

Por **Pedro Emilio Zamorano Pérez¹** y
Claudio Cortés López²
Universidad de Talca, Chile

La educación **artística** en Chile: Un paradigma **clásico** en su origen

Nota biográfica:

¹ Pedro Emilio Zamorano Pérez. Doctor en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, España. Profesor e investigador del Instituto de Estudios Humanísticos Abate Juan Ignacio Molina, de la Universidad de Talca, Chile. Sus libros publicados se avocan al estudio y a la realización de propuestas en el campo de la pintura.

Correo electrónico: pzamoper@pehuenche.secom.otalca.cl

² Claudio Cortés López. *Magíster* en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Profesor e investigador del Instituto de Estudios Humanísticos Abate Juan Ignacio Molina, de la Universidad de Talca, Chile. También participa en universidades privadas chilenas como profesor de Estética e Historia de la Arquitectura.

Correo electrónico: pzamoper@pehuenche.secom.otalca.cl

Resumen

Una vez producida la Independencia chilena, en 1810, la pintura inicia un lento pero progresivo desarrollo. Un primer antecedente importante es la presencia en el país de los llamados precursores extranjeros, con quienes se configura un importante quehacer artístico, que va sentando las bases para el ulterior desarrollo de la actividad.

La creación de la Academia de Pintura, en 1849, vino a significar el mayor impulso, ya que permitió formar en el país a los artistas, a la vez que generar nuevas posibilidades en el ámbito del coleccionismo, público y privado, las exposiciones y el desarrollo de la crítica de arte.

Con la fundación de la Academia y el magisterio de sus primeros directores europeos se imponía en el país un paradigma estético neoclásico, similar al de las academias francesas e italianas de la época, cuyos códigos estéticos y simbólicos impregnan todo el quehacer de la actividad hasta bien adentro del siglo XX. Este modelo clásico es cuestionado por los pintores de la llamada Generación de 1913 y luego superado por los preceptos estéticos del grupo *Montparnasse*, con quienes se proyectan en Chile las teorías de Cézanne y toda la secuela del post impresionismo. Se produce, entonces, un encuentro frontal entre dos sensibilidades estéticas: la clásica y la moderna. Dos modelos distintos que en Chile tienen un denominador común: un fuerte aire.

Palabras clave

- Enseñanza-Del Arte
- Academicismo-Arte
- Modernismo-Arte

Abstract

After the Independence of Chile in 1810, painting underwent a slow but progressive development. An important antecedent is found in the presence in the country of the so-called "foreign precursors", who made up an strong artistic movement, which provided the basis for the subsequent development of the activity. The creation, in 1849, of the Academia de la

Pintura was a major step in this development, since it allowed for the education of artists within the country and also opened up new possibilities for public and private collections, exhibitions and the development of the criticism of art. With the foundation of the academy and the teaching provided by its first European directors, a neo-classical aesthetic paradigm similar to those of the French and Italian academies of the period was imposed on the country, with aesthetic and symbolic codes impregnating all artistic activity until well into the twentieth century. This classical model was questioned by the painters known as the 1913 Generation (Generación de 1913) and then abandoned by the aesthetic precepts of the Montparnasse group who projected the theo-

ries of Cézanne and the whole Post Impressionist school in Chile. Two different aesthetic sensitivities, the classical and the modern, then faced each other head on. Two different models in Chile with a common denominator: a strong Parisian influence.

Key words

- Teaching-Art
- Academic-Art
- Modern-Art

Consideraciones preliminares

En los inicios de la República (1810) se plantea la necesidad de organizar la vida institucional y cultural del país. Todo estaba por hacerse, especialmente en el entorno educacional. Chile fija entonces su mirada en Europa, tomando en préstamo muchos modelos culturales, especialmente en aquellos aspectos donde se tenía en el país una muy escasa o nula tradición. Francia, Italia, Inglaterra y Alemania se transforman en modelos en muchos ámbitos de la cultura nacional. España, la "Madre Patria", no acoge benevolente la escisión independentista. La joven nación en vez de seguir el natural cauce de la tradición peninsular, ve a España como enemiga y se aleja de su cultura y sus tradiciones.

En el plano de las artes visuales, la primera mitad del siglo XIX estuvo significada por la presencia de los llamados precursores extranjeros. La estaba en Chile del peruano José Gil de Castro (1780-1840), del alemán Juan Mauricio Rugendas (1802-1858),¹ del inglés Charles Wood (1793-1856), y del francés Raimundo Monvoisin (1790-1870), entre otros, genera una importante actividad artística en los años iniciales de la República. Tal situación crea el ambiente adecuado para que

las autoridades vayan pensando en crear los necesarios espacios de formación y estudio.

Europa estaba en la mirada de los artistas nacionales, aun cuando su eco cultural demoraba en llegar. La eclosión de estilos y movimientos que, a partir de la lección de los impresionistas y su secuela post, se da en el viejo continente no se manifiesta en el arte nacional de manera significativa, sino hasta varios años después.

No hubo simultaneidad entre los procesos acaecidos en Europa y las circunstancias y realidades de nuestro país. A modo de ejemplo, mientras en Chile se preparaban las conmemoraciones del Primer Centenario de la Independencia Nacional (1910), queriendo con ello recuperar algunas influencias españolas —con tal propósito se había contratado al pintor Fernando Álvarez de Sotomayor—, en Francia movimientos tales como el fauvismo y el cubismo comenzaban ya a formar parte de la historia. El retraso de la llegada de estas nuevas visiones a la cultura nacional se explica, entre otros motivos, por las dificultades naturales de comunicación, producidas por los precarios medios de información que se disponían en la época. Sólo unos pocos artistas habían podido viajar a Europa y la información que se tenía sobre los procesos culturales que ocurrían en otras latitudes era in-

suficiente y, muchas veces, mediatizada por visiones tradicionalistas, propias de los estamentos oficiales que dirigían la enseñanza artística del país.

El paradigma del clasicismo en Chile: la Academia de Pintura

En 1849, bajo el gobierno de Manuel Bulnes, se crea la Academia de Pintura. Su fundación fue un hecho de la mayor trascendencia, que marca un hito en la historia de la pintura chilena. Aun cuando sus primeros maestros extranjeros encauzaron su enseñanza en la referencia de añejos esquemas metodológicos, su aporte fue capital para la emergente pintura nacional. Permitió entregar una formación artística sistematizada e ininterrumpida, dotó a los alumnos de conocimientos prácticos y teóricos y generó un quehacer apropiado para la creación y el diálogo cultural. Por primera vez se otorga en el país la posibilidad de una formación artística estructurada en programas académicos, con profesores de buen nivel y con el respaldo del Estado.

El primer director de la entidad fue el pintor italiano Alejandro Cicarelli (1810-1879), artista formado en la tradición neoclásica. El acento tradicional queda ya claramente definido en sus planes y programas de

estudios.² No cabe duda que, desde sus inicios, la Academia de Pintura tuvo por principios, en lo que se refiere a argumentos plásticos y simbólicos, las normas de la cultura grecorromana. El modelo de las academias europeas, francesas e italianas principalmente, fue tomado al pie de la letra en nuestro país. Por otra parte extrañaba a muchos que no se exigiera a los alumnos el manejo del idioma francés, el que era indispensable para acceder al conocimiento de aquella cultura considerada como el paradigma a seguir. Las abundantes alusiones al mundo helénico, a Zeuxis, Parrasio, Apeles y otros a quienes nombra Alejandro Cicarelli en

Se hacía honor en Chile a las normas de la "verdadera belleza", según había entendido en su oportunidad Johann Winckelmann: "Las cuatro partes esenciales del arte, que se admiran en los antiguos, son: en primer lugar, la belleza general de las formas; en segundo lugar, perfección del dibujo en las figuras humanas, y por sobre todo en las hermosas cabezas; en tercer lugar, la grandeza y nobleza en las expresiones de los rostros y caracteres; y, en cuarto lugar, la orgullosa y adecuada expresión de las pasiones, que, sin embargo, está siempre supeditada a la belleza".³

Las formas neoclásicas significan por esta época un modelo artístico y pedagógico absoluto. Pedro Francisco Lira Recabarren,⁵ en 1865, comenta la frustrada experiencia de Monvoisin en la fundación de la Academia: "Pero Monvoisin, siendo un artista de inspiración y talento, no podía sin embargo ser un buen profesor, porque carecía de los elementos necesarios para formar buenos discípulos: no tenía modelos; le faltaban las antiguas estatuas griegas y romanas para iniciar a sus alumnos en los secretos de la belleza. Monvoisin tenía sólo algunas litografías y grabados y tal vez uno que otro busto, de donde pasaban sus discípulos a la pintura y al natural sin haber siquiera conocido el Apolo Belvedere, al Hércules Farnesio, la Venus, el Gladiador. Así es que la falta de dibujo es acaso el principal defecto en los trabajos de los jóvenes que estudiaron en su taller".

Este marcado acento tradicionalista se legitimaba, podríamos decir, desde el propio Estado, sostenedor de nuestro principal centro de instrucción artística. Había 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 de estudios que debían seguir los artistas que se becaban a Europa. El modelo clásico caracterizó la obra de casi la totalidad de los artistas formados en la Academia hasta los años iniciales del siglo XX; Cosme San Martín, Demetrio Reveco, Alfredo Valenzuela Puelma, Nicanor González Méndez, Eucarpio Espinoza, entre otros, representan algunos nombres de una nómina mucho más extensa. El más importante y entusiasta de todos, quien además dio a esta sensibilidad legitimidad teórica, fue Pedro Lira Rencoret.

En el contexto de la crítica defendieron estas convicciones José Backhaus, Nathanael Yáñez Silva, Paulino Alfonso, y el francés Ricardo Richon Brunet.



el discurso inaugural del 7 de marzo de ese año,³ reflejan claramente la sensibilidad que se tomaba en consideración en aquel momento fundacional. El maestro napolitano valida con indisimulado entusiasmo la antigüedad clásica. Su pasión se desborda en el siguiente comentario: "Cuando examino, señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera, cuando veo tantas analogías con Grecia y con Italia, me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur".

El segundo director de la entidad fue el alemán Ernesto Kirchbach (1832-1880), un pintor de temas literarios, de fábulas y leyendas, que poco flexibilizó los dogmas pedagógicos que había impuesto su predecesor. A este artista sucedió en el cargo el pintor italiano Juan Mochi (1831-1892), cuya docencia resultó más acorde con las inquietudes de los jóvenes alumnos del plantel. El artista abrió su propuesta pedagógica hacia temáticas costumbristas e históricas.

Como se ve, la enseñanza oficial del arte en nuestro país estuvo regenciada, desde sus orígenes y hasta las primeras décadas de este siglo, por la Academia y también por el Consejo de Bellas Artes,⁷ entidades que hacían suyos los dogmas de la vieja escuela europea.

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

El paradigma clásico marcó el escenario de la plástica chilena durante la segunda mitad del siglo XIX y una buena parte del siglo XX. Hablamos de un modelo cuyos alcances se dan en un ámbito mucho más amplio que el de los repertorios formales e iconográficos de las obras. Lo encontramos en la crítica, en los circuitos de difusión y en las decisiones de los estamentos oficiales.

"Podemos notar que el arte académico no era solamente una determinada expresión plástica a la cual adherían los artistas por concepciones 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 alternativa que le otorgaba estudios, salones, premios, medallas, viajes, crítica favorable, reconocimiento social y económico".⁸

El perfeccionamiento de los alumnos más aventajados en el extranjero fue parte de una política institucional. Estudiar en Europa, léase Francia, significaba poner al alcance de nuestros artistas las raíces de la gran cultura, hacerlos "conocer" el gran mundo. Francia era mirada como un modelo de cultura e ilustración. Allí los pintores nacionales tuvieron por maestros a: Alejandro Cabanel, Jean Paul Laurens, Aman Jean, Andre Lothe, Gerome, Cormon, y Juan Antonio González, entre otros, es decir, las figuras más relevantes de la tradición neoclásica-romántica, de la escuela daviniana.

El destacado historiador español, radicado por largos años en nuestro país, Antonio Rodríguez Romera (se firmaba como Antonio Romera) distingue a lo francés como un persistente modelo cultural para nuestro país. Las influencias ejercidas desde el mundo del arte, los viajes de los pintores y la abundante literatura llegada a Chile, imponen un poco di-



simulado afrancesamiento. El buen gusto, los refinamientos, pasaban necesariamente por la moda, el arte, la arquitectura y, prácticamente, todas las formas de expresión cultural francesa. De este modo las raíces culturales españolas, tan profundas durante la colonia, se sumieron, al menos en el dominio del arte, en un profundo y lamentable olvido.

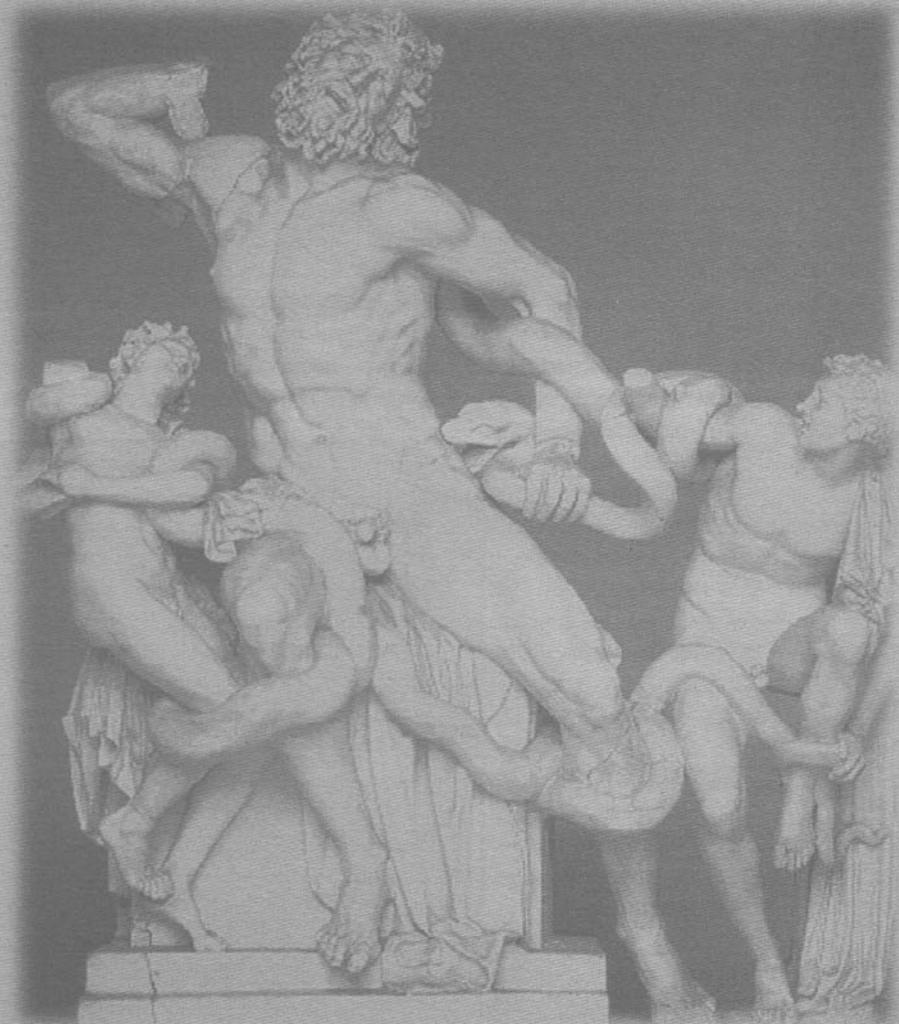
"El fenómeno es casi universal, pero en Chile, por la mayor porosidad del espíritu de sus artistas, adquiere características de persistencia que tiene una sola excepción: el grupo de artistas de 1913 (del Centenario) que, bajo la influencia de Álvarez de Sotomayor, torna hacia lo español abandonando por pocos años la servidumbre de lo francés".⁹

La filiación de lo francés, o lo europeo en general, fue entendida por la crítica como un argumento de juicio positivo. Se le valoraba por entender que provenía de una cultura más avanzada, además como una expresión de modernidad. La presencia en Chile del pintor francés Raimundo Monvoisin durante la medianía del siglo XIX, tan aplaudida en su momento por la prensa y la sociedad, fue vista como una manera de "traer el mundo" a Chile. De esta forma cualquier asomo de raíz vernacular era desechado por la crítica y los propios artistas. No había espacios, o éstos eran muy restringidos, para perfilar un arte con signos y una cierta identidad nacional. Esta incompreensión hizo víctima de una marcada relegación y olvido a los pintores de 1913, quienes habían optado por una temática de perfiles sociales.



Como se ve la enseñanza del arte tuvo en el Chile decimonónico un carácter más bien fundacional. En un país que normalizaba sus instituciones republicanas estaba todo por hacer. El arte no era una prioridad, no obstante los anhelos de desarrollo cultural de sus habitantes. Los conocimientos e información cultural eran escasas. Lo poco que existía estaba localizado en círculos muy restringidos. Tampoco hubo durante el siglo pasado orientación artística a nivel de opinión pública. La





crítica de arte prácticamente no existió. La excepción fue Pedro Lira, quien sumaba a sus virtudes como pintor sólidos conocimientos teóricos. Su Diccionario biográfico de pintores, de 1902,¹⁰ fue el primer texto que se publicara en el país referido a las artes visuales. No se trata de una historia de la pintura chilena, pero atendidas las circunstancias y la escasa información que sobre el tema en la época se tenía, la publicación debe ser entendida como un aporte verdaderamente meritorio.

Las responsabilidades que el Gobierno asumió respecto de 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 su opinión sobre el complejo mundo de ideas estéticas que la enseñanza y la difusión de estas disciplinas comportaba. Se daban las

líneas rectoras a través del Consejo de Bellas Artes (o entidades que le anteceden), institución integrada en su mayoría por gente culta, la mayor parte de las veces altruista, vinculada al mundo de la diplomacia, la alta sociedad y el Gobierno. Esto que parece inapropiado tenía cierta lógica; en un país que perfilaba su cultura la información artística era del todo escasa, sólo tenían acceso a ella personas relacionadas con la alta sociedad y a la diplomacia, muchas de las cuales habían vivido en Europa. Los actores directos, es decir los propios artistas, tenían en la entidad poca tribuna y representación.

Sólo cuando se consolida la visión artística de los progresistas, ya bastante entrado el siglo XX, se diseña para la pintura chilena un camino distinto, diferente en cuanto a repertorios formales e iconográficos. Tal situación, en

lo inmediato, significó una relativa independencia de la Escuela de Bellas Artes del tutelaje de los estamentos oficiales. Por primera vez hay en el plantel una autogeneración de políticas, planes y metodologías. Tal situación, en todo caso, no significa la elección de un camino propio, que se viera reflejado, en el terreno creativo, en la definición de un modelo, de una tradición propiamente nacional. Por el contrario, como se verá más adelante, esta teórica independencia de los estamentos gubernamentales se contradice por la fuerte supeditación que se da respecto de la línea rectora de la Escuela de París. El grupo *Montparnasse*, que representa esta visión, tuvo por inspiración el acontecer de las vanguardias europeas. Se sigue, de igual modo, el modelo francés, pero ahora bajo estas nuevas concepciones de modernidad.

La llegada del siglo XX trae al país los ecos de la vanguardia artística. El quiebre entre tradición y modernidad se comienza a acentuar en el Salón de 1928. Los desacuerdos y mutuas descalificaciones allí manifestados, 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 natural de tales desaveniencias 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 26 de los más destacados alumnos y profesores del plantel.¹¹ Se mandó, de este modo, a parte importante de los mejores artistas al Viejo Mundo, fijándosele a cada cual un itinerario de perfeccionamiento. Éste consideraba el conocimiento de aspectos prácticos, teóricos y metodológicos para la enseñanza del arte, con indicación explícita de los países en que se debían cursar los estudios. De los 26 nombres que integraron la nómina,¹² menos de la



mitad de los becados tuvo a su regreso cierta significación artística. Los restantes nombres se presentan, en esta perspectiva de tiempo, o como ilustres desconocidos, o como artistas de una muy menguada importancia. El envío de estos pintores a Europa, en el contexto de esta cruda y excéntrica intervención estatal, no redituó a la cultura nacional todos los beneficios que de él se esperaban.

Breve paréntesis de hispanidad: entre dos galicismos

En 1908 el gobierno de Chile contrató, para impartir la cátedra de dibujo natural, colorido y composición en la ahora llamada Escuela de Bellas Artes, al pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor. Este artista generó todo un movimiento en la pintura nacional, que se manifiesta en el quehacer de sus discípulos, conocidos posteriormente como generación de 1913 o generación del Centenario.¹³ Del maestro español, señala Antonio Romera, toman la pintura negra y sombría, la pincelada ancha que dibuja el volumen, el gusto acusado por el trazo robusto y por las formas amplias. Todo ello llevado a temas costumbristas, generalmente en pequeño formato.

La ideología del maestro español se impregnó tanto en la mayoría de sus alumnos que les fue difícil abandonarla del todo. Incluso aquellos artistas que prolongaron su existencia más allá de los límites históricos del grupo permanecieron fieles a los patrones estilísticos iniciales. Otros amoldaron su sensibilidad a ideales posteriores.

Sotomayor tuvo grandes virtudes como maestro, aun cuando no repitió esta faceta de su quehacer a su regreso a España. Si bien se mira su magisterio tuvo mérito múltiple. Impartió pasión de oficio y norma artesanal. No buscó en ello pesar con su propia visión. Dio preferencia al trato de la figura humana—desnudos y retratos— con modelo vivo. Enseñó desde sus propias obras.

La pintura chilena que se había caracterizado durante gran parte del siglo XIX y comienzos del XX por situarse bajo los modelos franceses, pasó de la rectoría gala a la

atracción hispana. Brotan con la llegada del maestro gallego algunos caracteres de la escuela española, especialmente en la obra de Arturo Gordon, Exequiel Plaza y Alfredo Lobos.

José María Palacios,¹⁴ señala: "Álvarez de Sotomayor venía a crear un paréntesis en el proceso pictórico chileno. Dicho paréntesis tendrá por un lado un carácter neutralizador de la influencia francesa y, por otro, vendrá a provocar un cambio de actitud frente a las motivaciones, mostrando a la vez un cambio significativo en el trato del color".

El paréntesis de hispanidad en la pintura chilena, cuestión que revela una mayor relación con ciertos fervores y nostalgias, generados en el marco de la celebración del centenario, que con una transferencia objetiva de lenguaje plástico, se inició en 1908 con la contratación del pintor español, y terminó en 1920 con la irrupción del Grupo Montparnasse, conjunto de artistas formados en París, que retoman el modelo del arte francés. De esta forma la pintura chilena conoció en el siglo XX, y por algo más de una década, a la pintura española como verdadera y significativa fuente de inspiración.

Lo goyesco o lo velazqueño se hacen presentes en el arte de estos pintores. Arturo Gordon Vargas, quien cultivó el criollismo con valores pictóricos de verdadera jerarquía estética, era llamado por su maestro como el "Goya chileno".

Cuando el malogrado Alfredo Lobos Aránguiz partió a España, su amigo el poeta Domingo Gómez Rojas¹⁵ escribió: "Alfredo Lobos fue el primero que realizó el sueño de todos: ir a la España de nuestros amores. Nada mejor para un pintor chileno deseoso de estudiar, orientarse y definirse, que ir para ello a España, que es hoy por hoy, la mejor escuela de pintores.

Muchas ventajas tiene España al respecto, en comparación con los demás países y más aun para nosotros los indoamericanos. Un lenguaje que es propio, la afinidad de valores comunes, diversas fuerzas que hablan con la voz de los siglos y con elocuencia histórica de un vínculo espiritual, imborrables rasgos etno-

gráficos y una noble blasonada tradición nos determinan a pensar de este modo.

Todas las publicaciones antológicas de la pintura nacional destacan la labor de este gallego en tierra chilena. El dejar huella tan honda, el haber sabido señalar una opción estética a toda una generación fue el gran mérito de este artista español, cuya gestión fue, además, beneficiosa para España, pues supo despertar nuevamente en la conciencia nacional de nuestro país el aprecio por los valores culturales de la Madre Patria.¹⁶

Con la generación de 1913 nace en Chile, por primera vez, un grupo unido por la misma formación y por intereses comunes. Más allá de sus vínculos de condiscípulos, expresaron una fuerte afinidad espiritual que dio coherencia y singularidad a su creación como grupo. Algunos de estos pintores procedían de hogares acomodados, de clase media, pero también muchos, quizá la mayoría, venían de modestas familias, enclavadas en barrios pobres de Santiago u otras ciudades. Su arte, en consecuencia, reflejó en temas esta condición cultural. Para muchos, pintar fue entendido como una posibilidad de cuestionar un mundo

Pablo Neruda¹⁸ se ha referido a estos artistas: "Una heroica capitanía de pintores, en vitalidad y creación permanente, en una lucha solitaria y en arrinconado silencio, nos dejaron esta duradera herencia de pintura, de devoción intransigente a sus deberes creadores, de luminosidad y arrebatadora poesía. Esta pintura es una espaciosa y fragante avenida de columnas paralelas: firmeza, fuerza y follaje".

El reemplazo del modelo clásico y el resituarse en lo francés

En el mes de junio de 1923, en la Casa de Remates "Rivas y Calvo" de Santiago, 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 llamado "Grupo Montparnasse"¹⁹, nombre que varios artistas, encabezados por el pintor Luis Vargas Rosas, toman de una zona de París, un barrio que se caracterizó por albergar a estudiantes, humanistas y artistas a partir del siglo XVII, los cuales, inspirados en la mitología griega y debido a que en ese lugar urbano, además se alza una colina, denominaron "Parnasso", aludiendo al concepto mitológico y lugar donde residía Apolo, dios de los poetas y las musas.

Pero será durante el siglo XIX cuando esta sección de París cobrará más fuerza significativa, pues artistas como Henry Rousseau, ideólogos como Lenin y Trotzky, estetas como Apollinaire y Breton, y músicos del talaje de Stravinsky, llenarán las distintas cafeterías, las que cumplirán un papel o una misión de aglomerar a dichos personajes.

Años previos a la segunda guerra mundial, Montparnasse fue el punto de encuentro



En el plano estético los pintores de 1913 son principalmente figurativos y se destacan en el cultivo de una temática que recoge las costumbres, sobre todo urbanas, de la sociedad chilena de entonces. Se interesan, además, por el retrato y el paisaje. Su paleta es cercana a la gama de los fríos, siendo el óleo la técnica preferida de su creación pictórica. Comparten un ideal estético: la destrucción de los modelos mantenidos por los artistas del siglo XIX. Son figurativos, aún cuando incorporan a su repertorio plástico muchas de las conquistas del arte moderno. En cuanto al plano social, expresan fuertes inquietudes. Su arte se transforma, en ocasiones, en una herramienta de crítica y enjuiciamiento.

desigual e injusto, frente al cual había que reaccionar. Los tolstoyanos, grupo de idealistas exaltados por las lecturas de Gorky, Bakunin y Malatesta, con su ideario de hacerse parte del sufrimiento de los humildes, están detrás de este sentimiento.

El arte de estos artistas se desarrolló, a falta de talleres propios, en piezas y conventillos. Un espíritu de bohemia y romanticismo se apoderó de su vida y su arte. Con ellos se perfila en nuestro país el tipo humano del "pintor bohemio", pobre y melancólico, el que tan acertadamente reproduce Exequiel Plaza¹⁷ en un retrato con ese título.

aún gran aceptación (naturalismos, romanticismos, realismos, etc.).

Dicha posición revolucionaria de los montparnassianos produjo más reacciones que adeptos, pero entre los que miraron con buenos ojos esta propuesta se encontraba el maestro Juan Francisco González. En la historia de la pintura chilena este grupo será el que se planteó en forma consciente y pragmática el arte como una realización autónoma, la cual debe escindirse de las representaciones miméticas del naturalismo.

El arte para ellos será un quehacer del intelecto que rompe con el pasado académico. El ideologismo montparnassiano se propuso, para realizar su "quiebre" con la tradición, varias metas; una de ellas, la principal, fue la de poner en vigencia y práctica las ideas de Paul Cézanne (1839-1906), aquellas que acuñó en su periodo de madurez (1880-1886), cuando se apartó de los impresionistas, tratando a la naturaleza como el cilindro, el cono y la esfera, animando con redes lineales el espacio opaco, y estructurando sus figuras como sólidos sintéticos. Todo esto hace destacar el papel del aspecto racional al servicio del arte y también el desprendimiento

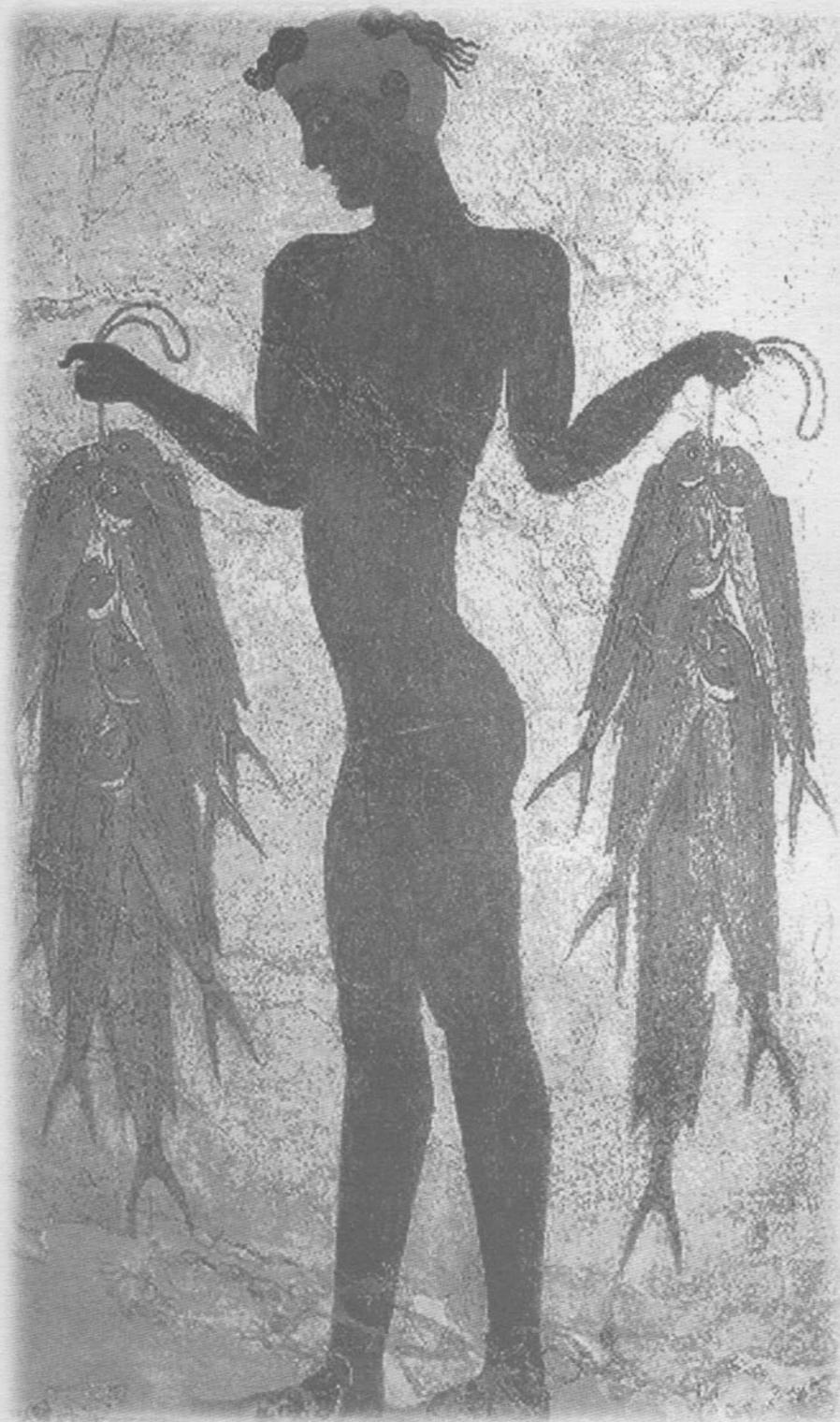
de escritores que en ese entonces eran poco conocidos. Al respecto, se puede citar entre otros a Ernest Hemingway y Paul Verlaine. El local preferido de reunión fue la *Gloserie des Liles* en el número 171 del Boulevard de Montparnasse.

Nuestros artistas que viajaron a París, como Luis Vargas Rosas, Enriqueta Petit, Manuel y Julio Ortiz de Zárate, José Perotti y Camilo Mori, se instalaron en el bohemio barrio, que en esos instantes era el crisol de las más temidas y audaces innovaciones artísticas. En las cafeterías este grupo de chilenos se reúne con artistas como Picasso, Leger, Miró y Calder. Es época todavía de apogeo del cubismo. De vuelta a Chile, y liderados por Luis Vargas Rosas, se unen para manifestar su disconformidad (rebeldía) contra el arte que preponderaba todavía en el país. Simbólicamente se denominaron Grupo Montparnasse, poniendo en evidencia su filiación ideológico-estética.

La primera exposición del grupo, realizada en junio de 1923, produjo asperezas y convulsión al público y a la crítica oficial. La polémica se desató a causa de esta nueva propuesta artística. Diarios y revistas publicaron las opiniones controvertidas, en especial aquellas que se adherían a las "reta-

guardias" de la época. La intención de la muestra fue provocar quiebres con el pasado, rupturas con la tradición estilística. Vargas Rosas pretendió iniciar un movimiento que exaltara la plástica contemporánea, dejando de lado el arte "amanerado", repetitivo y sujeto a convenciones que, en ese tiempo, tenía





de las propuestas pictóricas en donde las formas simples y el volumen esencial son caracteres de la nueva formalidad plástica de representación.

Esto lleva al Grupo Montparnasse a oponerse a toda pintura que llevase en sí los estigmas impresionistas y en especial a aquellas propuestas clásicas, románticas o realistas courbetianas.

El código del Grupo Montparnasse se forma con la propuesta de Cézanne, el racionalismo cubista y el desborde cromático de los fauves. Sumemos a todo esto la gran acentuación proyectativa de los sentimientos dados por el expresionismo alemán, que llama especialmente la atención para 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. Aquí ocurrió un encuentro frontal entre dos "francesismos". Aquél que conserva las tradiciones de la vieja escuela de París, con el otro que propugna formas sintéticas, avatares del color y deseos de manifestar en los lienzos las propias reacciones subjetivas. En resumen, los grandes lineamientos cezannianos, cubistas, fauves y expresionistas... todo esto, a la "chilena".

R

¹ Juan Mauricio Rugendas estuvo, después de su paso por México, largos años en Chile, desde 1835 hasta 1847. Dejó un importante legado de dibujos y pinturas, que recogen las imágenes más importantes de nuestras costumbres y tradiciones.

² La gramática castellana, la geometría, la historia, la mitología, la literatura, la filosofía y la anatomía eran considerados ramos de absoluta necesidad en la formación de un artista. Tales materias significaban el complemento teórico de los cursos técnicos: dibujo de cabeza y cuerpo, copiado de estatuas y estampas, composición histórica, dibujo con modelo vivo y pintura de ropaje natural, entre otros.

³ Discurso de Alejandro Cicarelli en la inauguración de la Academia de Pintura, referido en *Artes plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*, por Rosario Letelier y otros. Museo de Arte Contemporáneo, 1993.

⁴ Winkelmann, Johann, *Lo bello del arte*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1964, p.69.

⁵ Pedro Francisco Lira Recabarren, "Las Bellas Artes en Chile", en *Artes Plásticas en los anales de la Universidad de Chile*, cit. Por Rosario Letelier y otros, p. 22.

⁶ El gobierno había traído a Chile al pintor bordelés Rimundo Monvoisin con el objetivo de fundar la Academia (1843), iniciativa que no prosperó dado que el artista se transformó en el retratista de la



sociedad santiaguina, abandonando el propósito inicial.

⁷ Este Consejo tiene su origen en la Sociedad Artística, fundada por Pedro Lira y Luis Dávila en 1867, la cual se transformó en Unión Artística en 1885 y luego en organismo estatal, la Comisión Directiva de Bellas Artes (1887-1903).

⁸ Lizama Amésica, Patricio, Jean Emar, escritos en arte (1923-1925), Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Santiago, 1992.

⁹ Romera, Antonio, *Historia de la Pintura Chilena*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976.

¹⁰ Pedro Lira publicó este libro en 1902, en la Imprenta, Encuadernación y Litografía Esmeralda (Bandera 30, Santiago).

¹¹ Decreto Supremo, del 5 de marzo de 1929.

¹² La nómina de becados fue la siguiente: Jorge Madge Cortés, Julio Ortiz de Zárate, Camilo Mori Serrano, Isaías Cabezón Acaveño, Emilia Ladrón de Guevara Romero, Julio Vázquez Arriagada, Luis Vargas Rosas, Oscar Millán Valdovinos, Graciela Aranis Valdívila, Héctor Banderas Cañas, Gustavo Carrasco Délano, María Valencia Díaz, René Meza Campbell,

Héctor Cácers Osorio, Tera Miranda, Laura Rodig Pizarro, Armando Lira, laureano Ladrón de Guevara Romero; Abelardo Bustamante, Roberto Humeres Solar, Ignacio del Pedregal Corvalán, Inés Puyó León, Augusto Eguiluz, Marcial Lama Rojas y Rafael Alberto López.

¹³ Se le conoce con ese nombre por el año de la exposición que varios de ellos realizan en los salones del diario El Mercurio, y como del Centenario por coincidir su aparición con la celebración de los primeros cien años de la Independencia Nacional. Del grupo destacan Arturo Gordon, Pedro Luna, Exequiel Plaza, Agustín Abarca, Abelardo Bustamante, Alfredo Lobos, entre otros.

¹⁴ Palacios, José María, "Arturo Gordon", catálogo de exposición en Instituto Cultural de Las Condes, 1983.

¹⁵ Domingo Gómez Rojas, Revista Pacífico Magazine, junio de 1918.

¹⁶ A la partida de Álvarez de Sotomayor a España en 1915, el gobierno de la época le hizo presente su reconocimiento en un documento oficial, en cuya parte principal señala:

"El Gobierno no puede menos de ver con sentimiento esta renuncia, ya que con ella se priva a nuestro primer plantel de educación artística de un valioso concurso, al cual debe un gran número de jóvenes una amplia cultura asimilada bajo su fecunda dirección y un preferido rumbo espiritual, que les servirá de orientación para esfuerzos que, más tarde, han de llegar a enriquecer la producción artística del país".

¹⁷ Exequiel Plaza, uno de los integrantes más destacados de esta generación, pintó, para la Exposición Internacional de 1910, este cuadro con el cual obtuvo una Segunda Medalla.

¹⁸ Neruda, Pablo, Una Capitanía de Pintores, prólogo al libro de Waldo Vila, p.p. 11-12, Edit. Del Pacífico, Santiago de Chile, 1966.

¹⁹ Integran el grupo los pintores Luis Vargas Rosas (1897-1977), Enriqueta Petit (1900-1984), Julio Ortiz Zárate (1885-1946), Augusto Eguiluz (1893-1969), José Perotti (1898-1956), Jorge Letelier (1887-1996), Hernán Gazmuri (1901-1979), Camilo Mori (1896-1973), Waldo Vila (1896-1979) e Isaías Cabezón (1891-1936).