



**FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DISCIPLINARIO DE HISTORIA
CARRERA PEDAGOGÍA EN HISTORIA Y GEOGRAFÍA**

**LOS ORÍGENES DE LA PINTURA MURAL EN CHILE: IDENTIDAD
NACIONAL, VANGUARDIA E INTERVENCIÓN ESTATAL COMO
PROPUESTA HISTÓRICA PARA EL PERÍODO 1900-1934**

Seminario para optar al Título de Profesor de Historia y Geografía, Licenciado
en Educación y Licenciado en Historia

Mahuro Souza Rocha

Profesor Guía: Dr.: Daniel Santelices Plaza

Valparaíso, Chile

2017

A Matilda y a Jerson, porque nada es imposible y porque los sueños se pueden cumplir siempre que nuestra convicción sea lo suficientemente fuerte.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Azalia y César, quienes con sus palabras y acciones me inculcaron desde pequeño que con dedicación todo es posible. Infinitas gracias, y que mi admiración por ustedes quede para la posteridad a través de estas páginas.

A Francisca, por las largas horas que pasamos juntos en esta aventura y por todas las veces que me escuchó y aconsejó. Sin su presencia, el camino hubiese sido mucho más duro.

A Magdalena, por creer en mí y darme la oportunidad académica de crecer. Por su tiempo, consejos y su rigurosidad tan característica.

A quienes hicieron de estos años en Valparaíso una experiencia inolvidable. Carmen, Gilberto, Paula y Juan quienes me acogieron como uno más de su familia, fue un gusto compartir vuestro hogar. Carlos, Esteban, Javier y Diego, por su amistad, lealtad y las veces que alegraron mis días.

A los profesores que compartieron su experiencia conmigo durante todos estos años, en especial a don Gilberto Harris y Pablo Mancilla, quienes me escucharon y aportaron cuando esta investigación estaba recién comenzando.

A todas las personas que desde mi natal Antofagasta me han alentado a continuar.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	7
ABSTRACT	8
INTRODUCCIÓN	9
1. El problema histórico.....	9
2. Contexto histórico	13
3. Propuesta y objetivos de la investigación	16
4. Marco teórico	18
4.1. Discusión bibliográfica.....	18
4.2. Marco conceptual	24
4.3. Marco teórico.....	28
5. Metodología	31
6. Descripción capitular.....	33
CAPÍTULO I	35
1. Re-conceptualizaciones de la identidad nacional y la pintura a inicios del siglo XX en Chile	35
1.1. La idea de nación emanada desde el Estado durante el siglo XIX... 35	
1.2. La identidad nacional en el cambio de siglo	41
1.3. Las ideas del darwinismo social	41
1.4. La inquietud por la identidad nacional chilena.....	44
1.5. El aporte de los intelectuales.....	53
1.6. La Generación del 13	55

1.7.	Recepción de la vanguardia internacional.....	68
1.8.	La Sociedad Nacional de Bellas Artes.....	72
2.	El paréntesis de lo nacional.....	76
2.1.	Los años 1920's y la irrupción de la vanguardia nacional	76
2.2.	La exposición de 1923: Grupo Montparnasse	81
2.3.	El Salón de Junio de 1925: un afianzamiento de las nuevas tendencias.....	88
CAPITULO II.....		94
1.	La reforma institucional de Bellas Artes y sus consecuencias en la plástica nacional.....	94
1.1.	Los años 1920's y la problemática sobre lo nacional en el arte.....	94
1.2.	Las reformas a la Escuela de Bellas Artes	98
1.3.	El Salón Oficial de Bellas Artes de 1928	102
1.4.	El cierre de la Escuela de Bellas Artes.....	109
1.5.	Las proyecciones plásticas del Gobierno de Ibáñez: La Exposición Iberoamericana de 1929.....	117
1.6.	La organización y las ideas presentes en Sevilla	118
1.7.	El Pabellón chileno	122
1.8.	Proto-pintura mural.....	125
2.	El inicio de la pintura mural en Chile	131
2.1.	Laureano Guevara, precursor de la pintura mural nacional.....	131
2.2.	El primer viaje a Europa	133
2.3.	Laureano Guevara en el Pabellón de Chile en Sevilla 1929	139
2.4.	El segundo viaje a Europa.....	143

2.5. La pintura mural para Laureano Guevara.....	146
2.6. Las influencias teóricas	149
2.7. Influencia de Victor Mottez	151
2.8. La técnica del fresco.....	155
2.9. Influencia de Giotto y Miguel Ángel	157
2.10. Retorno a Chile y formalización de la pintura mural	162
CONCLUSIONES	165
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172
1. Bibliografía especializada	172
2. Fuentes	182

RESUMEN

La presente investigación trata sobre los orígenes del muralismo chileno, específicamente en el proceso que propició la aparición de la pintura mural. Hemos reconocido que el muralismo nacional comenzó tras los murales ejecutados por los mexicanos David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Xavier Guerrero (1896-1974) en la ciudad de Chillán hacia 1941. Sin embargo la instauración de la cátedra de pintura mural hacia 1934 es un precedente que permite preguntarnos ¿qué fue lo que dio origen a esa pintura mural?

De esta forma el principal objetivo es crear una explicación histórica sobre los orígenes de la pintura mural chilena a través del análisis de diversas dimensiones del período 1900-1934 en relación a la trayectoria del pintor Laureano Guevara (1889-1968). El método empleado es el propio de una investigación de carácter histórico: recopilación, contraste de fuentes (de archivos, prensa, correspondencia y pinturas) y análisis de bibliografía especializada.

A partir de lo anterior, se demostrará que la crisis de identidad nacional a inicios del siglo XX, las reformas plásticas de vanguardia durante la década de 1920 y las reformas políticas llevadas a cabo durante el período 1927-1932, permitieron la aparición y consolidación de una pintura mural chilena que no adhería al referente mexicano.

Palabras claves: muralismo – pintura mural – identidad nacional – tradición – vanguardia.

ABSTRACT

The present investigation deals with the origins of the Chilean muralism, specifically in the process that led to the mural. We have recognized that national mural began after the murals executed by Mexicans David Alfaro Siqueiros (1896-1974) and Xavier Guerrero (1896-1974) in the city of Chillan to 1941. However, the establishment of the Department of mural painting to 1934 is a precedent that allows you to ask us what was what gave rise to this mural?

Thus the main objective is to create a historical explanation about the origins of the Chilean wall painting through the analysis of various dimensions of the period 1900-1934 in relation to the career of the painter Laureano Guevara (1889-1968). The method used is a historical research: collection, contrast of sources (files, press, correspondence and paintings) and analysis of specialized literature.

From the above, demonstrate that the crisis of national identity at the beginning of the 20th century, plastic art during the 1920s reforms and political reforms carried out during the period 1927-1932, allowed the emergence and consolidation of a Chilean mural paint not adhering to the benchmark Mexican.

Key words: muralism - mural painting - national identity - tradition – vanguard.

INTRODUCCIÓN

1. El problema histórico

En la presente investigación se abordarán los orígenes del muralismo chileno. Para ello se debe destacar que el muralismo tuvo como gran referente al movimiento mexicano, una plástica de gran vigencia durante el período 1921-1950 que surgió como un propósito funcional político y enmarcado en el arte moderno internacional a través de las vanguardias occidentales¹, por ende, fue un fenómeno propio del siglo XX y de gran relevancia para las artes visuales de América Latina,

De lo anterior hay que aclarar que existen diversas interpretaciones sobre el origen del muralismo chileno y sus relaciones con el movimiento mexicano, interpretaciones que se revisarán más adelante. Sin embargo se puede adelantar que la problemática abordada en esta investigación es de carácter histórico y tiene relación con la construcción de la historia del muralismo chileno, en la que se han distinguido dos acontecimientos: el primero de ellos es la instauración de la cátedra de pintura mural que fue dictada por el pintor Laureano Guevara (1889-1968) hacia el año 1934 en la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Y el segundo, quizás el más importante para la historiografía, fue la llegada de los pintores exponentes del muralismo mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Xavier Guerrero (1896-1974) a la ciudad de Chillán tras el terremoto de 1939, donde pintaron una serie de murales en la Escuela México durante el período 1941-1942².

¹ Para profundizar sobre la categorización del muralismo mexicano como vanguardia artística del siglo XX véase MANDEL, Claudia. Muralismo mexicano: arte público/ identidad/ memoria colectiva. *Escena*. 2007, Vol. 30, n° 61, p. 37-54.p, 42. Revisar también los escritos de uno de los principales exponentes del muralismo mexicano: SIQUEIROS, David Alfaro. *Como se pinta un mural*. Cuernavaca : Ediciones Taller Siqueiros, 1979.p, 11-17.

² El mural más icónico de esta intervención es *Muerte al invasor*, pintado por el propio Siqueiros y que aborda temáticas respecto a la historia chilena y mexicana, conviene destacar que la

De esta manera ha existido una larga tradición historiográfica que ha considerado la intervención de los pintores mexicanos en Chile el acontecimiento que dio inicio al muralismo chileno. Por otra parte la etapa anterior a esta fecha ha sido poco estudiada y por ende su vinculación al muralismo de las décadas de 1940 y 1950 es prácticamente nula³. De ahí que el gran problema vislumbrado es que difícilmente se puede establecer el nacimiento del muralismo chileno a raíz de la llegada de los pintores mexicanos a inicios de la década de 1940. Un dato no menor parece sustentar la idea de que el muralismo había echado raíces en las décadas anteriores: entre los artistas que participaron en la elaboración de los murales de la Escuela México de Chillán se encontraban Laureano Guevara, Gregorio de la Fuente (1910-1999), José Venturelli (1924-1988), Camilo Mori (1896-1973) y Luis Vargas Rosas (1897-1977)⁴. De la Fuente y Venturelli habían aprendido las bondades de la pintura mural en la cátedra de Guevara, mientras que los dos últimos habían experimentado un acercamiento a ella durante sus estancias en Europa en los años 1920's.

A partir de lo anterior, esta investigación surge a partir del concepto de muralismo chileno, aunque el problema radica en la poca información que existe en torno al nacimiento de este concepto y su poca profundización como un proceso histórico de múltiples dimensiones. De ahí que el primer acontecimiento (que sólo ha sido esbozado por la historiografía) sobre gran

técnica empleada fue el fresco. Para más detalles de la intervención e importancia de este pintor en nuestro país véase RIPAMONTI MONTT, Valentina. Arte social de Estado en Chile: caso de la obra de Siqueiros en Chillán. *Tiempo y Espacio*. 2009, Vol. 22, n° 19, p. 111–128.

³ Como ya se dijo antes, esas diversas visiones y un repaso a la historiografía se realizará en las siguientes páginas.

⁴ Una fuente del período relata la importancia de los pintores mexicanos en Chile, e incluso establecía que “las pinturas de la Escuela México han constituido el primer contacto objetivo del movimiento muralista mexicano moderno en el ambiente artístico chileno y el primer esfuerzo del arte público en nuestro país”. Podríamos establecer que desde este momento la llegada de los mexicanos comienza a ser una referencia para nuestra historiografía del arte. Para la cita y los artistas que participaron de la elaboración de los murales véase ESLAVA, Ernesto. *Pintura mural: Escuela México de Chillán*. Santiago de Chile : [s. n.], 1943.p, 10-14.

relevancia, ya que permitirá fijar un punto de partida en forma retrospectiva para evidenciar los orígenes del muralismo chileno a través de un estudio histórico de la pintura mural chilena.

Por ello sólo se utilizará el concepto de muralismo chileno como un punto de partida y no se estudiarán sus expresiones y exponentes. Es decir, esta propuesta reconoce que el movimiento muralista nacional comenzó con la llegada de los pintores mexicanos hacia 1941, sin embargo la problemática a resolver es saber qué dio inicio a ese muralismo, desde cuándo se comenzó a gestar y qué dimensiones del orden político-social operaron para el desarrollo de una pintura mural chilena anterior a ese acontecimiento⁵.

Otro ámbito inherente a esta propuesta es la idea de concebir la pintura como un proceso histórico de diversas dimensiones que se proyectan en su construcción, de manera tal que se explicará el proceso a través de los agentes políticos, sociales e incluso económicos que posibilitaron el desarrollo de la pintura mural. Por otra parte, el tradicional cuestionamiento sobre lo periférico del arte americano respecto al arte europeo estará presente a través de las páginas, y si bien no constituye el problema central sí se planteará una solución⁶.

Respecto a la temporalidad que abarcará este estudio, esta corresponde al período 1900-1934. La primera fecha corresponde a las inquietudes que surgieron a inicios del siglo XX respecto de la identidad nacional, mientras que la segunda corresponde a la formalización de la cátedra de pintura mural en Chile. Aunque este es el período, se debe dejar en claro que se abordarán temáticas que sobrepasan dicha temporalidad pero que no forman parte del entramado esencial a desarrollar sino que funcionarán como complemento.

⁵ Las distinciones y definiciones entre los diversos conceptos nombrados se llevarán a cabo más adelante.

⁶ Este aspecto se desarrollará de forma más extensa en nuestro marco teórico.

De esta forma dentro del período 1900-1934 se encuentran diversas variables a tratar: en primer lugar la importancia de la identidad nacional, que será transversal a todo el período y de vital importancia para el surgimiento de la pintura mural. La segunda variable corresponde a la política, en ella se notará cómo los acontecimientos políticos, sociales y económicos contribuyeron a la consolidación de la pintura mural. Esta variable quedará manifiesta en el período de 1926-1934, de intenso debate en torno al rol del arte para el desarrollo económico del país y donde veremos que las políticas del Estado se hicieron patentes en instituciones como la Escuela de Bellas Artes. La última variable es la artística, que también es transversal a todo el período y donde se abordará esencialmente a los artistas de la Generación de 1913, los de vanguardia de la década de 1920 y la trayectoria del ya nombrado Laureano Guevara.

Esta propuesta supone un aporte para la historiografía del arte chileno ya que abordará el tema de la pintura mural desde sus orígenes, centrándose en una temporalidad que no ha sido estudiada para estos fines. Por otra parte se enfocará en el pintor Laureano Guevara y su importancia en el proceso histórico de consolidación de la pintura mural. Se analizará su obra y sus viajes a Europa, donde conoció a diversos referentes de la pintura mural a través de la técnica del fresco; este enfoque constituirá uno de los aportes más valiosos de esta investigación ya que se realizará por primera vez un acercamiento tan específico a la vida, obra e influencias de Guevara, revelando información inédita sobre este personaje y su contexto.

Otro aporte es de carácter teórico al ofrecer la respectiva propuesta sobre el surgimiento de la pintura mural en Chile y también al integrar diversas variables para dar con una explicación a un problema que, a priori, parece ser netamente artístico. En este sentido hay que aclarar que este trabajo no se adscribe a una sola corriente historiográfica; el lector se percatará que por momentos los

métodos corresponden a la historia del arte, a la historia cultural e incluso a la nueva historia política. Esta indecisión respecto a una línea historiográfica no es tal, ya que la propuesta pretende aportar no sólo en sus contenidos sino que en la forma de abordar un proceso que se asume como complejo.

Por ende se abandonará una escritura secuencial y cronológica de los acontecimientos plásticos para dar paso a una explicación que integre dimensiones como la identidad nacional, la contingencia política y la disputa por la renovación de la pintura chilena. Por último, el tratamiento de las imágenes es relevante para afianzar lo expuesto anteriormente. El hecho de que éstas se encuentren en el cuerpo del texto y no en anexos contribuye a una manera de explicar procesos históricos que complementa metodologías de análisis de textos y de imágenes, es decir, en esta investigación éstas actuarán como evidencias y fuentes.

Conviene destacar que no se ha adoptado la dualidad tradición/renovación a través de la dinámica de las rupturas plásticas para explicar el surgimiento de la pintura mural en Chile, es más, se postula que Laureano Guevara representa una contradicción a esa manera de concebir la historia del arte ya que en su obra se puede distinguir que los elementos de tradición y vanguardia han convivido sin oponerse ni excluirse, tal como se verá en el marco teórico.

2. Contexto histórico

En el plano artístico durante el período 1900-1934 la plástica nacional se encontraba en una renovación que inició a partir de la Exposición Internacional

del Centenario⁷, que se consolidó durante la década de 1930 tras la irrupción del Grupo Montparnasse y los artistas que participaron del Salón Oficial de 1928. En el mismo ámbito destacaría un abandono progresivo del estilo neoclásico para dar paso al realismo de corte español y posteriormente al impresionismo, postimpresionismo, *fauvismo* y primitivismo esencialmente. Durante este periodo la obra del francés Paul Cézanne (1839-1906) fue preponderante ya que actuó como un puente entre los artistas chilenos y las vanguardias europeas de los años 1920's.

En el plano internacional a inicios del siglo XX el postimpresionismo ya se comenzaba a instalar dando paso a las vanguardias artísticas del siglo XX. Los pintores postimpresionistas referentes para el desarrollo de los movimientos posteriores fueron el propio Cézanne, Paul Gauguin (1848-1903) y Vincent Van Gogh (1853-1890)⁸. De esta manera durante el periodo que se estudiará eclosionaron el *fauvismo*, primitivismo, cubismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo, entre otros⁹. De entre todos fueron el primitivismo, *fauvismo* y cubismo (sumados al postimpresionismo) los que más influenciaron a los artistas nacionales hasta la década de 1930. Por último debemos destacar que durante todo el período de estudio la ciudad de París se transformó en una visita obligada para todos los artistas que querían conocer e instruirse sobre las nuevas tendencias de la época. Otros países visitados por los pintores chilenos fueron España, Alemania e Italia.

En cuanto a la realidad político-social Chile experimentó cambios a partir de inicios del siglo XX. A nivel general predominaba una oligarquía parlamentaria que culminaría con la promulgación de una nueva Constitución Política en el

⁷ Revisar CORSO LAOS, Carlos. La Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario (1910) en Chile. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. 2014, Vol. 123, n° LXXX, p. 151–177.

⁸ Para una introducción al tema véase GOMPertz, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno*. Madrid : Taurus, 2013.

⁹ DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid : Alianza Forma, 1998.

año 1925. Durante todo ese período el descontento de las capas bajas de la sociedad había ido en progresivo aumento debido a la precariedad de sus condiciones de vida tanto en ciudades como Santiago y en las ciudades del norte donde se explotaba el salitre.

Respecto a lo anterior, el factor económico fue el gran condicionante para una creciente urbanización en el país a través de la migración desde el campo a la ciudad. Esta urbanización provocó los problemas antes descritos y también propició la aparición de las capas medias, compuestas esencialmente por empleados públicos, profesionales, comerciantes, intelectuales, profesores, técnicos y artistas. Esta nueva composición social fue vital ya que de aquella clase media surgieron los pintores que conformaron los grandes cambios plásticos experimentados durante los tres primeros decenios del siglo XX¹⁰.

Hacia la década de 1920 nuestro país comenzó a experimentar una caída de sus ingresos provenientes del comercio exterior debido a la crisis del salitre, cuestión que había comenzado con la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y que se agravó con la crisis económica mundial de 1929. En ese escenario el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) llevó a cabo una política de industrialización del país donde la educación estaría al servicio del desarrollo económico y donde instituciones como la Escuela de Artes Aplicadas, y la Escuela de Bellas Artes no quedarían al margen.

Por último debemos destacar que a nivel internacional el mundo experimentó los desastres de la Primera Guerra Mundial y durante el período de entreguerras vivió las consecuencias de la crisis económica de 1929. Este panorama político-económico marcó el desarrollo de las artes, siendo un factor

¹⁰ En este sentido, mencionar la urgencia de los problemas de las capas bajas resulta de gran importancia ya que posteriormente los artistas volcarán su mirada hacia esos problemas para renovar sus temáticas pictóricas.

de vital importancia para el desarrollo de los movimientos de vanguardia que ya hemos mencionado anteriormente.

3. Propuesta y objetivos de la investigación

Como se ha expuesto anteriormente, no existe una propuesta histórica acerca de los orígenes del muralismo chileno que anteceda al hecho histórico del año 1941. Por su parte los estudios han reconocido la instauración de la cátedra de pintura mural por parte de Laureano Guevara como un acontecimiento de importancia ya que permitió la formación de los pintores que luego se verían influenciados por la pintura mural mexicana. Sin embargo las grandes interrogantes a responder serían qué había antes de la citada cátedra de pintura mural, de qué forma se produjo el nacimiento de dicho curso y por qué Laureano Guevara fue relevante para el posterior desarrollo del muralismo nacional.

De esta manera en esta investigación se plantea como hipótesis demostrar que la crisis de la identidad nacional a inicios del siglo XX, las reformas plásticas de vanguardia durante la década de 1920 y las reformas políticas del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, permitieron la aparición y consolidación de una pintura mural en Chile cuya referencia no evocaba a la experiencia mexicana.

En ese escenario la figura del pintor Laureano Guevara estuvo ligada de una u otra forma a esos tres factores que permitieron la consolidación de la pintura mural, no sólo instaurando la cátedra sino que además adoptando como gran referente la pintura mural francesa del siglo XVIII y la tradición del fresco.

Para llevar a buen puerto la propuesta de la investigación el objetivo general es crear una explicación histórica sobre los orígenes de la pintura mural chilena a través de la vinculación de las dimensiones cultural, política y artística del período 1900-1934 junto a la trayectoria del pintor Laureano Guevara. Por otra parte como objetivos específicos se ha planteado en primer lugar, vincular la reformulación del concepto de identidad nacional a inicios del siglo XX con la búsqueda de nuevas soluciones plásticas por parte de movimientos como la Generación de 1913 e instancias como la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. En segundo lugar, establecer que la llegada de las ideas de vanguardia artística a través del Grupo Montparnasse y el Salón Oficial de 1928 provocaron una serie de reformas político-institucionales que permitieron poner en práctica la pintura mural hacia 1929. Por último, esclarecer la experiencia europea de Laureano Guevara durante el período 1924-1932 a través del análisis de sus escritos y correspondencia para develar que la pintura mural adoptó referentes teórico-pictóricos distintos al muralismo mexicano.

Finalmente algo que es inherente a esta investigación es el hecho de ofrecer una alternativa a la tradición historiográfica respecto a la historia del muralismo y de la pintura mural en Chile. No corresponde a un objetivo pero es evidente que a través de las páginas se estará refutando constantemente los planteamientos en torno a los orígenes de la pintura mural y sobre todo a la importancia que se le ha dado a Laureano Guevara en ese proceso.

4. Marco teórico

4.1. Discusión bibliográfica

Para efectos de esta investigación se ha resuelto someter la discusión bibliográfica a dos niveles de análisis. El primero de ellos dice relación a lo que se ha escrito sobre la pintura mural y el muralismo, ambos como fenómenos propios del siglo XX. Un segundo nivel de análisis apunta a rescatar qué ha dicho la literatura sobre Laureano Guevara y cuál es la postura de esta respecto a la importancia y el rol de este pintor en la escena nacional.

Respecto al primer nivel de análisis la literatura es variada y amplia sobre el muralismo, aunque debemos dividirla en dos: los textos que hablan sobre el muralismo a partir de la década de 1960 y los autores que hacen lo propio a partir de los años 1940's. Dentro del primer grupo vemos que los estudios se concentran en la labor que ejercieron las brigadas muralistas durante las décadas de 1960, 1970 y 1980. Dentro de esta tradición destaca Patricio Cleary¹¹ quien estableció que la pintura mural política chilena nació en el año 1963 a través de la ejecución del primer mural político, fecha que se transformó en referencia para la subdivisión del concepto de muralismo.

De esta manera gran parte de la historiografía se ha decantado por estudiar el muralismo y la pintura mural chilena a partir del señalado año 1963. Es el caso de autores como Alejandra Sandoval¹², María Fernanda Manquez¹³, Karen

¹¹ Véase CLEARY, Patricio. Cómo nació la pintura mural política en Chile. *Araucaria de Chile*. 1988, Vol. 42, p. 193–195.

¹² SANDOVAL, Alejandra. *Palabras escritas en un muro El caso de la Brigada Chacón*. Santiago: Ediciones Sur, 2001.

¹³ MANQUEZ, María Fernanda. Huellas de Color: Una mirada a las brigadas muralistas chilenas como expresión cultural popular. En: *VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação – UERJ | UFF | UFRJ | PUC-RIO | Fiocruz*. 2013, p. 1–14.

Oyola¹⁴, Patricio Rodríguez-Plaza¹⁵, Paloma Abett y Marcela Acuña¹⁶, quienes han comenzado su relato sobre la pintura mural o el muralismo chileno a partir de los años 1960's y la acción de las diversas brigadas muralistas, poniendo énfasis en la brigada Ramona Parra.

Otro conjunto de autores ha puesto mayor énfasis en la pintura mural chilena desarrollada durante el gobierno de la Unidad Popular y sus proyecciones hasta los años 2000's. Entre los autores que han enfatizado el rol de las brigadas muralistas en la conformación de una estética e imaginario para el gobierno de Salvador Allende se encuentran Carlos León¹⁷, Carine Dalmás¹⁸, Romina Grandón¹⁹, Mauricio Vico y Mario Osses²⁰.

Por otra parte autores como Pedro Morales²¹, Claudia Páez-Sandoval²², Paula Alcatruz²³ y Carine Lemounneau²⁴ han puesto mayor énfasis en las

¹⁴ OYOLA, Karen. El arte muralista como instrumento político: sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960-2000). *Faro*. 2012, Vol. 13, n° 2011, p. 14-26.

¹⁵ Véanse RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. *La pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad*. 2001, p. 171-184; RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. *La Pintura Callejera Chilena*. *AISTHESIS*. 2001, Vol. 34, p. 171-184.

¹⁶ ABETT, Paloma y ACUÑA, Marcela. *El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973*. Tesis de Licenciatura : Universidad de Chile, 2004.

¹⁷ LEÓN, Carlos. El muralismo chileno. *Comunicación y artes populares. Araucaria de Chile*. 1983, Vol. 24, n° 1, p. 109-119.

¹⁸ Véanse DALMÁS, Carine. *As brigadas muralistas da experiência chilena: propaganda política e imaginário revolucionário. História (São Paulo)*. 2007, Vol. 26, n° 2, p. 226-256; DALMÁS, Carine. *Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)*. Tese de Mestrado : Universidade de São Paulo, 2006.

¹⁹ GRANDÓN LEAL, Romina. *Brigadas Ramona Parra: muralismo político y debate cultural en la Unidad Popular*. Tesis de Licenciatura : Universidad Alberto Hurtado, 2010.

²⁰ VICO, Mauricio y OSSES, Mario. *Un grito en la pared: psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. Santiago : Ocho Libros Editores, 2009.p, 115-130.

²¹ MORALES YÉVENES, Pedro. *Todos los colores contra el gris: experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)*. Tesis de Licenciatura : Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2011.

²² Véase PÁEZ-SANDOVAL, Claudia. *La práctica de la resistencia en las brigadas muralistas de los '80. Colectivo muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo*. Tesis de Licenciatura : Universidad de Chile, 2013.

²³ ALCATRUZ RIQUELME, Paula. Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador. *Anuario de Pregado*. 2004, Vol. 1, p. 1-17.

proyecciones del muralismo chileno más allá del año 1973, destacando la labor de las brigadas muralistas como una forma iconográfica de resistencia a la dictadura chilena y valorando su persistencia hasta los años 1990's. Conviene destacar que Páez-Sandoval realizó una interesante aproximación a los orígenes del muralismo brigadista de los años 1980's a través de una retrospectiva que la llevó a analizar elementos de inicios del siglo XX²⁵.

Dentro de la misma tendencia que ha puesto énfasis a partir de la década de 1960 se encuentra el estudio de la faceta muralista de Roberto Matta llevado a cabo por Ernesto Gallardo²⁶. Mientras que Rodney Palmer ha realizado una síntesis del muralismo nacional a partir de los años 1960's y su importancia para el desarrollo del arte callejero o Street Art²⁷.

Distanciándose de aquella tradición historiográfica que se ha preocupado de las brigadas muralistas se encuentra un conjunto de estudios que han velado por conservar y difundir la obra muralista del pintor Arturo Gordon. De estos autores podríamos decir que no conforman una tradición y sus planteamientos tienen directa relación con la valoración del patrimonio pictórico. Entre estos se encuentran Lilia Maturana²⁸, Angela Benavente, Carolina Ossa²⁹ y Gustavo Porras³⁰.

²⁴ LEMOUNNEAU, Carine. A propósito de las pinturas murales en Chile entre 1970 y 1990. Archivar, referenciar, construir. *Bifurcaciones*. 2015, Vol. 20, p. 1–17.

²⁵ Véase PÁEZ-SANDOVAL, Claudia. Op.cit. p, 77-103.

²⁶ GALLARDO, Ernesto. 90 años de Roberto Matta; un muralista más. *Revista de Teoría del Arte*. 2002, Vol. 7, p. 11–29.

²⁷ PALMER, Rodney. *Arte callejero en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2011.

²⁸ MATURANA, Lilia. "Alegoría de las Bellas Artes" Arturo Gordon (1883-1944). *Conserva*. 1997, Vol. 1, p. 37–41.

²⁹ BENAVENTE COVARRUBIAS, Angela, OSSA IZQUIERDO, Carolina y MATURANA MEZA, Lilia. "Frutos de la Tierra": rescate y puesta en valor de una pintura mural sobre tela. *Conserva*. 2003, Vol. 7, p. 51–63.

³⁰ PORRAS VARAS, Gustavo, MATURANA MEZA, Lilia y OSSA IZQUIERDO, Carolina. Arturo Gordon: investigación estético-histórica de la serie de tres pinturas murales del Pabellón de Chile en la Exposición de Sevilla de 1929. *Conserva*. 2009, Vol. 13, p. 19–40.

Por último se encuentra la historiografía que se ha remontado hasta los años 1940's o incluso hasta la instauración de la cátedra de pintura mural en la década de 1930. Entre los autores que han puesto énfasis en la llamada pintura social o muralismo social, es decir, el período 1940-1963 donde destacaron artistas como Gregorio de la Fuente, José Venturelli, Osvaldo Reyes y Fernando Daza; se encuentran Ernesto Saúl³¹, Ebe Bellange³², Luis Mansilla³³, Paula Domínguez³⁴, Jorge Montoya³⁵ y Margarita Olesen³⁶. Dentro de este grupo también podemos considerar el estudio sobre Pedro Olmos que realizó el investigador Pedro Zamorano hacia el año 1991³⁷.

Por último están aquellos autores que han dado mayor relevancia que los anteriores a la llegada los pintores mexicanos a la ciudad de Chillán. Por lo general estos estudios tienden a mencionar y valorar la cátedra de Laureano Guevara pero sólo en cuanto les permite explicar la presencia una cierta tradición muralista a la llegada de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Entre estos se encuentran las investigaciones de Ernesto Eslava³⁸, Pedro Zamorano³⁹ y Valentina Ripamonti⁴⁰. Se puede nombrar también la reseña que

³¹ SAÚL, Ernesto. *Pintura social en Chile*. Santiago de Chile : Quimantú, 1972.p, 20-69.

³² BELLANGE, Ebe. *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago : Ediciones CESOC-LOM, 1995.p, 21-39. Conviene destacar que si bien este texto menciona la influencia mexicana y posterior a las páginas citadas procede a describir la pintura mural durante los años 1970's hasta los años 1990's, su relato tiene un origen en la pintura mural social del período 1940-1970.

³³ MANSILLA, Luis Alberto. *Hoy es todavía. José Venturelli, una biografía*. Santiago de Chile : LOM Ediciones, 2003.

³⁴ DOMÍNGUEZ CORREA, Paula. *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*. Tesis de Licenciatura : Universidad de Chile, 2006.

³⁵ MONTOYA VÉLIZ, Jorge. José Venturelli. En alguna parte en todo tiempo José Venturelli. *Aisthesis*. 2006, Vol. 39, p. 97-114.

³⁶ OLESEN DÍAZ, Margarita. *El muralismo como la estética de la utopía*. Tesis de Magíster : Universidad de Chile, 2010.

³⁷ ZAMORANO, Pedro. Pedro Olmos: lo nuestro bajo la forma de poesía visual. *Universum*. 1991, Vol. 7, p. 11-20.

³⁸ ESLAVA, Ernesto. Op.cit.

³⁹ ZAMORANO PÉREZ, Pedro y CORTÉS LÓPEZ, Claudio. Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético. *Universum*. 2007, Vol. 2, n° 22, p. 264-284.

⁴⁰ RIPAMONTI MONTT, Valentina. Op.cit.

Juan Bragassi⁴¹ realizó con motivo de las celebraciones del Bicentenario y algunos planteamientos de Bernardo Subercaseaux⁴², quien menciona al muralismo mexicano como un ejemplo de la llegada de las vanguardias hasta América Latina.

Pasando al segundo nivel de análisis propuesto, lo que se ha escrito sobre Laureano Guevara, es mucho menor a lo anteriormente expuesto. La historiografía ha estudiado a Guevara por dos razones: primero, por ser parte de la generación de 1928 y por ser parte de los artistas que viajaron becados a Europa en 1929. Segundo, por ser el creador de la cátedra de pintura mural en Chile. Cual sea el caso, ninguna de las dos orientaciones ha enfatizado mayormente en la vida y obra del pintor.

Entre los autores que han estudiado a Laureano Guevara en relación al año 1928 se encuentran Ricardo Bindis y Sylvia Dümmer. El primero enfatizó los viajes a Europa de Laureano Guevara que lo llevaron a Francia, Italia, España y Dinamarca, donde conoció la técnica de la pintura al fresco y la técnica del vitral. El autor describió las relaciones entre Laureano Guevara y el resto de los artistas becados aunque sin enfatizar teóricamente en ello⁴³. Por su parte, Dümmer estudió el proceso de la participación chilena en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. En esta investigación la autora describió las pinturas murales que Guevara llevó a cabo para representar a Chile y las relacionó a las tendencias nacionalistas del gobierno de Ibáñez y a las

⁴¹ BRAGASSI, Juan. *El muralismo en Chile: una experiencia histórica para el Chile del Bicentenario* [en línea]. 2010. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123178_recurso_2.pdf.

⁴² SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Volumen II*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 2011.p, 183-188.

⁴³ Véase BINDIS, Ricardo. *Laureano Guevara y la "Generación del 28"*. Santiago de Chile : Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.

tendencias ideológicas del período, representadas en parte por el nacionalismo étnico-cultural⁴⁴.

Por otra parte, quienes han estudiado la figura de Laureano Guevara como antecedente del muralismo chileno, por lo general no han tenido en consideración la experiencia europea del pintor ni sus relaciones con la vanguardia del período, simplemente se han limitado a nombrarlo como el creador de la cátedra y a analizar algunas de sus pinturas murales. Para esta historiografía Guevara es sólo un antecedente ya que sólo puede hablarse de pintura mural social en Chile luego de la llegada de los pintores mexicanos, principalmente Alfaro Siqueiros, a la Escuela Nuevo México de Chillan a inicios de la década de 1940. Entre los autores que han escrito de esta manera sobre Guevara se encuentran los ya nombrados Ebe Bellange⁴⁵, Paula Domínguez⁴⁶, Margarita Olesen⁴⁷ y Pedro Zamorano⁴⁸. De entre estos exponentes quizá el que ha estudiado una mayor cantidad de fuentes y ha destacado de mayor forma el rol de Laureano Guevara es Eduardo Castillo enfatizando la escuela de pintores murales que formó en su cátedra en la Escuela de Bellas Artes⁴⁹.

Otro cuerpo de textos que abordan la figura de Laureano Guevara son anteriores a los años 1970's y por lo tanto podrían considerarse fuentes antes que bibliografía especializada, aunque es factible explicar de qué se tratan. En primer lugar Antonio Romera describió escuetamente la pintura de Laureano

⁴⁴ Véanse DÜMMER SCHEEL, Sylvia. *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. Santiago de Chile : RIL Editores, 2012 ; DÜMMER SCHEEL, Sylvia. *Metáforas de un país frío. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929* [en línea]. 2012. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article130> ; DÜMMER SCHEEL, Sylvia. Los desafíos de escenificar el "alma nacional". Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). *Historia Crítica*. 2010, Vol. 42, p. 84–111.

⁴⁵ BELLANGE, Ebe. Op.cit.

⁴⁶ DOMÍNGUEZ CORREA, Paula. Op.cit.

⁴⁷ OLESEN DÍAZ, Margarita. Op.cit.

⁴⁸ ZAMORANO PÉREZ, Pedro y CORTÉS LÓPEZ, Claudio. Muralismo en Chile. Op.cit.

⁴⁹ CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. *Puño y letra movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago : Ocho Libros Editores, 2010.p, 49-53.

Guevara y lo encajó en la Generación de 1928⁵⁰. Otra aproximación importante fue la de Waldo Vila, ya que éste realizó la interesantísima relación entre Laureano Guevara y la Generación de 1913, algo inédito por toda la tradición historiográfica que hemos revisado⁵¹. Finalmente encontramos el estudio de Jorge Letelier, quién dedicó un texto sólo a Guevara y tuvo el valor de ser prácticamente el único que analizó su obra en función de la experiencia europea que vivió durante la década de 1920. Letelier evidenció las influencias de artistas tradicionales y de vanguardia en algunas pinturas de Laureano⁵².

4.2. Marco conceptual

No nos hemos referido con mayor detención sobre los conceptos de muralismo y pintura mural, y aunque ambos se han utilizado como sinónimos es factible establecer diferencias entre ambos. Como ya se ha establecido, para efectos de esta investigación el concepto de muralismo sólo representará un punto de partida para comenzar a ahondar en sus orígenes históricos.

Como concepto inicial nos basaremos en los planteamientos de Patricio Rodríguez-Plaza y definiremos al muralismo como un hecho que se aleja de la pintura mural en el sentido que es entendido como una sucesión de acentos, voces, movimientos y silencios generados por una comunidad. De ahí que el muralismo anteceda y exceda en su significación a los grupos o individualidades que ejercen la acción de pintar en un muro⁵³. A este parecer, aquella comunidad pictórica comenzó a partir de la llegada de los muralistas mexicanos a Chile, por ende el muralismo chileno inició como movimiento hacia 1941.

⁵⁰ ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1951.

⁵¹ VILA, Waldo. *Una Capitanía de Pintores*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1966.p, 109-113.

⁵² LETELIER, Jorge. *Laureano Guevara*. Santiago de Chile: [s. n.], 1957.

⁵³ RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. *La pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad*. Op.cit. p, 84-85.

Dentro del concepto de muralismo podemos distinguir dos tipos: muralismo social, que abarcó el período 1941-1963 y que se caracterizó por la obra de artistas como Gregorio de la Fuente y José Venturelli, quienes habían sido formados en la cátedra de Laureano Guevara y que se vieron fuertemente influenciados por los pintores mexicanos. La otra tipología es el muralismo político, cuyo período correspondió a 1963-1973 y que se caracterizó por la labor de las brigadas muralistas durante el período electoral de 1963 y el gobierno de la Unidad Popular⁵⁴.

Ahora que se ha definido el muralismo resulta evidente que toda experiencia de pintar sobre un muro llevada a cabo antes de 1941 se encuentra contenida en el concepto de pintura mural. Ésta se entenderá como aquella que es realizada en los muros, y su dimensión estaría determinada por la extensión de cada uno de estos⁵⁵. La estética de una pintura mural es el resultado de una combinación de la función arquitectónica del muro y la composición que lo decora. Así, bajo esta definición pueden agruparse manifestaciones artísticas tan amplias como las pinturas murales de las antiguas civilizaciones de Europa y Asia, las precolombinas, las del Renacimiento, el muralismo mexicano y los graffiti de época más reciente.

Por otra parte se encuentra el mural, que es la marca e imagen visual que se desprende de un lenguaje iconográfico-plástico a través de la acción de pintar e intervenir en el muro⁵⁶. De esta manera podemos tener un individuo (pintura mural) o una comunidad como movimiento (muralismo) ejerciendo la acción de

⁵⁴ La conceptualización de muralismo social fue realizada por Eduardo Castillo. Revisar CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. *Puño y letra*. Op.cit. p, 53-54.

⁵⁵ Pudiendo abarcar éstos extensiones que variarían desde algunos metros o hasta la fachada de algún edificio.

⁵⁶ RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. *Pintura callejera chilena. Manufactura estética y provocación teórica*. Santiago : Ocho Libros Editores, 2011.p, 86.

pintar sobre un muro, y el resultado pictórico-visual de dicha acción será lo que conocemos como mural⁵⁷.

Otro de los conceptos que es necesario definir es el de identidad nacional y para ello se debe atender al concepto de nación. En primer lugar se ha de entender a la nación como un artefacto cultural, es decir, como una comunidad política que es imaginada ya que en todos los miembros de la nación existe una imagen mental de esa comunión, de esta manera todas las comunidades son imaginadas a partir de los elementos culturales que le anteceden y que se encuentran vigentes en ese momento⁵⁸. Entendiendo la nación desde esta perspectiva, la consecuente identidad nacional logra construirse constantemente desde diferentes ámbitos incorporando elementos políticos y también estéticos⁵⁹, y por lo tanto opera en una perspectiva de cohesión e integración social.

Como se verá más adelante, a inicios del siglo XX existió una reformulación de la identidad nacional que operó según la definición del párrafo anterior. Existieron intentos por cohesionar e integrar a la nación y la pintura proporcionó el sustento visual para la creación de esa identidad de nuevo cuño. Ahora bien, como último comentario debemos aclarar que la creación de la identidad nacional que se expondrá más adelante no tendrá la participación de las capas bajas, sino que será la clase política, los intelectuales y los artistas (algunos de capas medias) quiénes participarán activamente en esa construcción⁶⁰.

⁵⁷ *Ibíd.*p, 84.

⁵⁸ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 1° 1983. Mexico D.F. : Fondo de cultura económica, 1993.p, 21-24.

⁵⁹ MILOS MONTES, Mariana. *La construcción de la identidad chilena a partir de la Exposición Universal de París de 1889*. Tesis de Magíster : Universidad de Chile, 2014.p, 121.

⁶⁰ Las capas bajas no participarán porque no es el objetivo de esta investigación develar los mecanismos de construcción de la identidad nacional, de hecho no desconocemos el rol que cumplieron los sectores populares en dicho proceso, sino que estudiaremos la identidad nacional en relación al nacimiento de la pintura mural chilena y por ello la ausencia de dicho sector social.

Pasando nuevamente a los términos artísticos, se entenderá el concepto de tradición como el conjunto de elementos y formas artísticas que han perdurado a través del tiempo. Aunque para efectos de esta investigación, esta tradición artística no es una supervivencia inerte del pasado; por el contrario, se trata de un concepto que realiza una apropiación de ese pasado para reconfigurarlo en determinado momento⁶¹.

A partir del término anterior se deben hacer diferencias con el concepto de academicismo, ya que si bien suelen confundirse, éste último hace alusión a las formas pictóricas que se instalaron en Europa durante el siglo XIX a raíz del éxito de la Academia de Bellas Artes de París. Por lo tanto se entenderá como aquella forma plástica que le da importancia a la línea y el color, a la alegoría, a la idealización y al clasicismo. Además hay que considerar que al academicismo se le suele denominar arte oficial ya que las academias instalaban su modelo artístico y además lo difundían a través de una institucionalidad basada en exposiciones y premios concentrando la enseñanza y difusión de las artes visuales. De esta manera para el caso chileno debemos considerar que los conceptos de tradición, academicismo y arte oficial surgen a partir de la fundación de la Academia de Pintura en 1849 y la adscripción de ésta hacia las escuelas francesas e italianas de pintura y a todos los elementos que mencionamos anteriormente.

Finalmente se encuentra el concepto de vanguardia, que se abordará en su acepción artística y será identificable con todos aquellos movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX que fueron críticos frente a los cánones estético-culturales heredados por parte de la cultura occidental. Dentro de esos estilos pictóricos que conforman las llamadas vanguardias históricas⁶² y que de

⁶¹ Sobre esta noción de tradición nos enfocaremos más adelante en nuestro sustento teórico. Véase SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 31.

⁶² Véase GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación arteBA, 2014.

alguna u otra forma se deben considerar para efectos de esta investigación se encuentran el postimpresionismo, *fauvismo*, primitivismo, expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo.

4.3. Marco teórico

Como base para esta investigación se encuentran los postulados de Peter Burke en su texto *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Como establece el título de su obra, se considerarán las imágenes como fuentes y no como simples ilustraciones o decoraciones. Burke ha establecido que las imágenes nos permiten imaginar el pasado ya que son testimonios de formas de religión, de conocimientos, de creencias y placeres del pasado. Por otra parte también nos ofrecen pistas para comprender el poder de las representaciones visuales en las culturas pasadas⁶³.

Para equiparar la valoración de una fuente escrita y una fuente visual, el autor ha propuesto que el testimonio de las imágenes también requiere de una metodología ya que estas fuentes son mudas, es decir, el historiador debe tener mucho cuidado para interpretar debidamente una imagen considerando elementos como el contexto y la función de ésta. De esta forma al estudiar una imagen se debe estar abierto a posibilidades tales como intencionalidades de propaganda, visiones estereotipadas o determinadas convenciones plásticas de diferentes culturas o géneros. Ahora bien, independientemente de lo anterior, el autor es claro en señalar que cualquier imagen puede servir como un testimonio histórico y por ende, como una fuente⁶⁴.

⁶³ BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona : Crítica, 2001.p, 11-17.

⁶⁴ *Idíd.*p, 20-24.

De ahí que en adelante el lector se vea interceptado por algunas imágenes, ya que se han tratado éstas como fuentes y como prolongación de argumentos, y en ninguna medida como una decoración o exteriorización de lo planteado. Situar las diferentes pinturas que se abordarán a continuación en un apartado de anexos no contribuye a la real comprensión del proceso histórico del que se quiere dar cuenta.

Esta propuesta no adoptará la dualidad tradición/renovación a través de la dinámica de las rupturas; algo que ha sido tan característico en la historiografía del arte chileno. La idea va en relación a los planteamientos de Ernst Gombrich quien en *Tradicón y creatividad* ha estipulado que ambos conceptos no deben entenderse como fuerzas contrapuestas, sino que la creatividad nunca se ha dado sin la preexistencia de una fuerte tradición. Según este autor la tradición proporciona al artista un contexto articulado en el que se pueden llevar a cabo descubrimientos significativos, y ha reconocido que en el arte no existe una idea de progreso acumulativo al modo de la ciencia; es decir, que cada nuevo descubrimiento se basa en los logros de sus predecesores⁶⁵.

De ahí que la lógica de una tradición plástica que es superada a través de una serie de rupturas no sea tal. Para fines de este trabajo la tradición persistió cuando los artistas de las décadas de 1910 y 1920 renovaron la escena pictórica nacional y de hecho se propone que en el caso de Laureano Guevara la persistencia de elementos de tradición y vanguardia es inherente a su propuesta, y por ende, al nacimiento de la pintura mural en Chile.

Lo que el autor intenta expresar es que justamente tal énfasis en las rupturas no existe, sino que ha sido un ejercicio repetido por la historiografía para insertar a ciertos artistas o movimientos chilenos en la historia de la pintura moderna. De esta forma los pintores de la década de 1920 ejemplifican el

⁶⁵ GOMBRICH, Ernst. *Tradicón y creatividad*. *Anales de Arquitectura*. 1990, Vol. 2, p. 36–49.

momento clave en que la historiografía comenzó a contraponerlos a la tradición para incorporarlos a la vanguardia internacional.

La propuesta también se suma a las hipótesis recientes de Andrea Giunta quien en *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, ha establecido que el arte del siglo XX no es evolutivo. Si bien los planteamientos de esta investigadora se amparan en el arte de posguerra, sus posturas teóricas pueden aplicarse a la primera mitad del siglo XX ya que su análisis ha partido desde las vanguardias históricas. En términos simples, Giunta ha establecido que desde la posguerra las vanguardias fueron simultáneas⁶⁶. En esta afirmación la autora plantea que la vanguardia en Latinoamérica se desarrolló de forma independiente a la vanguardia europea.

Este punto de vista de Giunta se debe complementar con la propuesta de Bernardo Subercaseaux que en *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* ha cuestionado la idea de que los artistas chilenos solamente transportaron la vanguardia internacional hasta nuestro país. Por el contrario, ha enfatizado que a partir de la época del Centenario, se comenzó a instalar un modelo de apropiación cultural que supuso una adaptación y transformación de los postulados foráneos, y de ahí que no corresponda hablar de una posición periférica o derivada respecto de los grandes núcleos culturales europeos. Es decir, el desarrollo de las vanguardias locales (Latinoamérica) fue independiente de la vanguardia europea ya que existió una apropiación de los elementos ajenos formulando algo nuevo⁶⁷.

Por último, también la propuesta adhiere a las ideas de Gonzalo Arqueros, quien en *El ojo dicho. Pintura e historia de la pintura en Chile* se ha referido

⁶⁶ Este punto de vista es bastante parecido al de Gonzalo Arqueros. Véase GIUNTA, Andrea. Op.cit. p, 19-20.

⁶⁷ Véase SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 26-33.

justamente a la problemática del progreso y las rupturas en la historiografía del arte. Según Arqueros la historia de la pintura chilena se ha forjado bajo una ficción que ha interpretado la historia de forma genealógica como una serie de acontecimientos y transformaciones que se han inscrito en un desarrollo lineal, acumulativo y causal bajo el sentido del progreso. Producto de lo anterior, se ha puesto por un lado la novedad, la ruptura, la negación de la tradición como una figura esencial que no ha permitido leer el resultado de un proceso sensible y transformativo de la pintura chilena. De esta forma, la historia de la pintura nacional ha tendido a inscribirse en la historia del arte universal, o específicamente en la historia de la pintura moderna⁶⁸.

Esta propuesta se ampara en la idea de que los artistas de las tres primeras décadas del siglo XX experimentaron los discursos foráneos pero fueron capaces de crear algo nuevo, en que la tradición y la vanguardia pudieron convivir en una forma plástica dada. Este proceso, del que nos hemos extendido hasta ahora, está acusado de gran manera en la figura de Laureano Guevara y en el nacimiento de la pintura mural chilena.

5. Metodología

Para la construcción de esta investigación la metodología utilizada es la propia de un trabajo de corte histórico de estas características, es decir, el análisis y contrastación de fuentes históricas documentales del período 1900-1934. La contrastación de estas fuentes con la bibliografía académica pertinente y en este caso, al ser un estudio histórico con enfoques culturales y artísticos, también entenderemos por fuentes primarias las imágenes, principalmente pinturas.

⁶⁸ ARQUEROS, Gonzalo. El ojo dicho. Pintura e historia de la pintura en Chile. En : *La Invención y la herencia*. Santiago de Chile : ARCIS-LOM, 1998, p. 5–15.

a) En una primera etapa se dio lugar a la búsqueda de la bibliografía pertinente al tema. Ello consistió primero, en realizar una búsqueda de las fuentes secundarias referidas al tema de la pintura mural y muralismo chileno durante la primera mitad del siglo XX para una introducción a las temáticas. En segundo lugar, se buscó bibliografía especializada sobre la plástica nacional durante la década de 1920, específicamente aquellos textos que guardaban relación con la vanguardia artística local y su repercusión. Tercero, se realizó la búsqueda de textos que abordaran a la generación de 1928 como conjunto y que tocaran el tema de la intervención del Estado en las Bellas Artes hacia fines de la década de 1920 y el rol de éste en la consolidación de la vanguardia chilena. Finalmente se recopiló toda la información posible sobre el pintor Laureano Guevara. El conjunto de esta etapa constituyó el esclarecimiento del “estado del arte” o “estado de la cuestión”. Luego se dio paso a la contrastación de las referencias bibliográficas para dar paso a diversos niveles de análisis sobre los cuales agrupar las diversas interpretaciones.

b) La segunda etapa correspondió a la búsqueda de las fuentes primarias pertinentes. En este sentido se puso especial énfasis en el texto de Wenceslao Díaz, *Bohemios en París: epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*, ya que éste constituye una fuente valiosa al contener toda la correspondencia de Laureano Guevara mientras se encontraba en Europa. Luego se realizó la búsqueda de las diversas pinturas, dibujos, bocetos, etc., que realizó Laureano Guevara y los artistas que consideramos como parte de esta investigación durante el período 1900-1934. Otra fuente a la que se tomó especial atención fue la *Revista de Arte* de la Universidad de Chile, ya que ésta fue la tribuna desde la cual Laureano Guevara escribió desde la Escuela de Bellas Artes (anexada por la Universidad de Chile luego de la reforma de 1929) exponiendo a sus principales referentes. También se rastrearon fuentes como Catálogos artísticos y periódicos como *Las Últimas Noticias*, *La Nación* y *El Mercurio*. A

parte de las que se han mencionado, también se recurrió a fuentes de archivo, especialmente a aquellas que versaban sobre la intervención del Estado en la enseñanza artística.

Durante esta segunda etapa se visitaron archivos de la Región de Valparaíso y las bibliotecas de la Universidad de Playa Ancha, Universidad Católica de Valparaíso y Congreso Nacional, además de la Biblioteca Severín. En estos lugares el enfoque fue recopilar la bibliografía inicial y especializada.

Luego se realizaron visitas a la Región Metropolitana, esencialmente a la Biblioteca Nacional y al Archivo Nacional Siglo XX. En estos lugares se llevaron a cabo las recopilaciones de bibliografía que no se encontraba disponible en la web ni en la Región de Valparaíso, además de acceder a las fuentes que se nombraron anteriormente. Por último, aclarar que se utilizaron los recursos disponibles en la web y desde allí se obtuvieron fuentes y bibliografía especializada.

c) En una tercera etapa se sometieron a crítica las fuentes disponibles complementando el empleo de cartas, pinturas, catálogos, revistas y periódicos. Sobre las fuentes presentes durante los viajes de Guevara a Europa es importante resaltar que podríamos hablar de fuentes inéditas ya que no se han utilizado en investigaciones anteriores.

6. Descripción capitular

Finalmente la estructura de esta investigación estará dividida en dos grandes capítulos. Cada uno de ellos estará en relación al cumplimiento de cada uno de los objetivos específicos. El conjunto de esos cumplimientos dará por satisfecho nuestro objetivo general.

El primer capítulo aborda el problema de la identidad nacional a inicios del siglo XX y su manifestación plástica en los artistas de la Generación de 1913. Se destaca el rol de los intelectuales en la formulación de una identidad nacional de nuevo cuño y el rol de los artistas en la materialidad de esa nueva identidad. El capítulo prosigue develando la sucesiva apertura hacia nuevas corrientes artísticas hasta entrar en la década de 1920 y el rol cumplido por los artistas del Grupo Montparnasse. A medida que se avanza en la lectura la impronta del nacionalismo y la identidad nacional parece perderse, sin embargo ello obedece a que los artistas de vanguardia no se preocuparon de ese tema, y no a que esta investigación pierda su rumbo inicial.

El segundo capítulo está dividido en dos grandes partes. La primera abordará la intervención del Estado en la enseñanza del arte a raíz de la disputa entre diversos sectores de la plástica nacional. En este sentido el lector notará que nuevamente el nacionalismo y la identidad nacional recobrarán fuerza discursiva. También se tratará el Salón Oficial de 1928 y su importancia para el cierre de la Escuela de Bellas Artes.

La segunda parte de este capítulo abordará la aparición de Laureano Guevara y su viaje de formación a Europa durante el período 1924-1932. Se esclarecerán los hitos europeos del artista, los referentes con los que coincidió, los lugares y museos que visitó, las academias que frecuentó y se relacionan las referencias teóricas que captó en el extranjero con su concepción de la pintura mural. También se abordará la participación de éste en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 en lo que significó un primer intento de pintura mural. El capítulo culmina con la formalización de la cátedra de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes.

Por último, cada uno de los capítulos posee una serie de apartados que irán guiando al lector en cuanto a los diversos subtemas que se abordarán. Por ello,

las conclusiones ofrecerán una reflexión en el que todos los temas tenderán a cohesionar y explicar el proceso histórico expuesto. Debido a esto nuevamente queremos aclarar que si el lector percibe que temas como la identidad nacional en algún momento parecen no tener importancia, no se debe a un descuido del autor sino a la complejidad del proceso histórico.

CAPÍTULO I

1. Re-conceptualizaciones de la identidad nacional y la pintura a inicios del siglo XX en Chile

1.1. La idea de nación emanada desde el Estado durante el siglo XIX

Desde la formación de la República durante la primera mitad del siglo XIX y en el transcurso de todo aquel período se intentó plasmar, de diversas maneras, una idea de nación que agrupara a toda la diversidad de población chilena. Siguiendo los cimientos planteados por Ernest Gellner⁶⁹, los estudios sobre el nacionalismo y la identidad nacional chilena durante el siglo XIX se abocaron a demostrar cómo el Estado chileno había intentado aunar a la

⁶⁹ Gellner (1925-1995) fue un filósofo británico que proponía que el nacionalismo estaba supeditado a una definición previa y asumida del Estado. Es decir, el nacionalismo sólo surgiría cuando la existencia del Estado se da por supuesta. Véase GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. 1° 1983. Madrid: Alianza Editorial, 2001.p, 17. Por su parte Eric Hobsbawm en el año 1991 anunciaría que, al igual que Gellner, en la construcción de las naciones intervienen elementos de artefacto, invención e ingeniería social, por ende, las naciones no construyen Estados y nacionalismos sino que ocurre al revés, véase HOBBSAWM, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. 1° 1991. Barcelona: Editorial Crítica, 1998.

Estos dos elementos teóricos, especialmente el de Gellner, propiciaron el desarrollo de una tradición historiográfica en Chile, donde se destacó el rol del Estado en la construcción de la identidad chilena durante el siglo XIX.

población nacional en torno a una idea de nación que emanaba desde las elites políticas e intelectuales de la época⁷⁰.

El rol del Estado en la construcción de la nación chilena se acentuó notablemente durante la segunda mitad del siglo XIX. La educación fue fundamental para forjar una idea nacional en la población, ya que favoreció la culturización a las poblaciones pluriétnicas que no estaban en los límites originales del Estado chileno⁷¹.

El modelo impulsado desde las aulas ha sido catalogado como una manifestación de nacionalismo cívico institucional. Para ello, la importancia de los símbolos como los himnos, banderas, escudos y las fiestas cívicas eran vitales para encarnar la idea de identidad que se buscaba plasmar en la población. Bajo esta lógica los elementos sobresalientes eran la defensa del sistema republicano, la libertad política y el respeto a las leyes⁷².

La Guerra del Pacífico (1879-1883) fue el hecho histórico que fortaleció la puesta en marcha de una identidad nacional basada en el respeto a la institucionalidad. Un ejemplo de las repercusiones que fueron aprovechadas por las elites para proyectar una idea nación fue el caso del roto chileno. Este símbolo nacional poseía connotaciones negativas hasta antes de la década de 1880, aquellas resaltaban características como el desorden, el despilfarro, la

⁷⁰ Uno de los primeros autores en referirse a la importancia del Estado fue Cristián Gazmuri en GAZMURI RIVEROS, Cristián. Notas sobre la influencia del racismo en la obra de Nicolás Palacios, Francisco A. Encina y Alberto Cabero. *Historia*. 1981, Vol. 16, p. 225–247.

⁷¹ Véase CID, Gabriel. La nación bajo examen: La historiografía sobre el nacionalismo y la identidad nacional en el siglo XIX chileno. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*. 2012, Vol. 11, n° 32, p. 329–350.p, 337. Recordemos que en la segunda mitad del siglo XIX el Estado chileno anexó territorios al norte y al sur de sus límites originales.

⁷² CID, Gabriel y TORRES DUJISIN, Isabel. Conceptualizar la identidad: patria y nación en el vocabulario chileno del siglo XIX. En : CID, Gabriel y SAN FRANCISCO, Alejandro (dir.), *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX. Volumen 1*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario, 2009, p. 23–51.p, 40.

intemperancia y el desenfreno⁷³. Sin embargo, luego de la guerra, comenzó un proceso de etnización del nacionalismo propiciando un contexto clave para el surgimiento de estereotipos sociales –como el roto– basados en la racionalización de la nación⁷⁴.

Esta figura comenzó a penetrar en el imaginario nacional a través de la gesta en la guerra de personajes como los *rotos*, sargento Aldea en el combate naval de Iquique y el sargento Rebolledo en la batalla de San Juan. De esta manera comenzaron a emerger las características del roto que anteriormente eran poco visibles: valiente, victorioso, ingenuo, bien humorado, sencillo, heroico, anónimo y cuyo único norte es la preservación de la patria por la cual lucha, se desplaza y se entrega si fuera necesario⁷⁵.

El proceso de inclusión del roto en el imaginario social de la época abrió paso a incluir factores fisiológicos, históricos, culturales y lingüísticos en el análisis de la nación. Ese proceso lo abordaremos más adelante, ya que es de vital importancia para nuestra propuesta.

Por otra parte, las imágenes también ocuparon un rol protagónico en la conformación de la idea-nación que quería plasmar el Estado en la población durante el siglo XIX. En este sentido, las esculturas se vieron reimpulsadas luego de la Guerra del Pacífico: un botón de muestra fue el Monumento al Roto chileno, inaugurado el 7 de octubre de 1888 en la plaza Yungay de Santiago. Diversas esculturas a militares y a intelectuales como Andrés Bello y José Miguel Infante fueron moneda corriente durante la década de 1880. La ciudad

⁷³ CID, Gabriel. Un ícono funcional: la invención del roto como símbolo nacional, 1870-1888. En: CID, Gabriel y SAN FRANCISCO, Alejandro (dir.), *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX. Volumen 1*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario, 2009, p. 221–254.p, 223-224.

⁷⁴ Más adelante volveremos sobre el componente racial del nacionalismo. Para el cambio en la concepción del roto chileno véase CID, Gabriel. Un ícono funcional. Op.cit. p, 232.

⁷⁵ GUTIÉRREZ, Horacio. Exaltación del mestizo: la invención del roto chileno. *Universum*. 2010, Vol. 25, n° 1, p. 122–139.p, 128-129.

de Valparaíso durante el último tercio del siglo XIX también vivió una transformación urbana en la que se erigieron monumentos a Lord Cochrane y Cristóbal Colón⁷⁶.

No sólo la escultura, también las estampillas, los billetes y las monedas fueron medios que permitieron la circulación de imágenes e ideas a lo largo de todo el país. Un dato importante a considerar es que el emisor de dicho mensaje era el Estado-nación⁷⁷. Por ende el vínculo entre las imágenes públicas y la concepción de una identidad nacional emanada desde el Estado era evidente. Estas imágenes propiciaron la creación de un panteón heroico chileno que servía como síntesis de la historia patria⁷⁸.

En el plano de las bellas artes, la pintura también fue un medio para emitir el discurso de identidad nacional que pretendía el Estado. En este sentido se utilizó el tema del paisaje para socializar una idea de “paisaje nacional” cuyo fundamento era simplificar la heterogeneidad del territorio bajo la creencia de que un lugar era representativo de un cuerpo social mayor: la nación⁷⁹. En este contexto surgió la pintura Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) sobre el paisaje chileno, específicamente sobre el Valle Central. La obra del pintor alemán fue seleccionada por las elites intelectuales de la época como representación característica de la nación⁸⁰.

⁷⁶ Conviene destacar que durante las décadas de 1850 y 1860 se levantaron estatuas al abate Juan Ignacio Molina, Diego Portales, Ramón Freire, José de San Martín y José Miguel Carrera. Una década más tarde y por obra de Vicuña Mackenna se levantaron monumentos a Bernardo O’Higgins y al propio Caupolicán. Véase SALGADO, Alfonso. Memoria, heroicidad y nación: Monumentos, toponimia, estampillas, monedas y billetes en Chile, 1880-1930. *Bicentenario. Revista de Historia de Chile y América*. 2010, Vol. 9, n° 2, p. 29–58.p, 36-40.

⁷⁷ SALGADO, Alfonso. Memoria, heroicidad y nación. Op.cit. p, 47.

⁷⁸ SALGADO, Alfonso. Escultura pública e identidad nacional: Chile, 1891-1932. En: CID, Gabriel y SAN FRANCISCO, Alejandro (dir.), *Nacionalismos e identidad nacional en Chile. Siglo XX. Volumen 1*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario, 2010, p. 159–190.p, 150.

⁷⁹ CID, Gabriel y VERGARA, Jacinta. Representando la “copia feliz del Edén”. Rugendas: paisaje e identidad nacional en Chile, siglo XIX. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. 2011, Vol. 15, n° 2, p. 109–135.p, 125.

⁸⁰ *Ibíd.* p, 129-130.

En la segunda mitad del siglo XIX el mensaje del Estado a través de las artes se vio impulsado nuevamente tras la Guerra del Pacífico. La pintura de historia por su estrecha vinculación al Estado fue importante durante el siglo XIX ya que modelaba ideológicamente las imágenes sobre el pasado nacional⁸¹. Por ejemplo, eso fue lo que ocurrió con la violencia de la guerra: la pintura de historia permitió direccionar el contenido violento de la guerra hacia una idealización de las acciones bélicas.

Artistas como Thomas Somerscales (1842-1927), Giovanni Mochi (1831-1892), Cosme San Martín (1850-1906), Nicolás Guzmán (1850-1928) y Pedro Subercaseaux (1880-1956) tomaron como motivo la Guerra del Pacífico. El mensaje del Estado, de respeto a la historia patria y a las instituciones nacionales, fue fielmente reflejado a través de la pintura en el tema del combate naval de Iquique y de Arturo Prat.

⁸¹ CID, Gabriel. Arte, guerra e imaginario nacional: La guerra del Pacífico en la pintura de historia chilena, 1879-1912. En: DONOSO, Carlos y SERRANO, Gonzalo (dir.), *Chile y la Guerra del Pacífico*. Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello/Centro de Estudios Bicentenario, 2011, p. 75–113.p, 77.



FIG.1. Cosme San Martín: *Arturo Prat y La Gloria*, 1883
195 x 236 cm, óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

El capitán de la Esmeralda se constituyó en una encarnación del ideal de sacrificio en pos de la nación que lo transmutaba de su naturaleza humana y lo erigía como una especie de semidiós de la patria⁸². La Guerra del Pacífico tuvo un sitio privilegiado en el imaginario nacional hasta inicios del siglo XX, el mensaje del Estado era claro y a través de pinturas como las de Cosme San Martín, donde el relato acompañado de iconografía clásica (alegoría a la Gloria en este caso), se hizo cada vez más patente durante el último tercio del siglo XIX.

El fortalecimiento de una idea de nación basada en una matriz republicana a partir de los principios ilustrados que fueron instaurados desde el proceso de

⁸² *Ibíd.* p, 113.

Independencia tuvo como gran referente al pensamiento francés, lo que permitió proyectar una imagen en términos cívicos, republicanos y de respeto hacia la institucionalidad de la época.

1.2. La identidad nacional en el cambio de siglo

El siglo XX marcó una transición en la historia nacional y ella también propició la reconfiguración de la idea de nación que se había proyectado durante el transcurso del siglo XIX. A partir del decenio de 1900 la nación comenzó a ser concebida como una entidad cuya existencia era anterior a su acepción republicana, es decir, antes de que Chile surgiera como república existían rasgos étnicos y culturales que ya configuraban lo nacional. Desde ahí la simbología republicana e ilustrada comenzó a ser cuestionada y a ser reemplazada por contenidos folclóricos y costumbristas⁸³, como ya vimos anteriormente, este nacionalismo de nuevo tipo comenzó a surgir cuando se incorporó la figura del roto chileno al imaginario social.

El reemplazo del símbolo republicano fue simultáneo a una nueva forma de entender a la nación. En la configuración de dicho proceso existió un referente ideológico que contribuyó de forma directa: el darwinismo social francés, que ponía énfasis en la base racial de las comunidades. A partir de esta influencia, en Chile comenzó a operar una idea de nación con una base de corte étnico-lingüístico que encontró asidero en el concepto de raza⁸⁴.

1.3. Las ideas del darwinismo social

⁸³ Véase DÜMMER SCHEEL, Sylvia. Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Op.cit. p, 87.

⁸⁴ Ibíd. p, 87.

El concepto de raza había sido tratado en Europa a partir del siglo XVIII. Existieron intentos por acomodar a la humanidad en diversas razas y hacia 1853-1855 Joseph Arthur conde de Gobineau (1816-1891) elaboró una teoría y clasificó a la especie humana en tres razas diferentes cuya importancia seguía una lógica decreciente: blanca, amarilla y negra⁸⁵. En el mismo periodo en que el concepto de raza se encontraba en los lindes del positivismo comenzó a circular la teoría de la evolución de Charles Darwin (1809-1882)⁸⁶. Esta teoría destacaba el rol de la competencia, la selección del más apto y la lucha por la supervivencia. De esta forma, la idea de los cambios lentos y evolutivos que transformaban a las especies en el mundo natural fue aplicada a la sociedad y su devenir histórico. El concepto de raza resultaría primordial para comprender este nexo entre el mundo natural y el social.

Gustave Le Bon (1841-1931) fue el darwinista social más leído por las élites de América Latina. Postulaba que las razas poseían una constitución mental y características intelectuales y morales naturales que determinarían la evolución de un pueblo⁸⁷. También atacó la racionalidad ilustrada del siglo XIX planteando que, producto de la raza, la constitución mental de un pueblo estaba fuertemente vinculada a lo irracional; por ende cada pueblo poseía una mentalidad particular influenciada por la raza histórica a la que pertenecía.

Le Bon postuló el nexo entre los animales y la sociedad en su obra *L'homme et les sociétés, leurs origines et leur histoire* del año 1877 planteando que

El hombre y las especies animales de las que deriva habiéndose formado bajo la influencia de las mismas necesidades, y obedeciendo a las mismas leyes,

⁸⁵ SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 276.

⁸⁶ Su célebre obra *The origin of species by means of natural selection* fue publicada en el año 1859.

⁸⁷ SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 278.

debemos encontrar en las sociedades animales los elementos fundamentales que entran en la constitución de las sociedades humanas⁸⁸.

Bajo esta lógica, para él la historia de una sociedad no dependía de sus instituciones sino de su carácter (raza), que estaba influenciado por variables naturales y afectivas dependiendo directamente de la herencia biológica.

En la misma línea Le Bon planteó, apelando a una matriz racial, que no existía nada más permanente que el carácter nacional de un pueblo⁸⁹. De esta manera, para el autor la importancia de la raza era transversal para la composición de las sociedades modernas. Para él, en su época no existían las razas puras (eran propias del pasado prehistórico) por el contrario sí existían razas históricas y razas artificiales (producidas por conquistas o inmigraciones)⁹⁰. Según su ideal, las primeras debían constituir la base de una nación ya que habían sido sometidas durante siglos a las mismas creencias, instituciones y leyes. Luces de esta idea quedaban explicitadas cuando postulaba que

Si la mezcla es formada por elementos que, en lugar de estar en oposición, se complementan, las cualidades de una raza pueden añadirse a las cualidades de la otra y formar un todo bastante homogéneo. La nación inglesa es un ejemplo. Si los dos pueblos que se unen son muy diferentes, no solamente por su estado de civilización actual, sino también por su pasado, el Blanco y el Negro, por ejemplo, pueden presentarse varios casos que vamos a considerar sucesivamente; pero, en todos estos casos, los resultados son siempre

⁸⁸ Véase la cita original: *L'homme et les espèces animales dont il dérive s'étant formés sous l'influence des mêmes besoins, et obéissant aux mêmes lois, nous devons retrouver dans les sociétés animales les éléments fondamentaux qui entrent dans la constitution des sociétés humaines*, en LE BON, Gustave. *L'homme et les sociétés, leurs origines et leur histoire*. Paris : Editions Jean Miichel Place, 1988.p, 43.

⁸⁹ « Rien n'est plus permanent que le caractère national d'un peuple ». Véase *Ibíd.*p, 130.

⁹⁰ SUBERCASEAUX, Bernardo. Raza y nación: el caso de Chile. *A Contracorriente*. 2007, Vol. 5, n° 1, p. 29–63.p, 34.

perjudiciales y muestran que el peligro más grande que puede existir para un pueblo es la presencia sobre su suelo de razas demasiado diferentes⁹¹.

La base de esta teoría radicaba en que la sociedad contemporánea se encontraba compuesta por el cruce de diversas razas. El autor identificaba las mezclas de razas inferiores con aquellas civilizaciones de bajo desarrollo y por ende, más proclives a la desaparición. La presencia de una raza superior y su constante temporal en sus colonias propiciaría el desarrollo de una mezcla favorable al medio natural y por ende una civilización proclive al desarrollo.

La idea anterior fue puesta en práctica por parte de los intelectuales chilenos, quienes vieron en la colonización del español y su presencia durante todo el período colonial, los elementos claves para identificar a la sociedad chilena como una raza apta frente a la selección natural.

1.4. La inquietud por la identidad nacional chilena

Las teorías planteadas por Gustave Le Bon calaron en diversos intelectuales chilenos de la época provocando la proliferación una vasta obra que apelaba a argumentos étnicos y raciales. Entre los intelectuales chilenos que se apropiaron del social darwinismo se encontraban Nicolás Palacios (1858-1927) y Francisco Antonio Encina (1874-1965). Otros autores como Tancredo Pinochet (1879-1957), Enrique Mac-Iver (1845-1922), Carlos Keller (1898-1974) y Alberto Edwards (1874-1932) contribuyeron al debate en torno a la identidad nacional desde sus diversas posturas.

⁹¹ Cita original: « *Si le mélange est formé par des éléments qui, au lieu d'être en opposition, se complètent, les qualités d'une race peuvent s'ajouter aux qualités de l'autre et former un tout suffisamment homogène. La nation anglaise en est un exemple. Si les deux peuples qui s'unissent son fort différents, non-seulement par leur état de civilisation actuelle, mais surtout par leur passé, le Blanc et le Noir, par exemple, il peut se présenter plusieurs cas que nous allons considérer successivement; mais, dans tous ces cas, les résultats sont toujours nuisibles et montrent que le plus grand danger qui puisse exister pour un peuple est la présence sur son sol de races trop différentes* ». En LE BON, Gustave. Op.cit. p, 134.

La búsqueda de la identidad nacional por parte de estos intelectuales se desarrolló producto del contexto histórico chileno durante la transición de siglo. Diversos elementos confluyeron para que se comenzara a desentrañar el carácter nacional. Uno de los elementos claves fue la impronta del nacionalismo cultural, que implicaba volcarse hacia el pasado, los orígenes y las costumbres de una nación⁹². Otro de los elementos centrales fue la sensación de crisis que se percibía en Chile durante los inicios del siglo XX, sensación que era percibida producto de la llegada de factores foráneos que desconcertaban la idea de chilenidad⁹³. Por su parte, la noción de progreso también fue un elemento que articuló el discurso nacionalista de la primera mitad del siglo XX. Por último, y en relación a lo anterior, la raza se convirtió en el elemento central para dar una respuesta a la situación que percibían los intelectuales acerca del estado de la nación.

Enrique Mac-Iver ilustraría hacia el año 1900 aquel contexto histórico del que hablamos. En su “Discurso sobre la crisis moral de la República” el autor intentó dar una respuesta a los problemas que presentaba el país para alcanzar el progreso, argumentando que

Ni de espíritu de empresa ni de energía para el trabajo carecimos nosotros, descendientes, de rudos pero esforzados montañeses del norte de España ¿A dónde nos fuimos? Proveíamos con nuestros productos las costas americanas del Pacífico i las islas de la Oceanía del hemisferio del sur; buscábamos el oro de California, la plata de Bolivia, los salitres del Perú (...) fundábamos bancos en La Paz i en Sucre, en Mendoza i en San Juan; nuestra bandera corría todos los mares⁹⁴.

⁹² DÜMMER SCHEEL, Sylvia. Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Op.cit. p, 90.

Con la importancia de este nacionalismo, disciplinas como la arqueología, el folclor y la antropología se volvieron centrales.

⁹³ RINKE, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile : Dirección de Bibliotecas y Museos, 2002.p, 119.

⁹⁴ MAC-IVER, Enrique. *Discurso sobre la crisis moral de la República*. Santiago de Chile : Imprenta Moderna, 1900.p, 10.

Las palabras de Mac-Iver reflejaban ese desconcierto en torno al rol de nuestro país respecto a sus vecinos americanos⁹⁵. Por otra parte el sentimiento de rescatar o recordar un pasado glorioso también ejemplificaba que el romanticismo había comenzado a penetrar en los cuestionamientos de la época. El aspecto que más llama la atención es que el autor recurrió a la raza para explicar ese pasado glorioso chileno, identificando al elemento español como aquel que aportaba una mayor disposición para el trabajo.

Más adelante Mac-Iver también explicitó la importancia de la raza, a saber:

¿Qué ataja el poderoso vuelo que había tomado la República i que había conducido a la más atrasada de las colonias españolas a la altura de la primera de las naciones hispano-americanas? (...) ¿Es la raza? Pero somos hijos de los que hasta hace poco engrandecieron a Chile; somos aún los mismos que han tenido parte en esa obra de engrandecimiento⁹⁶.

El problema para alcanzar el progreso no radicaba en las instituciones políticas ni tampoco en el concepto de raza, sino en las costumbres que habían desarrollado los chilenos hacia el inicio del siglo XX. La dificultad de lograr el progreso fue explicada por Mac-Iver bajo el yugo del social darwinismo, al plantear que

No pienso que deba disimularse la realidad de nuestro estado, i mucho ménos pienso que sea razonable desalentarse ante esa realidad. Estas crisis son plagas que azotan a los pueblos que se desvían de los caminos trazados por los principios que rijen la vida de las sociedades; matan a los débiles; los fuertes se reponen i cobran nuevas enerjías para la lucha del progreso⁹⁷.

⁹⁵ Para revisar otra postura que evidenciaba el sentimiento de crisis que operaba hacia el siglo XX véase KELLER, Carlos. *La eterna crisis chilena*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1931.

⁹⁶ MAC-IVER, Enrique. Op.cit. p, 13.

⁹⁷ *Ibíd.*, p, 28.

La identificación del progreso como un escenario de constante lucha entre diversas sociedades y el reconocimiento de que Chile sería una de las que se repondrían en esa lucha demuestran que para el autor los chilenos conformaban una sociedad fuerte y por lo tanto racialmente apta.

Posterior al primer análisis de Mac-Iver surgió una obra de profundas repercusiones en las décadas siguientes: “Raza chilena” libro de 1904 de Nicolás Palacios. En esta obra también se identificaba una crisis en el país, aunque en esta ocasión quién la había provocado había sido una decadente elite que había adoptado los modelos extranjeros⁹⁸.

Palacios planteaba la existencia de una raza chilena con rasgos homogéneos, una base étnica formada por la mezcla de dos razas puras de orden patriarcal: los godos (elemento español) y los araucanos. En concreto, se establecía que

El descubridor y conquistador del nuevo mundo vino de España, pero su patria de origen era la costa del mar Báltico (...) descendientes directos de aquellos bárbaros rubios, guerreros y conquistadores, que en un éxodo al sur del continente europeo destruyeron el imperio romano de occidente. Eran esos los Godos, prototipo de la raza teutónica, germana o nórdica, que conservaron casi del todo pura su casta (...) Por los numerosos retratos o descripciones que conozco de los conquistadores de Chile, puedo asegurar que a lo sumo el diez por ciento de ellos presentan signos de mestizaje con la raza autóctona de España, con la raza ibera; el resto es de pura sangre teutona, como Pedro de Valdivia, cuyo retrato es tan conocido⁹⁹.

Para el autor, el componente primordial en la conformación del chileno fue la raza pura de los godos. Y ello quedaba manifiesto porque a nuestro territorio

⁹⁸ RINKE, Stefan. Op.cit. p, 119.

⁹⁹ PALACIOS, Nicolás. *Raza chilena*. 2° Edición. Santiago de Chile : Editorial Chilena, 1918.p, 35-36.

sólo llegaron españoles de la casta aventurera y belicosa de la península ibérica. Los otros españoles, comerciantes, industriales, artesanos y letrados no visitaron Chile hasta mediados del siglo XVIII ya que el territorio nacional no ofrecía los mismos recursos que otros sectores de América Latina.

Según Palacios, el chileno constituía una raza histórica, ya que su base étnica comprendía dos razas puras. De esta manera, si bien la fisonomía del habitante nacional parecía explicitar la mezcla de dos razas muy diversas entre sí, en realidad el componente psicológico del chileno evidenciaba una uniformidad y homogeneidad que confirmaba la propuesta del autor. Si físicamente el godo y el araucano no tenían similitudes, otros aspectos como la destreza en el desempeño de la guerra, la capacidad física, el amor a la patria, la moralidad doméstica severa y la orientación patriarcal de sus sociedades comprendían la uniformidad con que se había concebido la raza chilena.

Según el autor, los rasgos que acabamos de nombrar se manifestaban a través de la figura del roto chileno. Este concepto abarcaba a todos los habitantes del país sin importar su posición en la sociedad, de hecho no existían razas distintas a la que explicitaba el roto por más que ciertos sectores de la sociedad quisieran desmarcarse de ese personaje que asimilaban a la pobreza. Por lo tanto, para Palacios el elemento disociador de la raza chilena y por ende, el causante de los problemas hacia inicios del siglo XX no era el chileno en sí mismo, sino el europeo mediterráneo¹⁰⁰. La propuesta inmigratoria que se estaba llevando a cabo durante ese período atentaba firmemente contra la estabilidad de la raza chilena ya que las razas latinas no comprendían razas puras y eran proclives a una psicología matriarcal que se manifestaba a través

¹⁰⁰ Esta problemática también se abordaría en el contexto artístico chileno. La llegada de artistas europeos había comenzado a darse desde mediados del siglo XIX y en la eclosión del siglo XX un cuestionamiento natural invadió a ciertos representantes del arte nacional. Este tema lo abordaremos en las siguientes páginas.

de la poesía modernista, la belleza corporal y la tendencia a los juegos de azar y el comercio¹⁰¹.

La concepción racial de la sociedad chilena que abarcaba la mirada de Palacios y sus propios argumentos no hacen más que probar los alcances entre esa propuesta y las posturas del darwinismo social francés que revisamos en páginas anteriores. La perspectiva racial utilizada por Nicolás Palacios permitió conceptualizar la figura del roto y otorgarle una importancia a nivel intelectual que la alejó de la simple caricatura.

Otro de los exponentes que abordó el tema de la crisis nacional en ese período fue Tancredo Pinochet Le-Brun. Este autor abordó la raza desde una perspectiva económica haciendo hincapié en las amenazas que representaba para el país dejar el comercio, la industria, la educación y los recursos naturales en manos de agentes extranjeros. Su análisis operaba bajo un fundamento nacionalista y también bajo las ideas de la selección natural del darwinismo social, algo que dejaba en evidencia al establecer que

El mundo progresa, nos dice un libro reciente, por el triunfo de los mas fuertes en el combate de la vida; este ha sido el dogma de todos los tiempos i predicado en todo lugar por la naturaleza (...) la filosofía de todo lo que nos muestra el espectáculo de la vida se encierra en esta frase vulgar: quítate que necesito tu lugar (...) Cuando dos pueblos, uno altamente organizado i otro de organización inferior o rudimentaria, se encuentran, el resultado no es dudoso: el primero desposee al segundo, porque el derecho de anterior ocupante desaparece delante del derecho de superior esplotante¹⁰².

Para Tancredo Pinochet, Chile estaba en un proceso de autoconocimiento y debía seguir el ejemplo de naciones como Estados Unidos o Japón, que habían

¹⁰¹ Para ver detalles véase PALACIOS, Nicolás. Op.cit. pp, 42-43-85.

¹⁰² PINOCHET LE-BRUN, Tancredo. *La conquista de Chile en el siglo XX*. Santiago de Chile : Imp., Lit. i Encuadernación "La Ilustración", 1909.p, 8-9.

alcanzado un grado de desarrollo en poco tiempo y habían logrado posicionarse dentro de las sociedades influyentes durante ese período. En ese sentido, identificaba a Chile como una de las razas proclives al desarrollo pero con una falta de la ética del trabajo por parte de las elites dominantes lo que condicionaba alcanzar el progreso. Precisamente, sobre las oportunidades de la raza chilena el autor postulaba:

Chile, de noble cuna intelectual, con cien años de vida independiente ¿no puede formar aun los profesores que inspiren la enseñanza nacional? (...) sabemos que es mui difícil preparar a las razas inferiores para que se asimilen a la civilización actual, pues la capacidad de un alumno está en estrecha relacion con la cultura jeneral de sus antepasados i con las facultades peculiares a su raza (...) i parece como que se creyera que es este el caso nuestro, que somos realmente incapaces de una preparacion superior. Por fortuna es mui fácil comprobar que somos más capaces de lo que se nos cree¹⁰³.

La propuesta de Pinochet era que los recursos económicos estuvieran administrados por los habitantes nacionales de Chile y no por los extranjeros. También se mostraba crítico frente a la inmigración pagada que estaba llevando a cabo el Estado y recurría al romanticismo postulando que los chilenos debían tener fe en su propia raza ya que ésta le había permitido alcanzar la gloria en los campos de batallas y figuras como el roto habían viajado por el mundo intentando alcanzar sus ideales en antaño¹⁰⁴.

Hacia el año 1911 Francisco Antonio Encina publicaba su célebre obra “Nuestra inferioridad económica”. En ella, el componente racial también era el protagonista de un análisis económico pero esta vez desde sus características negativas. Encina reconocía una patología en el hecho de que el elemento extranjero desplazara al nacional como propietario de los medios de

¹⁰³ Ibid.p, 82-83.

¹⁰⁴ Ibid.p, 239.

producción. Esta patología venía dada no sólo por factores económicos sino también por factores sociológicos, por ejemplo señalaba que

Nuestra raza, en parte por herencia, en parte por el grado relativamente atrasado de su evolución y en parte por la detestable e inadecuada enseñanza que recibe, vigorosa en la guerra y medianamente apta en las faenas agrícolas, carece de todas las condiciones que exige la vida industrial¹⁰⁵.

Encina ejemplificó estas carencias de la raza chilena al establecer, por ejemplo, que el nacional era poco proclive a la actividad física. Contrariando a Palacios, Encina planteó que la nula actividad física provocaba, cuando el hombre pasaba desde los cuarenta a los cincuenta años, un descenso en su fortaleza física cuando en realidad debía estar en un alto vigor para el desempeño económico¹⁰⁶.

Otro de los elementos raciales que Encina identificaba era la falta de perseverancia. Señalaba del chileno que “delante de las dificultades y de los tropiezos se desvía o se arredra. Su voluntad es enérgica y audaz, pero inconstante”¹⁰⁷. Mientras que la poca capacidad de asociación, una baja moralidad que se ejemplificaba en poca honradez, el ocio, el desaprovechamiento del tiempo libre, el afán de ostentación son otras de las características raciales que el autor identificó en la sociedad chilena y que no permitirían elevar al país dentro de las economías desarrolladas.

Si bien el análisis pesimista de Encina contrastaba con las lecturas de otros intelectuales de la época, igualmente otorgaba un rol primordial al chileno y a sus capacidades físicas e intelectuales para alcanzar el desarrollo económico. Uno de sus aportes fue apuntar a las condiciones geográficas de nuestro

¹⁰⁵ ENCINA, Francisco. *Nuestra Inferioridad Económica, sus causas, sus consecuencias*. 5° Edición. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1981.p, 32.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p, 62-63.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p, 66-67.

territorio como los elementos que habían condicionado el estado en que se encontraba la raza chilena hacia los inicios del siglo XX.

Aproximándose a la tercera década del siglo XX otro autor continuó contribuyendo al debate en torno a la identidad nacional y al nacionalismo: Alberto Edwards Vives quien publicó “La Fronda Aristocrática en Chile” en el año 1928. Esta obra no presentó mayores alusiones raciales como sí lo hicieron los textos de la década del 1900, sin embargo ofreció una lectura que contribuyó a las posturas nacionalistas de la época. El autor exacerbaba la labor de Diego Portales y la contraponía a la labor del parlamentarismo oligárquico, ofreciendo una lectura sobre un pasado político glorioso donde el componente racial no quedaba fuera de análisis:

El liberalismo aristocrático del viejo Chile, fué, pues, hasta cierto punto por lo menos, una venerable tradición histórica medioeval, una herencia de raza. El origen étnico y la formación de nuestra antigua clase dirigente, explican de sobra sus características, que sólo en estos últimos tiempos han venido a debilitarse ante el cosmopolitismo invasor del nuevo siglo¹⁰⁸.

Nuevamente se repetía la idea de que la homogeneidad racial fue perturbada hacia el siglo XX por la llegada de elementos extranjeros hasta el territorio nacional. Edwards Vives ponía en valor el antecedente español dentro de la historia política nacional y añoraba el pasado español que había heredado la primera generación de políticos tras la independencia.

¹⁰⁸ EDWARDS VIVES, Alberto. *La Fronda Aristocrática en Chile*. Santiago de Chile : Imprenta Nacional, 1928.p, 12.

1.5. El aporte de los intelectuales

Aunque las obras que hemos revisado anteriormente no estaban fundamentadas en un conocimiento científico sino en las representaciones de psicología social, el trabajo de estos intelectuales contribuyó a crear las imágenes del Chile autóctono que se difundiría al resto de la población durante la primera mitad del siglo XX.

Si anteriormente eran las imágenes de la Guerra del Pacífico -de sus batallas y héroes-, de los intelectuales que contribuyeron al desarrollo del país, de los héroes de las guerras de Independencia, y de un sinfín de personajes, las que circularon a través de la estatuaria, las monedas, los billetes, las estampillas, la publicidad y la pintura por medio del discurso civilizador del Estado; ahora esas imágenes cambiarían su fundamento. El mensaje que aunó a la heterogénea población nacional ya no estuvo anclado en el respeto a la institucionalidad ni a las grandes gestas del pasado. A partir del siglo XX ese discurso conglomerante estuvo amparado por el pasado étnico de la población y por ende, la visualización del poblador nacional promedio. Se representaron las grandes gestas para retratar la vida cotidiana y los personajes cotidianos con sus costumbres.

Por ello, la labor de los intelectuales, los artistas y los literatos fue de gran relevancia, ya que interpretaron lo chileno y gracias a ello comenzaron a circular imaginarios en torno a paisajes campestres, personajes populares y urbanos, campesinos e indígenas que se manifestaron a través de la literatura criollista y la pintura costumbrista¹⁰⁹. Dentro de las nuevas imágenes, el paisaje y la geografía tuvieron un rol preponderante al destacar la chilenidad, tal como Encina había estipulado en su obra.

¹⁰⁹ DÜMMER SCHEEL, Sylvia. Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Op.cit. p, 92.

En tanto, comenzaron a surgir tipos chilenos entre los que destacaron el huaso, el campesino, el araucano y el roto chileno. Precisamente hacia los inicios del siglo XX las virtudes de este último fueron redescubiertas para darle un fundamento sólido a la chilenidad, por ende del desprecio por el roto se pasó a un sentimiento de orgullo por cualidades como la hospitalidad, la inteligencia, la fuerza física, la energía y el patriotismo que éste encarnaba. El roto se transformó en un importante símbolo nacional y se conectó vivamente con la revaloración de la cultura folclórica¹¹⁰.

Por otra parte la incorporación de estos tipos a la iconografía nacional expresó las transformaciones que experimentaba la sociedad chilena durante aquel período: el nacimiento de nuevos grupos sociales como el proletariado urbano o la ascendente clase media, que comenzaron a reclamar su espacio político, representativo e identitario. De esta manera, hacia fines de la década de 1920 esas tipologías chilenas ya se habían consolidado y habían penetrado completamente no sólo en la literatura sino también en el arte nacional.

Los intelectuales de inicios del siglo XX propusieron el nacionalismo como vía para el progreso y desestimaron el aporte del extranjero para alcanzarlo, exaltaron las cualidades de los habitantes nacionales y posicionaron el elemento nacional en el centro del análisis. Nuestra propuesta es que el discurso nacionalista de las elites intelectuales logró penetrar en el arte chileno, y los cuestionamientos sobre qué orientación debían tomar nuestras bellas artes coincidieron con este período de crisis identificado por los intelectuales estudiados. Estos cuestionamientos en torno a las bellas artes comenzaron aproximadamente en la celebración del Centenario y perduraron hasta avanzada la década de 1930.

¹¹⁰ RINKE, Stefan. Op.cit. p, 125-126. Véase también una fuente acerca de la literatura criollista: LATCHAM, Ricardo, MONTENEGRO, Ernesto y VEGA, Manuel. *El Criollismo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1956. En particular las páginas 7-56.

El cambio en las temáticas llevadas a cabo por parte de los pintores del siglo XX no sólo se debió al surgimiento del nuevo nacionalismo. O más bien, este nacionalismo de nuevo cuño sólo es posible comprenderlo debido a la entrada en escena de nuevos actores sociales, especialmente el surgimiento de la clase media¹¹¹. Ella, fue de vital importancia en la plástica nacional ya que no serán pocos los miembros de esta nueva clase los que se interesarán por estudiar pintura y por ende, retratar los temas que correspondían a su clase de origen y volcar radicalmente los motivos que se retrataban en el siglo XIX.

A continuación revisaremos de qué forma el nacionalismo y los tipos chilenos ya nombrados fueron penetrando en el escenario artístico nacional hasta consolidarse hacia el gobierno de Ibáñez del Campo a fines de la década de 1920.

1.6. La Generación del 13

Hacia el centenario de Chile en 1910 las artes representaban una gran importancia en la vida de la República. Muestra de ello fue la realización de la Exposición Internacional de Bellas Artes en el Palacio de Bellas Artes, fundado precisamente en dicha instancia y con motivo de la celebración del Centenario.

En el Catálogo Ilustrado de dicha Exposición, las palabras del pintor y crítico de arte Ricardo Richon-Brunet (1866-1946) evidenciaban la postura

¹¹¹ Para la importancia de la clase media en el contexto cultural chileno de la primera mitad del siglo XX véase BARR-MELEJ, Patrick. *Reforming Chile: cultural politics, nationalism, and the rise of the middle class*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001. p, 57-62. Y STUVEN, Ana María y CID, Gabriel. El desafío de la inclusión política y social. Chile enfrenta el siglo XX. En: ORTELLI, Sara (dir.), *América del Sur en la época de la Revolución Mexicana. Procesos políticos, sociales y culturales*. Mexico D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana/CIESAS, 2014, p. 135–175.

academicista que imperaba en el escenario artístico chileno hacia 1910. Por ejemplo se postulaba que

La historia del arte en Chile (...) tuvo su principio a mediados del siglo pasado, es decir, hace poco más de cincuenta años¹¹². Para el crítico francés, la llegada del pintor galo Raymond Monvoisin (1790-1870)¹¹³ fue una circunstancia “feliz e inesperada [que] vino a salvar a Chile (...) al mismo tiempo que iba a dar una admirable dirección a las aspiraciones artísticas de los chilenos¹¹⁴.

Una forma en la que Monvoisin guió aquellas aspiraciones artísticas fue mediante la creación de una academia artística privada. También celebró el hito de la creación de la primera academia oficial de Bellas Artes en 1847, señalándola como “un gran paso para salir de las tinieblas del pasado”¹¹⁵. Para Richon-Brunet el pasado artístico chileno abarcaba todo aquello que se desmarcaba de las corrientes artísticas europeas y concretamente de aquellas que emanaban desde París, por ello exaltó las figuras de diversos artistas franceses que impartieron cátedras en Chile, por ejemplo Auguste François (1800-1876)¹¹⁶, Claude Brunet de Baines (1799-1855)¹¹⁷ y Lucien Hénault (1823-¿1880?)¹¹⁸.

Para el crítico de arte francés, los sesenta años de vida artística chilena estaban ligados a la institucionalidad academicista de raíz europea, por ello reconocía al Palacio de Bellas Artes y la formación de galerías de pinturas

¹¹² *Catálogo Oficial Ilustrado Exposición Internacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile : Imprenta Barcelona, 1910.p, 25.

¹¹³ Pintor nacido en Burdeos y que tuvo residencia en Chile durante 11 años divididos en dos periodos entre 1843-1845 y 1848-1857. Participó activamente en la vida cultural chilena siendo uno de los gestores de una Academia de Pintura.

¹¹⁴ *Ibíd.*p, 26. Los corchetes son nuestros.

¹¹⁵ *Ibíd.*p, 27.

¹¹⁶ Quien llegó a Chile en 1853 y se encargó de la dirección de la Escuela de escultura ornamental y dibujo de relieve a partir de 1854.

¹¹⁷ A quien se le encargó la creación de la primera cátedra de arquitectura, fundada en 1849.

¹¹⁸ Quien continuó la obra de Brunet de Baines tras su muerte, encargándose de la cátedra de arquitectura durante diez años.

como dos instancias en las que el arte chileno se legitimaba hacia 1910. No sólo eso, para Richon-Brunet el curso natural de la vida artística chilena apuntaba hacia el progreso y el refinamiento artístico, aspirando a una posible competencia con París o Londres. Mención aparte merece uno de los fundamentos que el francés identificaba para lograr aquel anhelado progreso artístico:

¿Y cómo no podría tener instintos artísticos una raza que desciende en su mayor parte de la España de Velázquez, de Murillo, de Goya, de Cervantes, de Calderón, magnífico tronco sobre el cual, además vinieron a injertarse, y siguen injertándose, retoños de la cultura de todos los otros pueblos de Europa, de la elegancia y del gusto francés, de la seriedad alemana, del clasicismo italiano, del refinamiento inglés?¹¹⁹

Las palabras de Richon-Brunet representaban la tradición academicista que imperaba en el escenario artístico chileno¹²⁰. También retrataba una época en la que el arte era protagonista dentro de la sociedad: ya sea como validador de una cultura oficial que se materializó en el Centenario de la república a través de la construcción de grandes monumentos y edificios públicos; o como una manifestación que despertaba reacciones por parte de aquellos artistas y estudiantes que no se acomodaban a las rígidas estructuras de la Academia¹²¹.

¹¹⁹ *Catálogo Oficial Ilustrado Exposición Internacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile : Imprenta Barcelona, 1910.p, 36.

¹²⁰ Por ello apelaba a que la historia del arte chileno había comenzado con la creación de la Academia de Pintura y condenaba todo el arte anterior a ese hito como un pasado oscuro. Es decir, la conexión entre el arte y la república es una de las características de la realidad de Chile durante el siglo XIX.

¹²¹ Conviene destacar una reciente postura de Carlos Corso Laos, quien plantea que la Exposición del Centenario no fue estrictamente de carácter clasicista ni academicista. El autor postula que Fernando Álvarez de Sotomayor se convirtió en el artista más influyente en la selección de obras (al menos en el papel) por lo que lógicamente con ello se abrían las puertas hacia corrientes más innovadoras. Aunque de todos modos reconoce que Richon-Brunet ocupó un rol primordial debido a su nombramiento como Secretario General de la Exposición. El peso de pintores volcados al impresionismo no fue muy favorable en la selección de obras, y el autor relata el caso de Joaquín Fabres, quien fue distinguido por Antonio Romera como un preimpresionista, pero que no tuvo mucha influencia a la hora de seleccionar las obras. De todas

En ese contexto, dentro de la Escuela de Bellas Artes existían tres orientaciones claramente definidas. Por una parte se encontraban los seguidores del pintor Juan Francisco González (1853-1933) quien exaltaba a sus alumnos en cuanto a la importancia del dibujo. También se encontraban los seguidores de Ricardo Richon-Brunet (1866-1946) quién portaba una orientación europea proyectada hacia París y recurrentes teorizaciones hacia la obra de Manet y Monet. Y por último, estaban los discípulos de Álvarez de Sotomayor (1875-1960)¹²². Éstos eran indiferentes a las teorizaciones de Richon-Brunet y al espíritu de González y tenían como grandes referentes a Velásquez, Zurbarán y el Greco. De esta manera, en el escenario artístico chileno los nombres de Cézanne, Gauguin y Van Gogh no habían hecho su estreno como referentes artísticos¹²³.

Con la llegada del español la matrícula en la Escuela de Bellas Artes experimentó una gran alza, incluyendo alumnos de todas las capas sociales. Dio a conocer el arte español y provocó que éste fuese mejor valorado. Durante su gestión como director de la Escuela realizó varias reformas a la enseñanza de las Bellas Artes provocando que durante ese período la pintura nacional se

maneras, este trabajo rompería con el mito de un clasicismo férreo y tajante ya que sí hubo una apertura hacia vetas impresionistas, aunque no al impresionismo puro. Por ende, lo que la Exposición Internacional de 1910 defendió no fue un neoclasicismo puro sino más bien una conservación del dibujo naturalista como pilar de la pintura. Uno de los motivos para desmitificar esta idea radicaría en que la Escuela de Bellas Artes apenas superaba el medio siglo de existencia por lo tanto no era lógico pensar en una apertura hacia las tendencias más novedosas del arte europeo. Lo anterior sustentaría la lectura de que esta Exposición abrió las puertas hacia la pintura española (por influencia de Álvarez de Sotomayor), algo relevante pensando en que éstas representaron el núcleo de inspiración de posteriores corrientes renovadoras como lo fue la Generación de 1913. Para mayor detalle sobre la Exposición Internacional de 1910 revisar en: CORSO LAOS, Carlos. Op.cit. Concretamente revisar las páginas 152 a 157 y 175 a 177.

¹²² Pintor que fue contratado en 1908 como profesor de color y composición en la Escuela de Bellas Artes. Permaneció en Chile hasta 1915. El primer período en Chile fueron los años comprendidos entre 1908 y 1910. Durante su segundo periodo entre 1911 y 1915 se desempeñó como director de la Escuela de Bellas Artes.

¹²³ VILA, Waldo. Op.cit. p, 15-16.

ubicara bajo el alero de la tradición española desplazando el influjo francés que había sido característico hasta ese momento¹²⁴.

Fueron precisamente los alumnos del maestro ibérico, Álvarez de Sotomayor, los que plantearon la primera ruptura frente a la tradición europeizante. El interés por las artes de parte de la sociedad chilena y una emergente clase media fueron parte de la coyuntura que propició la aparición de esta camada de jóvenes artistas denominada Generación de 1913 o simplemente Generación del 13¹²⁵. El acontecimiento que marcó el origen de este grupo fue una exposición en las dependencias del diario El Mercurio en el año 1913. Los artistas que conformaron esta generación fueron Agustín Abarca (1882-1953), Abelardo Bustamante (1888-1934), Enrique Bertrix (1895-1915), Jerónimo Costa (1880-1967), Arturo Gordon (1883-1944), Alberto Lobos (1892-1925), Alfredo Lobos (1890-1917), Pedro Luna (1896-1956), Elmina Moissan (1897-1938) y Ezequiel Plaza (1892-1947), entre otros¹²⁶.

Fue el español quien los orientó a explorar visualmente los aspectos habituales de la vida y las características peculiares de la sociedad. De manera tal que los artistas se sintieron identificados con esa realidad ya que correspondía a su propia condición social.

De esta manera lo que caracterizó a estos artistas fue su orientación hispánica, la búsqueda de valores autóctonos y la conservación de la figuración. En cuanto a su procedencia social, la Generación del 13 fue un grupo homogéneo, procedentes de la clase media baja, lo que hizo proclive que los

¹²⁴ ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. Fernando Álvarez de Sotomayor y la pintura chilena. *Universum*. 1989, Vol. 4, p. 23–33.p, 27-28.

¹²⁵ Otras denominaciones son: Generación de pintores del año trece, Generación del Centenario o Generación de Sotomayor. Otra denominación fue la de Heroica Capitanía de pintores, un término acuñado por Pablo Neruda en relación a la influencia de la pintura española en esa generación y debido a su forma de vida austera y bohemia.

¹²⁶ BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*. Santiago de Chile: Estudios de Arte & Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, 2012.p, 56.

motivos de sus pinturas hicieran referencia a su entorno social. De esta forma, se abrió paso hacia una pintura costumbrista que devino en una fuerte reacción por parte de la enseñanza tradicional de las Bellas Artes en Chile.

Gaspar Galaz y Milan Ivelic plantearon que la Generación del 13 experimentó un incipiente expresionismo. Ya que al definirse temáticamente por el paisaje y por el acontecer cotidiano, la realidad no fue considerada como un fenómeno puramente visual sino como una experiencia personal, por ello el pintor sintió en carne propia la realidad que vivía y la proyectaba, intensificando la expresión. Ello se vio reflejado en la forma de concebir el paisaje, el uso de las sombras, las pinceladas gruesas y un leve difuminado de la línea. Este incipiente expresionismo no pudo radicalizarse debido a los principios formales que aún compartían los artistas de la Generación del 13, como la figuración, aunque fue suficiente para remover y modificar las raíces de la pintura chilena del siglo XIX¹²⁷.

Uno de los cambios plásticos que se manifestaron en la obra de la Generación del 13 fue el uso del color. La luminosidad adquirió relevancia a la hora de reforzar el asunto pintado.

¹²⁷ GALAZ, Gaspar y IVELIC, Milan. *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Alfabetá Impresores, 1981.p, 190. Aunque conviene destacar que la obra de la Generación del 13 no tuvo repercusiones en su momento. Una de las primeras conceptualizaciones de estos artistas la realizó, como ya dijimos, Pablo Neruda hacia el año 1946. Mientras que un trabajo más sistemático fue el de Waldo Vila en 1966. Revisar: VILA, Waldo. Op.cit. Y ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. Principales exposiciones de arte en Chile durante el siglo XX: circulación , recepción y debates escriturales. *Estudios Ibero-Americanos*. 2013, Vol. 39, n° 1, p. 115–130.p, 119.

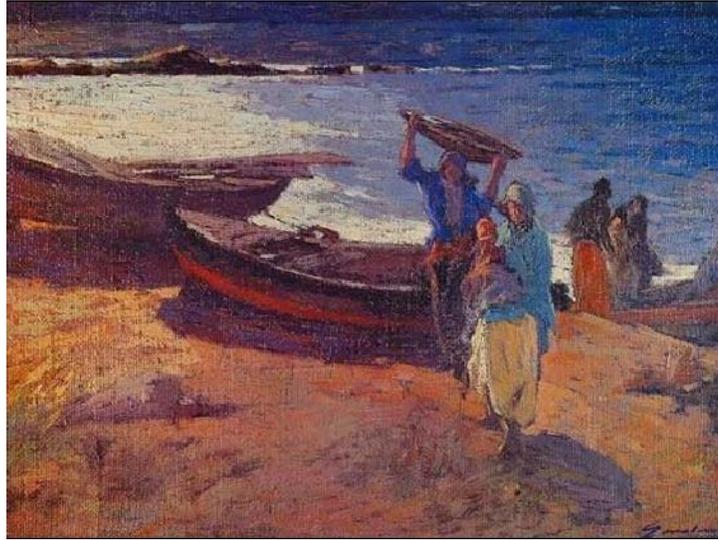


FIG. 2. Arturo Gordon: *Pescadores*, 1913
110x112 cm, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: GALAZ, Gaspar y IVELIC, Milan. *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*

En la pintura, *Pescadores*, se aprecia claramente el interés del artista por retratar una escena cotidiana. La luminosidad es protagonista de la escena, de esta manera el contraste realza las figuras centrales que representan la vida familiar en torno a las labores del mar. En este sentido, también se ha postulado que la Generación del 13 realizó una búsqueda incesante de la chilenidad¹²⁸. Como hemos establecido anteriormente, estos postulados se basarían en el hecho de que estos artistas al retratar la cotidianidad en el territorio nacional también apuntaban a la búsqueda de las características de lo que se constituía como lo chileno. De manera tal, que la pintura costumbrista y de temas cotidianos constituía también una pintura esencialmente chilena. El volcarse a los temas cotidianos, especialmente aquellos temas que representaban la laboriosidad, el esfuerzo o el trabajo de los pobladores nacionales era

¹²⁸ BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo*. Op.cit. p, 56.

identificado con los valores que encarnaban lo chileno. El discurso intelectual de la época en torno a la chilenidad y sus manifestaciones era puesto en escena en artistas como los pertenecientes a la Generación del 13.



FIG. 3. Ezequiel Plaza: *Pintor bohemio*, 1910.
100 x 65 cm, óleo sobre tela, Pinacoteca Universidad de Concepción
Fuente: GALAZ, Gaspar y IVELIC, Milan. *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*

Antonio Romera ofreció una lectura de las pinturas de la Generación del 13 no muy distante en el tiempo, por ello sus apreciaciones nos parecen relevantes para conocer las opiniones de un crítico en torno a esta generación, es decir, para nuestros fines consideraremos las opiniones de Romera como una fuente primaria y no como una referencia bibliográfica secundaria debido a la antigüedad de sus postulados y a su cercanía a los artistas estudiados. Él planteaba que las obras reflejaban sentimientos de tristeza, añoranza y melancolía. Se apreciaba un clima de desventura en cada obra y la herencia de

Álvarez de Sotomayor se hacía sentir a través de la pintura negra, sombría y la pincelada ancha. La preferencia por el retrato es otra característica heredada¹²⁹.

El paisaje también se hizo presente en estos artistas aunque nunca como protagonista del cuadro. Se mostraba más como un auto retrato ya que comprendía un contenido emocional. Al respecto, Antonio Romera señaló que “alienta en ellos también un suave romanticismo, una delicada emoción, a veces la tristeza que parece anticipar un destino ineluctable y fatal”¹³⁰.



FIG. 4. Agustín Abarca: *El árbol solitario*, 1920
60x70 cm, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

Sin dudas, la pintura de Abarca refleja aquella postura romántica y simbólica. También resalta el carácter decorativo de la obra: existe una armonía de los colores y de las líneas, proyectando una gran belleza. De esta manera, aunque

¹²⁹ ROMERA, Antonio. Op.cit. p, 151.

¹³⁰ *Ibíd.*, p, 152.

la composición sea de carácter racional, la obra proyecta el predominio de lo subjetivo por sobre lo real.

La Generación del 13 representó un quiebre respecto a la pintura oficial, la cual reeditaba las formas plásticas sujetas a los criterios del buen gusto y de la obra bien hecha. La visión de esa pintura oficial estuvo anclada a los cánones naturalistas que insistían en que la pintura no era más que la prolongación del mundo visible, de ahí que la similitud entre la imagen pintada y el mundo visible fuera uno de los únicos criterios de valoración estética. Los pintores de 1913, en cambio, propusieron una técnica de ejecución libre de las normas pre-establecidas y la prueba más fehaciente de ello fueron las temáticas arraigadas en las vivencias de la sociedad. Se objetivaron manifestaciones tales como la vida del pueblo, la humildad del campesinado, las labores del pescador, la alegría de la fiesta, la tristeza del velorio, el tumulto del mercado y la soledad de la taberna. Plasmar lo nacional fue la gran tarea de este grupo de pintores, una búsqueda que no estaba exenta del contexto histórico de la época, donde el nacionalismo y lo nacional se comenzaron a hacer patentes a poco de haber comenzado el siglo XX¹³¹.

¹³¹ Revisar: GALAZ, Gaspar y IVELIC, Milan. Op.cit. p, 199-202.



FIG. 5. Enrique Lobos: *Establo y terneros*, s.f.
46x62 cm, óleo sobre tela, Pinacoteca Universidad de Concepción
Fuente: ZAMORANO, Pedro. Generación de 1913: Generación de 1913: ¿Heroica capitania? *Atenea*. 2008, Vol. 497, p. 168-185.

Ahora bien, es necesario aclarar que la obra de los pintores de 1913 no tuvo intencionalidades de denuncias o crítica social frente a la realidad de la época¹³². En estos artistas existió más bien un testimonio visual de escenas y situaciones cotidianas rescatadas de los estratos sociales a los que pertenecían, plasmaron en un lenguaje plástico lo que ellos entendían por lo propiamente chileno.

Los valores propiamente franceses pasaron, en ellos, a un segundo plano y aparecieron en Chile los valores goyescos y velazqueños. Valores que incluían

¹³² La literatura chilena si mostró una fuerte crítica social. Autores como Baldomero Lillo y Víctor Domingo Silva dedicaron páginas a los problemas sociales presentes en Chile y que habían quedado de manifiesto en episodios como la huelga de los obreros de la Compañía de Vapores de Valparaíso en 1903, los levantamientos de los trabajadores del puerto y de la pampa salitrera en Antofagasta en 1906 y la huelga de Iquique en 1907 que culminó con la conocida matanza de la escuela Santa María.

una evocación al realismo hispánico y una tendencia hacia los pardos profundos, los colores elaborados, tonos quebrados, las pinceladas gruesas y las tenues luces de los interiores. Precisamente de Goya se vieron influenciados por la temática costumbrista, figuras abocetadas con gran expresividad y una paleta de pardos y negros¹³³. Por otra parte el realismo, los contrastes de luz y la luminosidad presente en la pintura de Diego Velázquez fueron algunas de las enseñanzas de Fernando Álvarez de Sotomayor a los artistas chilenos.

No sin razón se ha planteado que la Generación de pintores de 1913 marcó un paréntesis de hispanismo en el arte nacional, un paréntesis que comenzó hacia 1908 y que culminaría en la década de 1920 con la irrupción del grupo Montparnasse¹³⁴.

Como hemos visto, el origen social de cada uno de los artistas, las enseñanzas del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor, la búsqueda por plasmar la chilenidad, la correlatividad generacional (la mayoría nacidos entre 1880 e inicios de la década de 1890), el interés por el paisaje y el retrato fueron las fuerzas cohesionadoras de esta generación de artistas. Sin embargo no fueron las únicas. Todos compartieron el hecho de sentirse marginados de los espacios oficiales de las Bellas Artes ya que no contaban con la condescendencia de la crítica y mucho menos de los circuitos de ventas. La pintura costumbrista y sus diversas manifestaciones culturales no encontraban espacios en los grandes salones de pintura y por lo tanto sus vidas se vieron marcadas por la bohemia y la pobreza.

¹³³ PRECKLER, Ana María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Tomo II*. Madrid : Editorial Computlense, 2003.p, 501.

¹³⁴ ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. Fernando Álvarez de Sotomayor y la pintura chilena. Op.cit. p, 30-31.

La Generación de 1913 fue un hálito, una antesala a las corrientes artísticas renovadoras del siglo XX chileno. El desmarque frente a la tradición que emanaba desde la Escuela de Bellas Artes (y su impronta por la pintura neoclásica, de temas mitológicos y religiosos) no fue total, sin embargo fueron los primeros artistas en plantear una nueva forma de concebir el arte chileno. Quizá el cambio temático (pintar las escenas cotidianas) no fue lo realmente renovador en sí mismo, como lo fue el hecho de posicionar a la sociedad chilena como motivo artístico.



FIG. 6. Arturo Gordon: *Velorio del angelito*, ca.1939.
54,5 x 65,5 cm, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: GALAZ, Gaspar y IVELIC, Milan. *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*

Finalmente podemos destacar que los pintores de 1913 circularon entre dos movimientos claramente definidos: por una parte, el realismo del siglo XIX aplicado a temas populares y costumbristas. Por otra parte, las tendencias postimpresionistas, que en Europa había inaugurado el francés Paul

Cézanne¹³⁵. Creemos que esta pintura de Arturo Gordon refleja fielmente esa doble tendencia presente en la Generación de 1913.

Precisamente este tímido acercamiento hacia el postimpresionismo es de vital importancia para comprender la transformación de la pintura chilena de la primera mitad del siglo XX no como una ruptura/quiebre respecto a la tradición, sino como un proceso histórico de largo aliento en el que se ven involucrados los elementos de continuidad y de cambio.

1.7.Recepción de la vanguardia internacional

Según Bernardo Subercaseaux en su texto *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, luego de la celebración del Centenario aparecieron las primeras divulgaciones escritas de la vanguardia internacional en Chile. A modo de ejemplo, una manifestación de ello fue un artículo publicado en la revista *Pacífico Magazine* en 1913 que versaba sobre la pintura futurista:

Y empecé mi inspección. En vano me esforzaba por penetrar lo que el artista quería representar en cada caso. Sabía que el futurista no da importancia a los detalles de un objeto (...) “Vea Ud. Los planos, los planos de inducción con que los cuerpos se penetran mutuamente en el espacio y comprenderá esa sinfonía”; así dijo una voz detrás de mí (...) Contemplé largo rato ese cuadro, “El auto-omnibus” (The Motor-bus), mas mi imaginación, que debe ser pobrísima, falló otra vez (...) la apreciación de este arte nuevo demandará una cultura especial artística, y siendo esto verdad, ya por lo que a mí respecta, pueden los futuristas

¹³⁵ ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio y CORTÉS LÓPEZ, Claudio. Tradición y modernidad en la pintura chilena durante la transición de siglo: el conflicto, el escenario, los protagonistas. *Universum*. 1996, Vol. 11, p. 201–217.p, 213.

colocarme al nivel de un rústico (...) pero si no podemos apreciar sus cuadros, por lo menos nos es dado comprender la crítica a las escuelas existentes¹³⁶.

Aunque sabemos que antes del año 1913 ya había intentos por acercar a Chile aquellas corrientes que se distanciaban de las normas neoclásicas¹³⁷, creemos que este ejemplo sobre el futurismo es ilustrativo de la fuerte desconexión entre lo que se estaba planteando en Europa y en nuestro país.

Las palabras reflejadas en la cita sintetizan la postura de un crítico chileno frente a una exposición futurista en Londres. El crítico exhibía el desconcierto frente a algunos cuadros y realizaba infecundos intentos por comprender las ideas y las estéticas que existían tras de ellos. Sin dudas, aunque la intención del autor era educar, se definía a sí mismo como un rústico frente a las obras, aunque intuía que todo ello era una manifestación frente a la tradición del arte.

Otra evidencia de ciertas tendencias y energías pictóricas que venían notándose desde comienzos del siglo XX en Chile, fue el comentario de un crítico sobre la validez del punto de vista sensible e impresionista en la pintura:

Si no es criterio científico aquilatar los méritos de un cuadro por su tamaño, es criterio muy errado y que denota decaimiento y vulgaridad, el que estima obra de arte todo objeto bien pintado (...) Entre nosotros se ha difundido el error de creer que basta ejecutar bien para ser artista (...) esto demuestra falta de cultura artística y científica en nuestros pintores; porque estimar que el arte no tiene otro ideal que pintar los objetos con todo el relieve y color que en la naturaleza tienen, sin que en el cuadro se vea la idea, la emoción que esos objetos han despertado

¹³⁶ RAMÍREZ, R. La pintura futurista. *Pacífico Magazine*. 1913, Vol. 1, n° 5, p. 849–858.

¹³⁷ Por ejemplo, hacia el año 1909 un artículo que hablaba sobre el pintor Juan Francisco González hacía intentos por comprender el impresionismo en base a descripciones como “es el pintor de los efectos luminosos, de las vetustas construcciones, cubiertas por la pátina (...) y sobre todo, es el apasionado intérprete de las flores, para las que reserva todo el calor de sus audaces entonaciones”. Aunque reconocemos que habían intentos previos a 1913 por retratar un arte distinto al modelo neoclásico, lo cierto es que aún existía cierta ambigüedad en las descripciones. Véase FABRES, Joaquín. Dos hermanos artistas. Simón y Juan Francisco González. *Selecta*. Santiago de Chile, octubre 1909, p. 228–230.

en el alma del artista, sentimientos que este debe hacer sensible al espectador¹³⁸.

Sin dudas, en torno al Centenario de la república las ideas y la difusión de la vanguardia estaban patentes en Chile, aunque sin penetrar en la oficialidad de las Bellas Artes. En este sentido la Exposición del Centenario marcaría un antes y un después en la historia del arte chileno respecto a seguir las pautas de la pintura académica u optar por una pintura con criterios propios. La exposición reprodujo el modelo académico y ello se vio reforzado con la exclusión del pintor Juan Francisco González en dicha exposición. Recordemos que González fue un pintor que adscribió a la pintura impresionista y por ende abogó por ampliar la gama temática que se impartía en la Escuela de Bellas Artes. Como profesor de dicha institución impulsó una apertura hacia nuevas corrientes a través de su cátedra de dibujo¹³⁹.

Aunque la vanguardia internacional se había hecho presente en Chile a través de una silenciosa difusión, como tratamos anteriormente, correspondió a la Generación de 1913 el primer intento por distanciarse de la pintura académica¹⁴⁰.

A inicios de la década de 1920 una nueva camada de artistas continuarán con la respuesta al arte académico que había inaugurado la Generación del 13. Y si aquella generación tuvo como guía al español Fernando Álvarez de Sotomayor, la generación de los años 1920's tuvo como pilar al ya nombrado pintor y profesor Juan Francisco González¹⁴¹.

¹³⁸ TOBAR, Daniel. El Salón de 1900. *La Revista Nueva. Literatura, ciencias, artes, &&*. 1900, Vol. 9, p. 45-52.p, 46.

¹³⁹ Como veremos más adelante, su labor educativa rindió frutos hacia la década de 1920.

¹⁴⁰ Revisar estas ideas en: SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 113-115.

¹⁴¹ Realizó tres viajes a Europa, el primero de ellos en 1887, mientras que en 1906 luego de su último viaje dictó en el Salón de Honor de la Universidad de Chile una conferencia llamada "La enseñanza del dibujo". En 1910 fue nombrado profesor de croquis y dibujo en la Escuela de

Desde el punto de vista pictórico, Juan Francisco González representó un lugar de tránsito entre la pintura clásica académica y las nuevas tendencias que asomaban en los albores del siglo XX. Fue un actor importante en el debilitamiento de la tradición académica y allanó el camino hacia una apertura plástica. El pintor trataba el color con libertad y autonomía, buscaba pintar su propia visión o sensación sobre las cosas (aunque se mantenía dentro de los parámetros de la pintura figurativa), desligando la pintura de una representación normada y ajustada. Él mismo establecía que no habían líneas ni formulas en la naturaleza y que mientras menos se manifestara la convención, más sincero sería el resultado¹⁴².



FIG. 7. Juan Francisco González: *Calle de Limache*, 1898
41x30 cm, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

Bellas Artes. Fue precisamente en esta faceta donde el pintor dejó huella en sus estudiantes. Hacía trabajar incansablemente a sus discípulos en varias sesiones e incluso hacía circular el modelo para que los alumnos pudieran captarlo desde diversos ángulos. En 1918 fundó la Sociedad de Bellas Artes como una forma oficial de contrarrestar las ideas conservadoras que emanaban desde la Escuela, en concreto desde la Comisión de Bellas Artes. Revisar: ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos. *Atenea*. 2007, Vol. 495, n° I, p. 185–211.

¹⁴² SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 160-161.

De esta manera la mancha asumió un poder creador en la obra González y por consiguiente dejó esbozado el problema que luego retomarían sus discípulos acerca de la descomposición, de lo concluso y lo inconcluso en el arte, poniendo en jaque los límites de lo acabado.

En ese escenario tanto Fernando Álvarez de Sotomayor, la Generación del 13 y Juan Francisco González se desempeñaron en medio de una disputa estética contribuyendo a la apertura hacia las nuevas corrientes artísticas, actuando como un hilo conductor y configurando un terreno fértil para la aceptación y apropiación de las corrientes de vanguardia europeas. Este proceso histórico provocó que algunos pintores cercanos a la Generación del 13 como Luis Vargas Rosas (1897-1977) o Julio Ortiz de Zárata (1885-1946)¹⁴³ se alejaran de las corrientes en las que se formaron para acercarse a las posturas de vanguardia.

1.8. La Sociedad Nacional de Bellas Artes

El 16 de agosto de 1918 aconteció un hecho que pondría en evidencia el momento de las Bellas Artes en Chile y sobre todo la apertura hacia las posturas de vanguardia: la creación de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, que había surgido

De una inquietud ardiente ente los artistas que carecían de una organización que les permitiera defender sus intereses y les permitieran influir ante los poderes públicos a fin de encauzar los problemas de las Artes, llevados y traídos en aquella época con los vaivenes de política o de capricho individual y suficiente, y cuyas directivas generaban, produciéndose discrepancias entre los Maestros y la

¹⁴³ Luego, ambos artistas serán parte del denominado Grupo Montparnasse.

Administración del Estado, en especial en lo concerniente al Salón Anual, organismo vital para el progreso de nuestras Bellas Artes¹⁴⁴.

Estas palabras hacían alusión a los problemas que existían a nivel institucional. Una prueba de ello fue el nombramiento como Director de la Escuela de Bellas Artes a Joaquín Díaz Garcés (1877-1921)¹⁴⁵ en el año 1916. Identificado con un nacionalismo tradicional y reacio a las nuevas tendencias artísticas, Díaz Garcés concebía su etapa como director de la Escuela como un período de fuerte disciplina, volcado hacia la senda de la tradición clásica oponiéndose así a la estética expresionista e impresionista liderada por Juan Francisco González¹⁴⁶.

Como respuesta a la posición del nuevo Director de la Escuela de Bellas Artes, en el año 1918 Juan Francisco González escribió una nota al gobierno solicitando que las comisiones que convocaban a los salones oficiales estuvieran integradas por artistas. Gran parte de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes defendieron aquella petición y la Federación de Estudiantes de Chile (FECH) pidió al Consejo de Instrucción Pública la separación de Díaz Garcés de su cargo de director de Bellas Artes¹⁴⁷.

Como dijimos, la creación de la Sociedad Nacional de Bellas Artes supuso una institucionalidad alternativa para artistas con orientaciones renovadoras de la plástica nacional, su finalidad era la de

Fomentar el desarrollo y progreso de las Artes Plásticas en Chile, propendiendo a unir a los Artistas de diferentes ramas, en una común aspiración de superación

¹⁴⁴ SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES. *XV Exposición Anual de Bellas Artes, Salón Nacional 1948*. Santiago de Chile : El Esfuerzo, 1948.p, 3.

¹⁴⁵ Quien se desempeñó como escritor y periodista redactando múltiples artículos en prensa. Fundador de la revista *Pacífico Magazine* y partícipe de la fundación de los diarios *El Mercurio* de Santiago y *Las Últimas Noticias*.

¹⁴⁶ SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 164.

¹⁴⁷ *Ibíd.*p, 165.

nacional y prosperidad colectiva, o sea, que los artistas [desean] independencia a fin de defender sus intereses generales y realizar su perfeccionamiento con la dirección y organización del Salón Anual por sí mismos¹⁴⁸.

En la nueva Sociedad se articularon las corrientes que se oponían a la enseñanza de un arte basado solamente en el modelo neoclásico. Entre los grupos que se podían distinguir en la nueva institución se encontraban los adherentes al pintor Juan Francisco González (representantes de la pintura social y algunos miembros de la Generación del 13 como Ezequiel Plaza, Agustín Abarca y Arturo Gordon). También adhirieron a esta institución artistas como Henriette Petit (1894-1983), Luis Vargas Rosas (1897-1977) y Camilo Mori (1896-1973), quienes luego conformaron el Grupo Montparnasse¹⁴⁹.

La Sociedad Nacional de Bellas Artes recién adquirió su personalidad jurídica el 28 de marzo de 1934. En sus estatutos destacaba el hecho de celebrar, cada dos años, una exposición de obras inéditas de sus asociados y de cuantos artistas fueran admitidos. Un hecho decidor sobre el rol de la Sociedad queda demostrado a continuación:

Las tradicionales y no interrumpidas Exposiciones Anuales de Bellas Artes, iniciadas en 1884 y suspendidas el año 1931, por disolución del Consejo de Bellas Artes, han sido reanudadas a raíz de la legalización de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile, en 1934.

¹⁴⁸ SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES. *XV Exposición Anual de Bellas Artes, Salón Nacional 1948*. Santiago de Chile : El Esfuerzo, 1948.p, 4. Los corchetes son nuestros.

¹⁴⁹ Conviene destacar que desde el punto de vista estético estas dos corrientes son divergentes. Ya que mientras los pintores costumbristas de la Generación del 13 se volcaron hacia España y divagaron por los límites del romanticismo, el realismo y el impresionismo; los pintores del Grupo Montparnasse volcaron sus orientaciones hacia París, concretamente hacia la obra de Paul Cézanne, caracterizándose de esta manera por su anti-academicismo, anti-naturalismo y anti-realismo.

Esta Sociedad restableciendo esos Salones anuales, con su misma organización y de acuerdo con aquella idealidad de sus fundadores, ha respetado las *Recompensas y Medallas* que hasta entonces se otorgaron¹⁵⁰.

Así, la Sociedad ocupó el lugar que alguna vez le confirió al Consejo de Bellas Artes y abrió las puertas de la oficialidad plástica nacional a las corrientes más renovadoras del arte internacional. Ello quedaba de manifiesto cuando se señalaba en el reglamento de la Sociedad que se

Celebrará anualmente una Exposición, en el Palacio de Bellas Artes, con un Reglamento semejante al que dictaron los Maestros que fundaron los Salones del País (...) habrá, también, una Sección Internacional, para los envíos de los artistas Latino Americanos, residentes fuera del país (...) esta Exposición se denominará "SALON NACIONAL" y se celebrará entre los días 15 de agosto al 15 de octubre¹⁵¹.

De esta manera, hacia la década de 1930 la Sociedad Nacional de Bellas Artes se había hecho parte de la institucionalidad académica de las Bellas Artes pero con un hálito renovador. Ya que si bien mantuvo las formas validadoras como los salones anuales y las recompensas y medallas, operó mediante una estructura distinta a la del Consejo de Bellas Artes. Los salones y exposiciones fueron coordinados mediante un Comité ejecutivo que descansaba principalmente en los socios de la Sociedad, conformado esencialmente por pintores, grabadores, escultores y arquitectos; dejando fuera del plano institucional a aquellos personajes ajenos a la práctica de las Bellas Artes.

Conviene destacar que el mérito de la Sociedad de Bellas Artes fue mayúsculo en tanto comenzó a formar parte de una institucionalidad integrada a las políticas que emanaban desde el Estado. Sin embargo, hacia fines de la

¹⁵⁰ SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES. 52. *Exposición Anual de Bellas Artes, Salón Nacional 1938*. Santiago de Chile : La Ilustración, 1938.p, 14.

¹⁵¹ *Ibíd.*p, 5.

década de 1920 la Sociedad de Bellas Artes también opuso resistencia a las corrientes más transgresoras que se presentaron en el Salón Oficial de 1928. Este punto es de suma importancia para comprender que el proceso histórico de la pintura chilena no atiende tanto a contraposiciones rígidas (noción de quiebre o ruptura) sino más bien a un proceso complejo en que instituciones o artistas que en su momento se declararon en rebeldía frente a las corrientes tradicionales, pasado el tiempo poseen una postura más conservadora oponiéndose a otros cambios. El caso de la Sociedad de Bellas Artes y su resistencia frente a la innovación hacia el año 1928 lo revisaremos más adelante.

2. El paréntesis de lo nacional

2.1. Los años 1920's y la irrupción de la vanguardia nacional

Antes de la conquista institucional de la Sociedad Nacional de Bellas Artes hacia la década de 1930, ésta decayó en su actuar durante la década de 1920¹⁵². Cada grupo que se alineó en torno a la Sociedad siguió su propio camino y el control oficialista siguió imperando en la enseñanza de las Bellas Artes. Este marco histórico posibilitó lo que se ha denominado como “el viaje a París”¹⁵³.

¹⁵² Si bien la Sociedad Nacional de Bellas Artes tenía como finalidad ofrecer una alternativa frente al arte académico y oficialista, ésta cambió en su actuar sobre todo a partir de la década de 1920. La Sociedad se fue orientando cada vez más hacia una postura dogmática en desmedro de aires renovadores. Ello puede explicar por qué heredó la tradición de los Salones artísticos. Para más detalle véase MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *“Chile 100 años de artes visuales” primer período 1900-1950: modelo y representación*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.p, 88-90.

¹⁵³ Revisar SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 168.

Los jóvenes artistas comenzaron a mirar hacia París y percibían el viaje como una etapa importante de su formación, pero también como una instancia de escapar del tradicionalismo nacional. Un número importante de artistas que se habían divorciado de la pintura costumbrista partieron rumbo a Francia. Entre ellos los ya nombrados Julio Ortiz de Zárata, Luis Vargas Rosas quienes viajaron en 1919, Camilo Mori y Henriette Petit quienes lo hicieron en 1920, José Perotti (1898-1856) quien viajó en 1921 y Laureano Guevara (1889-1968), figura de gran relevancia para esta investigación, quien viajó en 1924.

Henriette Petit, una de las artistas que viajó a Francia durante estos años, retrató el sentimiento que le despertaba la Escuela de Bellas Artes en una carta de 1922 dirigida a Luis Vargas Rosas desde Chile:

Vi la exposición de inauguración de la Academia de B. A. – Alegría y sus discípulos. Qué horror! No merecen el título de pintores menos artistas. Todo superficial. No ven la profundidad, los planos, el alma de las cosas! Pintan para el público. Estoy segura que estos no sufren con su arte¹⁵⁴.

Para esta generación de artistas enmarcada en la década de 1920 el viaje a Europa no significó solamente un desplazamiento geográfico sino también un desplazamiento cultural, ya que fue un escenario favorable al desarrollo de un proceso activo sobre la proyección y el desarrollo de una postura estética¹⁵⁵. La búsqueda de aquello que no se encontraba en el país guió los destinos de estos artistas hacia París. En este escenario la Academia de la *Grande Chaumière* adquirió una gran relevancia como primera referencia a visitar por parte de los

¹⁵⁴ DÍAZ, Wenceslao. *Bohemios en París: epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*. Santiago de Chile : RIL Editores, 2010.p, 230.

¹⁵⁵ Siguiendo la línea de Subercaseaux, el viaje a Europa durante los años 1920's fue significativo para la plástica nacional ya que estos pintores sí aportaron a la renovación pictórica. Anteriormente artistas como Backhaus, Alegría, Thompson y Fossi también viajaron a Europa pero al volver a Chile hacia el año 1915 no aportaron nada nuevo a la plástica nacional. En palabras del autor, con ellos no existió un desplazamiento ni menos aún una apropiación cultural. Ver SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 170.

pintores nacionales. En París también experimentaron la vanguardia artística al convivir con personajes como Pablo Picasso (1881-1973), André Lhote (1885-1962)¹⁵⁶ y Vicente Huidobro (1883-1948)¹⁵⁷.

Una muestra de ello se puede comprobar en una carta enviada por Luis Vargas Rosas a Henriette Petit desde Múnich el 26 de marzo de 1922:

Me escribió Camilo Mori -desde París -y me cuenta sus impresiones -sobre la exposición <<Cents ans de peinture française>>. Figure Ud. lo interesante que es esto -lo que Ud. pierde de ver -tan lejos -y lo que yo lamentablemente pierdo de ver -a pesar de la cercanía.-Desde Ingres al Cubista Braque.- Organizada por André Lhote, -un fuerte temperamento -que recuerdo -y Jaques Emil Blanche - El catálogo está prologado por Lhote -dice cosas muy interesantes. Se escogieron solamente aquellas personalidades que marcan el camino desde Ingres al Cubismo (...) Llama cubistas a todos los modernos -que han seguido a los impresionistas. -La Selección es estupenda. Ingres -Delacroix -Corot - Courbet -Daumier -Degas -Manet - Puvis de Chavannes -Carrière -Monet - Renoir -Cézanne - Marquet -Matisse -etc. -hasta Aman-Jean. Estupendo! Nunca mejor puede uno darse cuenta de la parábola que ha descrito la pintura - desde hace un siglo -y porque en la época que corresponde Ingres está tan bien -como ahora Picasso -y por esto no hay que asustarse.- Es bien difícil llegar a darse cuenta del movimiento actual -por lo menos para mí -dos años y medio - para comprender a Cézanne. Ahora viene lo más difícil -que es traducir en la obra, sinceramente -esta nueva verdad -sin que nos traicione una mentira aprendida y mantenida durante tantos años (...) pero cuando vuelva a Chile -he de presentarme al Salón con algo que asuste -a los viejitos del jurado¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Fue un pintor francés cercano al cubismo. En 1925 abrió una academia, cerca de la estación de Montparnasse en París, donde difundió su obra y su concepción estética. Anteriormente también dictaba clases en diversas academias parisinas.

¹⁵⁷ El poeta chileno en aquella época era reconocido por ser uno de los fundadores del proceso de vanguardia en Latinoamérica por su manifiesto *Non Serviam* del año 1914.

¹⁵⁸ DÍAZ, Wenceslao. Op.cit. p, 228-229.

Las palabras de Vargas Rosas ponían en evidencia el asombro de los artistas al recurrir a Francia y lo impávidos que éstos quedaban al observar a los diversos pintores y corrientes artísticas que circulaban por ese país.

Muchos artistas sirvieron como referencias para los pintores nacionales, sin embargo fue la obra del francés Paul Cézanne (1839-1906) la que condicionó notablemente a los artistas chilenos durante su estadía en Europa. Este pintor es considerado como uno de los padres del arte moderno y su obra transitó por la intención de conseguir un sentido de profundidad sin eliminar la brillantez de los colores. Para lograr aquella idea no suprimió los elementos de orden en la composición de su pintura, en cambio lo que sí estuvo dispuesto a sacrificar fue la corrección convencional del trazado. Esto significaba que él estaba dispuesto a contrariar la naturaleza en algún pequeño detalle (deformarla) para obtener su anhelado efecto¹⁵⁹.

Cézanne, en su afán de transmitir la solidez y el volumen en sus obras, renunció al dibujo convencional y con ello se distanció de la tradición académica imperante en el arte europeo de la época, específicamente frente a la tradición que exaltaba los convencionalismos en torno a la importancia del dibujo. Su obra recién fue apreciada por los artistas chilenos durante sus viajes a Francia en el transcurso del segundo decenio del siglo XX. Esta experiencia fue vital para la apertura de nuevas corrientes en la escena plástica nacional.

Bajo las influencias de las ideas de Cézanne, caracterizadas por el aspecto racional en sus composiciones, y las ideas de los *fauves*¹⁶⁰, los pintores chilenos declaraban oponerse a toda pintura que contuviese rasgos que ellos

¹⁵⁹ Para adentrarse de forma introductoria y más completa en la obra e importancia de Paul Cézanne, ver GOMBRICH, Ernst. *La Historia del Arte*. Ciudad de México: Editorial Diana, S.A., 1995.p, 533-544.

¹⁶⁰ *Fauves* fue el nombre que se le dio a un conjunto de pintores que presentaron sus obras en el Salón de Otoño de 1905 en París. Más adelante y también de forma peyorativa surgió una corriente artística denominada *Fauvismo*, que se caracterizó por el uso y exaltación de los colores primarios (azul, rojo y amarillo).

consideraban como tradicionales. En concreto, se opusieron a las propuestas clásicas, románticas o realistas y comenzaron a experimentar formas diversas de concebir una obra¹⁶¹.

Precisamente una entrevista a Vargas Rosas dejaba en evidencia cómo los artistas habían concebido un cambio en la concepción de la obra:

Ambos [Vargas Rosas y Perotti] piensan que el movimiento moderno impone al artista la tarea de investigación personal dentro del arte, contrariamente a lo que antes creían: que para hacer obra de arte bastaba aferrarse a ciertas recetas que hay que realizar con una perfección establecida¹⁶².

Sin embargo, debemos destacar que si bien las opiniones de los artistas chilenos de la época eran bastante rupturistas esto no se condice con la realidad, ya que muchos de ellos siguieron experimentando con elementos tradicionales como el realismo en el paisaje, o siguieron adscribiéndose a la importancia del dibujo¹⁶³. De hecho, el haberse aferrado a la obra de Cézanne en los años 1920's cuando otros artistas estaban en pleno apogeo en París, nos permite conjeturar que el pintor de Aix fue el elemento clave ya que permitía enlazar la tradición pictórica del arte europeo con las nuevas tendencias. Por ende no es casualidad que éste haya sido el artista predilecto de los pintores chilenos que viajaron a París.

¹⁶¹ ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio, CORTÉS LÓPEZ, Claudio y MUÑOZ ZÁRATE, Patricio. Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX: Influjos y tendencias. *Atenea*. 2005, n° 491, p. 159–186.p, 179-181.

¹⁶² EMAR, Jean. Grupo "Montparnasse". Vargas Rosas. *La Nación*. Santiago de Chile, 27 de octubre de 1923, p. 3. Los corchetes son nuestros.

¹⁶³ Como lo veremos más adelante, los pintores Arturo Gordon y Laureano Guevara son ejemplos de esta tendencia. También podemos nombrar a Camilo Mori cuando adscribe al cubismo hacia los años 1930's.

2.2. La exposición de 1923: Grupo Montparnasse

Cuando un grupo de los artistas que viajaron a París a fines de la década de 1910 volvieron a Chile se organizó una exposición en la Sala de Remates Rivas y Calvo en la ciudad de Santiago, llevada a cabo el mes de junio de 1923. Esta exposición marcó la irrupción de las nuevas visiones estéticas en territorio nacional. La exposición mostraba la obra de los cuatro artistas que habían viajado a Francia: Luis Vargas Rosas, Julio Ortiz de Zárata, Henriette Petit y José Perotti¹⁶⁴. El primero de éstos los bautizó como Grupo Montparnasse, en alusión al barrio parisense del mismo nombre donde confluyeron la mayoría de los artistas chilenos durante ese período en el exterior. El valor esencial de ese barrio fue descrito por Jean Emar de la siguiente manera

Montparnasse, barrio de artistas en París, en cuyos cafés, academias y exposiciones bulle gran parte del porvenir de las artes plásticas y donde muchos ídolos caducos se han destrozado, muchas ideas rancias sepultado y no pocas semillas que luego germinaron, han sido sembradas¹⁶⁵.

La exposición e irrupción del Grupo Montparnasse provocó tensiones de forma inmediata¹⁶⁶, originando una doble consecuencia. Por una parte, al interior de la pintura instalaron una nueva visión: las orientaciones vanguardistas. Marcando su distancia con los artistas e intelectuales del arte más tradicional e inclusive con aquellos ligados a la Generación del 13¹⁶⁷. Por

¹⁶⁴ Otro artista que participó en la exposición y que compartía los postulados del grupo fue Camilo Mori, quien fue excluido de su conformación por parte de Vargas Rosas por motivos personales como él mismo lo señalaría más adelante. Para más información véase: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Op.cit. p, 84.

¹⁶⁵ EMAR, Jean. Grupo "Montparnasse". En la Casa Rivas y Calvo, exposición de las obras de Manuel Ortiz, Julio Ortiz, Henriette Petit, José Perotti y Vargas Rosas. *La Nación*. Santiago de Chile, 22 de octubre de 1923, p. 3.

¹⁶⁶ La interpretación de Bernardo Subercaseaux sugiere que la exposición de 1923 fue la primera exposición vanguardista en Chile. Véase SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 170.

¹⁶⁷ Como lectura en esta investigación conviene destacar lo siguiente, a fin de descartar contradicciones. Nosotros proponemos que la Generación del 13 y el Grupo Montparnasse

otra parte, provocaron una tensión al interior del sistema académico ya que emergieron como un conjunto autónomo y no oficial¹⁶⁸. Esta no oficialidad se explica porque las obras de estos artistas no fueron esencialmente producto de la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes y su difusión no pasó por los mecanismos institucionalizados que ya hemos nombrado (premios, salones, medallas, etc.)¹⁶⁹. Recibieron fuertes críticas y sólo personajes como Vicente Huidobro, Juan Francisco González y Jean Emar se mostraron dispuestos a abrirse a la llegada de posturas vanguardistas.



FIG. 8. Luis Vargas Rosas: *Naturaleza Muerta*, 1923
61x50 cm, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

fueron afines en el sentido de plantear posturas de renovación a la plástica nacional. Ambos conjuntos de artistas se mostraron críticos frente a la enseñanza tradicional de las Bellas Artes en Chile y a raíz de eso comenzaron a incursionar en base a nuevos referentes, temáticas, formas, etc. Por otra parte, en cuanto a referentes, formas e ideas los artistas del Grupo Montparnasse se desmarcaron de los artistas de la Generación del 13 ya que éstos deambulaban por corrientes como el naturalismo y el romanticismo, corrientes artísticas parte del pasado según los artistas del Grupo Montparnasse.

¹⁶⁸ Una diferencia importante con los artistas de la Generación del 13 es que éstos desarrollaron sus perspectivas a partir de las enseñanzas de Álvarez de Sotomayor en la Escuela de Bellas Artes, también participaron de los circuitos formales como los ya nombrados. Y si bien abrieron las perspectivas hacia la pintura española, su obra fue acogida por los órganos oficiales. Esto no ocurrió con los artistas del Grupo Montparnasse. Tuvieron que pasar algunos años para que sus obras fueran aceptadas por parte de la oficialidad de las Bellas Artes.

¹⁶⁹ LIZAMA, Patricio. *Jean Emar. Escritos de Arte (1923-1925)*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1992.p, 15.

Obras como *Naturaleza Muerta* de Luis Vargas Rosas tendieron a dividir a los asistentes y a radicalizar a los críticos de las nuevas corrientes. Este pintor puso en práctica los postulados de Cézanne enfatizando, en este caso, el carácter compositivo de la obra y relegando a un segundo plano o eliminando lo netamente decorativo. Uno de los elementos que llama la atención es la proyección de la sombra al costado derecho de la obra. Ésta parece ser inverosímil y es justamente porque el pintor descompuso la realidad para otorgar ese sentido de centralidad.

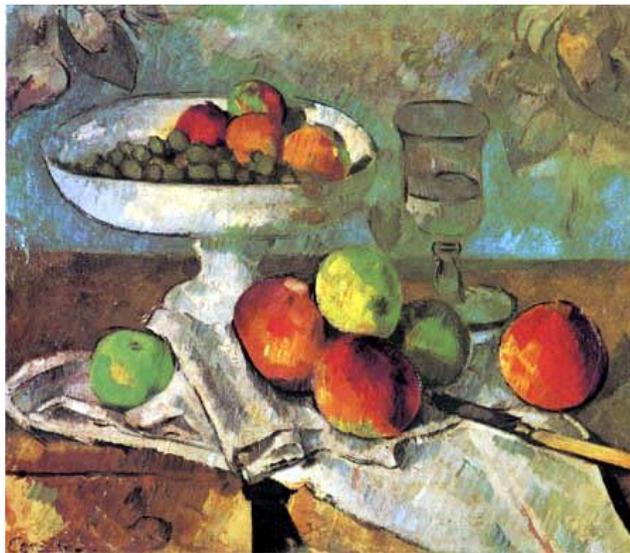


FIG. 9. Paul Cézanne: *Naturaleza Muerta*, 1879-1882
46x55 cm, óleo sobre tela
Fuente: GOMBRICH, Ernst. *La Historia del Arte*

Sin dudas, si ponemos en relación esta naturaleza muerta de Cézanne con la de Vargas Rosas, notaremos que el parecido es innegable. No sólo existe una similitud entre los elementos que se representan sino en la disposición de éstos en el conjunto. Ahora bien, el paso por alto de ciertos convencionalismos en ambos casos nos permite comprender por qué una pintura como la de Vargas Rosas causaría tanto revuelo en el escenario nacional, no acostumbrado a este tipo de representaciones de naturaleza muerta.

Vargas Rosas no fue el único artista que contribuyó a la puesta en escena de las corrientes vanguardistas en Chile. Camilo Mori hizo lo propio y hacia 1923 presentaba una pintura llamada *Boxeador*.

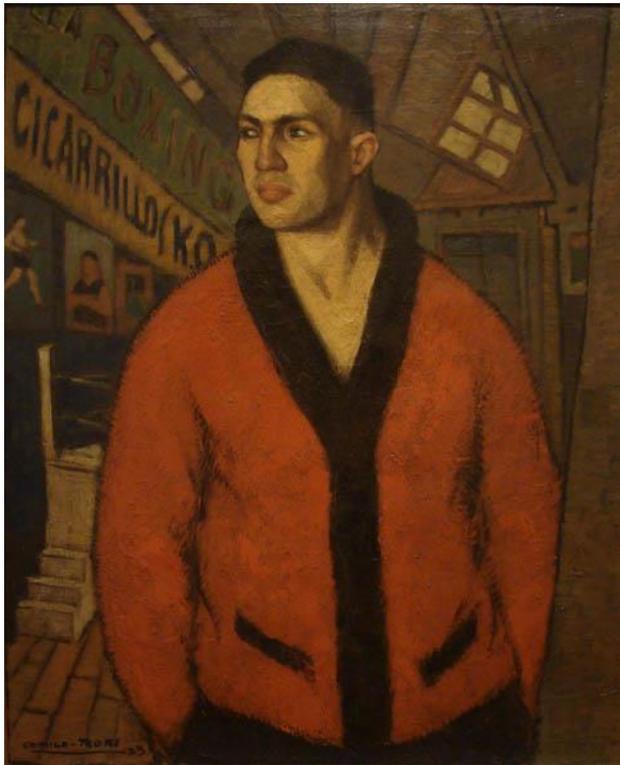


FIG. 10. Camilo Mori: *Boxeador*, 1923
79x99 cm, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

En esta pintura, la figura humana no parece distanciarse mucho de las normas tradicionales de la pintura chilena de la época como sí sucede con el resto de la pintura. Quizás lo más llamativo sean sus colores pudiendo relacionarse a los *fauves*. Sin embargo lo que rodea al boxeador (techo, piso, ring, propaganda, ventanas, etc.) está todo manipulado por el pintor. Las líneas parecieran emerger desde la figura del boxeador y la perspectiva parece surgir desde él. No solo eso, cada uno de los elementos que rodean al boxeador representan figuras geométricas por lo que el racionalismo presente en la

composición de la obra es evidente. Sin dudas, una perspectiva trabajada como se expresa en esta pintura contrastaba con todo lo que se había mostrado hasta ese momento en la plástica nacional.

Julio Ortiz de Zárate, otro de los pintores que estuvo presente en la exposición de 1923 y que también había viajado a París reflejó notablemente el nuevo sentir del artista.



FIG. 11. Julio Ortiz de Zárate: *Autorretrato*, 1923
43x32 cm, óleo sobre cartón, Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

En su autorretrato, tanto el uso de los colores como el uso de la luz permiten develar el mundo interior del artista. En el retrato se presenta un rostro grueso y una mirada penetrante que atrae al espectador. El uso de los colores y los tonos verdes y marrones, sumado a la gruesa pincelada presente en el rostro afianzan la fuerza expresiva y la vitalidad que el pintor quería expresar. La

expresión dura del rostro y la posición de las cejas transmiten una sensación de disgusto que permiten diferenciar este retrato de la tradicional forma en que se había llevado el retrato en Chile (exaltando las características estéticas del retratado).

Este tipo de obras, como ya dijimos, despertaron la crítica de algunos sectores. Entre los más críticos se encontraba Nathanael Yáñez Silva (1884-1995)¹⁷⁰ quien reaccionó desde las tribunas de El Diario Ilustrado. El crítico establecía que

Sería también del caso preguntar si hay en este pequeño conjunto, pequeño por su esfuerzo y por su resultado, alguna obra definitiva. Y responderemos que fuera de lo hecho en varias épocas por el señor Manuel Ortiz de Zárate, lo demás son ensayos, algunos muy plausibles, otros mediocres y otros sencillamente insignificantes que a nuestro juicio no deberían haber salido de la intimidad del taller (...) parece que la intención de este grupo entraña una idea, aunque vaga de innovar. Como pensamiento de ellos, de los expositores, bien está; pero como prueba o muestra de un resultado hacia esa innovación, no lo vemos en ningún cuadro¹⁷¹.

La reacción frente a estas posturas la llevó a cabo Jean Emar desde el diario La Nación. Así respondía este crítico favorable a los artistas del grupo Montparnasse:

El señor Yáñez Silva cree todavía que lo que distingue a unas corrientes de otras, es una cuestión de procedimiento; una cuestión explicable con un terminacho de taller. No puede entender que es una cuestión de comprensión artística y de espíritu. Y se empeña en reducirlo todo a la manera de empastar o de encuadrar. Cada cual trata de explicarse las cosas según su propia medida.

¹⁷⁰ Fue un novelista, dramaturgo y periodista chileno de larga trayectoria.

¹⁷¹ BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo*. Op.cit. p, 113-114.

Esto es irremediable. Pero, ¿cómo explicar la afirmación que el crítico hace referente a naturalezas muertas y figuras? ¿Qué explicación nos dará ante las figuras de Picasso, Matisse, Modigliani, Derain, Marie Laurencin, Luc-Albert Moreau, etc.? Sería curiosísimo saberlo. Por fin declara que el famoso procedimiento moderno consiste en el abuso del empaste.

Ante esta afirmación no hay más que callar. Cada cual se rinde también según su propia medida (...) el señor Yáñez Silva, haciendo alarde de su ignorancia¹⁷².

De esta manera, se deja entrever que aquello que los estos artistas del grupo Montparnasse quisieron plasmar en la plástica nacional fue la incorporación de nuevas estrategias formales y conceptuales. De a poco propusieron la eliminación progresiva de conceptos como talento, genio y creación para enfatizar los métodos y fórmulas plásticas racionales¹⁷³. Esta eliminación progresiva de conceptos no fue bien asimilada por la crítica artística y tal como vimos en las citas anteriores, las reacciones a la plástica propuesta por estos artistas se iba acrecentando cada vez más.

En la cita anterior, Jean Emar señalaba algunos hechos que eran inminentes: por un parte dejaba en evidencia que la crítica chilena no estaba realmente instruida de lo que estaba ocurriendo con el arte fuera de nuestras fronteras, por ello interpeló al crítico con la autoridad que representaban los nombres de Picasso, Modigliani o Matisse. Por otra parte dejaba en evidencia algo que ya habíamos nombrado cuando tratamos a los artistas de la Generación de 1913: la nueva forma de entender el arte. Como cae de maduro, no se trata solamente de una nueva composición, de nuevas reglas en el juego; el incipiente expresionismo que nombramos en páginas anteriores se hacía cada vez más patente y por ello la forma en que el crítico chileno examinaba la obra no podía llegar a buen puerto si no se conocían los referentes europeos de la época.

¹⁷² EMAR, Jean. Críticos y Crítica. *La Nación*. Santiago de Chile, 4 de diciembre de 1923, p. 7.

¹⁷³ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Op.cit. p, 82-83.

2.3.El Salón de Junio de 1925: un afianzamiento de las nuevas tendencias

La exposición de 1923 no fue la única muestra de vanguardia en Chile. El 3 de junio de 1925 se llevó a cabo otra exposición del grupo Montparnasse en la misma Sala Rivas y Calvo¹⁷⁴. Esta exposición reunió las obras de una mayor cantidad de artistas no sólo nacionales sino también de artistas provenientes desde Europa¹⁷⁵. Este Salón constituyó un verdadero hito tanto por la confluencia de artistas de gran renombre y también porque afianzó las posturas de vanguardia en el país.

Junto a los tradicionales miembros del Grupo Montparnasse, otro grupo de artistas nacionales simpatizaron con el movimiento y se vieron atraídos por él. Este fue el caso de artistas como Waldo Vila, Augusto Eguiluz y Manuel Ortiz de Zárate, entre otros.

Por otra parte, la presencia de obras de artistas de renombre internacional como Pablo Picasso, Fernand Léger o Juan Gris en el Salón de junio de 1925 re-afirmaron el proceso de renovación de la plástica nacional.

¹⁷⁴ Esta exposición también fue denominada como Salón de Junio o Salón de Arte Libre.

¹⁷⁵ Los artistas que participaron de esta exposición fueron: Grupo Montparnasse (Luis Vargas Rosas, Julio Ortiz de Zárate, Henriette Petit y José Perotti), los artistas cubistas (Juan Gris (1887-1927), Pablo Picasso, Fernand Léger (1881-1955), Louis Marcoussis (1878-1941) y Jacques Lipchitz (1891-1973)), otros artistas como Maurice Le Scouëzec (1881-1940), Manuel Ortiz de Zárate (1887-1946), Suzanne Valadon (1865-1938) y Camilo Mori. Los artistas independientes (Waldo Vila (1894-1979), Jorge Caballero (1902-1992), Augusto Eguiluz (1893-1969) y Pablo Vidor (1892-1991), entre otros) y por último el poeta Vicente Huidobro (1893-1948).



FIG. 12. Henriette Petit: *Dos desnudos*, 1925
130x138 cm, óleo sobre cartón, Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

Los pintores nacionales nuevamente demostraron el afianzamiento de algunas ideas provenientes desde el exterior y, por ejemplo, la obra de Henriette Petit ponía énfasis en los rostros y los cuerpos toscos y con tonos densos y oscuros. En su obra se reconocen influencias del primitivismo y si bien la línea posee una importancia la geometría de las formas sugiere pensar nuevamente en las influencias desde París. .

Debido a la calidad de artistas que confluieron en la exposición y al impacto que ésta causó en el escenario plástico nacional, Camilo Mori reconoció a esta exposición como la verdadera génesis del Grupo Montparnasse. El mismo artista comentaría que

Nunca minoría alguna de artistas de nuestro país recibió paliza tan mayoritaria. Naturalmente el repudio público aglutinó y acrecentó las fuerzas nuevas y beligerantes. La ruptura con el pasado se consumaba rápidamente. Los

valedores del año 13, mermados por el tiempo, se desdibujaban en el pasado. Una nueva generación consolidaba su marcha¹⁷⁶.

De esta manera Camilo Mori no sólo expresaba que el cambio en las bellas artes era un proceso que se venía gestando desde los artistas de la Generación del 13 sino que dejaba en claro que su generación (la de la década de 1920) se diferenciaba completamente de la generación de 1913. Se reconoce en las palabras de Mori la conciencia de un lento proceso histórico de avances en la modernización de las tendencias plásticas chilenas.

Ahora bien, las repercusiones del Salón de Junio de 1925 nuevamente se dejaron sentir en la prensa. Por ejemplo Jean Emar estipulaba que

El salón de Junio ha sido la exposición más rica en materia de artículos. Todos los diarios han hablado (...) algunos han aplaudido, otros se han reído y otros por fin, se han enojado¹⁷⁷.

Luego comenzó a describir las impresiones de aquellos críticos que acudieron a la exposición:

El día siguiente fue más sombrío. El simple mortal, Juan Orth, visitó el salón y salió indignado. Provisto de unos dos o tres conceptos primarios sobre el arte, esperaba, sin duda, que todos los artistas se dedicaran a acariciarle sus conceptos, y cuando vio que el mundo seguía su curso sin consultarle, corrió a *Las Últimas Noticias* y se enojó (...) llamó futuristas a los que niegan el futurismo, y guisó una exquisita ensalada greco-latina-sajona, con la misma facilidad que si hubiese sido romano-germana-eslava¹⁷⁸.

Prosiguió describiendo otra situación:

¹⁷⁶ SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. p, 175.

¹⁷⁷ EMAR, Jean. Alrededor del Salón de Junio. *La Nación*. Santiago de Chile, 11 de junio de 1925, p. 7.

¹⁷⁸ *Ibíd.*

El señor "P." salió del Salón intrigado y pesaroso. Iba por las calles preguntándose: -En esa Naturaleza muerta, ¿serían, las que vi, manzanas o ciruelas? Ciruelas y muy ciruelas, bien vistas las tengo... digo que manzanas... digo que ciruelas...

Y ante la imposibilidad de resolver este problema "pictórico" "P." sintió derrumbarse sus conocimientos en arte, como se derrumban los platos de las naturalezas muertas (...) En fin, los artistas de Chile han demostrado su entusiasmo y su gran vitalidad. Algo es algo (...) es todo un éxito el Salón¹⁷⁹.

Sin dudas, el hecho de que la exposición de 1925 haya causado indignación y haya descolocado a ciertos personajes del círculo artístico nacional era bien visto por sus exponentes. No sólo porque dejaban al descubierto el desconocimiento del sistema nacional de instrucción artística respecto a las tendencias extranjeras sino también porque los propios artistas reconocían que sus intenciones eran provocar a los defensores del arte tradicional chileno¹⁸⁰. Es por estos motivos que para los artistas afines al Grupo Montparnasse la exposición fue un éxito.

Con la exposición de 1925¹⁸¹ quedó demostrado que la intención de los artistas del grupo Montparnasse era reformar el ideario plástico desde su

¹⁷⁹ *Ibíd.*

¹⁸⁰ Por ejemplo, luego de la exposición de 1923 el pintor José Perotti respondió ante las críticas de Nathanael Yáñez Silva lo siguiente: "¡Suprema consagración! Una crítica adversa del señor Yáñez Silva vale una exaltación de un hombre entendido. Véase EMAR, Jean. Grupo "Montparnasse". José Perotti o un diálogo en la Casa Rivas y Calvo. *La Nación*. Santiago de Chile, 26 de octubre de 1923, p. 3.

¹⁸¹ Para cierta parte de la historiografía nacional, las exposiciones de 1923 y 1925 no fueron las primeras de corte vanguardista. En diciembre de 1923 se inauguró una exposición del escultor Tótila Albert (1892-1967) en la Casa Eyzaguirre. Este escultor fue el primero que instaló en Chile un debate en torno al arte del volumen, y su exposición provocó violentas reacciones. Por ejemplo el ya mencionado Nathanael Yáñez Silva reconoció a Albert por haberse formado en la escuela alemana aunque consideró sus obras como anti-estéticas y desproporcionadas porque se alejaban del canon naturalista. Otros consideraron al escultor como un vanguardista de Berlín y el mismo Jean Emar en sus Notas de Arte (*La Nación*) emitió elogios hacia la muestra. La exposición fue compulsiva ya que resultaba ajena a los preceptos que se aceptaban en la época y junto a la muestra del grupo Montparnasse escenificaron un debate de grandes

experiencia europea, concretamente parisina. El viaje a París se convirtió no sólo en el anhelo de gran parte de los artistas nacionales (que muchas veces viajaron por sus propios medios) sino que fue una experiencia trascendental para visibilizar y materializar de forma plástica las tendencias anti academicistas que se encontraban presentes en el escenario artístico chileno.

Lógicamente los artistas afines al Grupo Montparnasse siguieron desarrollando sus concepciones y algunos se desprendieron progresivamente de las ideas propuestas por Paul Cézanne. Por ejemplo, artistas como Luis Vargas Rosas primero incursionaron en el postimpresionismo, luego en el expresionismo y finalmente en el arte abstracto. Camilo Mori también incursionó en otras corrientes como el constructivismo, el surrealismo y el informalismo¹⁸².

Por ello la búsqueda de la vanguardia significó el escaparate ideal, ya que si bien las vanguardias poseían diferencias ideológicas sustantivas, existen tres principios comunes a todos sus movimientos: primero, el distanciamiento respecto a los valores decimonónicos tales como perspectiva geométrica, pintura de historia, etc. Segundo, la creación de un nuevo código lingüístico y por último la transformación en la concepción del arte y del artista¹⁸³. Es decir, la vanguardia en general pasó a ser una nueva forma de ver el arte y el mundo, y ello nos permite comprender el espíritu que albergaban artistas como Vargas Rosas o Camilo Mori.

dimensiones. Véase ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. Principales exposiciones de arte en Chile. Op.cit. p, 122-123. Y revisar también LIZAMA, Patricio. *Jean Emar. Escritos de Arte*. Op.cit. p, 77-78.

¹⁸² Por ejemplo en una entrevista de Jean Emar, Camilo Mori reconocía lo impresionante del cubismo pero ante la pregunta ¿De modo que hará usted cubismo? Mori respondía lo siguiente: “No, porque el cubismo lo comprendo, pero no lo siento. Sé adónde van los cubistas y ello me parece muy bien, mas yo no podría ir por el mismo camino”. Revisar EMAR, Jean. Con Camilo Mori. *La Nación*. Santiago de Chile, 13 de mayo de 1923, p. 5.

¹⁸³ ZABALA FERRER, Catalina. Henriette Petit y Luis Vargas Rosas: ¿ Los padres de la modernidad en Chile ? *Intus-Legere Historia*. 2011, Vol. 5, n° 1, p. 67–79.p, 69-70.

Con esto, queremos plantear que el valor de esta generación de artistas se presentó de forma única y coyuntural hacia mediados de la década de 1920, donde el viaje a Francia coincidió con algunas de las corrientes de vanguardia internacional (recordemos que los primeros movimientos como el postimpresionismo o el fovismo ya habían sido superados) y coincidió también con el descontento de algunos sectores frente al arte propagado desde la institucionalidad de las Bellas Artes. Podemos establecer que la apertura hacia las nuevas corrientes fue un objetivo logrado por parte del Grupo Montparnasse, y ello quedó de manifiesto con el nombramiento de Julio Ortiz de Zárate como miembro del Consejo de Bellas Artes en el año 1926. De manera tal que la disidencia comenzó a ser aceptada por la institucionalidad artística chilena¹⁸⁴.

¹⁸⁴ A propósito de esto, hay que recordar que el Consejo de Bellas Artes era el encargado de organizar los certámenes anuales, elegir a los galardonados y seleccionar las obras que el Museo de Bellas Artes debía incorporar a su colección. Además debía vigilar a todos los establecimientos en los que se impartía enseñanza artística (a excepción de la Escuela de Bellas Artes, que dependía del Consejo de Instrucción Pública y de la Universidad de Chile). Véase BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo*. Op.cit. p, 100-107.

CAPITULO II

1. La reforma institucional de Bellas Artes y sus consecuencias en la plástica nacional

1.1. Los años 1920's y la problemática sobre lo nacional en el arte

A mediados de la década de 1920 el país se encontraba atravesando un difícil momento político, cultural y económico¹⁸⁵. En el aspecto artístico, los años que transcurrieron desde la primera exposición del Grupo Montparnasse en 1923 hasta las reformas educacionales que involucraron a la Escuela de Bellas Artes en 1928 fueron de vital importancia debido a la apertura progresiva hacia las nuevas tendencias.

Lo que se ha planteado en esta investigación como “tradición” (o más precisamente el modelo artístico neoclásico) fue cuestionado progresivamente por nuevos sectores dentro del escenario plástico nacional y paulatinamente abrió paso a los cuestionamientos sobre el rol del arte en el avance industrial del país y sobre su papel en la conformación de una identidad nacional¹⁸⁶.

¹⁸⁵ En el aspecto económico, el boom del salitre comenzó a declinar producto de la aparición del nitrato sintético. Chile había basado todo su progreso de desarrollo en las exportaciones del salitre por ello la economía chilena se volvió fuertemente vulnerable debido a su carácter mono-exportador. Y si bien, luego del declive del salitre apareció el negocio de la Gran Minería del Cobre, hacia la década de 1920 se procedió de la misma forma: destinar todas las ganancias que generaba el cobre al desarrollo del país, volviendo la economía mono-exportadora chilena muy vulnerable, y dejando el negocio del cobre a las firmas extranjeras, norteamericanas principalmente. Véase: MELLER, Patricio. 110 años de desarrollo económico chileno, 1880-1990. En: *Un siglo de economía política chilena (1890-1990)*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998, p. 19–80.p, 46-47.

¹⁸⁶ En ese sentido la impronta del Grupo Montparnasse y de todos sus artistas afines pareció no evidenciar la problemática sobre la representación de lo nacional a través del arte. Estas posturas de vanguardia durante la primera mitad de la década de 1920 fueron un paréntesis respecto del concepto de identidad nacional que había vislumbrado la Generación del 13. Los artistas del Grupo Montparnasse no concibieron su pintura como reflejo ni ideal de lo nacional, lo costumbrista o lo estrictamente chileno; menos aún intentaron plasmar un ideal nacionalista en su obra. Como ya planteamos, sus objetivos fueron otros. Se orientaron hacia la instauración de un debate plástico que no se había dado antes en el país. Desafiaron las estructuras

Como muestra de lo anterior en mayo de 1927, en las páginas del periódico El Mercurio, el artista René Mesa Campbell planteaba su postura respecto al rol del arte en ese momento:

La directriz fundamental de la acción gubernativa en este asunto, debe encaminarse a capacitar a nuestro arte para que participe como un factor activo en el desarrollo de nuestro país. En realidad no podemos hablar de “nuestro arte”, porque como tal no existe, y será necesario crear previamente un arte “nuestro” e incorporarlo en seguida a nuestra vida y a nuestra economía, cosa que resumo en esta idea: darle a nuestro arte un sentido nacional, social y económico (...) Nuestro arte, por falta de una política encauzadora, se esteriliza en las Academias y se añeja en el polvo de los Museos, sin manifestarse como una fuerza productiva de riqueza. Y esto ocurre porque nuestra enseñanza artística sólo ha formado malamente, una aristocracia del arte, olvidándose de formar su pueblo; hemos cultivado el arte puro, desdeñando el arte aplicado, el arte útil¹⁸⁷.

El autor no sólo estipulaba una funcionalidad que agrupara las esferas económica y social para dar nacimiento a un arte verdaderamente nacional, sino que además identificaba el arte aplicado como aquel que podía reunir esas facultades. Por ello criticaba la labor educadora de la Academia y mostraba un claro rechazo a la institucionalidad de las Bellas Artes y a los propios artistas:

Nuestros artistas, por falta de visión, egoísmo o desorientación, no han sabido dar a su misión un sentido más trascendental y positivo en la vida de nuestro país. Hoy día que un nervioso soplo diplomático conmueve a nuestros hombres de Gobierno y se aprecian los problemas con una visión renovada, parece llegado el momento de su reivindicación¹⁸⁸.

oficiales de divulgación de las Bellas Artes y con ello desafiaron también a los pintores, críticos y jurados que habían validado el arte nacional hasta ese momento.

¹⁸⁷ MESA CAMPBELL, René. La enseñanza artística y la reforma educacional. *El Mercurio*. Santiago de Chile, 1 mayo 1927, p. 13.

¹⁸⁸ *Ibíd.*

La opinión de Mesa Campbell en torno al rol del arte en la conformación de lo nacional se materializó con las políticas que adoptaría el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. Su llegada al poder en mayo de 1927 y los años que transcurrieron durante su gobierno representaron una época en la que se impulsaron profundos cambios en la enseñanza artística¹⁸⁹ debido a su carácter nacionalista.

Una de las razones que posibilitó estos cambios en la educación chilena fue la concepción del Estado durante el gobierno de Ibáñez. Producto de las crisis económicas que devinieron tras la I Guerra Mundial (inestabilidades en el comercio exterior chileno) el Estado asumió una dirección centralista con amplios poderes de intervención en la economía y en la organización social, poniendo énfasis en una reestructuración de las instituciones educacionales a nivel nacional.

De esta manera, en materia económica el nacionalismo ibañista planteaba la necesidad de industrializar el país¹⁹⁰ y para ello necesitaba reformar los fundamentos del conjunto de la educación chilena.

¹⁸⁹ Conviene destacar que durante la década de 1920 existieron diversas posturas que buscaban la reforma del sistema de Educación. Por ejemplo respecto a la estructura de éste, no existía una unidad orgánica: la educación superior y secundaria estaba bajo la tuición del Consejo de Instrucción Pública; hasta 1924 los liceos de niñas estaban vigilados por el Ministerio de Instrucción; los colegios técnicos e industriales estaban bajo el alero del Ministerio de Industrias y Obras Públicas, mientras que la enseñanza primaria estaba regida por un Inspector General y un Consejo autónomo. Este desorden institucional había propiciado la necesidad de organizar la Educación en torno a una Superintendencia, algo que estaba estipulado en la Constitución de 1925, y fue justamente el gobierno de Ibáñez el que intentó dar aquel paso de reforma institucional.

Para más detalles sobre el descontento en torno a la educación durante la década de 1920 véase MELLAFE, Rolando, REBOLLEDO, Antonia y CÁRDENAS, Mario. *Historia de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1992.p, 144-162.

¹⁹⁰ El gobierno de Ibáñez planteó una política de interacción directa con el ámbito económico, favoreciendo la diversificación productiva y la industrialización. Esta planificación estatal centralizada y tendiente a la producción de insumos para el consumo interno del país se puede identificar con el desarrollismo, política que fue adoptaba por otros países latinoamericanos como Argentina, Brasil y México durante el transcurso de la década de 1920. Véase BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo*. Op.cit. p, 132-133.

Por otra parte, desde la perspectiva cultural este nacionalismo advertía dos dimensiones del arte: la primera tenía relación con sus proyecciones económicas, es decir, el trabajo creador debía transformarse en algo al servicio del país¹⁹¹. La segunda dimensión operaba desde un componente ideológico, planteando la necesidad de articular una identidad basada en el pasado indígena. De esta manera el arte asumiría y elaboraría esa identidad cohesionando al país, proyectándolo al extranjero y revertiría la decadencia del sentimiento de nacionalidad que se había experimentado durante el transcurso del siglo XX¹⁹².

Como ejemplo, la fundación de la Casa del Estudiante Latino Americano, aunque anterior al gobierno de Ibáñez, ofrece claramente una caracterización del nacionalismo estatal:

El Gobierno de Chile al hacer su profesión de fé nacionalista ha dado testimonio de ser fiel intérprete de la hasta ayer desatendida conciencia de la nación (...) el nacionalismo es la base fundamental de la personalidad de los pueblos, el cultivo y el desarrollo de cada privativa personalidad internacional dentro de los límites de una estrecha concordia y cooperación, procura la más variada riqueza material, intelectual y espiritual del mundo¹⁹³.

De esta manera el nacionalismo que pregonaba el gobierno estaba a punto de penetrar en la plástica nacional. Para ello era prioritario reformar la

¹⁹¹ Esta postura era la que había evidenciado la opinión de René Mesa Campbell en 1927 en las páginas de El Mercurio.

¹⁹² LIZAMA, Patricio. El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena. *Aisthesis*. 2001, Vol. 34, p. 134–152.p, 139.

Como revisamos al inicio de este capítulo, la construcción de una identidad nacional ya se había comenzado a desarrollar durante inicios del siglo XX con autores como Nicolás Palacios y Francisco Antonio Encina. Problemática que se fortaleció debido a la coyuntura que propició el Centenario de la República.

¹⁹³ *Fundación de la Casa del Estudiante Latino Americano*. Santiago de Chile : Archivo Nacional SigloXX, Fondo Ministerio de Educación, Vol.5121, núm.1457, 6 de abril de 1927.

enseñanza artística en la Escuela Bellas Artes, tanto en la Academia como en la sección de artes aplicadas¹⁹⁴.

1.2. Las reformas a la Escuela de Bellas Artes

La reforma a la educación artística no era una novedad hacia el año 1927. Las ideas de mejorar la Escuela de Bellas Artes tenían su antecedente un año después de la irrupción del Grupo Montparnasse.

Con fecha 30 de septiembre de 1924 el centro de alumnos de la Escuela de Bellas Artes enviaba una petición a la Junta de Gobierno¹⁹⁵ que estipulaba lo siguiente:

Pedimos la Reforma del Reglamento, con participación de los alumnos (...) pedimos la remoción y cambio del profesorado, por considerarlo en su mayor parte inadecuado a las necesidades actuales de la Escuela (...) creación del curso de pedagogía y opción al grado de profesor de Estado de dibujo (...) contratación de profesores en Europa (...) pensiones en Europa. Se ha concedido también en pasadas administraciones, pero es menester, crear partidas especiales y permanentes en el Presupuesto para este objeto.

¹⁹⁴ Antes de la creación de la Escuela de Artes Aplicadas, el antecedente directo fue la sección de arte decorativo. Ésta fue fundada en 1906 y contaba con cursos como escultura ornamental, escultura decorativa, escultura aplicada a la arquitectura, fundición artística, estudio de los estilos históricos de ornamentación, dibujo ornamental, pintura decorativa, tallado en madera, y modelado en piedra o mármol. En 1908 esta sección pasó a depender administrativamente de la Escuela de Bellas Artes y hacia 1914 se aprobó un reglamento donde se estipulaba que la Escuela de Bellas Artes tendría una sección destinada al arte puro y otra destinada al arte aplicado a la industria. Véase CASTILLO ESPINOZA, Eduardo, MUÑOZ HAUER, Mariana, ÁLVAREZ CASELLI, Pedro, et al. *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2010.p, 45-48.

¹⁹⁵ Quien presidía la Junta de Gobierno era Luis Altamirano (1876-1938). La Junta de Gobierno se instaló el 11 de septiembre de 1924 luego de poner en jaque el gobierno de Arturo Alessandri tras la polémica que desató la aprobación de una ley que aprobaba la dieta parlamentaria.

Estimamos esta petición como la más importante, tal vez, de todas las señaladas¹⁹⁶.

Estas demandas y otras como la creación de ayudantías, eliminación de los inspectores, y la finalización el edificio de la Escuela se denunciaban años antes de que se llevaran a cabo realmente las reformas.

El encargado de llevar adelante la tarea de reformar la Escuela de Bellas Artes fue el pintor Carlos Isamitt (1887-1974)¹⁹⁷ quién asumiría como director de la misma en agosto de 1927. En 1925 había decidido partir a estudiar a Europa por sus propios medios, sin embargo a comienzos de ese año el Consejo Nacional de Bellas Artes había solicitado al Ministro de Instrucción Pública que se le otorgara apoyo oficial¹⁹⁸. El objetivo del Consejo de Bellas Artes era que el

Gobierno comisionara a dicho artista para estudiar en Europa una reforma de la enseñanza del dibujo en nuestros establecimientos de instrucción, basada en la organización existente en los países que visite, i con una finalidad francamente nacionalista¹⁹⁹.

Esta nueva orientación durante su estadía en Europa le hizo visitar la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925 realizada en París. En

¹⁹⁶ DÍAZ, Wenceslao. Op.cit. p, 292.

¹⁹⁷ Fue un académico con una formación interdisciplinaria. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música. Luego inició su faceta como pintor en la Escuela de Bellas Artes donde tuvo como maestros a Pedro Lira (1845-1912) y al ya nombrado Fernando Álvarez de Sotomayor. Por otra parte, realizó un trabajo de investigación abocado al rescate de la cultura local, recorriendo zonas del país, trabajando en terreno con comunidades indígenas y campesinas. Más tarde viajaría a Europa donde recorrió Francia, Italia, Bélgica, España y Alemania.

¹⁹⁸ Recordemos que el Consejo de Instrucción Pública era el encargado de supervisar los organismos educacionales públicos y privados en un principio. Por otra parte, antes de las reformas ibañistas, la Escuela de Bellas Artes se regía tanto por el Consejo de Instrucción Pública como por la Universidad de Chile. Conviene destacar que después de 1909 se creó un Consejo Superior de Letras y Bellas Artes que administraría los establecimientos que impartan educación artística, aunque ello no involucraba a la Escuela de Bellas Artes. Para más detalle véase BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo*. Op.cit. p, 29-66.

¹⁹⁹ CASTILLO ESPINOZA, Eduardo, MUÑOZ HAUER, Mariana, ÁLVAREZ CASELLI, Pedro, et al. *Artisanos, Artistas, Artífices*. Op.cit. p, 59.

esa ocasión, Isamitt pudo experimentar las diversas muestras de las escuelas de artes aplicadas de Viena, Varsovia, Bélgica, Rusia, entre otras; y pudo apreciar su organización, métodos de enseñanza y sus resultados prácticos. A Isamitt también le había llamado la atención la coordinación entre los planes de estudio para la enseñanza escolar, superior o técnica en función del arte decorativo, y el sentido nacionalista que éste despertaba²⁰⁰.

Respecto a la importancia que estaban adquiriendo las artes decorativas en el país, el pintor y miembro del Consejo de Bellas Artes, Julio Ortiz de Zárate²⁰¹, en octubre de 1927 propuso ampliar las prerrogativas de la sección de arte decorativo creando una Escuela de Artes Aplicadas a la Industria. De esta forma, la rentabilidad del proyecto ofrecía mayores recursos para la Escuela y el Museo de Bellas Artes, mayor financiamiento para los viajes de perfeccionamiento de artista a Europa y apoyo económico para los mismos²⁰².

Aunque la iniciativa de Ortiz de Zárate no llegó a buen puerto, el propio Isamitt se encargó de implementar parte de esas ideas durante 1928. Para dar cabida a los ideales nacionalistas y propiciar un arte en favor del desarrollo económico, el director de la Escuela de Bellas Artes dividió el proceso formativo en dos ciclos: el primero consistió en una preparación general y obligatoria. Para ello se debían aprobar los cursos de Dibujo y Composición elemental, Dibujo lineal y Modelado. El segundo ciclo se basaba en cursos de especialización²⁰³.

De esta forma, los estudiantes ingresaron a los cursos nocturnos correspondientes al primer ciclo en el año 1929. Allí Isamitt también había llevado adelante su tarea: había renovado el cuerpo docente y ahora contaba

²⁰⁰ *Ibíd.*, p, 60.

²⁰¹ Recordemos que este pintor fue uno de los agentes disidentes al conservadurismo plástico que dominaba la plástica nacional durante el transcurso del siglo XX.

²⁰² LIZAMA, Patricio. El cierre de la Escuela de Bellas Artes. *Op.cit.* p, 141.

²⁰³ *Ibíd.*

con profesores que habían sido parte de ese grupo de artistas que cuestionó a la oficialidad durante la primera mitad de los años 1920's. Algunos de esos artistas fueron Julio Ortiz de Zárata que figuraba como profesor de agua fuerte y litografía; Isaías Cabezón (1891-1963)²⁰⁴ como profesor jefe del taller de afiches y escenografía; y el pintor Laureano Guevara²⁰⁵ que aparecía como profesor de grabado en madera.

Isamitt también llevó a cabo una reforma en la sección de arte puro, que tradicionalmente se conocía como Academia de Bellas Artes. El gobierno pretendía terminar con la imitación de los modelos foráneos y comenzar a elaborar un arte propio desde lo indígena, para ello era primordial que el artista comenzará a abandonar las imposiciones. Esta postura quedaba demostrada en el Reglamento de la Academia de Bellas Artes:

La enseñanza (...) estimulará en los alumnos la investigación personal y la producción y se abstendrá de imponer conceptos determinados del arte o la simple repetición o aplicación servil de estilos históricos (...) La Academia procurará especialmente realizar investigaciones sobre las artes autóctonas y populares del país. La utilización de dichos elementos y demás que ofrece la naturaleza del territorio nacional, será preferida en los trabajos de las clases sometidas a programas de estudio²⁰⁶.

Por otra parte, junto con la ya nombrada división por ciclos, se reestructuraban el plan de estudios destacando en él los cursos de Historia del

²⁰⁴ Pintor que ingresó en 1917 a la Escuela de Bellas Artes. En 1922 viajó a Europa donde estuvo en contacto con las corrientes del *Fauvismo* y el Expresionismo, tanto en Francia como en Alemania. De vuelta en Chile apoyó las ideas del Grupo Montparnasse y comenzó a desarrollar su carrera como escenógrafo e ilustrador, luego posibilitó el desarrollo del cartel chileno.

²⁰⁵ Más adelante volveremos sobre este pintor, que hasta ese momento de la plástica nacional no había desempeñado un rol preponderante. Aunque, como veremos posteriormente, Laureano Guevara sería un agente primordial en el arranque de la pintura mural chilena.

²⁰⁶ *Reglamento y plan de estudios para la Academia de la Escuela de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Archivo Nacional Siglo XX, Fondo Ministerio de Educación, Vol.5128, núm.226, 27 de enero de 1928.p, 1-2.

arte primitivo y popular chileno, y el curso Historia del arte americano, orientados evidentemente hacia los postulados que emanaban desde el gobierno. Otros de los cambios estuvo dado en cursos como el de agua fuerte, grabado en madera y litografía, cursos que se comenzaron a impartir por primera vez. De esta manera el Reglamento de la Academia de Bellas Artes comenzaría a regir a partir de febrero de 1928²⁰⁷.

Estos cambios impulsados por la dirección de Carlos Isamitt en la Escuela de Bellas Artes no estuvieron ajenos al contexto artístico. Las posteriores reformas en la enseñanza de las artes durante el gobierno de Ibáñez del Campo serían más radicales y un acontecimiento de orden artístico favoreció este desenlace.

1.3.El Salón Oficial de Bellas Artes de 1928

Como ya habíamos planteado, durante el transcurso de la década de 1920 los artistas disidentes y cercanos al Grupo Montparnasse paulatinamente fueron adquiriendo puestos de relevancia dentro de la institucionalidad de la época²⁰⁸. Este hecho permite conjeturar que hacia finales de los años 1920's existía cierta apertura hacia las tendencias renovadoras que antaño eran criticadas.

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 4-5.

Por otra parte, conviene destacar que las ideas reformistas también involucraban al Museo Nacional de Bellas Artes. Éste era dirigido por el mismo Isamitt y sub-dirigido por Camilo Mori. La reforma que se buscaba era que el Museo pudiera educar la comprensión artística y promover una conciencia de lo nacional. Dentro de las reformas tenía en mente Isamitt eran: acercar el museo a la población a través de la circulación fotográfica de las obras; abrir una sección de Arte popular e indígena y otra de Arte aplicado; y extender la labor cultural del museo estimulando la organización de exposiciones, conciertos y espectáculos. Para más información ver: LIZAMA, Patricio. El cierre de la Escuela de Bellas Artes. *Op.cit.* p, 143.

²⁰⁸ Como ya hemos revisado, ese fue el caso de artistas como Julio Ortiz de Zárate, que hacia 1927 se convirtió en miembro del Consejo de Bellas Artes; de José Perotti e Isaías Cabezón quienes adquirieron un puesto como profesores en la sección de artes aplicadas; el propio Carlos Isamitt quién dirigía la Escuela y el Museo de Bellas Artes, y Camilo Mori que se desempeñaba como subdirector de éste último.

Aun así, existían sectores contrarios a esas tendencias que apelaron a defender un arte nacional y autóctono. Estos sectores estaban representados esencialmente por la Sociedad Nacional de Bellas Artes²⁰⁹. De esta manera la lectura de la Sociedad Nacional de Bellas Artes frente a la reforma que estaba llevando a cabo Isamitt quedaba demostrada en opiniones como la del pintor Alfredo Melossi (1870-1962) en la revista Zig-Zag en junio de 1928:

Los hay cubistas, los hay de otro género, que aunque no clasificados, no representarían valor educativo y mucho menos artístico, aunque se les titule creaciones modernistas (...) otra consideración que se hace valer en contra de esta tendencia, es que no se ve en ello, ese espíritu de Nacionalismo que nuestro Gobierno desearía imprimir a toda nuestra educación²¹⁰.

Parece paradójico que la Sociedad Nacional de Bellas Artes planteara la idea de un arte puramente nacional, que emanara netamente desde los modelos neoclásicos o desde el realismo y se negara una apertura hacia las corrientes de vanguardia. La búsqueda de un discurso nacionalista en las artes por parte del Estado fue un proceso complejo, como podemos notar. Por ejemplo para crear un arte propiamente nacional, dentro de las bellas artes, algunas posturas más conservadoras tomaban como referencias influencias europeas como el modelo neoclásico francés o el realismo español, sin embargo se mostraban reticentes a las influencias foráneas de las vanguardias. Por su parte otras posturas renunciaban al modelo neoclásico y en cambio estaban dispuestas a volcarse hacia nuestra propia historia (pueblos indígenas y sectores campesinos) pero mostrándose abiertos hacia las influencias de vanguardia (el caso de Isamitt).

²⁰⁹ Como dijimos anteriormente la Sociedad Nacional de Bellas Artes se había conformado como una vía alternativa a la oficialidad reinante hacia 1919, sin embargo progresivamente fue perdiendo ímpetu renovador y se fue mostrando crítica frente a los "ismos" (impresionismo, Fauvismo, cubismo, expresionismo, etc.) que comenzaron a instalar los artistas de la década de 1920.

²¹⁰ CASTILLO ESPINOZA, Eduardo, MUÑOZ HAUER, Mariana, ÁLVAREZ CASELLI, Pedro, et al. *Artisanos, Artistas, Artífices*. Op.cit. p, 76.

Más allá de las contradicciones, la Sociedad apelaba a los agentes políticos cuestionándose por qué “un gobierno nacionalista permitía que en la Escuela de Bellas Artes se enseñara y privilegiara el arte contemporáneo y no el arte nacional”²¹¹. De manera tal que la postura de la Sociedad de Bellas Artes se contraponía a la de Isamitt quién estaba dispuesto a conciliar un arte nacional y un arte de vanguardia dentro de un proyecto propio en la Escuela de Bellas Artes.

El acontecimiento que haría estallar las diferencias entre los partidarios de las reformas propulsadas por Isamitt y las propuestas de la Sociedad Nacional de Bellas Artes fue el Salón Oficial de 1928. Celebrado en el mes de octubre y con Camilo Mori desempeñándose como curador²¹², el Salón de 1928 causó un gran revuelo en la escena artística chilena. Se visibilizó la postura de artistas jóvenes como Augusto Eguiluz, Laureano Guevara, Isaías Cabezón y Ana Cortés (1895-1998).

²¹¹ LIZAMA, Patricio. El cierre de la Escuela de Bellas Artes. Op.cit. p, 145.

Uno de los hechos que motivó estas declaraciones de la Sociedad Nacional de Bellas Artes fue la contratación del pintor ruso Boris Grigoriev (1886-1939) por parte de Carlos Isamitt. Para la Sociedad este pintor no reunía las condiciones necesarias para ser parte del cuerpo docente de la Escuela de Bellas Artes. Boris Grigoriev realizaba un trabajo cercano al *Fauvismo* y en el momento en que llegó a Chile (1928) poseía un gran reconocimiento internacional y era considerado el pintor ruso más importante de la época. En 1928 también fue uno de los jurados del Salón Oficial.

Por otra parte conviene destacar que tanto las reformas de Isamitt como las posturas emanadas desde la Sociedad Nacional de Bellas Artes se veían a sí mismas como las que materializarían el plan del gobierno de ligar el arte con el beneficio económico y lo que hacía diferente las ideas de Isamitt es que éste intentó llevar a cabo sus reformas sin perder de vista la influencia extranjera. Para él, el arte latinoamericano siempre había sido influenciado por el arte europeo y bajo ese contexto no pretendía apartar el arte nacional de esa influencia, sino, complementarlas.

²¹² algo que reafirmaba la idea de que los pintores afines a Montparnasse se encontraban dominando la escena artística institucional. Aparte: el texto original sostiene que Camilo Mori se desempeñó como comisario de la exposición.

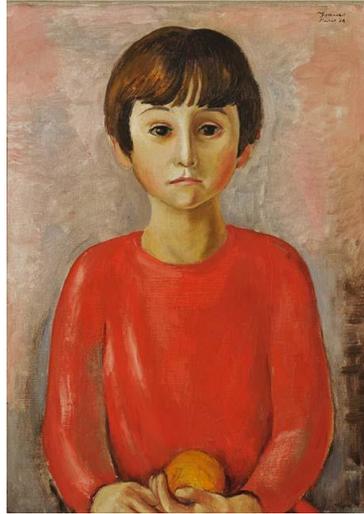


FIG. 13. Isaías Cabezón: *Niño de la naranja*, 1928
54x39 cm, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

Por ejemplo, una de las pinturas que Isaías Cabezón presentó en la Exposición de 1928 ilustra su trabajo bajo las influencias del postimpresionismo. En su obra “*Niño de la naranja*” el pintor mantuvo el sentido figurativo de la obra y otros aspectos como la simpleza del color y las gruesas pinceladas que envuelven a la figura humana evidenciaban su trabajo circunscripto al postimpresionismo.

Otro detalle que llama la atención es que si bien el dibujo predomina, la figuración natural ha sido manipulada por el pintor con la finalidad de otorgarle armonía a la composición. Este aspecto quedaba en evidencia al observar los brazos del niño: concretamente, el brazo derecho parece ancharse en la inflexión del codo de una forma abrupta para conservar la centralidad de la naranja.

Por otra parte, podemos observar que la naranja se encuentra en el centro del torso del niño y a una distancia equivalente de ambos codos. Consecuentemente con lo anterior, si observamos la figura desde abajo hacia

arriba hasta la altura del cuello, notaremos que ésta se encuentra totalmente de frente. Sin embargo si ahora observamos la cabeza notaremos que las líneas del cuello están cargadas hacia nuestra izquierda, y en consecuencia, la cabeza parece desplazarse sutilmente hacia nuestra derecha. Esta manipulación de las figuras evidenciaba que Isaías Cabezón estaba poniendo en práctica algunas de las posturas de Cézanne.



FIG. 14. Laureano Guevara: *El bote blanco*, 1927
33x46 cm, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

Otro de los artistas que se presentó en el Salón de 1928 fue Laureano Guevara. En una de sus obras en exposición, llamada “*El bote blanco*”, el pintor evidenció dos cosas: la primera de ellas, el vestigio de su paso por Europa al representar un canal danés²¹³. La segunda, fue expresarse mediante los cánones del postimpresionismo. El pintor resaltó una composición geométrica evidenciada en los muros y techos de las casas, y también representó una

²¹³ Véase el catálogo del Salón Oficial en *Catálogo del Salón Oficial de 1928*. Santiago de Chile: Imp. Siglo XX, 1928.p, 55.

perspectiva particular: en vez de proyectar líneas rectas (a la forma clásica) desde los diversos puntos de fuga, parece proyectar un sentido de esfericidad.

La pintura de Guevara parece reflejar fielmente las influencias que Juan Francisco González impulsó en los artistas de la época. Si bien las manchas predominan no caben dudas de que la línea posee una importancia preponderante. Y así como el sentido de la obra nos parece dar la idea de esfericidad, la simpleza de la composición acompañada de los respectivos colores nos lleva a volver sobre los postulados de Paul Cézanne. Por su parte, las pinceladas cursivas presentes en el agua del canal nos llaman la atención y parecen reflejar algunas influencias de Vincent Van Gogh.

Desde la perspectiva artística, las tendencias pictóricas que se encontraron en el Salón Oficial de 1928 no estaban directamente relacionadas con lo que estaba ocurriendo en ese momento en Europa. Tanto el postimpresionismo como el *fauvismo* eran vías que hacia la década de 1920 se encontraban en declive. Por ello, la repercusión que provocaron los artistas de los años 1920's en Chile demostró que la enseñanza y la crítica de la pintura nacional se encontraba aún arraigada a una fuerte tradición neoclásica y realista. Sin embargo, podemos establecer justamente que el arte chileno no se encontraba en posición de periferia respecto a las tendencias europeas de la época. Por el contrario, como se ha señalado justamente, con la llegada del proyecto de modernidad a Latinoamérica podemos hablar de vanguardias simultáneas. Es decir, que en nuestro caso los artistas chilenos de la época no copiaron el arte proveniente desde Europa, sino que fueron capaces de crear algo nuevo con los elementos adquiridos en sus respectivas experiencias²¹⁴.

²¹⁴ El concepto de vanguardia simultánea fue acuñado recientemente por Andrea Giunta. Si bien su lectura apunta al arte latinoamericano post segunda Guerra Mundial, sus directrices bien pueden aplicarse a la década de 1920, ya que fue en esta época cuando la modernidad artística comenzó a ser difundida en nuestro país. Por otra parte, la lectura de Bernardo Subercaseaux también apunta hacia una nueva manera de concebir el arte chileno gracias a los artistas de la década señalada; para él tampoco se trata de un viaje a Europa en el que sólo se

Más allá de lo anterior, los pintores que nombramos anteriormente y otros como Pablo Vidor (1892-1991), Camilo Mori, Graciela Aranís (1908-1996), Marco Bontá (1899-1974) e Inés Puyó (1906-1996), entre otros²¹⁵; provocaron que la discusión en torno al rol del arte y las consecuencias que estaban teniendo las reformas de Isamitt se agudizaran aún más.

La Sociedad Nacional de Bellas Artes reaccionó al Salón a través de su revista de divulgación “Bellas Artes”²¹⁶ enunciando que

El esoterismo artístico constituido por la Dirección de la Escuela de Bellas Artes y los intereses que lójicamente se han creado a su alrededor, más que tolerados, defendidos por el Ejecutivo, van marcando ya el rumbo hacia el desastre²¹⁷.

Sus declaraciones iban enfocadas hacia la gestión de Carlos Isamitt como Director de la Escuela de Bellas Artes, y hacia la apertura que éste estaba provocando con sus reformas. Para los detractores de Isamitt, la Escuela estaba adquiriendo un carácter popular que era perjudicial para preservar modelos plásticos basados en la tradición neoclásica o en el realismo que había instalados Fernando Álvarez de Sotomayor.

El Salón Oficial de 1928 significó un momento de crisis en el escenario artístico institucional ya que las tres posturas en torno a la dirección del arte nacional erosionaron producto de esa exposición. Por una parte se encontraban las reformas de Isamitt y todos los artistas afines a éstas²¹⁸; por otra parte se

mimetiza lo aprendido allá. La característica esencial de los artistas de los años veinte en Chile es que son capaces de crear algo nuevo y auténtico utilizando las herramientas adquiridas. Para profundizar en ambas lecturas véanse GIUNTA, Andrea. Op.cit. p, 18-20. Y SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Op.cit. p, 163-175.

²¹⁵ Revisar *Catálogo del Salón Oficial de 1928*. Santiago de Chile : Imp. Siglo XX, 1928.p, 51-66.

²¹⁶ La revista “Bellas Artes” surgió precisamente como reacción al Salón Oficial de 1928 y se publicaron dos números.

²¹⁷ CASTILLO ESPINOZA, Eduardo, MUÑOZ HAUER, Mariana, ÁLVAREZ CASELLI, Pedro, et al. *Artesanos, Artistas, Artífices*. Op.cit. p, 79.

²¹⁸ Recordemos que las reformas de Isamitt estaban orientadas a integrar las posturas de los artistas chilenos más rupturistas con el plan del gobierno, el cual consistía en crear un arte

encontraba el plan de la Sociedad Nacional de Bellas Artes²¹⁹ y por último la estrategia del gobierno. Ninguna de las tres posturas coincidían y cada una veía una forma particular de dirigir la educación artística. El resultado de ese desencuentro fue la intervención directa del gobierno en la Escuela de Bellas Artes y en el futuro de la mayoría de los artistas que habían expuesto en el Salón Oficial de 1928.

1.4. El cierre de la Escuela de Bellas Artes

Hacia octubre de 1928 el Ministro de Hacienda, Pablo Ramírez (1886-1949)²²⁰, se hizo cargo de forma interina del Ministerio de Educación y zanjó los desajustes en torno al plan de educación artística. Ramírez intervino de forma directa en la Escuela de Bellas Artes y puso punto final a las reformas que estaba llevando a cabo Carlos Isamitt.

nacional al servicio del país (sin influencias externas). Para ello Isamitt apoyó el fortalecimiento de la sección de Artes Aplicadas integrando a esos artistas como docentes de la misma. Para Isamitt la reforma consistía en integrar las influencias foráneas más recientes con las artes aplicadas.

²¹⁹ La Sociedad Nacional de Bellas Artes pretendía hacer cumplir la idea del gobierno de crear un arte nacional a través de la formación de artistas bajo las influencias de los modelos neoclásicos y del realismo. Ellos no veían con buenos ojos la progresiva importancia de la sección de artes aplicadas, ni tampoco estaban dispuestos a aceptar las tendencias que pregonaban los artistas afines al Grupo Montparnasse. La Sociedad creía en un programa basado en el tema costumbrista para hacer surgir un arte propiamente nacional. Tampoco simpatizaban con el arte precolombino o aborígen porque lo asociaban al primitivismo.

²²⁰ Abogado y político parte del Partido Radical. Contaba con una amplia trayectoria política: se había desempeñado como diputado desde 1912 hasta 1921, instancia en la que había integrado diversas Comisiones. También se desempeñó como diputado en el período 1924-1927. Fue Ministro de Justicia e Instrucción Pública en 1919 y Ministro de Hacienda en el período 1927-1929. Ministro de Agricultura, Industria y Colonización en 1927 y Contralor General de la República en el período 1927-1929.

La primera medida de Ramírez fue suprimir el Departamento de Educación Artística cuyo Decreto se firmó el 31 de diciembre de 1928. En su lugar repuso la Dirección General de Educación Artística²²¹ y al respecto se señalaba que

Dependerán de la Dirección General de Educación Artística los siguientes establecimientos: Escuela de Artes Aplicadas, Academia de Bellas Artes, Curso de Profesores de Dibujo, Sección Decorado y Proyecciones Escolares, Museo de Bellas Artes, Museo Nacional, Museo de Valparaíso, Museo de Concepción, Museo de Talca y Conservatorio Nacional de Música²²².

La intervención del Ministro Ramírez no se limitó solamente a reinstalar la mencionada institucionalidad. El decreto también estipulaba las funciones que tendría el nuevo Director General de Educación Artística quién sería

A la vez Director de la Escuela de Artes Aplicadas, de la Academia de Bellas Artes y del Museo de Bellas Artes (...) Tendrá a su cargo la supervigilancia de los establecimientos dependientes de la Dirección General de Educación Artística y ejercerá respecto de ellos las facultades que le fueron conferidas²²³.

Sin embargo, hasta aquí el nuevo decreto simplemente aludía a las prerrogativas que tendría el nuevo Director General de Educación Artística, que como se observa, absorbería las funciones del Director de la Escuela de Bellas Artes. La medida drástica del Ministro Ramírez apuntaba hacia otra dirección: el cierre de la Escuela de Bellas Artes.

²²¹ La Dirección General de Educación (de la que se desprende la de Educación Artística) había sido creada en 1927 pero sólo perduró durante dos meses. En septiembre del mismo año el Ministro de Instrucción Pública en ese momento, Eduardo Barrios, la suprimió creando en su lugar los Departamentos de Educación. Éstos se dividían en Departamentos de Instrucción Primaria, Secundaria y Artística.

²²² *Organización de la Dirección General de Educación Artística*. Santiago de Chile: Archivo Nacional Siglo XX, Fondo Ministerio de Educación, Vol.5267, núm.6140, 31 de diciembre de 1928.p, 2.

²²³ *Ibíd.*

El gobierno entendía que la enseñanza de las Bellas Artes debía servir a las nuevas necesidades y por ello tenía que hacerse cargo de esa rama de la educación. Por ello el cierre de la Escuela fue justificado de la siguiente manera:

El Gobierno tiene el propósito de dirigir esta importante rama de la educación hacia los siguientes fines:

1° que ella proporcione una verdadera cultura artística,

2° que la aplicación de las artes sirva a las diferentes actividades productoras nacionales, y

3° que el cultivo del arte habilite al artista para ganarse la vida, y no sea como hasta ahora, un motivo de miseria;

Que la actual organización de la educación artística, no obstante las gruesas sumas que el Gobierno ha invertido en ella, no corresponde a ninguno de los fines señalados²²⁴.

De esta manera el gobierno detenía la reforma propuesta por Carlos Isamitt pero al mismo tiempo ponía un freno a las tendencias que perseguía la Sociedad Nacional de Bellas Artes. La idea del ejecutivo fue enviar a los artistas a Europa para que se perfeccionaran y para que pudieran ser un real aporte a su vuelta. Ello quedaba estipulado de la siguiente manera:

Se hace necesario dar oportunidad a profesores y alumnos de perfeccionarse en centros de máxima cultura con el propósito de que a su vuelta al país creen el ambiente indispensable y apliquen y trasmitan con éxito sus conocimientos en la Escuela de Artes Aplicadas y demás establecimientos educacionales (...) con la reorganización dispuesta en este decreto y a pesar de establecerse nuevos organismos y actividades, el costo de la educación artística disminuye de \$1.400.000 que se le destinó en 1928 a \$1.130.000, produciéndose una economía de \$270.000²²⁵.

²²⁴ *Ibíd.*, p. 1.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 2.

Si bien el escenario económico que atravesaba el país era complejo, esta decisión por parte del ejecutivo no obedecía a rescatar gran parte del dinero que se destinaba a la Escuela de Bellas Artes ya que como se veía, el excedente era sólo de \$270.000. Por ende, la reforma de Ramírez iba más allá del aspecto monetario. El Ministro pretendía guiar la formación de los artistas y futuros profesores de las Bellas Artes ya que las reformas de Isamitt sólo habían contribuido a polarizar más el entramado artístico.

Como los artistas partirían a estudiar a Europa, la Academia de Bellas Artes (sección de Arte Puro) sería cerrada. Podemos evidenciar este hecho de la siguiente manera:

La Academia de Bellas Artes comenzará a funcionar una vez terminado el plazo de tres años señalado en el N°2 del presente decreto y tendrá por objeto la preparación y perfeccionamiento de los artistas que, según el reglamento que dicte el Presidente de la República, tendrán opción a seguir sus cursos (...) su organización definitiva se hará una vez practicados los estudios respectivos que se encomendarán a los pensionados que van al extranjero²²⁶.

La otra sección de la Escuela de Bellas Artes, la llamada Escuela de Artes Aplicadas, no fue cerrada y continuó sus funciones con cursos como el de dibujo lineal e industrial, modelado, fundición artística, tallado en madera, cultura ornamental, cerámica, tejidos, entre otros. Tampoco cesaría en sus funciones el Museo de Bellas Artes, pero éste se reformaría cuando los artistas pensionados regresaran al país.

De esta manera, el hecho de que la otra sección de la Escuela así como el Museo de Bellas Artes siguieran funcionando contribuye a interpretar que la reforma del Ministro Ramírez se había llevado a cabo porque la enseñanza de las Bellas Artes y el rol de éstas pasó por su momento más crítico durante el

²²⁶ *Ibíd.*, p. 3-5.

año 1928. Las diversas tendencias que estaban de moda en el país durante fines de la década de 1920 estaban erosionando el plan del gobierno y el cierre de la Academia aparecía como una de las pocas vías válidas para apaciguar las tensiones en torno al rol del arte.

Como dijimos anteriormente, el plan de reforma del gobierno estimaba que el arte debía ponerse al servicio económico del país, por ende, en una tendencia hacia la industrialización o al menos, hacia el rol activo del Estado en la economía nacional, la Escuela de Artes Aplicadas siguió funcionando porque era en esta institución donde más fácilmente el gobierno podía concretizar su proyecto. De hecho, y como veremos más adelante, los artistas que fueron enviados a perfeccionarse a Europa iban becados para estudiar artes aplicadas y no otras ramas. Por su puesto, los artistas aprovecharon la instancia para seguir conociendo y estudiando más sobre las tendencias vanguardistas de la época y no sólo artes aplicadas.

La idea del gobierno era pensionar a los artistas durante un período de tres años (y mantener cerrada la Academia durante el mismo período) para que cuando volvieran al país se hicieran cargo de la docencia y administración de la Escuela y Museo de Bellas Artes. De esta forma se pretendía que los artistas de la Academia de Bellas Artes se especializaran en anatomía artística, escultura y ornamentación, dibujo, grabados y agua fuerte, estética e historia del arte, pintura, decoración y pintura al fresco. También se pensionarían a artistas que se perfeccionaran en otras Artes Aplicadas, específicamente en dibujo artístico lineal y técnico, tallado en madera, fundición, afiches y escenografía, cerámica, tejidos y encuadernación, entre otras especialidades²²⁷.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 5-6.

El Decreto n°6140 que acabamos de revisar comenzó regir a partir del 1 de enero de 1929, y con ello sólo quedaba por ver quiénes serían los artistas que partirían a Europa en calidad de pensionados por el Gobierno de Chile.

El desenlace no tardó en llegar y con fecha 5 de marzo de 1929 la Contraloría General de la República tomaba razón del Decreto n°549 que nombraba a los artistas que estudiarían en el viejo continente:

Comisiónase a contar desde el 1° del actual, a los profesores y alumnos de la ex-Escuela de Bellas Artes que se indican a continuación para que, de acuerdo con las disposiciones generales del decreto N°6140 citado, estudien y se perfeccionen en los países que se expresan las asignaturas y sus aplicaciones a las Artes aplicadas que se mencionan en cada caso²²⁸.

Finalmente se pensionaría a un total de 26 artistas²²⁹: Totila Albert, Jorge Magde Cortés, Julio Ortiz de Zárate, Camilo Mori, Isaías Cabezón, Emilia Guevara, Julio Vásquez, Luis Vargas Rosas, Oscar Millán, Graciela Aranís, Héctor Banderas, Gustavo Carrasco, María Valencia, René Meza Campbell, Héctor Cáceres, Teresa Miranda, Laura Rodig Pizarro, Amando Lira, Laureano Guevara, Abelardo Bustamante, Ignacio del Pedregal, Inés Puyó, Augusto Eguiluz, Roberto Humeres, Marcial Lema y Rafael Alberto López.

Cada uno de ellos estudió diversas ramas del arte, principalmente en Italia, Alemania y Francia. Ahora bien, parece contradictorio que el gobierno financiara a artistas que no formaban parte de la idea central del arte nacional que intentaba plasmar el ejecutivo (ligado hacia el arte aplicado y el desarrollo del país). Ese fue el caso de la mayoría de los artistas pensionados, algunos de los

²²⁸ *Comisiónase a los profesores y alumnos de la ex-Escuela de Bellas Artes para que estudien y se perfeccionen.* Santiago de Chile: Archivo Nacional Siglo XX, Fondo Ministerio de Educación, Vol.5334, núm.549, 5 de marzo de 1929,p. 1.

²²⁹ El Decreto n°6140 establecía que los pensionados serían 20 profesores y 15 alumnos. Sin embargo durante el transcurso del verano de 1929 ese número quedó reducido finalmente a 26 pensionados.

cuales habían instalado el debate por primera vez con la exposición del Grupo Montparnasse del año 1923 como Luis Vargas Rosas, Camilo Mori y Julio Ortiz de Zárate. También había otros pensionados que habían destacado en el Salón Oficial de 1928 como Isaías Cabezón, Graciela Aranís, Inés Puyó, Laureano Guevara, Abelardo Bustamante y Augusto Eguiluz²³⁰. La respuesta a esa situación la daría el propio Carlos Isamitt: “el cierre de Bellas Artes fue conseguido además del Ministro Ramírez, por un grupo de amigos artistas que habían concertado invertir esos presupuestos en un viaje colectivo de pintores a Europa”²³¹.

Lo que Isamitt declaraba era que la nómina de pensionados a Europa se había llevado a cabo a través de un criterio de compadrazgo²³². De hecho el Ministro Ramírez había pedido asesoría al propio Isaías Cabezón y posteriormente éste y Camilo Mori serían designados como inspectores de estudios de los artistas pensionados. Este proyecto se comenzó a germinar hacia fines de 1928 y sin que Isamitt tuviera la menor idea²³³.

El hecho de que la mayoría de los artistas renovadores de la plástica nacional hayan sido pensionados por el Ministro Ramírez es una muestra más de que las tendencias renovadoras de la década de 1920 prácticamente ya formaban parte de la institucionalidad hacia fines de la misma. Salvo algunas excepciones, como la Sociedad Nacional de Bellas Artes, la escena plástica

²³⁰ Sin embargo habían artistas como Julio Ortiz de Zárate, Isaías Cabezón y otros, que estaban dispuestos a desarrollar las Artes Aplicadas en el país, algo que sí estaba relacionado con el plan del gobierno.

²³¹ CASTILLO ESPINOZA, Eduardo, MUÑOZ HAUER, Mariana, ÁLVAREZ CASELLI, Pedro, et al. *Artesanos, Artistas, Artífices*. Op.cit. p, 83.

²³² Recordemos que Isamitt había nombrado a Isaías Cabezón y a Laureano Guevara como profesores de la Escuela de Bellas Artes para el año 1929, mientras que Camilo Mori figuraba como subdirector del Museo de Bellas Artes. Es decir, estos artistas podrían considerarse como partes de las reformas de Isamitt, sin embargo su aparición en la lista de pensionados fue lo que parecía sorprender a Isamitt.

²³³ El director de la Escuela de Bellas Artes en ese momento ya había estipulado el presupuesto para el año 1929 y ya había contratado a los profesores.

nacional ya había comenzado a experimentar otros estilos, temáticas y motivos pictóricos.

Las palabras de Patricio Lizama sintetizan de forma precisa la intervención de Pablo Ramírez y lo que esto significó:

El cierre de la Escuela de Bellas Artes se puede entender como el triunfo de las posiciones nacionalistas que promovían la industrialización y que sustentaban una educación con contenido útil, orientada a desarrollar las aptitudes productoras y especializadas. En este mismo plano, se podría pensar también en el triunfo de Ortiz de Zarate pues el viaje de los pensionados a Europa favorecía su proyecto de reorientar el arte puro hacia el desarrollo económico (...) Por último, se puede advertir un triunfo del Estado producto de su intervención en el campo plástico y no de la Escuela de Bellas Artes que dirigida por Isamitt, tenía una gestión más autónoma (...) La clausura de la Escuela, además, se puede considerar como el triunfo del trabajo emariano iniciado en 1923. Si bien los pensionados fueron a estudiar arte aplicado y no arte puro, Emar en lo esencial tuvo éxito porque en sus artículos iniciales y en las "Notas de Arte", él siempre postuló la necesidad de cambiar la enseñanza impartida por la Escuela de Bellas Artes (lo que hizo Isamitt) y de enviar a los pintores a estudiar a Europa (lo que hizo Ramírez)²³⁴.

Finalmente el 14 de noviembre de 1929 se crearía la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile²³⁵, suprimiendo así la Dirección General de Educación Artística. Esta Facultad absorbió a la Escuela de Bellas Artes de forma definitiva y profesionalizaría la educación artística en Chile, poniendo un punto final a la serie de reformas que se intentaron llevar a cabo durante la década de 1920.

²³⁴ LIZAMA, Patricio. El cierre de la Escuela de Bellas Artes. Op.cit. p, 149.

²³⁵ De esta manera, la Escuela de Bellas Artes tendría autonomía respecto del Ministerio de Educación. Mientras que la Escuela de Artes Aplicadas también adquirió autonomía respecto de la Escuela de Bellas Artes y pasó a formar parte de la Facultad de Bellas Artes.

1.5. Las proyecciones plásticas del Gobierno de Ibáñez: La Exposición Iberoamericana de 1929

Al gobierno de Carlos Ibáñez del Campo le correspondió organizar la concurrencia de Chile a la Exposición Iberoamericana que se desarrolló en Sevilla en 1929. Esta exposición evidenció la manera en que el gobierno quería transmitir una idea del país hacia el exterior a través del arte. Vale decir, esta instancia reflejó fielmente lo que hemos tratado en páginas anteriores: la idea del ejecutivo de plantear un arte nacional.

Por otra parte, la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue trascendente porque aunó lo que hemos establecido al inicio de esta investigación: el concepto de nacionalismo que comenzó a cambiar a partir del siglo XX²³⁶. A nuestro entender, la Exposición de Sevilla del año 1929 fue uno de los acontecimientos que sintetizó los procesos que hemos descrito durante todas las páginas anteriores. Como si se tratara de una convulsión de procesos y hechos que confluyen en un acontecimiento específico, esta instancia cerraría, desde el punto de vista artístico, la década de 1920 en Chile dándonos una pequeña muestra sobre la pintura mural que se hizo presente por primera vez en una instancia de esas dimensiones, marcando uno de los antecedentes del nacimiento del muralismo en Chile.

²³⁶ En el período imperaba un fuerte nacionalismo, que en Chile fue extremado por la promoción que hizo el gobierno de Ibáñez del Campo. En este sentido, el nacionalismo que comenzó a surgir en el siglo XX tenía como referentes al romanticismo alemán y a las ideas del darwinismo social francés. De estos referentes surgió la idea de reemplazar la idea de nación que poseía una definición republicana a una idea de nación que destacaba lo étnico, lingüístico y la base racial de las comunidades. Desde esta nueva perspectiva, lo que daba cohesión a las naciones no eran los límites territoriales ni las instituciones, sino cuestiones como el idioma, las tradiciones, la memoria en común y otros elementos propios del folklor. Para mayor información véase DÜMMER SCHEEL, Sylvia. Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Op.cit. p, 87.

1.6. La organización y las ideas presentes en Sevilla

En octubre de 1929 se celebró la Semana de Chile en la Exposición Iberoamericana²³⁷, para ello nuestro país tuvo que construir un edificio que albergara a la comitiva chilena y su muestra. Si bien las autoridades nacionales habían aceptado la invitación en 1926, no fue hasta el nombramiento de Carlos Ibáñez del Campo como Ministro del Interior el 9 de febrero de 1927 que se comenzó a organizar la concurrencia de Chile a Sevilla²³⁸.

Luego de su ascenso como Presidente de la República, Ibáñez nombró a una Comisión Organizadora que se encargaría de velar por los contenidos de la exhibición y debían realizar las labores de preparación. Entre los personajes que conformaron esta Comisión se encontraban el historiador Alberto Edwards Vives²³⁹, el arquitecto Ricardo González, el director de El Mercurio Carlos Silva Vildósola y el periodista de La Nación Carlos Dávila²⁴⁰. También se nombraron subcomisiones en las que confluyeron orientaciones de toda índole, por ejemplo una comisión estaba formada por José Perotti y Julio Ortiz de Zárate mientras que en otra estaba su antaño ferviente crítico Nathanael Yáñez Silva.

El gobierno a través de su Comisión Organizadora consideraba que la Exposición Iberoamericana era el escenario ideal para posicionar una idea de

²³⁷ Para ello, Chile debía crear un pabellón que lo representara. Por otra parte, la invitación oficial llegaría a las autoridades chilenas el 19 de noviembre de 1924. En un principio la Exposición tenía un carácter hispanoamericano, sin embargo posteriormente se decidió incluir a Portugal e incluso a Estados Unidos, por ello el nombre cambió de hispanoamericano a iberoamericano. De esta manera se puede entender que si bien no era una exposición universal, sí tenía un gran parecido. El certamen tuvo su apertura el 9 de mayo de 1929 y culminó el 21 de junio de 1930.

²³⁸ Hasta ese momento el Presidente Emiliano Figueroa y el canciller Jorge Matte Gormaz no habían llevado a la práctica ninguna labor respecto al pabellón de Chile en Sevilla. A fines de 1926 otros países como Argentina o Perú ya tenían los planos listos para la construcción de sus edificios en tierras sevillanas.

²³⁹ Quien luego fue nombrado comisario general y viajó a España a fines de 1928 para supervisar el correcto desempeño de los encargados de levantar el pabellón chileno.

²⁴⁰ Junto a estos miembros habían otros que también provenían desde el mundo político y periodístico principalmente. Véase DÜMMER SCHEEL, Sylvia. *Sin tropicalismos ni exageraciones*. Op.cit. p, 61-63.

país que se proyectara y enalteciera el prestigio nacional. Lo que se pretendía era dar a conocer el nombre de Chile y diferenciarlo de sus vecinos latinoamericanos²⁴¹, para ello se buscaba instalar una imagen de progreso a través de la escenificación de un país moderno y adelantado.

La idea de progreso que querían transmitir las autoridades poseía dos acepciones. La primera de ellas, era la idea de progreso material y tangible, acorde a un país moderno. La segunda acepción apuntaba a un rasgo racial: resaltar el carácter progresista de la nación. Esta perspectiva, acorde a las ideologías de la época, planteaba el compromiso de los habitantes de la nación para alcanzar dicho progreso a través de su espíritu de esfuerzo y laboriosidad²⁴².

Parte de esas intenciones quedaban de manifiesto en la guía que las autoridades chilenas llevaron a Sevilla para publicitar al país. En ese libro se establecía que la Exposición Iberoamericana

No se trata de una mera exhibición de la capacidad económica e industrial del nuevo continente, ni de las habilidades obtenidas en los cuatro siglos de civilización europea. Hay otros objetivos trascendentales en esta gran convocatoria de naciones (...) gracias al espíritu de empresa y de ejecución que caracteriza al nuevo Gobierno, nuestro país concurre con una apreciable demostración de valores culturales y materiales a este gran torneo (...) creemos que no es todo lo que este Chile de hoy, pletórico de ansias renovadoras de optimismo y de esfuerzo, merece (...) Estamos ciertos que sus páginas [las del libro] despertarán más de un gesto de asombro, porque muchos descubrirán en

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 141.

²⁴² En ese sentido se buscaba evitar que Chile fuera calificado como un pueblo perezoso, débil, mísero y falto de industrias. Véase *Ibíd.*, p. 156.

ellas la existencia ignorada de un país distinto al de ayer, con mentalidad nueva²⁴³.

Como se observa, la intención de las autoridades chilenas era demostrar que el país estaba en franco progreso cultural y material, para ello el citado texto también ofrecía una suerte de diccionario sobre temas como las instituciones políticas chilenas, las industrias, la agricultura, las artes, la prensa y la ocupación de la zona austral. El objetivo era mostrar (de forma escrita) en qué estado se encontraba Chile hacia el año 1929 y cuáles habían sido los obstáculos que la nación había sobrepasado para ello.

En la misma línea, la guía oficial de la Exposición describía el pabellón chileno de la siguiente manera:

El joven arquitecto, don Juan Martínez Gutiérrez, ha tratado que este Pabellón sea fiel intérprete del carácter y de las modalidades de la raza y en su estructura refleja el ambiente chileno y el origen ibero-americano. El esqueleto del pabellón está compuesto de ladrillos y de hormigón armado, con un estuco claro en su parte externa, también de ladrillos, igual a las edificaciones andaluzas y tiene grandes trozos de cantería con ornamentos indígenas, que simbolizan las cualidades de la raza chilena²⁴⁴.

De esta manera, el componente racial fue evidente en la muestra chilena y sólo faltaba por ver cómo se estructuraría el pabellón chileno y qué tipo de muestras artísticas se expondrían en Sevilla.

El edificio diseñado por Juan Martínez Gutiérrez (1901-1971)²⁴⁵ representó al país a través de evocaciones simbólicas que sugerían la presencia de la

²⁴³ *Chile en Sevilla: (el progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929)*. Santiago de Chile : Cronos, 1929.p, 5. Los corchetes son nuestros.

²⁴⁴ *Ibid.*, p, 46.

²⁴⁵ Quien en el año 1927 ganó a través de concurso público la ejecución del Pabellón chileno en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

Cordillera de los Andes²⁴⁶. Se utilizó la geografía chilena como una forma de evidenciar el carácter nacional²⁴⁷, al contrario de lo que había ocurrido en anteriores exposiciones como las de París en 1867 y 1889, donde Chile había optado por montar pabellones de arquitectura francesa²⁴⁸. La década de 1920 ya no ofrecía un contexto ideal para representar el progreso a través de un mimetismo estético con el continente europeo. La convulsión que vivió el arte chileno a partir del siglo XX y los desajustes respecto a las formas plásticas tradicionales permitieron que hacia 1929 la propuesta nacional fuera una especie síntesis entre los elementos foráneos y autóctonos.

De ahí que la Exposición Iberoamericana de 1929 fuera la primera en la que Chile llevó elementos propios del folklore y del arte indígena: bailes típicos, música, mobiliario con estética mapuche y murales que ilustraban a diversos personajes populares²⁴⁹. Sin embargo estos elementos no tuvieron mayor protagonismo ya que algunas autoridades consideraban que no eran acordes con la idea de progreso y civilidad que se quería expresar. Fue por ello, que la idea de la Cordillera apareció como una solución: durante las primeras décadas del siglo XX, el clima comenzó a ser visto como un denominador de la chilenidad.

En el pabellón se utilizó el concepto de clima y de geografía que imperaba en la época para desligarse de los otros países. En el período, influenciado por el darwinismo social, se creía que el medio físico de un país influenciaba la formación de las características de su población por lo que una de las tesis

²⁴⁶ La edificación de Chile contrastaba con la de otros países, que construyeron edificios de corte indigenista casi en su totalidad. Chile no utilizó una estética indigenista porque se reconocía la inferioridad en este campo respecto a otros países como México, Guatemala o Perú.

²⁴⁷ Proyectando la idea de que Chile era un país moderno también se intentaba cumplir con los objetivos económicos de atraer a los inversionistas al país, ampliar los mercados para la producción industrial y promover el turismo.

²⁴⁸ Así, se daba una impronta europea al país y lo acercaba a la idea de civilización. DÜMMER SCHEEL, Sylvia. *Metáforas de un país frío*. Op.cit.

²⁴⁹ *Ibíd.*

dominantes hacia 1929 era que el clima templado estaba asociado al desarrollo y los climas cálidos a la barbarie²⁵⁰. Como veremos más adelante, una de las pinturas murales presentadas por Laureano Guevara enfatizaría el carácter frío del clima nacional y representaría a la araucaria como producto de ese clima, contrarrestando así esta vegetación con la palma, propia de los climas cálidos.

1.7.El Pabellón chileno

Como dijimos anteriormente, la arquitectura del pabellón chileno era distinta a la del resto de los edificios latinoamericanos presentes en la exposición. El edificio no transmitió la identidad nacional a través de un estilo arquitectónico de decoraciones típicas, ya que en Chile no existía un estilo de estas características. Por el contrario, las formas simbólicas sí lo hicieron. De esta manera se proyectó una estructura con tres pisos de alto, con grandes murallas coronadas por una torre. Los colores de la fachada reforzaban la idea de alusión a las montañas a través de tonos grises que se iban volviendo blancos a medida que ascendían²⁵¹, proyectando la Cordillera y la carga ideológica que ésta tenía.

En el segundo piso del pabellón se instaló la Sección de Arte Araucano y Popular. Allí se exhibieron objetos típicos del arte campesino y mapuche, por ejemplo en la Sala de Arte Araucano había telares, alfombras, ponchos, alfarería, instrumentos musicales, platería y armas. Mientras que en la Sala de Arte Popular se mostraron tejidos de lana, gredas, juguetes de trapo, monturas y espuelas, entre otros objetos. De esta manera, el rol de estas salas no fue el destacar desde el punto de vista artístico sino que evidenciar el carácter

²⁵⁰ El clima cálido ofrecía una naturaleza abundante y fértil y de ello se producía un relajo en sus habitantes, al contrario de lo que ocurría en los climas más adversos donde emergía un espíritu de esfuerzo y superación de la población. *Ibíd.*

²⁵¹ DÜMMER SCHEEL, Sylvia. Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. *Op.cit.* p, 105.

nacional como manifestación racial²⁵². Tampoco se pretendía que los asistentes generalizaran el carácter nacional a través de los elementos indígenas y campesinos. La presencia de éstos estaba en relación a evidenciar un pasado ancestral para la nación chilena.

Además, la idea de incluir las artesanías en la conceptualización de las artes aplicadas era una idea que se venía gestando desde fines del siglo XIX. Sin dudas, incluir las artesanías indígenas y populares al concepto de artes aplicadas conllevaba la idea de dotar a las clases bajas de herramientas para que se transformaran en un agente modernizador y catalizador del progreso de la nación, y en un componente activo de la industrialización del país²⁵³.

La contraportada del libro oficial que presentó Chile en la concurrencia ilustraba de forma clara el lugar que ocupaba el elemento indígena en la conformación de la nación chilena.

²⁵² *Ibíd.*, p. 100.

²⁵³ Para mayor información véase BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva, GUERRERO, Claudio, et al. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago de Chile : LOM Ediciones, 2009.p, 390-405.



FIG. 15. Fuente: *Chile en Sevilla: (el progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929)*. Santiago de Chile : Cronos, 1929.(imagen en blanco y negro)

En esta imagen²⁵⁴ aparecen cuatro personajes ordenados de forma jerárquica, y dispuestos racialmente en orden vertical. Arriba, el hombre blanco que representaba a las élites del país y que además guía al resto de los

²⁵⁴ La influencia del art decó parece ser evidente: no sólo por las decoraciones que rodean la escena central sino también porque hacia la década de 1920 éste había penetrado ya en la publicidad de la época. Por otra parte lo geométrico, esquemático, el movimiento que parece representar y la presencia del indígena resalta la presencia del art decó en la imagen. Además otros elementos como el rascacielos, las figuras en perfil, el ordenamiento de la ciudad y la presencia de lo urbano nos hacen pensar en la intencionalidad de quienes construyeron esta imagen: sin dudas la idea es develar una idea de progreso, una idealización de la época industrial a la que supuestamente Chile estaba llegando. Elementos del art decó que sintetizaban de gran manera lo que pretendía mostrar el gobierno de Ibáñez en Sevilla. Sobre las características esenciales del art decó y su manifestación en Chile véase BARBAS NIETO-LAINA, Ricardo. *La publicidad del nitrato de Chile en el primer tercio del siglo XX. Ejemplos de art deco en el valle de Henares. Azulejería, cerámica y publicidad* [en línea]. 2011. Disponible en : http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123277_recurso_2.pdf.

personajes hacia el progreso simbolizado por un rascacielos. El personaje indígena aparte de ser el último es el único que no mira hacia adelante y por el contrario, vuelca su mirada atrás²⁵⁵. Es además el único que está sobrecargado de elementos visuales, contribuyendo a la idea de que su presencia en la nación no era algo que todos los sectores aceptaran, ya que si bien se integró el elemento indígena en la exposición chilena en Sevilla, lo cierto es que su inclusión fue motivo de dudas durante toda la organización del evento.

1.8. Proto-pintura mural

Años antes de la exposición de Sevilla, el pintor Arturo Gordon (1883-1944) había obtenido la Primera Medalla del Salón Oficial de Bellas Artes del año 1926 en la sección de arte decorativo²⁵⁶. Sus obras premiadas correspondían a dos estudios de las pinturas murales *Alegoría de las Bellas Artes* que serían ejecutadas en el edificio de la Biblioteca Nacional el año 1929²⁵⁷.

²⁵⁵ DÜMMER SCHEEL, Sylvia. Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Op.cit. p, 103.

²⁵⁶ *Exposición de Bellas Artes: Catálogo ilustrado del Salón de 1927*. Santiago de Chile : Imp. Siglo XX, 1927.p, 32.

²⁵⁷ La fuente directa sobre la obtención del primer lugar por parte de Gordon en: *Exposición de Bellas Artes: Catálogo ilustrado del Salón de 1926*. Santiago de Chile : Imp. Siglo XX, 1926.p, 31. Véase también: MATURANA, Lilia. Op.cit. p, 37.



FIG. 16. Arturo Gordon: *Alegoría de la música*, 1929
330x297 cm, pintura al óleo, Biblioteca Nacional
Fuente: MATURANA, Lilia. “*Alegoría de las Bellas Artes*” Arturo Gordon (1883-1944).



FIG. 17. Arturo Gordon: *Alegoría de las letras*, 1929
330x297 cm, pintura al óleo, Biblioteca Nacional
Fuente: MATURANA, Lilia. “*Alegoría de las Bellas Artes*” Arturo Gordon (1883-1944).

Los bocetos de estas obras despertaron la admiración de las autoridades y de los artistas de la época. Si bien Gordon representó a los personajes con vestimentas a la manera clásica griega lo que planteaba no era una recuperación del mundo antiguo sino una crítica a la creación en las Bellas Artes. Ello se ponía de manifiesto al observar que las figuras se mostraban distantes y melancólicas. La alegoría de la música no parecía transmitir la idea de inspiración y la mujer prácticamente parecía abandonar cualquier intento. De esta manera, Gordon evidenciaba el momento del arte chileno durante los primeros decenios del siglo XX.

A raíz de su premiación en el Salón Oficial de Bellas Artes de 1926, Arturo Gordon fue contactado por el arquitecto Juan Martínez Gutiérrez para decorar el Pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929. El

pintor le solicitó a su amigo, Laureano Guevara²⁵⁸ que formara parte de ese proyecto para representar a Chile. Ambos colaboraron y fueron honrados por sus pinturas murales con la medalla de oro en la Exposición Iberoamericana²⁵⁹.

Hemos querido considerar como pintura mural las obras de Gordon y Guevara aunque el soporte de sus siete pinturas no fueron los muros. Se trataba de óleos sobre tela de grandes dimensiones que fueron colgados o pegados a un muro²⁶⁰. Por ello, la técnica que se utilizó en estas telas fue la de pintura de caballete y no la técnica de la pintura al fresco.

Arturo Gordon pintaría tres telas para la exposición de Sevilla: *Frutos de la tierra*, *La industria araucana* y *La vendimia*. En estas pinturas destaca una tendencia figurativa y naturalista que es aplicada a temas populares y costumbristas. Si bien lo figurativo y la importancia del dibujo son evidentes, Gordon no evoca mayormente los detalles.

²⁵⁸ Las pinturas que ejecutó Laureano Guevara para la Exposición Iberoamericana de Sevilla serán tratadas más adelante. En este apartado sólo nos centraremos en las pinturas que presentó Arturo Gordon.

²⁵⁹ BINDIS, Ricardo. Op.cit. p, 33. Conviene destacar que Guevara planteaba que él había participado de un concurso para poder formar parte de la comitiva que decoraría el pabellón de Chile, véase: ACEVEDO HERNANDEZ, A. Laureano Guevara. *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 29 de agosto de 1942, p. 6.

²⁶⁰ De hecho, estas pinturas no se quedaron en el edificio chileno tras la exposición sino que fueron adquiridas por instituciones y museos chilenos.



FIG. 18. Arturo Gordon: *Frutos de la tierra*, 1929
170 x 690 cm, óleo sobre tela, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

En *Frutos de la tierra*, el pintor dejaría en evidencia la tendencia figurativa de la que hablábamos. El dibujo se impone en la composición aunque no se utiliza una ancha línea negra para delimitar a los personajes. Lo que sí utiliza el artista es el uso de colores complementarios en vez de sombras para diferenciar a las figuras presentes en la obra²⁶¹.

En el extremo derecho se aprecian dos personajes que trabajan y que son los representantes de la laboriosidad y esfuerzo que quería transmitir Chile en Sevilla. En el costado izquierdo y en un segundo plano se advierte también a dos trabajadores en una especie de velero y que parecieran intentar cargar su embarcación con las bondades de la tierra chilena. Por último en el centro de la composición se advierten a tres figuras femeninas idealizadas por parte del pintor. Ellas parecieran representar una especie de divinidad que hace rendir frutos a la tierra, y no sólo eso, las tres figuras portan los colores de la bandera nacional: a la izquierda el azul, a la derecha el blanco y al centro, arrojando vino desde un cántaro, el rojo. Es la figura del centro la más idealizada ya que

²⁶¹ PORRAS VARAS, Gustavo, MATORANA MEZA, Lilia y OSSA IZQUIERDO, Carolina. Op.cit. p, 31.

pareciera representar el progreso y la civilización a través de una asimilación iconográfica a los referentes europeos del siglo XIX.

Un simbolismo que llama la atención es la figura con vestimenta azul. Ella se ve acompañada por abundantes frutos entre los cuales se distinguen una gran cantidad de manzanas. Esta representación de la manzana fue vital para diferenciar a Chile con los otros países latinoamericanos, ya que el manzano predomina en los climas templados al contrario de las bananas, propias de los climas cálidos.



FIG. 19. Arturo Gordon: *La Vendimia*, 1929
171 x 675 cm, óleo sobre tela, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

En el caso de *La Vendimia* los colores predominantes son los lilas y azules. En esta pintura se dejaba en evidencia la tendencia lumínica del pintor y los tonos son más bien suaves y planos. Si bien en esta obra lo figurativo es predominante, la pincelada del pintor advierte una composición simple. Respecto a la composición, se presentan cuatro figuras humanas en distintas actividades: a la izquierda un hombre sostiene una canasta de uvas, al centro dos figuras sostienen un recipiente con uvas y a la derecha otro hombre aparece barriendo. Atrás se observan una casa de campo y una máquina.

La Vendimia no posee mayor idealización en sus figuras, por el contrario, el pintor intentó representar nuevamente la laboriosidad de la población chilena no sin considerar otros elementos simbólicos que completan el cuadro: la máquina

en la derecha y al fondo, casi difuminándose con el paisaje, la presencia de una ciudad o de una fábrica. De esta forma quedaba clara la imagen que estaba proyectando el pintor: laboriosidad, esfuerzo y modernidad, progreso.

Otro detalle es que en el caso de *La Vendimia*, la referencia a Cézanne es evidente. Tanto por la simpleza en la composición de los personajes como por el fondo, donde se distingue una especie de ciudad, que además de evocarnos la idea de progreso, nos habla de composiciones geométricas, a la forma del pintor francés. Esta referencia es clave para reafirmar lo que hemos venido planteando durante todas las páginas anteriores: el nacimiento de la pintura mural en Chile en su proceso histórico en el que converge la tradición y también las corrientes de vanguardia, y donde todo el entramado político que rodeó a las bellas artes incidió directamente.

Más adelante revisaremos las pinturas presentadas por Laureano Guevara y su rol al representar elementos como la Cordillera de los Andes y la araucaria. Hasta ahora, las pinturas de Gordon nos han permitido evidenciar las posturas de las autoridades y las ideas que giraban en torno a la representación chilena en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. La Cordillera de los Andes se convirtió en el símbolo que aglutinó a los elementos relacionados con el indigenismo y a los relacionados con el folclor y lo costumbrista. Ella resultó ser un símbolo funcional respecto a los objetivos económicos que el país se había planteado en su concurrencia a la exposición de Sevilla y causó menos desencuentros que el hecho de intentar proyectar una imagen indígena sobre Chile.

Más allá de lo anterior, esta instancia marcó un primer intento de ejecutar la pintura mural en un contexto institucional, por ello, consideramos la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929 como uno de los acontecimientos que permitió el nacimiento del muralismo chileno. Todo el entramado artístico e institucional

que hemos develado a lo largo de este capítulo permitió que se abriera una puerta a nuevas tendencias y ramificaciones del arte. Terminada la década de 1920, los años 1930's verán surgir la pintura mural y una serie de pintores que incursionaron de forma permanente en ella²⁶². El concepto de nacionalismo y de identidad nacional que dilucidábamos al inicio de este trabajo no se perderá a partir de 1930, por el contrario, los temas costumbristas y lo nacional se verán fuertemente reflejados en la pintura mural.

2. El inicio de la pintura mural en Chile

2.1. Laureano Guevara, precursor de la pintura mural nacional

El pintor Laureano Guevara (1889-1968) fue uno de los referentes más importantes de la pintura mural en Chile. Ingresó a la Escuela de Bellas Artes en el año 1913 donde fue discípulo de Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960) y Juan Francisco González (1853-1933)²⁶³.

Álvarez de Sotomayor le enseñó sobre Diego Velásquez, Doménikos Theotokópoulos (el Greco) y Francisco de Goya. Estas enseñanzas imponían un sello por parte de la Academia a través de principios rígidos, los cuales permitieron a Guevara desarrollar su propia pintura. De hecho, el pintor reconoció que fueron las prácticas del profesor español las que le dieron un impulso hacia la pintura decorativa: "Don Fernando nos daba temas libres, impulsaba nuestra fantasía. Yo la echaba a rodar un poco y hacía cosas que se

²⁶² Por ejemplo, Arturo Gordon incursionó en la pintura mural, sin embargo su trabajo no fue constante. Por ende no puede ser catalogado como un pintor muralista.

²⁶³ Si bien no existen mayores vestigios sobre la etapa de estudiante de Laureano Guevara, él mismo se encargó de dejar clara su fecha de ingreso a la Escuela de Bellas Artes en: ACEVEDO HERNANDEZ, A. Laureano Guevara. *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 29 de agosto de 1942, p. 6.

apartaban algo de las que siempre se ejecutaban”²⁶⁴. De ahí en adelante, Guevara se interesó por la pintura decorativa, estudiándola por sus propios medios, aunque reconocía que era una práctica poco apreciada en el contexto artístico nacional²⁶⁵.

En su calidad de discípulo de Álvarez de Sotomayor, Laureano Guevara tuvo alcances con la denominada Generación del Trece²⁶⁶ donde interactuó con Arturo Gordon y con otros pintores como Camilo Mori quienes incursionaron en la pintura mural durante los decenios de 1920 y 1930. El primero realizó la ya citada obra *Alegoría de las Bellas Artes*²⁶⁷ que actualmente decora la Biblioteca Nacional. Mientras, Camilo Mori participó en la ejecución de los murales de la Escuela México de Chillán durante los años 1941 y 1942, obras que repasaremos más adelante.

El otro maestro de Guevara en la Escuela de Bellas Artes, Juan Francisco González, le enseñó sobre la importancia del dibujo en la composición de la obra. Guevara fue uno de sus alumnos predilectos a tal punto de llamarle

²⁶⁴ *Ibíd.*

²⁶⁵ El propio pintor relata una experiencia sobre este aspecto: “El pintor José Backaus hizo un concurso para decorar un restaurante. Fuimos Arturo Gordon, Alfredo Bustos y yo. Nos pagaron muy poco, muy poco, pero lo hicimos regocijados. Yo pinté unos Pierrots enharinados, unas Colombinas, unas lunas, algo de confeti”. La cita en: *Ibíd.*

²⁶⁶ Conviene destacar que existen diferencias dentro de la historiografía del arte nacional respecto a si Laureano Guevara perteneció a la Generación del 13. Por ejemplo, Antonio Romera en *Historia de la pintura chilena* no incluía a Laureano Guevara dentro de los artistas pertenecientes a la Generación del 13. Por su parte, Waldo Vila en *Una Capitanía de Pintores* le dedicaba un capítulo completo a Laureano Guevara como parte de la mencionada generación. Gaspar Galaz y Milan Ivelic en *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981* tampoco consideraron a Laureano Guevara como uno de los pintores que conformaron el grupo. Otra lectura más reciente es la de Pedro Zamorano, quien en su artículo *Generación de 1913: ¿Heroica capitanía?* tampoco incluía a Laureano Guevara como parte importante de esta generación de artistas.

Lo anterior se puede entender ya que Guevara recién ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Santiago en 1913 y aunque era un alumno destacado todavía no había alcanzado un gran reconocimiento como artista.

²⁶⁷ MATURANA, Lilia. *Op.cit.* p. 37.

Laureano, león del croquis. Waldo Vila (1894-1979)²⁶⁸ comentaba que el profesor le había insertado a Guevara

Una ética como artista, orgullo por el trabajo y desinterés por los honores y vanaglorias del mundo oficial. Le aconseja el concepto sencillo y amplio del dibujo, rapidez para anotar el movimiento, amor a la naturaleza, los seres y la frutas prestigiosas (...) fue este maestro zahorí, quién lo encaminó hacia la tendencia decorativa, hablándole primero de la pintura mural y explicándole la difícil técnica del fresco²⁶⁹.

Guevara tuvo desde su etapa formativa un maestro que le inculcó la importancia del dibujo, algo que luego comprobó en sus viajes a Europa cuando experimentó directamente la tradición de la pintura mural al fresco.

Realizó su primera exposición individual en el año 1923 en la Sala Rivas y Calvo, en Santiago de Chile. Luego haber obtenido la Tercera Medalla del Salón Oficial de Bellas Artes en el año 1919, la Tercera Medalla en el Salón Oficial del año 1920 en la sección de arte decorativo y la Segunda Medalla en el Salón Oficial del año 1923 en la sección de arte decorativo. La exposición individual fue de un gran éxito lo que le permitió obtener la seguridad económica de poder viajar a Europa por sus propios medios en el año 1924.

2.2. El primer viaje a Europa

El primer viaje de Laureano Guevara a Europa (1924-1927) destacó por los problemas económicos constantes del chileno en tierras europeas. Su correspondencia es abundante respecto a esta situación financiera, sin

²⁶⁸ Fue un pintor chileno vinculado a la Generación de 1913 y que además adhirió a los postulados del Grupo *Montparnasse* en 1925. Fue compañero de Laureano Guevara en la Escuela de Bellas Artes.

²⁶⁹ VILA, Waldo. Op.cit. p, 111.

embargo, sus cartas nos dan luces de la experiencia a la que se vio sometido y de la importancia que comenzó a cobrar la pintura mural para él.

Una de sus primeras cartas, dirigida a Luis Vargas Rosas²⁷⁰ el 3 de marzo de 1924 resulta memorable:

Estoy ya una semana en París. Llegué el domingo 24 de febrero (...) Servando del Pilar vive donde tú me diste la dirección. Es un españolito muy bueno. Me ha presentado a varios pintores, entre los cuales hay un cubano que tal vez arriende taller conmigo por 150 francos al mes (...) Vicente Huidobro-Muy atento él y su señora. Almorcé con ellos. Vi las primeras cosas cubistas.

Exposiciones he visto: André Lhote-(Gallerie Druet) Me pareció interesantísimo. Sus composiciones llenas de carácter y de equilibrio. Sus estudios directos, muy sólidos. Tiene asuntos de puertos, marinero, cortesanas que me han gustado mucho. Villard-(Chez Bernheim) No le encontré mayor interés.

Picasso (Donde Rosemberg) Colección de dibujos (croquis a la pluma) verdaderamente admirables – con el encanto especial que tienen las cosas pompeyanas (...) He visto en los diversos *marchands de tableaux* de la rue de la Boetie, cosas de Sisley, Pissarro, Cézanne, Renoir, Manet, pero que indudablemente no los representan. A excepción de Cézanne y de un cuadro de Sisley, los más me decepcionaron²⁷¹.

Esta primera parte es de gran importancia ya que pone de manifiesto la vinculación que tuvo el chileno con las tendencias artísticas europeas. También podemos ver que comenzó a frecuentar lugares que le habían sido recomendados. Las palabras de Guevara a Vargas Rosas prosiguen de la siguiente manera:

²⁷⁰ Este pintor también estudió en la Escuela de Bellas Artes a partir de 1915 y durante el período 1919-1923 recorrió Italia, Alemania y Francia, de hecho Vargas Rosas le facilitó una dirección a Guevara para que este se hospedara en París.

²⁷¹ DÍAZ, Wenceslao. Op.cit. p, 276-277.

He visto cuadros cubistas de: Juan Gris, Fernand Leger, Picasso, Braque y otros. Los cubistas me parecen bien. Sus cuadros son como problemas matemáticos cuya belleza me es dable sentir. No sé aún a punto fijo lo que son, pero veo masas y colores que me dan un acorde armónico. Sobre todo lo de Juan Gris, siempre en un tono severo (...) Yo admiro a estos hombres, todo lógica, todo matemáticas, pero... no puedo estar en su compañía; los encuentro demasiado secos; prefiero aquellos, que más sensuales, se desbordan un poco. Perdona que te hable de cubismo y de pintura en general, yo pobre hombre recién llegado de la América²⁷².

El recién llegado al viejo continente demostraba el asombro que le causaban los pintores cubistas y las construcciones de sus composiciones. Sin embargo, en ese mismo instante se desvinculaba de ellos, al menos literalmente ya que no comprendía del todo a los cubistas y ello quedó manifiesto cuando declaró poder sentir la belleza de esos cuadros aunque no era capaz en ese momento. Por ello sobre el final de la carta asume que su experiencia adquirida en Chile no fue suficiente²⁷³.

Conviene destacar que al principio de su travesía por Europa, Laureano vivió en el barrio de *Montparnasse*. De hecho cuando se despidió de Vargas Rosas lo dejó claro: “en fin, amigo, muy pronto te volveré a escribir. Saluda a todos en mi nombre. Para ti todo el afecto del amigo que desea abrazarte en París, en Montparnasse”. Este hecho es importante ya que Guevara adhirió a los planteamientos del Grupo Montparnasse.

²⁷² *Ibid.*, p. 277.

²⁷³ Un comentario interesante sobre este aspecto lo estipuló Justo Pastor Mellado, quién planteaba que la influencia gallega ejercida por Álvarez de Sotomayor sobre la Generación del 13 desplazó a las tendencias francesas, y por ende más académicas, pero cuya consecuencia fue que estos artistas no pudieron comprender por completo las vanguardias de la década de 1920: “*el nacimiento del movimiento obrero chileno coincide con la aparición de las primeras capas de artistas plásticos de origen clase mediano ascendente. La capa más avanzada de estos artistas logra viajar a París en la década del 20; pero el inconsciente gallego les impidió comprender el alcance de las vanguardias*”. Véase la cita en: Monárquico, pero transgresor. *Revista Capital* [en línea]. Santiago de Chile, 27 julio 2007. Disponible en: <http://www.capital.cl/poder/2007/07/27/050700-monarquico-pero-transgresor>.

El 26 de julio de 1924 el nacional escribía a su padre y detallaba cómo era su vida en París:

Por las mañanas a las 8 tengo que estar en un taller de Batik (sedas pintadas) allí yo hago a la acuarela, proyectos para pañuelos, echarpes, etc. (...) generalmente hago uno cada mañana (...) Yo no sé si continuaré en este trabajo: por una parte es bueno, pues yo gano algo; por otra parte me quita mucha libertad y yo no puedo pintar ni trabajar en las cosas mías todo lo que quisiera (y esto es lo que más me interesa hacer aquí en París). Por la tarde generalmente voy a dibujar a la Academia otras veces salgo por París para dibujar o pintar. Las noches para entretenerme en algo, generalmente con amigos chilenos²⁷⁴.

De lo anterior se desprenden cuestiones importantes para comprender el primer viaje de Guevara a Europa. Por una parte era un hecho que en París se encontraban una gran cantidad de pintores nacionales²⁷⁵, lo que permite comprobar que fue en aquella ciudad donde los artistas chilenos tuvieron acceso a la vanguardia artística durante el tercer decenio del siglo XX. Por otra parte quedaba en evidencia que el primer viaje fue una aventura para acceder a París más que una idea planificada de ingreso a una institución, debido a los constantes problemas económicos. Por ende, el conocer la capital francesa y experimentar con sus propios ojos el paisaje, las esculturas, pinturas y la arquitectura fue la principal motivación de nuestro citado pintor.

En París conoció a la periodista de nacionalidad danesa Else Marie Larsen que él mismo definió como una “auténtica marquesa”²⁷⁶. Este también constituye un hecho importante ya que el pintor nacional viajaría a Dinamarca hacia el mes de septiembre de 1924 en compañía de Larsen. Sin embargo su

²⁷⁴ DÍAZ, Wenceslao. Op.cit. p, 289.

²⁷⁵ Algunos de ellos eran el propio Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti y Lautaro García. Estos y otros artistas confluyeron en París durante la década de 1920 renovando la plástica nacional a través de mecanismos como el ya citado Grupo Montparnasse.

²⁷⁶ ACEVEDO HERNANDEZ, A. Laureano Guevara. *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 29 de agosto de 1942, p. 6.

estadía en la ciudad de Vejle es corta, y luego de dos meses regresó a París, pero esta vez a vivir en la *Rue Malakoff*²⁷⁷.

En una carta con fecha 10 de noviembre de 1924 Laureano le comentaba a su padre que Alberto Ried (1885-1965)²⁷⁸ le había propuesto el trabajo de pintar mapas en relieve para venderlos a las diversas embajadas y así obtener dinero de forma estable. Además el pintor chileno comentaba sus intenciones maritales:

De lo que tengo que hablarle a Ud., mi querido papá y a mi mamacita, es de Else (...) ha sido muy buena y gentil amiga aquí en Europa (...) Cuando salí de Dinamarca solamente dije a Else que yo quería volver a París o a Chile para labrarme alguna situación (...) ahora tengo alguna esperanza (...) por esto quiero que Uds., mis queridos padres, sepan que si yo llego a tener una, aunque sea modesta situación, Else será mi mujer²⁷⁹.

Probablemente el chileno y la danesa entablaron una relación al poco tiempo de conocerse, y ello permite explicar el primer viaje a Dinamarca, sin embargo la correspondencia sólo la vuelve a mencionar cuando ya estaban ad portas del matrimonio. Este se efectuó en marzo de 1926 en París y con ello, Laureano viajaría una última vez a Vejle antes de volver a Chile. La importancia de evidenciar la aparición de Larsen en la vida de Guevara es de suma importancia ya que los aires del norte de Europa le permitieron concentrarse en su arte y despertaron su interés por la pintura decorativa y la pintura mural, aquello como una demostración de su espíritu innovador²⁸⁰.

²⁷⁷ VILA, Waldo. Op.cit. p, 112.

²⁷⁸ Quién se había desempeñado como cónsul chileno en Francia pero que en ese momento había cesado su cargo. Él prefirió continuar en Francia y sólo volverá a Chile a fines de 1925.

²⁷⁹ DÍAZ, Wenceslao. Op.cit. p, 294.

²⁸⁰ BINDIS, Ricardo. Op.cit. p, 30.



FIG. 20. Laureano Guevara: *Figuras en paisaje danés*, s.f.
180x215 cm, óleo sobre tela, mural decorativo
Fuente: BINDIS, Ricardo. *Laureano Guevara y la "Generación del 28"*. Santiago de Chile : Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.

Aunque no existe mayor información sobre los estudios que concretó Guevara durante su primera estadía en Europa es un hecho que a partir de ese momento comenzó a ensayar una tendencia que daba más importancia al colorido, acentuando el carácter y la construcción del cuadro²⁸¹. El paisaje y el dibujo son los elementos que el pintor acentúa durante este período, aunque su concepto de pintura mural aún estaba en formación y habría que esperar hasta su segundo viaje para que aquel concepto madurara a través del encuentro con otros referentes.

De esta manera, el 8 de agosto de 1927 desde Vejle, Guevara comunicaba a su padre que el 21 de septiembre de 1927 partiría rumbo a Chile y que llegaría el día 19 de noviembre al puerto de Valparaíso. Viajaba con la seguridad de que su familia le había gestionado un puesto laboral en la Escuela de Bellas Artes de Santiago²⁸², poniendo fin a su primera etapa en Europa y con una nueva

²⁸¹ LETELIER, Jorge. Op.cit. p, 18.

²⁸² DÍAZ, Wenceslao. Op.cit. p, 390.

manera de concebir su pintura, centrándose en la decoración e intentando poner en práctica los referentes europeos a los que había tenido acceso, específicamente la obra de Cézanne y las formas geométricas de sus representaciones.

Como veremos más adelante, será en el segundo viaje cuando el chileno observe la tradición del fresco italiano, sin embargo antes de ello de igual forma llevará a cabo obras monumentales con los nuevos conocimientos adquiridos pero que persistirán como óleos sobre telas y no como frescos.

De esta manera a su regreso a Chile en el año 1927 y por medio de un decreto firmado por el presidente Carlos Ibáñez del Campo y el Ministro de Instrucción Pública, Eduardo Barrios, se le asignó la cátedra de grabado en madera de la Escuela de Bellas Artes²⁸³.

2.3. Laureano Guevara en el Pabellón de Chile en Sevilla 1929

Como habíamos planteado en páginas anteriores, el pintor Arturo Gordon invitó a Laureano Guevara a formar parte de la comitiva que decoraría el pabellón chileno en la Exposición Iberoamericana de Sevilla²⁸⁴ que comenzó a llevarse a cabo durante el mes de mayo de 1929. El edificio que albergó el Pabellón de Chile fue realizado por el ya nombrado arquitecto Juan Martínez Gutiérrez. Su estructura surgió a partir de una abstracción del paisaje chileno que enfatizaba la Cordillera de los Andes, el propio Martínez lo describió de la siguiente manera:

²⁸³ BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo*. Op.cit. p. 147-148. Recordemos que Laureano Guevara fue parte del nuevo cuerpo docente que se instaló gracias a las reformas de Carlos Isamitt.

²⁸⁴ Algunos de los países que participaron de esta exposición fueron Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Estados Unidos, Marruecos, México, Perú, Portugal y Uruguay.

El conjunto encuadrado en los jardines interpretará el espíritu chileno, sin recurrir para ello a motivos coloniales, sino a agrupaciones de volúmenes y trozos de escultura y pintura capaces de sugerir el ambiente de un pueblo y de hacernos adivinar su cultura. Expresar los plácidos remansos de las costas chilenas y la orografía tiránica de los Andes, componiendo de forma casi escultórica las masas grises y blancas, que van ascendiendo hasta culminar en la fuerte torre²⁸⁵.

Tal como establecimos en páginas anteriores, la diferencia de los demás países latinoamericanos que presentaron construcciones con influencias arquitectónicas precolombinas e indigenistas, el pabellón nacional mostraba diversas secciones que enfatizaban el rol de la industria, maquinaria, cobre, bellas artes y arte popular y araucano²⁸⁶. Y aunque Chile ya había participado de diversas instancias internacionales como la Exposición Universal de París de 1889 o la de Buffalo de 1901, en esta ocasión surgió con fuerza algo novedoso: poner en escena una identidad clara y diferenciadora que fuera representación de lo nacional²⁸⁷.

La sección dedicada a la industria fue decorada por las pinturas murales de los artistas Arturo Gordon y Laureano Guevara²⁸⁸. Éste último colaboró pintando *La agricultura, Tejidos de Arauco, La Minería y La Pesca*.

²⁸⁵ BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliaska. *La construcción de lo contemporáneo*. Op.cit. p, 161.

²⁸⁶ *Ibid.*, p, 160-161.

²⁸⁷ DÜMMER SCHEEL, Sylvia. Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Op.cit. p, 86.

²⁸⁸ DÍAZ, Wenceslao. Op.cit. p, 419.



FIG. 21. Laureano Guevara: *La agricultura*, 1929
210 x 817 cm, óleo sobre tela, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM



FIG. 22. Laureano Guevara: *La Minería*, 1929
211 x 808 cm, óleo sobre tela, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca
Fuente: Sistema Unificado de Registros de la DIBAM

Las pinturas de Laureano Guevara mostraban las principales actividades productivas de Chile poniendo un énfasis nacionalista, a través de aspectos de la faena campesina y tradiciones indígenas, ese énfasis quedaba en evidencia con la presencia de la cordillera de los Andes en *La Minería*, y la araucaria en *La Agricultura*. También representó a personajes populares, por ello se ha llegado a señalar que la exposición de 1929 fue “la primera exposición internacional a la que Chile llevó elementos del folklore y del arte indígena”²⁸⁹.

Las pinturas también representaban conceptos del muralismo moderno como la planimetría equilibrada, la síntesis geométrica de los personajes y los colores

²⁸⁹ DÜMMER SCHEEL, Sylvia. *Metáforas de un país frío*. Op.cit.

planos²⁹⁰. La geometrización de los personajes se expresaba en la acentuación de sus piernas voluminosas y sus grandes pies, haciendo disminuir el espacio tridimensional a través del uso de la perspectiva basándose en la idea de que el espectador observaría desde abajo la escena²⁹¹.

Conviene destacar la gran similitud entre *La Minería* y la obra que revisamos anteriormente *Figuras en paisaje danés*. Sin dudas el uso del color azul y la composición geométrica son aspectos que el pintor desarrolló durante su primer viaje a Europa y que lo acompañaran posteriormente.

Las pinturas de Guevara lograron representar una serie de símbolos criollos: el araucano, el indio fueguino, el minero de la pampa, el huaso a caballo y el pescador²⁹². Dichos símbolos fueron la expresión plástica de aquella nueva manera²⁹³ en que se concebía la identidad nacional durante la segunda década del siglo XX, cuestiones que revisamos al inicio del capítulo anterior.

La estadía de Laureano en Chile, como se deja entrever, fue breve. Por ende sus labores docentes en la Escuela de Bellas Artes no perduraron por mucho tiempo. Ello porque apenas llegó al país pasaron alrededor de dos años para que Gordon le invitara a participar de la Exposición Iberoamericana, por ello Guevara volvió a viajar, pero esta vez a España. La importancia de esta especie de paréntesis en la trayectoria de Guevara es que puso en práctica algunos referentes europeos y sobre todo porque fue uno de sus primeros intentos por llevar a cabo una serie de pinturas murales.

Por último esta experiencia es vital para comprender la trayectoria histórica de la pintura mural en Chile ya que cohesionan los tres grandes ejes que hemos venido mencionando hasta ahora: primero, los elementos de vanguardia

²⁹⁰ BINDIS, Ricardo. Op.cit. p, 33.

²⁹¹ *Ibid.*, p, 58

²⁹² DÜMMER SCHEEL, Sylvia. Los desafíos de escenificar el "alma nacional". Op.cit. p, 95.

²⁹³ Véanse los apartados 1.2, 1.3 y 1.4 del Capítulo I.

presentes en los artistas chilenos de la década de 1920. Segundo, la intervención estatal y el trasfondo político que posibilitó la reforma a la Escuela de Bellas Artes y la participación de artistas como Laureano Guevara en la Exposición Iberoamericana de 1929. Y por último, el nacionalismo de nuevo cuño que había comenzado a emerger durante el cambio de siglo y que se materializó en Sevilla a través de las pinturas de Gordon y Guevara.

2.4. El segundo viaje a Europa

Cuando terminaba el año 1928 y mientras Guevara continuaba trabajando en el Pabellón de Chile en Sevilla, fue notificado de haber obtenido una beca por parte del gobierno para estudiar en Europa durante el período 1929-1931²⁹⁴. El decreto postulaba lo siguiente:

Comisiónase a contar desde el 1° del actual, a los profesores y alumnos de la ex-Escuela de Bellas Artes que se indican a continuación para que, de acuerdo con las disposiciones generales del decreto N° 6140 citado, estudien y se perfeccionen en los países que se expresan las asignaturas (...) y con la asignación única anual que les fija el presente decreto.

A Laureano Guevara Romero, vitreaux, aguafuerte, grabado en madera, decoración mural, en Francia, Italia y Dinamarca, con doce mil pesos anuales²⁹⁵.

²⁹⁴ Este nuevo viaje por motivos de estudios a Europa propició que Laureano Guevara formara parte de la llamada Generación del 28, compuesta por aquellos artistas que participaron del Salón Oficial de 1928 (donde Guevara se presentó con dos estudios de vitral) y que también agrupaba a aquellos profesores y alumnos que fueron becados por parte del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo en el año 1929. A parte, esta generación fue la continuación del grupo *Montparnasse*. Véase: GALAZ, Gaspar y IVELIC, Milan. Op.cit. p, 216-232.

²⁹⁵ *Comisiónase a los profesores y alumnos de la ex-Escuela de Bellas Artes para que estudien y se perfeccionen*. Santiago de Chile: Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, Vol.5334, núm.549, 5 de marzo de 1929.

Otros pintores que fueron becados para estudiar pintura mural fueron Isaías Cabezón (1891-1963) quien se desempeñaba como docente de los talleres de afiche y escenografía en la

De esta manera ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Copenhague donde estudió la técnica del *vitreaux*²⁹⁶. También tuvo la oportunidad de viajar a Italia, España y los Países Bajos donde pudo entrar en contacto con la tradición de la pintura mural, especialmente con la técnica del fresco.

Un hecho que comprueba el paso de Guevara por Italia es una carta con fecha 25 de abril de 1930 emitida por su hermana, Emilia Guevara, desde París²⁹⁷:

Lucho Vargas estuvo ayer aquí y me decía que te escribiera diciéndote que porqué te embarcabas en Génova y no en Marsella, cuando así podrías pasar por París, que tenía tantos deseos de verte. Yo también no me explico porque lo has hecho así²⁹⁸.

Como veremos más adelante, el haber visitado Italia fue una experiencia decidora, en cuanto pudo observar directamente la tradición del fresco y conocer profundamente el arte del Alto Renacimiento. Sin embargo, sus viajes por Italia y Francia no fueron los únicos. Una carta de Isaías Cabezón con fecha 26 de abril de 1930 desde Berlín estipulaba lo siguiente:

En cuanto pude te despaché el certificado ése que te incluyo y que dice, más o menos así: “La Legación de Chile certifica que el Sr. Laureano Guevara se encuentra en Alemania en comisión del Gobierno para estudiar Gráfica,

Escuela de Artes Aplicadas y Graciela Aranís (1908-1996) quién había ingresado a estudiar a la Escuela de Bellas Artes en 1921 a la edad de 13 años.

El otorgamiento de becas a los 26 beneficiarios tiene relación con el cierre de la Escuela de Bellas Artes que se había realizado mediante el decreto 6140 del Ministerio de Educación Pública. En él, la autoridad expresaba que aquellos artistas estudiarían en Europa con la finalidad de renovar las Bellas Artes en Chile. Véase: *Organización de la Dirección General de Educación Artística*. Santiago de Chile: Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, Vol.5267, núm.6140, 31 de diciembre de 1928.

²⁹⁶ ACEVEDO HERNANDEZ, A. Laureano Guevara. *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 29 de agosto de 1942, p. 6.

²⁹⁷ Artista que también había sido becada por el gobierno para realizar estudios de gráfica, afiches, grabado en madera y linóleo, juguetería, organización de museos y escuelas en Francia, Italia, España y Suiza.

²⁹⁸ DÍAZ, Wenceslao. Op.cit. p, 445.

Decoración mural y *vitreaux*, ejecutar copias en los museos e informarse sobre la organización y administración de Museos, Academias de Bellas Artes y Escuelas de Artes Aplicadas²⁹⁹.

Sin dudas, la segunda etapa del pintor chileno en Europa estuvo marcada por los estudios que éste ejerció. Al parecer los problemas económicos no fueron la tónica durante su estadía. Sin embargo problemas de otra índole lo invadían. Le llegaban las noticias sobre la supresión de la Dirección General de Enseñanza Artística y la posterior creación de la Facultad de Bellas Artes³⁰⁰ y la situación de los artistas pensionados era una incertidumbre. Así lo demuestra una carta de Camilo Mori dirigida a Guevara con fecha 21 de noviembre de 1929:

Se creó la Facultad de Bellas Artes (...) quedando Lautaro al frente de ella hasta el 1° de Enero, fecha en que entrará en funciones dicha Facultad. Todo esto ha creado un estado de cosas muy vago alrededor de nosotros (...) hay un detalle, sin embargo, que puede favorecernos: las facultades extraordinarias del Ministro de Educación terminan el 1° de Enero próximo. Si antes de esa fecha no ha barrido con nosotros, tenemos muchas esperanzas de salvarnos. Además, se dice... que sólo quedarían 12 pensionados en Europa... "los viejos podemos ir preparando nuestro regreso..."³⁰¹.

Pese a la incertidumbre que lo aquejó durante su segunda estadía en Europa, Laureano sólo regresó al país en 1931. Luego de esta etapa se transformó en un pintor que supo integrar en su obra elementos de clasicismo junto a influencias modernistas³⁰². Conservó su propia personalidad aunque divagó por diversas escuelas y tendencias, practicando no sólo la pintura mural sino también cultivando el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta.

²⁹⁹ *Ibíd.* p, 446.

³⁰⁰ Esta facultad de la Universidad de Chile se creó el 14 de noviembre de 1929, agrupando toda la enseñanza artística de Chile.

³⁰¹ *Ibíd.* p, 430.

³⁰² LETELIER, Jorge. *Op.cit.* p, 17.

A continuación evidenciaremos por qué su paso por Europa (especialmente el segundo período) fue vital para el desarrollo de la pintura mural en Chile. Veremos cómo el primer exponente formal de la pintura mural en Chile reconocería públicamente como sus bases y fundamentos a la tradición de la técnica del fresco que provenía desde los pintores italianos de los siglos XIII, XIV y XV. Es decir, demostraremos que la génesis misma de la pintura mural en Chile estuvo anclada desde sus inicios a una tradición artística proveniente de Europa.

2.5. La pintura mural para Laureano Guevara

Durante su segunda estadía en Europa, Laureano Guevara obtuvo una formación completa sobre la pintura al fresco, cuestión que él mismo quiso replicar a su vuelta a Chile. Así lo sustenta una crónica de la *Revista de Arte* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, la cual relata una conferencia llevada a cabo por el pintor. En ella reconocía la vigencia del tema de la pintura mural hacia los meses de agosto y septiembre de 1934, y la catalogaba como “la noble disciplina que representa el estilo de los antiguos maestros que pintaban al fresco (...) que (...) se vitaliza nuevamente (...) dentro de las apasionadas rebuscas de la pintura moderna”³⁰³. En la conferencia, Guevara realizó un repaso por la historia de la pintura al fresco y reconoció quiénes eran sus principales influencias destacando de entre ellos a Giotto, Miguel Ángel y Leonardo³⁰⁴.

³⁰³ VIDOR, Pablo. Conferencias sobre Artes Plásticas en la Universidad. *Revista de Arte*. 1934, Vol. 2, n° 1, p. 47–48. p. 48.

³⁰⁴ *Ibíd.*

Por otra parte, en un artículo del año 1935 en la *Revista de Arte* se encargó de dejar en claro sus posturas respecto al arte y a la pintura mural. El pintor se referiría a la pintura mural

De una manera bastante general y con el propósito de lanzar una primera simiente que fructifique en actitud de atención (...) por esta rama de las artes plásticas tan poco conocida entre nosotros³⁰⁵.

Dejaba en claro que si bien la pintura mural era un tema de interés en la época, también era una técnica poco conocida. Sin embargo Guevara creía que el “el estado actual de cultura de nuestro país [el estado cultural de la década de 1930], permite ya ir preparando el terreno para el desarrollo de esta manifestación del arte que en otros países es motivo de orgullo”³⁰⁶. Bajo esa lógica el pintor se refería a México y Perú que habían adoptado la pintura mural durante el transcurso del siglo XX como una forma de arte nacional.

También declaraba que la pintura mural con su respectiva técnica, al fresco, jamás había sido practicada en el país, sino que se habían ejecutado bocetos de decoración mural, pintura decorativa e incluso algunos pintores habían “ejecutado pinturas para los muros, ya que no en los muros mismos”³⁰⁷.

Para Laureano el estado en que se encontraba la cultura nacional hacía indicar que Chile estaba preparado para la práctica de la pintura mural por diversos motivos. Primero, porque muchos pintores se encontraban en posesión de los medios técnicos, ya que no eran pocos los artistas que habían estudiado en Europa, que habían visto y aprendido sobre el arte de la antigüedad y sobre

³⁰⁵ GUEVARA, Laureano. La Pintura Mural. *Revista de Arte*. 1935, Vol. 5, n° 1, p. 2–8. p. 2.

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 2. Los corchetes son nuestros.

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 2-3. Fue el caso de su intervención en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, donde sus pinturas fueron llevadas a cabo bajo la técnica de óleo sobre tela.

los artistas del Renacimiento³⁰⁸. Para él, artistas como Ghirlandaio, Piero della Francesca, Leonardo o Miguel Ángel habían sido representantes vitales para el desarrollo de la pintura al fresco. En segundo lugar, planteaba que los materiales que exigía la ejecución de la pintura al fresco eran simples: cal y arena para la preparación de los muros; tierras y óxidos de color para las pinturas al agua.

Por último, apelaba a la presencia de “edificios dignos de ser decorados y con espacios murales (...) que (...) esperan ser completados con la noble pintura mural”³⁰⁹. Considerando que el texto fue escrito en 1935 es factible que el pintor se haya referido a aquellos edificios que fueron levantados o remodelados con ocasión de la celebración del centenario de la independencia del país. Por ejemplo, el Palacio de Bellas Artes (1910), el Congreso Nacional (1876)³¹⁰, el Palacio de los Tribunales de Justicia (1905-1930)³¹¹ y la Biblioteca Nacional (1925)³¹² fueron edificios construidos durante ese período. Tampoco debemos olvidar que Arturo Gordon decoró este último en su serie *Alegoría de la Bellas Artes*, de ahí que se pueda comprender la importancia para Guevara de estos nuevos emplazamientos monumentales.

³⁰⁸ Entre los artistas que estudiaron en Europa durante la década de 1920 se encuentran: Totila Albert, Jorge Madge, Julio Ortiz de Zárate, Camilo Mori, Isaías Cabezón, Julio Vásquez, Luis Vargas Rosas, Oscar Millán, Graciela Aranís, Héctor Banderas, Gustavo Carrasco Délano, Abelardo Bustamante, Roberto Humeres Solar, Inés Puyó León, Augusto Eguiluz, entre otros.

³⁰⁹ GUEVARA, Laureano. Op.cit. p, 3.

³¹⁰ Si bien el Congreso Nacional de Santiago fue inaugurado en el año 1876, supo de dos restauraciones: la primera se produjo después del incendio de 1895. La segunda, tras el terremoto de 1906.

³¹¹ Hacia 1911 se concluyó la primera etapa de edificación, es decir, ya era factible intervenir con un arte decorativo.

³¹² 1925 es el año en que la Biblioteca Nacional se trasladó a su nueva locación en el centro de Santiago. Cabe destacar que el edificio se comenzó a construir en 1913 finalizando en 1963.

2.6. Las influencias teóricas

Dentro de las influencias teóricas que podemos reconocer en Laureano Guevara se encuentran dos pintores franceses: Paul Baudouin y Victor Mottez. El primero de ellos cobró gran relevancia para el chileno en cuanto al conocimiento del fresco ya que éste prácticamente reprodujo sus concepciones sobre la técnica.

Paul Baudouin (1844-1931) fue profesor del curso de fresco de la Escuela de Bellas Artes de París durante el período 1911-1929 y era considerado uno de los pintores determinantes en la renovación de la técnica del fresco en Francia³¹³, no sólo por su labor artística sino también por su labor teórica, cuestión que reflejó en su obra *La fresque: sa technique, ses applications* publicada en 1914.

Laureano Guevara no fue alumno de Paul Baudouin en ninguno de los dos períodos en que estuvo en Europa, ya que asistió a clases en la *Académie de la Grand Chaumière*³¹⁴ y no a la Escuela de Bellas Artes de París. Lo que sí es un hecho es que ambos coincidieron en París. Por ello es factible que el chileno haya oído sobre la importancia de Baudouin y que el puente lógico entre ambos fuera la obra escrita del francés³¹⁵.

³¹³ MONFORT, Marie. Paul Baudouin, Georges Pradelle et l'association « la Fresque ». *In Situ*. 2013, Vol. 22, p. 1–8. p, 7. Véase la cita original: “Paul Baudouin (1844-1931) eut un rôle déterminant dans le renouveau de la technique de la fresque. En 1888, à l’instigation de Castagnary, directeur des Beaux-Arts, il envisage d’expérimenter la technique de la fresque. L’ouvrage : *La Fresque, sa technique et ses applications*, qu’il publie en 1914, résume avec passion et un réel talent de pédagogue le fruit de ses vingt années de recherches et de ses expériences. Baudouin devient professeur à l’Ecole nationale des Beaux-Arts, chef d’atelier de peinture de 1919 à 1929”.

³¹⁴ SANJURJO, Annick. *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States 1941-1964*. Lanham Md. : Scarecrow Press, 1997. p, 205.

Ante las dudas y la falta de información al respecto, el mismo Guevara lo declara en: ACEVEDO HERNANDEZ, A. Laureano Guevara. *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 29 agosto 1942, p. 6.

³¹⁵ De hecho Guevara planteaba que a “M. Paul Baudouin (...) se le debe también mucho en este movimiento fresquista. Él ha publicado un libro bastante útil para los que practican la

En el año 1935, en su primera intervención en la *Revista de Arte* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Laureano Guevara publicó un artículo llamado *La pintura mural*.

En su locución nombraba a Baudoüin y buena parte de sus argumentos sobre la pintura al fresco son casi una reproducción de los que habían sido esgrimidos por el pintor francés.

Una de las posturas que Guevara reproduce es la diferencia entre la pintura al fresco y la pintura al temple ya que el francés se “declaraba absolutamente enemigo de las pinturas al temple”³¹⁶. Respecto a la minuciosidad en la ejecución del fresco el pintor chileno establecía que ese modo de pintura “no admite vacilaciones, coloca al artista cada día delante de su obra obligándolo a darse por entero, a desplegar todas sus facultades”³¹⁷. Esa característica también se encontraba presente en Baudoüin, quien en *La fresque: sa technique, ses applications* planteaba que

El hombre (...) que quiera dedicarse al oficio de fresquista puede desarrollar en él la fuerza física y la fuerza moral, pues, (...) este le permite crear obras (...) con cuidado minucioso y alegremente ejecutadas³¹⁸.

Según exponía, Baudoüin consideraba que la pintura al fresco había perdido su gran autoridad “desde el momento que se le mezclaron procedimientos ajenos como el sobrecargo de retoques a la témpera para igualar la fuerza de

técnica de esta clase de pintura, titulado <El fresco, su técnica, sus aplicaciones>”. Esta expresión de Laureano Guevara es vital para evidenciar que tuvo acceso directamente a la obra original (en francés) *La fresque: sa technique, ses applications*, porque la traducción de este texto al español recién se realizó en el año 1946 bajo el título de *Iniciación a la pintura al fresco*, en cambio la traducción realizada por Guevara es literal respecto al original. Véase GUEVARA, Laureano. *La Pintura Mural. Revista de Arte*. 1935, Vol. 5, n  1, p. 2–8. p, 6.

³¹⁶ MINGUELL CARDENYES, Josep. *Pintura mural al fresco. Estrategias de los pintores*. Lleida : Edicions de la Universitat de Lleida, 2014. p, 195.

³¹⁷ GUEVARA, Laureano. Op.cit. p, 4.

³¹⁸ BAUDO IN, Paul. *Iniciación a la pintura al fresco*. Buenos Aires : Editorial Poseidón, 1946. p, 92

color de la pintura al óleo”³¹⁹. Para él, la desaparición progresiva de la pintura al fresco se debió en gran medida a la transformación de la arquitectura del siglo XIV y del siglo XV, donde las grandes superficies murales disminuyeron notablemente. La aparición del *vitreaux* o vitral también contribuyó a la decadencia de la pintura al fresco³²⁰.

2.7. Influencia de Victor Mottez

Victor Mottez (1809-1897) fue otro de los pintores que ejerció una influencia teórica importante sobre Guevara, sin embargo lo más probable es que el pintor nacional haya obtenido nociones de él a través del ya mencionado Paul Baudoüin.

Prueba de lo anterior es que el artista chileno prácticamente reprodujo las opiniones presentes en la obra de Baudoüin. Sin embargo hubo una afirmación que no se encontraba presente en el texto del profesor francés y que nos advierte que Guevara efectivamente conoció parte de la obra de Victor Mottez.

Aquella afirmación consistía en que “Mottez [fue] el verdadero iniciador de la vuelta de la pintura al fresco en Francia”³²¹. Ello se solventaba a través de dos acciones de Mottez que ejercieron una influencia sobre Guevara. La primera, involucraba su trabajo práctico como pintor al fresco³²². La segunda, de carácter

³¹⁹ GUEVARA, Laureano. Op.cit. p, 5.

³²⁰ Estos argumentos se encontraban presentes en la obra de Baudoüin: “*Depuis le XIV siècle, la fresque semble avoir presque disparu en France (...) Par quel étrange concours de circonstances, ce métier si mural, si admirablement pratique, fut-il dès lors abandonné et perdu? Viollet-le-Duc en attribue la cause à l'apparition des verrières aux couleurs étincelantes, d'une richesse incomparable*”. Véase BAUDOÛIN, Paul. *La Fresque, sa technique, ses applications*. París : Macon, Protat freres, imprimeurs, 1914. p, 4.

³²¹ GUEVARA, Laureano. Op.cit. p, 6. Los corchetes son nuestros.

³²² La historiografía del arte francés también parece coincidir en la importancia teórica y práctica de Mottez en el resurgimiento del fresco durante el siglo XIX en Francia. Prueba de ello es la siguiente cita: “*C'est cependant bien Mottez qui apparaît comme le rénovateur de la fresque tout*

teórico, consistió en la traducción al francés del *Tratado de la Pintura* de Cennino Cennini³²³.

Sobre el trabajo práctico de Mottez en Francia, Guevara tenía nociones sobre el fresco que éste realizó entre los años 1839 y 1847 en la Iglesia *Saint-Germain-l'Auxerrois* de París. Sin embargo, al igual que Baudoüin, el pintor chileno sólo se limitó a establecer que fue un fresco que causó gran revuelo en su tiempo, sin dar mayores argumentos³²⁴. Conviene destacar que aquel fresco se había perdido al poco tiempo de su ejecución producto de la presencia del mineral de salitre en los muros³²⁵. Por ello el pintor nacional nunca pudo apreciarlo de forma directa. De hecho, hacia 1914 los únicos elementos que se conservaban del fresco de Mottez eran las aureolas de Cristo y las de sus discípulos³²⁶.

au long du XIX siècle, aussi bien par ses écrits que par sa pratique". Véase GUILLOT, Catherine. Redécouverte à Lille d'un décor peint à fresque par Victor-Louis Mottez: un jalon important dans la peinture décorative du XIX siècle et du «premier XX siècle». *In Situ*. 2013, Vol. 22, p. 2.

³²³ Estas ideas se encuentran en las siguientes citas: "*Le nom de Victor Mottez, qui a pourtant joué un rôle important dans le renouveau de la peinture murale et la connaissance des "primitifs" italiens (...) préraphaélite notoire, fresquiste et traducteur du traité de Cennino Cennini*". Disponible en TERNOIS, Daniel. Baudelaire et l'ingrisme. Dans: *French 19th Century Painting and Literature: with Special Reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*. Manchester: Manchester University Press, 1972, p. 19–37.

³²⁴ Esta idea es planteada en GUEVARA, Laureano. Op.cit. p, 5.

Vemos que el autor chileno sólo reproduce una interpretación de Baudoüin quien expresó lo mismo. Su cita original: "*et si intéressante décoration de Mottez peignant à fresque le porche de Saint-Germain-l'Auxerrois. Elle fit grande sensation dans le monde artistique*". Ambos, nombran dicha intervención de Mottez, sin embargo no argumentan por qué fue una intervención polémica ni por qué fue gravitante en el mundo artístico francés. Para la cita en francés véase BAUDOÛIN, Paul. *La Fresque*. Op.cit. p, 7.

³²⁵ Otra vez se repite una idea de Baudoüin, quien establecía que después de años de su ejecución la pintura comenzó a desaparecer por el contenido de salitre en los muros. Además Baudoüin señalaba que aquel intento de Mottez dio crédito a la famosa leyenda de que el fresco era imposible de desarrollarse en París debido a su clima. Véase BAUDOÛIN, Paul. *La Fresque*. Op.cit. p, 7-8.

Por otra parte, Guevara reconocía a la humedad y el salitre como los "enemigos mortales" de la pintura al fresco.

³²⁶ "*Les seules parties des fresques de Mottez qui ont résisté, dans sa décoration du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, sont les auréoles du Christ et de ses disciples*" en BAUDOÛIN, Paul. *La Fresque*. Op.cit. p, 84.



FIG. 23. Victor Mottez: a la izquierda, *El sermón en la montaña*. En el centro, *Los hombres y mujeres santos de Francia*. A la derecha: *Cristo aparece a los apóstoles*, 1839-1847
fotografía blanco y negro, Iglesia de *Saint Germain-l'Auxerrois*.
Fuente: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1913.

Las intervenciones de Mottez que corrieron mejor suerte y a las que Guevara sí tuvo acceso fueron los frescos en las iglesias parisinas de *Saint-Séverin* en 1845 y de *Saint-Sulpice* en 1860³²⁷.

³²⁷ La cita original: "Mottez struggled to restore techniques of fresco painting used previously at *Saint-Sulpice* in the 1820's, but this attempts at *Saint-Germain-l'Auxerrois* (1840), *Saint-Séverin* (1845), and *Saint-Sulpice* (1860) soon disintegrated in the damp conditions of Paris, on stone walls that at *Saint-Germain* and *Saint-Séverin* had been impregnated with saltpeter". Disponible en CURTIS MEAD, Christopher. *Making Modern Paris: Victor Baltard's central markets and the urban practice of architecture*. Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 2012, p. 127.



FIG. 24 Y 25. Victor Mottez: A la izquierda, *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*, 1845. A la derecha *Saint Martin ressuscite un catéchumène*, 1860. Pintura al fresco, Iglesia de *Saint-Sulpice*, París-Francia
Fuente: *Les collections les musées de la ville de Paris*

Si bien no existen mayores influencias de estas pinturas en la obra del chileno, parece ser que las lecciones que pudo sacar, y que lo llevaron a postular que Mottez fue el verdadero iniciador de la vuelta del fresco a Francia, tienen relación con el re-descubrimiento de esa técnica. Es decir, el pintor nacional comprendió que existían ciertos edificios y muros lo suficientemente amplios para desarrollar una pintura mural en Chile. Por último, también pudo observar directamente cómo se expresaban los colores, las formas y los dibujos con la técnica del fresco.

2.8. La técnica del fresco

La segunda influencia de Mottez sobre Guevara estuvo marcada por la traducción del *Tratado de la Pintura* de Cennino Cennini. A través de ella, el pintor chileno pudo acceder de forma directa a la tradición del fresco del Trecento. De hecho, planteó que el texto de Cennini hablaba de diferentes técnicas como la pintura al óleo sobre *panneaux* o sobre el muro. Es decir, en su viaje por Europa el pintor nacional no sólo conoció la técnica del fresco, sin embargo fue esa técnica la que él decidió incorporar al mundo artístico chileno.

Por medio del texto de Baudoüin, el pintor nacional pudo explorar la tradición del fresco de Cennino Cennini explicándola de la siguiente manera:

Comenzaba señalando que la pintura al fresco “es la que se hace con tierra y agua u óxido de color sobre un estuco de cal y arena (también de cemento y arena) recién colocado: de ahí su nombre <fresco>”³²⁸. Ponía énfasis en que la pintura al fresco exigía de una rápida ejecución ya que solamente se podía trabajar sobre el estuco durante un día porque pasado ese tiempo la mezcla no aceptaba más el color³²⁹.

De esta manera, la ejecución se iba realizando por medio de trozos, los cuales debían quedar terminados completamente en un día; por ello era necesario que el pintor no perdiera de vista el conjunto de la composición. Una forma de no perder de vista el conjunto era ejecutar el dibujo en un cartón del mismo tamaño que la decoración, que debía calcarse diariamente sobre el muro para la coincidencia de los trozos mencionados. Los estudios de color y dibujos de detalles también debían hacerse con anterioridad, es decir, una de las claves

³²⁸ GUEVARA, Laureano. Op.cit. p, 3.

³²⁹ *Ibíd.*

de la pintura al fresco es que “cuando el pintor ejecuta su obra sobre el muro, la composición está ya resuelta en sus líneas generales”³³⁰.

El autor también enfatizaba el hecho de que la pintura al fresco, al ser de rápida ejecución, obligaba a la sencillez, a la amplitud y a la sobriedad del color; ya que un gran número de colores estorbaba y no todos los colores aceptaban la cal. Según el uso de las arenas (finas o gruesas) el aspecto del muro se asemejaba al granito o al mármol pulimentado y el fresco además daba al muro de una apariencia lisa.

De esta manera planteaba que la pintura al fresco era una pintura que formaba parte del muro, que emergía de él y no era algo aplicado al soporte como las telas al óleo pegadas. Para él la pintura al fresco poseía un “alto prestigio y lo (...) hacían (...) el medio más indicado para la ejecución de pinturas murales”³³¹ ya que el fresco resistía a la intemperie y podía ser lavado, en cambio otras técnicas como la pintura al temple no presentaban buena adherencia y no podían ser ejecutadas en muros exteriores mientras que la pintura a la cera que imitaba al fresco daba una coloración pesada.

La labor difusora de Guevara en esta primera intervención en el año 1935 no se limitó a exponer las bondades y la forma de ejecución de la pintura al fresco. También fundamentó la importancia de la pintura al fresco a través de un recorrido por su historia dejando entrever cuáles eran sus referentes.

³³⁰ *Ibíd.*, p. 4.

³³¹ *Ibíd.*, p. 5.

2.9. Influencia de Giotto y Miguel Ángel

El testimonio de Laureano Guevara resulta de gran importancia ya que nos permite comprender que su concepción de la pintura mural se anclaba en una tradición que no sólo provenía de la pintura francesa del siglo XIX, sino que se remontaba a la tradición de los pintores fresquistas italianos del Renacimiento. Giotto, Masaccio, Fray Angélico, Benozzo Gozzoli, Piero de la Francesca, Luca Signorelli, Ghirlandaio, Leonardo, Rafael y Miguel Ángel eran los referentes nombrados³³².

Por otra parte, estimaba que el gran posibilitador del desarrollo del fresco en la historia del arte había sido Giotto. Éste pintor fue el puente con la tradición antigua, siendo “el primero que cambió la forma Griega de la pintura en la forma Latina”³³³. Le dio movimiento, expresión y vida a sus figuras quitándoles el hieratismo bizantino, supo agrupar las figuras de una forma armónica y variada.

³³² *Ibíd.*, p. 8.

³³³ *Ibíd.*, p. 7.

Laureano Guevara establecía que las fuentes de la originalidad de Giotto eran diversas. En primer lugar se encontraba la ciudad de Florencia, que hacia mediados del siglo XIII se encontraba en un gran apogeo lo que había permitido el desarrollo de la pintura, la escultura y la arquitectura. De esta manera creció en un ambiente de movimiento y de progreso. Por otra parte el evangelio escrito por San Francisco de Asís fue una fuente de gran inspiración no sólo para Giotto sino para todo el arte italiano de su época. Juan de Pisa también moldeó su carácter, ya que éste escultor buscaba la expresión patética y dramática bajo una forma ruda, franca y vigorosa.

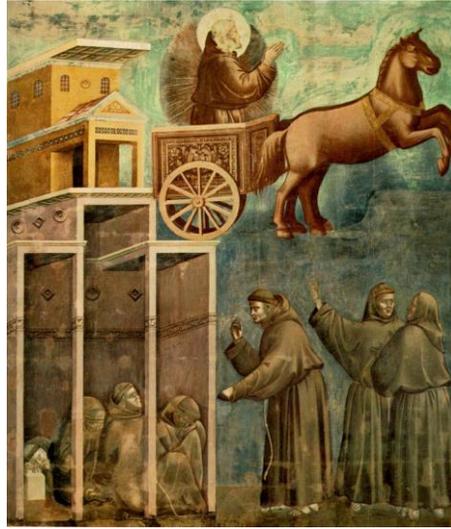


FIG. 26. Giotto: *Visión del carro de fuego*, 1290-1300
270x230 cm, pintura al fresco, Basílica de San Francisco de Asís, Italia
Fuente: www.artehistoria.com

Guevara enfatizaba que el color de las decoraciones de Giotto era generalmente sobrio. Sus frescos se caracterizaban por contrastes y también por la degradación del color en la luz y el empleo de tonos complementarios³³⁴. Estos aspectos resaltados por el chileno son de gran importancia para valorar la pintura que comenzó a desarrollar luego de su segunda experiencia en Europa.

En la obra *La Escuela de Arte* del año 1940 se evidencia de mejor forma una influencia del pintor italiano. La pintura presenta una clara disposición de los personajes agrupados en torno al centro del panel donde es posible distinguir la clásica composición triangular. En él se encuentra el fuego de la creación, representado por una bailarina, además de la presencia de cromatismo en los árboles que rodean la escena.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 8.



FIG. 27. Laureano Guevara: *La Escuela de Arte*, 1940
400x260 cm, pintura al fresco, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago
Fuente: Biblioteca digital de la Universidad de Chile

Una de las formas en que esta obra puede ligarse a Giotto es a través del uso de los colores. Existe una tendencia a utilizar colores complementarios en toda la ejecución y si bien no hay una degradación del color a la luz, sí podemos percibir la existencia de contrastes que propician la idea de sombra y de profundidad. Por último, el pintor ubicó a los personajes en planos escalonados a la manera prerrenacentista asemejándose a la composición de Giotto y propiciando la idea de profundidad³³⁵.

³³⁵ Como dijimos anteriormente, luego de su segundo viaje a Europa, nuestro citado pintor supo integrar tendencias modernistas, por ello conviene destacar que su obra estuvo marcada por las

También puso énfasis en Miguel Ángel reconociéndolo como un artista ideal en la ejecución de la técnica del fresco. Establecía que su obra *El juicio final* en la Capilla Sixtina era inexpressable.

Se trataba de una decoración extremadamente sobria y severa (requisitos que él mismo establecía para la técnica de pintura al fresco), de una grave armonía con rojos intensos y azules oscuros, con rojos claros en las figuras y diversos colores en los ropajes, destacando de esta manera la habilidad colorista del pintor³³⁶. Además de esta habilidad, Miguel Ángel mostraba gran maestría en la composición de la obra, por la presencia de una gran cantidad de figuras con motivos y escalas diversas.

Sin dudas, uno de los elementos que más le llamó la atención fueron los colores. La utilización de rojos y azules en diversas tonalidades fue algo que el pintor nacional también puso en práctica. Por ejemplo, en un proyecto mural, *La Vendimia*, intentó reflejar el verano en el campo chileno a través de un gran colorido.

influencias que ejerció Cézanne, sobre todo en sus paisajes. Sin embargo, aunque pareciera que en los ejercicios murales de Guevara no existen mayores reminiscencias a la pintura moderna podríamos caer en un gravísimo error. Tanto en las pinturas para el Pabellón chileno en Sevilla como en la *Escuela de Arte*, las citas a Cézanne están presentes en la geometría de sus figuras y en la exposición explícita de la esfera, el cilindro y el cono, haciendo homenaje a la conocida afirmación de Cézanne de que “todo en la naturaleza se moldea según la esfera, el cilindro y el cono”.

³³⁶ *Ibíd.*, p. 8.

El pintor chileno también estuvo en Italia. En una carta del 15 de julio de 1930 dirigida a su esposa Else Larsen, le contaba que se encontraba en Roma y que había visitado Nápoles y Pompeya, donde había apreciado una gran cantidad de pinturas al fresco. También le señalaba que al día siguiente se dirigiría a Milán. Véase: DÍAZ, Wenceslao. *Op.cit.* p. 450-451.



FIG. 28. Laureano Guevara: *La Vendimia*, ca.1928.
325x220 cm, óleo sobre tela.

Fuente: Ricardo Bindis. *Laureano Guevara y la "Generación del 28"*. Santiago de Chile : Museo Nacional de Bellas Artes, 2008

Las grandes superficies de la obra se distribuyen en “rojos valientes y azules intensos, con el fin de mostrar una fiesta autóctona”³³⁷. Guevara no sólo experimentó con los colores, también las vestimentas de las mujeres poseen pliegues geométricos que hacen recordar al propio Giotto. La utilización y degradación de los colores permiten apreciar un efecto de luz que emerge desde el centro de la escena. Mientras que la composición triangular, evidenciada por la presencia de la cordillera, se encarga de mostrar las sombras hacia los extremos, al igual que en el caso del *Juicio Final*.

Para finalizar su intervención en la *Revista de Arte*, Laureano Guevara dejaba claro que la técnica del fresco descrita, que se encontraba presente tanto en Giotto como en Miguel Ángel, y a la que él mismo adscribía, era la misma que enseñaba Cennino Cennini en su *Tratado de la Pintura*. Por ende, la

³³⁷ BINDIS, Ricardo. Op.cit. p, 64.

concepción de pintura mural que el pintor chileno instauraría en la Escuela de Bellas Artes se anclaba directamente a los artistas italianos del Renacimiento, a través de intermediarios como Baudoüin y Mottez.

2.10. Retorno a Chile y formalización de la pintura mural

Luego de la doble experiencia europea en la que conoció las técnicas de los ya analizados referentes del fresco y también aquellos postulados del arte moderno, Laureano Guevara comenzó a impartir la cátedra de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes hacia el año 1934³³⁸, y en la que permanecerá como profesor titular hasta 1953.

La cátedra recién instalada en Chile estaba enfocada según la técnica del fresco y según los referentes europeos (fresquistas y modernistas) a los que su profesor tuvo acceso durante el decenio anterior. Un ejemplo de la orientación del curso se encuentra en su programa, el cual establecía diversas materias que se estudiarían tales como el color donde se prestaba atención a

La pintura impresionista y sus teorías sobre el color (...) los neo-impresionistas, los cubistas. Experiencias para la pintura mural (...) los primitivos y renacentistas en cuanto al color³³⁹.

Que el creador de la cátedra incluyera elementos del arte moderno y elementos tradicionales de la pintura al fresco no era casualidad y fue más bien el fruto de sus experiencias adquiridas en Europa. Por otra parte, las

³³⁸ Respecto al año en que inició efectivamente la cátedra la historiografía del arte chileno no ha llegado a un acuerdo. Algunos autores han planteado que la cátedra inició hacia 1935 mientras que otros autores han postergado su inicio hasta 1938. Para una mayor discusión véanse ZAMORANO PÉREZ, Pedro y CORTÉS LÓPEZ, Claudio. *Muralismo en Chile*. Op.cit. p, 271. CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. *Puño y letra*. Op.cit. p, 49. Y BELLANGE, Ebe. Op.cit. p, 18.

³³⁹ CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. *Puño y letra*. Op.cit. p, 51.

referencias a la tradición del fresco nos reafirma aquello que planteamos en páginas anteriores:

Técnica e historia de la pintura al fresco. Comentario sobre el libro de Cennini “El libro del arte” (...) el Giotto. Renacimiento: Masaccio. Miguel Anjel. Desaparecimiento de la pintura al fresco. Cennino Cennini. Pintura mural moderna: Victor Mottez en Francia³⁴⁰.

Es evidente que el programa elaborado por Laureano Guevara revela fielmente aquellos referentes que dejamos al descubierto en páginas anteriores. El texto de Cennino Cennini fue el gran referente para encausar la enseñanza de la pintura mural hacia los referentes europeos. Por ello llama la atención que cuando nombra los contenidos a tratar sobre la pintura mural moderna el primer referente destacado sea Víctor Mottez. Si bien nombra a la pintura mural mexicana, bien hemos de notar que para él la orientación fue europea y no latinoamericana.

Una entrevista realizada a uno de sus estudiantes parece evidenciar notablemente nuestra afirmación anterior. Fernando Marcos hacia el año 2004 estableció que

De algún modo la escuela de Bellas Artes tenía desde el año 1936 una cátedra sobre el mural. Lo extraordinario es que el director era Laureano Guevara, que no estuvo nunca en México. Tomó el gusto por el mural en sus correrías por el norte de Europa, donde los murales tenían una expresión diferente. Él llega a Chile planteando qué se debía enseñar el mural con ideas europeas³⁴¹.

Como hemos planteado en la introducción de esta investigación, nuestro objetivo no es otro que realizar una reconstrucción histórica de los inicios de la

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

³⁴¹ SALAZAR ARREDONDO, Carlos. *Entrevista al pintor muralista Fernando Marcos* [en línea]. 2004. Disponible en : <http://www.lamuralla.cl/?a=250>.

pintura mural en Chile, por ende, no desconocemos el valor que la historiografía del arte chileno ha dado al impulso generado por la llegada del mexicano David Alfaro Siqueiros a Chillán en 1941, pero sí creemos que los antecedentes al muralismo chileno germinaron mucho antes de la década de 1940. De esta manera la obra de Laureano Guevara no fue un paréntesis pictórico, sino que sentó las bases para la posterior proyección histórica de la pintura mural. Prueba de lo anterior fue la formación que dio a una cantidad no menor de artistas que luego se dedicarían de lleno a la pintura mural y que se consolidarían tras la llegada de Alfaro Siqueiros. Entre los pintores murales chilenos que fueron formados en la cátedra de Guevara podemos encontrar a Gregorio de la Fuente (1910-1999), Fernando Marcos (1919-2015), Pedro Lobos (1918-1968), Osvaldo Reyes (1919-2007) y José Venturelli (1924-1988)³⁴².

³⁴² Para mayores referencias a estos artistas véase ZAMORANO PÉREZ, Pedro y CORTÉS LÓPEZ, Claudio. Muralismo en Chile. Op.cit. p, 279-283.

A modo de ejemplo, el libro biográfico de José Venturelli sirve para observar el paso desde la formación de Guevara a la consolidación de la pintura mural chilena hacia la década de 1950. Véase MANSILLA, Luis Alberto. Op.cit.

Por último, conviene destacar que la obra de los pintores discípulos de Laureano Guevara escapan a nuestro alcance temporal y conceptual ya que involucran una síntesis entre elementos adquiridos en la cátedra de la Escuela de Bellas Artes y sus diversas experiencias, sobre todo sus viajes a países de Latinoamérica.

CONCLUSIONES

Para culminar con la investigación es necesario cohesionar algunas ideas que han quedado inconclusas hasta este momento. En primer lugar creemos que el planteamiento general de esta propuesta fue llevada a cabo de la manera esperada. Nuestra idea inicial de que el hecho histórico de 1941 permitiría incursionar en los orígenes de la pintura mural chilena, efectivamente nos guió hasta establecer que la plástica experimentada bajo la técnica del fresco por Laureano Guevara fue el primer ejercicio de pintura mural y por ende, propio del siglo XX³⁴³.

Debido a lo anterior creemos que la distinción entre muralismo y pintura mural fue expuesta de forma efectiva tanto en la introducción de esta investigación y como se ha dejado entrever a lo largo de las páginas.

Por su parte, cada uno de los objetivos específicos que fueron establecidos al inicio de esta propuesta fueron cumplidos de forma efectiva. Para el caso del primer objetivo específico³⁴⁴ nuestra propuesta se amparó en la idea de que la identidad nacional fue el factor que gatilló un cambio en las temáticas pictóricas que se manifestaron en los artistas de la Generación de 1913. Estos pintores se volcaron hacia temas costumbristas retratando escenas de la vida cotidiana chilena y de paso, a las gentes que no habían sido consideradas durante la pintura del siglo XIX. Por otra parte, y como el lector pudo haber apreciado, ese traspaso desde los intelectuales a los artistas de la época del Centenario no fue directo. Nuestra propuesta se basó en un ambiente político-cultural que

³⁴³ A este respecto debemos aclarar que somos conscientes de que existieron intentos de pinturas murales durante el siglo XIX, sin embargo no incluimos esas experiencias ya que se trataron de oleos sobre telas en grandes dimensiones para ser pegadas en los muros; y de ahí que consideráramos las pinturas de Gordon y Guevara en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 como proto pintura mural ya que también se trataban de óleos sobre telas.

³⁴⁴ Vincular la reformulación del concepto de identidad nacional a inicios del siglo XX con la búsqueda de nuevas soluciones plásticas por parte de movimientos como la Generación de 1913 e instancias como la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

posibilitó que ese nacionalismo de nuevo cuño se instalara también en las artes visuales.

Como advertimos al inicio, el lector pudo notar que la importancia de la identidad nacional se fue diluyendo durante todo el transcurso del primer capítulo, sin embargo su importancia volvió a reaparecer cuando Gordon y Guevara realizaron sus pinturas murales para Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. De ahí que hayamos demostrado que la identidad nacional fue una dimensión transversal durante los tres primeros decenios del siglo XX y que por ello fue vital para el nacimiento de la pintura mural. Si bien la idea de Laureano Guevara se distanciaba mucho de realizar un arte estatal al modo del muralismo mexicano, fueron la impronta del nacionalismo y de la coyuntura institucional que se instaló en la Escuela de Bellas Artes las que permitieron el primer ejercicio de pintura mural chilena.

Respecto a nuestro segundo objetivo específico³⁴⁵, este abarcó la segunda mitad del primer capítulo y la primera mitad del segundo. Y para su cumplimiento observamos que la importancia de la identidad nacional se fue diluyendo en desmedro de la aparición de la vanguardia en nuestra escena local, primero con el Grupo Montparnasse y la exposición del año 1923, luego con la exposición de 1925 y finalmente con el Salón Oficial de 1928.

El lector podrá haberse preguntado ¿qué importancia posee relatar y estudiar a los artistas de vanguardia si se va a establecer el nacimiento de la pintura mural? y si bien a lo largo de las páginas parece perderse el hilo conductor de la propuesta, lo cierto es que sin la vanguardia chilena es imposible explicar debidamente el surgimiento de la pintura mural. En primer lugar, porque la vanguardia chilena erosionó la escena político-institucional que circundaba la

³⁴⁵ Establecer que la llegada de las ideas de vanguardia artística a través del Grupo Montparnasse y el Salón Oficial de 1928 provocaron una serie de reformas político-institucionales que permitieron poner en práctica la pintura mural hacia 1929.

enseñanza de las artes; y en segundo lugar, porque Laureano Guevara fue parte de esos artistas que se encontraban en el proceso de reformulación, y que consecuentemente fueron enviados a estudiar a Europa en 1929. Hacia el momento en que el Estado intervino en la Escuela de Bellas Artes el problema de la identidad nacional volvió a aparecer en el horizonte de la pintura mural.

Pasando al tercer objetivo específico³⁴⁶ debemos aclarar que este abarcó la segunda mitad del segundo capítulo. Creemos que este fue el objetivo más trascendental en cuanto pudimos develar material que nunca antes había sido tomado en cuenta por parte de la historiografía y por otra parte, fue de gran relevancia ya que pudimos poner en valor la figura de Laureano Guevara. Los contenidos tratados en estos apartados son inéditos y serán un aporte para los futuros investigadores que revisen el surgimiento de la pintura mural y al propio Guevara.

Gracias al cumplimiento de este objetivo pudimos develar que el surgimiento de la pintura mural chilena no tomó como referente al muralismo mexicano, sino que se ancló a referentes europeos de vasta tradición, como los pintores del renacimiento italiano y los muralistas del siglo XVIII en Francia. También debemos aclarar que en esta propuesta la figura de Laureano Guevara cohesiona todos los argumentos y dimensiones que expusimos en los apartados introductorios. En él se expresó la tradición pictórica y el proceso de instauración de la vanguardia en Chile; también participó de la vertiginosa intervención del Estado en la enseñanza del arte hacia fines de la década de 1920; y por último, puso de manifiesto el proceso de reformulación de la identidad nacional a través de sus ejercicios murales y la consecuente instalación de la cátedra de pintura mural en Chile.

³⁴⁶ Esclarecer la experiencia europea de Laureano Guevara durante el período 1924-1932 a través del análisis de sus escritos y correspondencia para develar que la pintura mural adoptó referentes teórico-pictóricos distintos al muralismo mexicano.

Como observación metodológica, notamos que cada objetivo específico no posee una correlación con cada uno de los capítulos, y es más, nuestra investigación dispone de dos capítulos mientras que dimos cumplimiento a tres objetivos específicos. Lo anterior no se debió a una falla o a una desprolijidad en la formulación de la propuesta; por el contrario, esta composición se debe a la complejidad del fenómeno que hemos tratado y a las diversas dimensiones que abarcamos. De esta manera la paradoja de capítulos/objetivos está justificada ya que hemos resuelto de buena manera nuestros postulados teóricos³⁴⁷.

Por otra parte, no queremos cansar al lector repitiéndole cada uno de los argumentos que esgrimimos a lo largo de las páginas. Ya está dicho que todas las dimensiones con las que nos propusimos llevar a cabo esta investigación cohesionaron y se interrelacionaron en la figura de Laureano Guevara. Ahora queremos dar paso a aquellas cuestiones que no parecen tener respuesta en páginas anteriores.

En primer lugar nos encontramos con la dicotomía tradición/vanguardia o tradición/renovación. Si bien en nuestro sustento teórico dejamos en claro que no íbamos a adherir a dicha dicotomía, tenemos claro que ésta se hizo presente de alguna manera en lo que respecta al paso desde la Generación de 1913 al Grupo Montparnasse. Nuestra propuesta no rechazaba que existiera una renovación constante en la plástica chilena, sino que rechazábamos la idea de que ésta se diera en el contexto de un esquema evolutivo del arte, según el cual el concepto de ruptura cumpliera un rol determinante.

³⁴⁷ Dicho de otra manera, si hubiésemos operado bajo una lógica secuencial y progresiva habríamos hecho coincidir un objetivo con un capítulo específico, sin embargo la metodología integradora que nos propusimos supone que algunos elementos como la identidad nacional aparezcan y desaparezcan a lo largo del relato.

Creemos que estos argumentos quedaron justificados cuando expusimos el ejemplo de la Sociedad Nacional de Bellas Artes: no fue casualidad que al lector le apareciera este pequeño paréntesis, ya que la idea era demostrar que la contraposición tradición/renovación no fue tan radical. Por ejemplo, la SNBA surgió como un órgano renovador sin embargo con el paso de los años se fue volviendo conservador al punto de representar miradas críticas a los artistas de vanguardia durante el Salón Oficial de 1928. De esta forma la historiografía no se ha hecho cargo de instituciones como la SNBA ya que demuestran que el esquema tradición-ruptura-renovación no es determinante.

Otro de los elementos problemáticos fue la constante contraposición tradición/vanguardia que se dejó entrever cuando abarcamos la década de 1920. En este sentido a lo largo de las páginas nos encontramos con diversas fuentes que fueron proclives a aquella dualidad; sin embargo nuestra postura optó por analizar el proceso histórico en desmedro de las declaraciones de las mismas fuentes.

Dicho de otra manera: aunque expusimos entrevistas y declaraciones en que los artistas y críticos establecieron que estaban renovando y oponiéndose totalmente a la tradición, nuestra postura no fue asumir lo que las fuentes estaban diciéndonos de forma textual; por ende establecimos que si bien los artistas y críticos declaraban algo totalmente rupturista, aquello no era tal, y nuevamente esa contradicción quedó expuesta en la obra de Laureano Guevara.

Por último, creemos que hemos dado cumplimiento al objetivo general y por ende a nuestra hipótesis. Hemos demostrado que la crisis de la identidad nacional, las reformas plásticas llevadas a cabo por los artistas de vanguardia durante la década de 1920 y las reformas políticas durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo fueron dimensiones que permitieron explicar la

aparición de una pintura mural chilena, que al menos en su origen era muy distante al referente mexicano.

Esta investigación es un aporte a la historiografía ya que ha integrado metodologías correspondientes a la historia cultural, la historia del arte y la nueva historia política. También constituye un aporte teórico ya que propone una nueva forma de explicar un hecho histórico determinado, reconociendo que existen diversas dimensiones que operan de forma dinámica e integradora, pero que a la vez complejiza la labor del investigador. También ha supuesto un gran aporte al rescatar la figura de Laureano Guevara y ponerla en valor en cuanto al contexto de vanguardia y de pintura mural en Chile.

Finalmente creemos que esta propuesta no está acabada ya que existen diversas vías abiertas que serán posibles de llevar a cabo por otras investigaciones. En este sentido creemos que las proyecciones del nacionalismo y de la identidad nacional seguramente serán más agudas en el momento en que los artistas que participaron de la cátedra de Laureano Guevara comenzaron a acercarse a los planteamientos del muralismo mexicano. La etapa 1935-1941 tampoco ha sido mayormente estudiada por la historiografía nacional y creemos que un estudio más profundo de ese período histórico permitirá conjeturar una mayor importancia de la obra de Guevara y del muralismo mexicano.

Otra de las vías abiertas tiene relación con nuestra propuesta teórica. Creemos que los planteamientos de Gonzalo Arqueros son desafiantes e innovadores (a pesar de la fecha en que fueron concebidos) ya que han propuesto reformular la manera en que se ha escrito la historia del arte chileno. Representaría un desafío poder develar de qué forma el esquema tradición-ruptura-renovación es cuestionado si se realizara un estudio meticuloso de cada uno de los artistas involucrados en la vanguardia de los años 1920's y se

podrían descubrir elementos visuales de tradición y vanguardia en sus pinturas más representativas. De llevar a cabo ese proceso, estaríamos ante una nueva forma de concebir la historia del arte chileno reconociendo que la tradición opera en un sentido dinámico y creativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Bibliografía especializada

ABETT, Paloma y ACUÑA, Marcela. *El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967- 1973*. Tesis de Licenciatura : Universidad de Chile, 2004

ALCATRUZ RIQUELME, Paula. Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador. *Anuario de Pregado*. 2004, Vol. 1, p. 1–17

ÁLVAREZ CASELLI, Pedro. *Chile marca registrada: historia general de las marcas comerciales y el imaginario del consumo en Chile*. Santiago de Chile : Ocho Libros Editores, 2008

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 1° 1983. Mexico D.F. : Fondo de cultura económica, 1993

ARQUEROS, Gonzalo. El ojo dicho. Pintura e historia de la pintura en Chile. Dans : *La Invención y la herencia*. Santiago de Chile : ARCIS-LOM, 1998, p. 5–15

BARBAS NIETO-LAINA, Ricardo. *La publicidad del nitrato de Chile en el primer tercio del siglo XX. Ejemplos de art deco en el valle de Henares. Azulejería, cerámica y publicidad*. 2011. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123277_recurso_2.pdf

BARR-MELEJ, Patrick. *Reforming Chile: cultural politics, nationalism, and the rise of the middle class*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2001

BELLANGE, Ebe. *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago : Ediciones CESOC-LOM, 1995

BENAVENTE COVARRUBIAS, Angela, OSSA IZQUIERDO, Carolina y MATURANA MEZA, Lilia. "Frutos de la Tierra": rescate y puesta en valor de una pintura mural sobre tela. *Conserva*. 2003, Vol. 7, p. 51–63

BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva, GUERRERO, Claudio, et al. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago de Chile : LOM Ediciones, 2009

BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*. Santiago de Chile : Estudios de Arte & Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, 2012

BINDIS, Ricardo. *Laureano Guevara y la "Generación del 28"*. Santiago de Chile : Museo Nacional de Bellas Artes, 2008

BRAGASSI, Juan. *El muralismo en Chile: una experiencia histórica para el Chile del Bicentenario* [en línea]. 2010. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123178_recurso_2.pdf

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona : Crítica, 2001

CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. *Puño y letra movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago : Ocho Libros Editores, 2010

CASTILLO ESPINOZA, Eduardo, MUÑOZ HAUER, Mariana, ÁLVAREZ CASELLI, Pedro, et al. *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago de Chile : Ocho Libros Editores, 2010

CID, Gabriel. Arte, guerra e imaginario nacional: La guerra del Pacífico en la pintura de historia chilena, 1879-1912. En: DONOSO, Carlos y SERRANO,

Gonzalo (dir.), *Chile y la Guerra del Pacífico*. Santiago de Chile : Universidad Andrés Bello/Centro de Estudios Bicentenario, 2011, p. 75–113

CID, Gabriel. Un ícono funcional: la invención del roto como símbolo nacional, 1870-1888. En : CID, Gabriel y SAN FRANCISCO, Alejandro (dir.), *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX. Volumen 1*. Santiago de Chile : Centro de Estudios Bicentenario, 2009, p. 221–254

CID, Gabriel y TORRES DUJISIN, Isabel. Conceptualizar la identidad: patria y nación en el vocabulario chileno del siglo XIX. En : CID, Gabriel y SAN FRANCISCO, Alejandro (dir.), *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX. Volumen 1*. Santiago de Chile : Centro de Estudios Bicentenario, 2009, p. 23–51

CID, Gabriel y VERGARA, Jacinta. Representando la “copia feliz del Edén”. Rugendas: paisaje e identidad nacional en Chile, siglo XIX. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. 2011, Vol. 15, n° 2, p. 109–135

CLEARY, Patricio. Cómo nació la pintura mural política en Chile. *Araucaria*. 1988, Vol. 42, p. 193–195

CORSO LAOS, Carlos. La Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario (1910) en Chile. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. 2014, Vol. 123, n° LXXX, p. 151–177

CURTIS MEAD, Christopher. *Making Modern Paris: Victor Baltard's central markets and the urban practice of architecture*. Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 2012

DALMÁS, Carine. As brigadas muralistas da experiência chilena: propaganda política e imaginário revolucionário. *História (São Paulo)*. 2007, Vol. 26, n° 2, p. 226–256

DALMÁS, Carine. *Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da*

Experiência Chilena (1970-1973). Tese Mestrado: Universidade de São Paulo, 2006

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid : Alianza Forma, 1998

DOMÍNGUEZ CORREA, Paula. *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*. Tesis de Licenciatura : Universidad de Chile, 2006

DÜMMER SCHEEL, Sylvia. Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). *Historia Crítica*. 2010, Vol. 42, p. 84–111

DÜMMER SCHEEL, Sylvia. *Metáforas de un país frío. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929* [en línea]. 2012. Disponible en : <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article130>

DÜMMER SCHEEL, Sylvia. *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. Santiago de Chile : RIL Editores, 2012

GALAZ, Gaspar y IVELIC, Milan. *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso : Alfabetá Impresores, 1981

GALLARDO, Ernesto. 90 años de Roberto Matta; un muralista más. *Revista de Teoría del Arte*. 2002, Vol. 7, p. 11–29

GAZMURI RIVEROS, Cristián. Notas sobre la influencia del racismo en la obra de Nicolás Palacios, Francisco A. Encina y Alberto Cabero. *Historia*. 1981, Vol. 16, p. 225–247

GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. 1º 1983. Madrid : Alianza

Editorial, 2001

GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación arteBA, 2014

GOMBRICH, Ernst. *La Historia del Arte*. Ciudad de México : Editorial Diana, S.A., 1995

GOMBRICH, Ernst. Tradición y creatividad. *Anales de Arquitectura*. 1990, Vol. 2, p. 36–49

GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno*. Madrid : Taurus, 2013

GRANDÓN LEAL, Romina. *Brigadas Ramona Parra: muralismo político y debate cultural en la Unidad Popular*. Tesis de Licenciatura : Universidad Alberto Hurtado, 2010

GUILLOT, Catherine. Redécouverte à Lille d'un décor peint à fresque par Victor-Louis Mottez: un jalon important dans la peinture décorative du XIX siècle et du «premier XX siècle». *In Situ*. 2013, Vol. 22, p. 2–15

GUTIÉRREZ, Horacio. Exaltación del mestizo: la invención del roto chileno. *Universum*. 2010, Vol. 25, n° 1, p. 122–139

HOBBSAWM, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. 1° 1991. Barcelona : Editorial Crítica, 1998

LATCHAM, Ricardo, MONTENEGRO, Ernesto y VEGA, Manuel. *El Criollismo*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1956

LEMOUNNEAU, Carine. A propósito de las pinturas murales en Chile entre 1970 y 1990. Archivar, referenciar, construir. *Bifurcaciones*. 2015, Vol. 20, p. 1–

LEÓN, Carlos. El muralismo chileno. Comunicación y artes populares. *Araucaria de Chile*. 1983, Vol. 24, n° 1, p. 109–119

LIZAMA, Patricio. El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena. *Aisthesis*. 2001, Vol. 34, p. 134–152

LIZAMA, Patricio. *Jean Emar. Escritos de Arte (1923-1925)*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1992

MANDEL, Claudia. Muralismo mexicano: arte público/ identidad/ memoria colectiva. *Escena*. 2007, Vol. 30, n° 61, p. 37–54

MANQUEZ, María Fernanda. Huellas de Color: Una mirada a las brigadas muralistas chilenas como expresión cultural popular. Dans : *VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação – UERJ | UFF | UFRJ | PUC-RIO | Fiocruz*. 2013, p. 1–14

MANSILLA, Luis Alberto. *Hoy es todavía. José Venturelli, una biografía*. Santiago de Chile : LOM Ediciones, 2003

MATURANA, Lilia. “Alegoría de las Bellas Artes” Arturo Gordon (1883-1944). *Conserva*. 1997, Vol. 1, p. 37–41

MELLAFE, Rolando, REBOLLEDO, Antonia y CÁRDENAS, Mario. *Historia de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1992

MILOS MONTES, Mariana. *La construcción de la identidad chilena a partir de la Exposición Universal de París de 1889*. Tesis de Magíster : Universidad de Chile, 2014

MINGUELL CARDENYES, Josep. *Pintura mural al fresco. Estrategias de los pintores*. Lleida : Edicions de la Universitat de Lleida, 2014

MONFORT, Marie. Paul Baudouin, Georges Pradelle et l'association « la Fresque ». *In Situ*. 2013, Vol. 22, p. 1–8.

MONTOYA VÉLIZ, Jorge. José Venturelli. En alguna parte en todo tiempo José Venturelli. *Aisthesis*. 2006, Vol. 39, p. 97–114

MORALES YÉVENES, Pedro. *Todos los colores contra el gris: experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)*. Tesis de Licenciatura : Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2011

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *“Chile 100 años de artes visuales” primer período 1900-1950: modelo y representación*. Santiago de Chile : Museo Nacional de Bellas Artes, 2000

OLESEN DÍAZ, Margarita. *El muralismo como la estética de la utopía*. Tesis de Magíster : Universidad de Chile, 2010

OYOLA, Karen. El arte muralista como instrumento político: sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960-2000). *Faro*. 2012, Vol. 13, nº 2011, p. 14–26

PÁEZ-SANDOVAL, Claudia. *La práctica de la resistencia en las brigadas muralistas de los '80. Colectivo muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo*. Tesis de Licenciatura : Universidad de Chile, 2013

PALMER, Rodney. *Arte callejero en Chile*. Santiago : Ocho Libros Editores, 2011

PORRAS VARAS, Gustavo, MATURANA MEZA, Lilia y OSSA IZQUIERDO, Carolina. Arturo Gordon: investigación estético-histórica de la serie de tres pinturas murales del Pabellón de Chile en la Exposición de Sevilla de 1929. *Conserva*. 2009, Vol. 13, p. 19–40

PRECKLER, Ana María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Tomo II*. Madrid : Editorial Computlense, 2003

RINKE, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile : Dirección de Bibliotecas y Museos, 2002

RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. La Pintura Callejera Chilena. *AISTHESIS*. 2001, Vol. 34, p. 171–184

RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. *La pintura callejera chilena. Manufactura estética y territorialidad*. 2001, p. 171–184

RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. *Pintura callejera chilena. Manufactura estética y provocación teórica*. Santiago : Ocho Libros Editores, 2011

ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago de Chile : Editorial del Pacífico, 1951

SALAZAR ARREDONDO, Carlos. *Entrevista al pintor muralista Fernando Marcos* [en línea]. 2004. Disponible en: <http://www.lamuralla.cl/?a=250>

SALGADO, Alfonso. Escultura pública e identidad nacional: Chile, 1891-1932. En : CID, Gabriel y SAN FRANCISCO, Alejandro (dir.), *Nacionalismos e identidad nacional en Chile. Siglo XX. Volumen 1*. Santiago de Chile : Centro de Estudios Bicentenario, 2010, p. 159–190

SANDOVAL, Alejandra. *Palabras escritas en un muro El caso de la Brigada Chacón*. Santiago : Ediciones Sur, 2001

SANJURJO, Annick. *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States 1941-1964*. Lanham Md. : Scarecrow Press, 1997

SAÚL, Ernesto. *Pintura social en Chile*. Santiago de Chile : Quimantú, 1972

STUVEN, Ana María y CID, Gabriel. El desafío de la inclusión política y social. Chile enfrenta el siglo XX. En : ORTELLI, Sara (dir.), *América del Sur en la época de la Revolución Mexicana. Procesos políticos, sociales y culturales*. Mexico D.F. : Universidad Autónoma Metropolitana/CIESAS, 2014, p. 135–175

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Volumen II*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 2011

SUBERCASEAUX, Bernardo. Raza y nación: el caso de Chile. *A Contracorriente*. 2007, Vol. 5, n° 1, p. 29–63

TERNOIS, Daniel. Baudelaire et l'ingrisme. Dans : *French 19th Century Painting and Literature: with Special Reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*. Manchester : Manchester University Press, 1972, p. 17–39

VICO, Mauricio y OSSES, Mario. *Un grito en la pared: psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. Santiago : Ocho Libros Editores, 2009

VILA, Waldo. *Una Capitanía de Pintores*. Santiago de Chile : Editorial del Pacífico, 1966

ZABALA FERRER, Catalina. Henriette Petit y Luis Vargas Rosas: ¿ Los padres de la modernidad en Chile ? *Intus-Legere Historia*. 2011, Vol. 5, n° 1, p. 67–79

ZAMORANO, Pedro. Pedro Olmos: lo nuestro bajo la forma de poesía visual. *Universum*. 1991, Vol. 7, p. 11–20

ZAMORANO, Pedro Emilio. Generación de 1913: ¿Heroica capitania? *Atenea*. 2008, Vol. 497, p. 168–185

ZAMORANO PÉREZ, Pedro y CORTÉS LÓPEZ, Claudio. Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético. *Universum*. 2007, Vol. 2, n° 22, p. 264–284

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. Educación artística en Chile: Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan Francisco González y Pablo Burchard, tres maestros emblemáticos. *Atenea*. 2007, Vol. 495, n° I, p. 185–211

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. Fernando Álvarez de Sotomayor y la pintura chilena. *Universum*. 1989, Vol. 4, p. 23–33

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. Principales exposiciones de arte en Chile durante el siglo XX: circulación , recepcion y debates escriturales. *Estudios Ibero-Americanos*. 2013, Vol. 39, n° 1, p. 115–130

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio y CORTÉS LÓPEZ, Claudio. Tradición y modernidad en la pintura chilena durante la transición de siglo: el conflicto, el escenario, los protagonistas. *Universum*. 1996, Vol. 11, p. 201–217

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio, CORTÉS LÓPEZ, Claudio y MUÑOZ ZÁRATE, Patricio. Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX: Influjos y tendencias. *Atenea*. 2005, n° 491, p. 159–186.

2. Fuentes

2.1. De archivo

Comisiónase a los profesores y alumnos de la ex-Escuela de Bellas Artes para que estudien y se perfeccionen. Santiago de Chile : Archivo Nacional Siglo XX, Fondo Ministerio de Educación, Vol.5334, núm.549, 5 de marzo de 1929

Fundación de la Casa del Estudiante Latino Americano. Santiago de Chile : Archivo Nacional SigloXX, Fondo Ministerio de Educación, Vol.5121, núm.1457, 6 de abril de 1927

Organización de la Dirección General de Educación Artística. Santiago de Chile : Archivo Nacional Siglo XX, Fondo Ministerio de Educación, Vol.5267, núm.6140, 31 de diciembre de 1928

Reglamento y plan de estudios para la Academia de la Escuela de Bellas Artes. Santiago de Chile : Archivo Nacional Siglo XX, Fondo Ministerio de Educación, Vol.5128, núm.226, 27 de enero de 1928

2.2. Impresas y editadas

BAUDOÛIN, Paul. *Iniciación a la pintura al fresco.* Buenos Aires : Editorial Poseidón, 1946

BAUDOÛIN, Paul. *La Fresque, sa technique, ses applications.* París : Macon, Protat freres, imprimeurs, 1914

DÍAZ, Wenceslao. *Bohemios en Paris: epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940.* Santiago de Chile : RIL Editores, 2010

EDWARDS VIVES, Alberto. *La Fronda Aristocrática en Chile*. Santiago de Chile : Imprenta Nacional, 1928

ENCINA, Francisco. *Nuestra Inferioridad Económica, sus causas, sus consecuencias*. 5° Edición. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1981

ESLAVA, Ernesto. *Pintura mural: Escuela México de Chillán*. Santiago de Chile : [s. n.], 1943

KELLER, Carlos. *La eterna crisis chilena*. Santiago de Chile : Editorial Nascimento, 1931

LE BON, Gustave. *L' homme et les sociétés, leurs origines et leur histoire*. París : Editions Jean Miichel Place, 1988

LETELIER, Jorge. *Laureano Guevara*. Santiago de Chile : [s. n.], 1957

MAC-IVER, Enrique. *Discurso sobre la crisis moral de la República*. Santiago de Chile : Imprenta Moderna, 1900

PALACIOS, Nicolás. *Raza chilena*. 2° Edición. Santiago de Chile : Editorial Chilena, 1918

PINOCHET LE-BRUN, Tancredo. *La conquista de Chile en el siglo XX*. Santiago de Chile : Imp., Lit. i Encuadernación "La Ilustración", 1909

SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES. *52. Exposición Anual de Bellas Artes, Salón Nacional 1938*. Santiago de Chile : La Ilustración, 1938

SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES. *XV Exposición Anual de Bellas Artes, Salón Nacional 1948*. Santiago de Chile : El Esfuerzo, 1948

2.3. Revistas y periódicos

ACEVEDO HERNANDEZ, A. Laureano Guevara. *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 29 agosto 1942, p. 6

EMAR, Jean. Alrededor del Salón de Junio. *La Nación*. Santiago de Chile, 11 junio 1925, p. 7

EMAR, Jean. Con Camilo Mori. *La Nación*. Santiago de Chile, 13 mayo 1923, p. 5

EMAR, Jean. Grupo “Montparnasse”. En la Casa Rivas y Calvo, exposición de las obras de Manuel Ortiz, Julio Ortiz, Henriette Petit, José Perotti y Vargas Rosas. *La Nación*. Santiago de Chile, 22 octubre 1923, p. 3

EMAR, Jean. Grupo “Montparnasse”. José Perotti o un diálogo en la Casa Rivas y Calvo. *La Nación*. Santiago de Chile, 26 octubre 1923, p. 3

FABRES, Joaquín. Dos hermanos artistas. Simón y Juan Francisco González. *Selecta*. Santiago de Chile, octubre 1909, p. 228–230

GUEVARA, Laureano. La Pintura Mural. *Revista de Arte*. 1935, Vol. 5, nº I, p. 2–8

MESA CAMPBELL, René. La enseñanza artística y la reforma educacional. *El Mercurio*. Santiago de Chile, 1 mayo 1927, p. 13

RAMÍREZ, R. La pintura futurista. *Pacífico Magazine*. 1913, Vol. 1, nº 5, p. 849–858

VIDOR, Pablo. Conferencias sobre Artes Plásticas en la Universidad. *Revista de Arte*. 1934, Vol. 2, nº I, p. 47–48

2.4. Catálogos

Catálogo del Salón Oficial de 1928. Santiago de Chile : Imp. Siglo XX, 1928

Catálogo Oficial Ilustrado Exposición Internacional de Bellas Artes. Santiago de Chile : Imprenta Barcelona, 1910

Chile en Sevilla: (el progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929). Santiago de Chile : Cronos, 1929

Exposición de Bellas Artes: Catálogo ilustrado del Salón de 1926. Santiago de Chile : Imp. Siglo XX, 1926

Exposición de Bellas Artes: Catálogo ilustrado del Salón de 1927. Santiago de Chile : Imp. Siglo XX, 1927