esta sección de la muestra se parecían a los ejercicios que aparecen en los textos de psicología de la percepción. De hecho, una de las justificaciones artísticas (prestada del pop-art imperante) era que el acto creativo se cumplía parcialmente en el cambio de contexto, o sea, en la transferencia de las imágenes del campo de la psicología al campo del arte.

A pesar del intento complejo y abarcador de la exposición, fue esta rama óptica la que se apropió de la muestra en el consenso popular. Uno de los factores que ayudó a oscurecer las otras secciones de la exposición fue la obra de Bridget Riley. Explotando los efectos de la visión residual en la retina con mayor intensidad que los demás artistas, Riley logró que las líneas temblaran con un dinamismo similar o mayor que lo que Soto logra en sus Vibraciones. El

término op-art jugó de manera oportunista con el paralelismo y la aliteración con el pop-art, a quien trató de destronar. Si bien es cierto que para entonces el pop estaba decayendo, el op solamente logró desplazarlo de la moda, sin realmente llegar a sustituirlo en el mercado. La vida del movimiento fue tan breve que si no fuera por el nombre ingenioso, no hubiera sobrevivido más que como una extensión sofisticada del constructivismo que traía consigo el arte cinético. El potencial decorativo de las obras en esa exposición fue inmediatamente recogido por los diseñadores de ropa, por los diseñadores de interiores y las agencias de publicidad, alejando así la estética del campo más elitista de las galerías. De manera coincidental, en la exposición es justamente el cuadro de Vasarely de 1965 el que caracteriza ese estilo cuyo que hoy podríamos llamar decadente.

El referirse al período tardío de Vasarely como decadente despierta algunas preguntas. ¿El artista corrompió sus principios? ¿O es que la crítica es un síntoma de elitismo reaccionando frente a la popularidad de su trabajo?

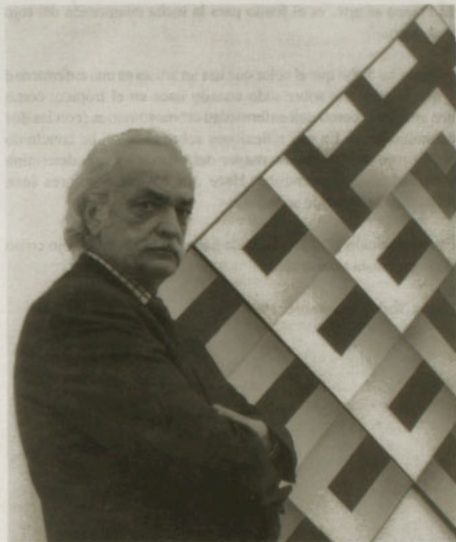
Parece injusto acusar a Vasarely de haber hecho concesiones mercantiles. Es verdad que su obra más ascética, llena de color (en la muestra está representada por trabajos entre 1949 y 1963), sobrevive mejor a los juicios críticos. Pero Vasarely, inspirado en algunas ideas de la Bauhaus, siempre tuvo un propósito democratizador y participativo en su arte. Por un lado, fue desarrollando una especie de tipografía visual (Werner Spies en su texto para el catálogo se refiere a "Gutenberg" Vasarely) que lleva a la posibilidad de infinitas permutaciones formales y que de cierta manera anticipa un arte hecho con computadora. El sistema estaba suficientemente desarrollado como para permitirle pantalarlo en 1959. Por otro lado Vasarely trabajó con la convicción de que, en última instancia, su arte debiera estar intrínsecamente integrado a la arquitectura: "¿Por qué no imaginamos fachadas con ventanas de diferentes tamaños, grandes o pequeñas, que se alternen, y pudieran estar formadas por rombos?". En ese sentido la popularización de su estética fue una de sus metas.

Pero, es innegable que Vasarely se mantiene en una postura de artista individual a lo largo de su desarrollo. Es su estética la que se reflejaría en esa arquitectura, es su visión la que se multiplica para el consumo del espectador. Esa posición lo llevó

a contradecir sus propias creencias. La apertura del GRAV, con todas las limitaciones que tuvo el grupo, por lo menos trató de incorporar al espectador en una tarea lúdica durante la cual se completa la obra. Con Vasarely, la obra se presenta completada por el maestro para un consumo que pretende ser democrático, pero que nunca deja de ser consumo. Vasarely, en ese sentido, nunca superó las bases sentadas por los sectores formalistas y más conservadores de la Bauhaus. Sus herederos trataron, más que de multiplicar el consumo (aquí en el sentido pedagógico y no en uno mercantilista), de desafiarlo y, mal que bien, de integrar al espectador en partes de la creación. También con ellos fue un asunto limitado, ya que las reglas establecidas no permiten el error o ruina de la obra por las decisiones y acciones del espectador. Pero los artistas del GRAV eran claramente colectivistas en sus inicios, desarrollando las premisas de Vasarely, mientras que éste permaneció individualista.

Después de 1955, Vasarely retoma los distintos subestilos que había definido durante su década más fértil, la de 1950. Confiando en los sistemas que ya había creado, deja que éstos generen las obras. Interviene sí con sus decisiones basadas en el gusto, pero olvida la posibilidad de inventar nuevos sistemas. Este hecho, sumado a su creencia en la multiplicidad de la obra y su acento en las serigrafías y los múltiples debido a su éxito, es lo que llevó a la fatiga que produce su última obra. La integración con la arquitectura y con la percepción cotidiana no se produjo tal cual la soñara. Hubo una integración, pero fue la creada por la mercantilización masiva. Fue una integración que, en última instancia, afirmó el consumo pasivo de su obra y no logró esa activación de la creatividad del espectador que él quería.

Tanto los ideólogos de la Bauhaus como Vasarely creían que un buen diseño puede mejorar a la gente, que puede elevar su nivel ético. Hoy, desgraciadamente, parece más acertado decir que un buen diseño se limita a hacer la vida un poco más agradable y que incluso ese logro modesto solamente dura poco tiempo. Si Vasarely hubiera tenido éxito en la medida que quería, hubiera logrado generar una cultura popular. Ese sueño no se produjo. Vasarely fue un diseñador de cuadros a quien, como a mucha otra gente, la historia traicionó su ideología. Es quizás por eso que la exposición de la Fundación Juan March despierta una ternura inesperada.



Omar Rayo

EL ROJO VIVO ESTÁ VIVO. VIVA VIVA EL ROJO VIVO OMAR RAYO, ARTISTA COLOMBIANO

Carmesí, quemés, carmín, naphthol, rubí, encarnado, púrpura, escarlata, bermellón, amaranto, grana, granate, almandina, ladrillo, cochinilla, fucsia, flamboyán, llama, granada, bizancio, siena, venecia, borgoña, acra, chino, marte, cadmio, sangre, crisólito, quinacridone, vino tinto, corazón, rufo, rufino, rosa, rosado, cereza, veranera, coral, salmón, rojo Nebulosa Trífida, estrella gigante, rojo Betelgeuse, rojo Dryas lulia, rojo Vivaldi, rojo vergüenza, rojo apellido, rojo etcétera.

Para los aborígenes de América, todos estos rojos eran invisibles.

Igual el negro para nosotros hoy. Tenía un valor religioso y mitológico para ellos, pero con otros significados que los nuestros. Compartimos con los indígenas el rojo sangre que puede ser vida o muerte, principio o fin.

Para las culturas de origen europeo y oriental, el negro y el blanco son contrarios; para las culturas precolombinas, el blanco y el rojo eran contrarios. Para los occidentales, el negro cuando lo cubre todo simboliza la nada, la ceguedad, la muerte. Para los nativos, el rojo cuando se hallaba solo era el color que lo hacía todo visible, era el exceso de luz. Combinando con el blanco, se vuelve invisible y se hace antagonista. El blanco se vuelve luz y el rojo se vuelve fuerza. Mezclados se tornan rosados. El rosado es un híbrido de luz y fuerza. Como el rojo fue utilizado por las tribus precolombinas de la misma manera que nosotros hoy utilizamos el negro, para desaparecer la cosas, yo lo encontré entre espectros y lo pinté aquí creyendo que era negro.

El rojo es más fuerte y sólido que el negro, porque el negro se apoya en él, fluye de él, se derrite en la sombra frente a él. Sólo de noche el rojo cede al poder de la sin luz que lo devora... y sin embargo, los incendios hacen retroceder la noche. El rojo es la fuerza, es el fuego, pelea cuerpo a cuerpo con el blanco y el negro sin el dominio de ninguno. Sólo se transforman.

Cuando el negro se acerca al rojo, lo vuelve marrón, cuando el azul se acerca al rojo lo vuelve violeta. Cuando el amarillo se acerca al rojo, cede a su influencia y se hace parte de él. El negro hace desaparecer a todos los primarios menos al rojo.

El rojo influye y acerca a los otros primarios, volviéndolos parientes.

El negro destruye los colores secundarios; el rojo los ilumina y los transforma.

La luz no es blanca... o cuando la luz es blanca, es que está engendrada de transparencias.



"Observador apasionado, pensador obsesivo", Omar Rayo.

El único color denso y profundo es el negro. El rojo es radiante e interior, se halla dentro de nuestros cuerpos. Por ello se hace invisible lo que toca, adelantándose a todos los colores y bañándolos en sangre de luz.

Cuando hay una exposición de Rayo en blanco y negro, el negro le saca la lengua roja al espectador.

El rojo domina de luz al blanco y sale hacia el espectador para quemarlo.

El blanco y negro urden la caza del color. El rojo los atrapa.

El fierro negro, cuando se acerca al fuego, se vuelve rojo para marcar el anca blanca.

El blanco es aire, es el fondo para la lucha enamorada del rojo y el negro.

Siempre he dicho que el color que usa un artista es una enfermedad y que la adquiere sobre todo cuando nace en el trópico, como una endemia, como una enfermedad cromosomática (con las dos connotaciones). En mis reflexiones sobre el color, he concluido que el rojo es el hermano mayor del espectro y que determina y rige el mundo cromático. Hace que los otros colores sean fantasmas bellamente soñados.

Esta exposición es el producto de haber pensado en el rojo como el protagonista ancestral.

Nueva York, septiembre, 1996

CAPÍTULO VII

- VISIONES ACTUALES PARA
EL ARTE EN CHILE





Museo de São Paulo,
Exposición "Trazos de Raíz", Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, julio 2003.
Matilde Pérez, Roberto Paulo Amara, curador del museo, Ernesto Muñoz, Alicia Larrain.

VISIONES ACTUALES PARA EL ARTE EN CHILE

Visión de la artista de la relación producida entre el arte de la Academia de Bellas Artes, su posterior influencia en los artistas nacionales y el cambio producido con las generaciones post-Escuela de Bellas Artes del Parque Forestal.

La artista hoy, serena, tranquila, sigue desarrollando su obra que traspasa las fronteras del país. Su próxima obra, un mural que efectuará en el Campus San Joaquín de la Pontificia Universidad Católica de Chile es el resumen de una obra valiosa, que se suma a un trabajo del Ministerio de Obras Públicas.

La vida de Matilde Pérez está en continuo quehacer con los alumnos particulares, y con las clases que imparte en el Instituto Cultural de Las Condes, institución que la acogió después de un injusto despido en la Universidad de Chile, que puso punto final a la carrera de una de las primeras profesoras mujeres catedráticas del país.

Han pasado algunos años de la muerte de su marido, Gustavo Carrasco, y hoy vive en la casa que compartió con él durante años. Es visitada por su hijo Gustavo y su familia, y artistas, que ella denomina colegas, con quienes comparte su sabiduría y conocimiento.

Este libro brinda la oportunidad para apreciar a una mujer, quien eligió su oficio desde pequeña, cuyo desarrollo la hace ser una mujer de avanzada cuando los roles destinados al género femenino eran el matrimonio y los hijos.

Forma parte de esa generación de artistas nacida bajo el alero de la Universidad de Chile gratuita. Esta misma Universidad favorecía la investigación que ella realizó en los talleres del cuarto piso de esa mítica Escuela de Bellas Artes.

La divulgación de su obra, que fue realizada por la Universidad en un primer instante, hoy día es efectuada por museos y galerías chilenas y latinoamericanas.

Este libro presenta dos entrevistas realizadas por periodistas de fuste, en las cuales la artista se exhibe y agrega detalles a sus vivencias:

MAGDALENA EICHHOLZ C.

Con ocasión de la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en el año 1999.

DESDE EL PRESENTE

A pesar de ser una mujer alta y delgada, de facciones finas y ojos azules, Matilde no llama la atención; su ropa es sencilla, su casa es de arquitectura tradicional y los muebles y objetos que hay en su interior son también muy tradicionales. Hace muy poco envió de quien por muchos años fue su marido, un importante ilustrador y profesor de dibujo en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1939-1970). Es madre de un hijo y abuela de tres nietas, a las que invita todos los sábados a almorzar a su casa. Orgullosa y obstinada, como ella misma se reconoce, esa es la Matilde que vive en el presente, con los problemas de la vida diaria.

Pero hay también una Matilde llena de recuerdos y vivencias pasadas. En su memoria conserva hasta el más mínimo detalle de su vida. Pareciera que su mente es un archivador donde todo está guardado en su lugar. Recuerdos, nombres, lugares, conversaciones, anécdotas. Matilde es capaz de reconstruir su vida momento a momento. No vive de los recuerdos, pero sí con ellos.

Y está también la Matilde artista. La que nació a los cinco años y vive hasta hoy. Es la Matilde adelantada a su tiempo. Rebelde, inquieta, luchadora, incansable, racional y ordenada, noctámbula y llena de vida. La Matilde que a los cinco años supo que quería

ser pintora, la misma que a los dieciocho en vez de ir a misa fue a inscribirse en la Escuela de Bellas Artes. La Matilde que en 1960, casada y con un hijo, partió sola a París. La misma que optó por hacer un arte desconocido en Chile. La Matilde que lleva una vida haciendo clases y que, pese a los años, sigue metida en el taller de su casa, en medio de óleos, acrílicos, pinceles, maderas, papeles, aluminio, ampollitas y cables.

Puede parecernos que el arte de Matilde está muy lejos del pasado, distante del presente y cercano al futuro. Sus obras, además de incorporar materiales poco tradicionales en el mundo de las artes, tienen la especial condición de no ser piezas únicas sino, todo lo contrario, son formatos adaptables a distintas técnicas y modos expresivos.

Sin embargo, el público chileno pareciera no estar del todo preparado para este tipo de creaciones. Acostumbrado a las flores, las naturalezas muertas y los paisajes, acostumbrado al cuadro decorativo, el arte de Matilde ha sido visto como una "rareza".

No podemos evitar sentir que en todo esto hay una suerte de paradoja; vivimos en un mundo plagado de tecnología. Invadido de computadoras, teléfonos, fax, satélites, publicidad. La lista es larga y todos los días se le agregan nuevos elementos tecnológicos. Nada de ello nos resulta extraño; por el contrario, a diario hacemos uso de todos estos artefactos. Pero cuando la tecnología entra en el arte sí ocurre ese sentimiento de extrañeza e incluso rechazo.

Quizás Matilde nunca ha estado fuera de su tiempo y en realidad somos nosotros los que seguimos arraigados en el pasado. Pero las fronteras temporales son tan relativas. Los tiempos se confunden, se entremezclan y traslapan, tal como la vida. En este sentido, Matilde pertenece al pasado, al presente y al futuro.

Cuando apenas tenía cinco años, Matilde Pérez Cerda supo que "lo suyo era la pintura". Así de simple, una niña que apenas tenía edad para darse cuenta de las cosas que ocurrían a su alrededor, ya tenía una sorprendente claridad mental como para saber, o al menos intuir, que quería ser artista.

Ni ella misma se explica de dónde le vino este deseo: "Hasta hoy en día me sujeto la cabeza a dos manos para saber quién me encajo esta idea, porque no tenía por dónde inclinarme a eso. Ahí es donde me hago preguntas extrañas del más acá y del más allá".

Y es que no todas las cosas que le han ocurrido a Matilde tienen respuesta. Incluso ya antes de venir al mundo, cuando aún se hallaba en el vientre materno, su madre se obsesionó con la idea de que se iba a "morir el día del parto". Nadie le creyó, pero los hechos demostraron que tenía razón; a minutos de haber dado a luz a su hija comenzaron las fatigas y poco después, cuando Matilde apenas abría sus ojos, su mamá los cerró para siempre.

Huérfana de madre, algo que de alguna manera habría de influir para siempre en su vida, Matilde vivió sus primeros años en el campo, como corresponde a una hija de agricultor. Colgada de los árboles y sumergida en su propio mundo de fantasías y sueños, fue creciendo sin la necesaria presencia de una madre: "Yo crecí sin protección, al contrario, me sacaban la mugre por todas las barbaridades que hacía y eso, creo, me hizo un poco rebelde. La pasé bien mal y fui haciéndome rebelde. La furia la llevaba por dentro. Aunque tengo una apariencia muy quitada de bulla, soy muy rebelde".

Pese a que su entorno nada tenía que ver con lo artístico, Matilde siguió con la idea fija de que quería ser pintora. Cuando tuvo la edad suficiente, la internaron en las Monjas Inglesas y después en las Monjas Francesas. Entre los muchos recuerdos de estos años, hay uno que a juicio de Matilde, tuvo una importante influencia para su vida: "Estando en las Monjas Francesas, fui invitada varias veces al fundo de las Arrieta, hijas de Luis Arrieta, que está en Peñalolén. Ahí tuve la oportunidad de conocer a muchas personas que iban los fines de semana. Eran artistas, intelectuales y todo tipo de gente relacionada con la cultura. Además, el parque de la casa estaba lleno de esculturas y fuentes de agua. Yo creo que todo ese mundo cultural influyó de alguna manera para que yo me dedicase por completo al arte".

En 1938, cuando Matilde tenía 18 años, hizo efectivo su deseo de ser artista. Por una amiga conoció a Pedro Reszka, en ese entonces un importante pintor que todavía se mantenía fiel a la sensibilidad

artística del siglo XIX. “La primera vez que fui a hablar con don Pedro él no me dio ni la hora, le dio lo mismo verme. Entonces me dijo: Traígame algo, haga cualquier cosa”.

Anhelante de que Reszka la tomara como alumna, Matilde no tardó en realizar dos trabajos: el primero era un dibujo de unos clarines que se movían en distintas direcciones y el segundo un par de calas hechas en acuarela. Cuando el maestro los vio le dijo: “Mañana le empiezo las clases”.

Durante algún tiempo Matilde Pérez tuvo clases con Pedro Reszka. Estas eran bien especiales; una vez a la semana y por sólo breves minutos, el profesor llegaba al departamento de su alumna. “Me hacía hacer en pastel un modelo que yo misma colocaba, después de eso, pescaba las tizas rojas, verdes y azules, y cuando se iba era una polvareda de colores en el suelo y puras rayas encima. Mi abuela se indignaba y me decía que qué se creía este caballero que lo tenías perfecto y te desintegra todo. No, si no me importa le decía yo”.

Y es que Matilde estaba aprendiendo a pintar. Incluso una de sus obras fue seleccionada con una Mención Honrosa en el Salón



Nacional de 1938, ganando además el premio Paul Caulier. “Fueron los primeros pesos que me gané en la vida, pero en lugar de disfrutarlo me compré una caja de pasteles que todavía tengo”.

Pero además de dinero, el premio Paul Caulier sirvió de impulso para que Matilde decidiese inscribirse en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1939 dio el examen de admisión y fue calificada con una de las mejores notas en dibujo. Fue así como una mañana, la joven artista se levantó temprano y partió a la universidad. “Mi abuela me preguntó si iba a ir a misa a comulgar y yo le dije: No abuelita, voy a la Escuela de Bellas Artes. Se puso a gritar y me dijo que cómo era posible que me hubiese metido en ese ambiente, con gente tan libre. Pero yo le respondí: Mire abuelita, si ustedes me educaron ¿para qué se preocupan? Yo voy a estudiar arte y me voy a dedicar de lleno, voy a ser una profesional”.

Con esa convicción, Matilde ingresó como alumna regular al Segundo Año en la Escuela de Bellas Artes. Al principio siguió con las clases de Reszka en su departamento y, paralelamente, aprendía pintura con Pablo Burchard en la universidad. Pero eso sólo duró un tiempo, pues ambos profesores tenían un modo distinto de enseñar y pintar: “el problema era grande, porque don Pedro y don Pablo eran como rivales. Don Pedro encontraba que a mí me iban a liquidar en Bellas Artes con esa modernidad, y él me quería retener en una pintura más tradicional. Y Burchard me decía que cómo podía seguir con Reszka”. El segundo año, Matilde decidió abandonar las clases con Reszka y seguir de lleno en Bellas Artes. “Don Pablo se quedó más tranquilo porque ya no tenía a don Pedro”.

Aunque las relaciones con Burchard fueron bastante complicadas, Matilde lo recuerda con especial cariño: “El curso de don Pablo era muy especial. Yo lo celebro a don Pablo no como profesor, sino como artista. Con él aprendí a buscar la belleza en las mínimas cosas. Eso me quedó grabado. Y de don Pedro Reszka la manera insistente de obligarme a seguir en un mismo trabajo aunque me lo rayara, me acostumbré a no dejar las cosas a mitad de camino, sino que a seguirlas y seguirlas. A los dos los encuentro vitales”.

Por ese entonces, Matilde ya había participado en algunos salones y también en una muestra colectiva de los alumnos de Pablo Burchard. De esa exposición, la crítica señaló: "Matilde Pérez es uno de los casos más sinceros de vocación en el curso. Primero se hizo alumna particular de un antiguo maestro. Después ingresó como alumna de esta cátedra. Trabaja constantemente efectuando verdaderos progresos que la hacen digna de felicitación de quien puede apreciar su diaria labor".

Sin embargo, Matilde no estaba contenta con las clases de Burchard. De alguna manera sentía que quería hacer una pintura más libre. De hecho, muchas veces el profesor se desesperó con su alumna porque ella no seguía la clase y ella, para estar más tranquila, se levantaba a las ocho de la mañana y pintaba a su antojo para después asistir a clases con la cabeza más tranquila.

Cuando las incomprendiones se hicieron demasiado continuas, Matilde decidió salirse de la clase de don Pablo, quien acababa de recibir el Premio Nacional de Arte, y asistir a las de Jorge Caballero. "Me cambié porque quería que me dejaran en libertad de pintar, no podía seguir sujeta al modelo".


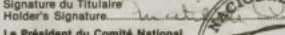
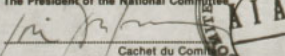

Nadie a su alrededor entendió esta decisión. Ni el director de la Escuela, ni el mismo Burchard, pero Matilde sabía perfectamente que estaba haciendo lo correcto. "Con don Jorge Caballero hice lo que me dio puntada. Estaba la Ximena Cristi y era otro grupo de gente y eso me sirvió muchísimo porque empecé a tomar otro espacio".

Los años en la Universidad fueron para Matilde un continuo aprender, no sólo la praxis artística, sino también algunos cursos teóricos. Se pasaba horas en la biblioteca buscando algún tipo de información que le permitiese saber cuándo su cuadro estaba bueno o cuándo era malo. "Ahí comencé a hacerme cargo de mi persona y empecé a darme cuenta de que esto no era tan blanco y tan negro. Vi que era necesario hacer un esfuerzo personal por decidir qué camino iba a seguir".

En 1941 Matilde realizó su primera exposición individual en la sala del Banco de Chile. La crítica resultó ser bastante favorable. En general, se destacó su sentido colorista, la frescura y emoción auténtica y el fino temperamento de la artista.

Cuando ya llevaba cinco años en Bellas Artes, Matilde ingresó al curso del muralista Laureano Guevara. "Ahí el cambio fue radical y trágico. Hasta ese momento, yo era una buena pintora de caballete, pero al entrar al curso de Guevara, me di cuenta de que no sabía nada".

En efecto, Matilde tuvo que partir casi de cero; "lo primero era aprender a preparar el estuco y saber con exactitud la medida de los colores de la pintura al fresco". Sin embargo, lo más importante de la técnica muralista era el uso del formato. Aquí el problema no era tanto técnico como mental pues, como afirma Matilde: "El formato del mural es mucho mayor y eso te obliga a inventar cosas. Te obliga a crear un motivo y no representarlo. Hay que componer el espacio y, para ello, es necesario dibujar trozos. Hay que separarse del modelo e intentar crear un motivo sin tenerlo a la vista". Y agrega: "Cuando tú tienes un espacio tan grande, mentalmente te tienes que meter en otro mundo. El mural me permitió hacer uno o dos cuadros sin modelo, y ahí empecé a geometrizar. Pude ya pararme frente a una tela sin tener la cosa al frente".

CARTE INTERNATIONALE D'IDENTITÉ D'ARTISTE PROFESSIONNEL INTERNATIONAL IDENTITY CARD FOR PROFESSIONAL ARTISTS		VALABLE JUSQU'AU VALID UNTIL
iaa aiap UNESCO 1, RUE MOLLUS, 75015 PARIS		31 DECEMBER
Pays - Country	CHILE	1990
Artiste - Artist	Matilde Pérez Artista Pintora	
Signature du Titulaire/ Holder's Signature		
Le Président du Comité National/ The President of the National Committee		
Cachet du Comité National/ Stamp of the Committee		

Estuvo tres años con Guevara e incluso llegó a ser su ayudante en uno de los murales que el maestro hizo en la Ciudad del Niño, en La Cisterna, en 1944. Posteriormente no volvió a trabajar el mural, a excepción de uno que hizo en la casa de su padre y donde actualmente vive, en que retrató la figura de una mujer con su niño.

Pero más que la técnica muralista, lo que verdaderamente aprendió Matilde junto a Guevara fue la simplificación de la forma. En efecto, pese a que había obtenido una excelente calificación en el curso de dibujo -dictado por Gustavo Carrasco-, quien más tarde fue su esposo. Matilde reconoce que nunca fue buena para dibujar: "Yo consideraba que no dibujaba bien, entonces comencé a estudiar los planos, lo que rodea la composición. Eso me fue geometrizando cada vez más, para estabilizarlo y darle más solidez. Ahí fue donde me fui metiendo en lo geométrico".

Por esa época, el arte geométrico comenzaba a tener un lugar protagónico dentro de las artes visuales, especialmente en algunos países de Latinoamérica. La mayoría de las ideas que los artistas geométricos proponían estaban influidas por el arte europeo, en especial, las tendencias cubistas, futuristas y constructivistas, aunque también realizaron una autorreflexión, motivada por la búsqueda de nuevas posibilidades dentro del arte geométrico.

La adhesión a estos nuevos ideales artísticos, que incluían el énfasis en la pureza y claridad de las formas así como la aspiración a crear un lenguaje universal, fue aumentando cada vez más, hasta el punto que nacieron muchos movimientos y agrupaciones, como Arte Concreto-inención (1945) y Madi (1946), ambos de origen argentino, y el grupo brasilero Ruptura (1952).

Nuestro país no quedó ajeno a estos cambios culturales; en 1953 fue fundado el Grupo de los Cinco cuyos integrantes eran Ximena Cristi, Aída Poblete, Sergio Montecino, Ramón Vergara y Matilde Pérez. La propuesta fundamental de este grupo fue "la aprehensión de la esencia del hombre y del mundo, para luego expresarla plásticamente, a través de nuestra propia y genuina realidad, la realidad chilena".

Pero más que nada, el Grupo de los Cinco surgió de la necesidad por crear un nuevo lenguaje artístico. Como afirma Matilde: "En esos momentos, nosotros buscábamos desesperadamente descubrir nuevos caminos para la creación artística. Eso era lo que nos juntaba. No nos identificaba, porque cada uno caminaba su propio camino, pero cada uno tenía serias dudas de qué línea tomar y en qué forma. Yo todavía era bien tradicional porque pintaba unas cordilleras, simples, todo lo que tú quieras, pero paisaje al fin y al cabo".

En efecto, y pese a que la pintura de Matilde había evolucionado desde la representación del modelo tradicional hacia las formas más simplificadas, todavía no se desligaba plenamente del modelo.

El Grupo de los Cinco duró poco tiempo, aunque su iniciativa dio pie para el nacimiento del Grupo Rectángulo en 1956, del cual también formó parte Matilde Pérez. Este grupo ponía el acento en "un concepto de orden y geometría. Trabajan con el dibujo esquemático y planista que facilita la medición de las partes y la relación de las partes con el todo; reemplazan el toque o la pincelada tradicional por el plano de color".

El Grupo Rectángulo se reunía semanalmente en el taller de Ramón Vergara. Además de artistas, asistían a estos encuentros poetas, músicos e incluso, personas de ámbitos como la medicina y la psiquiatría. Las conversaciones sostenidas en estas reuniones semanales fueron el origen de un largo debate que se prolongó cerca de cinco años. A fin de cuentas, de lo que se trataba era de sentar las bases teóricas de esta nascente tendencia artística y, como señala Matilde, para ello era necesario "oír a otras personas que plantearan otras cosas. Queríamos cultivarnos, porque si no nos desarrollábamos, cómo íbamos a cambiar la pintura. No nos bastaba estar nosotros porque nos conocíamos y sabíamos lo que podía cada uno. Necesitábamos escuchar otros enfoques".

Estos nuevos enfoques y, en definitiva, estas nuevas vivencias, pronto se materializaron en la obra de Matilde. Atrás quedaron las naturalezas muertas y los paisajes, mercedores de una buena recepción por parte de la crítica y que de alguna manera, sirvieron a la artista como entrada a un camino mucho más obtuso y

complejo, a un camino donde la pintura dejó de ser expresión de la realidad externa para adentrarse en el mundo de la mente, más racional y, sobre todo, más abstracto.

En una mirada retrospectiva de su obra, Matilde afirma que, sin embargo, esos años de pintura tradicional no fueron en vano: “Gracias a eso pude afinar el ojo y desarrollar la sensibilidad del color”.

Aunque la obra de Matilde avanzaba hacia la abstracción, todavía había elementos que la ligaban con el objeto exterior. Era una pintura simplificada, aunque no plenamente abstracta. En definitiva, una obra de transición: “Yo quería terminar con los discos gastados, pero el problema era que no sabía bien cómo hacerlos. Miraba a los demás colegas del Grupo Rectángulo cómo se habían ido ubicando en sus mundos y yo seguía rondando”.

Sin saber mucho a qué aferrarse, aunque con la seria intención de llegar a realizar una pintura abstracta-geométrica, Matilde hizo un cuadro muy importante: “Pinté una tela de rojo fuerte, sin nada, y le puse unas sillas que me gustaban mucho, les puse el respaldo y el asiento de color y entonces las moví en el espacio, para que no existiera como un espacio real. Lo que creé fue una dinámica, pero como todavía no me podía zafar del modelo, le puse patas a las sillas. Sabía que era un error ponerle patas, pero sentía que tenía que ser honrada conmigo”.

Después de “Las Sillas” vinieron otros cuadros “de transición” en los que cada vez más, la artista fue sustrayéndose de la realidad por la vía de la simplificación hasta llegar, finalmente, a la pura abstracción.

Sin embargo, lejos de quedarse ahí, las intenciones de la artista eran seguir explorando este nuevo mundo y llegar a crear algo distinto y original. Perseverante en sus anhelos, en 1960 Matilde decidió postular a una beca en Francia.

Con un vitae en el cual no sólo había un importante número de premios, exposiciones individuales y colectivas, sino también, más de una década de docencia que incluía una cátedra de dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de

Chile, Matilde recibió una beca del gobierno francés para realizar estudios de arte en París.

“La beca me la saqué pasada la edad, porque yo tenía un poco más de 35 años, que era la edad límite para postular. Cuando presente mis papeles, la secretaria del agregado cultural me mostró un mueble que estaba lleno de solicitudes para la beca y me dijo que yo no tenía esperanza porque estaba pasada en la edad. Yo le pregunté si le importaba que igual dejase mis papeles de solicitud y ella accedió. Entonces pasé hartas angustias porque el tiempo pasaba y yo no tenía ninguna respuesta. No sé si fue verdad, pero así lo creo yo, que la Marta Colvin, que pasaba viajando a Francia, influyó para que me dieran la beca. Además, también fue importante el hecho de que el agregado cultural, que estaba casado con una amiga de la pintora Olga Morel, insistió en mi caso. Según él, mi situación era completamente distinta a la de los otros postulantes porque yo llevaba dos cosas paralelas; como artista, los premios y certificados, y como profesora de cátedra, varias recomendaciones. El hecho es que este hombre insistió y finalmente me dieron la beca”.

La beca implicaba la exigencia de que Matilde, en su año de estadía en París, debía obtener un certificado de estudios. A cambio, se le otorgaba una cierta cantidad de dinero mensual, el pasaje de ida y el alojamiento en un hotel para estudiantes.

La decisión de partir al extranjero no fue nada de fácil. Además de artista, Matilde era esposa y madre de un adolescente. Pero, como ella misma lo afirma: “Yo no he sido nunca la dueña de casa, en el sentido tradicional”.

Pese a la insistencia de su marido para que no viajara, Matilde no abandonó su decisión. El destino la había obligado a ser pintora y por más que dejase una familia. París era parte de ese destino.

A los 35 años, Matilde volvió a ser estudiante. Al principio, se dedicó a recorrer algunas escuelas de arte, pero se encontró con que muchas de ellas exigían cinco años de estudio, tiempo del cual ella no disponía. Otras, en cambio, no le interesaron por el tipo de enseñanza y, más que nada, por lo poco avanzadas que eran.



En la O. E. A., exposición en Washington en el museo de la institución, con Joao Clemente Baena Soares, Secretario General.

Matilde recuerda que vivía sola en una pieza de hotel para becados, aunque tenía una amiga chilena que estaba estudiando filosofía en La Sorbonne. Con bastante humor, cuenta que con esa amiga, “nos turnábamos para comprar algunas latas de arvejas y unas torrijas de jamón. El frigider era la ventana, porque era tanto el frío que había que las cosas se mantenían heladas”.

Gracias a las recomendaciones de Marta Colvin, quien en ese tiempo se hallaba en París, Matilde se inscribió en las clases de Jean Berthol, artista perteneciente a L' Ecole de París. El problema era que Berthol adhería en ese entonces al informalismo francés, es decir, una modalidad artística donde lo fundamental eran los impulsos emocionales y la libertad expresiva, algo que, por cierto, poco tenía que ver con el racional y complejo arte abstracto. Aunque la aspiración de Matilde era la abstracción geométrica y no el informalismo, igual se inscribió en el curso de Berthol y, como ella señala, “fui aprendiendo por oposición”.

Las clases duraron un semestre académico y al final Matilde fue calificada con una excelente nota. Sin embargo, las relaciones con Berthol se quebraron radicalmente; en una reunión en su

departamento el profesor le dijo: “Francamente no entiendo que con las condiciones que usted tiene le guste la geometría, lo más árido, lo más frío, lo más mecánico”. Pero Matilde le respondió: “Si usted me está reconociendo tantas condiciones, cuál es el problema. Justamente las personas con más condiciones son las que tenemos que hacer geometría, porque de lo contrario sale frío”. Sin más argumentos, Berthol le dijo: “Parece que con usted no hay por dónde empezar. Haga lo que quiera”.

El problema era que Matilde no podía hacer lo que quería. Tenía que, de alguna manera, justificar sus estudios del segundo semestre que aún le quedaba en París. En eso estaba cuando un día Marta Colvin la invitó a una exposición de Víctor Vasarely.

El nombre de Vasarely no era desconocido para Matilde: “En las reuniones del Grupo Rectángulo comentábamos que Vasarely era un artista interesante, pero no se sabía muy bien de quién se trataba y de cómo era su arte. Yo sabía que era abstracto y por eso, cuando llegué a París, lo que más quería era conocerlo”.

La invitación de Marta Colvin era entonces una oportunidad para acercarse a la obra de uno de los artistas más representativos del arte centrado en la geometría, la abstracción y el movimiento.

La memoria de Matilde ha conservado fielmente la visita a esta exposición: “Fuimos con Marta a la galería donde se hacía la exposición. Era la hora de almuerzo y no había nadie salvo una secretaria que estaba con su máquina de escribir. Frente a la obra de Vasarely nos pusimos a discutir con la Marta. Ella no entendía cómo me podía gustar tanta abstracción, tanta geometría. Y yo le dije: cuando tú ves un cuadro pintado al óleo y ves que hay una chorreadura, un hilito rojo que cae, dices: ¡ah, la sangre!, pero para mí es la tontera que chorrea. Entonces, tenemos que aceptar que existen dos sensibilidades: la abstracta y la física. La que a ti te llega es la sensibilidad de la realidad, de lo físico. A mí eso no me llega. Esto es una realidad de la abstracción de la mente. Tú no puedes pretender que todos seamos iguales”.

En medio de esta discusión, la secretaria, quien coincidentemente hablaba español y entendía por tanto lo que las dos mujeres estaban discutiendo les preguntó si querían conocer a Vasarely.

De este modo tan inesperado y fortuito Matilde tuvo su primera conversación con el artista. “Le dije que mi aspiración desde que había llegado a París había sido conocerlo, pero que no había podido. Me dio una tarjeta y me dijo que no lo llamara mientras no tuviera unos 15 ó 20 trabajos”.

Este primer encuentro con Vasarely sería el inicio de una relación quizás no tan directa y cercana, pero sí fundamental para Matilde. Desde ese momento, el artista se dio a la tarea de realizar las obras que el maestro le había pedido. La primera intención de Matilde fue realizar los trabajos en óleo. Sin embargo, la cosa no era nada de fácil ya que el frío de París era tal, que aún con una buena calefacción era imposible que el óleo se secara.

Dada esta situación, Matilde tuvo que buscar alguna solución. El resultado fueron los collages, técnica que en ese entonces era muy usada en París. La artista decidió trabajar usando papeles de colores que, recortados de diferentes formas geométricas, le permitían crear diversas relaciones de formas y colores. El collage, entonces, no fue una búsqueda artística, sino una solución práctica al problema generado por la falta de calefacción para secar el óleo.

Fue así como todos los días, después de reunirse con su amiga filósofa, Matilde se encerraba en su pieza y comenzaba a trabajar. Su tenacidad y perseverancia hicieron que antes de tres meses, tuviese cerca de 15 trabajos en collage. Suficiente para llamar a Vasarely.

La cita quedó fijada en el hotel donde vivía Matilde. Con bastante humor, ella recuerda la vergüenza que le producía el hecho de tener que recibir a Vasarely en la pieza donde vivía: “Todos los hoteles de becados tienen un lavatorio y un bidé, y lo primero que ves cuando tú entras es el bidé. Hablé con la encargada del hotel de que este caballero, que era un personaje, viniera a lo que era el comedor del hotel para mostrarle mi trabajo. Ella lo aceptó”.

“El momento en que él miró todas mis cosas -dice la artista- fue para mí una revelación”. Las palabras de Vasarely quedarán para siempre grabadas en la memoria de Matilde. “El me empezó a explicar todo lo que yo había hecho hasta ese momento y lo que

me quedaba de vida por delante para poder hacer. Me dijo que por lo menos me quedaban veinte años por delante y que eso era mucho tiempo para que yo siguiera repitiendo tipos de cosas y que tenía tiempo para ello”.

En ese mismo encuentro, Vasarely dejó a Matilde una carpeta con algunos textos de su propiedad los que, además, estaban subrayados por él mismo en sus partes más importantes. Entre esos papeles estaba también el Manifiesto Amarillo (1955). Ahí estaba definido el pensamiento en el cual se inspiraba el arte cinético.

Con ese material, Matilde se encerró en su pieza a tratar de entender algo de lo que los textos decían. Algo, porque además de que los textos estaban escritos en francés, había muchos conceptos e ideas que la artista no dominaba en lo absoluto.

El Manifiesto Amarillo era enfático en señalar que “el movimiento es la esencia de la vida”. El tipo de arte que se defiende es el de la “obra transformable”: “Que se trate de la movilidad de la pieza en sí misma, del movimiento óptico, de la intervención del espectador. De hecho, la obra de arte se transforma por su propia sustancia, por su propia naturaleza, constantemente y puede ser indefinidamente recreable”.

El Manifiesto agregaba que la obra de arte ya no podía seguir estando aferrada al mito de la pieza única: “El producto del arte se extiende de el agradable objeto utilitario a el arte por el arte, de lo placentero a lo trascendente”. Ya no se trata del arte “de museo”, sino del arte situado en la vida y en todas sus manifestaciones: la publicidad, la industria, la decoración, el urbanismo, etc.

Además de los textos, Vasarely prometió a Matilde contactarla con el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) de París, integrado por algunos de sus discípulos, entre los que estaban Yvaral, hijo de Vasarely, F. Sobrino, J. Stein, F. Morellet, H. García-Rossi, H. Demarco y J. Le Parc. Este último, a petición de Vasarely, dio a Matilde una copia de la llave del taller donde trabajaban. En ese lugar, Matilde conoció realmente el arte cinético: “Como tenía la llave del taller, yo podía entrar a la hora que quisiera y quedarme el rato que quisiera. Entonces podía no haber nadie, pero yo estaba mirando cómo estaban armando sus cosas. Estudiaba los trabajos.

Le Parc, por ejemplo, estaba haciendo una caja donde había todo un juego con el interior y el exterior. Era maravillosa. Los oía hablar, pero el que me explicaba era Le Parc. Muchas veces nos poníamos de acuerdo con Le Parc para juntarnos a una hora determinada en el taller y ahí me iba explicando todo. Me decía "Sácate de la cabeza los cuadros. Si esto es otra cosa".

En efecto, la propuesta del GRAV estaba muy lejos de los cuadros tradicionales y, en definitiva, del arte tradicional. El grupo defendía un arte basado en la desmitificación de la pieza única a favor de la obra multiplicable y, sobre todo, hacía hincapié en la necesidad de la participación activa del espectador, quien estaba llamado no sólo a ver la obra, sino a participar de ella, a tocarla e incluso, a romperla.

Conectaba con todo este mundo que a sus ojos resultaba sumamente complejo, aunque también atrayente, Matilde pasó un buen tiempo pensando en si quería seguir siendo una más del montón o "tirarse al río" sin saber nadar.

Se trataba, en definitiva de una opción de vida. "Era cortar con todo lo que tú naciste y fuiste. Con toda tu educación, tus estudios de bellas artes. Todo quedaba borrado. Imagínate que yo me sacaba premios y tenía cierto tipo de venta. Era cambiar todo eso por algo obtuso y para mí desconocido. En realidad ese fue mi gran problema. Yo no sabía si tenía la capacidad mental como para ser capaz de entrar a ese otro mundo que yo no conocía y no entendía". Después de tantas divagaciones Matilde decidió adentrarse en el no poco complejo mundo del arte cinético.

Los últimos meses en París, Matilde los pasó estudiando y aprendiendo de las enseñanzas de Le Parc. El tiempo era escaso, y, aunque había posibilidades de extender la beca, Matilde estaba consciente de que en Chile la esperaban su marido y su hijo.

Así, en menos de dos meses, Matilde decide dedicarse por completo al arte cinético y, casi contradictoriamente, deja la capital francesa, lugar donde en esos momentos la tendencia cinética estaba en pleno desarrollo.

En agosto de 1961 Matilde llegó a Chile. Traía consigo los textos que le regaló Vasarely y toda la ilusión de una buena acogida en el ambiente artístico nacional.

Pero nada de eso ocurrió. Los del Grupo Rectángulo la criticaron por proponer el uso de materiales distintos a la tradicional tela, pintura y pincel. Incluso su propio marido no entendió el cambio tan radical que había sufrido la pintura de su esposa. "Lo único que hacía era lamentar como yo había perdido esa cosa tan fantástica que tenía para meterme en algo tan obtuso, tan sin interés. Mucho tiempo después reconoció que yo tenía la razón".

Las malas experiencias se fueron acumulando. Una anécdota que hoy recuerda con cierto humor, pero que en ese momento le significó una angustia enorme, se produjo en una exposición en el museo de la Quinta Normal: "El primer cuadro eléctrico -no electrónico, porque no existía la electrónica- lo mandé me parece que el 64, al museo de la Quinta para una exposición en el Salón Oficial. Nunca he tenido que aguantar más risas. Era una caja que giraba, con luces que se prendían y apagaban. Estuve toda la mañana instalándola hasta hacerla funcionar. Quedó perfecta. La inauguración era a las siete de la tarde y cuando la gente empezó a llegar la caja no funcionó bien; las luces se prendían y apagaban, pero no giraban. Todo el mundo se reía de mi caja y yo, de cuatro patas en el suelo, trataba de que funcionase. Esa fue mi primera aventura entrando al mundo de lo electrónico. Mi primera tragedia".

Lo cierto era que la realidad de Chile había cambiado. Como lo afirma Elsa Bolívar: "El año 1960 marca una época de crisis para la abstracción geométrica. En ese momento se hace presente en nuestro medio, con fuerza avasalladora, la corriente informalista".

Sumida en un medio que le resultaba hostil, Matilde optó por encerrarse en el taller de su casa. La primera obra que hizo fue sobre la base de cuadrados negros puestos sobre una superficie blanca. La elección del tema no era casual puesto que todos los artistas que se inician en el arte cinético comienzan por hacer ese tipo de creaciones. La idea era que los cuadrados negros estuviesen ordenados de tal forma como para establecer un juego óptico que diese la impresión del movimiento. En definitiva, aunque la obra es inmóvil, los efectos ópticos que transmite crean la ilusión del movimiento permitiendo con ello diferentes lecturas perceptivas abandonadas a la iniciativa del espectador.

Hablando sobre el modo en que realiza sus obras, Matilde señala: “Lo que hago es poner un papel de color vibrante y después pienso qué iré a hacer con eso. Entonces corto un papelito chico y decido si voy a hacer cosas minúsculas, medianas o grandes. Luego hago algunos trazados o me baso en algo que ya he hecho antes y lo convierto en algo completamente distinto. Pongo mi papel y coloco algunos colores y veo si éstos vibran. Así voy probando hasta que logro armar lo que busco. Si la cosa queda perfecta y

no vibra, no sirve para nada. Tiene que vibrar. Tiene que hacer que el ojo se mueva”.

Sin embargo, cuando se trata de definir más teóricamente su obra, Matilde pareciera no encontrar las palabras adecuadas. Con mucha sinceridad afirma: “No sé cuál es mi estilo. No sé decir que es lo mío propio, es que yo no soy una teórica del arte”.



Homenaje en Puerto Rico.

En realidad, Matilde nunca ha tenido alguien con quien compartir sus inquietudes y discutir sobre las posibilidades del arte geométrico. Quizás ello explique lo difícil que le resulta explicar sus obras; sencillamente no está acostumbrada a hablar de ellas. La vez que intentó hacerlo, cuando regresó de París en 1961, se sintió incomprendida y, antes que ser objeto de risas, prefirió la soledad de su taller. Continuó, eso sí, dando clases en la Escuela de Bellas Artes y vinculada al medio artístico a través de la exposición de sus obras en algunas muestras nacionales e internacionales, pero en lo que respecta a su quehacer artístico, optó por “cerrar su boca con un candado”. Una opción que, obviamente, implicaría algunas consecuencias poco favorables para la artista. Entre ellas, las dificultades de no tener alguien con quien compartir las dudas propias del quehacer artístico. En este punto, Matilde reconoce que esta falta de comunicación o vinculación con otros artistas “fue una cosa trágica porque en Europa el grupo se juntaba todas las semanas, discutían e intercambiaban ideas. Había entre ellos comunión”.

Pero sobre todo, el “encierro” de Matilde implicó que su obra tuviese un único espectador: ella misma. Desde esta

perspectiva se hace más comprensible la falta de interés que a nivel del público en general ha tenido su arte. Obviamente, una obra poco exhibida no puede ser apreciada y menos entendida por el público. Esto se hace aún más problemático cuando la obra en cuestión no sólo necesita ser vista, sino que depende de ello para constituirse como tal.

Los años de autoencierro tuvieron un buen fin; en 1970 Matilde realizó lo que ella denominó un “túnel cinético”. Se trataba de una estructura a la que ingresaba el espectador y donde, a cada paso que éste daba, se generaban distintos efectos lumínicos. El resultado era un verdadero juego visual, en que niños y adultos tuvieron la oportunidad de, más que presenciar una obra, ser parte activa de ella. “La gente gozó con el túnel” cuenta Matilde. Pero, sin dudas, quien más gozó fue ella misma.

En 1970 Matilde solicitó a las autoridades de la Universidad de Chile una beca para ir a París. “Tenía interés de volver nuevamente a acercarme al grupo y ver qué había pasado en estos diez años que llevaba en Chile, trabajando sola, metida en un cuarto sin tener idea de si estaba cometiendo errores o si estaba entendiendo el problema”.

En realidad, no se trataba de una beca, sino de un año sabático. Además de ello, la universidad dio a Matilde una beca tecnológica, consistente también en dinero.

Junto a su marido y a su hijo, Matilde partió en barco el 5 de diciembre de 1970, el mismo día en que Allende asumió como Presidente de Chile. El nuevo gobierno provocó un cambio en las autoridades de la Universidad de Chile y, como consecuencia, a Matilde se le quitó la beca, aunque se le mantuvo el sueldo como profesora en dicho plantel¹.

El dinero que tenían no era mucho, pero como el marido de Matilde acababa de jubilarse, al menos tenían asegurada esa renta. Gracias a esto, la familia Carrasco Pérez pudo quedarse en París cerca de un año y medio, eso sí, cumpliendo con rigurosidad la regla de que “no se podía gastar más de un dólar diario”.

Su marido salía fascinado, como ella misma dice, a dibujar por las calles de París, consiguiendo por ahí algunas monedas como retratista. Su hijo en ese entonces era un joven estudiante de arquitectura y en el día trabajaba repartiendo propaganda publicitaria en los departamentos. Matilde volvió a encontrarse con su mundo.

Pese a que el GRAV se había disuelto en 1968, Matilde no dudó en intentar ubicar a Vasarely. “Llamé a Yvaral, el hijo de Vasarely, y se acordaba perfectamente de mí. Entonces él me consiguió una audiencia con Vasarely en las afueras de París, que era donde vivía”.

En su tercer encuentro con Vasarely, Matilde le mostró una cantidad de collages que había realizado en Chile más algunos grabados. “A Vasarely -cuenta Matilde- le gustaron mis cosas. Me dijo que realmente había planteado la cosa, que era muy interesante”.

Posteriormente Vasarely invitó a Matilde para que visitase el museo de la Fundación Vasarely, que estaba en Gordes. Aunque Vasarely no estuvo presente, durante tres días Matilde tuvo la oportunidad de conocer a fondo las obras del maestro y apreciar cuáles habían sido los caminos que el artista había tenido que recorrer para llegar a la tendencia cinética.

Paralelamente a estos encuentros y visitas, Matilde trabajaba en su departamento y en el taller que le prestaba un argentino que ayudaba a Le Parc en sus trabajos y de quien Matilde señala que le explicó “como poner por detrás los cordones. Incluso él mismo me vendió el mecanismo para el motor y las ampolletas”. En este lugar Matilde realizó su primer trabajo eléctrico. Gracias a la ayuda de este argentino, la artista comenzó a meterse en el no poco complejo mundo de los cables, voltajes y ampolletas. Como ella misma dice: “Fue bien increíble que me hubiese podido meter en una cosa tan compleja y tan lejana a lo que había hecho hasta entonces. Yo apenas sabía algo de la electricidad, pero me interesó quizás por la actualidad, aunque había también algo instintivo. Encontré maravilloso hacer cosas con otros materiales”.

(1) Hay un error: Edgardo Boeninger continuó como rector en la universidad y no existió cambio político.

Después de un año y medio y cuando apenas le quedaba dinero para pagar los pasajes de regreso a Chile, Matilde y su marido regresaron al país. Pero gracias a que el hijo optó por quedarse para terminar sus estudios de arquitectura, Matilde pudo mantener un cierto contacto con Vasarely y sus discípulos, además de ser invitada a exponer en el Saló des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui en el Grand Palais de París.

El año que Matilde volvió a Chile se conmemoraba el XVI aniversario del Grupo Rectángulo, que ya desde 1965 había pasado a llamarse Forma y Espacio².

Cuenta Matilde que cuando volvió a Chile, el grupo la invitó a participar en una de las exposiciones que estaba organizando y en la cual también participarían artistas argentinos y uruguayos. Matilde accedió a esta invitación, principalmente por la presencia extranjera. "Mandé una caja y otras cosas que se movían, pero de ahí para adelante no participé en nada más del grupo y seguí sola".

En efecto, ya desde 1961 la artista estaba explorando los fenómenos ópticos producidos por estímulos visuales en aparente movimiento. A estas investigaciones se agregó, a partir de 1970, el uso de la electricidad y la consecuente posibilidad de realizar un movimiento ya no sólo virtual, sino real.

En definitiva, cuando el grupo Forma y Espacio seguía hablando de pinceles, óleos y caballete, Matilde utilizaba un lenguaje completamente distinto y quizás, por lo menos en esta época, más propio de un electrónico.

El mismo año de su regreso a Chile, Matilde comenzó a hacer clases en la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile hasta que, en 1976, la echaron: "Eso lo encontré bien doloroso. El hecho de que una persona que estaba tratando de darle algo al país fuese despedida por motivos económicos lo encontré triste. La cosa es que el día que me despidieron yo me juré que nunca más iba a decir nada, me iba a quedar sola con mis conocimientos".

Un año antes, sin embargo, Matilde había formado junto a otros profesores de distintos campos, el Centro de Investigaciones

Cinéticas. El objetivo de este Centro era formar un equipo de personas relacionadas con el diseño y la dinámica. Pero al cabo de un año se vio que la enseñanza no tenía los frutos esperados. "Hay que pensar que el chileno es flojo. Todos tienen flojera mental, porque esto requiere de un esfuerzo mental permanente, de vida, no te puedes quedar tranquila y decir, hoy día voy a descansar y olvidarme de todo. Esto no se puede dar en Chile porque hay que tener mucho amor y mucha resistencia física. Es una actitud de entrega sin esperar recibir".

El extenso currículo de Matilde delata el reconocimiento que en nuestro país y en el extranjero ha tenido su labor como artista. En él se incluyen importantes premios -entre ellos, el premio de la crítica en 1982-, exposiciones y muestras tanto en Chile como en el extranjero. Ha sido jurado en varias ocasiones y algunas de sus obras pertenecen actualmente a distintas colecciones. Además, algunas de sus obras se han incorporado al espacio urbano, como el gran mural electrónico del centro comercial Apumanque, realizado en 1982, y el mural que, junto a otros artistas nacionales, pintó en Valparaíso diez años más tarde.

A Matilde se le ve nerviosa preparando su exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes. Nerviosa porque sabe que será una muestra importante, quizás la más importante de su vida.

En su diario vivir apenas hay tiempo para el descanso. En realidad, Matilde no sabe descansar. Desde los 18 años que su vida ha sido pintar, cortar, pegar, enchufar, experimentar y pensar. Testigos de este continuo trabajo han sido su marido, su hijo y, últimamente, sus tres nietas. Incluso, ahora se le ha ocurrido escribir un libro sobre abstracción que sirva como material de apoyo para los estudiantes.

Actualmente se levanta temprano y cumple con un rol que no le entusiasma en lo absoluto: ser dueña de casa. Va al supermercado, al banco, a la farmacia. Después almuerza y las tardes las dedica a otros "trajines" que muchas veces nada tienen que ver con el arte.

Igual se da tiempo para ir a exposiciones, leer las críticas y recortar los textos donde se dice algo de su obra. Sigue siendo orgullosa y obstinada, pero menos.

(2) Esto sucedió como consecuencia del primer viaje.

Dos veces a la semana, los lunes en la noche y los viernes en la tarde, da clases de pintura en el Instituto Cultural de Las Condes. Lleva dieciséis años en eso y, aunque enseña una pintura realista que nada tiene que ver con su arte, reconoce que le gusta: "Es una interrupción en la semana, porque en la semana le pego nada más que a la obligación, entonces ese rato es agradable".

Muy pocas veces en el día siempre en la noche, Matilde se encierra en el taller de su casa. Como ella dice, cierra el casillero de la casa, de la familia, de los problemas económicos, de los médicos y de las clases. Entonces, abre su casillero "y ahí decido meterme en lo que voy a hacer. No oigo ni siento, lo único que hago es poner música clásica porque esa cosa suave de fondo como que me permite no interrumpirme mentalmente con ninguna cosa".

Su taller es chico. Apenas unos metros cuadrados que Matilde ha aprovechado casi milagrosamente. Tiene un mueble lleno de cajones y repisas con llave. Ahí guarda sus libros, materiales y trabajos. En las paredes hay algunos afiches de exposiciones, pero lo que más llama la atención son sus obras, especialmente las electrónicas. Son dos o tres, cada una con su propio juego lumínico perfectamente sincronizado.

A veces piensa que para qué sigue en todo esto. Ni ella misma se lo explica: "Yo a los cinco años me lo planteé y hasta el día de hoy sigo en lo mismo. Hasta la una de la mañana, cansada como estoy, y ahí estoy con la lesera. Ni siquiera vendo".

Es cierto, el arte de Matilde no se vende. La mayoría de sus cosas las tiene ella. Muchos de sus proyectos no han podido realizarse porque ella no los puede costear y nadie se interesa por hacerlo. Pero eso no le impide seguir pensando en todas las cosas que podría realizar: "Yo haría cosas fantásticas si pudiera tener nuevos materiales. Haría, por ejemplo, un espectáculo electrónico en la cordillera (...). Allá (en Nueva York) hay quienes pagan por estas cosas. En Chile ¡nadie!".

Y surge entonces la duda de lo que habría pasado si Matilde se hubiese quedado en París. Dejemos que ella misma responda: "Siempre pienso que si me hubiese quedado en París mis cosas serían parecidas a las de allá. Pero como en Chile yo estaba sola

mis cosas son mías. Creo entonces que el hecho de estar encerrada entre mar y cordillera me ha permitido hacer una cosa distinta. Siento que por lo menos he dejado una marca y espero que el próximo siglo me dé la razón".

CAROLINA DEL PIANO

En la revista Paula, año 2003.

MATILDE CINÉTICA

CON MÁS DE 50 AÑOS DE TRAYECTORIA, MATILDE PÉREZ ERA UNA DE LAS CANDIDATAS MÁS FUERTES PARA RECIBIR ESTE AÑO EL PREMIO NACIONAL DE ARTE. NO LO GANÓ Y NO LE IMPORTÓ. DISCÍPULA DE VASARELY Y PRECURSORA DEL ARTE GEOMÉTRICO Y CINÉTICO EN CHILE, SU OBRA FUE, POR DÉCADAS, RECHAZADA E INCOMPREDIDA. AHORA, LAS GENERACIONES JÓVENES LA LEVANTAN COMO ICONO.

Matilde Pérez es, probablemente, una de las artistas más vanguardistas del circuito artístico chileno, aunque quizás hablar de ella como parte de ese circuito no sea exactamente lo que la ha caracterizado: por más de cuarenta años ha trabajado sola, encerrada en su taller, trabajando de noche, dedicada al arte geométrico y cinético, e incomprendida por los artistas de su generación quienes, a comienzos de los 60, no valoraron su adelantada propuesta.

En décadas de trayectoria ha dejado su personalísima huella en los muros de Valparaíso, en el gran mural exterior del Apumanque, en Santiago, y en los cientos de alumnos a los que ha transmitido su oficio en la Escuela de Bellas Artes, en el Instituto Cultural de Las Condes y en su propio taller.

Matilde, sin embargo, no da clases de arte geométrico. "Con eso se nace", dice, "es imposible de transmitir". Paradójicamente, enseña aquello que hace muchos años abandonó: La tradicional pintura con modelo.

Los últimos años la han tenido trabajando en un proyecto de largo aliento: un libro que habla de la historia del movimiento geométrico en Chile y en el mundo y que comienza con un extenso capítulo dedicado a contar su empecinada vida.

- Has sido siempre una mujer contra la corriente. ¿De dónde te viene eso? ¿Hay algo que te marcó desde la infancia?
- Mi infancia no fue una infancia corriente, porque yo me crié en el campo a potrero y sin mamá. Hacía lo que se me ocurría a la hora que se me ocurría. Pasé mi niñez arriba de las higueras balanceándome con el viento, tenía cuatro años, daba un salto y me subía a una rama, me balanceaba para acá y para allá hasta que agarraba vuelo y podía ir subiéndome a las otras de más arriba, comía higos y no bajaba ni para almorzar; era un mundo solitario y bastante extraño, me bañaba en unas acequias que había en el jardín, me acostaba vestida hasta que quedaba el puro cogote afuera, me lo pasaba en eso. Yo digo que era feliz porque realmente hacía lo que se me ocurría.
- ¿Y qué pasaba con tu familia mientras estabas en las higueras?
- No se enteraban de nada, yo andaba siempre sola. No había nadie. Mi mamá murió cuando yo nací, así es que era la primera y la única hija. Cuando mi mamá se casó con mi papá, en el mismo momento en que me quedé esperando, se le ocurrió que se iba a morir el día en que yo naciera, y se murió pues.

- ¿Y por qué pensaba eso?
- ¿Pero si no sabían qué hacer para que no pensara eso! Yo nací perfectamente bien y al momento de irse el médico le dijo: "Señora, ¿se da cuenta de que era lo más normal tener un hijo?", pero a mi mamá le empezaron fatigas, una detrás de otra y no duraban nada, era inútil, se murió. En esta media pelotera, que duró algunas horas, llegó un hermano de mi papá y preguntó por la guagua: nadie tenía idea, se habían olvidado por completo. Él fue a buscarme por todas las piezas y me encontró lejos, helada completamente, así es que gracias a ese tío yo existo. Pienso que eso debe haber sido espantoso para una guagua: que no tuvo mamá, que la dejaron botada, que nunca le hicieron añucos...

- ¿De qué manera crees que eso incidió en tu vida y en tu obra?
- El ser huérfana de madre es algo que de alguna manera influyó en toda mi vida; la soledad me ha acompañado siempre. Durante mi infancia y durante toda mi carrera artística me fui sumergiendo en mi propio mundo de fantasías y sueños, creciendo sin protección. No sé cómo habría sido mi vida si las cosas hubieran sido distintas, no lo puedo imaginar; supongo que eso influyó en que en mi cabeza hubiera un espacio que sólo me pertenece a mí y que es lo que me ha permitido mantener mis creencias y mi sensibilidad lejos de las influencias de los demás.

QUIERO SER PINTORA

- ¿En qué momento de tu vida decidiste que ibas a ser artista?
- Pintora. La palabra "artista" no existía en ese tiempo. Decidí ser pintora a los cinco años y nunca supe por qué, simplemente lo decidí y pensé que todo lo que pasara en mi vida entremedio no iba a tener ninguna importancia. Nunca se lo conté a nadie, recién lo hice cuando ya era una pintora. Entonces, después de decidir esto cuando chica, me dediqué a esperar, me salí de las monjas, iba a algunos bailes, tenía un lote de amigas, un lote de candidatas y de repente decidí cortar con todo de una plumada. Determiné que ya era el momento de empezar a prepararme, de dejar de divertirme.
- ¿Y cómo te pusiste manos a la obra?
- Fui a la casa de una amiga que tenía clases con don Pedro Reszka, me presenté y a él le importó un rábano que yo quisiera estudiar pintura. Al irse me dijo: "Bueno señorita, trágame algo hecho por usted la próxima semana". Le llevé un dibujo con unos clarines que se movían en todas direcciones, le gustó y me dijo: "¿Cuándo quiere empezar las clases?, ¿mañana?". ¿Te das cuenta! Don Pedro me hacía dibujar todas las semanas al pastel y me ponía de modelo unas guindas y un montón de cosas. Después me rayaba todo lo que yo había hecho, y yo no decía nada. Así pasaban las semanas, hasta que un día él me dijo: "¿Y usted no llora?" "¿Y por qué voy a llorar?", le contesté. "¡Ah! Porque a todas mis alumnas yo les hago esto y lloran a mares". No me

rayó nunca más. Yo estaba todavía en el colegio y poco después decidí postular a la academia de Bellas Artes, pero no le conté a nadie. Ni a la almohada.

• ¿Por qué?
• Porque mis primos ya se reían de mí a górgoros: que mira que se cree pintora... ¡y quedé con una de las mejores notas! Me fue tan bien que me dejaron en segundo año al tiro. Bueno, y aquí me tienes...

• Y te enamoraste de tu profesor de pintura...
• Espérate, si no es tan rápido. Cuando yo no entraba todavía a la Escuela de Bellas Artes fui una vez a misa y vi a una persona. Entonces pensé: "Ese gallo debe ser un artista, y si lo conociera me gustaría". Los chifles somos así. Varios días después fui a un concierto y vi a este mismo personaje. "¡Uy!", dije, "no me equivoqué: era músico. Eso pensé". Cuando entré a la Escuela de Bellas Artes me dijeron que fuera al segundo piso, a la sala del profesor Gustavo Carrasco. Llegó, él se da vuelta ¡y veo que era el mismo hombre!

• Qué romántico.
• Lo más impactante que hay. El caso es que empecé a ir todos los días a clases. Él empezó a invitarme a tomar té al casino y me convidaba cuando se juntaba con sus amigos, que eran todos profesores de la universidad y que habían estado becados en Europa. Entonces, fijate que así empecé a adquirir una gran cultura artística: todas esas conversaciones yo las encontraba entretenidísimas pero no habría ni la boca... qué iba a hablar si yo no sabía nada.

• ¿Y cuándo te pidió matrimonio?
• Se fueron dando las cosas. Un día me dijo: "Oiga, ¿qué sentido tiene que usted ande por allá y yo por acá?, mejor que nos casemos". Pero lo dijo sin esas declaraciones pomposas, ni nada. Nos casamos en el departamento de una tía de Gustavo, y el hermano de ella, bien loco, tocaba el serrucho, un serrucho de verdad, y tocaba maravillas, y la tía ésta tocaba el piano.

• ¿Y te casaste vestida de blanco?
• No, nada de eso. A Gustavo y a mí nos habría cargado, así es que me puse un vestido azul de calle muy bonito, y punto.

• Hay una generación de artistas mujeres que fueron pioneras en Chile, un poco como tú, y que decidieron no tener hijos. Ellas pusieron en primer lugar el arte...

• Sí, ni la Lily Garafulic, ni la Ana Cortés, ni la Inés Puyó y muchas otras, y nunca se quejaron de no haber tenido hijos. A mí tener hijos me importaba un rábano. A Gustavo tampoco le importaba tener o no tener hijos, no nos complicaba en nada. Tuve un solo hijo, Gustavo, y me quedé embarazada por chiripa. Yo nunca fui dueña de casa: me hubiera muerto, no me interesa ni he aprendido nunca a cocinar.

BECADA EN PARÍS

• Ganaste una beca para ir a estudiar a París cuando ya estabas casada. Eras una mujer de 35 años con un hijo entrando a la adolescencia y la beca era por más de un año. Cuéntame cómo tomó tu familia el que dejaras a tu marido y a tu hijo solos en Chile.

• Ahí empezaron los dramas. En mi familia nadie abrió la boca. Me fui a hablar con mi suegra, y ella me apoyó. Encontró que yo tenía derecho a tener un espacio para mí, para desarrollarme, y eso considerando que Gustavo era su regalón y que eran otras épocas.

• ¿Qué pasó con tu hijo?, no habrá sido fácil separarte de él por un año.

• Mi hijo ya no era una guagua, pero estaba contento, fijate, porque consideraba que era fascinante que su mamá viajara y toda la historia. Le escribía seguido y le mandaba cosas que a él le gustaban, como escudos y otras cositas.

• ¿Y tu marido?

• Estaba indignado, pero me dijo: "si hasta mi mamá le da la razón que puedo hacer yo".

- ¿No te daba miedo perder el matrimonio o algo así?
- Bueno, yo corría todos los riesgos, pero nada de eso pasó. Para mí, el primer lugar era ser pintora. El día que yo me iba a Buenos Aires por avión, para luego tomar un barco por el Atlántico, él vino una nubecita en el cielo, que era una rayita apenas y me dijo: “No se vaya porque le va a tocar una tormenta en la cordillera”. Yo no le dije nada.

Cuando Matilde inició esa beca en Francia, en 1960, ya estaba inmersa en la geometría. Había abandonado el modelo natural y las naturalezas muertas se iban simplificando cada vez más. Así, donde alguna vez hubo un tiesto, ya sólo quedaba líneas. Su camino artístico no tenía vuelta atrás. Estando en París tuvo un encuentro con el famoso pintor Víctor Vasarely, maestro geométrico y cinético. Él sería determinante en la obra de Matilde.

- ¿Cómo llegaste a Vasarely?
- Un día me llamó la Marta Colvin y me dijo: “Fíjate que hay una exposición de Vasarely”. Fuimos. Había una niña en un rincón escribiendo a máquina que se nos acercó y nos dijo: “¿Quiéren conocer a Vasarely?” ¡Te das cuenta! Él llegó y yo le conté que llevaba seis meses en París y que me interesaba la geometría; me dio una tarjeta y me dijo: “Cuando tengas unas quince cosas, llámame”. Me desesperé, no tenía quince cuadros que mostrarle, y con el frío de París el óleo no se secaba nunca. Decreté, en la noche, porque es en la noche cuando me empiezan a discurrir las cosas, que iba a hacer collages de papel. Cuando tuve unos quince lo llamé, pero resulta que el hotel donde yo estaba tenía unas piezas chiquitas y lo primero que había cuando uno abría la puerta era un bidet, “como iba a meter a este señor a un bidet”. Entonces le pedí a la señora que está a cargo del hotel si era posible que me prestara el estar, y me autorizó. Este caballero estuvo como una hora viendo mis obras y me felicitó. Ahí se estableció una relación que duró toda la vida, hasta que él murió. Tengo muchas cartas y libros que me dio.

LA INCOMPRENDIDA

Cuando Matilde Pérez volvió de Europa se encontró con que todos sus colegas le cerraron las puertas en la nariz: no les cabía en la cabeza el arte de esta mujer que abandonaba los pinceles por la madera, el acrílico, el acero y miles de ampolletitas de colores. Las instalaciones, esculturas, murales y túneles cinéticos que Matilde comenzó a hacer en los 60 eran demasiado avanzados para la escena artística del Chile de la época.

- ¿Fue muy doloroso para ti el rechazo a tu trabajo?
- Durante muchos años pocos dieron crédito a tu obra.
- No fue sólo doloroso. Fue horrible, pero como soy mula de porfiada sentía que no podía ceder. Me sentí incomprendida por todos aquí, por mi generación, por la siguiente y por la subsiguiente, y puedo decir que recién en este momento apareció una juventud de cerca de 25 años que me entiende y que disfruta lo que yo hago. Estos jóvenes del siglo XXI me invitan a exponer con ellos, como un honor, porque me consideran una precursora.
- Te has mantenido alejada de la taquilla artística ¿Sientes que, de alguna manera, te perjudicó también el mantenerte al margen de los circuitos oficiales?
- Sí, sufrí mucho de estar años sola, pero hay muchos artistas que andan en la búsqueda del éxito, y yo no he estado nunca en la búsqueda del éxito. Yo no vivo ni he trabajado nunca para eso.
- Tu maestro, tu propio marido, tampoco apoyó tu obra y, por años, no la entendió. ¿Qué significó eso para ti?
- Fue la hecatombe. Cuando yo llegué de Europa con estas cosas geométricas, eso lo mortificó, no le llegaba, no lo entendía y prácticamente no pudimos hablar más del arte. Se producían discusiones muy antipáticas entre nosotros, así es que optamos por hablar de otras cosas, pero jamás de arte. Un día estábamos en el comedor y detrás de mí había una escultura mía de acrílico, en blanco y negro; él tenía ya 91 años, ¡imagínate los años que habían pasado! Entonces me dijo: “Yo nunca entendí nada lo que usted estaba haciendo, pero resulta que ahora me saco el sombrero por haber sido capaz de estar sola y haber enfrentado una cosa de este tipo”. Recién entonces estaba empezando a entender.

Le agradecí mucho que me lo hubiera reconocido. Poco tiempo después murió.

- No ganaste el premio nacional de arte este año, aunque tenías méritos de sobra y trayectoria. Incluso el premiado, Gonzalo Díaz, declaró que habría votado por ti, ¿qué te pasó con el hecho de, nuevamente, no haber sido reconocida?
- Nada. Oye: ¡si estoy tan acostumbrada a que me pasen cosas desfavorables que cuando me pasa algo favorable me asusto, pienso que después viene algo mal! Además justo tres días después me gané un concurso para hacer un mural en la nueva Facultad de Matemáticas de la Universidad Católica. Es un espacio exterior de 40 metros de largo. ¡Cómo no va a ser una maravilla! Y es algo que queda, lo que es impagable. Eso me tiene muy contenta.

Este libro es una obra abierta, ya que la producción artística de Matilde Pérez no cesa. Lo importante es rescatar el desarrollo de figuras consagradas de la plástica como Jimena Mandiola, que realiza a partir de números imágenes en movimiento, la búsqueda de una plástica pura de Francisca Sutil y la experimentación tanto en la forma como en el color de la singular Carolina Edwards y una concepción de arte que ha vuelto a configurarse en la obra de artistas jóvenes como Malú Stewart, Magdalena Atria, Patrick Hamilton, Ciro Beltrán y Andrés Vio, con otro enfoque, pero siempre experimental, usando el ordenador. Su obra quizás debió llegar antes a este mundo, pero habría perdido lo radical que ha sido en todo aspecto su aporte en el desarrollo de su existencia.



Mural, Valparaíso, Matilde Pérez, 1960.

ANEXOS

- CURRÍCULO
- COLECCIONISTAS
- ARTÍCULOS DE PRENSA Y CATÁLOGO
- BIBLIOGRAFÍA GENERAL
- BIBLIOGRAFÍA

CURRÍCULO

ESTUDIOS

- 1938** Inicia sus estudios de pintura, recibiendo clases particulares, con Pedro Reszka (Premio Nacional de Arte).
- 1938** Exhibe en el Salón Nacional de Bellas Artes, obteniendo Mención Honrosa y el Premio Paul Caulier a la mejor mención de todas las secciones.
- 1939** Ingresa como alumna regular al Segundo Año de la Escuela de Bellas Artes, donde permanece hasta el término de sus estudios. Entre sus profesores de pintura está Pablo Burchard (Premio Nacional de Arte).
- 1940** Revalida sus exámenes de Humanidades, por no tenerlos acreditados al estudiar en un colegio particular, Entra al Instituto Secundario de la Facultad de Bellas Artes.
- 1940** Complementa los estudios de Arte con 3 años de Pintura Mural con Laureano Guevara (Premio Nacional de Arte).
- 1944** Es ayudante de Laureano Guevara en la realización de murales en la Ciudad del Niño (en La Cisterna), Santiago.

TRAYECTORIA UNIVERSITARIA

- 1951** Ayudante de la Cátedra de Dibujo y Pintura en la Escuela de Bellas Artes.
- 1955** Profesora Auxiliar de los cursos de Dibujo y Pintura de Iniciación de la Escuela de Bellas Artes.
- 1956** Profesora Interina de la Cátedra de Dibujo y Pintura de los cursos de iniciación.
- 1957** Profesora de la Cátedra de Iniciación de Dibujo y Pintura, con jornada completa, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

DISTINCIONES - PREMIOS

- 1982** Premio de la crítica, Santiago.
- 1987** Premio de la Academia Diplomática. Adquisición Santiago.
- 1990** Concurso Valdivia y su Río. Es nombrada Presidenta del Jurado. Se le otorga una medalla por su trayectoria artística.
- 1997** La Ilustre Municipalidad de Santiago le otorga el Premio Municipal de Arte, 23 de octubre.
- 1997** La Universidad de Chile le otorga la Condecoración al Mérito "Amanda Labarca" en reconocimiento a sus relevantes méritos académicos en el campo de su profesión y en el dominio de la cultura.
- 1997** ACTIM, mejor artista del año.

- 2004** Primer premio, con un mural electrónico de 60 metros en el Concurso Mural de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus San Joaquín.
- 2004** Premio ALTAZOR a las Artes Visuales, 5 de abril.

BIENALES

- 1949** 1era. Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1951** 2da. Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1951** 1era. Bienal de Madrid, España.
- 1968** 1era. Bienal de Quito, Ecuador.
- 1968** 2da. Bienal de Lima, Perú.
- 1973** 12 Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1973** 3era. Bienal de Grabados de San Juan, Puerto Rico.
- 1974** 4ta. Bienal de Grabados de Florencia, Italia.
- 1975** 11 Bienal de Grabados de Ljubljana, Yugoslavia.
- 1975** Patronat Premi Internacional Dibuix Joan Miró. Barcelona, España.
- 1976** International Graphique Bethlehem. Pennsylvania, U.S.A.
- 1976** 3era. Bienal Internacional de Grabados, Noruega.
- 1976** Seleccionada en Bienal de Ibiiza, expone en Pamplona, España.
- 1976** Premio internacional de Biella, Italia.
- 1977** Patronat Premi Internacional Dibuix Joan Miró. Barcelona, España.
- 1977** Grabados de América. Leverkusen, Alemania.
- 1978** 3era. Bienal de Nueva Delhi, India.
- 1978** 1era. Bienal de Grabados, Mendoza, Argentina.
- 1979** 4ta. Bienal de Grabados, de San Juan, Puerto Rico.
- 1980** XIX Patronat Premi Internacional Dibuix Joan Miró. Barcelona, España.
- 1981** Sta. Bienal de Grabados. San Juan, Puerto Rico.
- 1981** XX Patronat Premi Internacional Dibuix Joan Miró. Barcelona, España.
- 1982** XVI Bienal de Alejandria, Egipto.
- 1983** XXII Patronat Premi Internacional Dibuix Joan Miró. Barcelona, España.
- 1984** XXIII Patronat Premi Internacional Dibuix Joan Miró. Barcelona, España.
- 1985** XXIV Patronat Premi Internacional Dibuix Joan Miró. Barcelona, España.
- 1985** Hanga Annual "85 Japón Association Print". Tokio, Japón.
- 1986** 12 Exposición Internacional Independiente de Grabados. Kanajawa, Japón.
- 1988** 14 Exposición Internacional Independiente de Grabados. Kanajawa, Japón.

- 1988 Iera. Bial Internacional de Grabados. Perpignan, Francia.
 1989 "Cipe 89". La Habana, Cuba.
 1989 IX Bial Internacional de Arte Valparaíso, Chile.
 1990 "Cipe 90". La Habana, Cuba.
 1991 Iera. Annual Internacional Miniprint Exhibition Juniper Gallery, California, U.S.A.
 1992 "Cipe 91". La Habana, Cuba.
 1993 Encuentro otras Gráficas. El árbol de la Vida. Artefax III, México.
 1993 3era. Annual Internacional Miniprint Exhibition Juniper Gallery, California, U.S.A.
 1994 IV Bial Internacional de Pintura. Cuenca, Ecuador.
 1998 Ibizagráfica 98. España.

MUSEOS Y COLECCIONES

- 1954 Universidad de Chile, Escuela de Arquitectura. Paisaje (óleo).
 1958 Casa de la Cultura de Ñuñoa. Naturaleza Muerta (óleo).
 1958 Colección Universidad de Concepción. Autorretrato, óleo, Concepción, Chile.
 1970 Museo de Arte Contemporáneo. Collage maderas pintadas al duco. N° 2.
 1973 Museo Nacional de Bellas Artes. Vertical N° 2, óleo, Santiago, Chile.
 1974 College of Arts-6 Serigrafías. California, U.S.A.
 1976 College of Arts-4 Serigrafías. California, U.S.A.
 1978 Arquitectos Michel et France Clair. Estructura Óptica (óleo). París, Francia.
 1980 Museo de Punta Arenas. Sin Nombre, óleo y acrílico. Punta Arenas, Chile.
 1981 Manhattan Bank-Nelson Rockefeller-1 serigrafía. Santiago, Chile.
 1985 City Bank. Collage maderas pintadas al duco, N° 22. Santiago, Chile.
 1985 Pinacoteca Universidad de Talca. Serigrafías - Grabados. Talca, Chile.
 1985 Museo de Arte Moderno de Latinoamérica O.E.A. Collage maderas pintadas al duco N° 5. Washington, U.S.A.
 1986 Edificio I.B.M. 36 Serigrafías. Santiago.
 1987 Concurso Adquisición Academia Diplomática (Premio de Adquisición). Collages.
 1989 Maco Volkswagen, 3 Serigrafías. Santiago.
 1991 Pinacoteca Olga Morel. Constitución, Chile.
 1993 Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 1 Serigrafía. Santiago.
 1995 Museo Nacional de Bellas Artes. Collage maderas pintadas al duco.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1941 Sala del Banco de Chile.
 1944 Sala del Banco de Chile.
 1949 Sala del Banco de Chile.
 1950 Escuela de Temporada. Municipalidad de la Serena. Universidad de Chile.
 1962 Casa Central Universidad de Chile.
 1967 Galería Central, Santiago, Chile.
 1972 Galería de Bolsillo, Santiago, Chile.
 1976 Sala 4 Centros Grabados, Santiago, Chile.
 1977 El Gabinete del Grabado. Buenos Aires, Argentina.
 1979 Instituto Cultural de Providencia. Santiago, Chile.
 1982 Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Concepción, Chile.
 1982 Mall Cosmocenozo Apunamque. Pinturas y Grabados. Santiago, Chile.
 1984 O.E.A. Organización de Estados Americanos. Washington, U.S.A.
 1985 Galería Plástica 3, Santiago, Chile.
 1985 Universidad de Talca, 2º Simposio Chileno de Matemáticas-Naturaleza y Creaciones Humanas. Salones de la Pinacoteca. Talca, Chile.
 1995 Galería Arte Actual, Plaza del Mulato Gil de Castro. Santiago, Chile.

ENVÍOS OFICIALES AL EXTRANJERO

- 1944 Arte Chileno Contemporáneo, Ministerio de Educación. Rio de Janeiro, Brasil.
 1944 Arte Chileno Contemporáneo. Montevideo, Uruguay.
 1944 Arte Chileno Contemporáneo. Buenos Aires, Argentina.
 1948 Pintura Chilena. Bogotá, Colombia.
 1948 Pintura Chilena. Lima, Perú.
 1953 Pinturas y Esculturas Chilenas. Municipalidad de Buenos Aires, Argentina.
 1956 Pan American Chilean Art. Washington, U.S.A.
 1961 Arte Chileno Contemporáneo. Bogotá, Colombia y Lima, Perú.
 1970 Arte Contemporáneo. Lausanne, Suiza.
 1982 "9 Pintores Chilenos" en Lima, Arequipa, Cuzco, Perú.
 1983 Grabados y Dibujos Chilenos en Tokio, Japón; Pekín, China; Jerusalén, Israel; Alejandría, Egipto.
 1984 Presencia Cultura de Chile. Caracas, Venezuela.
 1986 Chile. Muestra itinerante de Pintura Contemporánea en Latinoamérica.
 1988 Pintura Chilena en Sudáfrica, Pretoria, Ciudad del Cabo.

- 1992** Imágenes recuperadas. Pintura Chilena. Washington, U.S.A.
1994 Invitada de honor, junto a Guillermo Núñez, como representantes de Chile en la IV Bienal de Pintura Internacional. Cuenca, Ecuador.
2003 Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Sao Paulo. Brasil.

SALONES EN EL EXTRANJERO

- 1961** Seleccionada en Galerías Riquelme para exponer en Biarritz, Francia.
1961 Exposición de Becados del Gobierno Francés en Galería Tedesco. París, Francia.
1971 Salón des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Les Halles. París, Francia.
1972 Salón des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Grand Palais. París, Francia.
1972 L'Unesco, Artistas Chilenos. París, Francia.
1972 Salón des Réalités Nouvelles. París, Francia.
1973 Salón des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Les Halles. París, Francia.
1974 Salón des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Les Halles. París, Francia.
1975 Salón des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Les Halles. París, Francia.
1976 Salón des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Les Halles. París, Francia.
1976 Salón "Manzanares El Real". Madrid, España.
1977 "La Sculpture Polychrome". Exposición L'Espace Cardin. París, Francia.
1978 Salón des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Grand Palais. París, Francia.
1979 Salón des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Grand Palais. París, Francia.
1980 Exposición de Pintura. Ier Congreso de Creación Femenina en el Mundo Hispánico. Mayagüez, Puerto Rico.
1981 3º Gran Premio Internacional Helin. Montreaux, Suiza.
1981 13 Festival de Pintura Cagnes Sur-Mer. Francia.
1982 Salón des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Grand Palais. París, Francia.

BECAS E INVITACIONES

- 1960** - 61 Becada por el Gobierno Francés.
1961 Invitada a Gran Bretaña por The British Council, abril.
1961 Invitada a la República Federal de Alemania por Deutscher Akademischer.
1967 Invitada a Francia por Ministère d'Affaires Cultures Etrangères, enero.
1968 Comisión a Bienal de Quito, Ecuador.
1970 Comisión de Estudio de la Universidad de Chile a París, Francia. Durante su estadía está en permanente contacto con el maestro Victor Vasarely. La invita a conocer, por medio de la Fundación, su Museo Didáctico en el Sur, en Gordes; permanece algunos días facilitándole toda la información y antecedentes que le permitan realizar investigaciones visuales en Chile.
1984 Invitada al 1º Congreso Femenino de Arte en el Mundo Hispánico, siendo nombrada delegada chilena en Puerto Rico.
1989 Invitada por ACF (Asociación Chileno Francesa de Ingenieros y Técnicos), viaja a Francia, en calidad de ex becada del gobierno francés para estar presente en las celebraciones del Bicentenario de la Revolución Francesa.
1994 Invitada de honor a la Bienal de Cuenca, Ecuador, como representante chilena a exponer pinturas fuera de concurso.
2003 Invitada a la inauguración "Trazos y Razón" en la Universidad de Sao Paulo. Homenaje de los organizadores brasileños.

COLECCIONISTAS

Las obras de Matilde Pérez se encuentran en variadas colecciones particulares, tanto en Chile como en el extranjero, así como en diversas instituciones y empresas, tal como se indica a continuación:

Academia Diplomática, Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile

Adolfo Carafi

Andrés Vio

Carlos Cruz

Carlos Wolff

Carolina del Piano

Congregación del Verbo Divino

Eduardo Feres

Elisa Ossa

Embajada de Chile en la O.E.A., Washington

Enrique Hales

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile

Familia García-Huidobro Guzmán

Felipe Bianchi

Francisco de la Puente

Gabriel Carvajal

IBM

Irene de Díaz

Isabel Echevers de Colvin

Jorge Sierra

Lily Garafalic

Luz Díaz de Langlois

Luz Pereira

Manuel García Merino

María Cristina Correa

María Elena de Fuenzalida

Maruja de Tapia Caballero

Matías Avendaño

Michel y France Cler (París)

Milan Ivelic

Ministerio de Relaciones Exteriores

Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile

Museo de Artes Visuales, Santiago

Museo de la O.E.A., Washington

Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Museo de Punta Arenas

Museo Nacional de Bellas Artes

Patricia Puga

Patricia Ready

Pedro Labowitz

Pinacoteca de la Universidad de Concepción

Pinacoteca Olga Morel

Rafael Donoso

Ramón del Piano

Raúl Peña

Ricardo Alegria

Ricardo Jure

Ricardo Mackellar

Sucesión Frida Agosin

Sucesión José María Palacios

Sucesión Luis Gómez Catalán

Universidad de Talca

ARTÍCULOS DE Prensa Y CATÁLOGOS

- 1944 56 Salón Oficial
 1947 59 Salón Oficial
 1951 Hojas de Arte y Literatura. Grupo Rectángulo, diciembre.
 1953 Pintores Hispanoamericanos, J. Sanz Díaz. Editorial Iberia, Barcelona.
 1953 Exposición de Arte Chileno. Teatro Colón, Buenos Aires.
 1959 Catálogo. Grupo Rectángulo.
 1962 Primera Muestra Internacional Forma y Espacio.
 1965 Segunda Muestra Internacional Forma y Espacio.
 1966 Revista Siete Días Op Arte Obluff.
 1967 Revista Eva Nonplus Ultra, Ana Helfant
 1971 Salón Grands et Jeunes, Grand Palais, París.
 1972 Salón Grands et Jeunes, Grand Palais, París.
 1973 Salón Grands et Jeunes, Grand Palais, París.
 1973 Bienal de Sao Paulo. Catálogo.
 1973 Cuarteto no oficial a la Bienal. Octubre.
 1974 Salón Grands et Jeunes, Grand Palais, París.
 1975 Salón Grands et Jeunes, Grand Palais, París.
 1976 Salón Grands et Jeunes, Grand Palais, París.
 1976 Panorama del Arte Contemporáneo. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.
 1978 Salón Grands et Jeunes, Grand Palais, París.
 1978 Historia del Collage, Victor Carvacho. Catálogo Instituto Chileno Norteamericano de Cultura.
 1979 Salón Grands et Jeunes, Grand Palais, París.
 1981 Artículo de Nancy Grünwald. Suplemento Ellas, Revista Hoy. Diciembre.
 1982 Salón Grands et Jeunes, Grand Palais, París.
 1983 Independant Kanajawa: Prefectural Gallery, Kanajawa, Japón.
 1984 Independant Kanajawa: Prefectural Gallery, Kanajawa, Japón.
 1985 Independant Kanajawa: Prefectural Gallery, Kanajawa, Japón.
 1985 Entre el Arte y la Tecnología, María Eugenia Meza. Revista Ercilla, edición del 28 de agosto.
 1986 Independant Kanajawa: Prefectural Gallery, Kanajawa, Japón.
 1987 Independant Kanajawa: Prefectural Gallery, Kanajawa, Japón.
 1988 Independant Kanajawa: Prefectural Gallery, Kanajawa, Japón.
 1989 Independant Kanajawa: Prefectural Gallery, Kanajawa, Japón.
 1989 Plástica del siglo XX, Victor Carvacho.
 1989 Colección King Wall. Casa de remate Jorge Carroza.
 1990 Independant Kanajawa: Prefectural Gallery, Kanajawa, Japón.
 1992 Independant Kanajawa: Prefectural Gallery, Kanajawa, Japón.
 1994 Boletín Aplich.
 1998 L'Officiel des Arts. París, Francia.
 2000 Revista Cultura Urbana, Miguel Laborde. Septiembre, Reportaje Santiago - París.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ACHA, JUAN:

Arte y Sociedad Latinoamericana. El producto artístico y su estructura. Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

ALFARO, ALFONSO:

Voces de tinta dormida. Colección Artes de México, 1996.

ALONSO, MARTÍN:

Historia de la Literatura Mundial, Tomo II: "Mundo Neoclásico, Romántico y Contemporáneo". Edaf Ediciones, Madrid, 1979.

ARCHIVOS DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES:

Fuentes diversas.

ARNHEIM, RUDOLF:

Arte y Percepción Visual. Psicología de la Visión Creadora. Eudeba, Buenos Aires, 1962.

El Pensamiento Visual. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
El Poder del Centro. Alianza Forma, Madrid, 1993.

AYLWIN, MARIANA; BASCUÑAN, CARLOS [et. al.]:

Chile en el Siglo XX. II Edición, Santiago, Chile, 1986.

BACHELARD, GASTÓN:

El aire y los sueños. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

La Tierra y los ensueños de la voluntad. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

BAYÓN, DAMIAN:

La geometría sensible: una vocación argentina. Colombia Eco, 1930.

BORCHERS, JUAN:

Haitabhu. Con Introducción de Fernando Pérez Oyarzún. Madrid, DPA, 1978.

BORGES, JORGE LUIS:

La Biblioteca de Babel. En: Ficciones, El Aleph, El Informe de Brodic. Biblioteca de Ayacucho, Caracas, 1986.

BRET, GUY:

Trans Continental, Nueve Artistas Latinoamericanos. Verso. Londres, 1993.

BUTYENDYK, E. J. J.:

La Mujer. Revista de Occidente, Madrid, 1966.

CARVACHO HERRERA, VÍCTOR:

Historia de la Escultura en Chile. Ed. Andrés Bello, Santiago, 1983.

CASTEDO, LEOPOLDO:

Historia del Arte en América. Ed. Andrés Bello, Santiago, 1980.

CHADWICK, WHITNEY:

Mujer, Arte y Sociedad. Ediciones Destino, Thames and Hudson, Barcelona, 1992.

CHARTIER, ROGER:

Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna. Alianza Editorial, Madrid, 1994.

CIRLOT, JUAN EDUARDO:

Diccionario de los Símbolos. Labor, Barcelona, 1978.

COGNAT, RAYMOND:

"La Escuela de París". En: Historia del Arte Salvat. Tomo 9, Salvat Editores, Barcelona, 1979.

COLLIER, SIMÓN; SATER, WILLIAME:

Historia de Chile 1808 - 1964. Cambridge University Press, Madrid, 1998.

CONIL LACOSTE, MICHEL:

"Escultura del siglo XX". En: Historia del Arte Salvat, Salvat Editores, Barcelona, 1979.

CRUZ DE AMENÁBAR, ISABEL:

Arte en Chile. Historia de la Pintura y de la Escultura. Desde la Colonia al siglo XX. Editorial Antártica, Santiago, 1984.

Lily Garafalic. Forma y Signo en la escultura chilena contemporánea. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 2003.

DANTO, ARTHUR:

Después del fin del arte. Paidós, Barcelona, México, 1999.

DARÍO, RUBÉN:

Antología Poética. Norma, Bogotá, 1990.

DE FAUCHEREAU, SERGE:

Surrealismo. Polígrafa, Barcelona 1996

DE LAVALLE, JOSÉ ANTONIO; LANG, WERNER:

Pintura contemporánea. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú en la Cultura. Lima, 1916.

Diccionario Biográfico de Chile. Empresa Periodística Chile, duodécima edición, Santiago, 1962-1964.

FERNÁNDEZ ARENAS, JOSÉ:

Teoría y Metodología de la Historia del Arte. Anthropos, Barcelona, 1982.

FRANULIC, LENKA (recopiladora):

Cien autores contemporáneos. 2 v. Ercilla, Santiago, 1941.

FREUD, SIGMUND:

Psicoanálisis del Arte. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

GARCÍA DE CORTÁZAR, FERNANDO; LORENZO ESPINOZA, JOSÉ MARÍA:

Historia del mundo actual, 1945-1995. Tomo 2. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

GESUALDO, VICENTE:

Enciclopedia del Arte en América. Tomo II, Ediciones Bibliográficas OMEBA, Buenos Aires, Argentina, 1969.

GHYKA, MATILA C.:

El número de oro. Los ritmos. Tomo I. Poseidón, Barcelona, 1968.

GIVONE, SERGIO:

Historia de la Estética. Tecnos Madrid, 1990.

GODOY URZÚA, HERNÚN:

La Cultura Chilena. Ed. Universitaria, Santiago, 1982.

HOBSBAWM, ERIC:

Historia del siglo XX. 1914-1991. Crítica. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996.

HUGHES, STUART:

Europa Contemporánea. Editorial del Pacífico, Santiago, 1965.

HUIDOBRO, VICENTE:

Altazor. Temblor de cielo. Cátedra, Madrid, 1996.

HUYGUE, RENÉ; RUDEL, JEAN:

El Arte y el Mundo Moderno. 2 v. Planeta, Barcelona, 1979.

IVELIC, MILAN:

La Escultura Chilena. Serie El Patrimonio Cultural Chileno. Departamento de Extensión Cultural, Ministerio de Educación, Santiago, 1979.

Museo Nacional de Bellas Artes, Calendario-Colección Philips Chilena, Santiago, 1998.

IVELIC, MILAN; GALAZ, GASPARD:

Chile. Arte Actual. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.

KANT, IMMANUEL:

Textos Estéticos. Traducción de Pablo Oyazurán. Ed. Andrés Bello, Santiago, 1983.

LETELIER, ROSARIO; MORALES, EMILIO; MUÑOZ, ERNESTO:

Luis Oyazurán Peña. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1993.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO:

Velásquez y el espíritu de la modernidad. Alianza Universidad, Madrid, 1987.

MARSHALL, BERMAN:

Todo lo sólido se desvaneció en el aire. La experiencia de la modernidad. Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1991.

MELCHERTS, ENRIQUE:

Introducción a la Escultura Chilena. Impreso en Ferrand e hijos, Valparaíso, Chile, 1982.

Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1910.

MISTRAL, GABRIELA:

Tala. Ed. Andrés Bello, Santiago, 1989.

MONTES, HUGO; ORLANDI, JULIO:

Historia y Antología de la Literatura Chilena. Zig-Zag, Santiago, 1965.

MORI, CAMILO:

"Sobre pintura moderna en Chile". En: Revista Atenea, N° 428, 1973.

MOSZYNSKA, ANNA:

El Arte Abstracto. Ediciones Destino. Thames and Hudson, Barcelona, 1996.

MUÑOZ, ERNESTO [et. alt.]:

Catálogo Hernán Gazmuri. Pionero de la modernidad. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, julio-agosto de 1994.

NERUDA, PABLO:

Residencia en la Tierra 1925 - 1935. Losada, Buenos Aires, 1974.

OYARZÚN, LUIS:

Diario Íntimo. Edición y Prólogo de Leonidas Morales. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, Santiago, 1990.

OTTA, FRANCISCO:

Guía de la pintura moderna. Editorial Universitaria, 1996.

PANOFSKY, ERWIN:

El significado de las artes visuales. Alianza Editorial, Madrid, 1979.

PAZ, OCTAVIO:

Los hijos del Limo. Seix Barral, Barcelona, 1981.

PEDROSA, MARIO:

De los murales de Portinari a los espacios de Brasilia. Perspectiva, Sao Paulo, Brasil, 1981.

PELLEGRINI, ALDO:

Panorama de la Pintura Contemporánea. Pailo, Buenos Aires, 1967.

PERAZZO, NELLY:

Arte Concreto en la Argentina. Gaglianone, Buenos Aires, 1983.

PETTORUTTI, EMILIO:

Un pintor ante el espejo. Solar Hachette, Buenos Aires, 1963.

PRO, DIEGO:

Lorenzo Domínguez. Imprenta López, Tucumán, Argentina, 1952.
Tiempo de Piedra: Lorenzo Domínguez. Talleres Gráficos di Accurzio, Mendoza, Argentina, 1966.

PRO, DIEGO; DOMÍNGUEZ, CLARA; DOMÍNGUEZ, LORENZO:

Las Esculturas de Isla de Pascua. Edición del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina, 1968.

READ, HERBERT:

La Escultura Moderna. Ediciones Destino, Thames and Hudson, Barcelona 1994.

Historia de la pintura Contemporánea.

REALE, GIOVANNI; ANTISERI, DARIÓ:

Historia del Pensamiento Filosófico y Científico. 3 v. Herder, Barcelona, 1995.

RILKE, RAINER MARIA:

Sonetos a Orfeo. Edición bilingüe. Prólogo y traducción de Carlos Barral. Lumen, Barcelona, 1995.

RIMBAUD, ARTHUR:

Ciudad, Prosas e Iluminaciones. Libros Río Nuevo, Barcelona, 1999.

ROMÁN, SAMUEL:

Museo Nacional de Bellas Artes, 1993-94. Textos de Milan Ivelic y Hernán Rodríguez. Santiago, 1994.

ROMERA, ANTONIO R.:

Historia de la Pintura Chilena. Zig-Zag. 3ª edición, Santiago 1978.

ROUSSEAU, ANDRÉ:

Panorama de la Literatura del Siglo XX. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.

RUDEL, JEAN:

Técnica de la Escultura. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

SCHAPIRO, MEYER:

Estudios sobre el Románico. Alianza Formal, Madrid, 1985.

SHANES, ERIC:

Brancusi. Abbeville Press Publishers, New York, London, Paris, 1989.

SOLANICH SOTOMAYOR, ENRIQUE:

Dibujo y Grabado en Chile. Serie El Patrimonio Cultural Chileno. Historia del Arte Chileno. Departamento de Extensión Cultural, Ministerio de Educación, Santiago, 1987.

TATARKIEWIZ, WLADISLAW:

Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética (1975). Tecnos, Madrid, 1987. The Museum of Modern Art, New York. The history and the collection. Henry N. Abrams Inc. in association with the Museum of Modern Art, New York, 1984.

TORRES MARÍN, MANUEL:

Así nos vio la Novara. Impresiones austríacas sobre Chile y Perú en 1859. Ed. Andrés Bello, Santiago, 1990.

TRÍAS, EUGENIO:

La Edad del Espíritu. Ediciones Destino, Barcelona, 1994.

TRABA, MARTA:

Mirar en Caracas. Monte Ávila Editores, Caracas, 1974.

TUCKER, WILLIAM:

The Language of Sculpture. Thames and Hudson, London, 1996.

VIAL, GONZALO:

Historia de Chile (1891-1973). Tomo III. Arturo Alessandri y los golpes militares 1920-1925. Santillana, 1986.

VIDAL, JORGE:

La tragedia del salitre. Santiago, 1933.

VON HILDEBRAND, ADOLF:

El problema de la forma en la obra de arte. Visor, Madrid, 1988. Original: Das problem der Form in der Bildenen Kunst (1893).

WARD, DAVID:

Cities and immigrants. A geography of change in Nineteenth Century. America. Oxford University Press, New York, 1971.

WOLFFLIN, HEINRICH:

Conceptos fundamentales en la historia del arte. Espasa Calpe, Madrid, 1961.
Zañartu 1946 - 1988. Texto de María Cristina Jurado. Editorial Los Andes, Santiago, Chile, 1989.

ZEGERS DE LA FUENTE, ROBERTO:

Juan Francisco González (1853-1933). Maestro de la Pintura Chilena. Ediciones Ayer, Santiago, 1981.

ZEGERS, ISABEL; MAINO, VALERIA:

"La mujer en el siglo XX". En: Tres ensayos sobre la mujer Chilena, Lucía Santa Cruz, Teresa Pereira, Isabel Zegers y Valeria Maino. Editorial Universitaria, Santiago, 1978.

BIBLIOGRAFÍA

- 1953 Enciclopedia del Arte en América. Bibliográfica Argentina OMEBA.
- 1953 Pintores Hispanoamericanos Contemporáneos, José Sanz y Díaz.
- 1960 Historia de la Pintura Chilena, Antonio R. Romera.
2da Edición, Zig-Zag
- 1961 L' Art et L' Homme, René Huyguc, Ier Tomo.
- 1969 Asedio a la Pintura Chilena, Antonio R. Romera.
Editorial Nascimento.
- 1970 Pintores y Escultores de Chile, Sergio Montecino.
- 1975 La Mujer Chilena en el Arte, Nena Ossa. Editorial Lord Cochrane.
- 1980 L' Officiel des Arts. 1er Annuaire International des Arts Francia.
- 1981 Anuario Latinoamericano de las Artes Plásticas, Argentina.
- 1981 La Pintura Chilena desde la Colonia hasta 1981,
Milan Ivelic - Gaspar Galaz. Ediciones Universitarias de Valparaíso,
Universidad Católica de Valparaíso.
- 1984 La Pintura Chilena. Desde Gil de Castro hasta nuestros días,
Ricardo Bindis. Philips Chilena.
- 1984 Arte en Chile. Historia de la Pintura y de la Escultura. Desde la
Colonia al Siglo XX, Isabel Cruz. Editorial Antártica, Santiago.
- 1984 La Vanguardia en la Pintura Chilena, Ricardo Bindis.
- 1986 Mirando la Pintura Chilena, Alicia Rojas. Departamento de
Extensión Cultural, Ministerio de Educación.
- 1987 12 Exponentes de la Pintura Chilena, Ricardo Bindis.
Calendario-Colección Philips Chilena.
- 1987 La Mujer Chilena en el Arte, Nena Ossa. Editado por
The Chase Manhattan Bank de Santiago.
- 1988 L' Officiel des Arts. Editions du Chevalet/Techniques des
Arts, Francia.
- 1988 Chile. Arte Actual, Milan Ivelic-Gaspar Galaz. Ediciones
Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
- 1990 Mirando la Pintura Chilena, Alicia Rojas. (Diapositivas)
Ministerio de Educación.
- 1990 Explorando el Mundo del Arte.
Pontificia Universidad Católica de Chile, Teleduc.
- 1993 Arte - 12 Anuario Latinoamericano de las Artes Plásticas,
Correo Editorial.
- 1993 Le Livre D' Or des Collectionneurs et Amateurs D' Art.
- 1994 Revista de Diseño N° 25.
- 1994 Arte en Chile, Waldemar Sommer. Agenda y Selección.
- 1995 Who's Who in International Art Biographical, Art Dictionary.
Edition 94-95.
- 1995 Pintura Nacional 2da mitad del Siglo XX. Artes y Letras,
"El Mercurio".
- 1996 La Mujer en la Pintura Chilena, Enrique Solanich.
Calendario-Colección Philips Chilena.
- 1996 50 años de Escultura en Chile. Centro Cultural Estación Mapocho.
- 1996 Arte Computacional "20 Mujeres Creadoras para Internet".
- 1996 Who's Who in International Art Biographical, Art Dictionary.
Edition 96-97.
- 1998 Anuario Latinoamericano de las Artes Plásticas. "Arte 13"
Lacamento do Livro e Exposição Governo do Estado do SaoPaulo
Brasil; Argentina, Chile y Uruguay son los expositores.
- 2004 "Geometría en el Arte". Exposición Universidad de Talca,
Centro de Extensión.
- 2004 Matilde Pérez. Galería Carmen Codococo. La Serena.

AUSPICIO

Con el auspicio de FONDART aparece este libro indispensable para la comprensión del arte chileno. En el texto aparecen sucesos y personas fundamentales que van conformando un relato en el cual una mujer recibe los cambios de una sociedad tanto en su vida como en el arte.

Considerada como un ejemplo de búsqueda en el arte Latinoamericano, en este libro recibe el apoyo de Ernesto Muñoz para conformar una historia que aporta a la comprensión de generaciones jóvenes, a quienes está dedicado Visiones Geométricas.

Con presentación de Waldemar Sommer.

