



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Artes

LAS BELLAS ARTES Y LA ACADEMIA EN CHILE
Itinerario de una disidencia (1842-1928)

Tesis de grado para obtener el grado académico de Licenciado en Artes
con Mención en Teoría e Historia del Arte

Autor: Andrés David Grillo Cuello

Profesora Guía: Sergio Rojas

Santiago, Chile

2006

A mis padres por su apoyo incondicional ;
a Paulina por su compañía inestimable.

Agradecimientos :

A Guadalupe Álvarez De Araya, Guillermo Machuca, Fabio Moraga, David Maulén, Luis Cortés y muy especialmente a Sergio Rojas.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
Introducción.....	1
CAPITULO I	
DESPERTAR CULTURAL.....	4
1.1 La estatua de cuero: la situación del arte chileno antes de Monvoisin.....	10
1.2 La cuestión académica.....	18
1.3 Libertad en la conciencia: el romanticismo.....	24
1.4 Antonio Smith.....	28
CAPITULO II	
CONSOLIDACIÓN DISIDENCIA Y OPOSICIÓN.....	32
2.1 Los primeros directores: Ernest Kirchbach y Giovanni Mochi.....	32
2.2 “Las Bellas Artes en Chile”.....	36
2.3 Juan Francisco González.....	43
2.4 Los tolstoyanos.....	55
2.5 Los Diez:.....	61
CAPITULO III	
LIDES VANGUARDISTAS.....	68
3.1 Grupo Montparnasse.....	69
3.2 Las Notas de Arte.....	73
3.3 Un nuevo Imaginario.....	84
3.4 Juan Emar.....	90
3.5 Recepción local de la vanguardia.....	101
3.6 Algunos alcances de la herencia montparnassiana.....	106
Conclusión.....	113
Bibliografía	115

RESUMEN

La lectura de este trabajo, permite una comprensión del desarrollo del campo artístico chileno a partir del arribo de las ideas liberales en torno a 1842 y la fundación de la Academia de Pintura en 1849, hasta el cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1928. Durante este período, la pintura chilena realizará la labor de asimilar la enseñanza de las academias de arte europeas, en un país carente de referentes claros acerca de lo que una producción artística significa, desde un discurso moderno. La función de centro de formación dada a la academia chilena desde la institucionalidad, la connotará como elemento gravitante para la producción de arte del país, en detrimento de las individualidades posibles. Una creciente oposición al modelo académico, dada su rigurosidad reglamentaria, irá constituyendo gestos de disidencia que se tornarán decisivos para la renovación de las artes chilenas, a contar de la primera exposición del Grupo Montparnasse en 1923, y el discurso elaborado por Juan Emar en las Notas de Arte del diario La Nación de Santiago.

A lo largo de este tránsito histórico, puede apreciarse como los artistas chilenos buscaron conformar una identidad y un discurso que lograra dar cuenta de lo asimilado en la Academia, así como una superación de la misma. Mediante la descripción de la polémica sucedida en 1842, entre los exiliados argentinos de la dictadura de Rosas, y un grupo de jóvenes poetas, se podrá apreciar la necesidad de la práctica literaria, como herramienta fundamental para la construcción de una identidad nacional. Desde el campo plástico, la necesidad de una práctica literaria, se tornará fundamental a su vez para contrarrestar la determinante influencia que la academia de arte poseía por su vínculo directo con la institucionalidad, situación que puede apreciarse a contar del texto “Las Bellas Artes en Chile” de Pedro Lira.

La producción artística considerada en nuestro trabajo, hará énfasis sobre gestos disidentes que permiten reconocer la resistencia al modelo académico y su posterior enunciación, en un discurso de índole vanguardista, en la detención y análisis de ciertos textos considerados de relevancia en la historia del arte chileno.

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX, la pintura en Chile, y las artes en general, evidenciaban la falta de tradición que el nuevo orden sucedido con la independencia de la corona española había traído, el de una sociedad que deseaba reconocerse como avanzada, desvinculada del cada vez menos influyente imperio español; los ideales liberales arribaban a Chile, y las elites en el poder les asimilaban para legitimar su posición y discurso. Inmerso en el necesario posicionamiento de las elites, la creación de un centro artístico de importancia de manos del Estado, se presentaba como solución a una nación carente de una producción pictórica por lo menos relevante. La realización de este proyecto, vio sus frutos con la fundación de la Academia de Pintura en 1849, lugar en donde se pretendía enseñar los conocimientos elementales de la pintura según cánones traídos de las academias europeas, del arte de la antigüedad clásica y posteriores maestros occidentales. Con ello, se pretendía formar artistas dedicados, a la vez que por decreto, realizar una serie de retratos de personajes de la historia chilena, imprimiéndole un evidente carácter institucional a todo lo que en materia pictórica de relevancia se generase desde entonces.

La situación se presentaba distinta para los tanteos literarios de los escritores republicanos. Hacia 1842, año de la fundación de la Universidad de Chile, la producción literaria radicaba principalmente en la prensa, que se enfocaba en la discusión política. Alrededor de aquel mismo año, la llegada al país de algunos exiliados argentinos, pondría en entredicho la producción lírica de entonces, que desde la pluma de Sarmiento, encendería una polémica decisiva para el cultivo de los distintos géneros literarios a posterior, pues ante ella los jóvenes escritores responderían formando la Sociedad Nacional de Literatura, como demostración de una convincente producción lírica que finalmente trocaría en una manifiesta carencia de ejercicio. No obstante, la Sociedad Nacional sentaría un precedente en el hacer literario chileno, pues a contar de ella la literatura comenzaría a ser practicada de manera seria, si bien atendiendo en un comienzo a cuestiones y temas nacionales, en

una disciplina que comprometería a sus escritores de manera particular tanto en su voluntad como en su construcción. Esta apropiación libre de la práctica literaria, contrastaría en el transcurso histórico con el desarrollo de las bellas artes, fuertemente determinadas por la institucionalidad rectora de la Academia.

Dada la insoslayable figura de la Academia, y la institucionalidad que la soporta, los artistas chilenos permanecerán vinculados a ella en virtud de su condición de único centro formador, careciendo de elementos críticos capaces de revocar su posición y discurso de manera eficiente. No obstante, esta situación no impidió que ciertos artistas imbuidos de una orientación pictórica particular, mantuviesen una postura, ya que no marcadamente opuesta, disidente. Disidencia entendida como oposición integrante y generadora de ciertas tensiones discursivas y plásticas dentro del campo artístico chileno, a contar de la fundación de la academia. Aquellos artistas o grupos formados dentro de la historia del arte chileno comprendida entre 1842 y 1928, han sido considerados en este estudio como agentes disidentes, en virtud de su capacidad de tensionar la homogeneidad de la producción artística en relación a una búsqueda personal de nociones artísticas distintas, no consideradas de valor en los regímenes académicos transcritos en Chile.

El valor de estos gestos disidentes, radicará en la acuñación de elementos propios en el desarrollo de una producción plástica nacional, que permitirán una creciente independencia de las instituciones imperantes y la asimilación de nuevos estilos en una síntesis no resuelta. Es hacia 1923, con el arribo de las vanguardias que los artistas del llamado Grupo Montparnasse traen, que una verdadera articulación de los elementos disidentes subyacentes pueden tomar forma en un discurso marcadamente opuesto, y que desde la escritura de Juan Emar en las Notas de Arte del diario La Nación, alcanzarán un alto desarrollo, constituyendo un documento de alcances contemporáneos decisivos para una nueva concepción de la historia del arte, la crítica e inclusive la práctica misma. La importancia, por tanto, que a este respecto tiene el Grupo Montparnasse y los textos de las Notas de Arte de La Nación de Juan Emar, consistirá en articular aquellos elementos disidentes de la historia del arte chileno, a través del discurso vanguardista que posibilita una clara escisión en la homogeneidad

del campo artístico chileno, situación que dejará en evidencia las limitantes en que había incurrido la educación artística en el país, noción a la cual algunos artistas se habían acercado de manera creciente en torno a los años de la primera exposición del Grupo Montparnasse. Por esta razón, un estudio comparativo de los alcances y diferencias entre los movimientos contemporáneos de arte y el Grupo Montparnasse respecto a su definición como movimiento de vanguardia, al cual se abocó en una primera instancia este trabajo, quedó postergado ante la necesidad de reconocer aquellos elementos que a partir de una incipiente producción artística, dieran cuenta de lo realizado por los montparnassianos y particularmente con la obra de Juan Emar.

La investigación presentada, retoma eventos que constituyen ejemplos significativos para la articulación de una disidencia, a través de ciertos textos que se proyectan como una superación de la institucionalidad del arte tanto como asimilación o superación de la misma, a contar del texto fundacional de la Academia, el discurso de Alejandro Cicarelli. Estos son: “Las Bellas Artes en Chile” de Pedro Lira, “La enseñanza del Dibujo” de Juan Francisco González, “Somera Iniciación al Jelsé” de Pedro Prado y Los Diez, y las “Notas de Arte” de Juan Emar. En la presentación de estos textos se evidenciará la insatisfacción por la labor de la institucionalidad durante el período, remarcando los alcances de una dirección artística incompleta. En este contexto, será la literatura entonces la que dará cuenta de la producción plástica, beneficiada por un desarrollo de su campo menos institucional, en donde una polémica de características similares a la sucedida en 1923, permitirá la asimilación y producción de una incipiente disciplina moderna.

DESPERTAR CULTURAL

El siglo XIX chileno se caracterizó en su producción cultural por una búsqueda urgida de identidad. Identidad esta en la que primaba el desperdiciarse del pasado colonial español¹, que desde la corriente liberal fue tipificado como un período oscuro que poco y nada había aportado al progreso americano². De ahí entonces la ingente necesidad de establecer en la sociedad independiente chilena instituciones que avalaran el nuevo orden nacido tras el colapso monárquico, siendo capaces éstas de encauzar las fuerzas libres de la joven República. La fundación de la Universidad de Chile, respondía a esta sentida necesidad por parte de la joven intelectualidad de reformar la educación, de corte escolástico, impartida en la Universidad de San Felipe, único centro de educación superior, y asimilar los nuevos conocimientos, ideologías, de los grandes centros del pensamiento del Occidente moderno. El año de su fundación, 1842, sentaría un precedente en el horizonte cultural chileno, pues en los años que circundan a la fecha en cuestión la declaración de la falta de poetas, como claro signo de una sociedad culta, por parte del exiliado argentino Sarmiento, se genera una polémica que pone a prueba el progreso de la nación chilena. La declaración de Sarmiento pondrá en circulación la cuestión de si efectivamente los años transcurridos desde el fin del coloniaje han posibilitado un horizonte cultural en que más que poetas, la intelectualidad chilena puede llevar a cabo la labor de reconocerse en una identidad particular, no hispánica, merced una producción que reflejaría lo americano, ilustrado, en el camino de las naciones libres – EE.UU., Francia e Inglaterra –.

¹ V. EYZAGUIRRE, Jaime. Ideario y ruta de la emancipación. V. a. JOCELYN-HOLT, Alfredo. La independencia de Chile : tradición, modernización y mito.

² Es recurrente la imagen de retraso aportado por los españoles en historiadores del siglo XIX. V. AMUNÁTEGUI M. Luis. Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile. V. a. LASTARRIA, José Victorino. Investigaciones sobre la influencia social de la Conquista y el sistema colonial de los españoles en Chile. V. a. JOCELYN-HOLT, Alfredo. La independencia de Chile : tradición, modernización y mito.

Las pugnas entre tradición y progreso, entre viejo y nuevo (clasicismo/romanticismo), enfatizarían la búsqueda de un discurso que aunara la perfección de las culturas clásicas y las nuevas corrientes, que proyectaban un auspicioso futuro desde una certera modernidad. En el seno de la Universidad, la polémica sobre la tradición³ enfrentará al inexperto liberal, Lastarria, con el versado americano ilustre, Bello, poniendo de manifiesto la vital necesidad de zanjar la cuestión colonial para coincidir definitivamente en la ruta hacia una plena realización chilena. Realización que como se verá, permanecerá en un plano de exigencias frente a una sociedad nacional que continuamente progresará en su economía, dejando al desarrollo de la Artes y las Letras bajo el alero de los gobiernos fuertes (Prieto, Bulnes, Montt) y las instituciones creadas por ellos, la iniciativa personal o el franco desamparo. Destaca por tanto la constante noción de insuficiencia desde la fundación de la Universidad de Chile hasta los años del advenimiento del modernismo dariano, situación en donde los esfuerzos por llevar a la intelectualidad y a las artes a un nivel de excelencia, culminará con una reforma educacional, que dejará en evidencia las falencias, que se afirmaba, eran producto de la negligente dominación española; hablamos principalmente del valor dado a la educación religiosa en la fe católica⁴.

En una república carente de un centro de estudios de tradición dialéctica, quizás en el caso chileno, un centro de estudios de tradición, no podían verse sino heridos los jóvenes ilustrados en su orgullo ante las diatribas de Domingo Sarmiento. Una revisión a la breve historia independiente, debería demostrar que la élite estaba lo suficientemente capacitada y ejercitada en el arte poético, así como en otros estudios, merced de los casi treinta años de existencia del Instituto Nacional, sitio en donde se buscaba impartir la mejor educación del país. Sin embargo, Sarmiento acertaba al interrogar a las letras chilenas por su producción y calidad, pues si efectivamente se estudiaba o practicaba la poesía ¿dónde era entonces visible su manifestación? ¿dónde el más sublime arte de una sociedad que se precia de ser culta y avanzada?.

³ Esta disputa es ampliamente tratada en STUVEN V., Ana María. Polémica y cultura política chilena, 1840-1850.

⁴ Para el radical impacto que tuvo en la cultura chilena la transformación hacia la educación laica V. SUBERCASEAUX, Bernardo. Fin de siglo. La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile.

Amenazados por las palabras del argentino, los jóvenes “poetas” (Tocornal, García Reyes, Sanfuentes, Ramírez, Núñez, Talavera, entre otros) formaron una Sociedad Literaria, que bajo el liderazgo de José Victorino Lastarria⁵ se propuso evidenciar que en el país la poesía y las artes más que ir por buen camino culminaban ya su consagración como obras de arte. Lejos de ser concluyentes, los versos de los chilenos carecían de desarrollo e imaginación y más bien evidenciaban la falta de un estudio adecuado y profundo, tanto en las artes como en las letras; la inexistencia de un gran centro de estudios estaba a la vista en una sociedad que entre otras carencias sumaba a ésta el reducido estudio filosófico en la Universidad de San Felipe, y una mínima participación de trascendencia no política de la prensa en el nuevo Chile.

¿Cómo entonces podrían los privilegiados jóvenes chilenos demostrar(se) que en su producción artística calidad y espíritu nacional conformaban obras dignas de admiración y reconocimiento, cuando se buscaba superar - negar – el pasado colonial, y la cuestión filosófica era insuficiente y retrasada, ligada a ese pasado por superar? : “la República surge gloriosa: se ven realizados con esto los únicos ideales filosóficos que habían germinado durante los últimos cincuenta años en los cerebros más ilustrados de Chile, y el pensamiento nacional vuelve a cerrar las altas puertas de la investigación filosófica para aplicar todos sus esfuerzos a la consolidación del nuevo régimen y al estudio de sus detalles políticos y de sus fórmulas administrativas. De ahí el silencio filosófico absoluto de la época posterior á la revolución”⁶. El arribo sucesivo de estudiosos y eruditos extranjeros entre los años 1828-1842, en donde uno de los más altos trabajos de índole filosófica tras la Constitución de 1828 fue la fundación de la Academia de Leyes con el correspondiente discurso de inauguración de don Buenaventura Marín⁷, produjo un primer y beneficioso intercambio ideológico y cultural

⁵ Significativo es el discurso pronunciado por el propio Lastarria al fundar dicha sociedad, En: LASTARRIA, José Victorino. Discurso de incorporación de D. J. Victorino Lastarria a una Sociedad de Literatura de Santiago, en la sesión del tres de mayo de 1842.

⁶ HUNEEUS, Jorge. Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile. p. 133.

⁷ *Ibid.* pp. 133-134

que paulatinamente moldearía un perfil moderno en la pobre vida cultural nacional, centrada principalmente en Santiago.

Hacia 1830, la figura del venezolano Andrés Bello, establecida en Chile, comienza a gravitar en el pequeño campo intelectual chileno desde la redacción de “El Araucano” y como Director del “Colegio de Santiago”, dando luces de sus amplios conocimientos de Literatura, Derecho e Historia; por cierto que entonces reunió en torno suyo a un grupo de chilenos que veían en él al ideal del americano ilustre, contemporáneo de los grandes centros del pensamiento moderno. Otras personalidades, de diversas disciplinas, iban llegando también al país, agregando nuevos conocimientos que daban la posibilidad de conformar una sociedad culta a un corto plazo con el beneficio del Estado: Lozier, Mora, Gorbea, Chapuis, Gay, Domeyko, Sazie, Desmadryl, Rugendas, Monvoisin, etc.⁸ Sin embargo, si bien una noción ilustrada del país y su geografía iba tomando cuerpo, la falta de continuidad, tradición en definitiva, en la profundización de los estudios, seguía siendo de sobremanera un impedimento, más allá de los ya importantes centros de estudio: Instituto Nacional, Academia de San Luis o el Colegio de Santiago.

Al momento del arribo de los exiliados argentinos, Sarmiento en Santiago, López en Valparaíso, hacia 1840, quienes protagonizarán las polémicas del año 42, Chile es un país que se educa pero no consta de una producción que avale el progreso obtenido, que rectifique el pasado, o sencillamente demuestre el beneficio colonial: “Algunos artículos de diatriba personal, una que otra composición en verso era todo lo que ofrecíamos como muestra del ingenio nacional al extranjero que visitaba nuestras playas”⁹. Ocurre un silencio complaciente y necesario después de la inestabilidad política de las décadas pasadas, que despreocupado por las cuestiones intelectuales y artísticas, deja al Estado actuar, como rector de la Nación¹⁰, auxiliado por ilustres extranjeros, cuyo aporte se hará fundamental para el futuro del país, “no porque no

⁸ Op. cit. 116.

⁹ BLANCO C., Manuel. Artículos escogidos de Blanco Cuartin. p. 657

¹⁰ V. JOCELYN-HOLT, Alfredo. El peso de la noche : nuestra frágil fortaleza histórica.

hubiesen jóvenes ilustrados y capaces, sino porque la sociedad, por una preocupación funesta, juzgaba los entretenimientos literarios solo propios de calaveras y no de una juventud seria” “Hacer versos era entonces como andar de tuna por cafés y chinganas”¹¹. Al amparo del Estado la elite hará descansar lo intelectual en las instituciones de la nación en alza para dedicarse a sostener una economía auspiciosa desde la agricultura¹², lo que no obstante, no le impide admirarse de los logros artísticos de Gil de Castro o Domenicone, o las estampas folclóricas de Rugendas, también por que éstos en su arte retratan la legitimación y enaltecimiento de las clases dirigentes del Chile republicano.

Durante este despertar al pensamiento el aporte del connotado profesor de filosofía del Instituto Nacional, Don Ventura Marín, y el libre pensador José Miguel Varas, elaborarán dos trabajos de significativa importancia para la evolución de la especulación filosófica en Chile: “Lecciones elementales de Moral” y “Elementos de Ideología”, libros en los cuales se expresaba el valor de la Ideología como doctrina del pensamiento, dando cuenta que a partir del análisis de las sensaciones y las ideas podía llegarse a comprender que la experiencia concreta determina fuertemente a la conciencia. Esta comprensión de la Ideología como estudio del pensamiento ligado a la Filosofía, daba indirectamente chance a suponer que con un acertado estudio de la ideas, las nuevas repúblicas americanas podrían prontamente suplir lo que las distanciaba de aquellas nuevas naciones herederas de las grandes transformaciones y revoluciones de los siglos XVIII-XIX¹³, noción por tanto que la vinculaba a los discursos elaborados desde la construcción de un ideario nacional en Chile con los propugnados a partir de la Revolución Francesa y el Romanticismo alemán¹⁴.

¹¹ BLANCO C., Manuel. Op. cit. p. 657

¹² V. JOCELYN-HOLT, Alfredo. La independencia de Chile : tradición, modernización y mito.

¹³ V. PINILLA, Norberto. La generación chilena de 1842.

¹⁴ V. PIZARRO S., Laura. La construcción de lo nacional en las historias de la pintura en Chile: desde la Republica Autoritaria a la Republica Parlamentaria.

Un emparentarse continuo a la situación europea por parte de los nuevos Estados americanos, obliga en Chile a disminuir e incluso negar el aporte colonial español, como un referente retrógrado que perjudicaba el limpio desarrollo del pensamiento. Con complaciente estudio, los chilenos ven vigorizarse la noción que de Estado moderno alcanzan a percibir, desde la permanencia y ejercicio de sus instituciones al constante arribo de estudiosos extranjeros, algunos como José Joaquín de Mora o Andrés Bello hacen escuela de sus conocimientos, otros pagados por el gobierno como Domeyko o Gay dejan perecederas huellas de su saber. Este es el panorama que encuentran los exiliados argentinos acostumbrados a debatir con las ideas en boga de manera radical. Domingo Faustino Sarmiento, el más enérgico, es quien desata una mentada polémica al declarar la inexistencia de poetas en el país: “Chile no tenía un poeta ni un periodista; tenía sólo abogados y clérigos...era una tabla rasa donde se había escrito con carbón lo que él llama su constitución”¹⁵, situación que lejos de ser despreciativa, empujaba a través de la cuestión la manifestación - oculta quizás - de la poesía chilena, con visos polemistas, tan cercanos a Sarmiento: “celebraba haber movido á la juventud chilena mostrándole una senda desconocida”¹⁶. La afectada respuesta no se hizo esperar, una acalorada defensa de los buenos poetas que había dado el suelo nacional culminó con la creación de la Sociedad Literaria, donde se propuso crear un concurso que diera por resultado la clara distinción de un grupo selecto de jóvenes poetas representando el alto nivel alcanzado por la intelectualidad chilena y la redacción de un periódico, “el Semanario”. “De su primer número se burló Sarmiento llamando á sus escritores los “seminaristas”; de su segundo la burla fue más pesada”¹⁷; con una ligera tradición el resultado no podía ser más claro; la ingenuidad de la factura unida al enaltecimiento nacional otorga un aporte desde la carencia de la disciplina literaria, corroborando entonces las claras suposiciones del polemista argentino¹⁸.

¹⁵ BLANCO C., Manuel. Op. cit. p. 657

¹⁶ BLANCO C., Manuel. Op. cit., p. 658

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ V. PINILLA, Norberto. La generación chilena de 1842.

La experiencia de la primera polémica de la llamada Generación de 1842 dará pie para un rápido ascenso en la producción de prensa y en la disciplina poética, demostrando a su vez la importancia de una tradición faltante, disipada en un discurso legitimador deseoso, urgido, de alcanzar su madurez, hecho que irá repitiéndose a lo largo del siglo XIX en el horizonte cultural chileno, sin ir más allá, aquella generada en la recién fundada Universidad de Chile entre Andrés Bello y José Victorino Lastarria, en torno al problema de la tradición colonial hispánica y su importancia versus los avances del Occidente europeo, liberal, y su necesario acercamiento americano, ejemplificado en el aporte jesuita¹⁹, desde donde un grupo selecto de hombres llevará la égida de la Nación, pensamiento fuertemente influenciado por la lecturas del pensador francés Joseph Renan; “a través de Renan se instala la convicción de que la Nación es creada o más bien sustentada por un grupo de hombres que encarnan y trabajan por la conciencia moral. Así la Nación se encuentra determinada por la voluntad de un puñado de hombres notables”²⁰. Imbuida también en esta búsqueda de identidad y legitimación las Bellas Artes fueron objeto de la dirección del Estado para representar sus intereses, demostrando el bajo nivel de producción y desarrollo en que se encontraban, descontando por cierto la alta recepción e importante producción del arte quiteño y cuzqueño.

1.1 LA ESTATUA DE CUERO: LA SITUACIÓN DEL ARTE CHILENO ANTES DE MONVOISIN

En la sesión del 26 de Julio de 1843 del parlamento chileno el tema a discutir era la repatriación de los restos de Bernardo O’Higgins, fallecido el 24 de Octubre de 1842. La cuestión era decidir cual sería la manera más rápida y efectiva de darle sepultura en el país que le había visto nacer. Otra cuestión de importancia también fue mencionada, la honra a su figura. El parlamentario, Pedro Palazuelos, interrogaba acerca de la suerte de un proyecto tal: “¿Quién la realizará?”, agregando “¿Va a ser de

¹⁹ V. Ibíd. y STUVEN V., Ana Maria. La seducción de un orden : las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX Elite cultural y cultura política: 1840-1850.

²⁰ PIZARRO S., Laura. Op. cit. p. 27.

cuero?...no puede ser de otra cosa, porque tan poco es lo que se favorecen las Artes y la industria que no habría en Chile quien hiciese una estatua a no ser de cuero”²¹. Después refiere jocosamente un hecho semejante ocurrido en Bolivia, en donde finalmente, con los cambios climáticos el monumento corrió pésima suerte. El episodio no deja de sorprender, si bien exagerado, respecto al estado en que se encontraba el medio artístico chileno, sin figuras ni obras relevantes, más cercano a la exposición del Cabildo de Santiago de 1556²² que a la producción artística de una República Moderna. Por esta razón, el proyecto de crear una Academia de Pintura, venía siendo anhelado por aquellos aficionados como la “Cofradía del Santo Sepulcro” (1846-1855) -Pedro Palazuelos, Miguel de la Barra, José Gandarillas-, chilenos que tenían en alta estima el desarrollo de las Bellas Artes y que la consideraban como una materia seria para el progreso de la Nación. La Cofradía debía en su interés a la labor realizada en el Instituto Nacional por Charles Wood, Alejandro Seghers, y sobretudo a José Zegers, a quien por su hábil concepción de las Bellas Artes el Gobierno encomendó la traducción de *Exercisses de dessin linaire* de Bouillon, como “Elementos de dibujo lineal”²³(1833). Este acercamiento a las artes a través del Dibujo fue generalizándose, primero desde el Instituto Nacional, y después desde los colegios particulares, aun transitando entre lo artístico y lo técnico. No hay que olvidar que la falta de una clara apreciación del arte, perjudicó los intentos del italiano Martin Petris en la Academia de San Luis, de hacerse fama y talento retratando a la aristocracia santiaguina, si bien el Director de la misma, Manuel de Salas había posibilitado la enseñanza del dibujo como materia elemental de la educación secundaria, este hecho no cambiaría sustancialmente hasta la llegada de Monvoisin. Se considera fundamental el arribo de los pintores extranjeros Charles Wood, Mauricio Rugendas, Raimundo Monvoisin, pero es con este último que los chilenos se verían por primera vez sacudidos en su pobre

²¹ En el periódico El Progreso de 28 de Julio de 1843; cit. en MORA C., Lilian. Escuela de Bellas Artes. p. 16.

²² V. VICUÑA M., Benjamín. , “El arte nacional i su estadística ante la exposición de 1884” Revista de artes y letras.

²³ PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. Santiago, Universidad de Chile. Cap. La Enseñanza Artística en el Plano Educacional. p. 50.

conocimiento de arte, en un acercamiento más por europeizarse o “modernizarse”²⁴. En Europa, un selecto grupo de chilenos le conoció envuelto en su fama de retratista y autor de pintura histórica, el primero de importancia fue el Ministro de Chile ante las cortes europeas, Mariano Egaña, a quien Monvoisin retrató, y cuyo retrato pudo ser apreciado a la vuelta del Ministro, hacia 1829. El trabajo causó sensación pues era un tipo de pintura nueva, “de facción diversa a la hasta entonces conocida, que no pasaba de la quiteña, o la que había popularizado el mulato Gil”²⁵, no había en definitiva retratos como el de Egaña. Le siguieron a Don Mariano en su relación con el pintor, Francisco Javier Rosales, promotor del viaje de Monvoisin a Chile como posible Director de la Academia de Pintura que el Gobierno de Bulnes pensaba crear, José Joaquín Pérez, futuro Presidente de Chile, José Miguel de la Barra y Pedro Palazuelos, figuras todas de gran trascendencia política y cultural. Cuando ya decidido Monvoisin de venir al país, exhibe al Ministro chileno sus obras en marzo de 1842, le plantea la idea de una fundación de una Academia de Bellas Artes, en donde él confía que hará “nacer un gusto desconocido, sin duda, en un país virgen” y “Orgullosa de la reputación que he adquirido en Europa, espero que mi nombre será citado un día con orgullo en Chile y que más adelante sus compatriotas podrán pronunciarlo con agradecimiento”²⁶. El Ministro Rosales reitera a Bulnes que Monvoisin “reúne en alto grado cuantos requisitos se pueden apetecer para llevar a cabo la idea que me había propuesto de la formación en Chile de una Escuela aplicada a la Artes y a la Industria y otra de Pintura;”²⁷. Convencido el Gobierno, da acogida a la petición de su Ministro.

En su primera exposición en los Salones de la recién creada Universidad de Chile (1843), pudo apreciarse un novedoso trabajo de dibujo y composición que puso a la República de cara al arte pictórico, en una sociedad que compraba un Ticiano original en “setecientos pesos, un Rembrandt en quinientos, un cuadro de batalla de Horacio

²⁴ Grupos de jóvenes aristócratas acudieron a Europa entre 1827 y 1830; otro grupo lo hizo entre 1840 y 1855, como Vicente Pérez Rosales. En FELIÚ C.,Guillermo. La sociedad chilena que conoció Monvoisin. En su: Monvoisin, p. 11.

²⁵ FELIÚ C.,Guillermo. op. cit. p. 13.

²⁶ FELIÚ C.,Guillermo. op. cit. 14-15

²⁷ Op. cit. , p.15.

Vernet...en ochocientos, y así sucesivamente”²⁸. La ciudad tampoco presentaba un paisaje alentador, sus edificios no eran gran cosa, conservando principalmente los legados por la Colonia: “Tan modesto exterior, tanta pobreza en los edificios, tanto desaseo en las calles polvorientas, con acequias que rebalsaban y veredas mal empedradas; con ausencia de monumentos, de buenos hoteles y posada”²⁹, hacía poco visible el nivel cultural de una sociedad que se proyectaba al nivel de la metrópoli.

El pintor francés corroboró el talento y la fama que lo precedían ante la opinión nacional, dando entonces a una buena cantidad de familias aristocráticas la opción de ser retratadas; todo hombre “de alguna situación y toda señora joven, deseaba ser retratado por Monvoisin, y éste a su vez, se empeñó en hacer los retratos de personalidades, que podían acrecentar su fama”, por eso es que urgido “por la enorme demanda y por la preocupación de amasar dinero, Monvoisin mercantilizó su arte”³⁰ a quien la conveniencia económica de sus modelos venía a llenar una gran ambición. Inmerso en la consolidación de los gobiernos fuertes del conservadurismo, Monvoisin esperaba que la promesa de convertirse en el Director de la anhelada Academia de Pintura diera pronta consolidación. El Gobierno le había liberado del derecho de internación “de cuadros, estatuas y demás elementos que traía para implantar la Academia de Pintura. Se le cedió una sala adecuada para instalarse, en el local de la antigua Universidad. Se hicieron los preparativos para fundar una escuela fiscal de dibujo y pintura...bajo su dirección, sin perjuicio de la Academia de Pintura que pensaba implantar por su cuenta; y se le anticipó dinero, a cargo de sus futuros emolumentos”³¹ y así establecerse legítimamente en Chile; sus preocupaciones durante las primeras semanas desde su llegada fueron: “ver realizada la Academia que pensaba fundar, organizar una exposición de cuadros que había traído de Europa y empezar los retratos de las personas más en boga de la vida santiaguina. Con la

²⁸ Op. cit. , p.16. Vicente Grez citado por Guillermo Feliú.

²⁹ Op. cit. , p. 18.

³⁰ VILA, Waldo. Monvoisin y su escuela. En: FELIÚ Cruz, Guillermo. Monvoisin. pp. 32-33.

³¹ *Ibíd.*

ayuda del gobierno se debía organizar una Academia de dibujo y pintura, bajo su dirección, de cuenta de la República, y sin perjuicio de la Escuela que de suyo quería plantear el señor Monvoisin³², sin embargo el Gobierno del General Bulnes ya había puesto sus ojos en la joven promesa de Antonio Gana, quien fue enviado a París a perfeccionarse. Gana muere a bordo del barco que lo trae de vuelta a Chile en las costas chilotas en 1846, situación que acaba con las pretensiones del Gobierno y posterga definitivamente las del francés, en su caso por problemas económicos, presentada en abril de 1843³³. Monvoisin, que había establecido las pautas visuales de lo que distinguía a una obra de arte de una pintura, daba justa razón a los acérrimos opositores a la herencia colonial pues trascendía a través de su obra el oficio, la distinción, y la medida humana de los temas en los que empleaba su arte, académicos, lo que se consideraba propio de una nación desarrollada, en oposición al arte quiteño y cuzqueño considerado inferior y retrógrado.

Desde la llegada de Monvoisin en 1843, la condición de una pintura chilena comienza a hacerse factible, pues la producción del artista se desarrolla desde el contexto de las familias bien posicionadas del país, remarcando que la obra es realizada para ser apreciada y exhibida en el contexto nacional, social y político de los chilenos afortunados. A diferencia de Rugendas, Wood, Charton o Graham, por nombrar algunos, que pintan con el ojo del explorador, ilustrando lo vernáculo, Monvoisin realiza el ideal republicano de la elite desde la perspectiva ya no sólo de la legitimación de la posición postcolonial, como la obra de Gil de Castro, sino que amplía dicha perspectiva al emplear sus conocimientos académicos contemporaneizando la realidad de los retratados americanos, ingresando así la mirada occidental, primer referente de asimilación del ideal estético francés que perdurará hasta la otra gran asimilación con el grupo Montparnasse y la llamada Generación de 1928. Puede notarse con lo anterior, que Monvoisin reunía todas las condiciones desde el pensamiento liberal para ser considerado como encarnación del progreso moderno francés, situación que lo oponía a las gobernaciones conservadoras

³² *Ibíd.*

³³ V. ARRAÑO U., Norma. Pintura chilena contemporánea : hasta 1910. Cap. Arte de la Independencia. Precursores extranjeros, p.12.

alrededor de 1842, más en concreto a la del General Bulnes, e influía en su esperada designación como posible Director de un centro artístico estatal, decisión que finalmente recayó en el pintor napolitano Cicarelli.

El pintor italiano, contratado para la corte del rey Pedro II en Rio de Janeiro, es solicitado para ejercer como Director de la Academia de Pintura que pretende fundarse en Chile. Firma un acuerdo con el gobierno chileno durante 1848. El 4 de Enero de 1849 aparece el primer decreto para fundar una Academia de Pintura en Chile con las firmas del Presidente Bulnes y Salvador Sanfuentes. Cicarelli gracias a obras maestras como “Filóctetes”, “Dante a la puerta del Infierno”, “Telémaco”, pero sobretudo “La revista militar del Rey Fernando II de Nápoles en honor de su hermano el Archiduque Carlos de Austria”, demostraba ser un aventajado pintor de tema histórico y mitológico, hecho de suma importancia para el Gobierno de Bulnes y la fundación de una Academia de Pintura. Así es como al ser contratado para instalar una Academia, se le facilitó para la enseñanza el uso de su propia colección de diseños y modelos clásicos, mientras él “se comprometía a recibir el número de alumnos que determinara el gobierno, sea como retratistas, paisajistas o escenógrafos”. En la Academia “se obligaba a trabajar anualmente dos cuadros, representando altos personajes de la República”³⁴. Aceptando las condiciones chilenas, el pintor napolitano se decide a ser Director de la Academia de Pintura de Santiago, fundada un 7 de marzo de 1849 con unos versos del poeta Jacinto Chacón y un discurso del propio Cicarelli. En él, expuso el desarrollo histórico del arte clásico tomando al sur de Italia como ejemplo de la realización de su ideal, claramente manifestando la tradición de la que él se hacía cargo para entonces hacer de la academia chilena semilla³⁵ de un desarrollo posterior; América al momento de su descubrimiento, no distaba del litoral itálico a la llegada de los griegos, “tierra

³⁴ PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. Cap. Alejandro Cicarelli y la Apertura de la Academia de Bellas Artes, p. 64.

³⁵ En relación al contacto con las obras de los maestros, dice: “Yo he sentido jerminal en mí estas semillas de virtudes que jamas me han abandonado en el curso de mi vida” . CICALLELLI Alejandro, Discurso Pronunciado a la apertura de la Academia de Pintura. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. p. 17.

virjen...con sus inmensos bosques habitados de salvajes u hombres primitivos”³⁶, más aún, Chile gracias a “su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera” reúne las mejores condiciones para “un rápido desenvolvimiento de las bellas artes”: “un clima benigno i templado, en donde el sol...colora con sus dorados rayos durante la mayor parte, los objetos que nos rodean...hace la imaginación viva i brillante, i la prepara para el bello ideal armonioso”. No hay mayor diferencia con los clásicos, sino “tantas analogías con la Grecia i con la Italia”, que, profetiza Cicarelli, “este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur”³⁷, y él, “el primero en poner esta semilla de prosperidad en América del Sud”³⁸. Esta mesiánica labor debía por tanto proyectarse con la belleza extemporánea del arte de los clásicos a través de un conocimiento profundo en dibujo y color. La primacía del dibujo por sobre el colorido será recalcada desde el primer momento por el maestro italiano, pues sino “el arte perdería lo que tiene de ciencia para tomar un carácter vago e incierto”: “el dibujo está en relación directa con el pensamiento, el colorido en relación con las sensaciones...el colorido debe estar subordinado al dibujo; de otro modo la sensación prevalecería sobre la inteligencia del pensamiento”³⁹. Respondiendo de esta manera a su formación académica, Cicarelli considera su labor como un apostolado de quien ha experimentado el sublime influjo del arte en toda su magnitud y perfección; es entonces que a partir de su persona, se propone el artista, la juventud chilena bregará en la disciplina del arte conformando una pléyade excelsa de civilización y desarrollo de la cultura occidental en América. El momento es crucial, arenga Cicarelli: “Elevad vuestra mente ácia la nobleza del arte; estended el horizonte de vuestras ideas” “¡Estudiosa juventud! mostraos reconocida a esta patria que os ama, correspondedle con una aplicación fervorosa a esta ciencia de amor: la gratitud es la primera de las virtudes i la base de todas las demas”⁴⁰. Esta labor debe responder a la identidad de un país joven que ha ganado su independencia, y su derecho a la cultura a su vez, con

³⁶ op. Cit. , p. 14.

³⁷ op. Cit. , p. 16.

³⁸ op. Cit. , p. 18.

³⁹ op. Cit. , p. 16.

⁴⁰ op. Cit. ,p. 18.

sacrificio. Recalca Cicarelli este aspecto, recordándoles a los asistentes y futuros alumnos que la patria se engrandece no sólo en la carrera de las armas sino también en las artes, estableciendo una analogía de carácter épico entre ambas: La carrera artística, “aunque opuesta a la de las armas, es gloriosa como ella. Si los hijos de la patria derramaron su sangre en los campos de batalla para asegurar su independencia i su grandeza, las bellas artes tienen la misión de fecundar esta “semilla”⁴¹ de virtud i patriotismo expresada por el italiano, ilustrando por medio del arte las hazañas de estos valientes. Así consiguen las naciones ser respetadas por sus vecinos i estimadas por la posteridad, porque el arte es la trompa de la gloria, que ensalza la virtud donde la encuentra, la levanta i la conduce al templo de la inmortalidad”⁴². Hay en las palabras del nuevo Director un claro sentido fundacional acorde con las autoridades del momento por su dimensión histórica como institución vástago de la gesta heroica de los próceres chilenos, también el recto ejercicio del estudio y práctica artística propios de la formación del maestro italiano en las obras de arte clásico. En su discurso, ambos sentidos permiten a Cicarelli situar la fundación de la Academia de Pintura como una demostración más de que en la comprensión del arte se requiere ante todo de la consistencia de un espíritu noble, característico de una cultura, nación o raza, que asentada en el seno de la Historia ha encontrado su destino. De ahí que en el sacrificio de aquellos “hijos de la patria” que “derramaron su sangre en los campos de batalla”, los chilenos dando prueba de su valor, de la nobleza de su espíritu, pueden luego acometer la empresa de las bellas artes ilustrando las “hazañas de estos valientes”. Estos antecedentes heroicos, que consiguieron liberar la conciencia de los colonos chilenos, homologan en el texto de Cicarelli la gesta artística romana - a su vez histórica y militar – con el futuro hacer de la Academia: “Los romanos colocaban a lo largo de las vías consulares los sepulcros de sus hombres ilustres beneméritos de la patria, para recordar al viajero sus virtudes, i estimularle a la imitación. Este lenguaje del arte salvó a Roma muchas veces, enseñando a sus ciudadanos a “inmolarse”⁴³ por ella, para librarla de inminentes peligros”⁴⁴. Sumado a

⁴¹ El termino entre comillas es enfatizado por nosotros.

⁴² *Ibid.*

⁴³ El termino entre comillas es enfatizado por nosotros.

esto, Chile, educado en la “santa religión” puede alcanzar la madurez “de la naturaleza de las cosas creadas”, “dar su fruto, i servir al fin que se ha propuesto un Ente infinito, que todo lo dispone, pero se escapa a nuestra limitada comprensión”⁴⁵. Razón en estos argumentos encuentra Cicarelli para afirmar que Chile será “un día la Atenas de la América del Sur”, encomendándose la misión de vincular la Academia chilena con la Historia del Arte Universal de la que se siente heredero. Tan llana homologación de contextos tan diversos pondrán al italiano en permanente entredicho de una visualidad chilena que poco se reconoce en la de la metrópoli pero que anhela fervorosamente desvincularse de la colonial hispánica.

1.2 LA CUESTIÓN ACADÉMICA

En los años alrededor de la fundación de la Academia, el panorama de la creación plástica evidenciaba dos antecedentes opuestos y significativos en la tensión productiva entre tradición y modernización: la pintura colonial, cuzqueña y quiteña, y el reciente arribo de los maestros extranjeros; Rugendas, Wood, Charton, y sobretudo, Monvoisin. La primera, creación híbrida de la evangelización, es una verdadera industria durante una buena parte del siglo XIX en Santiago con los escultores Pedro Blanco y Rafael Ignacio Jacome; también están el francés Boyer y el ecuatoriano Antonio Palacios⁴⁶. El trabajo de los santeros es muy apetecido, pero al cual sin embargo, se le opone un discurso proveniente de la elite que lo considera retrógrado y falto de valor estético: “la disposición injénita de los naturales de Quito para la pintura, que borronean un cuadro casi sin aprender a manejar el pincel” hace que no hagan más “que mamarrachos, pero mamarrachos de resaltantes colores, que agradaban en extremo a ignorantes colonos...Al principio, los Jesuitas dirigieron los talentos de sus

⁴⁴ CICARELLI Alejandro, Discurso Pronunciado a la apertura de la Academia de Pintura. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. p. 17.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ V. PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. Cap. Las primeras confrontaciones estéticas republicanas. Charles Wood – John Searle. p. 36.

habitantes i merced a sus esfuerzos nacieron artistas de cierto mérito. Pero despues de ellos, se encontraran en sus trabajos defectos a millares i ninguna belleza”. “No son figuras humanas, son monstruos los que delinean”⁴⁷. Una rectificación del gusto comenzaría a desacreditar esta tradicional manifestación artística, en un discurso que se asentaba en el desarrollo del arte europeo, que ya empezaba a cobrar relevancia en los círculos cultos del país; “aun la Iglesia se unía en esta campaña anti-quiteña”, “la “Revista Católica” está plagada de artículos y contrarias al arte de los imagineros artesanos”⁴⁸. Esta férrea animadversión al arte quiteño contrastaba con el agrado que producía la obra de los artistas extranjeros; Rugendas, relacionado con las tertulias de Isidora Zegers⁴⁹, Wood con sus clases en el Instituto Nacional y el diseño del escudo nacional⁵⁰, o la entusiasta recepción de Monvoisin en 1843.

La apertura a la cultura europea producía cambios sustanciales, que posteriormente delimitarían una discusión entre tradición y modernidad, donde el tema colonial propiamente tal iría desapareciendo gradualmente, cuyo rescate sucedería con el arribo de las ideas de vanguardia alrededor de la década de 1920, previa asimilación a la noción de lo hispánico americano. Mientras en los años de 1840-50, la voluntad de ultimar el arte colonial se hacía presente para bloquear el flujo adquirido desde la dominación española. Si bien no todo lo acaecido en materia artística merece el repudio de los chilenos republicanos, es importante por lo mismo devolver la justa medida de las Bellas Artes por sobre los “mamarrachos” quiteños a aquellos objetos u obras en donde se manifieste “sublime creación”, digna de ser admirada. Afortunadamente hay “quien ha descolgado del galpón ruinoso de un muladar una obra maestra de alguno de los célebres pintores italianos o españoles...quien, por una feliz casualidad, ha salvado de las llamas, en el momento mismo de ir a ser precipitado

⁴⁷ AMUNÁTEGUI, Luis M.. Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile. Revista de Santiago. (3): 44.1849.

⁴⁸ V. PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. Cap. Las primeras confrontaciones estéticas republicanas.

⁴⁹ V. BINDIS, Ricardo. La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días. Vol. I El despertar de la pintura en Chile. p. 6.

⁵⁰ V. PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. p. 41.

en ellas, un viejo i estropeado cuadro en el cual una gruesa capa de grasa i de mugre impedía contemplar una sublime creación del Ticiano o de Murillo⁵¹. Luego, no es una cuestión inquisidora la de menoscabar las obras traídas y copiadas del Ecuador o Perú, sino un reconocimiento que para obrar en arte, se requiere sobretodo una condición del gusto, para el cual algunos nacen y en el que todos deben ejercitarse: “Este empeño por la adquisición de esas reliquias de la antigüedad prueba *cierta* “reacción de buen gusto”, que es de esperar ponga término a ese “vandalismo”⁵² que ha destruido tantas otras i mutilado la mayor parte de las que subsisten...conviene hacer notar que no todas esas obras fueron traídas del otro lado del mar, sino que muchas son el producto del ingenio i del trabajo de Chilenos” cuyo carácter, “los predispone para el cultivo de las artes”⁵³. Se trata entonces de gestar una nueva identidad que remarque lo auténtico y propio de la “raza”⁵⁴ chilena, de movilizar los esfuerzos creativos de la Nación como una gesta heroica, para alcanzar el ideal del porvenir del país, en donde el arte es pieza fundamental, y ante el cual por fin el año de 1849 el Gobierno logra fundar su Academia de Pintura, no quedando en vano el derramamiento de sangre de los “hijos de la patria” en los campos de batalla a los que hacía alusión Cicarelli.⁵⁵

Los nuevos artífices del imaginario nacional debían reunir requisitos específicos como buena conducta y un mínimo nivel de estudios. Debían estudiar gramática castellana, geometría e historia; en sus cursos superiores, saber mitología y llevar

⁵¹ AMUNÁTEGUI, Luis M.. Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile. Revista de Santiago. (3): 37-38.1849.

⁵² El termino entre comillas es enfatizado por nosotros.

⁵³ AMUNÁTEGUI, Luis M.. Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile. p.38.

⁵⁴ Para una lectura del concepto raza y su recepción en Chile V. PINILLA, Norberto. La generación chilena de 1842. PIZARRO S., Laura. La construcción de lo nacional en las historias de la pintura en Chile: desde la Republica Autoritaria a la Republica Parlamentaria.

⁵⁵ “En la Academia de Pintura de Santiago, se suministrará la enseñanza elemental del dibujo para servir de introducción a todos los ramos de arte que suponen su conocimiento. Mas, su principal objeto es un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la Academia”. Artículo I del Decreto de 04/01/1849 que daba inicio a la creación de una Academia de Pintura, firmado por el Presidente Bulnes y el Ministro de Instrucción Pública, Salvador Sanfuentes; En RODRÍGUEZ M.,Emilio. La Escuela de Bellas Artes de Santiago. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. p. 62.

estudios de anatomía externa; para hacer composición histórica, saber literatura, retórica y filosofía⁵⁶. Una alta exigencia para un país que carecía de tradición, exceptuando la quiteña, por culpa de su “baratura i del crédito de que goza(ba) su jénero”⁵⁷, venía a acortar las distancias con los centros artísticos de Europa, Francia principalmente. Chile daba su primer paso y como tal necesitaba desde el discurso fundar su historia patria en la legitimación de la visualidad del arte. Con el precedente de la inmejorable obra de Gil de Castro para estos efectos- “une la historia nacional con la historia de la pintura”, dice Romera⁵⁸ -, la elite chilena ya había asentado su condición independiente en términos retóricos y simbólicos⁵⁹, por tanto la Academia venía a incluir en las beneficiosas consecuencias que la obra del Mulato había producido a la autoconcepción de la clase dirigente del país, un sentido nacional inspirado en sus gestas militares y hombres de bien. La Academia entonces dará el tono a la futura producción artística en el país, elevando su enseñanza al nivel de las grandes urbes, ingresando al arte chileno a la corriente del arte occidental moderno, homologando urbe y periferia.

Considerando el magno evento de su fundación, la Academia no era la consagración de una activa y horizontal producción nacional, sino un primer reconocimiento de la importancia de su disciplina, salvo el antecedente del taller/academia de Monvoisin: “Esto no constituye un golpe de florescencia artística, sino que el significado que se le concede consiste en señalar la fecha en que el Estado toma bajo sus auspicios la enseñanza de las Bellas Artes”⁶⁰; la proyección tampoco suponía un desarrollo vigoroso, puesto que el primer decreto de fundación de

⁵⁶ V. PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. Cap. Alejandro Cicarelli y la Apertura de la Academia de Bellas Artes, p. 65.

⁵⁷ “baratura i del crédito de que goza(ba) su jénero, no les es posible a los verdaderos artistas entrar con ellos en competencia” AMUNÁTEGUI, Luis M.. Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile. Revista de Santiago. (3):45.1849.

⁵⁸ ROMERA, Antonio. Historia de la pintura chilena. Cap. I Los Precursores, p. 17.

⁵⁹ V. JOCELYN-HOLT, Alfredo. El peso de la noche : nuestra frágil fortaleza histórica;. Cap. José Gil de Castro y la Nueva Sensibilidad.

⁶⁰ ARRAÑO U., Norma. Pintura chilena contemporánea : hasta 1910. Cap. Fundación de la Academia de Bellas Artes y Primeros valores nacionales, p.12.

la Academia, y su instalación propiamente tal, era el comienzo de la tradición plástica del Chile independiente: “No habría sido justo creer que iba a bastar la aparición de esta medida gubernativa para que de improviso el arte naciera en un país nuevo, sin ambiente ni tradiciones artísticas; que en materia arquitectónica no conocía otra cosa que el pasado género barroco, i en escultura i pintura, respectivamente, las imágenes vestidas, con caras i manos policromas; i los santos, mal dibujados, inexpresivos i de coloración desteñida”⁶¹. Claramente en esta afirmación de Rodríguez Mendoza, la imaginería colonial no puede ser considerada arte, por tanto, el primer logro de la Academia dentro de su propio campo era relegar a dicha manifestación artística a un plano secundario y obsoleto, argumentando su falta de perspectiva, trabajo de color y dibujo, en el que todas las grandes naciones se habían iniciado, de la misma manera en que años antes los distinguidos miembros de la elite chilena habían hecho desaparecer “los retratos de las autoridades metropolitanas, al igual que la noción de ciudadano hace desaparecer la idea de súbdito”⁶².

El rígido reglamento de la Academia enseñaría que el estudio de las Bellas Artes era un ejercicio serio en donde los dones, talentos y genios se ponían al servicio de nobles causas como la Patria, o la Fe, terminando por fin con cualquier resabio supersticioso incluido en las manifestaciones artísticas legadas desde los años coloniales; así como los jóvenes literatos de la “Generación del ‘42” habían dado dignidad y categoría al ejercicio de las letras, los alumnos de la Academia de Pintura ennoblecían la disciplinas de las Bellas Artes y protagonizaban un momento de suma relevancia para las artes chilenas. Este fue el curso que quiso dársele a dicha institución, este el apostolado donde Cicarelli plantaría su semilla. Sin embargo, al transcurrir de pocos años, la esperada Academia de Pintura, comenzó a ser objetada por lo ineficiente de su labor, a medio camino entre la norma académica y la improvisación. Históricamente se ha criticado grandemente la labor de Cicarelli por considerarle falta de imaginación y de poco talento, cuando precisamente esta

⁶¹ LETELIER R., MORALES E., MUÑOZ E. Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. p. 62.

⁶² V. JOCELYN-HOLT, Alfredo. El peso de la noche : nuestra frágil fortaleza histórica;. Cap. José Gil de Castro y la Nueva Sensibilidad. p. 90.

supuesta mala condición beneficiaba los propósitos de legitimación que el Estado chileno había pautado con el italiano previamente. Si el aporte de Cicarelli como artista fue menor, su comprometido aunque rígido hacer fue constante, y ante el cual el Estado se sintió satisfecho, corroborando a Cicarelli en el puesto, durante un considerable período, hecho que le permitió redactar un reglamento que posteriormente sirvió para exposiciones de la nueva Sociedad de Instrucción Primaria⁶³. Para otros la cuestión radica en quienes enseñan verdaderamente, quienes hacen escuela esos años. Salvo la obvia nueva institucionalidad académica con Cicarelli a la cabeza, el otro que ha revolucionado el ambiente, captando a los hasta entonces artistas aficionados, es Raymond Monvoisin, quien como ya hemos visto era candidato serio a la Dirección del proyecto de la Academia. “Su venida...hizo mucho eco en nuestra sociedad, i despertando el gusto sus trabajos, tuvo numerosos admiradores; los aficionados trataron de cultivar su amistad i de adquirir sus obras: i algunos jóvenes empeñosos hubo que se pusieron a trabajar bajo su dirección”⁶⁴. Sin poseer ni la disposición ni las condiciones necesarias para enseñar sus artes, se considera como discípulos – quizás más bien aprendices – a: Vicente Pérez Rosales, José Gandarillas, los argentinos Gregorio Torres y Procesa Sarmiento, hermana de Domingo, y muy especialmente a Francisco Mandiola; entre los alumnos de Cicarelli destacan: Manuel Tapia, Miguel Campos, Pascual Ortega, Cosme Sn. Martin – también alumno del Segundo Director, el alemán Ernest Kirchbach -, y el disidente Antonio Smith. En el grupo de los primeros puede apreciarse a aquellos privilegiados chilenos que pudieron viajar durante 1840-1855, aquellos que sumaban a su joven y reciente cosmopolitismo el estudio y conocimiento de la pintura, en los segundos, aquellos ligados al nuevo orden pictórico impuesto desde la Academia.

⁶³ “No puede culparse a Cicarelli de lo que era en parte el resultado necesario de una sociedad en formación(---)” en PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. p. 70.

⁶⁴ LIRA Pedro. Las bellas artes en Chile. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. p. 22.

1.3 LIBERTAD EN LA CONCIENCIA: EL ROMANTICISMO

La década de 1840 traería en la consistencia de sus transformaciones un nuevo elemento que pondría énfasis en lo artístico y lo cultural hacia lo político y social del Continente: El Romanticismo. Con la inevitable permeabilidad que trajo el contacto con Europa el advenimiento de la Independencia, el arribo de las ideas románticas fue ingresando poco a poco con una perspectiva reducida e inofensiva. Después de la nueva paz adquirida tras el conflicto bélico con la Confederación Perú-Boliviana, los nuevos autores franceses pudieron ser leídos regular y contemporáneamente asimilándose de esta manera, elementos románticos que irían cobrando resonancia hacia los años de 1842; “parte importante de los libros que llegaban y se publicaban en Chile correspondían a autores románticos. Víctor Hugo, Lamartine, Byron, Herder, Goethe, Larra, Espronceda y Zorrilla eran los autores que salían de las imprentas de las editoriales establecidas por los españoles Manuel Rivadeneira, José Santos Tornero y Pascual Ezquerro.”⁶⁵. No obstante, las lecturas del Viejo Continente adquirieron cuerpo con la llegada de los emigrados argentinos (Sarmiento, López, Alberdi) que llevarían aquellas a un desarrollo de las ideas hasta entonces desconocido en el país. El azuzamiento de los argentinos, encauzaría el sustrato social de la literatura romántica, como un cuestionamiento de la verdadera estabilidad de la sociedad chilena post batalla de Lircay (1830), un ir más allá que antes de su presencia no comprometía la homogeneidad de la elite en el poder. “Los pamperos, como se les llamaba, nos han sido, dígame lo que se diga, en extremo benéficos...Lo que queremos decir es que la iniciativa, el ejemplo, fueron argentinos, y tanto lo fueron, que sin los bruscos ataques de Sarmiento contra la esterilidad de nuestro Parnaso, no tendríamos tal vez la multitud de vates que han desmentido aquellas por entonces muy justas acusaciones”⁶⁶. Los argentinos traen nuevas ideas, que sin embargo no los hacen eruditos, pero acostumbrados ya a polemizar, principalmente Domingo Sarmiento, sacuden a la feble intelectualidad chilena. Éste venía inspirado

⁶⁵ STUVEN V., Ana María. La seducción de un orden : las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX. p. 68.

⁶⁶ BLANCO C., Manuel. Artículos escogidos de Blanco Cuartin. Cap. Bohemios de Talento. pp. 664-665.

por las lecturas de Saint-Simon y Leroux, socialistas románticos, que habían influenciado también a Echeverría⁶⁷, con ansias de reformar las letras americanas hacia una plena libertad de pensamiento y acción. La condición americana no admitía la convulsión social que el Romanticismo iba intercalando a lo largo del siglo XIX en Francia, pues con un solo actor en el poder y en el devenir de la cultura, “la clase dirigente temía que en el proceso de recuperar la cultura nacional afloraran costumbres y tradiciones que en muchos sentidos, podían conducir al cuestionamiento de la legitimidad en la hegemonía de su poder, construida desde la organización del Estado”⁶⁸. La recuperación de una cultura nacional no era sino la negación de lo impuesto desde la Colonia, para reconocerse urgentemente en una identidad chilena que pugnaba por la efectiva realización de una cultura nacional que la identificara, es a esta necesidad que el romanticismo vino a encajar como arma de desarrollo a partir de la cultura, la literatura más exactamente; “el romanticismo sirvió a la finalidad de la independencia cultural y política: el corte del cordón umbilical que le ataba a la Madre Patria...El movimiento asumió, por lo tanto, un primer contenido rupturista, convirtiéndose en responsable e inspirador de la discusión en torno a la necesidad urgente de realizar las culturas nacionales”⁶⁹. La corriente liberal hispanoamericana vio con buenos ojos las posibilidades románticas, adaptándolas a su discurso reivindicatorio y dialéctico: “la negación antidialéctica del pasado español, la postura adánica, la voluntad de independencia política y cultural, la afinidad con las doctrinas de progreso, y la dedicación hacia el forjamiento de identidades nacionales⁷⁰, todas ellas entrelazaban el discurso del romanticismo europeo con el liberalismo criollo”. En este ambiente de instigación a través de las ideas románticas, Sarmiento juzgó estéril la *poesía* chilena. Vicente Fidel López hizo lo suyo con el artículo *Clasicismo y Romanticismo* publicado en la *Revista de Valparaíso* en mayo de 1842, hecho que

⁶⁷ “el socialismo romántico de Saint-Simon y su discípulo Pierre Leroux fue una de las corrientes románticas que tuvo mayor receptividad en Hispanoamérica. Inspiró el Dogma Socialista del argentino Esteban Echeverría (1838), e impregnó el discurso político de Sarmiento”. En STUVEN V., Ana María. La seducción de un orden : las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX. p. 198.

⁶⁸ Op. Cit. pp. 204-205.

⁶⁹ Op. Cit. pp. 196-197.

⁷⁰ Op. Cit. p. 197.

después sería conocido como la polémica del Romanticismo, en donde José Joaquín Vallejo, *Jotabeche*, criticaría ásperamente las palabras del emigrado argentino⁷¹. En dicho artículo López juzga duramente a la clase dirigente chilena, que había abandonado el interés por el arte y la cultura como manera de hacer prevalecer el poder que había conseguido sin cuestionamiento por miembro alguno, no incluido en su estructura; la simple novedad del romanticismo podría traer aparejada el germen de la disolución: “Una novedad provoca dudas, reflexiones, desengaños, que todos a la vez son síntomas mortales, para la dominación pacífica del antiguo régimen”, así sucede con “todo aquello que es nuevo y que, por serlo, sale del círculo trazado por los intereses y tendencias del espíritu conservador”⁷².

Más allá de la polémica que se da entre López y Vallejo sobre la pertinencia del romanticismo en Chile, de la correcta adecuación de su forma como manifestación artística de valor, se deja ver en las palabras del argentino un nuevo sentido respecto de la necesaria condición de opuestos que tensionan la evolución del pensamiento, y que por ende son fundamentales en el desarrollo de toda mentalidad moderna. La cuestión de la forma, que en Vallejo es de gran importancia para calificar al romanticismo y sus partidarios como facilistas⁷³, así como en las palabras de Antonio García Reyes, parlamentario, que ofendido por como se ha haba escrito la cuestión, sentía que el asunto era llevado más allá de los márgenes propios de un debate literario, donde “en vez de polémicas, se ha excitado una riña de puñal, en vez del tono comedido que la educación recomienda, se ha empleado la manera de la plebe

⁷¹ V. PINILLA, Norberto(comp.). La Polémica del romanticismo en 1842 : V.F. López, D.F. Sarmiento, S. Sanfuentes.

⁷² LÓPEZ , Vicente F., “Clasicismo y Romanticismo”, Revista de Valparaíso, 1(4).1842. En: STUVEN V., Ana Maria. La seducción de un orden : las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX. p. 209.

⁷³ Para ser romántico no hay más “que abrir la boca, echar tajos y reveses contra la aristocracia, poner en las estrellas la democracia, hablar de independencia literaria...tutear a Hugo, Dumas y Larra”, José J. Vallejo, art. en El Semanario de Santiago, nº 2, 21 de julio de 1842; cit. En: STUVEN V., Ana Maria. La seducción de un orden : las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX. p. 210.

soez”⁷⁴, acusando a Sarmiento de aplicar tácticas inmorales, pronto dejó ver que lo que estaba en debate no era un nuevo estilo sino la condición misma de la clase dirigente como gobernación competente, desarrollada, formada en el libre pensamiento y acción, como bien lo ejemplifican las palabras de Larra, a quien Alberdi parafrasea: “libertad en Literatura como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época”⁷⁵. Pero sin duda, el aporte germinador de las polémicas alrededor del año '42 estaba lejos de ser aprehendido por su formalismo, por la supuesta superioridad de Víctor Hugo sobre Horacio; su verdad radicaba en el establecimiento de discursos opuestos que a partir de su enunciarse inicial en esos años darían forma a campos específicos y significativos en el conjunto social y político, como son los del Arte y la Literatura. Sarmiento define con claridad lo obtenido al cabo de la polémica del romanticismo: “la cuestión del romanticismo ha sido, sin embargo, de mucho provecho. Bajo la apariencia de una cuestión literaria, se han desarrollado principios sociales que le importa a la juventud estudiosa no perder nunca de vista; y se han despertado esas dos tendencias que se hacen la guerra en todas las sociedades y que en la nuestra parecían estar adormecidas, a saber, la del progreso, la del statu quo”⁷⁶. Es por tanto, de vital importancia reconocer en la Generación de 1842, y lo que sucede alrededor y desde esos años de gran significado para comprender las líneas en torno a las cuales se delimitarán todos los acontecimientos artísticos y culturales de la sociedad chilena hasta la década de 1920, entre un conservadurismo que paulatinamente irá encontrando su vínculo con el pasado colonial, y un cuestionamiento de corte liberal-romántico que estimulará el conocimiento de nuevos horizontes. La estructura inicial de este escenario asemejará aquel del año 1923, cuando la renovación plástica e intelectual del Grupo Montparnasse polemice con la crítica artística del año correspondiente, armada con la pluma de Jean Emar, que desde sus Notas de Arte del

⁷⁴ Antonio García Reyes, “Cuestión Literaria”, El Semanario de Santiago, nº 4 (4 de agosto de 1842) En: STUVEN V., Ana María. La seducción de un orden : las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX. p. 213.

⁷⁵ Juan Bautista Alberdi, “Algunas vistas sobre la Literatura Americana”, Revista de Valparaíso, tomo I, nº 6 (julio de 1842). En Ibíd.

⁷⁶ SARMIENTO F., Domingo, “Segunda Correspondencia de un Imparcial”, El Mercurio de Valparaíso, 7 de Agosto de 1842; cit. en STUVEN, Ana María, Ibíd.

Diario La Nación de Santiago, reformularía el campo artístico chileno, y con ello su historia e identidad.

1.4 ANTONIO SMITH

Los efectos del romanticismo trasvasiado de Europa, mediada por los extranjeros relevantes en esos años (Bello, de Mora, Sarmiento, López, Alberdi), en polémicas de largo aliento, produjeron en los intelectuales y artistas del país un reconocimiento de su obra y su trascendencia social de satisfactoria manera; el romanticismo había dado al pensamiento liberal una dimensión estética que vinculaba la acción política con la cultural, dando a su vez legitimidad a las individualidades creativas, a condición de cualidades nobles, o “méritos”⁷⁷, en espíritus que se consideraban privilegiados. En medio de esta absorción del romanticismo, la Academia de Pintura buscaba demostrarse su vinculación efectiva a ese suelo fértil, que Cicarelli considerase la futura Atenas, y que daría tantas satisfacciones a sus habitantes. La verdad era que el maestro debía resolver todos los vacíos propios de un país con ninguna tradición académica, “dirigir no solamente la enseñanza artística, sino también la intelectual de sus alumnos”⁷⁸. El desafío de tan exigente labor va cobrando el prestigio de la Academia y su Director, quien ve demorarse logros relevantes que el Gobierno y la sociedad chilena van exigiendo. De sus primeros discípulos destacan: Manuel Mena, Luis Toro, Luciano Laínez, Vicente Falcón, José Castañeda, Antonio Smith. Fue durante el primer concurso de composición que sucedió la disputa entre los partidarios de Lainez y Mena, y que terminó con una trifulca donde Smith habría recibido un golpe que le desvió la nariz⁷⁹. Sería Smith el primer disidente de importancia de la Academia,

⁷⁷ “Sarmiento...afirma que el romanticismo fue una forma de insurrección literaria que después de destruir antiguas barreras, no construyó un orden alternativo”. Hay que hacer “concurrir la ciencia, el arte y la política”, establecer un “gobierno democrático y “el triunfo del mérito, tal como se presente”.En STUVEN Ana María. Op Cit p. 211.

⁷⁸ MORA C., Lilian. Escuela de Bellas Artes. p. 25.

⁷⁹ V. GREZ V., Vicente, Antonio Smith .Historia del Paisaje en Chile.

a quien se le consideraría el primer pintor romántico de Chile. Hacia fines de la década de 1850, la producción de la Academia parecía estar entrando en un período de decadencia que hacía peligrar los esfuerzos invertidos en ella, principalmente los gubernamentales: “algunos alumnos la habían abandonado, el maestro perdía prestigio y la crítica le había hecho objeto de sus sátiras; a esto vino a sumarse la rivalidad y la pedantería de un pintor francés⁸⁰ que residía en Santiago, el cual pretendía suceder a Cicarelli en la dirección de la Sección de Bellas Artes. El Gobierno llegó a creer en la incompetencia del maestro y envió a estudiar a Europa a los alumnos más aventajados de la Academia, Miguel Campos (1844-1889) y Pascual Ortega (1839-1899)”⁸¹. Ante la incompetencia o excesivo celo académico de Cicarelli, aquellos alumnos en desacuerdo con sus enseñanzas no tenían mayores opciones que acudir al otro maestro, Monvoisin, o realizar el necesario viaje al continente europeo. La rivalidad entre ambos pintores se hizo constante, “buen muchacho que nada sabe de pintura” le llamaba Monvoisin, Cicarelli respondía con un “tengo a Monvoisin bajo las suelas de mis zapatos”, cuando años antes ambos en Brasil, Monvoisin había retratado a la Emperatriz, y fue duramente criticado en la prensa, Cicarelli definiría su labor como “la de un apóstol del arte en la América española, cuyo apostolado dará su verdadero fruto”⁸². Si la Academia no era el mejor lugar para educarse en las Bellas Artes, había que encontrar una situación satisfactoria para esas inquietudes propias del siglo XIX, románticas, liberales o simplemente necesitadas de un conocimiento serio de la disciplina. El primero en hacerse artista independiente de la Academia, amén su esfuerzo, búsqueda y necesidades fue el excéntrico y autodidacta Antonio Smith, quien para muchos reúne los atributos de pintor romántico; la otra figura de importancia que no debía su talento a la Academia era el pintor copiapino Francisco Javier Mandiola, quien siendo considerado discípulo de Monvoisin, ni éste ni sus años allí aportaron mayor arte a su estudios.

⁸⁰ Ese pintor era el francés Ernest Charton de Treville quien retó a un duelo artístico al italiano. Cicarelli no respondió. En BINDIS, Ricardo. La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días. Cap. I, p.12.

⁸¹ MORA C., Lilian. Escuela de Bellas Artes. p. 27.

⁸² PEREIRA S., Eugenio. La existencia romántica de un artista neo-clásico. En: FELIÚ Cruz, Guillermo. Monvoisin. pp. 52 y 51.

Smith, que desde muy joven manifestó interés por la pintura ingresó a la Academia con la efervescencia juvenil de ver cumplidos sus anhelos de convertirse en un gran artista⁸³. Mas, la Academia pronto dio a entender al joven artista que la espontaneidad y las innovaciones carecían de asidero en la enseñanza de Cicarelli, más aún este, “despreciaba el paisaje, estimándolo solo en mui poco cuando era una copia servil de la naturaleza”⁸⁴, palabras que a un amante del paisaje como Smith deben haber sonado a aberración, entonces “viendo desvanecidos sus ideales, convencido de que bajo la dirección de Cicarelli no podría dar un paso adelante, i sí muchos hacia atrás, se retiró de la Academia, se retiró *insalutatu hospite*, sin anunciar su partida, i dejando por terminar un cuadro principiado que jamás reclamó”⁸⁵. Desde ahí su deambular por Chile y por Europa que lo convirtió en un gran pintor del paisaje. Su mayor aporte lo recibió en la Academia de Florencia a manos del pintor húngaro Karl Markó, eminencia del paisaje. Posteriormente, y salvo un par de excentricidades, vuelve a dedicarse a la pintura con un taller paradójicamente frente a la Academia chilena.

Hay en el gesto de Smith una primera condición como figura necesaria en la gestación de líneas diferenciadas de pensamiento y producción en las artes visuales chilenas, pues como protagonista indiscutido de la disidencia permite visualizar desde afuera la evolución que cobra el referente académico. Smith abandona la Academia, visita esporádicamente el taller de Monvoisin, viaja a Europa, y logra en su propia obra eclosionar elementos neoclásicos y románticos, imprimiéndoles un estilo particular que caracterizaría a toda su obra. Así ocurre en su obra que la asimilación del romanticismo en las artes plásticas adquiriera los rasgos ya asentados en la literatura con los del '42, retomando aquello de que “particularmente en Chile, el romanticismo sirvió propósitos de reivindicación de una autonomía intelectual, y de creación de una identidad cultural”⁸⁶. Luego, Smith llevará a cabo la oposición al arte académico,

⁸³ V. GREZ V., Vicente, Antonio Smith .Historia del Paisaje en Chile.

⁸⁴ *Ibíd.*, pp. 44-45.

⁸⁵ *Ibíd.*, pp. 46-47.

⁸⁶ STUVEN V., Ana Maria. La seducción de un orden : las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX. Santiago, Universidad Católica de Chile, 2000. p. 200.

reducto conservador, y en una acción y obra romántica plasmar los anhelos de una ideología liberal que admiraba en los grandes paisajes del artista, una obra nacional desvinculada de lo ilustrativo y cercano a un sentir propio del carácter chileno, dando por sentado que no se requería de la institución única del Estado, convirtiendo la visualidad hacia una pluralidad que permitiría el arribo de un arte moderno, aunque tardíamente. Con posterioridad la Academia de Pintura daría grandes nombres al arte chileno, pero aún con ellos no sería capaz de reconocer a su condición en suelo americano, afanada en pertenecer a la historia del arte occidental⁸⁷.

⁸⁷ Guillermo Machuca elabora una relación permanente de imposibilidad del arte en Latinoamérica como autoreferencia validada por cánones europeos. MACHUCA, Guillermo. Historia - pintura en el nuevo mundo : una relación infundada. A este respecto Sergio Rojas también plantea como anteposición de este permanente emparentarse con el desarrollo del arte en el occidente moderno, la importancia de una pregunta por la tradición, y el arte. ROJAS, Sergio. Herederos de la discontinuidad. Por otro lado, Pablo Oyarzún establece que la historia del arte en Chile previa aparición del Grupo Signo en la década de 1960 constituiría principalmente, una “suma de gestos” en OYARZÚN R., Pablo. Arte en Chile 20-30 años. Arte, visualidad e historia.

CAPITULO II

CONSOLIDACIÓN, DISIDENCIA Y OPOSICIÓN

Los años siguientes de la dirección de Cicarelli, la Academia recibirá a dos maestros extranjeros, al alemán Ernest Kirchbach y a otro italiano, Giovanni Mochi. Son años de continuación del proyecto académico que había dejado a su primer director como un personaje negligente, y ante lo cual los artistas que siguieran la ruta de Cicarelli debían demostrar su competencia en la creciente, aunque disminuida, exigencia nacional. Ernest Kirchbach, se hizo cargo de la Academia a partir del año 1870, tras la experiencia en Dresden, ciudad de donde era oriundo, después de una meritoria carrera desde la Academia de Munich, donde fue alumno, y logrando entre otras cosas ser nombrado pintor de la corte del rey de Sajonia⁸⁸; hizo pinturas murales en la Koeniglich Rendentz de Munich y junto a su maestro Julio Schnorr, en la Pinacoteca de Dresden, cuando éste era Director de la Escuela de Pintura de esa ciudad. Julio Schnorr había decorado el Palacio Mausino durante su estadía en Roma⁸⁹. La obra más significativa de Kirchbach había sido la ilustración de la “Biblia en Imágenes”. Antecedentes todos que indicarán la línea del maestro.

2.1 LOS PRIMEROS DIRECTORES: ERNEST KIRCHBACH Y GIOVANNI MOCHI

La expectación del nuevo Director tenía más que ver con la salida de Cicarelli que la obra del alemán, pues se esperaba mayor flexibilidad de parte de la nueva eminencia contratada. Sin embargo su figura se muestra más bien difusa cuando se enuncian sus alcances. Lo más destacado es la brillante generación de alumnos que tuvo, algunos de los cuales se transformarían en figuras señeras de la plástica

⁸⁸ BINDIS, Ricardo. La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días. Vol. I El despertar de la pintura en Chile, pp. 25-26

⁸⁹ V. PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. Cap. La Academia de Pintura bajo la Dirección de Ernesto Kirchbach, p. 185.

nacional, hasta hoy considerados maestros en su arte: Juan Francisco González y Alfredo Valenzuela Puelma. También los notables Cosme Sn. Martín, Pedro León Carmona, Evaristo Garrido, Ramón Subercaseaux, Abraham Zañartu, todos artistas de renombre. En su corta estadía en el país – hasta 1875 – intenta traspasar los conocimientos de lo que mejor sabe hacer: el interés por el dibujo y la composición, elementos estructurales producto de su formación gótica, nórdica⁹⁰, el tema mitológico-medieval, y la pintura mural. La marca de la educación recibida puede notarse en el énfasis en el dibujo, particularmente en las vestimentas, y en esa “intensa enseñanza del griego y el latín desde la edad temprana” dada a los jóvenes sajones; “la inclinación por los temas antiguos...el fanatismo operático, la (búsqueda de) representación de las grandes masas” que puede apreciarse en Kirchbach, se debía a la fusión de los estudios clásicos con “la formación que se inculcaba en la Villa Médicis y en las principales academias de arte europeas”⁹¹. Respecto de su labor específica se le considera negligente, similar a las consideraciones que se tienen de Cicarelli. La condición fundamental que le dio a la enseñanza del dibujo, sin embargo, potenció un sólido estudio de éste, en detrimento del colorido, donde su gran aporte habría sido el estudio del dibujo con modelo vivo, quizás esto ha hecho decir a algunos pocos que su labor fue una verdadera transformación⁹². Lamentablemente, su sentido ilustrador se perdió en sus clases en la academia santiaguina. Sus aportes son más bien no considerados y se le recuerda en la misma senda que su predecesor, rígido, y con el defecto de un arte frío, escenográfico. Onofre Jarpa, discípulo suyo llegó a decir que “nunca lo comprendimos ni nos interesó su enseñanza”⁹³, Lira lo considera con una atracción enfermiza por los temas lejanos⁹⁴, más aún, que hizo “pedantería tudesca”⁹⁵, frases que dejan en claro la mala reputación que ha tenido hasta hoy.

⁹⁰ Op cit. p. 186.

⁹¹ BINDIS, Ricardo. La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días. Cap. I, El despertar de la pintura en Chile, 1979, p. 25.

⁹² MORA C., Lilian. En su Tesis plantea que Kirchbach logró “una completa transformación de nuestras viejas enseñanzas”, y que “su reforma artística persigue una finalidad pedagógica”. En MORA C., Lilian, Escuela de Bellas Artes. p. 29.

⁹³ PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. p. 187.

⁹⁴ V. BINDIS, Ricardo. La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días .

El italiano Giovanni Mochi por el contrario se convertiría en el primer maestro de la Academia chilena, dejando un legado grandemente reconocido al punto que al momento de su muerte en el país, la cuestión de su sucesión se transformó en una verdadera polémica para los alumnos de la Escuela de Bellas Artes. Mochi llegó a contar “con la plena confianza del Gobierno i (recibir) el aplauso unánime de la sociedad chilena”⁹⁶, en gran medida por la flexibilidad con que realizó su enseñanza, dando la posibilidad a sus alumnos de una mayor espontaneidad, quitando la imposición totalizante del injerto académico, pero sobretodo porque los años de permanencia en Chile del italiano lo convierten en testigo inmejorable de la Guerra del Pacífico para el Gobierno chileno, en las batallas de Chorrillos y Miraflores. No obstante, su labor abre a los artistas chilenos a una búsqueda personal aun educada en el rigor de la academia, pero lejos de aquella condición impositiva en Cicarelli y Kirchbach: “Mochi aconsejaba a sus alumnos el estudio sincero de la naturaleza i de la realidad, i así consiguió desterrar de la escuela en considerable modo la vieja i odiosa rutina”⁹⁷. Con notable ductibilidad, el nuevo director logró que sus alumnos aprendiesen el oficio a partir de sus propias inquietudes sin jamás abandonar técnicas fundamentales de la disciplina como el dibujo y la perspectiva⁹⁸, a ello unido estudios como el de anatomía⁹⁹, hecho que le valió la simpatía del alumnado y el pleno apoyo del Gobierno, es más, Mochi, gustoso de su trabajo, “se apresuraba a solicitar la prórroga de aquel mútuo compromiso cuando se acercaba el término”¹⁰⁰, alargando luego su permanencia hasta su muerte. Importante también es reconocerle la inclusión del tema chileno en su obra, diferenciándose de los maestros anteriores que obviando la realidad americana pretendieron enseñar arte con un carácter universal sin preocuparse siquiera del entorno como posible fuente creativa. Mochi, más interesado

⁹⁵ PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. p. 185.

⁹⁶ AMUNÁTEGUI S., Domingo. Don Juan Mochi. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. p. 48.

⁹⁷ V. GREZ V., Vicente, op. cit.

⁹⁸ GALAZ C., Gaspar e IVELIC, Milan. La pintura en Chile : Desde la colonia hasta 1981. p. 100.

⁹⁹ AMUNÁTEGUI S., Domingo. Op. cit.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 46.

en este aspecto, consiguió en su obra acercarse a lo realizado por Rugendas y Caro asimilando la “presencia física y humana del país”¹⁰¹ en telas tales como “Campesinos Chilenos”, “El fumador”, “Hombre con vaso de chicha” – estas dos últimas de composición casi idéntica -, “Tarde de Invierno”, a las que se suman los cuadros de las gestas militares chilenas en el Perú. Las buenas condiciones a las que se enfrenta Mochi al momento de su llegada al país, y en los años posteriores durante su permanencia, principalmente por el sentido nacional que consolidó la Guerra del Pacífico, y el absoluto beneficio económico de la industria del salitre, situaron al nuevo director en un país que iba dando validez creciente a la cultura y a la necesidad de convertir a la sociedad chilena a los modos de la metrópoli europea. El director florentino, hábil captador de lo circundante, “despierta en sus alumnos la necesidad de buscar en Europa, en París principalmente, el complemento final de su perfeccionamiento”¹⁰², colaborando con ello a una educación completa, lo que finalmente daría con la maestría de los connotados artistas: Juan Francisco González, Alfredo Valenzuela Puelma, Pedro Lira, y Alberto Valenzuela Llanos, los dos primeros también alumnos del alemán Kirchbach. Si bien fue tildado de frío por Pedro Lira, se le ha considerado como el mejor y de mayor influencia entre los maestros extranjeros contratados por el Gobierno para dirigir la Academia; “los hermosos frutos de su enseñanza en la Universidad se deben en gran parte a los buenos métodos empleados por él”¹⁰³

La dirección de Mochi representa un largo período de producción artística desde la Academia de Bellas Artes chilena. Estando a la cabeza de dicha institución, la Academia perfeccionó su hacer, en donde una simultaneidad de factores que englobaron el desarrollo general del país, la beneficiaron, principalmente con el auge económico del salitre tras la Guerra del Pacífico, hecho que posibilitó un fluido intercambio con el Viejo Continente en materia cultural, acercando a París y sus

¹⁰¹ GALAZ C., Gaspar e IVELIC, Milan. La pintura en Chile : Desde la colonia hasta 1981.

¹⁰² ARRAÑO U., Norma. Pintura Chilena Contemporánea 1910. Cap. Fundación de la Academia de Bellas Artes y Primeros valores nacionales, p. 15.

¹⁰³ AMUNÁTEGUI S., Domingo. Don Juan Mochi. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile.

Salones a la experiencia chilena. Es en estos años que todas las figuras connotadas de la plástica viajan a Europa, tanto financiados por el Gobierno como por medios propios. Los más importantes como Pedro Lira o Juan Francisco González realizan dos o tres viajes, que serán fundamentales en sus obras incluso para hablar de períodos respectivos en sus trabajos en palabras de sus biógrafos, considerándoseles maestros de la pintura chilena. Pedro Lira, la figura más importante de las artes plásticas chilenas de la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, demostró su vocación artística desde muy temprano, no sólo como gran pintor sino como crítico y reformador, principalmente a partir de su texto “Las bellas artes en Chile”, que escribió a los veinte años.

2.2 “LAS BELLAS ARTES EN CHILE”

Con la suficiencia de un maestro, Lira, que cursaba ya cuatro años en la Academia, escribe “Las Bella Artes en Chile” en 1865, enjuiciando gravemente el devenir de las artes chilenas desde la Independencia hasta aquellos años posteriores a la fundación académica en Chile. Son los años de Cicarelli, acosado por el éxito de los resultados requerido, situación que bien ejemplifica Lira en este texto. Inspirado en “Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile” de Miguel Luis Amunátegui, asumiendo un sesgo liberal en su postura, Lira da llana negligencia a la dominación española, exceptuando el aporte jesuita del padre Carlos y los maestros extranjeros encubiertos en Calera de Tango; aborrece la pintura quiteña, se desentiende del Mulato Gil, y minimiza al malogrado Antonio Gana; radica el verdadero aporte en Monvoisin, el pintor “más noble que haya estado entre nosotros”¹⁰⁴. El arribo de este artista y posteriormente la fundación de la Academia iniciará a las artes chilenas en la corriente universal de un arte excelso. Todas estas atrevidas consideraciones demuestran el carácter del pintor que ya en esos años poseía gran influencia: “El Director de la Escuela Don Alejandro Cicarelli iba a ver todos los días nuestros dibujos; nos corregía a todos detenidamente, y en seguida se dirigía a Pedro Lira; para darnos las lecciones

¹⁰⁴ LIRA Pedro. Las bellas artes en Chile. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. p. 21.

orales que creía oportunas, y que todos escuchábamos con religiosa atención. Era que ese alumno encarnaba toda la Escuela, y debía ser el portavoz de lo que allí se enseñaba...A su impulso se movía todo, y todos trabajábamos con ardoroso empeño, cada cual en el curso que le correspondía”¹⁰⁵. De gran influencia sobre sus compañeros, respetado por el maestro italiano, Lira evidencia al gran actor en que se convertirá en los años siguientes en el campo de las artes plásticas. En este su primer juicio a la enseñanza de las Bellas Artes en Chile, el futuro maestro demuestra su total convicción acerca del valor del modelo académico como enseñanza única y legítima en el conocimiento, apreciación y producción artística desde una perspectiva universal y no americana, si bien se interesa por la gestación de un arte chileno a partir de la historia y el paisaje particulares; es más, Lira es verdadero gestor de una noción de lo nacional en la historia de la pintura chilena¹⁰⁶; a partir de su labor, el arte chileno alcanzaría a consolidarse como modelo académico.

En “Las Bellas Artes”, pontifica las virtudes de un modelo académico incompleto, precisamente con la constante de una labor a medio terminar, en un suelo que Lira considera apto para grandes gestas pictóricas, encauzado con el arribo de Monvoisin a Chile, y que los distintos Gobiernos supieron capitalizar a partir de la fundación de la Academia, pero que fueron abandonando paulatinamente. Es aquí donde Lira instala su texto, destacando la falta de compromiso de los gobiernos con los artistas, a quienes se les considera irrelevantes para el progreso del país, que no pertenecen a la “aristocracia de las profesiones” dirá; víctimas del nulo gusto aportado por el coloniaje, los artistas chilenos, que deben aprender lo plástico-formal, se encuentran a merced de lo incierto de su hacer tanto con la herramientas que poseen para profundizar en su ramo como al enfrentarse a una sociedad que desconoce el aporte que los artistas pueden dar a la Nación que crece. Esta será la labor de Pedro Lira, dignificar a las artes como profesión valiosísima, cuyo inestimable accionar dará luces a los chilenos de su haber particular, labor que el artista reconoce en la correcta enseñanza, dominio técnico, de la perspectiva académica. Su ambición artística cobra entonces el carácter

¹⁰⁵ JARPA Onofre. Recuerdos del pintor Don Pedro Lira; Boletines de la Academia Chilena de Historia. Cit. en PIZARRO, Laura, op. cit., pp. 57-58.

¹⁰⁶ PIZARRO, Laura, Ibíd.

de un apostolado, una obra concluyente de un proyecto nacional que aún no ha visto su realización. Las artes plásticas son llevadas por Lira a un examen de suficiencia discursiva pues debe cumplirse el proyecto inicial de un hacer nacional en lo visual chileno. Concluir el proyecto académico dará valor e independencia a la pintura y demás artes que envueltas en la mediocridad e ignorancia propias de su historia y latitud han olvidado o retardado su crecimiento. Lira pondera la formación académica en su historia y reglamentos, evidenciando la distancia entre estos y la práctica de la institución, aquellos errores de una Nación que parece continuar su percepción de las artes como una tarea de mero oficio, pues ha descansado su preocupación por las artes en la labor inicial de los Gobiernos, sin reparar en el correcto funcionamiento de las instituciones o las necesidades y carencias de los artistas. Repasa escuela por escuela, las de pintura, arquitectura y escultura, y en cada una ve deficiencias, destacando sobretodo el poco interés de las autoridades en constatar la efectiva puesta en práctica de los reglamentos previos. En la academia de pintura, donde se pretende la formación de un completo curso de pintura histórica, en lo que respecta al dibujo las disposiciones del reglamento cumplen con el objetivo indicado, la pintura en cambio carece de medios necesarios: “Sin un curso constante de modelo vivo, sin una galería de ropa de diversas épocas medianamente organizada i sin algunos maniqués, nunca se podrá hacer ni siquiera un regular curso de ropaje i composición...sólo podrán formarse en la clase algunos retratistas; i de ninguna manera un solo pintor histórico, que es el fin primordial de la Academia”, luego agrega “Mal entendida economía, pero, por desgracia, no raras veces practicada en Chile”¹⁰⁷. Continúa en su análisis de la situación académica y destaca el abandono de las exigencias iniciales, derogadas con un Decreto de 1858, que destrababa la serie de requisitos a todos aquellos interesados en acercarse al estudio de la pintura, como la distinción entre alumnos de número, aquellos con aptitudes para dedicarse al arte de manera profesional, nombrados por el Gobierno, y los supernumerarios, menos aptos, sin posibilidad de ingresar a los concursos; también se eliminaba el requisito de la edad, el certificado de buena conducta y la aprobación del Ministerio. Situación que lleva a Lira a indicar que la distinción inicial partía del buen supuesto de formar artistas

¹⁰⁷ LIRA Pedro. Las bellas artes en Chile. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. p. 26.

profesionales por sobre aquellos aficionados o carentes del talento necesario para llevar a cabo la tarea que la Academia y el país necesitaban. Es de vital importancia para este artista situar el estudio de las artes como una excelsa disciplina humana; pesa en su discurso que la pintura no pertenezca a la “aristocracia de las profesiones”, de ahí entonces que la derogación de la distinción entre alumnos numerarios y supernumerarios afecte la construcción de una elite artística que de existir elevaría la producción artística y enseñaría en el gusto al resto de la sociedad chilena que tiene una preocupación “contra las bellas artes” y que lleva la “aristocracia al trabajo i hasta un punto donde no lo llevan aun las Monarquías europeas”¹⁰⁸. Trata de ser obsecuente con el breve desarrollo de las artes chilenas, que como ya vimos, se inician para él con el arribo de Monvoisin y la fundación de la Academia de Pintura. Respecto del estudio de la Pintura, dice: “Mui bueno es su reglamento; mui bien consultadas se hallan en él las necesidades de una verdadera Academia, pero, desgraciadamente, no todas sus disposiciones se cumplen; algunas de éstas, por haber sido derogadas por un decreto posterior; otras, por descuido del Gobierno; i otras en fin, por descuido del profesor.”¹⁰⁹. Esta situación de ineficiencia la va constatando en cada una de las tres secciones de la escuela de bellas artes, ya separadas al momento de escribirse el texto. En la sección de arquitectura, formada en 1850, bajo la dirección del arquitecto francés de Baines, observa que desde un principio se hizo mal, pues de Baines se negaba a enseñar los cinco órdenes de arquitectura; en los años que siguen ve la falta de práctica de los egresados, y la importancia de contribuir con una enseñanza más técnica. En la sección de escultura, fundada en 1858, lamenta que se enseñe Dibujo Natural, materia que no considera relevante para este arte, y que más aun sea enseñado por quien dice no reúne las condiciones para hacerlo¹¹⁰, a esto se le suma, que inmediatamente después de un año de este estudio, se lleve a los alumnos a hacer estatuas y copias. El descanso de la sociedad en la autoridad y el de ésta en sus instituciones, y en este caso particular, en los maestros, entorpece el buen desarrollo de las artes: “¿cómo podrán un Delegado i un Decano que no tienen

¹⁰⁸ Op cit., p. 19.

¹⁰⁹ Op cit., pp. 25-26.

¹¹⁰ No especifica a quien hace referencia.

conocimiento del arte, valer debidamente sobre su enseñanza i promover sus adelantos? Lo que resulta de aquí, es que el Gobierno tiene que descansar plenamente en la buena fé i suficiencia de los maestros, i que éstos pueden con suma facilidad engañarlos...en un país como Chile no es fácil conseguir buenos artistas”. “Si las tres clases de bellas artes han de estar reunidas, no ha de ser pues bajo la dirección de un Delegado universitario ni de un Decano de Humanidades, sino bajo la dirección de un artista que entienda en los tres ramos i que pueda juzgar por sí mismo del réjimen de ellas, a fin de servir al Gobierno de ojo experimentado”¹¹¹. Lira está cuestionando la competencia de la autoridad para definir la mejor vía para el desarrollo de las artes chilenas, si bien el texto de “Las bellas artes en Chile” es más un llamado de atención en donde se corrobora la nefasta apuesta del gusto de la Colonia española, y donde se destacan los aportes dados por los Gobiernos a las artes plásticas, demuestra que mientras no se considere en profundidad los aspectos particulares de una disciplina como la artística, ni los artistas ni la autoridad podrán verse beneficiados. Por esta razón rememora el reglamento original de la Academia de Pintura, notando que en su derogación ha truncado un proceso y ha pretendido una homologación al desarrollo de otras disciplinas o áreas del conocimiento. Destaca que no se exige asistencia ni conocimientos de Gramática castellana, Geometría, Historia, Literatura, Filosofía y Anatomía práctica, disciplinas todas no “de grande importancia, sino de absoluta necesidad para un artista”¹¹², que no se enseña francés, que si bien no está estipulado en el reglamento, casi todas las bellas artes están escritas en ese idioma, y cuando los artistas de talento deberían realizar un viaje a Europa a perfeccionarse. Toda la responsabilidad cae en manos del maestro, y los estímulos que originalmente otorgaría el gobierno -un viaje a Roma a los ganadores de los concursos anuales- no tienen vigencia. La preocupación de Lira es que la situación de las artes chilenas requiere una reestructuración profunda para no desaparecer los logros obtenidos desde 1849, y que en definitiva a pesar de los errores en su hacer es el asiento de una disciplina que necesita legitimarse cuando de por terminado la misión histórica de la República.

¹¹¹ Op cit., p. 25.

¹¹² Op cit., p. 26.

Todo su trabajo posterior al texto seguirá este camino de posicionar a las artes como una disciplina seria con preceptos propios; la incansable labor del artista lo llevará a ocupar diversos flancos en el campo artístico, desde contratar un profesor de medicina para que les enseñase anatomía mientras eran estudiantes, a frecuentar el taller de Smith (1866) o donar personalmente libros y pinturas a la Academia. En los años posteriores traducirá “La filosofía del arte” del filósofo francés Hipólito Taine, libro que será de gran influencia en el medio chileno¹¹³, y “Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos” de Giorgio Vasari. A esto sumará la organización de exposiciones, como la de 1884, la fundación y dirección de la Sociedad Artística- junto a José Miguel Blanco entre otros -, grupo de artistas que velaba por una mejor consideración de los artistas y espacios de exhibición, responsable del edificio del Museo de Bellas Artes en la Quinta Normal. Son estos años (1884-1912) que lo elevan como figura indiscutida del arte chileno. Queda a cargo de la Escuela en 1892 tras la muerte de Mochi, pero en circunstancias que aún se discuten sobre su legitimidad, pues el grueso del alumnado prefería a Alberto Valenzuela Puelma, quien por su reconocido balmacedismo es reemplazado por “el menos querido y más temido”¹¹⁴ maestro, quien consiguió reestructurar la Academia incorporando ramos como Historia del Arte, Estética o Anatomía, y consiguiendo que el Gobierno financiara los tan solicitados viajes al Viejo Continente. La figura de Pedro Lira es un referente espiritual y estético para toda una época que puede ver como en su hacer la Academia adquiere densidad y consolidación.

Con menos disciplina, el pintor Alberto Valenzuela Puelma logró un excelso arte en famosas obras como “La perla del Mercader” o “La ninfa de las cerezas”, consideradas como pinturas insignes dentro de la historia del arte chilena, situación que lo coloca en los llamados maestros de la pintura chilena si bien su labor docente es casi nula. Es en su arte donde puede verificarse el sitio que ocupa en la pintura chilena; figura polémica, fue constantemente replicado en su trabajo y actitud lo que lo llevó a realizar

¹¹³ V. PIZARRO, Laura. op. cit.

¹¹⁴ Revista Zig-Zag de 08/10/1905. Publ.Cit. en MORA C., Lilian. Escuela de Bellas Artes. pp. 31-32.

en repetidas ocasiones viajes a Europa residiendo en París por largos períodos, el último de los cuales vio como el artista se trastornaba y era ingresado a un manicomio donde finalmente murió. No puede considerarse entonces su aporte en una labor horizontal y persistente como la de Lira, siendo que precisamente estando frente a la oportunidad de realizar dicha labor como Director de la Escuela de Bellas Artes, es superado por el propio Pedro Lira. Hombres ambos de decidido carácter creador, se diferencian en la claridad de sus objetivos: Lira con la clara conciencia de su labor como artista y maestro y con un férrea convicción de la excelencia del modelo académico; Valenzuela, disperso, intuitivo, casi místico, de genio impresionable. Es por esto que quiero referir a Valenzuela respecto de su primera experiencia en Francia. Habiendo conseguido ser auspiciado por el Gobierno y teniendo como obligación mejorar su arte y hacer envíos al Gobierno chileno, asistía a varias academias, entre ellas a la de Benjamín Constant o a la Sorborne de París. En medio de tamaña experiencia, su realidad de gran pintor se fractura; relata su biógrafo: “se sentía entre tantos hombres sabios y artistas, como un niño aprendiendo las primeras lecciones del silabario. Y así pensando, se puso a pintar en una tela, un niño recibiendo lecciones”¹¹⁵. La arrogancia de Valenzuela Puelma choca con la monumentalidad de la historia y su arte en la ciudad luz, “mientras pintaba, pensaba en Chile, en ese lejano pedazo de tierra, tan angosto y largo en el globo terrestre”¹¹⁶. La transferencia vuelve a hacerse evidente, metrópoli y periferia, con una cuota insalvable dadas las condiciones hasta ese entonces existentes. El cuadro en cuestión es “La lección de Geografía”, donde un niño de cabellera oscura toma lecciones de un sacerdote. El nombre se hace revelación en la nueva experiencia del arte chileno, pues ha despertado a la corriente universal del arte y ha reconocido su ignorancia, es mucho lo que queda por hacer y sobretodo autenticar como propio.

¹¹⁵ OSSANDÓN G., Carlos. Alfredo Valenzuela Puelma : (1856-1909). p. 18.

¹¹⁶ *Ibid.*

2.3 JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ

Desde la instalación del modelo académico con la fundación de la Academia de Pintura en 1849, la noción de mera utilización de la producción artística con fines de legitimación política vino a reemplazar el anhelo común de la existencia de un centro o institución adecuada para el estudio de las artes. Esta situación se consolidaba en la asimilación del modelo académico francés, que daba la pauta de un verdadero canon universal para una nación moderna. La producción plástica chilena instauró desde la Academia una doble legitimación: la de una elite que casi ininterrumpidamente gobierna a lo largo del siglo XIX¹¹⁷, y la del modelo académico francés que adquiere en nuestro país un carácter de máxima válida de las artes plásticas. La pintura está circunscrita a un desarrollo y producción en donde forma y contenido no logran dar con una mayor independencia, un empinarse suficiente sobre su base tendiente a una mejor comprensión del fenómeno pictórico. El cauce de la pintura chilena circula en torno a una formación definitiva que aún desespera en su consolidación, no obstante maestros como Pedro Lira, Valenzuela Llanos, o el malogrado Alberto Valenzuela Puelma.

De esta consolidación en ciernes, emerge la figura renovadora del pintor Juan Francisco González (1853-1933), incansable defensor de la autonomía del artista. La particular concepción que de la pintura desarrollo González marca un hito en el desarrollo de la historia de la pintura chilena, pues antecede a la renovación de Montparnasse eclosionando su manera singular de componer, muy enfocada al tema chileno, principalmente paisaje, y la independencia que va adquiriendo el arte pictórico en el continente europeo, con las últimas corrientes, que González supo sintetizar sin jamás adscribir a ellas de manera comprometida. Lo interesante en Juan Francisco González, es que todo el desarrollo de su obra está adscrito a una concepción personalísima, que a su vez se refleja fielmente en su obra, del arte, la pintura, y el rol

¹¹⁷ V. EDWARDS V., Alberto. La fronda aristocrática en Chile.

del artista. González cree que una rectificación de la enseñanza artística, centrada en la educación del dibujo, posibilitará un avance decisivo en el desarrollo del arte y un verdadero beneficio social; este es uno de sus textos más famosos, “La enseñanza del dibujo”, dado en una conferencia en el salón de honor de la Universidad de Chile.

El texto en cuestión, expone la vital importancia del dibujo en la enseñanza del arte, hecho que el modelo académico, empleado hasta ese entonces ha perjudicado¹¹⁸. González, muy en la línea de Lira en este texto, se permite criticar la labor de la enseñanza oficial de la Academia, así como a la institución misma, enfatizando la condición natural del dibujo como captación rápida y espontánea, sintética, del entorno, en oposición al estudio tradicional del dibujo, detallista y repetitivo; es lo que el pintor llamaba “ver grande”: “Como se sabe, mirar no es sinónimo de ver...Contrariamente a los métodos científicos que proceden por análisis, en arte se procede por síntesis. En la profesión se llama ver grande, es decir, ver, ántes que los detalles, el conjunto armonioso, sóbrio i justo de lo que miramos”¹¹⁹.

Casi una declaración de principios puede leerse a lo largo de “La enseñanza del dibujo”, pues Juan Francisco González lejos de adaptarse a las corrientes del medio chileno de su época, para el año de su exposición ha generado una obra cada vez más distanciada del modelo académico, inclusive opuesta y evidentemente renovadora. Ve muchas limitantes y retraso en el arte de su época, situación que impide a los artistas indagar en su propia experiencia visual del mundo, alejándolos de un estilo propio y de un arte válido¹²⁰. Por eso abandona a los griegos, y sólo alaba a los genios del arte, que según él han sabido comprender la importancia del arte desde el dibujo, y la armonía del todo y sus partes: “Un acontecimiento que tuvo lugar el siglo pasado, el hallazgo de un mármol griego, la Victoria de Samotracia, ha puesto de manifiesto una rara condición de esta enseñanza...Aquel mármol, aunque muy

¹¹⁸ “Se cree que el dibujo es algo así como una labor de prolijidad que se alcanza a fuerza de tiempo i de paciencia”. GONZÁLEZ, Francisco Juan. La enseñanza del dibujo. En LETELIER R., op cit p. 78.

¹¹⁹ op cit p. 80.

¹²⁰ GALAZ C., Gaspar. Los pintores en el grupo de Los Diez. Los Diez en el arte chileno del siglo XX. , pp. 30-31.

estropeado, deja ver una expresión de vitalidad y movimiento que es casi una excepción en la estatuaria griega, concebida generalmente en actitudes rebuscadas; en esa noble ociosidad de los dioses de la antigua Grecia”¹²¹. Respecto de los genios artísticos dice aquí el artista: “Ver o sentir grande, ha sido hasta aquí, el privilegio de señalados temperamentos”¹²² o tomando a Leonardo da Vinci y su eximia capacidad para reconocer la belleza y expresarla: “En un conjunto la armonía de las partes; como en todo mecanismo, el acuerdo de los rodajes que la componen. Vinci creyó ver en ese concierto la Suprema Inteligencia de lo creado, i la denominó “la divina proporción”. En nuestro tiempo justa proporción”¹²³.

Los años previos a “La enseñanza del dibujo” habían visto la madurez de González, de una visión y pintura adelantada para el medio. Su obra pasaba por todo tipo de denominaciones y críticas, principalmente por considerársele inacabada, bocetos o ideas malogradas. Sin embargo, su competencia como artista nunca fue discutida. La acepción más común fue denominarle impresionista, pero de una manera desdeñosa, un poco evidenciando la poca aceptación que dicha corriente tenía en los pintores chilenos de la generación de González. La desmentida la dio el propio artista: “este San Benito me lo colgó un enemigo mío, con el fin de desacreditarme. Yo no me interesé por los impresionistas en Europa. Es cierto que ayudaron a matar una escuela, la moda del “Academicismo”, del “Parti-pris”¹²⁴. Un poco para aclarar las semejanzas y diferencias de su obra con el Impresionismo, publica en “El Heraldo” de Valparaíso en 1894 el artículo “El Impresionismo de la Pintura”. En este aclara que el fundamento de su arte es “creer que el gran secreto de la belleza consiste en el máximo de efecto, con el mínimo de detalles”¹²⁵. El pintor concibe la solución rápida de los Impresionistas, pero a diferencia de éstos que buscan apresar el instante desde la

¹²¹ GONZÁLEZ, Juan F.. La enseñanza del dibujo. En LETELIER R., op cit. p. 84.

¹²² Op cit. p. 81.

¹²³ Op cit pp. 82-83.

¹²⁴ ZEGERS de la Fuente, Roberto. Juan Francisco González : maestro de la pintura chilena. Cap. X Reacciones y polémicas. p. 77.

¹²⁵ Op cit p. 78.

perspectiva del fenómeno lumínico-cromático, el chileno busca una armonía que fije la rápida transformación visual de los objetos, en donde todo lo ingresado al cuadro sea interdependiente sin preeminencia de una parte sobre otra. Anhela una composición sintética armónica, en donde su visión de artista¹²⁶, valida del dibujo como máxima herramienta, y posteriormente la mancha, tan característica de su obra, sea expresada en un orden dinámico con partes interdependientes, sin preeminencia de ninguna. Por esta razón, el Impresionismo de González no adscribe al movimiento francés, sino que más bien refleja una obra muy personal con ciertas semejanzas a los europeos.

González comienza sus estudios artísticos desde muy joven en la Academia de Pintura con Kirchbach y Mochi, mientras cursa Humanidades en el Instituto Nacional. Condiscípulo de figuras como Onofre Jarpa o Valenzuela Puelma, su educación asimiló positivamente la educación aquí impartida. Fue hacia fines de siglo que su trazo encontró la independencia deseada, la síntesis general por sobre el sometimiento a la línea. Fue su independencia de estilo e incansable producción las que le permitieron ejercer la cátedra de Dibujo en el Liceo de hombres de Valparaíso desde 1884 a 1890¹²⁷. El pintor cada vez menos convencido de la legitimidad y acierto del modelo académico, deambula por caseríos y poblados reinventando temáticas que le permitan aguzar el ojo y acelerar la mano. Parece decidido ha demostrar la negligencia del medio artístico chileno, cuando vuelto de Europa hace entrega de un “Texto de Dibujo Moderno” al Ministerio de Instrucción Pública con la intención de ser aprobado como texto escolar en los liceos del país. Una máxima claridad lo va completando sobre una obra que se hace considerablemente desagradable para el gusto nacional. Se le considera un pintor bohemio, falto de talento para obras mayores, artista de buenos bocetos¹²⁸, y que más aún posee un carácter terco y

¹²⁶ “La gracia no está en la verdad misma, sino en el modo personal de espesarla. Dibujar es espesar. Se debe dibujar como se escribe, así como se debe dibujar como se piensa;”, GONZÁLEZ, Francisco Juan, La enseñanza del dibujo. En: LETELIER R., op Cit. p. 82.

¹²⁷ Antonio Romera en su Historia de la Pintura lo sitúa allí desde su nombramiento en el cargo, el año 1887, fecha a partir de la cual permanecería en dicha cátedra durante once años. En ROMERA, Antonio. Historia de la pintura chilena. p. 77.

¹²⁸ “Juan Francisco González, ha expuesto una numerosa colección de estudios diversos, todos encantadores, especialmente las flores...Pero ¿bastan estos estudios al autor? Parece así, por cuanto no ha enviado ningún cuadro. Al público no le basta, ni mucho menos al arte nacional. Con sólo bosquejos,

engreído, situación que le hizo partícipe de más de alguna polémica sobre la veracidad y sentido de la práctica artística y sus actores bajo el seudónimo de “Araucano”¹²⁹ .

La rivalidad existente entre un actor y otro en el medio artístico no le es ajena a Juan Francisco González; su obra revela una cada vez mayor indiferencia hacia los modos productivos imperantes, situación que contrarestando por su innegable talento le caracterizaban como excéntrico o singular. En verdad, el pintor reconoce la caducidad absoluta del viejo modelo neoclásico trasvasijado entre el rumor monvoisiano y las semillas de Cicarelli, vale decir, la absorción de dicho modelo por la sociedad aristocrática chilena y su legitimación deseable a través de la mutable condición del gusto. No hay motivos, condiciones o estímulos de importancia para continuar la producción de la vieja Academia chilena pues el arte, la pintura, ocurre en cualquier foco de atención del ojo individual, y es recreado por el noble genio del artista, en la habilidad de sus manos.

Desconocer el origen no aristocrático de González en una sociedad donde su elite dirigente estrecha su círculo, como la chilena, a fines del siglo XIX, época en que el pintor afirma su determinación no académica, es también obviar la transformación social ocurrida en esos años, que permitió a sectores emergentes avalados por instituciones creadas con fines aristocráticos, como la Universidad de Chile o la misma Academia de Bellas Artes, adquirir las herramientas necesarias para una mayor aceptación. La cuestión social como afirmación del viejo orden en ejercicio del poder, puesta en práctica por los artistas mesocráticos, no tenía otro fin sino el de conseguir un mejor pasar en virtud de una labor que adquiriría mayor reputación a partir de la fundación de la mentada Academia, y el cada vez más frecuente intercambio cultural con las metrópoli europeas, que contemporaneiza los usos y costumbres. Cabe recordar el fenómeno modernista en Chile con la elevación de quien sería mentor y

no se forma escuela. Ya que posee aptitudes, debiera dedicarse a hacer obras completas” en La Libertad Electoral del 20/11/1894, Cit. en ZEGERS de la Fuente, Roberto. Juan Francisco González : maestro de la pintura chilena. p. 77.

¹²⁹ V. ZEGERS de la Fuente, Roberto. Juan Francisco González : maestro de la pintura chilena. En donde se muestra ampliamente una ácida polémica que el pintor sostuvo con el diario La Unión de Valparaíso en abril de 1894, por una crónica publicada en dicho diario donde se criticaba positivamente los trabajos del pintor W.H.Walton, a quien González sitúa como fotopintor.

figura primordial del movimiento a nivel mundial, Rubén Darío, y su rápida inclusión en los altos círculos sociales, la moda francesa y el dandismo¹³⁰. El poeta llegado en 1886 a Valparaíso, ve rápidamente fracturada su concepción primera del arte poético al entrar en relación con un selecto grupo de jóvenes vinculados al diario “La época” de Santiago, entre los que se encontraban, Luis Orrego Luco, Alfredo Irarrázaval Zañartu, los hermanos Rodríguez Mendoza, Alberto Blest Bascuñán, hijo del novelista Blest Gana, y sobretodo Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente en ejercicio José Manuel Balmaceda, quien llegaría a ser íntimo amigo del nicaragüense. Estos jóvenes participan del beneficio cultural que la clase dirigente ha ido asimilando desde la segunda mitad del siglo XIX, sin ser exactamente miembros de ella; son un grupo de corte esteticista integrado por jóvenes mesocráticos, algunos oligarcas venidos a menos, y uno que otro verdadero aristócrata cuya verdadera sustancia es la exacerbación de una condición elegante a fin de asegurar su pertenencia a la elite y dedicarse al oficio que más admiran, la Literatura, principalmente. Hay una necesidad de aceptación que encuentra en el dandismo¹³¹ su aliado como herramienta de figuración social en los altos círculos, elevando y desprejuiciando el oficio de escritor, pues aún abunda la opinión de una característica insanidad y enajenamiento social (bohemos) que incumbe a todos los artistas en general. Estos hombres refinados dignifican las letras, concentrando sus esfuerzos en hacer emerger una producción que releve los elementos geográficos, tan caros a los primeros literatos, por una consolidación y profundización de los estéticos, inventando y reinventando estilos tendientes a una liberación del arte y la creación. En este sentido, la figura de un José Victorino Lastarria, multifacético, entregado a participar activamente en diversas lides a la vez, queda sobrepasada por la de un Pedro Balmaceda, enfocado sólo a la labor creativa en la consolidación de un campo literario, antecediendo a la transformación de la pintura¹³².

¹³⁰ V. para un estudio sobre la importancia de Darío en Chile. RAMA, Ángel. Rubén Darío y el modernismo.

¹³¹ La importancia de una “necesidad de figuración” como herramienta de aceptación en los círculos aristocráticos queda manifiesta en “Martín Rivas” de Alberto Blest Gana. En: GOIC, Cedomil. La novela chilena : los mitos degradados.

Es entonces evidente que la elegancia y la ostentación, la adopción de lo francés y los aires cosmopolitas que poseen los jóvenes del círculo de La Moneda, que ya se hacen notar en la sociedad aristocrática chilena, se hayan transformado en bienes necesarios para desempeñar el rol de artista, y ser no sólo aceptados sino reconocidos como insignes agentes culturales. Por esta razón, su dandismo adelanta la utopía de la transferencia inmediata de la metrópoli, París o Londres de preferencia, permitiendo la aceptación de dichos jóvenes, a la vez que los ubica como legítimos interlocutores de un nuevo orden frente al cual la sociedad tradicional no acaba de permeabilizarse¹³³. Por esos años, el oficio de escritor no era valorado aún por sí mismo, y la condición de un público favorable y crítico a la calidad del producto literario, es prácticamente inexistente, prevaleciendo el factor elitista y el peso oligárquico: “Cualquier reconocimiento requería del beneplácito del estrato dirigente, y éste era un aventón que no tenía por qué ser incondicional de la buena literatura...la fama todavía no sé correspondía fielmente con la calidad literaria del autor; el reconocimiento aún necesitaba del impulso de una “posición social” o de una “actuación política”, razón por la cual el prestigio y la aptitud no necesariamente debían coincidir”¹³⁴.

El selecto grupo de jóvenes, fascinados con los nuevos usos, pronto fue tendiendo a una libertad creativa, sin duda que estimulados mayormente por las novedosas posturas estéticas que llegaban desde Europa. Aquel conjunto en torno al salón de Pedro Balmaceda, perfilando su accionar en el campo de las letras por sobre el político, va desarrollando una atención especial a la construcción de la obra, en provecho de los alcances que va alcanzando en las metrópoli el Arte y la Literatura. Es en esta cada vez más amplia recepción, donde la noción de libertad creativa sin imposiciones estilísticas o cánones determinados, deba ser el principal horizonte al

¹³² V. SUBERCASEAUX, Bernardo. Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria, ideología y literatura. CATALÁN, Gonzalo. Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920. En su: Cinco estudios sobre cultura y sociedad.

¹³³ V., SUBERCASEAUX, Bernardo. Fin de siglo. La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile. VICUÑA U., Manuel. El París Americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX.

¹³⁴ Cit. de Gonzalo Catalán . VICUÑA U., Manuel, op. cit., p. 83.

que las obras de arte tiendan, va cobrando sentido a los dandis de La Moneda. No hay eso sí una apuesta ineludible acerca del genio creador y el mandato creativo que el arte otorga, sino que más bien, se deja ver en ciertas vocaciones individuales atentas a su poder evocador y transfigurador. A este respecto, los más destacados fueron Pedro Balmaceda y Rubén Darío¹³⁵. Muy ambiguamente, Balmaceda rechaza a las escuelas plásticas, pues así como en los partidos políticos, “el artista que integra una escuela, no sólo prueba fehacientemente su falta de talento, sino también,...queda sujeto a “todos los errores de la intransigencia”¹³⁶; sin embargo, al mismo tiempo considera a las escuelas plásticas, y de soslayo las literarias, “capaces de ampliar la cartografía del panorama artístico”¹³⁷. Tal situación demuestra para muchos, la contradictoria enunciación que de la práctica artística haría Balmaceda Toro, máximo ejemplo de una generación y de un privilegiado círculo pre-moderno, pero cabe preguntarse sino comprendería el malogrado escritor¹³⁸, que para poner en práctica una verdadera libertad creativa, se requería de un conocimiento y producción suficientes que sustentaran la búsqueda personal como autenticación del artista y la obra, caudal que las escuelas artísticas o literarias venían a poner en práctica como deudas críticas de un irrefutable pasado creativo, y desde el cual se desprendían todas las nociones que de un arte legítimo se tenían. Punto de comparación con Juan Francisco González, quien también por esos años abandona cualquier filiación posible en desmedro de su pintura, pero en González su revelarse va un paso más allá, pues ahondando en su romanticismo, libera su personalidad y de paso, imprime al arte chileno la experiencia de la voluntad creadora en una obra inédita hasta ese entonces.

¹³⁵ No entraré en detalle sobre los alcances de Darío como poeta y personaje histórico debido a la amplia bibliografía que sobre el tema existe, así como la no pertinencia de dicho estudio con el llevado en este trabajo.

¹³⁶ VICUÑA U., Manuel. op. cit., p. 81.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Delicado de salud, Pedro Balmaceda Toro muere en 1889 a la edad de veintiún años

Vuelto hacia su descubrimiento, Juan Francisco González no cede a su cada vez más obsoleto entorno, que a lo largo de una prolífica obra¹³⁹, va interesando a un creciente número de jóvenes artistas y aficionados a la pintura. Tras su paso por el Liceo de Hombres de Valparaíso, González sería nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes en 1910 por el recién llegado Fernando Álvarez de Sotomayor, pero su ingreso definitivo sólo se haría efectivo en 1914. En su paso por la Escuela afirmaría aún más sus convicciones de los profundos vacíos de la educación académica en artes¹⁴⁰, a la vez que induciría a las nuevas generaciones en la búsqueda de su propio estilo. En “La enseñanza del Dibujo”, el pintor expone con acierto su concepto de obra donde los medios plásticos no se aferran a una estructura dada, sino se agitan violentamente gracias al mandato vertiginoso de la mente¹⁴¹. Le es de gran importancia afirmar desde el comienzo que el arte en su pieza fundamental, la enseñanza del Dibujo, adolece como elemento básico no sólo de realización artística sino más aún como herramienta de apreciación ante toda creación. En un fraseo característico, las ideas son planteadas casi como su trazo se apodera de algún lienzo: “Nuestros estadistas y pedagogos están de acuerdo en que este ramo es de una necesidad imprescindible...pero en su planteación se han descuidado las condiciones que hacen fecunda toda enseñanza”. González, tomando su experiencia pictórica como argumento indesmentible, en un gesto cercano al de Lira, critica la enseñanza académica, a las instituciones docentes, e incluso al estamento social en el poder, respecto de la mala concepción que tienen de una correcta enseñanza del Dibujo: “Hai entre nosotros i hasta en las clases más influyentes de nuestra sociedad un defecto mui conocido que suele malear o esterilizar las mejores intenciones. Cierta presunción de suficiencia que desdeña la colaboración colectiva o especial en lo relativo a las cosas que le son más ajenas. Dentro de esta presunción se ha establecido la enseñanza del dibujo sin consultar a los que por su profesión debían

¹³⁹ Se estima que pintó aproximadamente cuatro mil cuadros. Una completa catalogación de estos se hace muy difícil. ROMERA, Antonio. Historia de la pintura chilena. p. 79.

¹⁴⁰ “Allí quisieron también los pedagogos, darle un carácter matemático, frío, geométrico, al arte. Esta cosa viva de inculcar principios de belleza a los demás no la entiende el pedagogo, ni el fraile, ni el pintor mismo a veces, cuando no ve más allá de sus narices”, Juan Francisco González cit. en ZEGERS de la Fuente, Roberto. Juan Francisco González : maestro de la pintura chilena. p. 157.

¹⁴¹ GALAZ, Gaspar. op. cit., p. 81.

contribuir con sus conocimientos a una acción atinada. La Universidad misma ha procedido con inesperienza, permitiendo esta enseñanza a un personal cuya preparación no ha sido buena”¹⁴². González se muestra como un artista serio que no tiene nada que perder¹⁴³, pues su obra transcurre fuera de la institución, liberada de equivocaciones pedagógicas: Se sustenta que “para la enseñanza del dibujo no se necesita para nada el concurso de los profesionales, puesto que no se trata de formar artistas...los que así piensan ignoran lo más esencial, i es que el arte del dibujo implica,...toda una educación i que al encuadrar esta educación en los términos en que debe ser eficaz, está todavía muy lejos de formar profesionales”¹⁴⁴.

Evidenciado lo que también Lira alcanzó a reconocer como defecto de la institución académica, González deja en claro que no existe probabilidad alguna de formar buenos artistas, si la dirección de las instituciones encargadas de formarlos depende de personas ajenas a la disciplina: “En este camino se ha llegado hasta declarar que para dirigir una institución, lo más ventajoso es poner a su cargo a personas extrañas a su naturaleza, i en último caso, a tranquilos aficionados incapaces de luchar por los ideales del progreso”¹⁴⁵. Lamentablemente, este hecho variará poco en los años siguientes, y dejará en González la desazón de un antiacadémico¹⁴⁶ sólo compensada por el recuerdo de sus alumnos, muchos de los cuales serán futuros renovadores de las artes visuales.

¹⁴² GONZÁLEZ, Juan F.. La enseñanza del dibujo. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. En LETELIER R. Op. Cit p. 78

¹⁴³ “El diletantismo dirigente y el desdén general por las artes, han contribuido a falsear esta como muchas otras nociones – la de que “el dibujo es algo así como una labor de prolijidad que se alcanza a fuerza de tiempo i paciencia” (---), en daño de la importancia que deben tener como elementos de cultura”.

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ *Op cit.* p. 79

¹⁴⁶ “Esa escuela...Nunca dejó de estar en manos de gente que no sabían la cosa. ¿Por qué? Vaya uno a saberlo. Yo me mantuve retirado...Luego, esa maldita pedagogía. Esa que quiere apoderarse de todo y dirigirse todo con sus métodos y sus pragmáticas; el arte no es eso...esos pedagogos acabaron con el último resto de razón y de sentido artístico”.En ZEGERS de la Fuente, Roberto. Juan Francisco González: maestro de la pintura chilena. p. 157.

El texto de González arraiga en la Antigüedad, en esa poco clara separación entre arte, ciencia, religión e industria, para dar a entender que las artes desde el comienzo de la humanidad, han sido parte fundamental en el desarrollo cultural de toda civilización, “es por eso que se las señala una activa función en la vida del trabajo i en la educación del porvenir”¹⁴⁷. De la importancia del arte se desprende su valor como herramienta para captar lo bello, un sentimiento que ennoblece a la especie, en donde la observación de la Naturaleza entrega pautas suficientes para desarrollar dicha cualidad. Este importante hecho, no les es ajeno a los modernos educadores, que reconocen en “esta enseñanza el medio más poderoso i eficaz de desarrollar en el niño el espíritu de observación, i la acentuación del carácter individual”¹⁴⁸. En este punto, emerge el aporte de González, que es una corrección y profundización de una acertada enseñanza del dibujo, “llegar a ver, inteligentemente”, pues “mirar no es sinónimo de ver”¹⁴⁹. El pintor se explaya en afirmaciones breves sobre la importancia de “ver grande”, “ver, antes que los detalles, el conjunto armonioso”¹⁵⁰. Luego, con una perdurable reforma, se obtendrá la facultad de apreciar toda belleza y a evitar “el convencionalismo tan contrario a la índole misma del arte”¹⁵¹. Reconoce el autor que belleza es justa proporción: “mayor suma de organización nos da mayor suma de proporción”¹⁵². Sin embargo, apelando a la subjetividad¹⁵³, desacata levemente¹⁵⁴ el mandato de la “divina proporción” de Leonardo a quien considera genio y figura en poder de lo bello¹⁵⁵. Por fin entonces, “la creación del buen gusto en un pueblo como el

¹⁴⁷ GONZÁLEZ , Juan Francisco. La enseñanza del dibujo. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. Op. cit p. 79

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵² *Ibid.*, p. 83

¹⁵³ “La gracia no está toda en la verdad misma sino en el modo personal de expresarla”. *Ibid.*, p. 82.

¹⁵⁴ “Por mas que esta fórmula desvanezca en algo la abstracción de la belleza, es innegable que está mas conforme o mas cerca de lo verdadero”. *Ibid.*, p. 83.

¹⁵⁵ V. Op. cit. pp. 82-83.

nuestro, estraño al contacto de las artes...despertarán la fantasía i el deseo de trabajo”¹⁵⁶.

Premunido de la experiencia de incansable pintor, de viajero y educador, el artista reconoce el atraso chileno en esta tan importante labor, de la cual trata de hacer concientes a sus lectores y auditores¹⁵⁷, pues más que la instauración de un horizonte utópico, a González le interesa dejar en claro que los métodos de enseñanza del dibujo y las artes en general continúan en una senda rutinaria que parece desconocer su origen – la Antigüedad en su ingenuidad y acierto a la vez –, las que afirman la ignorancia de una producción artística que menosprecia los elementos propios de su geografía, en una labor que la aleja cada vez más del progreso que en las grandes metrópoli va tomando curso: “Estamos convencidos de que en el estado actual, son inútiles los sacrificios que la nación hace por esta enseñanza. Si aspiramos a la cultura, lo mas eficaz i lo mas digno de nosotros será trabajar por nuestra educación”¹⁵⁸. Su intención es a través de esta exposición demostrar la importancia de las artes en la cultura, pilar fundamental para toda producción industrial humana, que en Chile son mal interpretadas debido a una deficiente enseñanza de éstas, más una carencia de tradición que anula una correcta apreciación de los fenómeno artísticos en general.

Juan Francisco González da con su experiencia y liberación en la obra un adelanto al acontecer renovador de los primeros indicios de modernidad, que supo canalizar como ejemplo, figura y maestro, hacia una inédita concepción en Chile del artista y su obra. Desprejuiciado de una labor fuera de la Academia, el artista realiza una prolífica labor que lo lleva a reinterpretar a la perfección la visualidad como hazaña personal cargada de elementos de alta ejecución contemporánea, integrando a ella al tema y paisaje chileno desde una perspectiva no efectista y casi popular. En una obra que se

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ “Entre nosotros por lejano que esté el advenimiento de las industrias, debemos procurarnos una educación mas completa que la actual, creándonos aptitudes que nos pongan al nivel progreso universal”.Op. cit. p 85

¹⁵⁸ Ibid.

muestra inacabada, desordenada, apresurada, González afirma el valor de su trabajo en donde se unen genio y razón, argumento y estilo, dejando en claro que en sus pinturas la voluntad creadora nunca es arbitraria salvo por el instante en que fija la mirada en algún objeto o lugar, digno por su belleza de ser captado; está conciente del valor de su obra y por lo tanto de su importancia como artista, incorporando a las artes chilenas una nueva concepción de artista: independiente, informal, en busca de su propia obra. González despide el modelo académico chileno, dando por caducado el aprendizaje de copia e imitación llegado en 1849.

2.4 LOS TOLSTOYANOS

A comienzos del siglo XX, en los años próximos a la conmemoración del primer centenario, la Academia chilena había sido objeto de diversas crisis debido principalmente, a la mala gestión gubernamental y abandono en que se encontraba desde los últimos años de dirección del italiano Mochi. Se considera que la compra de un edificio para las actividades propias de la Escuela, en calle Maturana, dada su lejanía del centro de Santiago, y por las condiciones mismas del inmueble, ocasionó una gran complicación para su desenvolvimiento normal¹⁵⁹. Decaimiento y deserción fueron constantes hacia 1900, llegando la Escuela a sólo tener dos profesores para su labor. El Director a cargo, Virginio Arias, para rápidamente hacer frente a la profunda crisis, pidió al Consejo de Instrucción Pública el restablecimiento de las cátedras acéfalas y la creación de otras nuevas. Acertadamente, la pronta respuesta permitió tener una Escuela remozada a partir de 1902, con cátedras de Dibujo, Pintura, Escultura, Grabado, Arquitectura, Perspectiva, Estética e Historia del Arte, que parecieron profesionalizar a las artes chilenas, llegando inclusive a profundizar el proyecto fundacional¹⁶⁰. El nuevo impulso dado a las artes parecía resituar el

¹⁵⁹ V. RODRÍGUEZ M., Emilio. op. cit.. ARIAS Virginio. Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile. En LETELIER R. Op. Cit pp. 87-105.

¹⁶⁰ Historia general y mitología (1906), Práctica de mármol y piedra (1908), Dibujo natural, colorido y composición (1908) se añadieron posteriormente.

compromiso del Gobierno con las artes visuales, tan en desmedro en los últimos años, revitalizando el proyecto de la fundación de la Academia con la implantación de toda una renovación del profesorado y material correspondiente, que terminaría con la creación de un edificio especialmente diseñado como Escuela y Museo de Bellas Artes dentro del marco de la celebración del primer centenario. Fue el Gobierno quien llamó a concurso para edificar un nuevo edificio que reuniera al menos tres funciones importantísimas en su recinto, Museo, Escuela, y Biblioteca de Artes, siendo ganado en 1903 por el arquitecto Emilio Jecquier; los trabajos comenzaron en 1905. Se suman a esta nueva vindicación de la elite oligarca, victoriosa de la Guerra Civil de 1891, el parque Forestal de Dubois, el Palacio de Tribunales de Doyere, y la Estación Mapocho¹⁶¹. La capital entra en una nueva faceta con una gran cantidad de problemas sociales, que a lo largo de un período de veinticinco años (1900-1925), harán crisis reiteradas en diversos campos.

En las artes, la necesidad de independencia creativa, y sobretodo una incipiente nueva concepción del artista, van perfilando una distinción entre quienes confían en la enseñanza académica como legítima aspiración de una producción artística profesional, cuya máxima realización es participar y triunfar en los Salones Oficiales parisienses, y quienes consideran superadas las academias, integrando a su hacer las nuevas concepciones de ciertos grupos o autores frente al tema creativo, diferenciando la labor y condición del artista del común social y el viejo orden académico. Juan Francisco González ha dado ya el ejemplo de desinteresarse de las venturas de la academia chilena, los premodernistas o *dandys* del círculo de Pedro Balmaceda y Darío han exacerbado sus signos para ser aceptados en su condición de artistas o literatos a través de sus usos y elegancia. El acontecer de las artes ocurre entre la retroalimentación de diversas disciplinas artísticas en busca de nuevas formas expresivas, y una férrea afirmación de las academias avalada por el grueso del conjunto social. A la búsqueda de una nueva expresión, se le une una cada vez más determinada voluntad individual que pretende romper los esquemas de una recepción acostumbrada a una reducida producción, carente aún de una efectiva profundización de problemáticas propias de las disciplinas artísticas, así como de la asimilación de la

¹⁶¹ V. SUBERCASEAUX, Bernardo. Genealogía de la Vanguardia en Chile. pp. 11-13.

cuestión identitaria como filtro de la transferencia traída desde Europa, y andamio solvente en la germinación de un arte propio. Ya desde la década de 1880, las lecturas de escritores modernos era frecuente en círculos como el de Pedro Balmaceda¹⁶², mientras artistas como Pedro Lira, Orrego Luco, Valenzuela Puelma o Juan Francisco González viajaban constantemente al continente europeo atraídos por el cúmulo de obras maestras afines a su concepción plástica; sin embargo, en las artes visuales, los artistas chilenos nunca se manifestaron cercanos a las nuevas corrientes que contemporáneamente captaban la atención de los jóvenes creadores europeos. En este sentido, la recepción literaria aventajaba a la pictórica pues no sólo se sentía atraída por conocer a los nuevos autores como un hecho novedoso, sino más bien mantenía ese interés que ya había sido objeto de autocomplacencia en José Victorino Lastarria y la fundación de la Sociedad Literaria de Santiago¹⁶³, valioso antecedente del mayor progreso de las artes escritas. Será a través de la Literatura que una nueva concepción del arte irá tomando forma.

Hacia 1904, un grupo de artistas estimulados por las lecturas de autores en boga¹⁶⁴, principalmente por Tolstoy y algunos otros rusos, Dostoievsky, Gogol, Chejov, deciden formar una colonia espiritual campesina o “colonia tolstoyana”, emulando al viejo maestro en su retiro artístico al paisaje rural, y al igual que éste cultivar la tierra, educar al campesinado, y vivir en armonía con la Naturaleza. Los artistas eran Augusto Thompson – llamado después Augusto D’Halmar -, connotado escritor y admirada figura de su generación, Fernando Santiván, joven escritor y quien se adjudica la mayor inspiración del Grupo¹⁶⁵, y Julio Ortiz de Zárate, quien manifiesta un

¹⁶² Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Flaubert, Zola, etc. Cit en VICUÑA U., Manuel. El Paris Americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX. pp. 81-82.

¹⁶³ V. los capítulos “La estatua de cuero” y “Libertad en la conciencia: el romanticismo” de este trabajo.

¹⁶⁴ Franceses como Balzac, Zola, Daudet, Mirabeau; noruegos, Strindberg, Ibsen; alemanes, Hauptmann, Nietzsche, Feuerbach. En TZITSIKAS Helene. Dos Revistas Chilenas. “Los Diez” y “Artes y Letras”. p. 10.

¹⁶⁵ V. SANTIVÁN Fernando. Memorias de un tolstoyano. Fernando Santiván. Texto que ilustra ampliamente la experiencia de los “comuneros” desde su formación hasta su disolución. También, situando el fenómeno dentro de la literatura realista chilena, puede consultarse ALEGRIA, Fernando. Las fronteras del realismo : literatura chilena del siglo XX.

claro talento musical¹⁶⁶, pero serán sus obras escultóricas y plásticas¹⁶⁷ la que le darán renombre.

Este núcleo de artistas, tras una fallida incursión a formar su comunidad en La Frontera (IX Región), decide establecerse en una propiedad rural en las afueras de San Bernardo, en un terreno perteneciente al también poeta Manuel Magallanes Moure. La cruzada, de tan decidido accionar, despierta el interés en otros artistas, que a su llegada a San Bernardo deciden participar también de la comunidad y hacerse “hermanos” o simplemente “tolstoyanos”¹⁶⁸. Finalmente, el proyecto fracasa, por el desconocimiento casi absoluto del trabajo agrícola, la dificultad de la interacción y el desprecio por el bajo pueblo, la falta constante a los principios propios de una comunidad autodenominada “tolstoyana”¹⁶⁹, y las diferencias personales, en donde Augusto Thompson consolidaría su ya probado liderazgo ideológico-estético sobre todos los comuneros artistas¹⁷⁰. Prontamente sería relegada a la condición de un mero idealismo adolescente, producto del estímulo que Tolstoy y otros autores provocaban en los jóvenes, quienes creían ver similitudes entre la realidad de los campesinos y obreros rusos y sus pares chilenos, a la vez que al igual que el maestro ruso se sentían, como jóvenes en buena situación, en la misión de retribuir a los más necesitados con sus conocimientos y fortuna intelectual. El eco que en ellos hace la figura del escritor ruso, estimula un accionar inédito en la historia del arte chileno, en donde se evidencia una nueva concepción del artista y la importancia de la obra, pues los tolstoyanos oponen su condición de artistas al grueso social, como elegidos para llevar a cabo una misión de redención y caridad allí donde la sociedad ha fallado. Reconocen el sentido de la existencia en la armonía de la naturaleza, siendo ésta

¹⁶⁶ Su padre era el músico Eleodoro Ortiz de Zárate, autor de la ópera “Lautaro”

¹⁶⁷ En relación al portón tallado de la casa del Grupo Los Diez y su participación como pintor junto a su hermano Manuel en el Grupo Montparnasse.

¹⁶⁸ Entre éstos destacan los pintores Pablo Burchard y José Backhaus, éste último, posteriormente, autor de un libro con pretensiones contemporáneas. BACKHAUS M., José. Orientaciones modernas de arte.

¹⁶⁹ V. SANTIVÁN Fernando. Op. cit.

¹⁷⁰ *Ibíd.*

máxima expresión de la creación divina¹⁷¹ con una “voluntad cristiana”, pues no adscriben a ninguna religión, inaugurando una suerte de sermón vespertino en versos arrojados al ocaso por Augusto Thompson.

El gesto de los tolstoyanos revela una conciencia estética, que buscando semejanzas con la aventura de Leon Tolstoy, la integra a un horizonte criollo, ampliando la recepción europeizante que hasta entonces inclinaba las preferencias. Esta integración, que trae un fuerte elemento cristiano, termina por oponer como binomios bueno/malo, desarrollo científico y progreso material, contra beneficio social y progreso cultural. En mesiánica labor, los artistas comprometidos con los más abandonados, redimen desde la esfera del arte a la sociedad a partir de su labor con el bajo pueblo, dando el ejemplo lejos de lujos y comodidades. Son, a no olvidar también, los años de “Ariel” del uruguayo Rodó, texto en el que se exponía metafóricamente la penetración capitalista de los Estados Unidos en América, como un ser maligno, Calibán, en oposición a la sana vitalidad de Ariel, América representada¹⁷². Un interés creciente por unificar al continente y a integrarlo en sus distintos estratos sociales, enmarca la ambición tolstoyana de los chilenos. Lo más relevante en los comuneros, es que asumen el rol más cercano que pueden tener con el bajo pueblo, como artistas o intelectuales, ya que le consideran menos contaminado por el tráfigo del progreso. El artista por tanto, ya no realiza su obra en la Academia o el Museo, sino que lo devuelve a su fuente original, la Naturaleza, y de paso opone al científicismo imperante un esteticismo sencillo y casi criollo.

Es importante reconocer en la aventura tolstoyana, un intento decidido por cambiar los parámetros sociales que hasta ese entonces imperaban desde las disciplinas artísticas, asumiendo que en las artes existe una cualidad distinta a cualquier otra manifestación humana, que la hace particularmente elevada, lejos de los intereses comunes. Por eso, los verdaderos artistas, se distinguen del resto de la sociedad.

¹⁷¹ *Ibíd.*

¹⁷² V. para su recepción chilena: FRANCO, Jean. La cultura moderna en América Latina. V. a ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. La recepción de las vanguardias en Chile a través del grupo Montparnasse : 1923-1935 : (aporte a una historia de la crítica de la pintura en Chile).

Hacia 1910, la relevancia que las bellas artes habían cobrado para el Gobierno, quedaba manifiesta con la edificación del Museo Nacional de Bellas Artes y la correspondiente Exposición Internacional del Centenario, donde una importante cantidad de obras traídas de diversos países de Europa y América le dio un marco de grandilocuencia al evento. Si bien, de los artistas que expusieron no destaca ningún nombre relevante, el Gobierno se preocupó de comprar casi la totalidad de las obras como patrimonio del nuevo museo. A esto se sumaba la dirección de la Escuela en manos de Virginio Arias desde 1900, que había inscrito su nombre a la consolidación de la enseñanza de la Escuela; consolidación que él mismo afirmaría¹⁷³. Pocos años después, en 1908, como parte de la mejora de la enseñanza artística, la dirección de la Escuela contrató al maestro español Fernando Álvarez de Sotomayor para hacerse cargo de las cátedras de Dibujo Natural, Pintura y Composición, por un período de cinco años. Su influencia se haría decisiva en la joven generación de artistas, quienes verían en la enseñanza del español, un estímulo para retratar su entorno, agregando a la pincelada naturalista española, una temática rural y criolla chilena. Álvarez compara a su llegada las similitudes del paisaje chileno, agreste, rural y urbano, con el español, orientando a sus alumnos a tomar la veta que los distingue como artistas. La acogida que sus indicaciones traen es amplia, principalmente en aquellos estudiantes mesocráticos y provincianos que ven en el arte a desarrollar bajo la tutela del maestro, una seria posibilidad de plasmar la realidad circundante de su entorno, hasta ese entonces no considerada en la plástica nacional. Es un arte emotivo, de profundos vínculos con lo captado, las costumbres, el tema criollo y popular, que encontrará en el retrato gran aceptación.

Es para una exposición en los salones del diario “El Mercurio” de Santiago, que los mejores alumnos de Álvarez de Sotomayor¹⁷⁴ dan en 1913, que se les ha llamado

¹⁷³ “El 4 de enero 1909, nuestra Escuela de Bellas Artes contará sesenta años de existencia; i al reves de los seres humanos que a esa edad comienzan a declinar, esta institución alcanzará una hermosa juventud, la cual se la deseamos imperecedera i de benéfica labor en la educación estética de nuestra raza”. Cit. de ARIAS, Virginio. Op. cit., p. 105.

¹⁷⁴ Pedro Luna, Ulises Vásquez, Guillermo Maira, Abelardo “Pashín” Bustamante, y el español José Prida Solares.

posteriormente a estos artistas “Generación de 1913”, refiriendo a dicho término a todos aquellos, que bajo la enseñanza del maestro español, realizaron una obra de corte naturalista. La pobre condición económica de sus miembros, sumada a un determinante carácter bohemio, los ha perfilado para la Historia como artistas trágicos, entregados por completo a la labor pictórica con más intuición que observación. Una melancolía permanente se deja ver en sus trabajos, haciendo de esta generación, un momento particularmente romántico, misma situación que sugiere un retroceso en la práctica pictórica chilena, pues entorpece el proceso de recepción de las nuevas corrientes que en Europa ya se consolidaban; habría que esperar el despunte de aquellas corrientes algunos años después, por artistas incluso contemporáneos a los del '13, como Julio Ortiz de Zárata, que, en una voluntad que aunaba arte y acción política, llevaron la renovación europea a una apuesta y práctica chilenas.

2.5 LOS DIEZ

En 1916, la aparición de un grupo multidisciplinario, pondría de manifiesto la superación de las escuelas artísticas con un concertado gesto irónico, pero que buscaba nuevas formas expresivas. El llamado Grupo “Los Diez”, reunía a connotados escritores¹⁷⁵, arquitectos, pintores y músicos en un frente común que buscaba en el arte un estado ideal de creación permanente sin convenciones de ningún tipo. Su iniciador, el escritor, arquitecto y pintor, Pedro Prado, consiguió tras sesiones de intercambio, interesar a sus contertulios a formar un grupo de un misticismo efectista en donde sus integrantes hicieran las veces de creadores y emisarios de un falso

¹⁷⁵ Una mínima pero constante diferencia existe respecto a los miembros fundadores que completaban el número del nombre del grupo, pues como es de suponer muchos otros se sumaron o participaron tanto de las reuniones como en las publicaciones; eran más o menos: Pedro Prado, Manuel Magallanes Moure, Juan Francisco González, Armando Donoso, Julio Bertrand, Alberto García Guerrero, Alberto Ried, Acario Cotapos, Augusto D’Halmar y Alfonso Leng; a ellos se sumaron tras la muerte de Julio Bertrand, Ernesto Guzmán, y tras la de Juan Francisco González, Julio Ortiz de Zárata y Eduardo Barrios. Posteriormente se sumarían Diego Dublé Urrutia y el mexicano Castro Leal. En TZITSIKAS Helene. Dos Revistas Chilenas. “Los Diez” y “Artes y Letras”. Aún bien, se puede asociar al Grupo a Eduardo Moore, Rafael Maluenda, Alejandro Rengifo, Ángel Cruchaga Santa María, Valenzuela Llanos e inclusive a Pablo Neruda y Alone. En MAYORGA, Wilfredo. Crónicas. Cap. De “Los Diez” al 5 de septiembre.

mensaje, cuya verdadera realización fuese hacer arte sin miramientos externos de ninguna especie. Una valiente oposición a la crítica, los llevó a editar una revista con el mismo nombre, en donde un gran número de autores nacionales y extranjeros pudieron mostrar sus obras se convertiría en un gran aporte. El Grupo reunía a figuras célebres como Juan Francisco González, D'Halmar, Magallanes Moure o el mismo Prado, todos cercanos a la convicción que para hacer arte bastaba la expresión libre. Esta concepción de situar a la práctica artística como una disciplina única, distinta de las demás disciplinas humanas, y que tenía sus antecedentes en la obra de Juan Francisco González y en la aventura de los tolstoyanos, unía a este viejo romanticismo dos elementos novedosos: una práctica modernista y una acción de corte vanguardista que privilegiaba la ironía en su interacción social.

La creencia de que el arte y los artistas, pertenecen a una clase distinta de individuos, venía siendo mantenida desde los llamados maestros, principalmente con Pedro Lira que ya en 1865 había planteado en “Las Bellas artes en Chile”, la importancia de situarla dentro de la “aristocracia de las profesiones”, ésta había hecho eco hasta los tolstoyanos que asumiendo un rol mesiánico, se habían propuesto dar el ejemplo desde la esfera del arte. Los Diez, recogen esta experiencia de una condición distinta que los artistas poseen. A partir de ello, reclaman una libertad creadora proveniente de un universo con reglas propias, situadas en la relación autor-obra, posición que puede apreciarse en la declaración de principios del Grupo, *El Jalsé* o *Jelsé*¹⁷⁶. Para dar cabida a sus deseos de una creación libre, Los Diez logran poner en práctica la construcción de una torre, la que originalmente sería la primera de tres, emulando la imagen modernista de la torre de marfil; no hay que olvidar por tanto, que el máximo exponente de dicha corriente, instauró aquel movimiento con un primer texto, “Azul”, publicado en Chile en 1888, y que dos de los principales “hermanos decimales”, tuvieron fuertes influencias del modernismo: Pedro Prado y Magallanes Moure. También la apuesta por una simbología en común, le debe a las experiencias modernistas su codificación de índole estética y artística. A partir de esta concepción, Los Diez revelan un sentido irónico, distanciándolos del modernismo y acercándolos, en cambio, a los movimientos de vanguardia europeos, que como bien se sabe venían

¹⁷⁶ V. Pedro Prado, Somera Iniciación al “Jelsé”, en TZITSIKAS, Helene. Op. cit., pp. 109-115.

apareciendo desde fines del siglo XIX, con el término al cual decían responder, el *Jelsé*. Esta palabra, que después de una breve utilización en los círculos cercanos a Los Diez, fue revelada en la primera velada del Grupo en la Biblioteca Nacional, era una formada por palabras dichas al azar, “a la que es inútil buscar etimologías, porque no significa nada, pues se ha formado, uniendo, a la suerte, cinco letras”¹⁷⁷. No hay luego, fe en un estado ideal del arte ni búsqueda de redención a través de éste, sino la suplantación de un escenario oficial y académico por uno libre e integral, en donde la creación es una sola y todas las artes participan por igual. Cabe destacar el factor interdisciplinario de Los Diez, que tomando por voluntad colectiva la noción de arte, opone al oficialismo imperante, un frente común de artistas con ansias de transformar los obsoletos conocimientos de las escuelas y corrientes¹⁷⁸ hasta ese entonces en dominio. Esto podría explicar el porqué de su labor conjunta, que llegó a incluir una publicación periódica y la edificación de una casa con una simbólica torre, la falta de un espacio que permitiese la renovación dentro de cada disciplina artística, así como de un vocabulario y discurso que le diese sentido y dirección.

Su divertida ironía, los llevaba a realizar actos de falsa mística, como una puesta en escena que combinaba una férrea creencia en el arte y la “belleza”¹⁷⁹, y un rechazo por religiones, credos e instituciones¹⁸⁰. En Los Diez, su actitud poco confrontacional, se compensa en una falsa indiferencia hacia la crítica, y la producción efectiva de una publicación periódica, una revista del mismo nombre, en donde más que un postulado, la publicación pretende generar desde la independencia institucional, un nuevo enfoque de la producción artística, sus autores y mejores exponentes, pues la opinión

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 115.

¹⁷⁸ “Los Diez”...carecen de disposiciones establecidas, y no pretenden otra cosa que cultivar el arte con una libertad natural”, *Op. Cit.* p.114.

¹⁷⁹ Es el fin último que persiguen Prado y Los diez según el propio Prado en su lectura del *Jelsé*. V. *Ibid.*

¹⁸⁰ Entrevista a Eduardo MOORE “En las reuniones en la casa de Prado, en Barrancas, se hacían juegos de gracia y de burla que eran parodias de los actos pomposos tan de moda por aquellos días, amenizados por una música novedosa que improvisaba Acario Cotapos y que ejecutaba en los más extraños instrumentos de su invención. Estos juegos burlescos se acentuaban cuando había curiosos en la vecindad o cuando sabíamos de la visita de algún intelectual solemne”. *En: MAYORGA, Wilfredo. Op. cit.*

generalizada era que toda producción es primero avalada por las escuelas respectivas, sus críticos, y todos ellos a su vez, amparados en la crítica oficial de las academias europeas. Dejándose caer entonces, Los Diez hacen su aparición oficial en junio de 1916, con una exposición de pinturas¹⁸¹ en los salones del diario “El Mercurio” de Santiago, la que tiene gran éxito, por lo que la experiencia es repetida al mes siguiente donde se hace lectura a la iniciación del Jelsé. Al poco tiempo después aparece el primer número de la revista homónima, que durante sus primeras publicaciones, va adquiriendo más suscriptores, y que parece ser inofensiva para la crítica, hasta el incidente entre Omer Emeth y Prado¹⁸² por la publicación de la “Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos”; más tarde se sumarán a su desaprobación, Leo Par, Juan Duval y Nathanael Yañez Silva, en coincidencia con una separación del Grupo sin razones de quiebre. Así, con el último número, desaparece la actividad pública del Grupo y su acción estética en la sociedad chilena.

El Grupo Los Diez abandona su aparición pública con la publicación de “Pobrecitas” de Armando Moock, número 12 de la revista, quizás atendiendo a algún simbolismo tan afín a su accionar, sumado al constante vapuleo de la crítica por la *Pequeña Antología*, más viajes emprendidos por varios hermanos decimales. En verdad no es de extrañar que su desaparición pública haya sido abrupta cuando el mismo grupo carecía de un proyecto y una cohesión definidas, en cambio su intención y práctica logró satisfacerse al punto de participar de una polémica inesperada. Dando cabida a un amplio espectro de artistas, la Revista pudo establecer nuevos parámetros de apreciación artística, como la obsolescencia de las academias chilenas, la creación libre, y por tanto el lugar común de todas las disciplinas artísticas; una concepción del artista como creador o artífice de un sentido alterno¹⁸³, que no mesiánico¹⁸⁴, capaz de

¹⁸¹ Pedro Prado, Manuel Magallanes y Alberto Ried.

¹⁸² V. TZITSIKAS, Helene. Op. Cit.

V. a. ELIZALDE Jorge, MAINO Valeria. Algunas notas y anécdotas sobre Los Diez. En: Los Diez en el arte chileno del siglo XX.

¹⁸³ “Y al vislumbrar el perfil de la hermosura que se encuentra en la monotonía de las labores cotidianas, en las más viles y pesadas tareas, y hasta en la tragedia de las acciones y seres deformes, van extendiendo, cada día más, los límites de la belleza. Y entran unas tras otras, en esa conquista, las ciencias y las industrias modernas con sus ciclópeos templos de esfuerzo y sus muchedumbres de

rearticular la realidad, sin descuidar el sentido práctico de la experiencia propia y colectiva; además otorgan a su propio accionar un contrasentido, que puede observarse claramente en su permanente ironía, arma y escudo en su penetración social y enfrentamiento a la crítica y las instituciones.

Es destacable a su vez que Los Diez, sin un propósito particular acuñan un sentido generacional que fuerza a sus componentes a postular sutilmente una renovación. No aparece en los textos y obras en general publicados¹⁸⁵ en sus revistas, mayor variación en la estructura o en el tema, sino que emplean una lírica de tipo religioso y panteísta, una prosa simbolista o una narrativa naturalista. Con dificultad el Grupo podría presentar un nuevo rostro para una transformación efectiva del campo artístico. La aparición de Los Diez ocurre en el año 1916, mismo lustro en que Europa accionaba los “ismos” postcubistas, Futurismo, Expresionismo, Suprematismo¹⁸⁶, mientras los chilenos aún recurren a la figura romántica de la naturaleza y el hombre, añadiéndole el mentado elemento irónico; la falta de una nueva terminología, es decir, una nueva concepción del arte se convierte en exigencia silenciosa tras este último gran intento de conciliar romanticismo chileno o criollismo con una evidente renovación del arte desde las grandes metrópolis hacia toda periferia, con visos de modernidad. Sin embargo, hacia 1916, sí ocurren instancias de renovación que perfilan los años a venir y sus correspondientes inquietudes estéticas; es el año en que se edita “El espejo de agua”, obra inicial de la poesía cubista o Creacionismo, de Vicente Huidobro¹⁸⁷, cuyos primeros versos corresponden a “Arte Poética”¹⁸⁸, pieza

pequeños obreros; y la ambición, el orgullo y la locura; y hasta los hombres tristes y escépticos, de vidas opacas o parciales, que reniegan del arte y la poesía. Y he aquí como el poeta, en su victoriosa campaña, comprende que la belleza confina con los límites del universo y la vida”, Pedro Prado, Somera Iniciación al “Jelsé”. Cit. en TZITSIKAS, Helene. Op. cit.

¹⁸⁴ “Es requisito imprescindible para pertenecer a “Los Diez”, estar convencidos que nosotros no encarnamos la esperanza del mundo”; Ibid.

¹⁸⁵ V. el exhaustivo trabajo de TZITSIKAS, Helene. Op. cit.

¹⁸⁶ En GONZÁLEZ G., Ángel. Escritos de arte de vanguardia : 1900-1945

¹⁸⁷ Para un estudio de Huidobro y su relación con las vanguardias V. BENKO Susana. Vicente Huidobro y el Cubismo. ROJAS P., Benjamín. Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro. PIZARRO, Ana. Modernidad, posmodernidad y vanguardias : situando a Huidobro.

fundamental de toda una nueva concepción estética que influirá grandemente en el Arte y la Poesía de Europa y América. Desde otro frente, las publicaciones de la Federación de estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), las revistas “Juventud” y “Claridad”¹⁸⁹, que venían apareciendo desde 1911, se convirtieron en instrumento de propagación tanto para los asuntos estudiantiles, y políticos, como de las nuevas corrientes que entusiasmaban a la generación presente. Figura destacada del movimiento estudiantil, fue el poeta José Domingo Gómez Rojas, quien moriría trágicamente en manos de agentes del Estado. Espíritu señero del movimiento estudiantil, Gómez Rojas escribe en 1913:

“Mi verso rudo y fuerte no canta a las mujeres,
ni a los falsos amores, ni a modernos placeres,
ni místicos cantares mis rudos versos son;
mis versos son de lucha, escritos con mi diestra
atrevido los lanzo a la roja palestra;
sean mis bronce versos gritos de rebelión”¹⁹⁰

Su declaración asimilará los elementos vanguardistas para crear una poesía combativa y utópica, así es como en los años cercanos a 1916, Gómez Rojas escribe “Canto Futurista”, claramente influenciado por el Futurismo italiano:

“Vosotros los rebeldes de los gestos soberbios
de las testas triunfantes y los potentes nervios
que domináis las ancas del viento y que en los
potros
de la electricidad y en la locomotora

¹⁸⁸ Versos trascendentales como: “Que el verso sea como una llave/ Que abra mil puertas/ Una hoja cae; algo pasa volando/ Cuanto miren los ojos creado sea” ó “Por qué cantáis la rosa ¡Oh Poetas!/ Hacedla florecer en el poema; / Sólo para nosotros/ Viven todas las cosas bajo el Sol. / El poeta es un pequeño Dios”, en BENKO Susana. Vicente Huidobro y el Cubismo p. 63.

¹⁸⁹ V. MORAGA V., Fabio. Vanguardia, heterodoxia y búsqueda generacional : La revista Claridad, 1920-1932

¹⁹⁰ José Domingo Gómez Rojas, Rebeldías líricas, cit. en SUBERCASEAUX, Bernardo. Genealogía de la vanguardia. p. 51.

queréis cargar al sol con todas sus auroras
porque ya estáis cansados de hollar con vuestros
rostros
la tierra y que queréis dominar los astros”¹⁹¹

Se estima que este escrito data de entre 1913 y 1915. El Libro “Los Diez” de Pedro Prado sería publicado en 1915, germen de la polémica con Emilio Vaisse (Omer Emeth). Podemos apreciar entonces que en los años alrededor de 1916, fecha de la primera aparición pública del Grupo “Los Diez”, existe un sustrato acorde con los movimientos vanguardistas europeos, pero que carentes de una visión general del fenómeno no logran apropiarse de éstas para finalmente renovar la condición ambiente. En este sentido la labor de Los Diez con mayor conciencia de su accionar, asienta mejor la trama que dará con la renovación de las artes plásticas, desde el campo literario, amén de una historia disciplinar más lúcida e independiente que la de las bellas artes; el impulso epónimo de Lastarria, parece imprimir su huella en los acontecimientos que ocurrirán casi ochenta años después de su inaugural obra literaria. Con la última publicación de los “hermanos decimales”, el lecho romántico irá paulatinamente siendo superado en todas las artes, que condensándose en nuevas direcciones gravitarán a la espera del cauce definitivo de su expresión.

¹⁹¹ De José Gómez Rojas, “Opera Omnia”, inédito recopilado en Fabio Moraga y Carlos Vega, José Domingo Gómez Rojas, Vida y Obra, Santiago, Chile, 1997. Cit. en SUBERCASEAUX, Bernardo. Op. Cit.

CAPITULO III

LIDES VANGUARDISTAS

Hechos que ejemplifican la tenue pero no invisible recepción de los elementos de vanguardia en Chile, anteriores a la primera exposición del Grupo Montparnasse, van dando cuenta de un conocimiento que lejos de ser exclusivo, va siendo incorporado en distintos centros de producción cultural que aún no pueden dar cuenta colectivamente de todos estos nuevos elementos. Un artículo titulado “La pintura futurista impresiones de un Salón”, firmado por R. Ramírez, aparecido en la revista “Pacífico Magazine”, en junio de 1913¹⁹², da cuenta de las desconcertantes impresiones recibidas por el autor al visitar una exposición futurista en Londres, chileno, sin herramienta suficientes, pretende comprender la nueva estética puesta en exhibición, reclamando una nueva educación para comprender al también nuevo arte. Pero esta mentalidad a forjarse, para asimilar el gran desarrollo que las vanguardias van teniendo en los grandes centros culturales, demora su conceptualización y las viejas maneras vernáculas conviven con las excéntricas o “feistas”¹⁹³ nuevas formas artísticas. Al margen de la producción oficial, se opera un nuevo sentido que disgregado, se deja ver pero sin oponer una resistencia radical.

Al término de la Dirección de Virginio Arias de la Escuela de Bellas Artes, quien había reinstaurado un mejorado orden académico, asumió interinamente el maestro Álvarez de Sotomayor, y prontamente por reglamento como Director del Museo, don Enrique Cousiño en 1911. A partir de 1913 asume el escritor Luis Orrego Luco, cuya designación establece discrepancias sobre la competencia de las autoridades al designar a un escritor para dicha labor. El descontento hizo participar al Centro de Alumnos de Bellas Artes¹⁹⁴. Orrego Luco permanece en el cargo hasta 1916, año en

¹⁹² V. SUBERCASEAUX, Bernardo. Op cit. p. 128.

¹⁹³ V. *Ibid* respecto a un artículo de Daniel de la Vega, Las nuevas escuelas, aparecido en Pacífico Magazine en julio 1919.

¹⁹⁴ V. MORA, Lilian Op cit. p. 60.

que asume otro escritor, Joaquín Díaz Garcés, quien fue aun más violentamente rechazado: “Allá por el año 1916 designaron director de la Academia a Joaquín Díaz Garcés, quien como periodista se firmaba Ángel Pino. El famoso Ángel Pino. Nosotros estuvimos en contra de tal designación, porque queríamos a alguien del oficio... Todos gritábamos contra lo tradicional y conservador anquilosado”¹⁹⁵. El ambiente oponía desde un escenario político, una renovación sentida en todos los aspectos de la sociedad chilena, más cuando autoridades como el mismo Díaz Garcés se refería a su alumnado como “reducto anarquista”, en donde había que “apaciguar a los bohemios”¹⁹⁶. La expectativa de una renovación definitiva traspasaba lo político y se instalaba en el seno de la educación artística, que parecía esperar el momento justo de su cruzada.

En esta perspectiva, ocurren fenómenos que a simple vista parecen apropiarse del vanguardismo de época y adelantar una contemporaneización y renovación de los campos artísticos chilenos, como las composiciones ultraístas y dadaístas de Joaquín Edwards Bello en “Metamorfosis” (1921), que vuelto de un viaje de París se hace considerar “Chargé d'affaires DADA au Chili”¹⁹⁷ en 1919, y en donde incluso redacta un manifiesto DADA. Contradicción es la publicación de “El roto”, realizada en 1920, inserta en el naturalismo y la narrativa social, corriente a la cual parecía el escritor negar, demostrando que más bien es el formalismo de las vanguardias lo que Edwards Bello enseña.

3.1 GRUPO MONTPARNASSE

Las revueltas que provocó la designación de Joaquín Díaz Garcés como nuevo Director de la Escuela de Bellas Artes, pusieron plazo a la hegemonía a perpetuidad que dicha institución evidenciaba como centro formador de las artes visuales. Pues

¹⁹⁵ Camilo Mori en MAYORGA, Wilfredo. Los que pintaron el año veinte, op. cit., p. 75.

¹⁹⁶ MORA, Lilian. Op.cit. p. 61.

¹⁹⁷ En SUBERCASEAUX, Bernardo. Genealogía de la vanguardia, p. 135.

apaciguando a los bohemios, Díaz Garcés concibió su labor como una de disciplinamiento, es decir, de redirección del arte por la senda clásica, anecdótica y literaria¹⁹⁸. La frustración de tal predicado, instiga a los alumnos y artistas a buscar nuevos espacios y alianzas, consiguiendo en 1918 formar la Sociedad Nacional de Bellas Artes (SNBA), todos aquellos disconformes con las políticas educativas en la enseñanza artística; allí, bajo la presidencia de Juan Francisco González, confluyeron los bohemios de 1913 (Agustín Abarca, Arturo Gordon, los hermanos Lobos, Exequiel Plaza, Emilio Rebolledo, entre otros) y los jóvenes adelantados, futuras figuras del Grupo Montparnasse (Luis Vargas Rosas, Carlos Isamitt, Julio Ortiz de Zárata, Henriette Petit, Álvaro Yañez, entre otros)¹⁹⁹. Mientras, Días Garcés es felicitado por los sectores conservadores por haber “restablecido el orden y la disciplina escolástica”²⁰⁰

Una importante labor difusora y articuladora de las nuevas corrientes sucede también²⁰¹ a través de la Asociación General de Profesores, que promueve la práctica artística entre sus miembros y de paso se interesa por el acontecer contemporáneo del arte latinoamericano y europeo, con su periódico “Nuevos Rumbos”, principalmente en los suplementos “Andamios” y “Caballo de Bastos”. Se puede decir entonces, que hay nuevos intereses un tanto desordenados en donde confluyen las nuevas tendencias europeas y las también nuevas corrientes de pensamiento y arte latinoamericanos, desde donde se intenta rescatar la obra del sistema aborigen y dar cabida a escritores y artistas jóvenes. El nuevo escenario comienza a cobrar forma, ayudado por la inminente subida al poder de los sectores medios y populares que va minando la hegemonía de las elites en diversos campos de acción y pensamiento del país.

¹⁹⁸ V. Evangeline Mundy, Joaquín Díaz Garcés (Ángel Pino) en vida y obra. En SUBERCASEAUX, Bernardo. Op. cit. pp. 152-153.

¹⁹⁹ Habría que sumar en este camino a la independencia la creación del Centro de Estudiantes de Bellas Artes en 1912, la Sociedad Artística Femenina en 1913, el “Salón de Primavera” de la FECH en 1915, instancias todas de autogestión por parte de los propios estudiantes. En EMAR, Jean. Notas de Arte (Jean Emar en La Nación 1923-1927). En: LIZAMA, Patricio. Jean Emar . Notas de Arte.

²⁰⁰ En Evangeline Mundy, op. cit.; cit. en SUBERCASEAUX, Bernardo. Op. cit.

²⁰¹ Habría que citar también a Nefthalí Agrella en Valparaíso y su manifiesto Rosa Náutica y la revista Nguillatun. V. OSORIO, Nelson. Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Latinoamericana.

Un grupo de artistas, emigrados a Europa en busca de perfeccionamiento, se encuentra de lleno con la renovación plástica que por esos años –alrededor de 1920 - viene sucediendo incesantemente, situación que lejos de serles indiferente, adoptan como nuevo medio de investigación y desarrollo, siendo entonces la primera generación de artistas que posa su mirada en el arte de su tiempo, lejos de instituciones y nombres ya caducos, asociados al orden académico francés y español principalmente. Estos son: Luis Vargas Rosas, José Perotti, Álvaro Yáñez (Juan Emar), Julio Ortiz de Zárata, Henriette Petit, Oscar Lucares, Lidia Campusano, y Camilo Mori. Se encontraban ya Manuel Ortiz de Zárata, hermano de Julio, y por esos años pintor renombrado, y Vicente Huidobro, quien también ya estrenaba con éxito sus teorías creacionistas. El impacto es suficiente para que reconozcan el anacronismo de la enseñanza artística chilena²⁰², lo que los obliga a una búsqueda plástica inédita en nuestra historia del arte, en la pista del origen de todas las nuevas expresiones artísticas del occidente moderno²⁰³. Sin duda, quien asimila mejor toda esta sintomática de la transformación pictórica de entre los jóvenes chilenos es el joven Álvaro Yáñez, quizás favorecido por la inmejorable posición de su padre, y su anterior experiencia europea que incluso lo tuvo interno en un colegio suizo en 1912²⁰⁴. Yáñez, con una rápida y efectiva captación de la escena de vanguardia parisina y europea en general, pronto se convertirá en voz y estandarte de los artistas con ansias de renovación, bajo el seudónimo de Jean Emar – adaptación del francés *Je n'ai marre* – y el amparo y sosiego de una página dedicada al arte de vanguardia en el diario “La Nación” años próximos después.

Alrededor de 1921 los primeros “montparnassianos” arriban a Chile, produciéndose una fractura que pronto alcanzaría una evidente separación de las propuestas

²⁰² “- ¡Lejos de eso! Con el concepto Sotomayor que del color tenía, encontré a los Impresionistas, negros, desabridos y monótonos. Y el problema se planteó claramente: o están todos locos o lo estoy yo”; Camilo Mori en LIZAMA, Patricio. (Estudio y recopilación). Jean Emar, Notas de Arte. p. 59. V. A. en el mismo “Grupo Montparnasse”. Henriette Petit y “Grupo Montparnasse” Vargas Rosas.

²⁰³ Un estudio documental de las transformaciones que comienzan a suceder en Europa con el advenimiento de la modernidad, puede apreciarse en FREIXA, Mireia (edt.) Las vanguardias del siglo XIX.

²⁰⁴ V. CANSECO-JEREZ Alejandro. Juan Emar.

pictóricas en vigencia en el país. José Perotti y Henriete Petit son los primeros en enfrentarse a la oprimente realidad plástica nacional, tildados de cubistas de manera similar a que hubiesen sido llamados réprobos del buen gusto²⁰⁵. El sentimiento adverso también fue sentido por los recién llegados²⁰⁶, quienes reiteraron lo que su despierta experiencia parisina ya había conseguido operar en ellos, la enorme diferencia entre Europa y Chile, en donde su procedencia variaba según la latitud. Este primer pie de los jóvenes artistas en la ruta de las vanguardias europeas, sólo afirmaría lo que las impresiones del arte contemporáneo habrían desnudado como intuiciones en torno a la naturaleza del arte pictórico y su verdad. Por esta vía, los artistas del grupo Montparnasse se dejan deslizar haciendo puentes entre la pintura chilena y el arte plástico europeo de vanguardia, demostrando a través de su obra lo serios vacíos que separan los campos respectivos de cada región, pues en las obras de los montparnassianos lo que más puede notarse es la recepción que del arte postimpresionista²⁰⁷ logran evidenciar, en la búsqueda de un lenguaje propio, y más aún capaz de abrir una senda por donde los demás artistas chilenos pudiesen también reconocerse en ausencia de una experiencia estética profunda y autónoma.

En 1923 es el turno de Emar, Vargas Rosas y Mori de arribar. Estimulados por toda la gran experiencia vivida, los jóvenes amigos de París anhelaban la forma en la que dar a entender el nuevo estado del arte en todo el occidente moderno, sin ninguna acción definida, pero con la premura de su urgencia²⁰⁸. Un cenáculo de artistas con inquietudes de renovación comienza entonces a concretarse en torno al diario “La Nación”, en donde Emar encuentra la que él asume labor primordial ante todo, la de modificar la noción de arte en Chile, apelando al equívoco de los fundamentos de la enseñanza artística y a la carencia casi absoluta de críticos y artistas capaces de

²⁰⁵ V. Nota 34. Correspondencia inédita entre Luis Vargas Rosas y Henriete Petit respecto de la recepción de su trabajo y el de José Perotti. LIZAMA, Patricio. Op. cit. p. 19.

²⁰⁶ “Los pintores de aquí son fantoches del arte. No sé si yo soi detraqué, pero no pienso ni veo como ellos. Yo veo i aspiro más allá. Ellos van tras las medallas, la gloriosa del público estúpido y quedan tan pero tan satisfechos”; *Ibíd.*

²⁰⁷ Entendiendo aquí como postimpresionista toda la producción plástica sucedida tras la caducidad y legitimación oficialista del movimiento Impresionista, y no estrictamente lo que se reconoce como postimpresionismo en las figuras de Van Gogh, Gauguin y Cézanne.

²⁰⁸ V. Nota 35 en LIZAMA, Patricio. Op. Cit.

aprehender la situación contemporánea del arte, esto es, la autonomía de la obra y la apertura de un lenguaje regulado por medios expresivos puramente plásticos. Emar está escribiendo desde abril de 1923, pregonando la caída de los preceptos chilenos sobre pintura en detrimento de una nueva visión pictórica que por ese entonces ya no es cuestionada por ningún personaje artístico de importancia alrededor del mundo. Es el comienzo de una labor que permitirá una resignificación de los conceptos artísticos, así como una reubicación de los actores y un reordenamiento de los sucesos de la historia del arte nacional.

3.2 LAS NOTAS DE ARTE

Las “Notas de Arte” de Juan Emar, lejos de ser estrictamente didácticas, asumen un abierto carácter confrontacional con el medio crítico chileno. Emar se ubica en la lectura de un espectador tipo, aficionado al arte, a quien reconoce en el deber de informar y enseñar los nuevos alcances del arte universal, y la pobre situación de producción, recepción y crítica en que se ve envuelto el arte nacional. La posibilidad de que en la simple lectura de sus “Notas”, los aficionados accediesen a comprender el eje de sentido de las obras vanguardistas, cabía para Emar de manera necesaria en un preciso engranaje deshegemonizador de un campo pictórico que manifestaba como gran logro las mejoras de la Escuela de Bellas Artes y el Museo, realizadas en torno a la Gran Exposición del Centenario, y los concursos oficiales nacionales e internacionales²⁰⁹. Armado de un contundente discurso y una inmejorable experiencia, que incluía sucesivas incursiones al viejo continente, un importante patrimonio familiar, y una auténtica amistad con grandes artistas de la vanguardia parisina como Picasso, Gris, Léger o Huidobro, el joven redactor diagnostica al arte chileno en todas sus áreas sin arredramientos, designando el valor que a cada elemento allí inmerso le compete. La situación, como es de suponer, es enormemente adversa a los partidarios del arte nuevo, es por eso que Juan Emar siente la necesidad de hacer explícito el origen de

²⁰⁹ En uno de estos, el Salón Oficial de 1922, los trabajos de Petit y Perotti causaron escándalo. V. LIZAMA, Patricio. Op. Cit. Nota 192.

las vanguardias, como desarrollo orgánico dentro de la Historia del Arte, no distinto a ningún otro fenómeno de los acaecidos en la disciplina de las artes visuales. Comienza así una profundización del arte nuevo en Chile con una perspectiva y acción novísimas, que en las páginas sucesivas de Emar – las “Notas de Arte” – perfilarán ya no bandos distintos de simples propuestas pictóricas, sino que se instaurarán como adversidad urgida ante la nimia repetición de un sistema de producción, recepción y crítica de una legitimación en decadencia.

La postura de Emar pretende sobretodo, destituir un orden de producción artística cuya validez última está mediada por altos personajes no artistas, vinculados a los grupos pertenecientes a la elite; autoridades, cuya mínima noción de arte, es casi la misma asimilada desde la fundación de la Academia de Pintura en 1849, vale decir, un arte ilustrativo de grandes hechos históricos y sus personajes, replicante de paisajes y entornos típicos, y fieles captadores del entorno; un tradicionalismo criollo y naturalista amparado en los principios académicos traídos a Chile por los pintores extranjeros llegados durante el siglo XIX. La crítica de arte, vital vehículo de información, difusión y guía, es hacia 1923 un ejercicio emprendido por pocos, donde las cuestiones propias del lenguaje plástico, son relegadas a una suerte de prosa en que se alaba o se niega a los artistas según viejos moldes de transcripción de la realidad, y en donde los autores privilegian imágenes poéticas y repetidas comparaciones y citas a grandes nombres del arte universal. Ante un medio carente de mayores referentes plásticos, los pocos críticos en ejercicio adquieren ribetes de autoridad no investida²¹⁰. Desde la perspectiva emariana, que pretende abrir frentes contra la hegemonía academicista del arte chileno, su primer flanco será evidenciar el nulo aporte de la crítica plástica en el país, haciendo de sus notas de arte un contundente ejemplo del lugar que le corresponde a un verdadero crítico de arte: informar, difundir, argumentar, elevando el nivel de la recepción, formado alianzas con el lector. En la mayoría de los estudios acerca del período, hay coincidencia del carácter programático de los textos de las “Notas de arte”, como iniciación de un proceso que sería complementado por futuras

²¹⁰ Para una completa revisión de la crítica en el período V. ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. La recepción de las vanguardias en Chile a través del grupo Montparnasse : 1923-1935 : (aporte a una historia de la crítica de la pintura en Chile).

exposiciones: a saber las de 1923 del Grupo “Montparnasse” y la del Salón de Junio de 1925²¹¹. Sin embargo, Emar está apuntando a su vez a una nueva identidad de la producción artística, una que se desmarque definitivamente de los gestos románticos y pobres nociones académicas e históricas, y para eso se vale no sólo de sus amplios conocimientos de arte y vanguardia, sino de la utilización de un imaginario a partir de un vocabulario que intentará dar cuenta del profundo vínculo del arte nuevo con la historia de su disciplina y los nuevos escenarios que contemporáneamente están sucediendo en las naciones más desarrolladas. A partir de esta senda, Emar desplegará todo el talento de su pluma, en un accionar inédito que instaurará los preceptos para el nuevo orden plástico, que comenzará en Chile con la exposición del Grupo Montparnasse, valiéndose de un discurso libre amparado en los progresos de la Literatura, tanto local como universal.

La estrategia emariana se proyectará como demostración de la claridad de principios en que la vanguardia artística se asienta, valiéndose de un enfoque que ligaba la producción pictórica con la ciencia y la filosofía. Esto puede verse en su interés por los nuevos críticos europeos como Maurice Reynal, Leonce Rosenberg, o Gino Severini²¹². Además, Juan Emar desea diferenciarse radicalmente de la crítica establecida en Chile dejando en claro no el valor subjetivo que las obras evocaban en la palabra de los críticos tradicionales, sino el rigor matemático²¹³ que el arte de vanguardia comporta, anteponiendo una observación estructural del fenómeno por sobre su firma, evidenciando así que todas las nuevas propuestas tienen su razón de ser en el seno de las sociedades de Occidente a las que la mirada chilena se empina, a partir de los avances que de su disciplina han alcanzado los nuevos maestros como Picasso o Matisse, y que Emar sabe ubicar a la par de Velásquez, Leonardo o

²¹¹ P. ej. Los textos aquí citados ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. La recepción de las vanguardias en Chile a través del grupo Montparnasse : 1923-1935 : (aporte a una historia de la crítica de la pintura en Chile), CANSECO-JEREZ Alejandro. Juan Emar. LIZAMA, Patricio. (Estudio y recopilación). Jean Emar, Notas de Arte. Jean Emar en La Nación 1923-1927

²¹² V. EMAR, Jean. Notas de Arte. En: LIZAMA, Patricio. (Estudio y recopilación). Jean Emar, Notas de Arte. Jean Emar en La Nación 1923-1927.

²¹³ Las matemáticas son permanentemente citadas en las Notas, en donde Emar no ve ninguna distancia entre ambas disciplinas. V. Juan Emar. V. EMAR, Jean. Notas de Arte. En: LIZAMA, Patricio. (Estudio y recopilación). Jean Emar, Notas de Arte. Jean Emar en La Nación 1923-1927.

Rembrandt en un texto en que arte y civilización aparecen unidos como manifestación integral de un nuevo acontecer. Ejemplo de esto serán la utilización recurrente de imágenes que apelan a una nueva figuración: automóviles, luz eléctrica, aviones, etc.; así también expresiones artísticas propias de aquella contemporaneidad: Jazz, *music-hall* y Cine.

La resistencia que enfrentan los primeros artículos en “La Nación”, le demuestra a Emar el acierto de su diagnóstico, situación que al poco tiempo de comenzar²¹⁴ le hará desistir en su misión²¹⁵. Sin embargo, ante la certeza de realizar una exposición plástica, la posibilidad de demostrar lo que sus palabras persiguen, le devuelven a su sitio de aunador de fuerzas. Esta vez, Emar prevenido de la molicie, desinterés y rechazo que sus artículos han recibido, proyecta una exposición cercana a la medida del cada vez más atrasado campo artístico chileno; impactar sin escandalizar parecen ser sus deseos²¹⁶, situación que se perfila en la muestra de octubre de 1923, la primera aparición del Grupo Montparnasse, en la casa Rivas y Calvo. La exposición en sí fue una puesta en práctica de todo aquello a lo cual Emar había referido en sus artículos, así como una muestra clara y contundente que el arte en Chile se encaminaba por fin a una renovación de sus actores e intereses; se pudo apreciar todo aquello que distinguía al arte de vanguardia como un arte nuevo, de génesis aquí desconocida, y como esto lo oponía al estado del arte en Chile. Asimismo, pudo observarse en el evento, una verdadera enunciación de principios en obras que sin alinearse a ninguna escuela replanteaban formalmente cuestiones inherentes al lenguaje pictórico, y que rastreándolas podrían situarse en los primeros intentos formales del cubismo a partir de la obra de Cézanne. Los artistas del Grupo Montparnasse acertaban en su muestra, al exponer limpia y sencillamente obras que,

²¹⁴ Los artículos de arte los escribe Emar entre abril y junio de 1923. Posteriormente con motivo de la exposición del Grupo Montparnasse reaparece en octubre del mismo año con las Notas de arte, labor que se extenderá en las mismas condiciones a junio de 1925. A contar de enero de 1926 a febrero de 1927 Emar residente en París publicará sus Notas como La Nación en París.

²¹⁵ “Aquí no hay nada que hacer; la palabra Arte con todas sus manifestaciones queda borrada de cualquier posibilidad chilena”. EMAR, Juan. Correspondencia inédita a Vicente Huidobro de 20 de julio de 1923. En: LIZAMA, Patricio. (Estudio y recopilación). Jean Emar, Notas de Arte. Jean Emar en La Nación 1923-1927.

²¹⁶ “Enviar obras avanzadas sería un fracaso. Sin embargo, algo se va a tentar...Así sondearemos el terreno. El resultado de esta exposición se lo comunicaré a Gris”. Ibid.

si bien hablaban de una experiencia creativa para entonces ajena a la plástica chilena, obligaban la mirada hacia una pintura preocupada por la estructura, la composición, el plano, abandonando definitivamente el tema y la transcripción de la realidad, vale decir, torciendo la orientación que hasta entonces llevaba el arte chileno. El montaje fue a su vez otro acierto, demostrando una vez más que nada en este arte era efecto de caprichos, excentricidades o falta de talento, pues las obras de cada artista fueron expuestas por etapas ordenadas cronológicamente. Luego, era apreciable para el público visitante, el cambio experimentado operado “en la conciencia plástica que mostraba el abandono de un código (el aprendido en Santiago) y la adquisición de uno nuevo (el aprendido en París)”²¹⁷. Hábilmente, haciendo buen uso de su condición de Grupo, los montparnassianos pretenden establecer su lugar como artistas en el campo artístico chileno y universal, con la actitud conciente de que su postura es desafiante e inasible para la historia plástica del país, permitiendo de manera indirecta, aglomerar distintos cauces pre y pro vanguardistas ante el desconcierto de la recepción crítica y la opinión pública. Esta primera aparición del Grupo demarcará una lid, en donde el arte nuevo expondrá incansablemente los fundamentos que la sostienen, principalmente a través de la pluma de Juan Emar, y un arte academicista y criollo que progresivamente irá perdiendo autoridad y prestigio entre los artistas, y poco después en las nuevas dirigencias estatales.

En este nuevo panorama, Emar reitera su compromiso con introducir definitivamente las transformaciones necesarias para sincronizar la producción plástica en Chile con la del resto del mundo. Durante toda la primera semana de exposición del Grupo en la Sala Rivas y Calvo, el autor dedicó un estudio de los artistas, en donde intentaba revelar la particularidad de cada uno y su relación con la creación y el arte de vanguardia, dejando para sí sólo comentarios al margen de la pintura²¹⁸. Una vez

²¹⁷ V. LIZAMA, Patricio. (Estudio y recopilación). Jean Emar, Notas de Arte. Jean Emar en La Nación 1923-1927. p. 22.

²¹⁸ “Trataré de hablar por separado con los exponentes para que ellos digan lo que piensan del arte o el ambiente artístico en Europa o de cualquier cosa. Comentarios al margen de la pintura. Comentarios que ojalá logren llenar los vacíos irremediables que aparecerán entre un período y otro de la labor de cada artista”; Grupo Montparnasse. EMAR, Juan. En: LIZAMA, Patricio. Op. cit. p. 75.

más, Emar querrá dejar en claro su diferencia con los críticos establecidos, principalmente con Nathanael Yañez Silva. Las “críticas” de arte vendrán a sumarse en perfecto complemento a los artículos²¹⁹, previamente publicados durante el mismo año de la exposición y le darán al autor el impulso necesario para abocarse grandemente a la labor ya comenzada, proyectando la profundización que el evento montparnassiano ha conseguido con su aparición como fisura de la hegemonía que el campo plástico presentaba hasta ese instante.

Al momento de la exposición de 1923 y la ácida reacción del medio chileno y sus críticos²²⁰, no habían ocurrido eventos previos en donde tan directamente fuese juzgada la competencia y los progresos de la producción plástica chilena. Más aún, el bando desafiante utilizaba las páginas de un prestigioso diario como bastión de una pugna antes desconocida, y cuyo responsable directo agitaba el sostén de la pintura chilena con ímpetu revolucionario, inmune a las críticas adversas por sus armas ganadas en Europa, y la difícil ubicuidad que el medio chileno quería otorgarle. Tras el resultado de la muestra de los montparnassianos, los miembros del grupo comienzan a elaborar lo que será un verdadero documento de vanguardia, las “Notas de Arte”, página en donde Emar se transformará en adalid del discurso renovador. La lucidez y desenfado de sus textos permitirán reconocer a sus lectores el panorama en que se desenvuelve el arte de vanguardia, adentrándose en su problemática, historia y alcances, hecho que Emar pone en sincronía entre Europa y Chile, con los artistas del Grupo Montparnasse; establece códigos únicos de producción y recepción que le permiten ampliar grandemente la conciencia plástica chilena, dando cabida tanto a manifestaciones artísticas europeas como al arte indígena. No obstante, no debe olvidarse que en la redacción de la página de las “Notas” en La Nación, Emar tuvo distintos colaboradores que le permitieron dedicarse con libertad a su labor argumentativa y didáctica, destacando sobretodo Sara Malvar y Luis Vargas Rosas,

²¹⁹ A saber: Algo sobre Pintura Moderna, Algo sobre Pintura Moderna: Ingres-Cézanne, La opinión de un gran crítico, Cubismo, Pintores Modernos: Moreau, Con Camilo Mori, Pintores Modernos: Vlaminck, Pintores Modernos: Matisse, Pintores Modernos: Van Dongen, El escultor Mateo Hernández, La exposición de Arturo Valdés Alonso, y Luis Vargas Rosas.

²²⁰ V. ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. La recepción de las vanguardias en Chile a través del grupo Montparnasse : 1923-1935 : (aporte a una historia de la crítica de la pintura en Chile).

entre los chilenos. A ellos se sumaban entre otros, los textos del argentino Federico García Oldini, o de algún personaje destacado de las nuevas corrientes, como Le Corbusier o Severini, y reproducciones de Vlaminck, Picasso, Leger, etc. Las “Notas” se exhibían como un cuerpo de alta especificidad que desafiaba al orden plástico existente pero a su vez anhelaba engrosar sus filas, testificando así la ruptura que se deseaba a partir de la exposición en Rivas y Calvo. Puede observarse que el accionar desde La Nación se plantea como un calculado ejercicio de penetración de las nuevas corrientes, pues existe en quienes participan, la convicción de la caducidad y obsolescencia del viejo modelo, y como este nuevo acontecer ha reestructurado la historia del arte a partir de su producción con problemáticas acordes a su disciplina, en donde la situación chilena sólo evidencia su retraso e ignorancia.

A continuación, el grupo decide formar una academia libre, la “Academia Montparnasse, Academia Libre de Pintura y Dibujo”, lugar en donde se enseñaría a sus alumnos los modos creativos que habían abierto las puertas a la búsqueda creativa propia y autónoma de los nuevos artistas, a las cuales los jóvenes chilenos arribados de París se adscribían. La iniciativa tendría poco éxito, produciéndose un nuevo traspies en la aventura emariana²²¹, que impondría un carácter más agudo en la observación de Emar, acercándolo a la esfera política para transformar los ímpetus vanguardistas en cooperación y complemento con las nuevas autoridades en ejercicio²²². El ascenso al poder de Arturo Alessandri había significado una gran transformación del escenario político, pues había puesto en la dirigencia a actores que por primera vez podían acceder al manejo del Estado; clases medias y populares así como agentes renovadores, dentro de los cuales se encontraban los artistas cercanos a la vanguardia europea, veían en Alessandri la posibilidad de cumplir sus metas y satisfacer sus necesidades. A razón de esto, los textos de las “Notas” van

²²¹ “En una sala fría de un edificio comercial, los fundadores de la Academia Libre “Montparnasse”, dibujábamos solos, casi tan solos, que al cabo de dos meses de existencia lánguida la Academia quebró y se cerró.” Con M. Henri Hoppenot. EMAR, Juan. En: LIZAMA, Patricio. Op. cit.. p. 111.

²²² Para una completa relación de las inclinaciones vanguardistas del período y su contexto social y político con la gobernación Alessandri, V. ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. La recepción de las vanguardias en Chile a través del grupo Montparnasse : 1923-1935 : (aporte a una historia de la crítica de la pintura en Chile).

constantemente haciendo notar la incompetencia general de las autoridades en materia artística, y la cada vez más acuciante necesidad de reformar las políticas de enseñanza y difusión de la práctica artística en Chile.

En la prosecución de una inserción efectiva del discurso y práctica de las vanguardias europeas, Emar propone que de no haber aún interés por asimilar dicho discurso y práctica, sumado al fracaso de la Academia Montparnasse, las soluciones posibles provendrían a través del intercambio, vale decir, traer obras o enviar a estudiantes a Europa. Demostrando entonces que la cruzada de los redactores de las “Notas de Arte” y el Grupo Montparnasse respondían a una profunda asimilación del problema del arte en Chile y sus necesidades, Emar y sus colaboradores dejan ver que desde las Notas no sólo enjuician o informan, sino que también proponen reiteradamente soluciones para una pronta reforma de la enseñanza artística, hecho que asienta aún más su accionar de manera profesional y legítima. La respuesta de los altos personajes a quienes dicha proposición indicaba no consta más que en el silencio de su respuesta, a diferencia de los más jóvenes, quienes en palabras de Hernán Gazmuri, presidente del Centro de Alumnos de Bellas Artes, dan su total apoyo a Emar coincidiendo con su diagnóstico del sistema artístico chileno²²³. La situación pugnant en que se encuentran los artistas del Grupo Montparnasse, obliga a sus miembros a buscar alternativas de consolidación de la ya importante producción realizada, si bien el fracaso de la Academia Montparnasse o su recepción por parte del sistema artístico en general.

Desde la redacción de las Notas, a través de la pluma de Juan Emar, se fue elaborando la siguiente aparición del Grupo y su círculo de influencias, con la propia exigencia de obtener un mayor alcance en su propuesta, no sólo en el *shock* y la incidencia en la prensa, sino de una manera más profunda en la recepción tanto de las autoridades incumbentes como de los distintos segmentos sociales. Esta aparición se concretaría con la exposición de Junio de 1925 en la Sala Rivas y Calvo, evento que realzaría la cuestión del arte nuevo pues su incidencia rebasaría la recepción crítica

²²³ V. Sobre la enseñanza de la Pintura y Sobre la enseñanza de la Pintura. Dos Cartas en EMAR, Juan. En: LIZAMA, Patricio. Op. cit.. Pp 151 y 155 respectivamente.

del arte chileno, entrecruzándose en ella la agitación política y social del momento²²⁴. Con un radio de acción mayor, la exposición del “Salón de Junio” se proyectó como un cauce para aquellas manifestaciones pictóricas soslayadas por el grueso del sistema artístico chileno. Se expusieron obras de artistas chilenos, del Salón de Otoño parisino y de figuras de relevancia mundial como Picasso, Gris o Léger. A esto se sumaba²²⁵ una pequeña sección de arte infantil, con trabajos enviados a La Nación para una muestra que no logró realizarse organizada por Julio Ortiz de Zárata.

Lo sucedido en el Salón de junio vendrá a confirmar que la operación conjunta del Grupo Montparnasse y las “Notas de Arte” ha tenido cabida en el campo plástico chileno, pues su producción y discurso adquieren nitidez así como ubicuidad para quienes desde el año 23 han sido sus adversarios. Concitado el interés de los más jóvenes y con el antecedente de la exposición en Rivas y Calvo en 1923, los montparnassianos buscan romper definitivamente con la aquiescencia de las artes chilenas, proyectando en el Salón de Junio problemáticas que los vinculaban al acontecer occidental del arte, obligando en su recepción una lectura descentrada del eje académico-naturalista preponderante en el país. De esta manera, los expositores vindican la subjetividad que el nuevo arte les permite, ajenos a credos y dogmas académicos, optando por soportes en donde una fragmentación espacio-temporal cobra vigor, y en donde los aspectos formales de su disciplina evidenciarán el sometimiento a nuevas maneras de análisis. Siempre comprometidos en su labor, la exposición de 1925 exhibirá obras de grandes maestros europeos, en un acierto de los montparnassianos pues de esta forma legitimaba su producción, a la vez que establecía correspondencias entre éstos, sus obras, y las vanguardias, desacreditando tácitamente a la crítica, la producción y la historia del arte chilenos hasta entonces presentes.

²²⁴ El 23 de enero de 1925 se había dado un golpe de estado que había devuelto a Arturo Alessandri a la presidencia, a quien se le exigía políticas definidas en diversos campos, incluidas las artes. V. ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. La recepción de las vanguardias en Chile a través del grupo Montparnasse : 1923-1935 : (aporte a una historia de la crítica de la pintura en Chile).

²²⁵ El proyecto original también incluía muestras de arte popular, arte naturalista, y arte negro.

La consiguiente polémica involucró a más actores que tras la exposición pasada, principalmente detractores, que veían en el Salón una falta de autenticidad y compromiso tanto con su disciplina como con las necesidades del país en ese momento, pues a su parecer no habían “aprendido la lección”²²⁶. Asimismo, los expositores contaron con el apoyo no sólo de jóvenes artistas vinculados a Hernán Gazmuri o al Grupo Montparnasse y las “Notas de Arte”, sino de críticos que ya en cabal comprensión de las vanguardias y la aproximación de los chilenos a ello, se manifestaron elogiosamente al Salón²²⁷; Julio César, Iris, Roxane, Joaquín Edwards Bello, apuntaron la importancia de la exposición, reconfirmando aquellos principios y conceptos que Emar certeramente había planteado a lo largo de sus textos en La Nación. En este panorama los miembros del Grupo Montparnasse afirmaban su posición y comprobaban que el nuevo arte podía asimilarse a través de sectores disidentes desde diversos campos, con una evidente incidencia política dentro del período, contrariando por fin a todos aquellos que tras la exposición de 1923 daban por excentricidad y extravío las propuestas del grupo²²⁸. Los montparnassianos se acercaban a cumplir sus metas, en torno a la transformación y reforma del campo pictórico chileno, desde fuera de la institución, si bien la cohesión del grupo comenzaba a dispersarse a través de esta su última muestra, obligándolos a acercarse a las máximas autoridades para dar un vuelco definitivo a las viejas maneras de la pintura chilena, su concepción y enseñanza. Previo a la exposición del Salón de Junio, Emar y los demás redactores de las Notas de Arte de La Nación publicaron un llamado general al Presidente de la República²²⁹, explicándole la

²²⁶ “El argumento principal de los críticos opositores al evento, residió en el alejamiento de los cánones académicos y en el rechazo a lo que se interpretó como exacerbación de la subjetividad, los cuales...implicaban una extensión del desorden político-administrativo y una velada crítica a la masificación que implican los populismos; en términos escolares, los montparnassianos no habían “aprendido” la lección”. ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. Op. cit.

²²⁷ “Ahíto de pasado, de academia, de concepto hecho, rompen con esa manera de producir y ponen el acento en buscar los medios más acordes a sus necesidades expresivas”. Julio César en Los Tiempos. LIZAMA, Patricio. Op. cit.

²²⁸ “Las escuelas novísimas tienden a la deshumanización del arte, a evitar las formas vivas, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte”. Daniel de la Vega, El arte nuevo ante el público; El Mercurio 09-03-1924, texto en el cual hace referencia al Grupo Montparnasse y lo que el considera su nulo aporte y carencia de futuro. Citado en SUBERCASEAUX, Bernardo. Genealogía de la Vanguardia en Chile. p. 156.

²²⁹ V. EMAR, Juan. Excelencia. EMAR, Juan. En: LIZAMA, Patricio. Op. cit. pp. 172-173.

situación en que el arte y los artistas se encontraban inmersos. La misiva, que se muestra explicativa, le plantea a la primera autoridad medidas para una mejor producción de las artes plásticas, donde se sitúa Emar. Dentro de las medidas, le es planteado al Presidente el envío de artistas pensionados a Europa para que éstos puedan aprender directamente de las fuentes. Sólo tres años después la sugerencia emariana cobrará realidad, cuando en 1928 se cierre la Escuela de Bellas Artes y algunos artistas seleccionados puedan emprender viaje a las capitales del arte.

Durante el período entre la primera exposición del Grupo Montparnasse en 1923 hasta el cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1928, la aceleración general de transformaciones se radicalizó, configurando nuevas estructuras por donde agentes soslayados o reprimidos pudieron dar cauce a su desarrollo. Claramente en lo político, el ascenso de Alessandri al poder y su contrapartida, el General Carlos Ibáñez del Campo, antepuso en la dirigencia del país a los segmentos medios de la sociedad, que veía el ocaso de la elite, abandonándose a las nuevas concepciones del capital y detentando como último baluarte su tradición artística y cultural, nicho en donde Emar y los montparnassianos anhelaban entrar para dar terminado por fin al viejo academicismo de la pintura chilena. Buena parte de su homogénea detentación del poder, se debía a la legitimación que el arte y la cultura habíanle sustentado a lo largo del siglo XIX y los primeros XX²³⁰, en donde discurso, producción y recepción se enmarcaban a partir de los márgenes establecidos por el mismo grupo, oligárquico y aristocrático, de manera transversal a todo el conjunto social chileno. Esta es la voluntad de un grupo social que desea continuar en el poder desde el nacimiento de la República, en donde su producción cultural será insuficiente desde la consistencia de su discurso. Una búsqueda permanente de elementos simbólicos de alcance estético determinará el curso de las artes decimonónicas, donde las más sujetas serán las artes plásticas y las más libres, las letras.

Juan Emar, pleno de discurso, parece situarse en el extremo más flexible del conjunto artístico chileno, el de las letras, y particularmente el de la prensa. Las

²³⁰ Para esto V. EDWARDS V., Alberto. La fronda aristocrática en Chile.

V.a. JOCELYN-HOLT, Alfredo. El peso de la noche : nuestra frágil fortaleza histórica.

V. a. VICUÑA U., Manuel. El París Americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX.

posibilidades expresivas que le proporciona el escribir desde la página de un diario, le hacen modular los distintos discursos que confluyen cercanos a la vanguardia como basamento de una nueva Historia a posicionar. Con anterioridad, Emar había aparecido en la escena joven de la pintura como Álvaro Yáñez; es vuelto a Chile, con las impresiones de un París exquisito, que adoptará el apodo de Jean Emar, y posteriormente, Juan Emar. No sólo será ese juego irónico e irreductible típico moderno aprendido en Europa lo que lo llevará a ficcionar su identidad, sino más bien buscará hacer de si mismo un juego paródico del crítico y experto en arte acostumbrado²³¹, a la vez que armado con un imaginario proveniente del desarrollo tecnológico de la urbes modernas en pleno²³², confronta al arte chileno y sus críticos sobre las juramentadas verdades tomadas desde el arribo de los primeros academicismos. Jean Emar, Álvaro Yáñez desdoblado, identidad irruptora e iconoclasta, animado por la voluntad urgida de renovación, viene a tomar una posición antes desconocida, para desmembrar al campo artístico chileno absoluto en frentes definitivamente opuestos, despuntando una nueva concepción del arte y los artistas en una accionar inédito y decisivo en la historia del arte chileno.

3.3 UN NUEVO IMAGINARIO

Hacia 1923, año de la primera exposición del Grupo Montparnasse en la sala Rivas y Calvo, se expuso también con relativo éxito, obras de unos artistas alemanes, traídas por un acaudalado chileno, Luis Cruchaga Ossa. Al parecer estas obras fueron consideradas modernas por esos años, siendo que ya habían sido expuestas diez años antes durante la gran exposición del Centenario²³³. Con sólo días de diferencia

²³¹ Para esto V. MAZA C., Josefina de la. Frente a los objetos : el discurso critico de Jean Emar.

²³² Habría que decir que la utilización de este imaginario era típicamente vanguardista, dado a partir del futurismo italiano, aparecido en 1910 y que ya había influenciado a algunos chilenos, entre ellos a José Domingo Gómez Rojas y Vicente Huidobro, ambos vistos en este trabajo. Sin embargo, en Emar no hay glorificación de la máquina, la tecnología y la guerra sino inclusión de elementos que prefiguran una nueva visualidad en donde los referentes no están en la historia tradicional del arte sino en la producción de insumos donde arte y técnica se funden, situación que Emar parece reconocer fundamental para cimentar una nueva visión del arte en Chile.

²³³ V. YAÑEZ S., Nathanael. "Cuadros de pintores alemanes (Sala Rivas y Calvo) en El Diario Ilustrado. Santiago. 21-10-1923 y Anónimo, "Continúa en la Sala Rivas y Calvo la Exposición de modernos alemanes". Santiago. 17-10-1923; en ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. Op. cit. Anexo 2.

de esta exposición, los montparnassianos vinieron a sacudir la dormida observación artística imperante, una en la que el medio oficial parecía aún respirar en la atmósfera de hace diez o más años. Por otro lado, no era extraño a esos años los avances tecnológicos como el automóvil, el teléfono o la luz eléctrica en un afán de hacer avanzar al país y coincidir con los adelantos de la metrópoli. Las artes parecían cada vez más ajenas a cualquier ámbito que no fuese de su incumbencia, en donde parecía primar un lirismo transfigurador de la realidad como constancia y certeza indesmentible. También a esto apuntó Emar con sus textos en las “Notas de Arte” de La Nación, a establecer que la disciplina de las artes plásticas no era ajena en su proceder a otras ramas del hacer humano, que en las artes cabían la lógica de las ciencias, las matemáticas y la filosofía, y eran precisamente los vanguardismos quienes habían devuelto a las artes estos vínculos ocultos todavía imperantes en Chile. Una nueva luz arrojada sobre el campo pictórico chileno, rápidamente daba cuenta de que los cimientos en los que los bonhombres del arte chileno se inspiraban jamás podrían dilucidar tan sencillo pero olvidado nexo, y pues su solución pasaba una vez más por desmitificar a los críticos, validados por sus letras y posición social, con una postura inversa y un imaginario que daba cuenta de un entorno general, amplio, presente y cotidiano pues un nuevo arte exigía desde un nuevo crítico – que comenta al margen de la pintura – a un nuevo receptor.

A lo largo de todos los artículos y notas de Emar, puede apreciarse que en su afán de una transformación rápida de la pintura y el arte en general en Chile, da cuenta desde el afuera del diagnóstico del arte chileno, de un nuevo acontecer al que la pintura ha dejado de referir. Lección aprendida en los bulevares parisinos, emerge en las letras de Emar con total desenfado y naturalidad, pero que claramente hacia el contexto en que se implican golpea fuerte y constantemente la lectura habitual que se tenía. En manos de críticos tales como Nathanael Yañez Silva²³⁴ o Ricardo Richon

²³⁴ “La estatua China”, de la señorita Elmina Moisés...no sé que tiende de hierático la modelo, algo que se confunde con los objetos que la rodean. Pero; que armonía más exquisita en el color, una orquestación en verdes apagados, en azules pálidos, de entre cuyos matices, surgen tantas cosas que la expositora ha logrado hacer interesantes.” “Creemos que si la señorita Arriagada hubiese compuesto su cuadro grande copiando fielmente el boceto que vimos en su taller, del mismo, el total le habría resultado más amable, con más aire, con más ocasión de revelar mayores conocimientos”.

Brunet, la operación pasaba por una revisión de los grandes maestros (de Leonardo a Ingres) como marco referencial comparativo de la obra o artista que en cuestión se deseaba comprender. Sobre esto, el análisis se realizaba en aspectos formales de la composición atendiendo a la impresión sensible del receptor crítico, y sobretodo ante lo cual la obra debía responder a la trascripción de la realidad o la mejor representación de una idea o, todavía en práctica, algún hecho histórico, mítico o religioso²³⁵. Con la convicción que la verdadera transformación debía ocurrir desde un horizonte totalmente nuevo, Emar se decide a intervenir la dinámica en ejercicio posicionándose como oposición directa a los críticos y sus fundamentos, cuestionando la visión de la historia del arte de sus contrincantes²³⁶. En aprecio del objeto artístico por sí mismo, el viejo academicismo chileno le parecía singularmente dañino y nefasto²³⁷, ya que pervivía en él una comprensión del arte que sólo se legitimaba por la posición social adquirida en círculos aristocráticos al modo del siglo anterior.

Se necesitaba por tanto, provocar un enfrentamiento en donde el emergente rival estuviese en posición de refutar al academicismo chileno, con armas y modos visiblemente distintos pero en las mismas lides que vindicaban la estructura basal del arte en Chile. Nunca sometido el arte chileno a juicio alguno como el de Emar, el desconcierto que sus textos y las obras del Grupo Montparnasse produjeron vino a demostrar que las nuevas corrientes del arte tenían asidero en el impermeable academicismo chileno, y que sus fundamentos no parecían un mero acto provocador a imitación de otros con igual proceder en Occidente, sino que se planteaban con natural

YAÑEZ S., Nathanael ,El Salón, El Diario Ilustrado, 02-11-1925; en ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. Op. cit. Anexo 2. Documentos, pp. 45-46.

²³⁵ V. GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. Chile, arte actual.
V. a. CASTILLO, Ramón. GALAZ, Gaspar. MELLADO , Justo Pastor. Chile 100 años artes visuales. 1900-1950 : modelo y representación.

²³⁶ “Emar asumía que el artista que buscaba la belleza no debía re-producir la realidad sin estar sujeto a la imposición de la verosimilitud para representarla; al contrario privilegiaba la expresión del sujeto, la tarea del creador que “afina” su sensibilidad con los mundos superiores y la consideración del objeto artístico como bello por sí mismo y en sí mismo”. LIZAMA, Patricio. Op. cit..

²³⁷ Dice en relación al arte moderno y su recepción: “El público más culto ríe. El nuestro, como todos los restantes, hace eco.”. EMAR, Juan. Algo sobre pintura moderna. En LIZAMA, Patricio. Op. cit.. p. 49.

y sólida razón para algunos, mientras los más creían ver un gesto patético y deshonesto.

Emar, artista “con necesidad de huachalomo”²³⁸, va insertando entonces un imaginario moderno en donde automóviles y cinematógrafo dan cuenta de una realidad a la que debe corresponder un arte inédito, con una lógica y una visualidad desprendida del peso de su historia. A esto añade elementos que dan cuenta de la ubicación de esta modernidad en Chile, demostrando que las vanguardias pueden también desarrollarse aquí. De ahí que la primera afirmación de Emar sea un abrirse paso hacia el nuevo horizonte que las vanguardias posibilitan, y a la utopía que Emar quiere alcanzar²³⁹. La Escuela de Bellas Artes que hasta hace poco ha hecho lo posible por defenderse de los monstruos futuristas²⁴⁰, será confrontada en los nuevos tiempos para que de cuenta de su enseñanza y producción ante el arte moderno, que es el caos y la locura, “el soplo de la anarquía que se extiende y domina. Es la revolución rusa, la guerra europea, la liberalidad de la mujer”²⁴¹.

Si el país progresa en lo técnico, ya es tiempo de poner en marcha la renovación de las artes de mano de las vanguardias. Esta parece ser la voluntad que sentará bases en el discurso emariano²⁴² y esta a su vez la paridad europeo-chilena que le permitirá dar cuenta del Viejo y el Nuevo Continente desde la disciplina de las artes plásticas²⁴³. Luego, su decisión dejará entrar por fin a los bombarderos del arte

²³⁸ “El artista es un obrero, es un hombre. No hay hombre que pueda escapar a la necesidad de huachalomo y a los peligros de la pulmonía” EMAR, Juan.. En LIZAMA, Excelencia. Patricio. Op. cit. p. 173.

²³⁹ “La pintura moderna es aquí como un mito, como una fábula diabólica” Juan Emar, Algo sobre Pintura Moderna. EMAR, Juan. Algo sobre pintura moderna. En LIZAMA, Patricio. Op. cit.. p. 49.

²⁴⁰ Ibíd.

²⁴¹ Ibíd.

²⁴² “Nosotros le expresamos la extrañeza que sentíamos al ver que, a pesar de los trasatlánticos y del telégrafo, en nuestro país se insistía en construir las artes sobre cimientos caducos” Juan Emar, Con M. Henri Hoppenot. EMAR, Juan.. En LIZAMA, Patricio. Op. cit. p. 111.

²⁴³ “En Chile, después de todo, nada falta, aquí he visto muchos Picasso, aquí he oído a Erik Satie” EMAR, Juan. España, Paris, Chile. En LIZAMA, Excelencia. Patricio. Op. cit. p. 125.

moderno: “Y en esta época de guerras, de revoluciones, matanzas y aviones de bombardeo, escaparía de nuestro ensangrentado planeta la última manifestación de concordia y dulzura - ¡el arte! – si las fieras modernas lograran estirar sus tentáculos hasta el templo sagrado de la Escuela”²⁴⁴. La mirada de Emar se posará en la aventura de la vanguardia y sus artistas invocando en ellos los que los define y lo que en virtud de su libre acto creativo los distingue en el nuevo acontecer de las artes, no sin antes “ponerse en el lugar”²⁴⁵ del oficialismo con particular ironía y texto: “Pero el maestro de la Escuela, el pintor oficial y el esteta serio no ríen, no. El signo de los tiempos es grave. ¿Sabemos cuantos podrán mañana contagiarse?...-“¡Sálvanos León Bonnat, sálvanos Aman Jean! ¡Sálvanos Benedito, Boldini, sálvanos!”. El acuerdo es perfecto, aunque diferente el modo de expresarlo. El público-niño se mofa; papá-maestro frunce el ceño. Y ambos declaran que del moderno arte nada hay que esperar.”²⁴⁶. Certeramente va desmontando²⁴⁷ el discurso de la crítica oficial para llevarlo a sus vacíos irremediables, en donde la disidencia de artistas desde Cézanne a Perotti no puede ser comprendida ni explicada, acento que Emar remarcará y en donde su labor mejor podrá tratar con el oficialismo y la historia del arte: “Vacíos aumentados por la falta de puntos de comparación, por la carencia total de obras modernas en nuestro país, por la ignorancia total que hay aquí de toda una faz del arte plástico de hoy día. Estos vacíos hacen aparecer a las obras como hijas del capricho, del *snobismo*, de una moda. No hijas de una razón de ser que hunde sus raíces en la pura tradición del arte. Esta razón de ser es la que quisiera poder reconstruir con la ayuda de los artistas que hoy vemos reunidos (los del Grupo Montparnasse) y que muestran el resultado de una evolución... Si esta labor la realizo, siquiera en parte, me

²⁴⁴ EMAR, Juan. Algo sobre Pintura Moderna. En LIZAMA. Patricio. Op. cit.

²⁴⁵ “Luego el filósofo-esteta de brasero, mate con bombilla y gato que regalonea les explica las tristes causas de este mal que ha venido a echar por tierra ese patrimonio del arte que hasta ahora tan orgullosos nos tenía a nosotros los hombres” *Ibíd.*

²⁴⁶ *Ibíd.*

²⁴⁷ “Un orador de choclón arranca vítores. Pero un momento más tarde su discurso puede ser desmontado por un hombre sereno, desmontado como una pequeña maquinaria y aparecerán, desnudos, muertos, mil recursos calculados para producir el efecto”. EMAR, Juan. Pintores Modernos: Matisse. En LIZAMA, Excelencia. Patricio. Op. cit. p. 63.

daría por altamente satisfecho”²⁴⁸. Esta labor si bien lo opone a los filosofo-estetas de braser, lo reconoce en la línea de los reformadores como Lira o González, sólo que esta vez será la histórica producción disidente la que permitirá a Emar elaborar un discurso²⁴⁹ cargado de juicios, máquinas y utopías plásticas en donde la Escuela de Bellas Artes está absolutamente superada²⁵⁰, pues nada tiene que ofrecer a los artistas que no aceptan fórmulas o modos de hacer en su campo. La lucidez de Emar en reconocer la existencia de bandos diferenciados a partir de su concepción de la creación y la enseñanza del arte, sin duda tras la experiencia vanguardista parisina, lo llevan, como opción urgida ante el medio chileno, a hacerse cargo de la organización y acción de una “izquierda” del arte²⁵¹ chileno: “hay, camarada, una derecha y una izquierda, definidas y sin atenuaciones: “hay, por lo tanto, que escoger”²⁵². Es por esto que Emar escribe en las “Notas de Arte”, abandonando su propia obra plástica, para contrarrestar la hegemonía de la obsolescencia del arte chileno, dejando a sus compañeros artistas la producción pictórica. No obstante, es una apuesta concitada como frente, en donde discurso y obras se complementarán buscando remecer el ambiente artístico imperante, a la vez que generando alianzas con todos aquellos que entusiasmados pero concientes del estado del arte chileno desearan por fin hacerse partícipes de un proceso renovador. La propia experiencia emariana es una de crisis y desorientación estando vinculado a la “derecha” del arte chileno²⁵³, situación que pasado un instante de profunda frustración contribuiría a la amplia comprensión de

²⁴⁸ EMAR, Juan. Grupo “Montparnasse”. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. 75

²⁴⁹ “Hay en artes plásticas dos grupos de hombres bien definidos: los partidarios de la Escuela permanente, especie de templo donde se guardan verdades inamovibles, y los contrarios a la Escuela, a la verdad absoluta, a la clave que dé el poder de hacer obras maestras.” EMAR, Juan. Algo sobre Pintura Moderna. En LIZAMA. Patricio. Op. cit.

²⁵⁰ “Aquí es muy diferente. Apenas salvado el umbral es el desierto. Ni tradición ni medio ambiente”. EMAR, Juan. Sobre la enseñanza de la Pintura. Dos cartas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit.

²⁵¹ Pierre Bordieu plantea que una situación similar se da con los escritores romántico-realistas del siglo XIX, la *rivière droite* y la *rivière gauche*, puntos geográficos reconocibles como sitios de reunión y actividad, a ambos lados del Sena. Ambas corrientes de pensamiento y ubicación distintas, gracias a su oposición, conformarían lo que para Bordieu constituye un excelente ejemplo de plena realización del campo literario francés. BORDIEU, Pierre. Las reglas del arte.

²⁵² EMAR, Juan. Pintores Modernos. Maurice de Vlaminck. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 61.

²⁵³ Su primer maestro fue el pintor José Backhaus en 1912. Ya en 1913 trabajaría con Richon Brunet. V. CANSECO-JEREZ Alejandro. Juan Emar.

Emar del fenómeno artístico en Chile: “Manuel (Ortiz) hablaba a grandes voces y cada una de sus palabras era para ensalzar los nombres de artistas que otros maestros prudentemente habíanme aconsejado evitar por perniciosos y dudosos o por derribar a los artistas que el marco reducido de mis estudios unilaterales elevaba a la altura de verdaderos ídolos. Tal vez Manuel Ortiz había sorprendido en mis pocas palabras que era yo un adepto a las salas grandes de Luxemburgo y de las salas decoradas con yeso del *Petit Palais* y un admirador de los pintores consagrados por Ministros de Estado y por medallas relucientes dignas de la pechera de un general heroico.”²⁵⁴. El episodio vivido con Manuel Ortiz, le hará cambiar su joven concepción del arte y según su propia afirmación, le harán coincidir con el viejo pintor llevándolo por un presente desconcertante²⁵⁵, desconcierto en donde Álvaro Yañez se desdoblará en la ironía de *Je n’ai marre*, *Jean Emar*, Juan Emar.

3.4 JUAN EMAR

La nueva personalidad de Álvaro Yañez le permitirá al autor rubricar no sólo la radicalidad de sus notas sino mejor aún, el arribo de las vanguardias a Chile; se nutre entonces asimismo como personalidad inédita, voz e imagen de la carencias plásticas devenidas en lenguaje cubista, cuya fuente de poder enraizará en gestos, obras y artistas partícipes de una disidencia que puede remontarse a Antonio Smith y más atrás. Juan Emar traerá el estruendo de la guerra, la velocidad de los autos de competición, las alucinaciones de la morfina y la cocaína, mientras Álvaro Yañez, con su “Rincón de Patio”²⁵⁶, hace caso de la historia, del gesto, de la pintura, enfocando su atención²⁵⁷ en la renovación más que en la polémica, pues si como Juan Emar confronta el status quo del sistema artístico chileno a modo de acabarlo, su voluntad

²⁵⁴ EMAR, Juan. Grupo Montparnasse Ortiz de Zárate. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. 79.

²⁵⁵ “Buen Consejo. Cuando a él me ceñí, logré, después de largo tiempo, tender el puente sobre el abismo para mí infranqueable entre un pasado esplendoroso y un presente desconcertante”. *Ibíd.*

²⁵⁶ Nombre de un cuadro que expone en el Salón Oficial de 1914 con el que obtiene una mención honrosa.

²⁵⁷ “Una polémica me parece tan ociosa como una discusión”. EMAR, Juan. *Críticos y Crítica*. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. 91

supera ampliamente la cuestión de la polémica: “Que el público, pues, vaya viendo que aquí no sólo va a hablarse de esa majadería ociosa de la pintura, aunque ella sea el pretexto y de ello se tome el vocabulario. Que el público vaya viendo a que magnas alturas nos encontramos ya...”²⁵⁸.

Un desenmascaramiento de los “amantes de lo bello”, de los amateurs, a quienes se les reconoce como autoridad, es quizás el filo más incisivo de su texto; no hay interés en comprender al arte²⁵⁹, y quienes están en posición de modificar el esquema tienden inexorablemente a perpetuarlo con literatura pomposa y azucarada²⁶⁰. Emar por su parte persigue distinguirse de los demás críticos, enfocándose en la pintura como creación, como objeto libre y trascendental en donde no caben palabras sobre él, sino al margen. Cada artista busca su propia verdad²⁶¹, y esta lección del París feérico²⁶² debe hacer eco en Chile, sino en las autoridades y en todos los artistas, en la opinión pública, en los artistas disconformes y en todos aquellos que comprenden o intuyen el desfavor que los críticos, artistas consagrados y académicos le hacen a la comprensión del arte. La paradoja resulta visible en Emar quien no escatima palabras elogiosas, y como bien indica Guadalupe Álvarez, casi *cliché*²⁶³, si bien se opone radicalmente a los textos de la crítica oficial de personajes como Jorge Délano o Richon Brunet, pero sobretudo a Nathanael Yañez Silva. Esto porque desea trasladar la atención del público interesado de la academia a las manifestaciones artísticas

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ “Porque digamos verdad; aquí en Chile, que yo sepa – salvo aisladas excepciones – nunca he visto ni el intento de comprender las artes como una creación”. EMAR, Juan. Con Vicente Huidobro. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. 171.

²⁶⁰ “Alrededor de las artes, se hace literatura pomposa y azucarada que, con razón hace sonreír despectivamente a cualquier buen señor”. EMAR, Juan. Moscardones. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. 177.

²⁶¹ La naturaleza ideal del arte “no se ofrece al artista intuición mediante, sino a través de un esfuerzo cognoscitivo: la búsqueda. La conclusión de esa búsqueda, materializada en obra, es un nuevo aspecto de la verdad del arte”. ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe, op. cit. p. 89.

²⁶² “Soñamos con un París feérico, entendiendo por feérico lo que cada cual imagina en las noches de insomnio en su casa de un piso”. EMAR, Juan. Con el arquitecto Rudolf Brüning. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. 115.

²⁶³ “Frasas como: “canta hoy día en sus telas”, “atracción subyugadora”, “libertad de expresión”, “arte libertador”, “fórmula establecida”, “arte en marcha”, etc.” ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. op. cit., p. 87.

libres de estilos aprisionantes, de ismos, hecho que ve ejemplificado en la Escuela de Paris, verdadero cenit en la transformación de un artista sudamericano. Y en este sentido Emar no resta a su condición de adalid de la vanguardia chilena, en posesión de una misión, rectificando la mala, a veces pésima, formación de los artistas chilenos. No debe olvidarse a su vez, que la constitución de las élites en el plano cultural mantuvo su homogeneidad no obstante los fraccionamientos y disgregaciones provocados por los nuevos sectores, cada vez más presentes a contar del Centenario y la Cuestión Social hasta el ascenso de Alessandri, y desde la cual emergen importantes figuras de la vanguardia como Vicente Huidobro, Juan Emar o Henriete Petit. De hecho es esta misma condición la que les permite entrar en conocimiento de los nuevos movimientos europeos y latinoamericanos, y sin duda pervive en ellos una ilustración²⁶⁴, que amén la lucidez y la experiencia europea va decantando en crisis, discurso y oposición.

Pues, sin embargo, más allá de este aspecto de los textos de Emar, de estas similitudes con sus pares, Emar cortará el lazo que mancomuna a los anónimos y renombrados críticos del país, con un nuevo vocabulario que buscará diferenciarse de la ampulosidad²⁶⁵ característica en los discursos del país, enseñar e informar acerca del arte moderno, vale decir, agregando una intención didáctica, y formar alianzas con aquellos que se identifiquen con el Grupo y su proyecto y acción renovadores.

²⁶⁴ “me hacen fama de cubista, de avanzada, de ser el veneno que entra al Salón Oficial...Qué gente tan ignorante. Se ven que no saben lo que son los cubistas. Yo no soi más que una pobre pompier un poco más personal que el rebaño chileno” Henriete Petit, correspondencia inédita a Luis Vargas Rosas. LIZAMA. Patricio. Op. cit., p. 19.

²⁶⁵ “Toda nuestra crítica, peca por este lado. Los conceptos que nosotros mismos, chilenos, nos prodigamos, sea en arte, en política, o lo que sea, son indefectiblemente ampulosos, excesivos y colosales”. EMAR, Juan. La opinión de un gran crítico. A propósito de la ópera “Torcuato Tasso”, de don Eliodoro Ortiz de Zárate. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. 53.

Con el hastío provocado por la prosopopeya²⁶⁶ de la que los críticos chilenos parecen abusar, Emar trae la máquina, el telégrafo, las drogas y elabora un discurso en el que el arte refleja, no transcribe, el acontecer de la modernidad desde su propio lenguaje. La creación se mostrará en Emar, aventajado pupilo de la Escuela de Paris, cercana a la ciencia²⁶⁷; observación, construcción, síntesis, son términos que darán a sus lectores una idea desde donde viene emergiendo este nuevo arte y qué es lo que busca, con una función didáctica en la cual Emar además muestra sus créditos, categorizando²⁶⁸ historia, arte y artistas. Este decidido accionar le permite a Emar situarse en la historia del arte universal, proyectándose a la situación chilena sin juzgar a sus artistas sino al conjunto general de la disciplina, en donde lo más perniciosos son “esos señores amantes de lo bello” que cubren vacíos con su ignorancia, consiguiendo por tanto un público vanidoso que “va en busca de un halago, va a recibir un piropo”²⁶⁹ cada vez que se enfrenta a una obra. Es entonces que tras una breve descripción del panorama chileno, cuyo balance es negativo, Emar demuestra la validez y la producción del arte moderno como un cauce histórico legítimo, necesario y sobretodo acorde al desarrollo integral de la sociedad. La tradición, que también atraviesa a la Academia, es el lugar donde se asientan las vanguardias más radicales, es solamente el filtro de la institución la que ha mantenido la tradición en la forma, olvidándose de los hallazgos²⁷⁰ propios de la tradición del espíritu, distinción que hace Emar para dar cuenta del tránsito de la producción plástica que va de Ingres a Vargas Rosas o Mori: “Los artistas jóvenes comprendieron que este fin sería alcanzado

²⁶⁶ “Luego leo las críticas de los amateurs enamorados y escucho sus comentarios. Inmediatamente me encontraré con frases como éstas: “el pintor X, joven de alma delicada y sutil, vive esta vida de este prosaico planeta, libando las gotas de miel perdidas en las celdas del gran panal de la pintura”. EMAR, Juan. Moscardones. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p 177.

²⁶⁷ “El (artista) joven procede como hacen los hombres de ciencia: primero la observación de la vida, después la ley se formulará, contradiciendo tal vez lo que hasta entonces se había formulado, mas, nunca contradiciendo una verdad”. EMAR, Juan. Espíritu Viejo y Espíritu Nuevo. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 107.

²⁶⁸ V. a modo de ejempl artículo de EMAR, Juan. Algo sobre pintura moderna. Ingres-Cézanne y Espíritu Viejo y Espíritu Nuevo. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit.

²⁶⁹ EMAR, Juan. Algo sobre pintura moderna. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 49.

²⁷⁰ V. EMAR, Juan. Algo sobre pintura moderna. Ingres-Cézanne y Espíritu Viejo. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit.

dirigiendo su análisis hacia la forma y hacia la construcción²⁷¹, vale decir, la forma no es formula sino un proceso a analizar y comprender para alcanzar la obra auténtica, irrepetible, sintética, redescubierta por Cézanne²⁷², ejemplo para los montparnassianos chilenos.

De esta manera, el espíritu nuevo emariano es también el espíritu nuevo de la sociedad moderna, en donde caben la máquina con su lógica de eficiencia, las carreteras o el jazz, pues la nueva visualidad esta compenetrada desde su génesis a las transformaciones que la sociedad en su conjunto experimenta, añadiéndole eso si la culminación de una producción artística que conseguirá finalmente liberar a las artes de cualquier elemento externo a su propia disciplina y lenguaje. El léxico futurista en Emar, si bien busca el sentido provocador que Marinetti y los demás futuristas buscaron, es una certeza inexorable a la que el desenvolvimiento de las sociedades del occidente moderno van llevando, y a las que sin lugar a dudas la chilena persigue²⁷³. La cuestión entonces es reordenar la historia del arte chileno a contar de un instante cero en el juicio más radical que a éste se le ha hecho desde la fundación de la Academia en 1849, a riesgo de perturbar el confort del campo artístico chileno, generado desde la Escuela, y así ser injuriado²⁷⁴. Emar, como bien destaca Patricio Lizama²⁷⁵, se identifica con Baudelaire, y así como éste, cree que Chile se apronta a una transformación radical, similar a la vivida en Francia con Napoleón III y principalmente en Paris con Haussmann, en donde alguno debe explicitar esa transformación al modo en que Baudelaire²⁷⁶ experimentó la nueva Francia. El chileno,

²⁷¹ *Ibíd.*

²⁷² "Cuando Paul Cézanne planteó el problema de la construcción, abrió una puerta sobre horizontes inquietantes". EMAR, Juan. *Cubismo*. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. 55.

²⁷³ "Tenemos hoy ferrocarriles, telégrafos, cable, trasatlánticos, radio y muchas cosas acortadoras de la distancia". EMAR, Juan. *Artistas Lejanos*. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. 143.

²⁷⁴ "Perturbar este sueño es exponerse a que uno le envíen un zapatazo...o de una dama cuyo peinado la moda obliga a abandonar". EMAR, Juan. *Críticos y crítica*. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. 91.

²⁷⁵ "Emar constataba en Chile la aparición de conflictos y polémicas artísticas, culturales y educacionales que él conocía porque se asemejaban a lo ya ocurrido en Francia y en este sentido, Baudelaire era para él un referente decisivo" LIZAMA. Patricio. Op. cit. pp. 19-20.

²⁷⁶ "Mi profunda memoria fecundó en un instante. Al cruzar lentamente el nuevo Carrousel. Se fue el viejo Paris (de una ciudad el perfil. Con más presteza cambia el corazón humano); ". Charles Baudelaire, *El*

preclaro acerca del desarrollo económico, tecnológico y social, no muestra ambigüedad frente al porvenir de una modernización completa, por el contrario establece el escollo que significan aquellos amateurs “amantes de lo bello” para una perfecta armonía mecánica, en donde los artistas modernos podrán revertir la torpeza y la equivocación en que el arte se encuentra, aportando al desarrollo integral del país y expandiendo los horizontes de la creación artística, sintonizando con los alcances mundiales a lo que en materia de arte se refiere.

La realidad de las vanguardias, traídas por aquellos que experimentaron verdaderamente la Escuela de París, los montparnassianos chilenos, vino a encauzar definitivamente el proceso de caducidad de la Escuela de Bellas Artes, sentido desde años antes entre otros por Juan Francisco González, único maestro a quien los jóvenes del año 23 reconocen. Como una pieza faltante, las “Notas de Arte” y las exposiciones del grupo, articularon la producción artística disidente, sacudiendo los estamentos de la historia del arte chilena, y que a las nuevas luces se vio mínima, imitativa e irrelevante, producto de su vínculo al enclave elitista al que la había destinado sus primeros pasos. Con ello, un nuevo perfil crítico, sólidamente argumentado es esgrimido contra los ismos chilenos (academicismo, snobismo, criollismo²⁷⁷) como arma y escudo de la estética requerida por el arte moderno, nacida en torno a los primeros años del cubismo²⁷⁸ de Picasso y Braque, en la huella de Cézanne. Juan Emar cumple entonces la tarea de someter a las artes chilenas a la comparación y análisis de su producción, tomando como referente lo alcanzado por las vanguardias europeas, legítimas herederas, a su parecer, de lo que a una tradición maestra del arte se refiere. Sus categorías de “espíritu viejo” vs. “espíritu nuevo” o tradición de forma vs. tradición de espíritu, si bien sencillas, son suficientes para

Cisne en BAUDELAIRE, Charles. Las flores del mal. Para una mejor comprensión de Baudelaire y las transformaciones de la modernidad en Francia, V. BAUDELAIRE Charles. Salones y otros escritos sobre arte.

V.a. BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire : la experiencia de la modernidad.

V.a. BENJAMIN, Walter. Imaginario y sociedad : iluminaciones I.

²⁷⁷ Emar habla de academicismo, snobismo y espíritu literario como tumbas para el arte, existentes en Chile. V. EMAR, Juan. Axiomas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 159.

²⁷⁸ “Filósofos teorizadores, cerebrales, han alzado sus voces para construir una vastísima teoría. Piedra básica de las nuevas concepciones plásticas”. EMAR, Juan. Cubismo. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 55.

establecer el retraso e ignorancia en que las artes chilenas se encuentran para ese momento, y como aquellos responsables de profundizar en la disciplina sólo contribuyen a la “muerte” o la disidencia, producto de asimismo, su ignorancia²⁷⁹. Es aquí que nuevamente en torno a una polémica, se rearticulan elementos decisivos para establecer los orígenes de una producción significativa en una disciplina artística. De igual modo sucedió con José Victorino Lastarria y la Sociedad Nacional de Literatura, enfrentados a contrapelo a las instigaciones de Sarmiento, que en vistas de la ausencia de una producción lírica de importancia, recrean un pasado literario inexistente en obras pero no en lecturas ni nociones elementales poéticas o narrativas. Como se sabe, la falta del ejercicio mismo de la escritura terminó por darle razón al argentino. A partir de la Sociedad Nacional, el país iría conformando una producción literaria cada vez más numerosa, y daría las primeras luces de un arte desarrollado y autónomo. No debe olvidarse que es en los círculos literarios en donde la disidencia artística y estética asentó con mayor éxito: los tolstoyanos, la bohemia universitaria (José Domingo Gómez Rojas), Los Diez, Vicente Huidobro, son fenómenos impregnados por la libertad y autonomía que la literatura posibilitaba ante la ausencia de institución rectora de la disciplina y el propio peso que su producción traía a lo largo de su historia, a considerar que la Sociedad Nacional de Literatura se funda con el sólo interés por escribir de sus miembros y, claro está, como tapaboca ante cualquier juicio mal intencionado sobre la poesía chilena. También debe considerarse que su máxima figura, José Victorino Lastarria, fue un reconocido liberal que abogó por una expansión de la conciencia en el país y una mayor ilustración de sus ciudadanos. Muy diferente es la fundación de la Academia de Pintura en 1849, proyecto requerido por el Gobierno con fines específicos²⁸⁰, y encomendado a maestros extranjeros sin vinculaciones al territorio, fieles a cánones ya en cuestión al momento de su llegada.

El contexto en que Emar escribe sus artículos y “Notas”, evidencia la ruptura de la hegemonía política de los grupos conservadores y aristocráticos que venían

²⁷⁹ “La crítica adversa del señor Yañez Silva, ante las telas del señor Guevara, no es más que la impotencia de poder explicarlas”. EMAR, Juan. Críticos y crítica. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 91

²⁸⁰ V. en este trabajo “La cuestión académica”

gobernando casi sin contratiempos desde la guerra civil de 1891, con la simbólica presidencia de Arturo Alessandri Palma. En el campo cultural, la literatura ya venía haciéndose parte del nuevo proceso llegando inclusive hacia el año 25 a la postulación a diputado de Vicente Huidobro. Sin embargo, las artes plásticas parecían estar ajenas, aún sumidas en disputas académicas con espacios exhibitivos alternativos pero de poca incidencia como ciertas convocatorias de la FECH, del Centro de Estudiantes de Bellas Artes o la Sociedad Artística Femenina. Es la institucionalidad la que constituye el campo efectivo de las artes plásticas²⁸¹. La recepción que tiene, por tanto, la primera exposición del Grupo Montparnasse y los artículos y notas de Emar, es de desaprucho y negación, produciéndose a partir de ese momento una polémica acerca de la veracidad y validez del arte. La academia chilena amparada en nociones más de gusto que de análisis mantenía la predilección por un arte que transcribía la realidad envuelto en un aura de mistificación de él y los artistas, modulada a partir de las concepciones y demandas de las elites. Hacia 1920 artistas como los españoles, Benedito, Sorolla o Zuloaga, o los franceses, Aman Jean o Le Sidanier, constituían lo máximos referentes contemporáneos en materia de conocimiento y gustos artísticos, a los cuales respondían artistas en el país como Álvarez de Sotomayor y los del 13, a los primeros, y Richon-Brunet, José Backhaus o Julio Fossa Calderón, a los segundos. La puesta en práctica de una acción renovadora, obligaba necesariamente a toda la institucionalidad a replantear su posición más allá del descrédito que el arribo de las vanguardias producían, encontrando respuestas en el oficio acabado, la inspiración en temas sencillos y el suelo patrio, y el respeto a la autoridad que reposaba en las Escuelas herederas del modelo académico francés. Los vanguardismos, comúnmente consignados como futuristas, parecían ante ellos objeto irresponsable y deshonesto de artistas que buscaban meramente escandalizar, inspirados en símiles europeos, influenciados por una suerte de genios desquiciados²⁸², extraviados de las formas

²⁸¹ “En la pintura, a diferencia de la literatura, el rol de la institucionalidad artística resulta fundamental. De esa institucionalidad dependen la organización de los salones, el nombramiento de jurados y todo lo que tiene que ver con museos, premios y exposiciones”. SUBERCASEAUX, Bernardo. Genealogía de la Vanguardia en Chile.

²⁸² “¿Las influencias de París? ¡Vano temor! Se cree que la gran ciudad está poblada de hechiceros que acechan al recién llegado para hacerle perder la razón”. EMAR, Juan. Luis Vargas Rosas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 71

nobles a la que todo artista debía corresponder con su oficio. Sin vislumbrar el fenómeno que la exposición del Grupo Montparnasse y Juan Emar comportaban, pareció toda esa institucionalidad académica fiarse del valor histórico-universal que creía constituir, abandonando la comprensión o integración de los nuevos elementos plásticos y teóricos en ejercicio. En las “Notas de Arte” por el contrario, todo el discurso instalado se esfuerza por situarse fuera del alcance de la Escuela y su radio de influencias, y principalmente en los textos de Emar que pugna por la continuidad del arte chileno a partir de las herramientas que él y los suyos poseen a través de su conocimiento de las vanguardias, develando los errores en que la producción plástica chilena se encontraba. Luego, en sus artículos y notas, Emar describe y perfila las radicales diferencias que separan a “viejos” de “nuevos” relegando al academicismo y a la institucionalidad en su conjunto a condición de problema y caducidad; constantemente los textos emarianos evidenciarán que la desaprobación de que es objeto el arte moderno por parte de la crítica oficializada, responde a un atraso generalizado en materia artística por una conducción negligente por la que ha sido llevada la enseñanza, traduciéndose en profundos vacíos de conocimiento. Emar es quien instiga a la polémica, convencido de que la continuidad o el reposicionamiento de una producción plástica de importancia, no puede ya continuar por la senda que la institucionalidad le otorga, puesto que todos aquellos que han alcanzado tal lucidez, han ejercitado su independencia en una obra nueva, personal, donde más ha valido la observación y el contacto con una diversidad de obras que los años académicos en Chile. La relación entre un pasado y un presente, entre un antes y un después, se repetirá en sus estudios y textos, tanto como separación insalvable²⁸³, como evolución, quedándose la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes en lo primero, y los montparnassianos en los segundo²⁸⁴.

²⁸³ La pintura académica no constituye una pintura viva, así entonces, David es “un gran pintor...pero que él culto exclusivista de una tradición caduca, arruinó, para bien de las generaciones venideras” EMAR, Juan. Algo sobre Pintura Moderna Ingres-Cézanne. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit p. 51.

²⁸⁴ “No es éste el caso de Vargas Rosas. Este artista, con modestia que le honra, se dijo, ante el torbellino de París, que era necesario no saber nada para aprender, que era necesario ser discípulo para ser maestro. Con la curiosidad intelectual, propia de todo espíritu refinado, empezó a observar; a anotar, a asimilar cuantos parciales acertados, a destruir con valentía cuanto pareciale sin razón de ser, aunque ello hubiese sido un ídolo del pasado...En un momento de su evolución y después de largos trabajos, comprendió la necesidad de compararse con los demás. Sólo entonces en enviar a un salón, (antes

Es mediante esta oposición, que Emar elabora un discurso que le permitirá dar pautas del fin de un proceso con una validez pretérita, en donde los rudimentos de producción que a través de la Academia se han querido expandir, sólo pueden continuar gracias al arribo de nuevas concepciones, modeladoras de un transcurso histórico al que indefectiblemente se ha llegado como búsqueda de la verdad esencial del arte en su disciplina, producción y lenguaje, verdad que ya no existe en la Escuela²⁸⁵. Disminuida la labor de la institucionalidad artística, también su producción queda relegada al equívoco de un pasado replicante que debe ser revertido²⁸⁶ si se considera que la importancia del arte, a partir de entonces, está en la libertad del manejo de su propio lenguaje, de la autonomía de la obra: “casi todo desconocimiento o incomprensión en arte (en cualquiera de las artes) reside principalmente en no querer aceptar su desenvolvimiento y su expresión con los medios que por lógica y buen sentido le corresponden y querer siempre subordinarse a lo que – a falta de otras palabras – llamaré reminiscencias literarias personales. De aquí nace el error ya sea ante la arquitectura, ya sea ante la poesía o la música o cualquiera manifestación artística”²⁸⁷. Emar quiere poner a la obra en nuevas directrices y, demostrando constantemente con argumentos claros, evidenciar el porqué las nociones de arte en Chile emanadas de la Escuela no pueden continuar en beneficio de las artes y la creación. Por esta senda van los montparnassianos, a quienes Emar sitúa como ejemplo de esta necesaria transformación a pesar de la dificultad que abandonar los viejos cánones significa: “Y ambos (Vargas Rosas, Perotti) piensan que el movimiento moderno impone al artista la tarea de investigación personal dentro del arte,

habría sido el eterno y torpe snobismo suramericano) y lo hizo al Salón de Otoño.” EMAR, Juan. Luis Vargas Rosas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 71.

²⁸⁵ “Para aprender pintura, más que profesores, necesitamos cuadros...Se trata de cuadros que sinteticen una inspiración artística colectiva y que esta aspiración forme un eslabón en la historia del arte” EMAR, Juan. Sobre la enseñanza de la Pintura. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 151.

²⁸⁶ “Al alumno no le queda más que satisfacer sus justos anhelos de acercamiento al arte universal con lecturas, con suposiciones, a lo más con interpretaciones personales. Es decir, teorizando. De este modo, creyendo acercarse, lo que hace, en realidad, es alejarse, sólo guiado por su instinto. Así pues, una Escuela de Bellas Artes en América tiene más deberes que una Escuela de Europa” EMAR, Juan. Sobre la enseñanza de la Pintura. Dos cartas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 71 p. 155.

²⁸⁷ EMAR, Juan. Tres mutilaciones en el cine. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 119.

contrariamente a lo que antes creían: que para hacer obra de arte bastaba aferrarse a ciertas recetas que hay que realizar con una perfección establecida²⁸⁸.

La exposición de 1923 pondrá de manifiesto la evolución de los artistas chilenos ligados a la vanguardia, desde la cual en textos y en obras se insistirá en la no gratuidad de los modernos chilenos, quienes han asimilado la lección cezanniana²⁸⁹ como principio del fin.

La experiencia de la Escuela de Paris, en textos de Emar, no es un formalismo a pesar de la urgida inmediatez con la que se quiere revertir al academicismo chileno. Emar considera que en poder de las vanguardias el arte ha alcanzado su libertad y mejor aún, su razón de ser: “en todo arte, no sólo debe limitarse a inculcar principios teóricos...a enseñar los medios de alcanzar el fin. Debe dar (se) algo más: el entusiasmo, el ardor, la vida que mueve hacia las artes; y aún más: el espíritu²⁹⁰. Espíritu nuevo, que alienta a la investigación racional de la creación: “Creación no es sinónimo de fantasía superabundante ni de extravagancia. Es más bien sinónimo de disciplina, de ley natural, de vuelta al orden²⁹¹. Por esta vía el arte recobrará su natural espontaneidad creativa, permitiendo a los artistas chilenos hacerse de obras únicas, contemporáneas a las realizadas en las grandes capitales del arte, pasando de la Escuela de Bellas Artes, de las clasificaciones, acercando el campo artístico chileno: “Al nombrar, al clasificar, lo que se hace es suprimir de toda obra de arte cuanto tenga de improvisado, de propio a su creador, cuanto aporte de nuevo y viviente, para considerar y fijar tan sólo lo que tenga de común con los demás...por eso cada artista tiene que rehacer por sí solo la historia entera del arte, si de ella quiere obtener una lección viva, en vez de una instrucción más esmerada²⁹². Emar, entonces, transforma

²⁸⁸ EMAR, Juan. Grupo “Montparnasse” Luis Vargas Rosas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 85.

²⁸⁹ Con “Papá Cézanne...la inspiración espontánea ante lo natural, debió ceder paso a las leyes estrictas de construcción y equilibrio...Se pensó...que el color es un atributo del objeto, que el objeto mismo es su forma, es su volumen, su consistencia, y quizás y sobre todo, su sitio y limitación en el espacio”. EMAR, Juan. Cubismo. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 71 p. 55.

²⁹⁰ EMAR, Juan. Andrée Haas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 145.

²⁹¹ EMAR, Juan. Con el arquitecto Rudolf Brünning. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 115.

²⁹² EMAR, Juan. Axiomas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 159.

la experiencia histórica de los artistas chilenos en voluntad individual, antes de desaparecer bajo los preceptos académicos de la Escuela de Bellas Artes y todo los *pompier*s que la rodean. La historia del arte chilena ya no yace en la Escuela sino en los artistas y sus obras, reconfigurándose a partir de este discurso lo que hasta entonces había sido la historia del arte en Chile entre un antes y un después, en donde los más hábiles han sabido evolucionar de un tiempo a otro, de una modalidad a otra sin perder su sentido artístico elemental. El impulso emariano fracturando la hegemonía de la institucionalidad, propondrá un nuevo modelo estético pero sobretodo, hará caber una producción pictórica inédita a partir de la experiencia de la disidencia artística como superación del academicismo, logrando alcanzar una madurez conceptual que perfilará una producción hasta entonces desconocida dados su heterogeneidad, su contemporaneidad y su relación con su pasado pictórico como base y superación de un proceso más amplio y orgánico.

3.5 RECEPCIÓN LOCAL DE LA VANGUARDIA.

Dentro de la visión emariana, que propugna que en posesión de una voluntad analítica de la visualidad en el arte, las formas que resulten de aquellas observaciones por diversas que sean, mantienen su condición artística gracias al espíritu inquisitivo que las ánima a investigar y reconocer siempre nuevas realidades plásticas-vanguardias ⁻²⁹³, Emar inserta elementos que distinguirán el arribo de las vanguardias con la particularidad del suceso, acaecido en Sudamérica y en Chile. Así, aparecen constantemente alusiones a la situación local, desde un imaginario cotidiano y popular, aquel en que Emar parece buscar alianzas con sus lectores, como a la modernización que vincula al país con el orbe moderno, pero a partir de su recepción. Luego, se encuentran frases como: “Un artista único, sin colectividad que la levante, pero

²⁹³ Este parece ser el espíritu que ánima sus primeros artículos que si bien tienen una intención claramente didáctica, de ilustrar la variedad, relevancia y sentido que los artistas de la vanguardia y sus obras tienen en Europa, también deja ver que pese a sus diferencias los artistas modernos están relacionados entre sí por su manera de concebir la pintura y el arte. V. Algo sobre Pintura Moderna. Ingres-Cézanne; Pintores Modernos. Luc-Albert Moreau; Pintores Modernos. Henri Matisse; Pintores Modernos Maurice de Vlaminck; Pintores Modernos. Van Dongen; El escultor Mateo Hernández; Luis Vargas Rosas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit.

alrededor del cual empiezan, “como callampas”²⁹⁴, a crecer sin número de imitadores”²⁹⁵ o “De estos tres datos puede sacarse, como en una “adivinanza de El Peneca” sus rasgos de artistas”²⁹⁶.

Articula Emar un imaginario que buscará en esta identificación con el lector, aparte de la modernización objetiva, darle un color local²⁹⁷ a los vanguardismos, pues como llegará a afirmar, Sudamérica nada ha aportado significativamente para enriquecer al arte: “La única pregunta que puede formularse es si Sudamérica ha aportado o no algo nuevo al arte total, si con el aporte de los suramericanos se ha enriquecido el arte...con un aspecto más. Mi creencia es sencillamente negativa”²⁹⁸. Se asimila la modernización, pero Emar quiere dejar establecido que a su vez el nuevo arte permite agregarle elementos propios de cada cultura, y a partir de esta suma de elementos, voltear la constante de la paternidad europea en la cultura²⁹⁹, a la que la recepción de las vanguardias también está sujeta: “Sur-América existe...Es otro mundo...Cambian los valores. Lo que allí considerabase esencial, pasa aquí a ser secundario; lo que allá era secundario, se hace esencial. Es una especie de terremoto, una pérdida del equilibrio que a veces tarda mucho en volverse a encontrar. Se siente otra raza, otro ideal, y sobre todo otro destino. Sin embargo, en las expresiones se siente como la vergüenza del continente, vergüenza o ignorancia, y cada artista parece mostrar su obra con un picaresco orgullo, como diciendo: “Vea Ud., cómo nosotros sabemos hacer tan bien como ellos...”...Desgraciadamente en arte no se trata de hacer “como”, sino de hacer, simplemente”³⁰⁰. Si bien no hay una proposición para resolver el

²⁹⁴ El termino entre comillas es enfatizado por nosotros.

²⁹⁵ EMAR, Juan. Pintores Modernos. Henri Matisse. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 63.

²⁹⁶ EMAR, Juan. Pintores Modernos. Maurice de Vlaminck En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 61.

²⁹⁷ “toda buena novela huele un color local, se localiza en el mundo; como todo ser viviente se localiza en alguna raza, especie, familia”. EMAR, Juan. Ideas sueltas sobre Literatura. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 117.

²⁹⁸ EMAR, Juan. Arte Suramericano. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 165.

²⁹⁹ “Hay la intención y la manera de ellos, mas sin lo que a ellos les es esencialmente propio, sencillamente porque no es propio a nosotros. Y esa cosa propia no se revela, no se atreve a salir, porque se trabaja sobre moldes de maestros muy lejanos.” Ibid.

³⁰⁰ Ibid

referente de los moldes europeos, Emar reconoce con claridad el problema, situándolo tanto lejos de aquellos que desean una “chilenización” del arte como de los que opinan que el arte es universal. Emar en cambio, antepone la importancia del color local, que envolviendo a una obra de arte, puede potenciar los elementos que en su composición porte, lejos eso si de todo pintoresquismo: “El color local no reside en los detalles pintorescos, sino en el conjunto de la obra por la manera “especial”de haber sido sentida y realizada...Extraer materiales sólidos, verdaderos, de la tierra y de la vida y poder construir con una disciplina estética seria...Después, los demás reconocerán que otros hombres en otros sitios, lo habrían hecho del mismo modo”³⁰¹. Estas nociones se harán más relevantes para su siguiente labor como escritor en *Miltín 1934*, *Ayer*, *Un día y Diez*, obras atravesadas de color local en sus personajes y relatos³⁰².

Desde otro ángulo, Emar desembarca el tráfago de la modernidad a razón de elementos reconocibles a ambos lados del Atlántico³⁰³, en donde prima la exacerbación en el discurso de las transformaciones ocurridas con la plenitud de la modernización en Europa, en un sentido futurista, como se vio anteriormente: “Dinámico, moderno, su verbo ha descubierto por anticipado el telégrafo sin hilos, la radio, las máquinas veloces”³⁰⁴; “Sus joyas deslumbran como foco de automóviles...son el paroxismo de un figurín ebrio de cocaína”³⁰⁵.Recrea en este imaginario, la presencia reiterada de la modernidad que invariablemente penetra en todos los rincones del planeta, manifestando a través del empleo de éste su diferencia de los demás críticos, apareciendo como voz de un nuevo tiempo, un nuevo arte, que prescinde de las academias. La cuestión queda brillantemente sintetizada en su nota *Pompier*s, donde compara a los maestros de la pintura con máquinas generadoras de

³⁰¹ EMAR, Juan. Pilogramas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 139.

³⁰² No es materia de este trabajo la labor literaria de Emar, si bien pueden percibirse antecedentes de ésta en las Notas de Arte.

³⁰³ “Ya de Paris, aquí en Chile, lo conocemos todo: el cabaret, el caballo de carrera, el último escándalo y hasta Cézanne”. EMAR, Juan. Artistas Lejanos. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 143.

³⁰⁴ EMAR, Juan. Con el compositor Acario Cotapos. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 133.

³⁰⁵ EMAR, Juan. Pintores Modernos. Van Dongen. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 65.

electricidad: “Estas máquinas dan la muerte. Los grandes artistas dan el “pompiérismo”- muerte artística – a quienes lo tocan de demasiado cerca”; “Cézanne ha sido una magnífica turbina”; “Cervantes ha sido la más mortífera de las ametralladoras...Vargas Vila en vano alambica su estilo y lo lanza a lo trascendental...son tiros a fogueo que hacen ruido sin perforar”³⁰⁶. Pero es sin duda su mayor aporte en este aspecto, la inclusión de una terminología de alcance estéticos propios de la disciplina plástica, inexistente anteriormente así como inexistente era una obra cubista; en Emar se reiteran términos como “hecho plástico”, “firmeza arquitectónica”, “síntesis”, “objeto”, “volumen”, “espacio”. En la prosecución de identificar al arte moderno como legítimo heredero de la tradición viva del arte, el autor de las “Notas” va dejando claro que en la lectura de sus textos se apronta una nueva visualidad, que debe atender a comprender a la obra de arte desde los elementos más esenciales del plano o el bulto, esta será la noción que despertará simpatías por los montparnassianos y se propondrá derribar a los enemigos más tenaces del arte moderno: academicismo, espíritu literario, snobismo: “Porque en verdad hemos sido varios los que hemos pulsado el interés que las artes despiertan en el país, encontrando por todas partes una sistemática y rotunda negación al más ínfimo interés”³⁰⁷.

Los montparnassianos descubrirán a las artes plásticas chilenas los elementos propios de su lenguaje; Emar desde La Nación, los restantes, principalmente en las exposiciones de 1923 y 1925. Para fundamentar aún más su posición, Juan Emar, cita a algunos críticos, como Leonce Rosenberg o Fernando García Oldini en algunos textos. Éstos le ayudan a profundizar sus ideas, permitiendo la diferencia entre él, que se sitúa más cerca del lector que del especialista, y la de los críticos citados. Sin embargo, dejando ver cuales han sido también sus lecturas, les cita, haciendo aparecer los mismos términos que constituirán después parte de su discurso: “Los artistas cubistas...en vez de reconstruir un aspecto de la naturaleza, ven modo de construir los equivalentes plásticos de los objetos naturales y el hecho pictórico así

³⁰⁶ EMAR, Juan. Los pompiers. La ironía del alcalde. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 97.

³⁰⁷ Ibid

constituido, pasa a ser un aspecto creado por el espíritu”³⁰⁸. La difusión de las vanguardias en además la reiteración del arribo de un nuevo arte, conseguirá a su vez establecer una nueva teoriedad que gracias al empleo de conceptos cercanos a una disciplina científica, conformarán herramientas fundamentales para la comprensión de todo un fenómeno oculto al interés del arte chileno más institucionalizado, hecho que se hará más evidente en los años posteriores a la exposición de 1925.

Como primer y más esencial elemento, los vanguardismos buscaron la autonomía de la obra, lugar común de una búsqueda sentida con anterioridad. Un serio defensor del arte nuevo, Joaquín Edwards Bello, expresaba, en relación a la exposición del Salón de Otoño: “Líbreme la serenidad del arte de repeler las obras de los antiguos. La respeto, pero siento con fuerza la necesidad de renovación...Crear es la esencia misma del hombre de talento”³⁰⁹. La creación es y debe permanecer libre, la renovación vanguardista en Chile debe reconocer por fin que toda producción artística legítima no requiere de una sujeción a cánones ni formulas, modos de hacer, y que siempre se constituirá en ella como parte fundamental el deseo de renovación, de investigación y experimentación: “¿De qué proviene el arte moderno, el creacionismo, futurismo, surrealismo, dadaísmo? Posiblemente de la necesidad humana de renovación. Lo mismo sentimos esta necesidad los escritores que los pintores o músicos y escultores.”³¹⁰ En torno a esta disputa, la polémica encausada por Emar y el grupo Montparnasse conseguirá remover tanto a detractores como a adherentes: “- ¡Simplicidad! - ¡Complejidad! ¡Intensidad! - ¡Sorpresa! ...Ante esas definiciones rotundas, profundas, dadas por verdaderos artistas, callaron los diletantes que con su superficialidad de siempre, habían ensayado decir: - ¡Frivolidad! - ¡Elegancia!...El arte es la sorpresa con que se revelan verdades eternas. El simple capricho sin verdad no es arte. La verdad dicha sin intensidad, sin que sea una sorpresa, no es arte. El arte

³⁰⁸ Leonce Rosenberg, *Cubismo y Tradición*. Cit. en EMAR, Juan. *Cubismo*. En: LIZAMA, Patricio. Op. cit. p. 55

³⁰⁹ EDWARDS Bello, Joaquín. La exposición de arte auspiciada por La Nación. Santiago, La Nación, 06-06-1925. En ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe op. cit., Anexo 2. p. 127.

³¹⁰ Ibid

es sorpresa y verdad”³¹¹. Esta afirmación de la obra, formulada años antes por Huidobro, parece cobrar relevancia cuando emerge en las artes plásticas una obra visual que constata la mentada afirmación³¹²: “Quedé perplejo. Confieso que por primera vez me sentí asno. Borríco perfecto con dos angarillas a cada lado...(…) no cabe duda que hay libertad para enviar toda clase de pinturas: desde la montaña con la cima para abajo, los pájaros con la cola en el pico, los hombres con la cabeza en la tierra y los pies en el cielo”³¹³. La obra no es a partir de este instante, más objeto de una realidad ajena a la de su propia disciplina, afirmándolo, poniéndolo en cuadros debe quedar en evidencia: “(Respecto a la exposición de 1925) Esta exposición es como una cifra del porvenir. La mayoría de los trabajos que lo componen son o hacen el efecto de anticipaciones, aleteos de pájaro prisionero empeñado en abrirse un camino hacia la libertad. Ese es su mayor interés”³¹⁴. Bien lo sabe Emar que escribe “no es eso lo que buscaban. Pero se quedan mirando, y mente habrá en que se opere el milagro de la revelación”³¹⁵.

3.6 ALGUNOS ALCANCES DE LA HERENCIA MONTPARNASSIANA

Desde entonces, tras la exposición del Grupo Montparnasse en 1925, las escuelas modernas parecerán tener gran acogida en los artistas más jóvenes, que veían en los intentos del Grupo Montparnasse de renovar la producción artística, una expansión certera de teoría y práctica. Mientras, con la importante muestra de 1925, parece ser el

³¹¹ CORONEL, Rafael. Para la Hora del Té. ¿Qué es el arte?. Santiago, Las Últimas Noticias, 13-11-1923. Citado en Ibid.

³¹² “Han entrado en busca de los cuadros lamiditos, de espléndida presentación comercial, y se han encontrado con ese conjunto atroz de cosas audaces, ingenuas o bizarras”. EMAR, Juan. Alrededor del Salon de Junio. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 179.

³¹³ Pepe Sexto Epaté. Santiago, Los Tiempos, 05-06-1925. Citado en ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe op. cit., Anexo 2, p. 124.

³¹⁴ Julio César Salón de Junio. Santiago, Los Tiempos, 04-06-1925. En ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe op. cit., Anexo 2

³¹⁵ EMAR, Juan. Alrededor del Salon de Junio. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit.. 179.

deseo de Emar y los suyos realizar otra exposición³¹⁶, situación que no sucederá pues el grupo se disolverá y Emar irá a París desde donde redactará las “Notas de París”. Una breve exposición al año siguiente, bajo el rótulo de exposición del Grupo Montparnasse, incluirá obras de Julio y Manuel Ortiz de Zárate y Waldo Vila, con motivo de un intercambio cultural con Argentina auspiciado por el Consejo de Bellas Artes, en donde se encontraba el propio Julio Ortiz, y el gobierno trasandino. De sólo cinco días, la exposición tuvo bastante difusión por la prensa³¹⁷, así como al parecer una equivalente cantidad de críticas negativas. A partir de este momento el nombre del Grupo Montparnasse desaparece y con ello su formación y propósitos conjuntos.

La voluntad emariana, no obstante, de abrir un frente para arribar a las escuelas de París, desde el texto y las obras arraigan en la afirmación de la autonomía de la obra, mejor entendida acá como libertad de creación y subjetividad del artista: “En general el concepto pictórico está encerrado en un marco muy escolástico, que no sería tan perjudicial si este concepto no estuviese tan estrechamente colocado en una individualidad de enseñanza. En buenas cuentas, a nuestro juicio, es necesario sentir más el arte que es difícil experimentarlo, cuando tras él se está viendo la falta de libertad, el afán de hacer algo “conforme a tal procedimiento o a tal aspecto”, sin la inspiración que arrebatara la retina y hace colocar los colores espontáneamente”³¹⁸. Un abandonarse a la investigación, privilegiarán los jóvenes ahora en sus trabajos, en tanto que el notable avance de Emar en la teorización demorará³¹⁹ alrededor de una

³¹⁶ “En fin., se ha hablado, escrito, peleado. En fin, se ha dado a conocer lo que se ha podido de artistas universales, como Picasso, Juan Gris, Lipchitz, Marcoussis, etc. En fin, los artistas de Chile han demostrado su entusiasmo y su gran vitalidad. Algo es algo...Es todo un éxito el Salón. Hasta Junio próximo” Ibid.

³¹⁷ V. ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe, op. cit.,

³¹⁸ FOP, Salón Oficial de Primavera Santiago, El Mercurio, 01-11-1925. Citado en Ibid

³¹⁹ Puede notarse algunos alcances respecto a la formalidad del trabajo de algunos artistas, pero siempre privilegiando aquel aspecto ligado al lenguaje formal y visión propia que la libertad de creación puede dar: “En “El médico”, Vidor se ha planteado un problema visual y un problema de color, lo demás – calidad, formas, anatomía – lo ha resuelto su indudable preparación técnica. Ambos aspectos son llevados con audacia. Así la aparente deformación orgánica no es más que la plasmación del problema visual que intencionadamente lo ha hecho así. En el color ha resuelto la armonía de la desarmonía, creando gracias a fórmulas propias, la fuerte intención psicológica de los sujetos y rodeando el ambiente de un calor que fluye, rudamente de la tela.” Ibid.

década. En el otro extremo, refrenado con vigor por las “Notas de Arte” en La Nación, poco y casi nada adaptó el viejo academicismo las ideas y formas que los vanguardismos habían traído al país. Yañez Silva frente a una tela de Vargas Rosas en el Salón de 1929 dirá: “Luis Vargas Rosas da una nota alta de mal gusto...(sus cuadros) Están fuera de toda crítica. Tienen esa ventaja”³²⁰. Esta crítica y desprecio por los nuevos trabajos que se sucederán en los Salones Oficiales respectivos a partir de 1926, mantendrá cerradamente su postura, a pesar que los vanguardismos han sido integrados en la institucionalidad académica, si bien carente de Escuela, a la espera de logros que la decisión de pensionar artistas debiesen obtenerse³²¹. El foco de la vanguardia recarga en París, sin embargo, la situación del arte en Chile comienza a vivir un postenfrentamiento o un momento postmontparnassiano, en donde el arte moderno ha conseguido persuadir a la autoridad de su importancia, atingencia y necesidad, cumpliendo la función teórica evidenciada en un discurso figuras como Roxanne o Alberto Rojas Jiménez, junto con la disolución del Grupo Montparnasse y la estadía de Emar, Vargas Rosas y Petit en París. El viaje de rigor que planteaba Emar³²², ha cobrado realidad a los trazos recién esbozados sobre el campo artístico chileno. Las críticas adversas a los Salones Oficiales entre 1926 y 1930 son permanentes. Por un lado con la designación de Alberto Mackenna como Director General de Enseñanza Artística, quien concebía al arte moderno como una perversión extranjerizante³²³, y por otro, por el sesgo renuente de la ya vieja institucionalidad artística con Yañez Silva y Richon-Brunet a la cabeza.

³²⁰ YAÑEZ Silva, Nathanael. El Salón. Santiago, La Nación, 26-11-1929. Cit. en Ibid

³²¹ Para esto V. LIZAMA, Patricio. op. cit.

V. a. ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe op. cit.

³²² “Nuestros artistas deben ir a Europa a ponerse en contacto con las producciones del arte universal, a verlas, palparlas, respirarlas, a impregnarse en ese espíritu de libertad y valor que en París encuentra su más pura expresión...Ahora ¿quiénes deben ir a busca las buenas nuevas? Y volvemos a la indispensable autonomía de los artistas ¡Que ellos decidan! Esperamos que se decidan siempre por las gentes de espíritu joven” EMAR, Juan. Excelencia. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit.p. 173.

³²³ Sugiere a los modernos “arrancárseles de las manos los pinceles, porque profanan el arte y manchan con colores falsos la pureza y diafanidad del ambiente chileno”. MACKENNA, Alberto. La desorientación del arte, Santiago, El Mercurio, 07-11-1928. Cit. en LIZAMA, Patricio, op. cit., p. 39.

En 1927, con la ascensión al poder del General Carlos Ibáñez del Campo, una rápida reestructuración de la enseñanza artística designó a Mackenna en la Dirección General de Enseñanza Artística, y al multifacético Carlos Isamitt como Director de la Escuela de Bellas Artes. Ambos con intereses en el empleo de elementos autóctonos y representativos de la cultura chilena, venían a ser funcionales a las nuevas perspectivas de la gobernación ibañista, que deseaba obtener una nueva identidad del arte, enraizada en las culturas aborígenes. Isamitt ya en 1923 se interesaba por las formas mapuches³²⁴. No obstante, la diferencia entre uno y otro formó dos bandos diferenciados, en donde Isamitt se vinculaba a la vanguardia y Mackenna a los criollismos que reclamaban su validez, ya no desde la visión rural o popular sino la indígena. La reiteración que las obras modernas carecían de armonía, que eran lisa y llanamente feas, era claramente explicitada por él al igual que los viejos detractores de las vanguardias. Richon-Brunet, sin embargo, escribirá respecto al Salón de 1928, que es el desconocimiento de un hacer personal, de un estilo característico, lo que perjudica a las artes y este favor que han tenido las escuelas “feistas” en el país: “¿Mereció este Salón la implacable severidad con que fue tratado? Estimo que, por lo menos, hubo exageración en la violencia de los ataques que le fueron dirigidos; y diré más aún, reconociendo que era cierto mucho de lo que se le reprochó, verbigracia, que era muy incompleto ya que no concurren muchos artistas chilenos consagrados, de los que no pertenecen a los grupos de ideas avanzadas”³²⁵. Richon-Brunet cree que el problema radica en no expresarle a los más jóvenes, que recaen en formulismos que terminan por anular lo de espontáneo y de propio que como artistas chilenos tienen: “el joven artista no debe preocuparse de buscar fórmula ajena ni propia, sino trabajar con conciencia, con sinceridad y con entera despreocupación de novedades como de antigüedades...Lo que necesita Chile, como todos los pueblos en que se cultiva el arte, es la revelación de personalidades completamente originales, pues será con éstas que llegará a formarse una escuela chilena destacada e inconfundible”³²⁶. La incorregible voluntad de renovación, para desgracia del

³²⁴ V. EMAR, Juan. Con el pintor Carlos Isamitt. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit.

³²⁵ Richon-Brunet Último comentario sobre el Salón de 1928. Y Estudio General sobre el momento actual del Arte en Chile, Santiago, El Mercurio, 25-11-1928. Cit. en ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe op. cit.

³²⁶ Ibid.

tradicionalismo, irá adquiriendo una realidad que terminará por oficializar al arte moderno desde la Escuela devenida Facultad de Bellas Artes por decreto-ley de 1929, quedando relegado a una mínima significación de su campo respectivo, en donde la otrora vanguardista Sociedad Nacional de Bellas Artes se convertirá en su refugio.

Entrado la década de 1930, las transformaciones que la vanguardia ha posibilitado ya comienzan a tener significancia si bien no la densidad que podría esperarse después de la brillante labor de los montparnassianos³²⁷. La inclusión de los avances conseguidos en los años veinte por parte del Gobierno de Ibáñez, si bien potencian una dimensión formal y teórica respecto del abandono de los géneros tradicionales, proyectando el valor sintético y autónomo del lenguaje plástico de las obras, restan a las vanguardias arribadas a Chile, la búsqueda propiamente personal, que las caracteriza, enfrentada a todo orden visual que legitima su existencia a partir meramente de su forma. Richon-Brunet escribe, hacia 1934, con motivo del Salón de ese año, que la Sociedad Nacional de Bellas Artes es una verdadera defensa frente a la absolutismo con que se ha querido imponer “tendencias más avanzadas sin dejar el camino libre a la natural evolución”, y sin aspavientos, condena al Grupo Montparnasse por hacerse de una imitación servil de las escuelas de París. Esta imitación “no presenta interés alguno en ninguna parte, sino que, en ciertas ocasiones, son de lo más peligrosas, como aquí, donde precisamente lo que debemos buscar es lo que puede llevar a un arte chileno bien definido, como el arte de Grigoriev³²⁸ es ruso, el de Cézanne o Manet francés”³²⁹. Contemporáneamente a la afirmación de Richon-Brunet, comienzan a aparecer agrupaciones artísticas que pretenden profundizar en los alcances que la vanguardia ha tenido en Chile, y que rechazan los Salones Oficiales, no por su producción sino porque sus premiaciones se mantenían

³²⁷ Alberto Rojas Jiménez escribió en 1929: “Es deber nuestro recordar con gratitud la labor de desbroce que hace seis años efectuó aquel Grupo Montparnasse- Jean Emar, Julio Ortiz, Camilo Mori, Luis Vargas Rosas, Henriete Petit, José Perotti – que, en la apatía de nuestro ambiente, personificaron los precursores heroicos de la nueva sensibilidad” Cit. LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 41.

³²⁸ Boris Grigoriev, pintor ruso traído a Chile para realizar clases en la Escuela de Bellas Artes, en 1928 bajo la dirección de Carlos Isamitt, teniendo notable influencia en sus alumnos.

³²⁹ FUENTE de la Rosamarina y SANTANDER Nelson. La crítica de artes plásticas en Chile.

entre los artistas de la Facultad; entre éstas el Grupo 33, encabezado por Hernán Gazmuri. En ellos puede verse la más nítida herencia de los montparnassianos, manteniendo el perfil radical de la modernización y las vanguardias: “Todo parece progresar en nuestro medio social y marchar al ritmo evolutivo creador del tiempo. Un soplo vivo de modernidad parece invadir los distintos aspectos de la vida nacional: fábricas, talleres, laboratorios, escuelas, universidades, teatros, cafés, estadios, etc. Se acepta con entusiasmo toda novedad, todo hallazgo, toda palabra de la vida moderna. Toda menos una. Es muy curioso: la novedad en el Arte. La renovación estética”³³⁰. El retraso vuelve a ser explicitado para conformar una misión inconclusa, quizás no realizada todavía³³¹: “Este conocimiento, la conciencia de estos hechos está retrasada en medio siglo. Hace cuarenta, cincuenta años, que en Europa se elabora, crece y se magnifica, día a día, el más formidable movimiento de renovación artística”³³². En consideración a lo que establecen como una nula vida cultural en el país, proyectan una labor de renovación y verdadera autonomía del arte. Para ello, integran, en un accionar que revela la herencia directa del Grupo Montparnasse, la labor de críticos e intelectuales³³³, para un producción conjunta indispensable hacia la plenitud de un arte moderno: “los mismos que con su palabra inteligente han ayudado a esclarecer en muchas ocasiones las tendencias y propósitos de esta generación: Juan Emar, Vicente Huidobro, Pedro Sienna, Carlos Humeres, Luis E. Délano, Lautaro Yankas”³³⁴ Luego, el Grupo 1933, serán por ende, herederos de Montparnasse.

La ruptura realizada por Juan Emar y el arribo de las vanguardias con el Grupo Montparnasse, sentará un precedente que sólo podrá ser asimilado diez años después. En la lucidez de la obra emariana se distingue una clara intención de acabar con los diletantismos que ya no podían hacer frente a las nuevas tendencias, dadas su anacronía y obsolescencia. La crucial importancia en Emar estará en reconocer dos

³³⁰ GAZMURI, Hernán. Grupo 1933: Sociedad de Artistas. Santiago, El Mercurio, 06-08-1933. En ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe op. cit., Anexo 2.

³³¹ “Nada sabemos y todo lo ignoramos. De sus ideas (maestros europeos), de sus teorías, de sus creaciones. Nada de su vida. Nada de su obra. Es preciso reaccionar. Nuestro rango cultural sufre el más serio menoscabo al comprobar este desconocimiento total. Es una indignidad” Ibid.

³³² Ibid

³³⁴ Ibid.

discursos completamente opuestos, si bien con una matriz en común, que tiene como referente la Academia de Bellas Artes y su producción a contar de su fundación 1849, que necesariamente deben entrar en conflicto para revertir y finalmente resumir la hegemonía de una en la validez distinta de la otra. Con ello, Emar establece una revisión de la historia del arte chilena, y su producción, obligando a los aristocratismos, que Emar reconoce como snobismos o espíritus literarios, a una fractura en su constitución y a una validación de preproducción artística en vista de su mínima capacidad de discurso, su ausencia de crítica efectiva y su vínculo a las elites como único referente tanto de producción como de recepción cultural. Para esta labor se vale de un vocabulario legitimado en los movimientos de vanguardia europeos, vindicadores de tecnologías e industrias, como contraparte a los discurso líricos, plenos de “sed de literatura”, lo que reproduce un imaginario de reconocimiento de la modernidad y oposición en el campo plástico; otro imaginario que incluirá lo popular y anecdótico de la experiencia estética propias del país, reconociendo la localidad de la recepción; y un lenguaje fundado en las nuevas concepciones plásticas, asimiladas de teóricos e intelectuales ligados a la vanguardias ya pasadas o legitimadas. Con notable lucidez, Emar se dejará caer en los extremos de lo que he llamado producción disidente, para rearticular un discurso que rechaza a la Academia si bien es el único factor productor de relevancia en materia plástica, asimismo la vinculación que a ella tienen los artistas como integrantes a los mismos grupos sociales y disciplinares que legitiman la labor académica. Emar retoma la línea que tenuemente puede percibirse a partir de figuras como Antonio Smith o Valenzuela Puelma, y que se radicaliza hacia fines del siglo XIX y claramente en el XX. En su más honesta afirmación, Juan Emar dirá que su propósito esencial de escribir las “Notas” perseguía acabar con las tumbas del arte pues estas eran los verdaderos males del arte chileno³³⁵, sin embargo, en su escritura se manifiesta que la puesta en práctica de una oposición radical, concluye a partir de su accionar en una inédita forma de concebir al ejercicio crítico, la producción pictórica y la historia del arte que más allá de la vanguardia, sentará un precedente para el arte chileno.

³³⁵ EMAR, Juan. Axiomas. En: LIZAMA. Patricio. Op. cit. p. 159.

CONCLUSION

En 1923, la primera exposición del Grupo Montparnasse pondría de manifiesto una cada vez mayor voluntad de renovación del estado en que las artes se encontraban en el país. Enfrentados al rechazo que su asimilación europea traía tanto por el aspecto formal de sus obras como su oposición a la institucionalidad del arte a través de un accionar independiente, los montparnassianos darían cauce a un conjunto de elementos que terminarían por perfilar una nueva concepción de la producción, enseñanza y crítica de las artes en Chile. Pieza fundamental y paradigma de la vanguardia en Chile serán los textos de las Notas de Arte de La Nación escritos por Juan Emar, quien articulará un discurso de una efectividad decisiva. Reconociendo en los movimientos europeos la continuidad de una historia del arte no adscrita a cánones específicos, en posesión de un lenguaje autónomo y coherente con las transformaciones que la modernidad había traído, Emar integra a su texto esta realidad, sumando a ello nociones disidentes del arte chileno, soslayadas por los regímenes académicos.

En la lectura de las Notas de Arte puede apreciarse como Emar lucidamente reconoce en la Academia una falta de conocimientos por su reiteración unívoca de cánones clásicos, aprendidos desde los años de su fundación, así como una crítica insuficiente, valiéndose de su experiencia europea a la que integrará un imaginario popular acentuando lo local de la recepción. La labor emariana permitirá asentar una renovación de la producción plástica al permitir que una nueva concepción del arte tome curso, antecediendo a una producción crítica que irá tomando cuerpo en los años

posteriores, puesto que por primera vez práctica artística y teoría constituirán un ejercicio fundado.

A través de la lectura de los distintos textos analizados se puede apreciar como la Academia de Bellas Artes tiene una importancia fundamental para el desarrollo del campo artístico chileno, y como a través de ella se ha querido encauzar una producción artística profesional que permita el desarrollo de una práctica artística de excelencia y la competencia de ésta según cánones clásicos, considerados universales, avalada por instituciones internacionales similares. Sin embargo, el rigor de la instauración del academicismo en Chile por un lado, y el abandono constante por mano de los gobiernos en ejercicio por otro, determinaron una creciente adversidad a la labor realizada por la academia gestando un accionar disidente. Los artistas disidentes buscarán realizar una obra que permita la expansión de su propio lenguaje pero esto no implicará una oposición efectiva a la institucionalidad, ésta sólo se realizará en posesión de los elementos aportados por el arribo de la vanguardia.

El período comprendido entre 1849 y 1928 dentro de la plástica chilena otorgará claridad como desarrollo del modelo académico y gestación al mismo tiempo de una disidencia, que permitirá una renovación desde la obra de Emar y los montparnassianos marcando una distinción entre pasado y presente, articulada principalmente en los textos de las Notas de Arte.

El presente trabajo pretende dar nuevas luces sobre textos de la historiografía del arte chilenos como parte constituyente y orgánica del desarrollo de las artes en el país en relación a la integración de un pasado artístico desde la contemporaneidad como un aporte crítico al estudio del arte en Chile, y una indicación del valor de las investigaciones sobre nuestro pasado artístico. Si bien la amplitud cronológica no permite la profundización de problemáticas en específico, el trabajo ha querido pausar una línea de desarrollo de una producción disidente que verá su concreción a partir de 1923, fecha que ha sido aquí considerada determinante como asiento de una primera etapa de un análisis de la pintura chilena entre los siglos XIX y XX.

BIBLIOGRAFÍA

ALEGRIA, Fernando. Las fronteras del realismo : literatura chilena del siglo XX. Santiago, Zig-Zag, 1962. 242p.

ÁLVAREZ de Araya, Guadalupe. La recepción de las vanguardias en Chile a través del grupo Montparnasse : 1923-1935 : (aporte a una historia de la crítica de la pintura en Chile). Tesis (Magíster en Teoría e Historia del Arte).Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1995. 3 v.

AMUNÁTEGUI S.,Domingo. Don Juan Mochi. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. Santiago, MAC Universitaria; 1993.

AMUNÁTEGUI M. Luis. Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile. Revista de Santiago. Tomo III, 1849. 44p.

ARGAN G., Carlos. El arte moderno : del Iluminismo a los movimientos contemporáneos. 2ª ed. Madrid, Akal, 1998. 660p.

ARIAS Virginio. Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. Santiago, MAC Universitaria; 1993

ARRAÑO U., Norma. Pintura chilena contemporánea : hasta 1910. Memoria (Profesora de dibujo). Santiago, Universidad de Chile, Escuela de Bellas Artes, 1947. 90p.

BACKHAUS M., José. Orientaciones modernas de arte. Santiago de Chile , España, 1916. 135p.

BAUDELAIRE Charles. Salones y otros escritos sobre arte. Madrid, Visor, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. Las flores del mal. 2ª ed., Madrid, Mestas, 2001. 252p.

BLANCO C., Manuel. Artículos escogidos de Blanco Cuartin. Santiago, [s. imp.], 1913. 794p.

BELLO, Andrés. Discurso en la instalación de la Universidad de Chile : 17 de septiembre de 1843. Discurso con motivo del centenario de la Universidad de Chile (19 de noviembre de 1942). Santiago, Universitaria, 1981. 47 p.

BENJAMIN, Walter. Imaginario y sociedad : iluminaciones I . 3ª ed. Madrid, Taurus, 2001. 221 p.

BENKO Susana. Vicente Huidobro y el Cubismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire : la experiencia de la modernidad. México, D. F., Siglo Veintiuno, 2003. 386p.

BINDIS, Ricardo. La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días. Santiago, Philipps Chilena. 1979. 5 v.

BOURDIEU, Pierre. Las reglas del arte : génesis y estructura del campo literario. 2ª ed. Barcelona, Anagrama, 1997. 514p.

BURGER, Peter. Teoría de la vanguardia. 2ª ed. Barcelona, Península, 1997. 189p.

CANSECO-JEREZ Alejandro. Juan Emar. Santiago, Documentas, 1989.

CATALÁN, Gonzalo. Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920. En su: Cinco estudios sobre cultura y sociedad. Santiago, FLACSO, 1985.

CASTILLO, Ramón. GALAZ, Gaspar. MELLADO, Justo Pastor. Chile 100 años artes visuales. 1900-1950 : modelo y representación. . Santiago, DIBAM, 2000. v.1.

CICARELLI Alejandro, Discurso Pronunciado a la apertura de la Academia de Pintura. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. Santiago, MAC Universitaria; 1993.

CRUZ de A., Isabel. Arte : lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile Santiago, Antártica, 1984. 504p.

DI MICHELI, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza, 1990. 447p.

EDWARDS V., Alberto. La fronda aristocrática en Chile. 14ª ed. Santiago, Universitaria, impresión de 1993. 219p.

ELIZALDE Jorge, MAINO Valeria. Algunas notas y anécdotas sobre Los Diez. En: Los Diez en el arte chileno del siglo XX. Universitaria, 1976.

EYZAGUIRRE, Jaime. Ideario y ruta de la emancipación. 18ª ed. Santiago, Universitaria, 1989. chilena. . 159p.

FRANCO, Jean. La cultura moderna en América Latina. México, D.F., Grijalbo, c1985. 412 p.

FELIÚ C., Guillermo. La sociedad chilena que conoció Monvoisin. En su: Monvoisin Santiago, Universitaria. [s.a.] 87p.

FOSTER, Hal. El retorno de lo real : La vanguardia a finales de siglo. Madrid, Akal, 2001. 234 p.

FREIXA, Mireia (edt.) Las vanguardias del siglo XIX. Barcelona, Gustavo Gili, 1982. 471p.

FUENTE de la Rosamarina y SANTANDER Nelson. La crítica de artes plásticas en Chile, Memoria para optar al título de Profesor de Estado en Artes Plásticas por la Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes. Santiago, 1959.

GALAZ C., Gaspar y e IVELIC, Milan. La pintura en Chile : Desde la colonia hasta 1981. Santiago, Universidad Católica de Valparaíso, 1981. 398p.

GALAZ C., Gaspar. Los pintores en el grupo de Los Diez. Los Diez en el arte chileno del siglo XX. Santiago, Ed. Universitaria, 1976.

GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. Chile, arte actual. Valparaíso, Universitarias de Valparaíso, 2004. 367p

GODOY, Hernán. La cultura chilena : ensayo de síntesis y de interpretación psicología. Santiago, Universitaria, 1982. 553p.

GOIC, Cedmil. La novela chilena : los mitos degradados. 6ª ed. Santiago, Universitaria, 1997. 244p

GONZÁLEZ G., Ángel. Escritos de arte de vanguardia : 1900-1945. Madrid, Istmo, 1999. 543p.

GONZÁLEZ , Francisco Juan. La enseñanza del dibujo. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. Santiago, MAC Universitaria; 1993.

GREZ V.,Vicente, Antonio Smith .Historia del Paisaje en Chile. Establecimiento Tipográfico de La Época, Santiago, 1882.

HUIDOBRO, Vicente. Vanguardia en Chile : Vicente Huidobro, Juan Emar / selección y estudio por José Luis Fernández Pérez. Santiago, Santillana, 1998. 268p.

HUNEEUS, Jorge. Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile. Santiago, Comisión Permanente de la Biblioteca de Escritores de Chile, 1910. 880p.

JOCELYN-HOLT, Alfredo. El peso de la noche : nuestra frágil fortaleza histórica. 3ª ed. Santiago, Planeta, 1999. 218p.

JOCELYN-HOLT, Alfredo. La independencia de Chile : tradición, modernización y mito.3ª ed. Santiago, Planeta, 2001. 379p.

LASTARRIA, José Victorino. Discurso de incorporación de D. J. Victorino Lastarria a una Sociedad de Literatura de Santiago, en la sesión del tres de mayo de 1842. Valparaíso, M. Rivadeneyra, 1842. 15p.

LASTARRIA, José Victorino. Investigaciones sobre la influencia social de la Conquista y el sistema colonial de los españoles en Chile. Santiago, 1844. 141p

LETELIER R., MORALES E., MUÑOZ E. Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. Santiago, MAC – Universitaria, 1993.

LIRA Pedro. Las bellas artes en Chile. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. Santiago, MAC Universitaria; 1993.

LIZAMA, Patricio. (Estudio y recopilación). Jean Emar, Notas de Arte. Jean Emar en La Nación 1923-1927. Santiago, RIL , 2003.

MACHUCA, Guillermo. Historia - pintura en el nuevo mundo : una relación infundada. Tesis (Licenciatura en Teoría e Historia del arte). Santiago , Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1989. 59p

MAYORGA, Wilfredo. Crónicas políticas de Wilfredo Mayorga : del "Cielito lindo" a la patria joven. comp. Rafael Sagredo Baeza. Santiago, DIBAM - RIL, c1998. 682p.

MAZA C., Josefina de la. Frente a los objetos : el discurso crítico de Jean Emar. Tesis (licenciado en artes con mención en teoría e historia del arte). Santiago, Universidad de Chile, 2003. 71p.

MORA C., Lilian. Escuela de Bellas Artes. Tesis (Licenciatura en Artes). Santiago, Universidad de Chile, Escuela de Bellas Artes, 1965. 163p.

MORAGA V., Fabio y VEGA D., Carlos, Gómez R. José : vida y obra. Punta Arenas, Ateli, 1997. 281p.

MORAGA V., Fabio. Vanguardia, heterodoxia y búsqueda generacional : La revista Claridad, 1920-1932 / Fabio Moraga Valle. En Revista Mapocho. N° 48. p. 243-266. Santiago, (segundo semestre 2000).

NAVARRO C., Teresa. Carlos Isamitt A. Memoria (Profesor De Artes Plásticas). Santiago, Universidad de Chile, 1957. 62p.

OSORIO, Nelson . Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988. 417p.

OSSANDÓN G., Carlos. Alfredo Valenzuela Puelma : (1856-1909). Santiago, Librería M. Barros Borgoño, 1934. 114 p.

OYARZÚN, Pablo, Arte en Chile de 20,30 años. En: "Arte Visualidad e Historia". Santiago de Chile, La Blanca Montaña. Magíster en Artes Visuales, Facultad de Artes- Universidad de Chile, 1999. 295p.

PAZ, Octavio. Los hijos del limo : del romanticismo a la vanguardia. 3ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1990. 240p.

PEREIRA S.,Eugenio. La existencia romántica de un artista neo-clásico. En: FELIÚ Cruz, Guillermo. Monvoisin. Santiago, Universitaria [s.a.] 87p.

PEREIRA S., Eugenio. Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. Santiago, Universidad de Chile, 1992. 344p.

PINILLA, Norberto. La generación chilena de 1842. Santiago, Universidad de Chile, 1943. 227p.

PINILLA, Norberto (comp.) La Polémica del romanticismo en 1842 : V.F. López, D.F. Sarmiento, S. Sanfuentes. Buenos Aires : Américalee, 1943. 142p.

PIZARRO, Ana. Modernidad, posmodernidad y vanguardias : situando a Huidobro. Santiago de Chile : Ministerio de Educación, División de Extensión Cultural, Fundación Huidobro, 1995. 262p.

PIZARRO S., Laura. La construcción de lo nacional en las historias de la pintura en Chile: desde la Republica Autoritaria a la Republica Parlamentaria. Tesis (Licenciatura en Teoría e Historia del arte). Santiago , Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2003. 3 v.

PRADO Pedro. Somera Iniciación al “Jelsé”. En: TZITSIKAS Helene. Dos Revistas Chilenas.”Los Diez” y “Artes y Letras”. Santiago, Nascimento, 1973.

RAMA, Ángel. Rubén Darío y el modernismo. Caracas, Alfadil, 1985. 125p.

RODRÍGUEZ M.,Emilio. La Escuela de Bellas Artes de Santiago. En: Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile. Santiago, MAC Universitaria; 1993.

ROJAS A., Alicia. Grupo Montparnasse y su influencia en la pintura chilena. Memoria (profesora de artes plásticas) Santiago, Universidad de Chile, 1956. 40p.

ROJAS P., Benjamín. Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro. Santiago, Cuarto Propio, 2000. 350p.

ROJAS, Sergio. Herederos de la discontinuidad?. En: Cambio de aceite. VV.AA. Santiago, Ocho Libros, 2003.179p

ROMERA, Antonio. Asedio a la pintura chilena : desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand. Santiago, Nacimiento, 1969. 186p.

ROMERA, Antonio. Historia de la pintura chilena. 4a. ed. Santiago, Andrés Bello, 1976. 224p.

SANTIVÁN Fernando. Memorias de un tolstoyano. Santiago, Zig-Zag, 1963.

SUBERCASEAUX, Bernardo. Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria, ideología y literatura. Santiago, Aconcagua, 1981. [s.a.]

SUBERCASEAUX, Bernardo. Fin de siglo. La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile. Santiago, Aconcagua, 1988.

SUBERCASEAUX, Bernardo. Genealogía de la Vanguardia en Chile. Santiago, Facultad de Filosofía y Humanidades , LOM Ediciones.

STUVEN V., Ana María. La generación de 1842 y la conciencia nacional chilena. Revista de ciencia política. Vol. 9, no. 1 (1987), p. [61]-80.

STUVEN V., Ana María Polémica y cultura política chilena, 1840-1850. Revista Historia [artículo de revista].-- Vol. 25 (1990), p. [229]-253.

STUVEN V., Ana Maria. La seducción de un orden : las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX. Santiago, Universidad Católica de Chile, 2000. 316p.

SUBIRATS, Eduardo. Linterna mágica : vanguardia, media y cultura tardomoderna. Madrid, Siruela, 1997. 243p.

TZITSIKAS Helene. Dos Revistas Chilenas."Los Diez" y "Artes y Letras". Santiago, Nascimento, 1973.

VICUÑA M., Benjamín. , "El arte nacional i su estadística ante la exposición de 1884" Revista de artes y letras. Santiago, 15 de noviembre de 1884.

VICUÑA U., Manuel. El Paris Americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX. Santiago, Universitaria, 1996.

VILA, Waldo. Monvoisin y su escuela. En: FELIÚ Cruz, Guillermo. Monvoisin. Santiago, Universitaria (s.a.) 87p.

VILLALOBOS, Sergio. Historia de Chile . Santiago de Chile, Universitaria, 2005. 868p.

ZEGERS de la Fuente, Roberto. Juan Francisco González : maestro de la pintura chilena. Santiago, Ayer, 1981. 309 p.

