



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Zamorano Pérez, Pedro Emilio; Cortés López, Claudio; Muñoz Zárata, Patricio

Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX : influjos y tendencias

Atenea, núm. 491, primer semestre, 2005, pp. 159-186

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849111>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# PINTURA CHILENA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: INFLUJOS Y TENDENCIAS\*

PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ\*\*  
CLAUDIO CORTÉS LÓPEZ\*\*\* Y  
PATRICIO MUÑOZ ZARATE\*\*\*\*

## RESUMEN

Este artículo identifica algunos modelos y estructuras estéticas que orientan la pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX, ello bajo la perspectiva de ciertas correspondencias que se manifiestan en nuestra pintura con respecto a algunos movimientos estéticos foráneos, de raíz básicamente europea. Se examina el fenómeno de los influjos y transferencias, entendiendo que lo primero se manifiesta como reflejo de un contexto cultural, en tanto que lo segundo como un desplazamiento formal e iconográfico que se localiza al interior de la obra. Bajo esa perspectiva se analizan algunas de las siguientes categorías: Academia v/ s Vanguardia (confrontación de dos espacios simbólicos); los modelos iconográficos y formales en la enseñanza del arte; algunas orientaciones de la reflexión teórica (crítica); el Estado como ordenador del campo cultural chileno. Además de algunos referentes paradigmáticos, tales como la presencia en Chile del español Fernando Álvarez de Sotomayor; las propuestas e innovación del grupo Montparnasse; el aporte a la reflexión crítica de Jean Emar, entre otros aspectos.

*Palabras claves:* Pintura chilena, influjos, transferencias, modelos estéticos, crítica de arte, principales artistas.

\*Este trabajo corresponde al proyecto de investigación "Asedio exógeno a la pintura chilena 1920-1960" (Fondecyt N° 1.040.858).

\*\*Doctor en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, España. Profesor en la Universidad de Talca, Talca, Chile. E-mail: pzamoper@utalca.cl

\*\*\*Magíster en Artes, Mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Profesor en la Universidad de Chile y Universidad de La República, Santiago, Chile. E-mail: claudiocortes@hotmail.com

\*\*\*\*Licenciado en Estética, Mención Crítica de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes. Profesor en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. E-mail: Patricio\_zarate@hotmail.com

#### ABSTRACT

This article identifies some models and aesthetic structures that orient Chilean painting during the first half of the 20<sup>th</sup> century from a perspective of certain correspondences that are manifested in our painting in respect to certain foreign aesthetic movements, basically of European roots. We examine the phenomena of influences and transferences, understanding the former as a manifestation of a cultural context and the latter as a movement both formal and iconographic that is located in the interior of the work. From this perspective, some of the following categories are analysed: Academy v/s Vanguard (confrontation of two symbolic spaces); formal and iconographic models in the teaching of art; some orientations of a theoretical reflection (criticism); the State as organizer of the Chilean cultural field. We also analyse some paradigmatic references such as Montparnasse; the contribution of the critical reflection of Jean Emar, as well as other aspects.

**Keywords:** Chilean painting, influences, transferences, aesthetic models, art criticism, artistic principles.

Recibido: 06.03.2005. Aprobado: 30.05.2005.

#### LAS BELLAS ARTES: EXTRAPOLACION DE ALGUNOS MODELOS

**L**AS BELLAS ARTES, léase pintura, escultura y arquitectura, son ejemplos en donde los referentes externos penetran profundamente. La porosidad textural de nuestra sociedad y de nuestros artistas facilitó la penetración de estos modelos. Un primer modelo teórico y técnico se instala en el país con la fundación de la Academia de Pintura. Sus principios teóricos, formales e iconográficos quedan sellados en el discurso inaugural que realizó el primer director de la entidad, el italiano Alejandro Cicarelli<sup>1</sup>. El maestro napolitano impone a la enseñanza del arte en Chile algunos paradigmas claves. De una parte, un método de enseñanza muy arraigado en la tradición académica de corte neoclásica. Esto es una organización curricular de la enseñanza basada en un conjunto de materias teóricas y prácticas que replicaba la estructura de las antiguas academias europeas, que se habían desarrollado en Francia durante el reinado de Luis XIV, como también en otros países europeos tales como Italia. Es importante precisar que la Academia<sup>2</sup> asume en Chile un control exclusivo del arte, estableciendo un virtual monopolio, tanto en la formación de nuevos artistas, en la selección de obras que se adquirirían o premiaban y en la determinación de quienes se becarían a Europa. En la Academia no sólo se aprendía el oficio

<sup>1</sup> Discurso pronunciado por Alejandro Cicarelli, el 7 de marzo de 1849, con motivo de la fundación de la Academia de Pintura de Chile. Citado por Rosario Letelier, Emilio Morales y Ernesto Muñoz, *Las artes plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*, publicación del Museo de Arte Contemporáneo, Editorial Universitaria S.A., 1993.

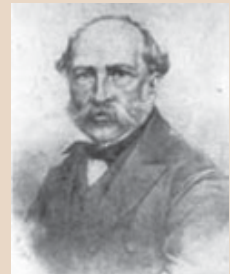
<sup>2</sup> Direccionada por el Consejo de Bellas Artes y otras entidades oficiales.

de pintor sino que, además, se encontraba un espacio de seguridad gremial, de cierta estabilidad económica, de prestigio social y de acreditación profesional.

De otra parte, la Academia impuso un modelo de características técnicas e iconográficas bien definido. Respecto de lo primero, se valoró el arte de la pintura como un quehacer profesional, en donde se conciliaba la razón con la virtuosidad técnica, "... el colorido debe estar subordinado al dibujo; de otro modo la sensación prevalecería sobre la inteligencia del pensamiento, y el arte perdería lo que tiene de ciencia para tomar un carácter vago e incierto"<sup>3</sup>, apuntaba Alejandro Cicarelli en el discurso inaugural de la entidad. Detrás de estas reflexiones está, sin dudas, la figura de Johann Winckelmann, quien había aportado, en buena parte, los fundamentos teóricos al neoclasicismo a través de su libro *Historia del arte antiguo*<sup>4</sup>, publicado en 1764. Este historiador alemán fue el primero en proponer una interpretación comprensiva y una ordenación histórica del arte clásico griego.

En relación con los temas se hizo una opción casi exclusiva por la figura humana. El retrato, en sus diferentes tipologías, el desnudo, la escena de género, los temas históricos y, en menor medida, la mitología<sup>5</sup> marcan la pauta iconográfica y representan la parte más significativa de la pintura de entonces.

La Escuela de Escultura se había fundado en Chile en 1854. Su primer director, el escultor francés Augusto François, impuso similares concepciones metodológicas y técnicas a las de Cicarelli. La estatuaría nacional de ese entonces replicó algunos paradigmas clásicos: el idealismo de Fidias, los conceptos de proporcionalidad de Policleto y Lisipo<sup>6</sup> y la monumentalidad y lujo de algunas escuelas helenísticas, todo ello bajo la égida neoclásica que



A. Cicarelli

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 16.

<sup>4</sup> Winckelmann, Johann (1717-1768). Hijo de zapatero, pronto se inclinó por el estudio de la historia de la humanidad, en especial por la Prehistoria. Tras estudiar las culturas griega y romana, logra en 1755 una beca para trasladarse a Roma. Aquí ejerció en 1756 el cargo de conservador de las antigüedades romanas y más tarde bibliotecario del Vaticano. Conoció a Piaggi, uno de los arqueólogos de las excavaciones en Herculano, Pompeya y Estabia, realizadas bajo el patrocinio del rey de Nápoles Carlos VII, en el futuro el rey *Carlos III* de España. Escribió informes y relaciones sobre los descubrimientos que asombraron a toda Europa y que abrieron el camino de un conocimiento más profundo acerca de la antigüedad clásica. Sus críticas a la labor de los arqueólogos son consideradas por algunos autores el fundamento de la moderna arqueología. Además, sus escritos ejercieron gran influencia en el *progreso del arte y la estética en el siglo XVIII*. Defendió el neoclasicismo y otorgó carácter científico a la historia del arte. Su obra mayor es "Gehschichte der Kunst der Altertums" (1764). Sus teorías estéticas y su tratado de la pintura y escultura griegas le enfrentaron al poeta Lessing.

<sup>5</sup> Esta temática es muy caracterizadora de los primeros maestros extranjeros de la Academia, el italiano Alejandro Cicarelli y el alemán Ernesto Kirchbach.

<sup>6</sup> Policleto, escultor griego del siglo V a. C., había propuesto un tratado (kanon) para la representación de la figura humana que, en su parte más conocida, definía una altura del cuerpo equivalente a la altura de siete cabezas. Lisipo de Sicione, en el siglo IV a. C., modificó esta norma a una altura de ocho cabezas.

en Europa habían impuesto artistas de la talla del italiano Antonio Cánova y del danés Berthel Thordvalsen. El repertorio temático desarrollado en Chile consideró temas históricos, algunas alegorías y, sobre todo, retratos.

La filiación de la cultura nacional hacia los ideales clásicos tuvo, sin dudas, su expresión más visible en la arquitectura. Descontadas las ordenaciones urbanísticas<sup>7</sup> que ya venían desde la Colonia, se puede señalar al neoclasicismo como el estilo arquitectónico oficial de la sociedad chilena durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. La casa habitacional y los edificios públicos organizaron sus espacios y fachadas siguiendo los paradigmas grecorromanos. En la arquitectura de esta época abundan detalles de los órdenes griegos, principalmente el jónico y el corintio; esto es columnas, frontones, frisos y cornisas, balaustradas, escalinatas y otros elementos que vienen a dar un perfil muy caracterizador a las construcciones de la época (edificios). De este modo, el lenguaje clásico coparticipaba y adquiría visibilidad en la cotidianeidad social.

Poniendo nuevamente la mirada en la pintura y la escultura, este modelo clásico tuvo un cierto carácter oficial en Chile hasta los inicios del siglo XX. Como se ve, hubo una política de Estado que estimuló el intercambio con Europa, facilitando de este modo el influjo. Era común que los estudiantes más aventajados de la Escuela de Bellas Artes continuaran sus estudios en el Viejo Continente. Muchos artistas fueron allí durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, a estudiar en las academias oficiales que todavía tenían peso e influencias en un sector importante de la sociedad y la cultura. Esta situación permite que a su regreso estos artistas, fuertemente impregnados por estos esquemas foráneos, sean los principales difusores en Chile de estos modelos.

La solidez de este modelo academicista impidió que los alcances de la innovación plástica, que se comienzan a manifestar con fuerza en Francia desde la segunda mitad del siglo XIX, llegaran a nuestro país, pese a la inquietud de cambio que, hacia fines de la centuria, comenzaba ya a germinar entre algunos pintores nacionales, especialmente Juan Francisco González.

Podemos notar que el arte académico no era solamente una determinada expresión plástica a la cual adherían los artistas por percepciones pictóricas definidas, sino que era un verdadero sistema autosuficiente en su producción, recepción y legitimidad, que reproducía los gustos y percepciones de la clase dirigente. El artista que optaba por el arte académico elegía una alter-

<sup>7</sup> En América se aplicaron las recetas urbanísticas del tratadista jonio Hipodamos de Mileto, desarrolladas ampliamente por la cultura romana, incluso en el campamento militar, y que llegan al Nuevo Mundo a través de las Leyes de Indias. La receta era organizar la ciudad sobre la base de una traza ajedrezada, a partir de dos ejes que recorrían la ciudad de norte a sur (cardos y decúmanus). Casi la totalidad de las ciudades chilenas coloniales tuvieron esta organización.



nativa que le otorgaba estudios, salones, premios, medallas, viajes, crítica favorable, reconocimiento social y económico<sup>8</sup>.

## UN ESTADO ORDENADOR DEL CAMPO CULTURAL

La enseñanza del arte tuvo en Chile, durante el siglo XIX, un carácter fundacional. En un país que recién normalizaba sus instituciones republicanas estaba, en la práctica, todo por hacer. El arte no era una prioridad, no obstante los anhelos de desarrollo cultural de sus habitantes. Los conocimientos e información a este respecto eran del todo precarios. Lo poco que existía estaba localizado en círculos muy restringidos. La escasa información sobre la materia era patrimonio, casi exclusivo, de la elite aristocrática, es decir de algunos diplomáticos, de personas cultas y adineradas que, en algunos casos, habían podido viajar a Europa.

El acento tradicionalista que tuvo en sus orígenes la actividad estético-plástico, léase Academia de Pintura, dice relación con una mirada oficial de las autoridades de entonces, por cierto más cercana de las normas clásicas que de cualquier intento de innovación artística. El Estado, sostenedor de nuestro principal centro de instrucción artística, tuvo una sensibilidad conservadora, que se hacía evidente no sólo en la enseñanza del arte, sino además en los salones, en los encargos y en determinar las líneas y orientaciones pedagógicas que debían seguir los estudiantes que se becaban a Europa.

Aun cuando sesgada en lo académico, la acción del Estado fue, ciertamente, beneficiosa para el desarrollo de la actividad. A ello habría que sumar el aporte de personas cultas, aficionadas a la pintura, que traían obras de maestros europeos y alentaban el desarrollo del arte nacional. En tal sentido, Jorge Huneeus Gana<sup>9</sup> subraya el aporte de José Gandarillas, Pedro Palazuelos y Ventura Blanco: "... hombres de gusto acendrado que conocían los museos de Europa y que difundieron en nuestra sociedad el gusto artístico".

Pedro Lira y Luis Dávila Larraín habían fundado en 1867 la Sociedad Artística, incorporando a ella a sus camaradas de arte, aficionados y coleccionistas. Organizan tres exposiciones que producen algún impacto positivo, precursorando la exposición llamada del Mercado (1872), organizada por Benjamín Vicuña Mackenna para estrenar el nuevo local del Mercado Central. En 1875 se realizó la primera exposición de carácter internacional y



P. Lira



B. Vicuña Mackenna

<sup>8</sup> Lizama Améstica, Patricio, *Jean Emar, escritos de arte (1923-1925)*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 1992.

<sup>9</sup> Huneeus Gana, Jorge, *Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile*, Cap. "La acción del Estado en el arte y la influencia de las exposiciones", Biblioteca de Escritores de Chile, 1908, p. 803.

otra especial de arte extranjero, en 1878. La Sociedad Artística se transforma al regreso de Pedro Lira de Europa (1885) en la Unión Artística. Al esfuerzo de esta entidad se debe la fundación de un primer Museo de Obras Extranjeras, con pinturas de Villegas, Pradilla y D'Aubigny, entre otros.

En 1880 el interés por el arte se materializó en la creación del primer Museo de Bellas Artes<sup>10</sup>, que funcionó inicialmente en el segundo piso del Congreso, para luego trasladarse al edificio llamado El Partenón<sup>11</sup>, en la Quinta Normal, el que se transforma en el núcleo de la vida artística nacional pues allí se efectuaron los salones nacionales, hasta la inauguración del edificio Escuela-Museo, del Parque Forestal, en 1910.

El éxito de la Unión Artística conllevó a un apoyo más decidido de parte del Estado al desarrollo de esta actividad. Se crea la Comisión Permanente de Bellas Artes, que tuvo a su cargo, hasta los años iniciales del siglo XX, el Salón Anual de Pinturas. Este organismo dio un gran impulso y estimuló a esta actividad; incrementó el patrimonio de las colecciones con obras de pintores nacionales y extranjeros, pensionó a muchos pintores a Europa, mantuvo por varios años la *Revista de Bellas Artes*, administró los premios de honor del Gobierno y las recompensas de otros certámenes financiados por filántropos, tales como el coronel Marcos Maturana y Arturo Edwards, fundadores ambos de premios anuales. A esta comisión se deben muchos de los avances artísticos experimentados en las postrimerías del siglo.

Ha desarrollado con tino y altura el gusto público por el arte; ha sabido obtener el mantenimiento de los pensionados artísticos a través de las veleidades políticas y financieras del presupuesto de la nación; y ha sabido, sobre todo, vencer las dificultades naturales que presenta el espíritu generalmente celoso y apasionado de los artistas a toda organización colectiva imparcial y ha logrado mantener el prestigio, la seguridad y la concurrencia de exponentes dignos a los salones de cada año, aún a despecho de las divisiones y rivalidades de bandería artística, que llegaron alguna vez a producir escándalo, poderoso signo de vitalidad artística de un gran Salón Libre Anual, a imitación del de París<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> El 31 de julio de 1880 en los altos del Congreso Nacional se exhibieron 180 obras donadas en parte por el coronel Marcos Maturana. El 18 de septiembre el Presidente de la República Aníbal Pinto y su ministro de Justicia y Educación, Manuel García de la Huerta, abrieron oficialmente sus puertas, siendo nombrado como director el italiano Giovanni Mochi.

Referencia: Eugenio Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*, Edic. Universidad de Chile, 1992, p. 303.

<sup>11</sup> Fue inaugurado el 21 de noviembre de 1885, por el Presidente Domingo Santa María. El templete neoclásico transformado en museion era prueba patente de la penetración en Chile del ideal helénico: Atenea Partenos tenía también su sitio sagrado en nuestra capital.

<sup>12</sup> Huneeus Gana, Jorge, *op. cit.*, pp. 808-809.

Nuevas demandas propician la creación del Consejo Superior de Letras y Bellas Artes<sup>13</sup>, que incorpora las secciones de Bellas Artes, Artes Gráficas, Música y Declamación. Este Consejo fue instituido mediante decreto el 31 de mayo de 1909 y tuvo a su cargo la “vigilancia general” de todos los establecimientos públicos de enseñanza artística y, en general, el fomento de la cultura nacional. También le correspondía la supervigilancia y la dirección de la Escuela de Bellas Artes. Sus prerrogativas eran, desde luego, establecer las políticas y orientaciones, pero, además, podía dictar o modificar los planes de estudio y reglamentos internos de los diversos establecimientos artísticos; proponer al Gobierno el nombramientos de sus directores; nombrar o remover a los profesores y empleados; determinar las pruebas que debían exigirse a los alumnos “que aspiren al título de idoneidad profesional”, y expedir estos mismos títulos.

En lo que respecta al fomento de las artes, este Consejo tenía algunas de las siguientes facultades: proponer la creación de museos, exposiciones y concursos públicos; organizar exposiciones; informar al Gobierno sobre qué obras habían de adquirirse para los museos; proponer al Gobierno sobre quiénes debían recibir el beneficio de una pensión en Europa, informar sobre el mérito de sus obras, entre otras. El fomento del “buen gusto estético” fue una de sus prerrogativas fundamentales. Un buen gusto que debemos entender asociado a ciertos principios formales e iconográficos y a una crítica que legitimaba al arte nacional desde una mirada europea academicista. Como se ve, un Consejo que establecía las políticas, administraba presupuestos y dictaminaba normas relativas a los procesos de la enseñanza del arte y que, por extraña curiosidad, estaba integrado, en una proporción absolutamente desmedida, más por personas vinculadas a la vida política y a la diplomacia, que por artistas. La institucionalidad artística en nuestro país tenía peso burocrático e influencias en el Gobierno. O, si se quiere mirar desde otra óptica, a través de ella el Gobierno hacía valer su opinión en el complejo mundo de las ideas estéticas nacionales.

Bajo este poder regencial y circunstancias se desarrollan nuestras expresiones de las artes visuales, primero y en términos generales bajo la ortodoxia clásica, desde la fundación de la Academia de Pintura y hasta los años iniciales del siglo XX; después en abierto antagonismo con este modelo, buscando situar las obras en los espacios creativos conquistados por los movimientos europeos más vanguardistas.

<sup>13</sup> Presidía este Consejo, en calidad de presidente honorario, el ministro de Instrucción Pública; el presidente designado por el Consejo fue Francisco Gana Huneus y el secretario Miguel Luis Rocuant. De la Sección Artes Gráficas fueron cabezas visibles Enrique Cousiño (presidente) y Hernán Castillo (secretario). Dentro de los miembros se cuenta a Rebeca Matte, Luis Dávila Larraín, Joaquín Fabres, Simón González, Emilio Jequier, Raimundo Larraín, Alberto Mackenna Subercaseaux, Fernando Álvarez de Sotomayor y Máximo del Campo.



El Estado tuvo también una fuerte presencia en la organización de la exposición del Centenario<sup>14</sup>. Este certamen, el que debemos entender más como un acontecimiento diplomático que estético, fue manejado por el Consejo de Bellas Artes, razón por la cual se privilegiaron en la conformación de las comisiones, que actuaron tanto en Chile como en el extranjero, criterios tradicionales y académicos. Las cabezas visibles, además del Consejo, fueron los pintores Ramón Subercaseaux, Fernando Álvarez de Sotomayor y el diplomático Alberto Mackenna. Detrás de la iniciativa se encontraba el propio Gobierno, que presidía Pedro Montt y Montt.

La famosa exposición del Centenario en 1910 fue el paradigma de la hegemonía del arte académico. El Consejo de Bellas Artes –integrado en su mayoría por personalidades de la vida pública– la organizó, seleccionó los invitados, presidió los jurados de las diferentes secciones de la exposición y escogió las obras que se compraron para el Museo Nacional<sup>15</sup>.

Como es posible advertir, las responsabilidades que el Gobierno había asumido sobre las Bellas Artes tuvieron un alcance mucho mayor que el sólo financiamiento de sus planteles de enseñanza. El Gobierno pesó siempre con su visión, hizo valer y con fuerza su opinión sobre el complejo mundo de ideas estéticas que la enseñanza y difusión de esta disciplina comportaba. Las líneas rectoras estaban dadas por el Consejo de Bellas Artes (o entidades que le anteceden). Sólo cuando se consolida la visión artística de los progresistas, ya bastante dentro del siglo XX, se diseña para la pintura chilena un camino distinto, diferente en cuanto a repertorios formales e iconográficos. La llegada del nuevo siglo había traído al país los ecos de la vanguardia europea. El quiebre entre tradición y modernidad comienza a gestarse desde varias circunstancias y en distintos escenarios.

Otro antecedente interesante de analizar y que ilustra acerca del peso del poder central sobre los procesos culturales lo encontramos el año 1928 cuando el Gobierno, que presidía Carlos Ibáñez del Campo, cerró la Escuela de Bellas Artes y envió a veintiséis alumnos y profesores a estudiar a Europa. El Estado, de este modo, daba un golpe de autoridad a la vez que declaraba su vocación de colonialismo cultural. El grupo Montparnasse, que comienza a tener una cierta fuerza significativa en el país a partir de 1923, aun cuando deriva la mirada hacia lenguajes más contemporáneos, no cambia esta situación de dependencia cultural, sino que la acentúa, como se verá más adelante.

<sup>14</sup> El Centenario fue una celebración emblemática: “Fue un evento que precipitó distintas visiones del país y contribuyó a situarlas en un escenario de debate intelectual moderno”, Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, El Centenario y las vanguardias*, Editorial Universitaria, 2004, p. 63.

<sup>15</sup> Lizama Améstica, Patricio, *op. cit.*



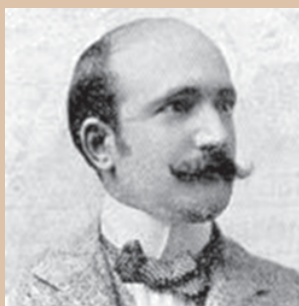
Nuevo edificio del Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurado en 1910.



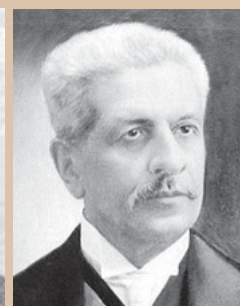
R. Subercaseaux



F. Alvarez de Sotomayor



A. Mackenna



P. Montt

## ACADEMIA v/s VANGUARDIA: CONFRONTACION DE DOS ESPACIOS SIMBOLICOS

La Escuela de Bellas Artes no fue un espacio autónomo, pero sí un espacio casi exclusivo, en un sentido monopolístico, del desarrollo artístico nacional. La entidad había tenido profundas crisis, que involucraron a alumnos y profesores, cuando fueron dirigidas por Virginio Arias y por Pedro Lira. La dirección de Álvarez de Sotomayor (1910-1915) temperó algo los ánimos, que se volvieron a agitar una vez alejado el artista español. El problema no era sólo de temperamentos, sino que de visiones artísticas que colisionaban. De una parte estaban los artistas académicos que venían con la tradición del siglo XIX, que todavía contaban con la estima del aparato oficial y del exiguo poder comprador. Ellos se movían en espacios sociales seguros y en certezas estéticas. Los tradicionales o incumbentes –a decir de Patricio Lizama– eran allí todavía una fuerza importante. De otra parte, estaban los contendientes, los inquietos de espíritu, que cuestionaban no solamente a la institucionalidad pedagógico-estética, sino que objetaban el sentido ético y estético del arte de la pintura. En estos artistas había influido la acción de algunos movimientos intelectuales más progresistas y más cercanos al debate político<sup>16</sup>, además del conocimiento, un tanto retardado en Chile, de la vanguardia europea. En el campo artístico, Patricio Lizama distingue dos impulsos antagónicos: “Uno de modernización, conducido por una elite cosmopolita y grupos medios, y el otro de conservación, implementado por el Estado que administraba y ordenaba el campo cultural”<sup>17</sup>.

Fue también importante en este escenario el rol cada vez más significativo de los movimientos estudiantiles universitarios, movimiento que era consecuencia de la presencia creciente de nuevos actores y voces en las aulas universitarias, particularmente de sectores medios y de provincia. De aquí surge una bohemia estudiantil antioligárquica, con participación de obreros y artesanos, que adquiere creciente protagonismo, en el sector político y cultural.

A comienzos de los años veinte, las disputas culturales se insertaban, a decir de Patricio Lizama, en la “crisis originada por el cambio desde una constelación tradicional de elite a una moderna de masas”<sup>18</sup>.

La vanguardia se transforma en Chile en una especie de clima espiritual. La lideran literatos de la talla de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, grupos de intelectuales como Los Diez, la Colonia Tolstoyana, La Mandrágora, en-

<sup>16</sup> Sin duda que grupos como la “Colonia Tolstoyana”, “Los Diez”, la figura de Vicente Huidobro y, sobre todo, Juan Francisco González, influyeron en estos artistas. También se integran ciertos sectores culturales, estudiantiles, los obreros, artesanos, movimientos feministas, que dinamizan el debate cultural.

<sup>17</sup> Patricio Lizama, *Notas de arte*, Ril Editores, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2004.

<sup>18</sup> *Ibid.*

tre varios otros actores. En el plano de la pintura Juan Francisco González fue la figura protagónica. Con él se produce un distanciamiento radical con la pintura académica. De igual modo, en coincidencia con esta circunstancia, la pintura ensancha no sólo su espacio ideológico sino que su alcance social, descendiendo a las capas medias de la sociedad. A los vinosos apellidos decimonónicos (Lira, Subercaseaux, Orrego Luco, Errázuriz, etc.) relevan nuevos nombres pertenecientes a sectores en ascenso<sup>19</sup>. Juan Francisco González fue un referente ideológico en la confrontación de los discursos estéticos de aquella época. De igual forma alentaba una ruptura con la institucionalidad pedagógico-estética porque deseaba formar un artista alejado de los sistemas académicos, al margen de los poderes y circuitos oficiales de la época. La ruptura que planteaba tuvo eco en un grupo de artistas chilenos que se habían formado en París y que, a la hora de su reinserción artística en Chile hacia 1923, habían expuesto bajo el nombre de grupo Montparnasse. Fue precisamente este conjunto de pintores quien produce la fuerza más significativa para la mutación definitiva del modelo clásico.

Luego, la exótica intervención en la Escuela del general Carlos Ibáñez del Campo<sup>20</sup> ahondó el cambio ideológico, de reemplazar el modelo clásico. La reapertura de la Escuela y la reintegración de muchos de los becarios europeos permitió establecer nuevas bases y referentes teóricos en la entidad. Cedió, sin dudas, el peso del tutelaje oficial, hubo mayor autonomía y mejor disposición respecto del nuevo arte militante. Hubo, también nuevos espacios y nuevos actores en la reflexión teórica, que comenzó a ponerse más en sintonía con la nueva sensibilidad. La Escuela conoce y proyecta de este modo nuevos paradigmas estéticos. El legado postimpresionista pasa, de este modo, a detentar una calidad de arte más oficial en la entidad<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Entre ellos Pedro Luna, Alfredo Lobos, Ezequiel Plaza, Abelardo Bustamante, Luis Vargas Rosas, etc.

<sup>20</sup> Las desavenencias comienzan a acentuarse en el polémico Salón de 1928. Los desacuerdos y mutuas descalificaciones entre aquellos que defendían las premisas académicas y aquellos que con vehemencia enarbolaban los fundamentos de la razón plástica llegaron a un punto insostenible. La consecuencia de tales desencuentros fue la intervención del Gobierno del general Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), quien a través de su ministro de Instrucción Pública Pablo Ramírez decidió cerrar la Escuela de Bellas Artes y enviar a estudiar a Europa a veintiséis de los más destacados alumnos y profesores del plantel. Se mandó, de este modo, a parte importante de los mejores artistas nacionales al Viejo Mundo, fijándosele a cada cual un itinerario de perfeccionamiento. Este consideraba el conocimiento de aspectos prácticos, teóricos y metodológicos para la enseñanza del arte, con expresa indicación de los países en que debían cursar los estudios. De los nombres que integraron la nómina, muy pocos de ellos tuvieron a su regreso una cierta significación. Muchos de estos artistas se nos presentan, en esta perspectiva de tiempo, o como ilustres desconocidos, o como artistas de una muy menguada relevancia. El envío de estos pintores a Europa, en contexto de esta cruda y excéntrica intervención estatal, no redituó a la cultura nacional todos los beneficios que de ella se esperaba.

<sup>21</sup> Uno de los referentes teóricos más significativos fue el pintor francés Paul Cézanne, quien con sus reflexiones estructuralistas genera una suerte de gramática o estructura orientadora para muchos de los jóvenes pintores nacionales de ese entonces.





J. F. González

De todas formas, es preciso señalar que la vanguardia artística en Chile tuvo una cierta homogeneidad conceptual respecto de los movimientos europeos. No hubo aquí un sustrato ideológico indigenista, como sí los hubo en México y Perú, a modo de ejemplo. Más que influjos, hubo aquí apropiaciones, reconstrucciones más o menos literales de lo que sucedía en Europa.

Como se ha señalado, hubo en nuestro país dos modelos estéticos que se transforman en arquetipos para los artistas nacionales; primero uno clásico, luego otro de modernidad. Dos elementos distintos con un denominador común: Europa, especialmente París.

#### LA CRÍTICA DURANTE LA PRIMERA MITAD DE SIGLO: ESBOZOS E INCERTEZAS

La crítica de arte, con todas las insuficiencias que de hecho tuvo en sus orígenes en Chile, tuvo una cierta capacidad ordenadora del quehacer estético nacional. De igual forma fue una instancia que ayudó, aun cuando no de manera masiva, a generar información y opinión pública sobre el acontecer artístico en el país. Este escenario estuvo significado por una mirada académica y por el poder monopólico de algunas voces, entre ellos Ricardo Richón-Brunet<sup>22</sup>,

<sup>22</sup> Ricardo Richón-Brunet (1866, París-1946, 28 de abril, Santiago de Chile). Inició sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de París, y los continuó en el Taller de Gervex y Humbert. Su primera recompensa la obtuvo en el Salón de París de 1888. Posteriormente, fue pensionado a España por el éxito que alcanzó uno de sus cuadros. En ese país, por el cual el artista tuvo especial predilección en su juventud, se dedicó a pintar una serie de cuadros con motivos españoles, uno de los cuales, "Plaza de Sevilla", forma parte de la colección del Museo de Luxemburgo. En París había conocido a Eduard Manet. También tuvo contacto con varios de los pintores impresionistas, con los cuales llega a simpatizar. Su obra, en todo caso, muestra escasos ecos de esa sensibilidad estética.

En Sevilla conoció a la señorita Ruiz Olavarría, hermana del cónsul de Chile, con quien contrajo matrimonio, motivo por el cual se vino a nuestro país. Por ello el Gobierno francés le encomendó que estudiara la organización y desarrollo artístico de los países sudamericanos, con el fin de realizar acercamientos e intercambios en la materia. Fijó su residencia en Chile en 1900, siendo contratado por el Gobierno como profesor para la Escuela de Bellas Artes, cargo que ejerció entre 1903 y 1906. Durante cuarenta y cinco años desarrolló en nuestro país una labor vinculada preferentemente a la crítica, que resultó provechosa para el arte chileno. En 1910 fue designado como comisario general de la Exposición del Centenario, acontecimiento con el cual el país celebró sus primeros cien años de vida republicana, en el nuevo edificio destinado al Museo y Escuela de Bellas Artes. Richón-Brunet escribió en la oportunidad el catálogo oficial de la exposición. En 1913 volvió a ocupar la cátedra de pintura en la Escuela, hasta el año 1927. Desempeñó, asimismo, el cargo de subdirector de esa entidad desde 1919.

Obtuvo recompensas y premios en diversos países, entre ellos: Medalla de Plata en la Exposición Universal de París (1900); Diploma de Honor en Barcelona, Hors Concours en Petrogrado, París y Saint Louis. Declarado fuera de concurso por voto especial y medida extraordinaria en el salón de Santiago, de 1901. Richón-Brunet se especializó en la pintura de género y el paisaje. Fue uno de los primeros artistas que en Chile cultivó la crítica de arte, a través de artículos de prensa (revista *Selecta* y otros medios) y en catálogos. Entre sus publicaciones más conocidas figuran: *Cien años de arte en Chile*; *Pedro Lira, patriarca del arte nacional* (1919); *Monvoisin*; *El arte en Chile* (1910), etc.



Nathanael Yáñez Silva<sup>23</sup>, Alvaro Yáñez Bianchi (Jean Emar) y Antonio Romera<sup>24</sup>, entre otros. Estos autores centran su discurso crítico más en el contexto episódico que en la examinación estética, histórica o iconográfica de las obras. La reflexión crítica está marcada por modelos y teorías externas, que vienen a actuar como ejes ordenadores y como categorías de valor en la historia de la pintura local.



A. Romera



R. Richón-Brunet

## UN EJEMPLO ILUSTRADOR: RICARDO RICHÓN-BRUNET

La crítica artística, especialmente en el ámbito de la pintura, estuvo marcada durante las primeras cuatro décadas en nuestro país por la figura de este pintor y crítico francés. Fue un orientador de opinión artística, una especie de crítico oficial, de las artes chilenas por casi medio siglo. Sus comentarios estéticos, escritos en revista *Selecta*, en crónica “Conversando sobre arte”, y otros medios, valoraron, en primer lugar, esa “capacidad de los chilenos”, después de haber conquistado su independencia, de organizar su vida social y cultural tomando como modelos a las naciones europeas, por entender que allí —especialmente Francia— estaba localizado el quehacer de la intelectualidad y las vanguardias artísticas. “La aurora de los tiempos había alumbrado a América” (*Selecta*), después de producida la Revolución Francesa. “Todo hombre tiene dos patrias: la suya propia y París”. Y agrega: “... todo artista extranjero que tenga genio, talento u originalidad, puede conservar su nacionalidad, y llegar a ser un artista parisiense, o si no que digan los contrario Jongkind, Whistler, Sargent, Fortuny, Zuloaga, etc.”<sup>25</sup>. Una de las

<sup>23</sup> Nathanael Yáñez Silva (1884-1965). Periodista, dramaturgo y crítico teatral. Tradujo a Pirandello, Molner y otros. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro en 1953. Se dedicaba, también, a la crítica pictórica, adhiriendo a una visión preponderantemente académica. Sus obras más conocidas fueron: *Los viejos violines* (teatro, 1908), *Sueños y fantasías* (teatro, 1911), *Ocaso* (novela, 1911), *El huracán* (monólogo, 1917), *La tragedia del arte* (novela, 1926), *El vértigo o la condesa Natacha* (teatro, 1926), *El hombre y el artista* (lucubraciones, 1933) y *Memorias de un hombre de teatro* (obra póstuma, 1966).

En la revista *Zig-Zag* publicó crónicas de arte bajo el título de “Actualidad artística”, “Horas de taller”, “Visiones artísticas”, “Interiores” (1916). En estas últimas habla sobre distintas colecciones de arte de familias santiaguinas.

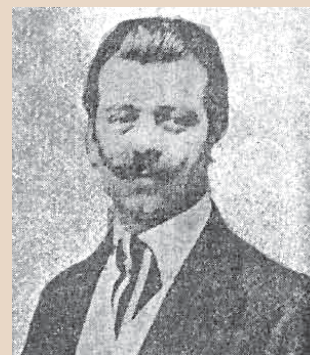
<sup>24</sup> Antonio Romera había sido en España, antes de su llegada a Chile (1939), profesor de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de España (1932-1939). En nuestro país se dio a conocer por sus trabajos de estética e historia del arte. En su bibliografía figuran libros y estudios sobre *Pedro Pablo Rubens*, *Rembrandt*, *Vida y obra de Leonardo*, *Camilo Mori*, *Razón y poesía en la pintura*, *Apuntes del Olimpo*, *Velázquez*, *Goya*, *Historia de la pintura chilena*, entre otros. Fue crítico de arte del diario *El Mercurio* y de la revista *Atenea*. Recibió varias distinciones, entre ellas, el Premio Municipal de Ensayo (1949) y el Premio Atenea Extraordinario (1952). Además de sus labores literarias fue dibujante y caricaturista. Fue nuestro principal crítico de arte desde su llegada a Chile y hasta su muerte, ocurrida en 1976.

<sup>25</sup> Comentario de Richón-Brunet, en revista *Selecta* N° 5, agosto de 1912, p. 141.

figuras que más destaca este crítico fue José Tomás Errázuriz<sup>26</sup>, quien después de “brillantes” estudios artísticos en Italia y Francia, se incorporó a la Sociedad de Bellas Artes de París, donde consiguió el título de “associé”, que representa una de las distinciones más importante que haya obtenido un pintor chileno en París. De otra parte, no escatima elogios a Alberto Orrego Luco, a quien destaca tanto por sus méritos artísticos, cuanto por sus vínculos y refinamientos sociales<sup>27</sup>. Otros de los beneficiados por la crítica de la época fue Carlos Alegría, figura casi olvidada, que también acapara el entusiasmo de Nathanael Yáñez Silva. Durante la Exposición Internacional del Centenario<sup>28</sup>, Richón-Brunet fue nombrado comisario general, además de ser autor del catálogo de la muestra. Este certamen significó para la pintura nacional mucho más que un acto de conmemoración. Congregó la presencia artística de muchos países, los que se hicieron presente con lo mejor de su producción. Nathanael Yáñez Silva comentó al respecto lo siguiente:

Jamás en Chile había habido una fiesta de arte como aquella. Se refrescaba el espíritu entrando en esas salas, se sentía uno muy bien, como si visitase Europa, porque Europa había venido a nosotros, con su mejor producción y su mejor cariño por esta tierra<sup>29</sup>.

Fue como traer al mundo del arte a nuestro país. La sola presencia española consideró envíos de casi cuarenta de sus mejores pintores de la época, muchos de ellos ex premios Roma, estrechamente vinculados a la Real Academia de Bellas de San Fernando<sup>30</sup>. Los artistas representativos de la vanguardia europea, en general, no fueron considerados por las comisiones or-



N. Yáñez Silva

<sup>26</sup> José Tomás Errázuriz fue condiscípulo, junto a Enrique Lynch, de Richón-Brunet en la Escuela de Bellas Artes de París.

<sup>27</sup> “... ha conocido durante toda su vida de artista el éxito más constante, como correspondía a su talento cuyas características son la distinción y el más delicado refinamiento”. Y agrega: “Es sumamente difícil explicar y definir en qué consiste la distinción en el arte, esta cualidad tan sutil... Creo que la única explicación posible es que toda obra de arte refleja la naturaleza de su autor, cualquiera que sea el tema tratado y, en una palabra, que el asunto más vulgar y ordinario, interpretado por un temperamento refinado y culto, toma un sello de distinción; mientras que el tema, de por sí el más elegante y fino, puede llegar a dar una impresión de vulgaridad, si el pintor que le reproduce es una persona sin educación moral e intelectual, o sin raza, aunque posea los recursos técnicos del arte que cultiva”. En revista *Selecta*, “Conversaciones sobre arte”.

<sup>28</sup> Se inauguró el 18 de septiembre de 1910 en el nuevo edificio del Museo y la Escuela de Bellas Artes, en el Parque Forestal. Se constituyeron comisiones organizadoras en los principales países de Europa y América. La inauguración del Palacio de Bellas Artes y de esta muestra internacional fueron los acontecimientos más destacados en la conmemoración secular.

<sup>29</sup> Yáñez Silva, Nathanael, “Grandes exposiciones de arte”, en número especial de revista *Zig-Zag* 1905 1955, Santiago, 1955, impreso en los talleres de la revista.

<sup>30</sup> Llegaron obras de Álvarez de Sotomayor, Manuel Benedito, Aureliano Beruete, Ramón Casas, Eduardo Chicharro, Francisco Llorens, Santiago Rusiñol, Joaquín Sorolla, José Villegas, entre otros.



M. Magallanes Moure

ganizadoras de la exposición. Como pintor Ricardo Richón-Brunet es casi un desconocido. Como crítico de arte tuvo el mérito de haber dado inicio en el país, en forma sistematizada, a la reflexión teórica en temas de arte<sup>31</sup>. Y lo hizo con fundamentos técnicos e históricos y con elevada admiración por la tradición europea y, en especial, por la escuela de París. Determinó ciertos hitos y categorías para nuestra pintura que todavía orientan a críticos e historiadores. Este crítico es estrictamente contemporáneo de los pintores impresionistas, de hecho se formó en el mismo medio y época que ellos. En algunos de sus textos parece entender e incluso valorar estas nuevas propuestas. De ahí sus comentarios elogiosos que hace de algunos artistas nacionales que suscriben esta sensibilidad. Otros escritos, sin embargo, se esclerizan en el dogmatismo academicista. A Juan Francisco González, a quien califica como pintor lleno de cualidades –pero de una manera más efectista que “delicada”– lo atacaba repitiendo cada vez los mismos argumentos, en especial lamentando que, a pesar de sus condiciones, no “dé término a sus obras”<sup>32</sup>. A Alfredo Helsby, por el contrario, lo ve como un espíritu más “refinado y metódico”. Insta a este pintor a que persevere en perfeccionar su dibujo, el que ve como vacilante e inseguro, hasta que pueda dominar por completo las técnicas del buen hacer pictórico. Contradictorio juicio para un crítico que “posa” de moderno, que dice conocer y apreciar y valorar por sobre todo las nuevas tendencias de la pintura<sup>33</sup>.

De otra parte, aparecen en el terreno de la crítica otras figuras y movimientos, muchos de ellos vinculados a la literatura, que adhieren a la vanguardia artística. Manuel Magallanes Moure<sup>34</sup>, Pedro Prado<sup>35</sup> y Vicente Huidobro, a modo de ejemplo, coparticipan de un cierto deber de innovación, de una nueva conciencia de modernidad. Para ellos, a decir de Ana Pizarro<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> Antes de Richón-Brunet, en todo caso, está el *Diccionario biográfico de autores*, publicado por Pedro Lira en 1902; escritos de José Miguel Blanco, entre varios otros autores.

<sup>32</sup> Zegers, Roberto, *Juan Francisco González, maestro de la pintura chilena*, Ediciones Ayer, 1981, p. 119.

<sup>33</sup> El siguiente comentario de crítico ilustra sobre el particular: “El campo artístico era dividido, para mí, en dos partes desiguales: la una, la de mis ídolos de la Escuela Moderna, donde todo era obra maestra; la otra, todo lo demás en que no quería reconocer nada, pero absolutamente nada bueno...” (*Selecta*, p. 250)

<sup>34</sup> Manuel Magallanes Moure (1878-1924). Poeta, cuentista, pintor y dramaturgo. Realizaba crítica literaria, crónica, comentarios pictóricos, reportajes y, sobre todo, publicaba versos. Junto a Pedro Prado y otros forman el grupo Los Diez. Integra, también la Colonia Tolstoyana.

Sobre arte escribió en revistas *Zig-Zag*, *Pacífico Magazine*, *Selecta*, entre otras. En sus crónicas habla sobre pintura chilena, escultura, artistas, el arte del grabado, etc.

<sup>35</sup> Pedro Prado (1886-1952). Poeta, novelista y cuentista. En 1949 recibió el Premio Nacional de Literatura. Se le recuerda como uno de los fundadores del grupo Los Diez y de la revista del mismo nombre. Escribió artículos de arte en las revistas *Arte y Cultura*, *Zig-Zag* y *Juventud*, entre otras.

<sup>36</sup> Pizarro, Ana, *Huidobro y las vanguardias*, Editorial Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados, 1994, p. 37

La modernidad es un fenómeno que va adquiriendo un valor absoluto –durante todo el siglo XX ser moderno será un modo de existir por excelencia– y para los viejos sectores oligárquicos significa el peligro de perder su espacio social, económico, cultural, frente a los nuevos grupos que la propician: las burguesías impulsoras de la industrialización del país.

En los primeros decenios del siglo se desarrollan las clases medias en el continente, las que acceden a la educación y al mundo universitario. Un ejemplo de ello en nuestro país fue la generación de pintores del Trece. La procedencia social de sus integrantes constituye, ciertamente, una novedad en una enseñanza que, por lo general, había sido privilegio de las clases más acomodadas. Por esta razón su arte, que expresa fuertes inquietudes sociales, se transforma en herramienta de crítica y enjuiciamiento. Su pintura se equilibra entre la fuerza expresionista de los temas y ciertos intentos de innovación formal. Estos jóvenes alumnos de la Escuela de Bellas Artes rescatan en sus obras el mundo social al cual pertenecían.

La crítica de arte tuvo nuevos espacios y una mayor independencia para su difusión. Las publicaciones se diversifican con la aparición de la *Revista del grupo Los Diez* (1916-17), la revista *Juventud* (1911-12 y 1918-21) y la revista *Claridad* (1920-25), entre otras, donde se objetan las normas académicas, a la vez que se valoran las tendencias emergentes. A nivel de publicaciones masivas, el diario *La Nación* desarrolla con Jean Emar una amplia labor difusora de las nuevas tendencias artísticas.

El cuestionamiento del modelo clásico y la aparición del fenómeno vanguardista tienen una cierta correspondencia con los procesos sociales y políticos:

... no hay entre el fenómeno estético y el fenómeno político una mera relación de coincidencia cronológica, sino que se trata de una articulación real en, donde por una parte el fenómeno de vanguardia surge a partir de un condicionamiento histórico de dependencia cultural y por otra asume, en carácter reivindicativo, las coordenadas de su momento histórico y político. Tal afirmación no nos puede llevar por cierto a concebir el vanguardismo como un puro reflejo pasivo de ese marco histórico, sino como una palabra cuya dinámica de relación con la historia se evidencia a un nivel altamente mediatizado<sup>37</sup>.

Detrás de todas estas inquietudes innovadoras está la figura excelsa de Vicente Huidobro. Su manifiesto “Non Serviam”, de 1914, puede ser considerado como “... la propuesta fundadora del proceso de vanguardia en América Latina”<sup>38</sup>.



V. Huidobro

<sup>37</sup> *Op. cit.*, pp. 79 y 80.

<sup>38</sup> *Ibid.*





Generación del Trece.



F. Alvarez Sotomayor, pintado por Exequiel Plaza.



"Escena gallega", de F. Alvarez Sotomayor.

## LA CONTRATACION DEL ESPAÑOL ALVAREZ DE SOTOMAYOR: ¿UNA NECESIDAD DIPLOMATICA?

La víspera de la celebración del centenario aconsejaba resituar la pintura nacional en la tradición hispana. Como se sabe, una vez conquistada la independencia, la sociedad chilena se alejó culturalmente de España, orientando la organización de su Estado, en casi todos sus aspectos, en modelos franceses, ingleses, alemanes e italianos, principalmente. Con España hubo más desencuentros que intentos de aproximación. La celebración del Centenario daba la oportunidad de restablecer vínculos culturales. Se trataba, en todo caso, más de un imperativo histórico, mediatizado por una necesidad diplomática, que de una urgencia cultural. En este contexto el Gobierno decide en 1908 la contratación del pintor español Fernando Alvarez de Sotomayor (1875-1960), quien llenaba las exigencias del caso: español, académico y exitoso. El paso del pintor gallego por la Escuela de Bellas Artes entre 1908 y 1912<sup>39</sup> fue de mucho beneficio para el arte nacional. Primero ejerce como profesor de la cátedra de Colorido y Composición y desde 1910 y hasta 1912, además, como director de la entidad. Desde ese cargo hizo nuevas propuestas académicas e iniciativas protocolares interesantes, entre ellas la celebración del Centenario con una exposición internacional. Lo más importante, quizá, fue su magisterio en la Escuela –aspecto de su trabajo no reeditado en España–, especialmente en la conformación de una generación de pintores, la primera que como tal aparece en el escenario de la cultura nacional y que se ha convenido en llamar como “del Trece”, o “del Centenario”<sup>40</sup>. Este grupo fue integrado mayoritariamente por jóvenes que habían sido alumnos del artista español. Estos pintores plantean ciertas rupturas con la estética decimonónica, inclinada fuertemente hacia el neoclasicismo, el romanticismo y, en algunos casos, al realismo. Su ruptura tuvo una doble dimensión; en una renovación del lenguaje plástico, no radical pero significativa, y en una importante revisión del repertorio iconográfico. Con ellos el costumbrismo y el paisaje nacional adquieren protagonismo y jerarquía. De este modo, los artistas del Trece se alejan del academicismo decimonónico a través de una pintura más espontánea y expresiva, generalmente de formato pequeño, que abordaba temas sociales y costumbristas. La presencia de temáticas populares en estos artistas tiene algún antecedente en los pintores regionalistas hispanos, dentro de los cuales y en una faceta importante de su obra se puede considerar a Alvarez de Sotomayor. Este pintor

<sup>39</sup> Alvarez de Sotomayor estuvo como profesor de Colorido y Composición entre 1908 y 1910, fecha en que regresa a España. El Gobierno le ofrece mejores condiciones para estimular su regreso, entre ellas hacerse cargo de la dirección de la Escuela, que ejerce con acierto hasta 1912.

<sup>40</sup> Los artistas más destacados de este grupo fueron Ezequiel Plaza, Arturo Gordon, Pedro Luna, Agustín Abarca, Abelardo Bustamante, Alfredo Lobos, Enrique Bertrix, entre otros.





F. Alvarez Sotomayor, en su estudio.

gallego, aun cuando es considerado en España como una especie de pintor oficial, es también un buen exponente de la escuela regionalista gallega. Así lo testimonian sus *foliadas*, personajes y costumbres diversas de su tierra ancestral.

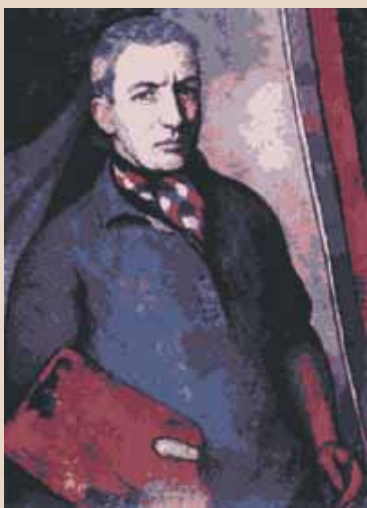
#### EL GRUPO MONTPARNASSE<sup>41</sup>: LA INNOVACION DEL ARTE BAJO LA EGIDA DE LO FRANCES

En el mes de junio de 1923, en la Casa de Remates “Rivas y Calvo” de Santiago de Chile, se presenta una primera exposición de un grupo de pintores que plantean un cambio (o quiebre) más o menos definitivo con las tradiciones académicas imperantes en la plástica nacional. Se trata del Grupo Montparnasse, integrado por varios artistas, encabezados por el pintor Luis Vargas Rosas, que toman el nombre de esta zona de París<sup>42</sup>. Muchos de estos pintores se instalaron en este bohemio barrio, que en esos instantes era el crisol de las más temidas y audaces innovaciones artísticas. Allí conocieron a varios artistas e intelectuales que alentaban con sus propuestas innovadoras el desarrollo de las vanguardias. Era ésta la época del apogeo del cubismo. De regreso a Chile se unen para manifestar su disconformidad (rebeldía) en contra del arte que preponderaba todavía en el país. La primera exposición del grupo produjo asperezas y convulsionó al público y a la crítica oficial. Estos artistas pretendieron iniciar un movimiento que exaltara la plástica contemporánea, dejando de lado el arte “amanerado”, repetitivo y sujeto a convenciones que en esos tiempos tenía aún gran aceptación (naturalismo, romanticismo, neoclasicismo).

El grupo Montparnasse puede ser entendido como el pionero en Chile de la innovación artística. El primero que se planteó, en forma consciente y pragmática, el arte como una realización autónoma, que debía escindirse de las representaciones miméticas del naturalismo. Es decir, el arte como un quehacer del intelecto, que debía romper con las rémoras del pasado académico. Su ideologismo se había propuesto para realizar su “quiebre” con la tradición, varias metas; una de ellas, quizá la principal, fue poner en vigencia y práctica las ideas de Paul Cézanne (1839-1906), en especial aquellas que acuñó en su período de madurez (1880-1886), cuando se apartó de los

<sup>41</sup> Integran el grupo los pintores Luis Vargas Rosas (1897-1977), Enriqueta Petit (1900-1984), Julio Ortiz de Zárate (1885-1946), Manuel Ortiz de Zárate (1887-1946), Augusto Eguiluz (1893-1969), José Perotti (1898-1956), Jorge Letelier (1887-1963), Hernán Gazmuri (1901-1979), Camilo Mori (1896-1973) e Isaías Cabezón (1891-1936), entre otros.

<sup>42</sup> Se trata de un barrio que se había caracterizado por albergar estudiantes, humanistas y artistas desde el siglo XVII, quienes, inspirados en la mitología helénica y debido a que en ese lugar urbano se alzaba una colina, denominaron al sitio “Parnasso”, aludiendo al concepto mitológico y lugar donde residía Apolo, dios de los poetas y las musas.



"Autorretrato", C. Mori.



"Camino desértico con sol", C. Mori.



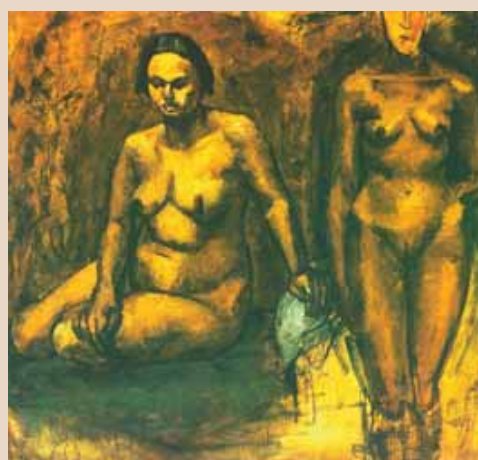
Grupo Montparnasse.



E. Petit y L. Vargas Rosas (arch. C. Arellano, Museo Nacional de Bellas Artes, Chile 100 años artes visuales, 1<sup>er</sup> Período 1900-1950. Modelo y representación).



"Techos de Puerto Montt", Luis Vargas Rosas



"Dos desnudos", H. Petit.



impresionistas, tratando a la naturaleza bajo una óptica racionalista estructuralista. Esto lleva al grupo a oponerse a toda pintura que tuviese en sí los estigmas tradicionales, en especial a aquellas propuestas clásicas, románticas o realistas. El código del grupo Montparnasse se forma con la propuesta de Cézanne, el racionalismo cubista (heredero directo de lo anterior) y el apologismo y desborde cromático de los fauves. Sumemos a esto la gran acentuación proyectiva de los sentimientos dados por el expresionismo alemán, que llama especialmente la atención por sus propuestas pictóricas.

Como hemos de entender, esto significó una fractura absoluta con las tradiciones plásticas establecidas en Chile desde los inicios de la enseñanza del arte, quiebre que luego tendrá sus consecuencias cuando en 1928, bajo la presidencia del general Carlos Ibáñez del Campo, se cierra de Escuela de Bellas Artes, becándose a los mejores alumnos y profesores para estudiar en Europa, especialmente en París<sup>43</sup>.

#### ALVARO YÁÑEZ BIANCHI<sup>44</sup> (JEAN EMAR<sup>45</sup>): NOTAS DE ARTE

La difusión en Chile de los postulados vanguardistas y de la ideología motparnasseana fue hecha por Alvaro Yáñez Bianchi, más conocido como Jean Emar, quien desde las páginas del diario *La Nación* analizó el nuevo arte militante, de este modo Emar marcó el escenario de la crítica chilena durante la década de los treinta. Sus artículos de prensa, especialmente aqué-



J. Emar

<sup>43</sup> Las desavenencias y descalificaciones entre los defensores del modelo clásico y los pintores más vanguardistas tuvo su punto álgido en el polémico salón de 1928. Tales conflictos tuvieron su epicentro en la propia Escuela de Bellas Artes, la que fue cerrada temporalmente bajo el Gobierno del general Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931). Se enviaron a veintiséis de los más destacados alumnos y profesores del plantel a estudiar a Europa.

<sup>44</sup> Alvaro Yáñez, verdadero nombre de Emar, había trabajado en 1919 como secretario en la Embajada de Chile en Francia, oportunidad en que su interés por las artes lo llevó a participar en varios talleres y a entablar amistad con Picasso, Derain y Gris, convirtiéndose en un nexo importante entre el círculo vanguardista y los artistas chilenos que buscaban conocer y aprender para posteriormente implantar los nuevos conceptos estéticos en el país. Estos últimos se resumen en los postulados con los que Jean Emar definió al grupo: Antiacademismo, antinaturalismo, antirrealismo. Ausencia de un estricto estilo plástico. Arte vigoroso. Libertad y espíritu lírico para crear. Leyes propias de espacio y tiempo en el arte. No repetir ni copiar a los maestros. *Biografía*: nace el 13 de noviembre de 1893, en Santiago; en 1918 se casó con su prima Hermina Yáñez (Mina); 1919, viaja a Europa y se instala en París asistiendo a clases de pintura en la Academia de la Grande Chaumière en Montparnasse, inicia este año su trabajo en la legación chilena como primer secretario; 1923, usa por primera vez el seudónimo de "Jean Emar", en sus notas de arte, publicadas en el diario *La Nación*; 1927, se separa de su mujer. Ese año, su padre, Eliodoro Yáñez, se ve obligado a vender *La Nación* al Gobierno y viaja deportado a Europa; 1929, se casó con Gabriela Rivadeneira; 1932, muere su padre; 1935, Jean Emar publica en Santiago las novelas *Miltin 1934*, *Un año y Ayer*; 1964, muere el 8 de abril.

<sup>45</sup> *Juan Emar*, nombre derivado de una suerte de fonética a la letra de la expresión francesa J' en ai marre, "estoy harto", y que puede por homofonía entenderse también como Jean (j' en) Emar (ai marre).

llos publicados entre 1923 y 1927, pueden ser considerados como el sustento teórico del grupo Montparnasse. Estos artistas producen una fuerte renovación en el campo estético nacional, mutando los arquetipos dieciochescos por una estética significada por las revisiones postimpresionistas. El escenario estético local, con su institucionalidad y circuitos de difusión, fue colisionado por estos dos espacios simbólicos: la tradición académica y la recepción del fenómeno vanguardista.

A su regreso de París Jean Emar comenzó una intensa actividad crítica en el diario *La Nación*, que era de propiedad de su padre, don Eliodoro Yáñez. Sus escritos, cuya parte más importante pueden consignarse entre 1923 y 1927, están referidos básicamente al fenómeno estético vanguardista europeo, especialmente parisino. Esta labor, desarrollada en Santiago entre 1923 y 1925, la continuó Emar desde París, durante 1926 y 1927, ciudad donde, además, difundió algunas problemáticas del arte latinoamericano a través de la agencia parisina de *La Nación*.

La labor crítica de Emar connota un cuestionamiento a los oxidados modelos estéticos de su época, como también a quienes los promovían desde un plano teórico. En su artículo “Críticos y crítica”<sup>46</sup> cuestiona a algunos críticos de arte, vinculados al academicismo, que detentaban una categoría de voz oficial en el campo cultural chileno de la época. A Jorge Délano lo califica de “comodista” y a Nathanael Yáñez Silva lo cuestiona por su obsecuencia con un arte acomodaticio e intelectualmente poco exigente. *Halagadores del gusto medio*, les solía llamar. Enjuicia su posición de absolutismo estético, llamándoles “Apóstoles del arte viejo”. En ellos ve a unos defensores fanáticos del realismo, especialmente de la anatomía y de la perspectiva.

En fin, la crítica de arte no es el oficio del señor Délano, así sus errores deben pasarse por alto. Ha hecho todo lo posible y es de esperar que pronto encuentre la “anatomía y perspectiva” de la crítica que le darán –como en pintura– la clave de la obra duradera<sup>47</sup>.

Instalado en *La Nación*, Emar dio tribuna no sólo la nueva sensibilidad estética, sino que, además, a varios artistas partidarios de la vanguardia artística. A este respecto, Camilo Mori señal: “Por fin había un sitio en la prensa desde donde combatir, y un grupo dispuesto a la pelea”. Por cierto que esta “insurrección” estética, que lesionaba la comodidad del espacio oficial, encontró luego resistencia, razón por la cual tuvo que dejar de publicar sus artículos en junio de 1923. En una carta que envió un mes después a París a Vicente Huidobro le confesó lo siguiente: “Aquí no hay nada que hacer, la

<sup>46</sup> *La Nación*, martes 4 de diciembre de 1923.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

palabra Arte con todos sus derivados queda borrada definitivamente de cualquier posibilidad chilena”<sup>48</sup>.

Emar fue un importante difusor en Chile del arte moderno. Sus artículos, crónicas y notas de arte ilustran acerca de la vanguardia artística y de los artistas chilenos que adhieren a ella. Sus planteamientos fueron hechos en un espacio simbólico adverso, refractario a innovaciones y cambios. Los actores culturales de esa época vieron estos escritos con desconfianza, algo que cuestionaba ciertos paradigmas que eran aceptados, tanto por un sistema, a través de sus instancias oficiales, cuanto por el parecer estético de la clase dirigente, que veía en estos escritos un atentado en contra del “buen gusto”.

#### “INFLUJOS Y TRANSFERENCIAS EN LA PINTURA CHILENA”

La palabra influjo es definida en el *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua como la “acción o efecto de influir” y también como “flujo de la marea”. Ambas definiciones nos sirven para examinar este concepto, bajo la óptica de un proceso cultural que ha marcado la pauta y establecido una cierta ordenación al desenvolvimiento de las artes visuales en el país. La acción o efecto de influir supone dos entes o, si se quiere, procesos, en donde se produce una transmisión, si no voluntaria al menos irreversible, de códigos, patrones y conductas entre las respectivas instancias. La regularidad, dirección y fuerza de esta acción resultan ser un tema interesante de examinar. La otra acepción, “flujo de marea”, señala, en este caso, la presencia de una fuerza unilateral que presiona o envuelve a la otra. Es decir, esta relación –claramente asimétrica– se da a partir de unos factores dominantes que actúan sobre otros, más recesivos.

De este modo, el concepto influjo dice relación con una especie de transfusión cultural, de carácter unidireccional, que ha caracterizado la sociedad y la cultura chilenas podríamos decir, sin apuros, a lo largo de toda su historia. Nuestra sociedad, nuestra cultura y pensamiento, se han visto forzados desde su origen colonial a reproducir la cultura y pensamiento europeos, a desarrollarse como “periferia de otro universo”<sup>49</sup>. En este sentido tuvieron un rol muy significativo las elites de intelectuales y políticos nacionales, grupos sociales que ejercieron el liderazgo y la toma de decisiones.

Puesta la mirada en las artes visuales, podemos entender varias fases, niveles y características de este fenómeno cultural: el influjo.

<sup>48</sup> Alvaro Yáñez Bianchi, carta a Vicente Huidobro, 20 de julio de 1923 (correspondencia inédita), Fundación Huidobro. Citada por Patricio Lizama en *Notas de Arte*.

<sup>49</sup> Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, El Centenario y las vanguardias*, Editorial Universitaria, 2004, p. 19.



## CONTEXTO DEL INFLUJO

Este fenómeno, que se manifiesta con fuerza desde los inicios de la vida republicana, está, sin dudas, condicionado por la imperiosa necesidad de establecer en Chile un orden social y cultural que fuera perfilando arquitecturalmente un Estado a la joven nación. Los cimientos de nuestra república se asentaron en referentes externos de raíz básicamente europeos. La educación, el orden constitucional, la estructura militar, la moda, por nombrar algunos ejemplos, ilustran lo comentado. En este sentido hubo clara predisposición del Estado en orden a replicar patrones culturales externos, en casi todos los planes de la actividad nacional. Aquí cobran un rol relevante las elites ilustradas y los grupos de intelectuales. Estos núcleos sociales se auto-percibían como europeos. Ellos intentan reconstruir modelos exógenos con desfases históricos y sin las condiciones materiales y espirituales que dieron origen a estos movimientos en Europa. Tendríamos, en consecuencia, “barroco sin contrarreforma, liberalismo sin burguesía, positivismo sin industria, existencialismo sin Segunda Guerra Mundial, postmodernismo sin modernidad, etc.”<sup>50</sup>. De este modo, la cultura europea que se ha venido reproduciendo tiene entonces un carácter epidérmico, “es una máscara carente de una relación orgánica con el cuerpo social y cultural latinoamericano”<sup>51</sup>.

El concepto de “apropiación”<sup>52</sup> connota una idea de dependencia, en la cual se convierten en propios elementos ajenos. A veces trasplantados en su literalidad de origen; en otros casos incorporando algunos niveles de elaboración o adaptación de rasgos más locales.

En Chile fue el propio Estado quien definió una política de intercambio con Europa. De este modo, muchos jóvenes intelectuales, científicos, artistas y profesionales, en todos los ámbitos de la vida nacional, fueron al Viejo Continente a seguir estudios y a conocer modelos y teorías que fueron luego replicadas en el contexto de la vida nacional<sup>53</sup>. Hubo, podríamos decir, una predisposición de ánimo o una porosidad espiritual de la sociedad chilena para aprehender y asimilarse a esta condicionalidad exógena. Propician, además, esta relación los viajes, la literatura llegada al país (libros y revistas), objetos suntuarios que se importan (muebles, vestuario, joyas, vajilla, etc.),

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 25.

<sup>53</sup> Hubo una política de Estado que estimuló los viajes de estudio a Europa. Durante la segunda mitad del siglo XIX viajaron, entre otros, Cosme San Martín, Pedro Lira, Alberto Orrego Luco, Nicanor González Méndez y Alfredo Valenzuela Puelma. Viajaron en los inicios del siglo XX, entre otras personas, Vicente Huidobro (1916), Jean Emar y Joaquín Edwards Bello (1919), quienes tenían situación económica de respaldo, pero también jóvenes de sectores medios, los hermanos Ortiz de Zárate, Alfredo Lobos, José Perotti, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, entre otros.

la replica de modelos arquitectónicos, paisajísticos y urbanísticos, entre otros elementos.

Estos influjos dicen relación con un contexto cultural y se manifiestan en ámbitos bastante más amplios al fenómeno estético. Tienen que ver con ciertas actitudes y predisposiciones que se dan al interior de una sociedad y que se expresan en la literatura, la moda, la arquitectura, entre otras expresiones culturales.

Las transferencias, por su parte, actúan al interior de una obra, como desplazamientos formales e icónicos. Estas extrapolaciones marcaron la obra de los alumnos de la Academia, siendo los casos más destacados, por la calidad de su pintura, Pedro Lira y Alfredo Valenzuela Puelma, quienes suscribieron el clasicismo europeo. De igual forma, la obra de algunos artistas de comienzos del siglo XX suscribe patrones estéticos hispanos. Es el caso de Arturo Gordon, en quien se advierte un apego a los valores goyescos, además de Benito Rebolledo Correa, inclinado hacia el luminismo levantino, cuyo exponente más destacado fue el valenciano Joaquín Sorolla. De otra parte, la estética de los pintores montparnasseanos, aunque muy diversa, tiene como referente al postimpresionismo europeo. Paul Cézanne marca ideológicamente a varios autores nacionales. Las reflexiones y el lenguaje del maestro postimpresionista se traslucen en sus obras. Se reeditan aquí obras cercanas a la estética cubista, impresionista y expresionista, entre otras.



A. Gordon

#### PERSISTENCIAS ACADEMICAS

En los inicios del siglo XX algunos artistas vanguardistas europeos intentan una refundación del modelo clásico idealista, bajo una voluntad renovadora y un nuevo concepto de orden y de síntesis. En la escultura encontramos los ejemplos de Aristides Maillol, Pablo Gargallo y Amadeo Modigliani, en tanto que en la pintura el caso más conocido es el de Pablo Picasso. De hecho cierta orientación clasicista del arte francés halló eco en varios artistas catalanes que residían en París. A esta tendencia Eugenio D'Ors la denominó como *noucentismo*.

La vanguardia fue paulatinamente y en todos los sitios conquistando espacios, aun cuando no detentaba todavía una clara legitimidad oficial. Las academias todavía tienen peso significativo y fuertes nexos con las estructuras de poder. A modo de ejemplo, la Real Academia Española de San Fernando –cercana en todo a la Corte de Alfonso XIII– todavía administra los salones, los concursos y los planes y programas de estudio de la formación de los artistas. De hecho, existía –y hasta nuestros días– la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Estas entidades eran el relicto de nostalgias neoclásicas y románticas y se proyectan todavía hasta bien adentro del siglo XX.

## BIBLIOGRAFIA

- Alvarez de Sotomayor, Fernando. 1922. *Nuestras relaciones artísticas con América*, discurso de su incorporación a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 de marzo de 1922. Madrid, España: Publicación de la Academia, Mateu, Artes Gráficas.
- Cruz de Amenábar, Isabel. 1984. *Arte; lo mejor en la historia de la pintura y la escultura chilena*. Santiago, Chile. Editorial Antártica S.A.
- Huneus Gana, Jorge. 1908. *Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile*, Cap. "La acción del Estado en el arte y la influencia de las exposiciones". Santiago, Chile: Biblioteca de Escritores de Chile.
- Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar. 1981. *La pintura en Chile (desde la Colonia hasta 1981)*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
- Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar. 1988. *Chile, arte actual*. Valparaíso, Chile: Ediciones de la Universidad de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso.
- Letelier, Rosario; Morales, Emilio y Muñoz, Enesto. 1993. *Artes plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*. Santiago, Chile: Museo de Arte Contemporáneo, Editorial Universitaria.
- Lizama, Patricio. 1992. *Jean Emar, escritos de arte (1923-1925)*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Lizama, Patricio. 2004. *Notas de arte*. Santiago, Chile: Ril Editores, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Pereira Salas, Eugenio. 1992. *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Santiago, Chile: Edic. Universidad de Chile.
- Pizarro, Ana. 1994. *Huidobro y las vanguardias*. Santiago, Chile: Editorial Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados.
- Romera, Antonio. 1950. *Razón y poesía en la pintura*. Santiago, Chile: Ediciones Nuevo Extremo.
- Romera, Antonio. 1976. *Historia de la pintura chilena*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, cuarta edición.
- Subercaseaux, Bernardo. 2004. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, El Centenario y las vanguardias*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Yáñez Silva, Nathanael. 1955. "Grandes exposiciones de arte", en número especial de revista *Zig-Zag* 1905-1955, Santiago.
- Zamorano Pérez, Pedro Emilio. 1994. *El pintor F. Alvarez de Sotomayor y su huella en América*. España: Ediciones de la Universidad de La Coruña.
- Zegers, Roberto. 1981. *Juan Francisco González, maestro de la pintura chilena*. Santiago, Chile: Ediciones Ayer.
- Revistas: *Selecta*, *Zig-Zag*, *Pacífico Magazine*, *Arte y Cultura*, *En viaje*, *Juventud*, entre otras. También artículos de diarios *La Nación*, *El Mercurio* y *El Mercurio de Valparaíso*.

