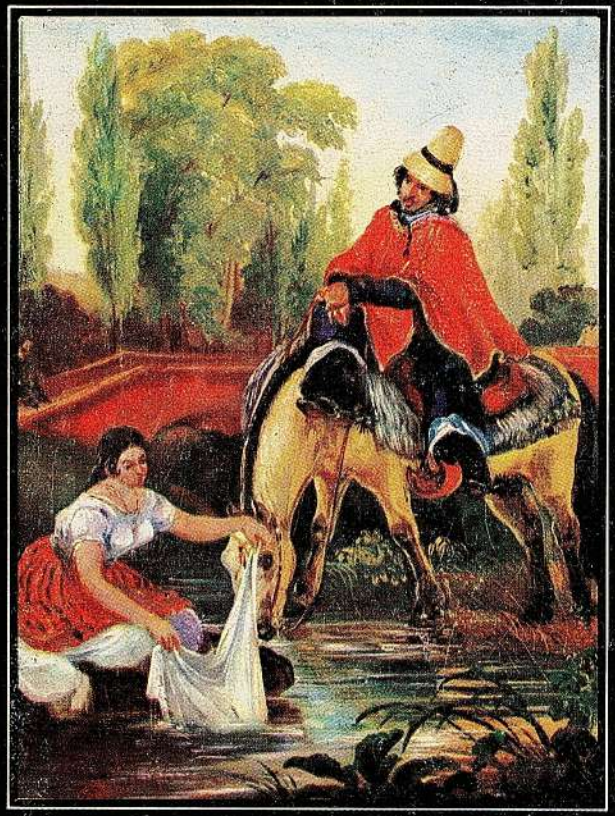


200 AÑOS DE PINTURA CHILENA

PRIMERA EXPOSICION ITINERANTE

Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación

Portada: EL HUASO Y LA LAVANDERA de Juan Maurico Rugendas, Oleo sobre tela de 30 x 23,5 cms. propiedad Museo Nacional de Bellas Artes.

PROLOGO

Esta Primera Exposición Itinerante de la Pintura Chilena, inaugura una serie de otros eventos similares que se organizarán con el propósito de divulgar el patrimonio cultural chileno.

Somos un país que se enorgullece con justicia del aporte de sus artistas. Sin embargo, las obras que de ellos se guardan en nuestros Museos, no han sido suficientemente difundidas y permanecen ajenas al conocimiento de grandes sectores de la población.

Estimamos que la principal tarea que cabe a los organismos culturales del Estado —además de estimular las condiciones que posibiliten un dinámico desarrollo artístico—, consiste en poner al alcance del mayor número de compatriotas los testimonios culturales, nacionales o extranjeros, que enriquecen nuestra comunidad.

Esta Exposición representa un esfuerzo organizativo considerable y presupone, para considerarse plenamente exitosa, la activa participación del público espectador, de manera que las inquietudes que despierte puedan dar origen a otras formas de acercamiento y extensión cultural, que procuraremos satisfacer con prontitud.

Entregamos, pues, al público de las regiones del país, esta Muestra que resume lo más representativo de la pintura chilena. Para hacerla posible, han colaborado los principales Museos del Estado y particulares, a la vez que han concurrido a financiarla, recursos económicos provenientes del Ministerio de Educación, así como de empresas privadas, que se suman de esta manera, a una labor de efectiva divulgación cultural, que alcanzará hasta los más apartados lugares de nuestro territorio.

DEPARTAMENTO EXTENSION CULTURAL
MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA

200 AÑOS DE PINTURA CHILENA

VISION PANORAMICA DE LA PINTURA CHILENA

por José María Palacios.
Crítico de arte.

Es posible que el mayor problema para entender o tomar conciencia de la pintura chilena sea la diversidad de opiniones en torno. Y esto por dos razones básicas: una, la opinión de los extranjeros; la otra, la opinión de nuestros propios críticos o historiadores. Pero es posible que el juicio foráneo sea el más perturbador. Venido desde fuera, insuflado de una natural soberbia respecto al Nuevo Mundo, quiso mostrar altura de miras y, de hecho, cayó en prejuicios. El nacional, a su vez, quiso mostrar contemporaneidad con el Viejo Mundo y, como efecto, tuvo o tiene en contra prejuicios similares.

No es fácil por tanto, juzgar hoy objetivamente.

El primer punto de controversia es nuestro propio pasado. ¿Somos o no consecuentes a él? Nuestro pasado, además, ofrece una dualidad que, aún cuando idéntica a todos los otros países latinoamericanos, varía en su proyección a futuro. En México, Guatemala, Perú o Bolivia, ofrece continuidad en todo orden. En Chile no. La Conquista tarja y casi elimina lo propiamente autóctono. La Colonia busca desarrollar sólo el influjo conquistador y, llegada la Independencia, nuestro pueblo o nuestra sociedad asoman en la Historia como un apéndice hispánico. ¿Para bien o para mal?

La respuesta tiene, necesariamente, que ser ambigua. Quizás fue bueno seguir aguas que aludían a una civilización secular en el ámbito occidental. Quizás fue malo no poder reivindicar valores propios y

asentar sobre ellos algún principio de originalidad. El hecho es que al enfocar el proceso se partirá desde puntos originarios distintos y así mientras Luis Alvarez Urquieta reseña aunque sea sumariamente la prehistoria, la acción de los jesuítas y la escuela quiteña, todo esto en 1928, Antonio R. Romera, en 1951, al postular la más vertebrada "Historia de la Pintura Chilena", la inicia con el Mulato Gil, estimándolo el primer precursor. El fenómeno es significativo y ha de pesar. Tanto, que deberemos sobrepasar el medio siglo XX para que la inquietud de algunos pintores jóvenes busque ahondar más allá, tratar de hacer un reencuentro con las raíces prehistóricas. Pero, aún así y por ahora, nuestra actual convención nos obliga a situar sólo la Colonia como punto de partida. Lo anterior es una reserva que mañana, confiamos, habrá de alcanzar otra dilucidación.

Otro punto interesante para una visión panorámica de nuestra pintura es la definición de "maestro", concepto que encierra la dualidad de ejemplo, esto es, base que se imita o se sigue, y la de singularidad en la jerarquía como ejecutante. Romera nos legó la idea sólo atingente a lo primero, y, pienso, no es la mejor. Maestros hay en nuestra pintura en ambas condiciones. Y resulta más válido aceptarlo así que ceñirse o restringir el término, máxime si también aceptamos que igualmente válido es la existencia de buena o mala pintura. Y aquí sólo vamos a estimar la primera.

ANTES DE LA INDEPENDENCIA...

Aceptada la Colonia como semilla, cabe preguntarse ahora si ella marca o no un ascendiente. En pintura propiamente tal es claro que la Independencia registra un serio cambio. La Colonia incide sustancialmente en lo religioso.Desde el siglo XIX, en cambio, aún sin abandonar del todo la relación con lo divino, tenemos la naturaleza muerta, el retrato mundano, el pintoresquismo localista, la escena histórica, el desnudo y el paisaje. El orden no es básico. Lo básico es la ampliación del punto de mira y su nueva realidad. Pero, y pese al cambio ya aludido, cierto carácter colonial quedará como rezago, manifestándose periódicamente aún en nuestro tiempo: el motivo religioso no desaparecerá. Véase, testimonio elocuente, el "Ecce Homo" de Camilo Mori en esta misma muestra.

No es difícil explicar esta aparente contradicción. Y decimos aparente, porque el fondo es distinto. En la Colonia predomina un concepto mariano. En lo que sucede predomina la inquietud religiosa, que es la natural inquietud humana frente al misterio del más allá. Dicho en otras palabras: en la Colonia está la fe, en lo posterior está la duda... Hay, entonces, diría que en simultaneidad, razón y rezago.

La fe, ya lo dijimos, es esencia de la pintura colonial. Se expresa vitalmente en una manera de ser, en una actitud frente a la vida. Recoge los hondores

más íntimos del alma hispánica y los replica, aquí en América, bajo su influjo misional. Es la fe casi ciega. No busca dilucidar ni discurre en torno. Sólo plantea fórmulas y la de más proyección es María como intercesora ante su divino Hijo. De aquí la insistencia en lo mariano, accediendo, sin embargo, a otros mediadores: los santos. Y de aquí los Santo Domingo, San Antonio, San Francisco u otros, que colman muchas telas. La pintura de la Colonia no busca la creación personal sino tan sólo satisfacer una fe, aproximar por imágenes esta vida y la otra. Pese a esto, por natural reacción humana, incidirá a veces en reflejar batallas. Recuerdo de todo esto son, por ejemplo, los dibujos coloreados de un fraile jerónimo: Diego de Ocaña (1576-1608), en que, como bien señala Pereira Salas, "cada uno de los héroes españoles tiene su contrapartida aborígen". Y damos, entonces, con la natural hidalguía española, que asimismo lo conducirá al retrato, el nexo más fiel entre la Colonia y los comienzos independentistas.

La Colonia, tras lo dicho, no es entonces la noche negra ni la siesta irresponsable del decir de Vicuña Mackenna. Es un período de gestación interior y un vibrar consecuente al alma hispana que busca siembra en nuestro territorio –suyo entonces–, y no puede ni quiere soslayarsu sentido de inmortalidad. Un sentido que, llegado el siglo XIX, como bien señalara Romera: "une la historia nacional con la historia de la pintura". Pero esta unión es apenas una circunstancia. Una que exige el cambio producido. Y de aquí, sustantivamente, la figuración del "Mulato" Gil (1785-1841), como precursor. No porque hiciera retratos, sino porque da fe de bautismo en la pintura a los próceres. El retrato, en realidad, ya se realizaba en las postrimerías coloniales: Ignacio de Andía y Varela, nacido en 1757 y quien será luego abuelo político de Francisco Mandiola, hizo uno del P. Manuel Lacunza S.J. Y don Ignacio fallece en 1822. Estaba también Joaquín Masías y tras él figuran Francisco Ríos, José Coo, Lucas Blanco yFernando Morales, pero José Gil de Castro venía de Lima, estaba ligado al Ejército y en 1817 recibía la Orden al Mérito chilena. Esta predestinado.

Y LLEGA LA INDEPENDENCIA...

La unión entre pintura e historia que marca el Mulato Gil no va a mantenerse, y esto en razón de que la exaltación propia a momentos culminantes como una guerra tampoco se mantiene en Chile. Y además que, cuando se dan otros casos, ya no se trata del parto que significa la Independencia. Este parto, como efecto, significa el nacimiento de una nueva nacionalidad, nuevos personajes, nuevos líderes. El Mulato Gil los inmortaliza como efigies, como imágenes, y esto era lo que importaba. Hay una simultaneidad en hacer historia y ser historia. Después se vivirá primero el presente en su contexto más

amplio y luego se hará historia, que siempre será pasado. De este modo, sólo en 1889 Pedro Lira pinta "La Fundación de Santiago", y sólo en la segunda mitad decimonónica Nicolás Guzmán (1850-1938), pintará "El Cabildo de 1810), en tanto González Méndez y Laroche lo harán con "La Apertura del Primer Congreso Nacional".

Todo lo que Gil de Castro concreta, entonces es documental. Es como un notario pictórico, pero no un gran artista. Pedro Lira lo define en propiedad: "En su pintura rudimentaria –dice–, las figuras son tiesas, pobre el colorido y casi nulo el claroscuro, pero hay mucha sinceridad en el estudio de las fisonomías y de los detalles". No era necesario pedir más. El nuevo pueblo, en cambio, necesitaba más. No sólo retratos de individualidades, por importantes que fueran, sino panorámicas con nuevos horizontes. Y en este plano son precursores otros extranjeros.

LA EPOCA REPUBLICANA EN EL SIGLO XIX

El influjo de Europa, con la apertura de los puertos chilenos, iba a ser rápido Y la sucesión de artistas del Viejo Mundo, que van a entregar enseñanzas, interés por el arte, alumnos, nuevos pintores chilenos y dar paso real y concreto a nuestra plástica, es sugerente: John Searle (1783-1837), inglés; Carlos Wood (1792-1856), inglés; Mauricio Rugendas (1802-1858), bávaro; Ernesto Charton de Treville (1818-1878), francés; Raimundo Monvoisin (1790-1870), francés; Alejandro Cicarelli (1811-1892), italiano; Juan Mochi (1831-1892), italiano y Tomás Somerscales (1842-1927), inglés. Tenemos con ellos no sólo oficio sino que también pluralidad motivacional. Abrirán los ojos de los chilenos, enseñando a mirar y sentir.

Dentro del plano señalado, no deja de ser curioso, porejemplo,que Wood diseñe nuestro escudo nacional y a la vez sea el primero que insinúe en panorámica el paisaje que habitamos, en tanto Rugendas da relevancia a nuestros personajes populares y su vida cotidiana, afirmando el valor del paisaje. Ambos, además, incidirán también en los hechos históricos: Wood con su "Marcha del Ejército de Chile" y "La Toma de La Esmeralda", Rugendas con la "Batalla de Maipú". El propio Monvoisin, tan apegado al retrato social, hará otro pequeño aporte: "Caupolicán Cautivo Atado en una Litera y Fresia Arrojándole su Hijo". El mismo francés retornará a la pintura religiosa, que en Cicarelli encuentra un fervoroso partidario. Queremos decir con esto que pese a la apertura inicial, de alguna manera ellos, a su vez, deberán someterse a las exigencias propias a un ambiente en que la Colonia mantiene resabios.

El hecho es que ahora debemos preocuparnos de nuestros pintores. Manuel Ramírez Rosales

(1807-1877), es cronológicamente el primero. De formación europea directa, se detiene ante el paisaje, pero no el chileno. Pinta románticamente otro, casi de leyenda. De gran oficio, no trasciende como influencia, así como tampoco lo harán los dos primeros pensionados que nuestro Gobierno envía a Europa: Antonio Gana (1823-1846), muerto prematuramente en un naufragio, al retornar a Chile, y Nicolás Ojeda y Ojeda (1836-1892), que a los veintiséis años queda anulado por la parálisis. Nuestro punto de partida, auténticamente nacional, entonces, y hecha la salvedad respecto a Vicente Pérez Rosales (1807-1886), que destaca más como memorialista aunque haya pintado acuarelas, está en Francisco Mandiola (1820-1900); Antonio Smith (1832-1877), y Manuel Antonio Caro (1835-1903).

Cada uno de los recién nombrados tiene su importancia particular. Mandiola, discípulo de Monvoisin, no sigue estrictamente a su maestro en el tratamiento del color, pero sí en el retrato y en la pintura religiosa. Incluso es mejor captador del carácter en sus motivaciones. Es preciso revisar su obra, que acusa la influencia de Cicarelli, con quien también tuvo clases.

Antonio Smith, en cambio, es la figura más importante de los precursores nacionales. Y con él tiene validez, desde su período, un juicio de Tole Peralta: "No es la pintura chilena una abreviada proyección de la pintura europea; no es un puro reflejo de ella a lo largo del paralelo que en su trayectoria de ciento cincuenta años o algo más, sostiene: es otra pintura activa que brota de un subsuelo originario". Es importante esta verdad.

Smith es tanto el primer rebelde de nuestra pintura como el creador del paisaje autóctono en ella. Alumno de Cicarelli, rompe con su maestro y abre los ojos con otro espíritu. Cierto es, del italiano mantiene su claroscuro, pero atenuado, y su tendencia al diseño detallista. Disiente en la sensibilidad del mundo en torno. Y en su "Paisaje de Aconcagua" da pauta: aquí está nuestra atmósfera, nuestra luz, nuestra tonalidad. La cosecha es romántica y razonada a la vez. Smith no pinta bajo dictados académicos sino en razón de su verdad, desmenuzando el paisaje, integrándolo a su vivencia. Crea, así, toda una escuela que trascenderá hasta nuestros días. Y como una constante esencial.

Manuel Antonio Caro, a su vez, inicia el costumbrismo tratado por un chileno, del mismo modo que la pintura historicista, al componer su famosa obra "La Zamacueca" y "La Abdicación de O'Higgins", en que postula tanto al afincamiento en lo nacional como a la representatividad composicional tan afín a la época.

En el paso para llegar luego a Onofre Jarpa, otro paisajista de nota y que viene a respaldar el inicio de Smith, cabe ahora siquiera nominar a Pascual Ortega (1839-1899), y Miguel Campos (1844-1899), que estimamos precursores criollos, y cuya obra escapa

como en Smith al influjo de Cicarelli, su maestro. Ortega, como Campos estudiaron también en Europa, pero en tanto el primero se adentra en la pintura galante, si bien a su regreso recoge personajes típicos, el segundo no sólo se volcó hacia lo popular sino que también ofrece el mérito de ser el primer chileno que pinta naturalezas muertas.

No deja de ser significativo, a la altura de esta reseña, advertir que durante el siglo XIX nuestro Gobierno pensiona a quince pintores para perfeccionarse en Europa, que van desde Antonio Gana a Rafael Correa. En sus análisis sobre ellos, Antonio R. Romera suele quejarse de su falta de adhesión a los nuevos arrestos, pero el cargo es, a nuestro juicio, injusto. Si con toda la sensibilidad del europeo costó y no poco, asimilar lo nuevo, ¿por qué exigírselo a los nuestros, que vivían a tanta distancia y sujetos a un peso ambiental tan distinto?

No olvidemos tampoco nuestra primera Academia. Ninguno de sus Directores apuntó más lejos que la convención. Y los tres eran europeos. Cuando llegamos a Jarpa, en consecuencia, aún cuando "en sus noventa años de vida asistió —como dice Romera—, a la crepitante revolución de los estilos", es claro que Jarpa no iba a adherir a ninguno. Smith tampoco se identifica a su estancia en Europa. Y quizás si esto sea un mérito. Porque así Jarpa visualizó nuestro paisaje con su personal emoción. La de un chileno. Al punto, como también dice Romera, que supera a Pradilla "en luminosidad y en la conquista de cierta visión fuertemente atmosferizada". Es decir, vamos dando la razón a lo escrito por Tole Peralta.

Situados ya en la segunda mitad decimonónica, junto con el despertar renovado que significa la fundación de la Academia, el eco de los precursores extranjeros y la ebullición que traen la nueva Universidad de Chile y un movimiento intelectual y artístico que tienden a ser superior, ¿qué decir de nuestros pintores?

Es válido, en primer término, admirarse de la calidad. Los ya nombrados son una prueba. Incluso expresan individualidades muy interesantes. Lo mismo se amplía en la panorámica de este período, con quienes nacen a partir de 1850. Cosme San Martín (1850-1906), da la partida. Observador objetivo del vivir doméstico —"La Lectura" es lo más elocuente—, juzga el oficio, el buen hacer y la buena reproducción del natural como lo importante. Pero no rehuye la composición, como tampoco lo harán sus contemporáneos. Los certámenes de la época, por lo demás, la fijan como básica para postular pensiones a Europa. Y no sin razón: ella exige tanto oficio como inspiración y fantasía. En este plano, no podemos ahora soslayar a Pedro León Carmona (1853-1899), que en 1873, ganador de un certámen, es desplazado por San Martín dada su extrema juventud para aventurarlo en viaje a Europa.

Carmona es figura interesantísima y poco evaluada. Incluso, en los juicios sobre él, no existen conocimientos a fondo. Pero su obra es amplísima y rica en variedad. En Europa estudió con Bouguereau, y no le afecta el amaneramiento del francés. Por el contrario, resalta su vigor, que se patentiza con mayor fuerza en sus cuadros históricos, donde ofrece nota alta. Basta observar su boceto sobre la "Batalla del Cerro Pan de Azúcar", o su mejor logro: "Carga del Coronel don Santiago Bueras", hoy en la Escuela Militar. Fué asimismo notable en el retrato y la pintura religiosa.

El oficio, ya lo dijimos, prima. No sólo el rigor académico, dado que nuestros pintores experimentan más allá. Es así como Evaristo Garrido (1854-1926), destaca en pintura histórica y religiosa, en tanto Juan de Dios Vargas (1855-1906), estimado como discípulo de Somercales, se aventura en el paisaje con manchas muy sueltas y de sutiles tonalidades. Y el número de artistas continúa: Ramón Subercaseaux(1854-1931); Alberto Orrego Luco (1854-1936) y José Tomás Errázuriz (1856-1927), vienen a dar otro matiz.

Los tres recién nombrados trascienden por motivos varios y similares: son aristócratas, se emparentan entre sí, ejercen la diplomacia, y sin embargo, no pueden rehuír su vocación artística. El fenómeno no es extraño en el siglo XIX, pero en Subercaseaux, Orrego Luco y Errázuriz se liga a una sensibilidad muy refinada, cosmopolita en muchos aspectos, que no les hará, pese a todo, desligarse de la visión chilena. Y cada uno en su estilo, con sus visiones, se asimilarán también al paisaje nuestro.

Si recordamos que nuestros precursores —en particular Caro, Ortega y Campos—, fijaron mucha de su atención en nuestros propios motivos, debemos ahora observar algo distinto. No es en vano que Subercaseaux, Orrego Luco y Errázuriz sean aristócratas y diplomáticos. Esto pesa. Y aún admitido que se interesaron circunstancialmente por lo nuestro —Subercaseaux más que los otros—, es significativo ahondar aquí en la fuerza, en la sugestión que Europa tiene sobre ellos. Don Ramón vive en Roma largo tiempo y recoge de ella sus monumentos.Por oposición, o por afecto a la grandiosidad, aquí pinta el "Puente de Cal y Canto" y los "Diques de Valparaíso". Orrego Luco se entusiasma con los canales venecianos y Errázuriz tiene una modelo inglesa como base. Al contrario de Rugendas, que aquí encuentra lo exótico, los nuestros dan con ello en el Viejo Mundo. Pero lo importante, es que, en cuanto pintores, van marcando un ascenso en nuestra pintura.

Fenómeno similar a lo anterior vamos a descubrir en Ernesto Molina (1857-1904), que nos legará hermosas telas con vistas italianas y, muy exaltada y fielmente, retratos de personajes y construcciones moriscas. El oficio de Molina, discípulo de Mochi, es

admirable. Hombre de preciocismos —era coleccionista de arte y antiguedades, en que llegó a ser de lo mejor en toda América—, culmina en lo que hoy se denomina "realismo metafísico" estilo en forma y fondo que hoy lo identifica, curiosa jugada, nada menos que con Claudio Bravo. Todo esto significa, pese a la no secuencia contemporánea con la vanguardia de entonces, que en Chile se forjaba una pintura y se desarrollaba un proceso que cada vez exige más investigación. Aventurar ideas, no sólo juicios con prejuicios...

Reafirmando lo anterior, aparece Alvaro Casanova Zenteno (1857-1939). Se vuelve, con él, a retomar un motivo que fue preocupación constante de algunos precursores extranjeros, como Searle y Wood, a los cuales es preciso agregar a Somerscales, que será casi el único maestro de Casanova.

El mar se ha visualizado en nuestra pintura de muchas maneras. Tenemos más de 5.000 kilómetros de costa, con puertos, caletas, playas, desembocaduras, de ríos y hasta un estrecho, pero de estos 5.000 kilómetros apenas se ha estimado un cinco por ciento. Entre nuestros primeros artistas, ninguno advierte las posibilidades del mar, pese al ejemplo foráneo, que incluye hasta al propio Cicarelli, autor de una hermosa y sugerente vista del "Estrecho de Magallanes". La erupción de Somerscales, entonces, con cabal y elocuente captación de lo más alto de nuestras glorias navales, pudo haber producido un vuelco. Y no fue así. De aquí la importancia que debemos dar a su discípulo Alvaro Casanova, que para el caso del mar es como Antonio Smith frente al paisaje.

Por cierto, en lo global, Casanova no alcanza ni supera a Somercales. Es además distinto. En términos actuales podría decirse que mientras el inglés enfoca panorámicas, el chileno busca el "close-up", al punto que "a veces los barcos quedan cortados por el marco", como bien señala Carlos Ossandón. Están además el color y el toque de la pincelada: Casanova es más luminoso y su empaste o más vigoroso o diluído por efecto del aguarrás. También, como es natural, más apasionado que su maestro.

Dicho está —y lo vamos comprobando—, durante el siglo XIX se registra un interesante proceso formador de nuestra pintura, trascendiendo al presente a través de no pocas de sus figuras. Casanova, en realidad, desarrolla su mejor obra este siglo. Pero antes de abandonar el siglo anterior, resta gente. Hombres y mujeres. Porque no podemos en lo ya corrido tangenciar el aporte femenino, que no deja de ser curioso e importante.

Valga entonces un paréntesis.

Debemos a Eugenio Pereira Salas —erudito y agudo investigador—, la mayor información al respecto. Damos así con Paula Aldunate (1812-1884), que cultiva el óleo y la acuarela; con Clara Alvarez (1825-1865), discípula y amada de Rugendas; con Agustina Gutiérrez (1851-1886), que "tiene el mérito

–apunta Pereira ,Salas–, de haber sido la primera mujer que ingresa como alumna de Cicarelli y la primera profesora del ramo en las escuelas públicas". Hay también otras, pero curiosamente nuestro investigador olvida a una discípula de Cosme San Martín: Albina Elguín (1860-1897), de notable similitud con la obra de su maestro y quien obtuviera Primera Medalla en el Salón de 1888.

Finalmente, en este punto, aún cuando las tres pintoras que vamos a citar alcanzan a este siglo, es válido estimarlas en el anterior que es cuando logra, como Albina Elguín, Medalla de Oro en los Salones. Aludimos a Magdalena Mira (1859-1930); Aurora Mira (1863-1939), y Celia Castro (1869-1930), cuyos mayores triunfos se dan entre 1884 y 1887, razón suficiente para situarlas como exponentes del siglo pasado.

Magdalena y Aurora Mira fueron alumnas de Mochi, pero en su quehacer pictórico, fuera del oficio, nada las une a su profesor. Magdalena afincó en el retrato y la figura humana, alcanzando en su tratamiento logros excepcionales. Refiriéndose a "La Hermana de la Caridad", por ejemplo, Medalla de Oro en 1884, Romera señala que es "una de las más bellas telas de la pintura chilena". Aurora, en cambio, si bien no desestima la figura, cala más hondo en las flores y las frutas, que sabe proyectar con sugerentes volúmenes, en tanto las flores las idealiza con sugerente poesía y acertado cromatismo.

En cuanto a Celia Castro, que recién comienza a ser reivindicada junto a las hermanas Mira, es justo estimarla como la primera pintora profesional chilena, a la vez que no olvidar un comentario de Pedro Balmaceda Toro: "Si hubiese de caracterizar la pintura chilena en algunos de los cuadros de nuestros pintores, ya sea por la novedad de la textura, por ese **aire** que me imagino ha de tener el arte en cada país, según sean su clima y sus condiciones sociales, escogería por ejemplo, "El Podador", de Celia Castro, con su crepúsculo disuelto en rosas". Un juicio para meditar y que, cuando se observa el cuadro en la Pinacoteca de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, provoca realmente una enorme admiración por la justeza del dibujo y la atmósfera que posee.

Cerramos el paréntesis obligado por la importante presencia femenina en nuestra pintura decimonónica, pero antes de abandonar el siglo es preciso detenerse ante dos enormes figuras: Pedro Lira (1845-1912), y Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909).

Dada la cantidad de talentos ya anotados, quizás la aparición de Pedro Lira pudiera no parecer extraordinaria. Y lo es. No sólo por su jerarquía como pintor, en los temas más variados, sino además porque constituye el hito más trascendental en la promoción del arte en Chile.

La vida de Lira no fue fácil, pese a su aristocracia y su fortuna. Desde luego, pretender ser sólo pintor, en pleno siglo XIX, atentaba contra las convenciones

de una sociedad altamente clasista. En consecuencia, primero, Lira debe recibirse de abogado, profesión que no ejercerá. Ejercerá, en cambio, el oficio de los pinceles.

A Pedro Lira, comúnmente, se le asocia a obras determinadas que han tenido gran resonancia popular: "La Fundación de Santiago", por ejemplo, muy reproducida, incluso en un sello postal y en billetes, y que además le significa consagración muy significativa al obtener Segunda Medalla en la Exposición Universal de París, en 1889. O con "La mala nueva", del Club de la Unión, pintada a los treinta años. Pero el maestro es mucho más. No porque las citadas obras sean inferiores a otras, no porque se desconozcan sus méritos, sino porque Lira tuvo un hacer muy amplio en la pintura y esta versatilidad, que asombra en su última e inconclusa tela, advierte de un artista que no se acomodó al formulismo de una sola característica y buscó, buscó siempre otras alternativas.

Por cierto, no hay ocasión normal de juzgar la obra de Lira en panorámica. Sin embargo, han existido oportunidades y en ellas el maestro adquiere relieves insospechados. Desde luego, desechar la idea de que sólo fué hombre de taller. Sus paisajes —en particular un crepúsculo de la colección Bertonati—, lo asocian a un mirar y un sentir audaces, que sólo conocida parte de su producción, resulta casi increíble. Pero es que el maestro —y lo era a cabalidad—, insufló siempre su espíritu de un estado alerta, de un continuo avizorar el más allá pictórico. Romántico por naturaleza, como lo prueban muchos de sus cuadros, así como la admiración que tuvo por Delacroix, admiró también el realismo de Courbet y tuvo más que atisbos impresionistas. Ahora, si pensamos que tal posición no le impide actuar plenamente en la vida, incluso en política en el tiempo del Presidente Balmaceda, tenemos una decisiva aclaratoria sobre su poder creador.

"Cromatismo elaborado, dibujo notable, fantasía plástica", son características con que Ricardo Bindis define a Pedro Lira. Pero están además sus traducciones de libros sobre arte, más lo que escribe originalmente y una constante y fecunda difusión de las artes. Nadie como él, además, testimonia en la tela el encanto de la mujer chilena, sea aristócrata o del pueblo.

En el mejor sentido, Pedro Lira, es un monstruo.

Contemporáneamente, otro gran artista luce condiciones que lo sitúan asimismo como excepcional maestro. Es Alfredo Valenzuela Puelma. Al igual que a Lira, una sola obra suya lo proyecta al conocimiento común de modo irrecusable: "La Perla del Mercader". Y al igual que Lira, cierto es que tampoco puede encasillarse a Valenzuela Puelma de este modo, pese a todo el valioso sentido que ofrendan otros desnudos suyos, como "La Ninfa de las Cerezas", el más impecable pintado en Chile, según Carlos Ossandón.

Por cierto, no puede decirse que Valenzuela Puelma haya nacido bajo un signo trágico, pero su vida está sujeta a tormentos varios, unos internos, otros externos. Entre estos, de hecho, casi la miseria, de la cual lo salva el padre de Rafael Correa, el pintor, llevándolo con su familia a vivir en su fundo. Viene enseguida un período de breve bonanza que, gracias a una pensión estatal, le permite partir a París. Desde allá envía a Chile "La Resurrección de la Hija de Jairo", que la crítica criolla desestimó. Y a su regreso, cuando exhibe "La Perla del Mercader" —hoy base de su fama y popularidad—, ocurre lo mismo. Retorna a Europa, gracias a otra pensión estatal, pero sin familia, que deja en hogar ajeno. Rebelde y extrovertido a su manera, al regreso vivió también a su manera, imbuído de una gran soberbia y disgustándose con medio mundo. Por entonces, la crítica ya le reconocía, pero diversas obsesiones de su esíritu y su inteligencia, lindando con la paranoia, se unieron con la muerte de su hija menor, hecho que lo trastornó casi por completo. Regresó a París y allí, junto con enloquecer, sufrió una parálisis general progresiva que lo llevó a la tumba. Sólo una persona, el escultor chileno Fernando Thauby, acompañó sus restos...

Tras sí, tras su penosa muerte, Valenzuela Puelma dejaba obras de mucho valor pictórico, que incluían desde unas maravillosas flores hasta desnudos y retratos de singular valía, pero ya nada de esto iba a recuperar su perdido talento. Había sido alumno de Mochi y Kirchbach, los había superado con largueza, pero sólo el juicio posterior a su muerte iba a reivindicarlo. Y ya estamos en el siglo XX.

LA PINTURA CHILENA EN EL SIGLO XX

Como es natural, todo comienzo de siglo recoge partes y la suma del anterior. En nuestro caso y el de nuestra pintura, el siglo XX es generoso en su herencia. No pocos artistas alcanzan su pleno desarrollo traspasado el límite, en tanto otros, como Lira y Valenzuela Puelma, lo trascienden con el influjo de su obra, aún estimado el hecho de que sus propias existencias alcanzan a los primeros años del nuevo siglo. Los casos más cimeros son los de Juan Francisco González (1853-1933), y de Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925).

Es curioso: ambos son eximios como paisajistas. Y tal apellido será el de mayor reproducción en este siglo. No hay pintor que no nazca con él o lo adopte de uno u otro modo. La revelación de Antonio Smith adquiere, así, plena resonancia, se hace la clave y la constante, en simultaneidad, de todo un imperativo para nuestros artistas del pincel.

Veamos primero a González. Es una pasión desatada. Y es también la rebeldía con causa, porque demuestra su razón. Transforma todo, irrumpe con sus propios valores, con sus conceptos atrevidos y

disonantes para su tiempo, pero triunfa, sabe hacerse aceptar como quien es: un talento legítimo. No parte, eso sí, con tal carácter. Estudia primero dibujo con Cicarelli, sigue pintura con Kirchbach y Mochi. Su formación es clara y precisa. De modo que cuando decide hacer lo suyo, cuando levanta cabeza y desafía, no está desarmado e indefenso. Por el contrario, esa preparación sólo ha servido para acrecentar su personalidad, para dar mayor solidez a su espíritu y galvanizarlo.

Alfonso Bulnes, amigo y estudioso suyo, escribió: "Cuando pienso en don Juan Francisco, yo no puedo dejar de fundir su figura con la de uno cualquiera de esos grandes artistas y artífices que en la Edad Media fueron núcleos irradiantes de acción creadora". Y es así. La fuerza unida a la sinceridad, el pensamiento unido a la realización y su visionaria actitud de jugar, porque en el fondo era un juego que practicaba a cada instante, de jugar, digo, con la luz en el color, o con el color bajo el influjo de la luz, iban a darle su definida personalidad, una muy comunicativa en sus más finas y agudas sugestiones.

Estimado por no pocos como nuestro más grande pintor, Juan Francisco González calza justo con una definición que de él hace Romera: "Fue un trabajador fabuloso. Una especie de demiurgo, un titán que aspiró a domeñar la naturaleza". Quizás no fue esta su intención. Pero si la fué, sin duda, dar a su espíritu la máxima libertad, la máxima aventura, vivir en función de ambas y realizarse en la plenitud que tales supuestos parecen ofrecer como resultado. Y lo logró.

Cuando hoy observamos arte moderno, disciplinado, ascético, computado y deshumanizado, la obra de González ofrenda una vibrante humanidad, que nos obliga al respeto. Hoy hablamos de síntesis y lucubramos con la abstracción, pero en la obra del maestro ya están presentes síntesis y abstracción con más sentido, con más vigor y, en consecuencia, con más vida. No hay vida sin pasión.

"Conseguir el máximo de efecto con la mayor simplicidad" fue una de sus divisas. Y esto, que parece el máximo rendimiento con el mínimo esfuerzo, fue el resultado de un volcamiento absoluto, de todo su ser, en razón de voluntad creadora, que, a su vez, representa el mayor desgaste de energía, la entrega absoluta al servicio de la creación. No nos sorprenda, entonces, el fruto de González, ese fruto germinado en los hondores más íntimos, segundo a segundo, con palpitaciones crecientes, hasta estallar en eclosiones maduras, armoniosas, equilibradas, con razón de ser. Era como un fenómeno natural, sólo que acelerado por la pasión.

Las naturalezas muertas, las flores los paisajes, las mujeres pintadas por González, por esto, son la comunión espiritual y orgánica de un verdadero artista.

Veamos ahora a Valenzuela Llanos.

Podemos situarlo en polo opuesto a González. No

porque no persiga también una comunión sino porque ella, para su espíritu, no podía ser pasional, no podía nacer de la propia voluntad espontánea y libremente. Para Valenzuela esa comunión era producto de todo un complejo procesamiento en que el orden, no la aventura, era la base. De aquí, incluso, sus hábitos personales: era muy buen cristiano, oía misa regularmente y jamás dejaba de orar. Todo se regulaba con precisión.

La vocación de Valenzuela Llanos, pese a todo esto, es la misma de González. Aspira a fundir su espíritu con el mundo en torno. A cosecharlo en pintura realizada según sus propios dictados, pero acatando disciplinadamente el ir paso a paso. Se forma con Mochi y Cosme San Martín. Luego viene el estudio constante, el ir y venir por los paisajes de su tierra nativa, observando, analizando, discurriendo. Pinta cuidadosamente, sin apuro. Boceta y desarrolla con posterioridad.

González podía decir: "Mi pintura es mi firma". Valenzuela Llanos, en cambio, si bien en muchos aspectos pudo decir algo idéntico, ofrece menos unidad de estilo como para solventar tal afirmativa. Su obra, caracterizada básicamente por el paisaje, no es, en absoluto, su totalidad expresiva. Consciente y disciplinado, hurga en otras motivaciones. Pinta calles, casas, hace retratos. Sólo que el paisaje es su gran amor, en él vibra con seguro diapasón su cuerda más sensible. Y afina el ojo, afina la pincelada. En 1904, en este camino, surge el siguiente comentario del poeta y crítico de arte, Manuel Magallanes Moure: "No hay en la tela explosiones de color, ni deslumbrantes juegos de luces. Por el contrario, la envuelve una tranquilidad, una placidez encantadora". se refiere a un paisaje No, a un retrato. Pero es que Valenzuela Llanos perseguía lo mismo en cada pintura. Hasta que logra, como dice Víctor Carvacho, su conquista suprema: la luz. "La logró mediante la aligeración del color, su pulverización en pequeñas pinceladas y su yuxtaposición a manchas. Con esa refinada descomposición del color local, en muchos y microscópicos matices, resplandecen los cielos en tintes blancos, celestes, azules, violetas, anaranjados, bermellones, granates, malvas y verdes. Transfigura la nieve en llama, el agua en arcoíris y el aire en vibrante cristal. Las horas y las estaciones entrecruzan sus posibilidades de transfiguración cromática de la realidad".

Es un juicio con acierto pleno.

Y hemos alcanzado ya las cumbres en nuestro proceso pictórico. Pero así como en la naturaleza hay que valorizar planos, lo grande y lo pequeño, lo cálido y lo frío, lo móvil y lo quieto, para que ésta logre su plenitud y se nos ofrezca como el maravilloso escenario que es, con alientos humanos y un trasfondo divino, así también en pintura los valores son de igual modo consecuente. Y un pequeño lago

puede reflejar cumbres, el cielo, sol, luna, nubes y hasta la pequeña hierba de sus orillas.

La pintura chilena tiene así un contexto natural que se revitaliza como el día con la noche y muestra nuevos amaneceres. No los descuidemos. Porque en pintura, además, la subjetividad del juicio obliga a estar siempre alerta, más que con los propios pintores, a veces con una sola tela.

Nacidos también en el siglo XIX, otros pintores llegan así al XX con sustantividad de valores. El más lejano en su nacimiento es Alfredo Helsby, el pintor de los arcoiris, de los cerros brumosos, de las nieves eternas. Helsby (1862–1933), como la mayoría de sus contemporáneos, cultiva sólo el paisaje, al cual le comunica levedad, lo envuelve en atmósferas de vagorosas neblinas, entre las cuales, de súbito, nos sorprende la iridiscencia de un arcoiris. Es muy personal y muy valioso, al punto que varias de sus obras se conservan en Museos de Europa.

El mismo año de Helsby nace Enrique Lynch (1862-1936), que en París estudia junto a José Tomás Errázuriz y Richon-Brunet bajo la guía de Diógenes Maillart, complementando anterior preparación con Cosme San Martín. Su obra es post-romántica, y se le recuerda especialmente por su "Calle Ahumada", pintada en 1902. Dos años más tarde nace Joaquín Fabres (1864-1914), discípulo de Juan Francisco González, aún cuando estudia con Ernesto Molina. Sus paisajes se identifican mucho a los del primero y a veces hasta se les ha confundido.

Dentro de la sucesión cronológica, la cual no significa en modo alguno identidad ni por ascendencia ni por estilo, la figura de Pablo Burchard E. asoma ahora como otro personaje insoslayable. Burchard (1875-1964), adviene a nuestra pintura con humildad, que es connatural a su espíritu y a su obra, plasmada en manchas limpias, livianas, sugeridas, y un aliento poético muy singular. Por su síntesis se sitúa en la vanguardia finisecular y va a influir de alguna manera en el próximo Grupo Montparnasse. Es nuestro primer Premio Nacional de Arte (1944) y refiriéndose a su obra, Carlos Humeres Solar escribió: "El mundo visto por este artista, parece redimido de toda mancha original. Imaginamos que tal vez Adán contempló por primera vez las cosas con una mirada semejante. Una mirada transparente, ingenua, que descubre el Cosmos donde irradia la bondad y la belleza de las cosas creadas". Es un juicio cabal y preciso.

Otro paisajista, aunque también retratista y pintor de marinas y animales que encuadra en la transición secular es Nicanor González Méndez (1979-1939), de objetivo grafismo y grato colorido. Pero el siglo XIX quiere abandonarnos y es preciso nominar a otros valores, incluso más altos que el recién nombrado y cuya proyección al siglo XX encierra sugestiones muy dignas y estimables.

Tenemos primero a Rafael Correa (1872-1959),

cuya visualización de animales en el ambiente campesino la realiza con excelente dibujo y un cromatismo que sabe recoger diversos juegos de luces, según la hora. Y siguiendo, un grupo que vuelve a refrendar el pluralismo creador de nuestros pintores. Lo componen: Pedro Reszka (1872-1960), Premio Nacional de Arte 1945, que como el anterior y los que siguen se ligan a la corriente naturalista, la que defiende teóricamente, si bien en su obra, a veces, se advierte una inconsciente aceptación de nuevos postulados. Sus pinturas con base en figuras femeninas tienen, como efecto, notas que sorprenden por sus fulgores tras haber observado otras en que asocia el pincel y el color al realismo velasqueño.

Julio Fossa Calderón (1874-1946), es un maestro revelado hace muy poco, dado que casi toda su obra se realiza en Francia, donde fallece, pero tras haber sido el único pintor chileno que ha logrado una Medalla de Oro. Temperamento apacible, de quietudes íntimas con vibraciones, al parecer, sólo respecto a su propia y pequeña familia —mujer e hija—, es ella quien lo motiva esencialmente, reflejándola en individualizaciones o en conjunto con un realismo ajeno a la frialdad académica pura. En su pintura de exteriores, en cambio, con o sin figuras, alcanza armonías delicadas y líricas. En cualquier caso, eso sí, su paleta responde a un artista de entrañable inspiración, que en el desnudo, particularmente, sabe expresar las carnaciones con extrema plasticidad.

Seis años menos que Fossa, Benito Rebolledo Correa (1880-1964), es otro pintor de interesantes facetas inscrito en la expresión naturalista. De recia personalidad, compañero del anterior, comparten en un principio ideas anarquistas y, curiosamente, ambos dedicarán luego algunas telas al Divino Maestro. Fossa lo hará dramáticamente en "Elí, Elí, Lama Sabactham" ("Padre mío, Padre mío, ¿por qué me has abandonado?"), en tanto Rebolledo dará paso al Sagrado Corazón y escenas de la Sagrada Familia. El uno y el otro, en este aspecto, se asocian a Onofre Jarpa que tuvo asimismo manifiesta adhesión a tales motivos. Pero Rebolledo, alumno de Pedro Lira y Juan Francisco González, seguirá al primero en el rigor dibujístico y al segundo en el enfoque luminoso, sin despedazar las formas, sin plasmar a base del énfasis del color puro, sino estimando tonalidades. Sus desnudos, semicubiertos por telas blancas y humedecidas que se apegan al cuerpo y lo dibujan sugerentemente, con cierta recatada sensualidad, son quienes más reciben este trato luminoso.

Pedro Subercaseaux (1881-1955), emerge por el mismo tiempo, pero dentro de la corriente naturalista se inclina al género histórico, ofreciendo a través de él aspectos culminantes desde la Conquista a la Independencia. Buen dibujante, con estudios muy completos en Europa, hijo de Ramón Subercaseaux, en este pintor damos con la idealización exaltada de escenas con mucho movimiento, salvo "La Primera

Misa en Chile", en que, también de modo un poco excepcional, alcanza fidelidades casi fotográficas.

El naturalismo, en varios aspectos, identifica a la generación finisecular, lo cual quedará ampliamente demostrado en la Exposición del Centenario, donde la representación chilena ofrecerá alrededor de 200 pinturas.

En esta misma Exposición, a su vez, se harán presentes varios alumnos de Alvarez de Sotomayor, maestro español contratado por nuestro Gobierno y que vendrá a crear un paréntesis en el proceso pictórico chileno. Dicho paréntesis tendrá, por un lado, un carácter neutralizador de la influencia francesa y, por otro, vendrá a provocar un cambio de actitud frente a las motivaciones, mostrando a la vez un cambio significativo en el trato del color. Refiriéndose al grupo de pintores que produce este cambio, el crítico Víctor Carvacho ha escrito: "Nos preguntamos: ¿Cuál ha sido la causa de esta vibración subconsciente que se mezcló a los colores de su paleta y tiñó, en su atmósfera sombría, los retratos y los paisajes? Parte de la respuesta –agrega–, nos la da la procedencia social de sus componentes. Desde luego, casi todos los artistas formados en la segunda mitad del siglo XIX y en el atardecer de sus años postreros, provenían de los sectores aristocráticos de la sociedad. En cambio, los de la generación del año 13 provenían desde ese lugar proteiforme que se extiende desde el pueblo hasta la clase media acomodada".

La observación de Carvacho, muy atinada y objetiva, nos sirve ahora para más de alguna mirada retrospectiva y otras de proyección al mañana. En efecto, hay claras diferencias entre los pintores del siglo XIX y los que asoman al comenzar el XX. También el ambiente en que se vive es muy distinto. Antes, "Martín Rivas" fue casi una excepción; ahora es personaje común. Pero se mantienen resabios. Y se mantendrán aún por más tiempo. La estructura social y política, eso sí, se ha alterado. Desde el 91, el proceso que se gesta va a tener más implicancias de las supuestas. Por un lado estará vigente aún el esplendor que dió la riqueza del salitre, pero desde otro comenzarán a surgir voces insurgentes. El Centenario, como era lógico, creará un aglutinamiento exaltado en torno al hecho de la Independencia, pero desde abajo más de alguien comenzará a preguntar cuál era el sentido de esta independencia.

La época que marca los inicios del siglo XX tiene en una anécdota que nos legara Benjamín Vicuña Subercaseaux (Tatín), un matiz expresivo. El cronista nos recuerda qué ocurrió una noche en el Teatro Municipal, en que una damita, educada en París, aplaudió a una cantante: "Esto no sólo llamó la atención –dice–, sino que produjo escándalo: "¿Has visto... la Fulana aplaude...? ¡qué maneras! Y eduque Ud. niñas en París". Al otro día, a la joven en cuestión (persona de una grande e influyente familia),

sus amigas la saludaron tercas. No exagero". Dice más de algo...

Desde otro ángulo, hay un apunte del pintor Jorge Letelier, que también fuera alumno de Sotomayor, recordando que por aquel tiempo "muchas ofrendas se hicieron en honor de Baco". Y agrega: "¿Cómo no había de ser así, en el Santiago de entonces, aldea grande, romántica y adormecida en su vida fácil, pantagruélica de tragos y mesas abundantes, cuando los ricos eran chilenos, caballeros si no de espada, muy cerca de la capa, con aquellos macfarlanes forrados en sedas de colores sombríos e intensos? No podía ser de otro modo entre muchachos cultos en algún sentido y en otros ingenuos hasta lo increíble, que pensaban que la llamada filosofía de Nietzsche, los versos de Omar Khayam y las novelas de Balzac podían vivirse. Era en noches invernales, cuando la ciudad dormía muy temprano, una dicha, una hombría y una despreocupación digna del Olimpo, llevar a los labios el rubí de las copas en el taller de Alfredo Lobos, cuando algún pavo o gallina, llegados del Carrascal por intermedio de Plaza, eran guisados por la Ernestina y servidos en una mesa donde se cantaba, se decían versos y se discutía y se brindaba por los artistas comprendidos entre Whistler y Boticelli". Dice también más de algo...

A esta atmósfera llega don Fernando Alvarez de Sotomayor.

¿Por qué él y no otro? No es aventurado suponer que ello correspondió a un juego diplomático. Y asimismo a una real posibilidad, además de conciliar gustos oficiales, que en ese entonces eran muy poderosos. Porque si repasamos los nombres en boga que lucía España, que eran bastantes, y si se hubiera buscado innovar, el nombre era el de Picasso, que justamente entre 1906 y 1907 realizaba sus primeras telas cubistas. Pero, si aún ahora hay quienes niegan a Picasso, ¿qué podía esperarse en 1908? Alvarez de Sotomayor, en cambio, hacía sólo dos años que había obtenido la Medalla de Oro, faltaban sólo dos años para celebrar el Centenario y lo diplomático era estrechar vínculos con la Madre Patria. El gusto por lo francés, en consecuencia, podía esperar. O soslayarse circunstancialmente, que nada de malo había en ello. Y viene Alvarez de Sotomayor.

La llegada del maestro hispano impacta a muy poco de su llegada. "En sus cuadros vimos la riqueza del color que **nos entusiasmó el ojo**", apunta Agustín Abarca en su libreta de notas, que en dicha época cultivó una pintura afín al español, dejándola luego de lado para expresar su sentir nostalgioso y de gris tonalidad. Romera, por su parte, anotará frente a los del 13 que la tonalidad tenebrista de éstos se asocia a "un aire triste de los pintores de la banda negra atlántica y de las costas celtas", de donde provenía Alvarez de Sotomayor. En contraposición, Jorge Letelier, ya citado como alumno del maestro, escribirá: "Teníamos casi todos, sin deberlo por

cierto a ninguna influencia del maestro, que solía chancear amablemente delante del aspecto tenebroso de nuestros ensayos, teníamos, digo, una afición al tono oscuro, debido, es lo que parece más probable, al deseo de conseguir un vivo relieve". La influencia del español, como efecto, parece diluirse, pero no la elimina.

Si bien se mira, Alvarez de Sotomayor tuvo mérito múltiple. Ya está dicho, por voz de Romera, que impartió pasión de oficio y norma artesanal. No buscó, en esta actitud, pesar con su propia visión. Respetó a sus alumnos y los encauzó en el buen hacer. Dió preferencia al trato de la figura humana —desnudos y retratos—, con modelo vivo, que no dejaba de ser importante en la época, y supo insuflar amor a lo propio, como él mismo lo tenía. De este modo abre cauce a una chilenización de nuestra pintura, fenómeno en que no parece haberse preparado lo suficiente. Sin embargo, así es. Sus alumnos se escaparon de la influencia gala en boga, no consideraron la composición clásica de la ,mitología o la religión y, en cambio, detuvieron sus emociones en torno. En paisajes y personajes propios. Ahondaron en el retrato psicológico y Ezequiel Plaza (1892-1946) le dió la mejor respuesta con "El pintor bohemio". En dicha obra está el mayor éxito de Alvarez de Sotomayor como maestro. Desgraciadamente, Plaza, que tenía innatas condiciones y una particular sensibilidad frente a los motivos vernaculares, frustró sus posibilidades futuras, aún cuando supo dejar otras obras de mérito.

Otro mérito del maestro hispano es la multiplicidad que alcanza como creador. No se queda en las escenas gallegas, ni tampoco en el retrato, de cuya capacidad realizadora es un excelente testimonio el de Alfredo Helsby. Su pincel hurga en otras motivaciones, amplía su color y enfoca con pluralidad de sentires. Su buen oficio queda patente. No logra, eso sí, alzar vuelo muy alto. Dentro de todo es un pintor convencional que sólo acepta a medias lo nuevo. Carece de fuerza, de pasión. Fue pintor de la Corte de Alfonso XIII y quizás tal papel limitó su potencia. Sometido al oficialismo, quizás en él hubo de resignar otros caminos.

Aparte de Plaza, ya citado, hay otros alumnos importantes de Alvarez de Sotomayor. Arturo Gordon, pese a que sólo estuvo meses bajo su dirección, es notable. Gordon (1883-1944), se inicia con González Méndez y sigue con Cosme San Martín. Cuando toma clases con el maestro ha ganado ya una 3ª Medalla en el Salón de 1908, por un boceto "Impresión (nótese el término) del Terremoto en la noche del 16 de Agosto de 1906". Destaca luego por sus escenas costumbristas, no exentas varias de ellas de crítica social. El año que estudia con Alvarez de Sotomayor, sin ir más lejos, presenta un "Nocturno" en que la visión miserablista de los personajes apunta a lo dicho. Con más énfasis esta actitud se patentiza

en "La Huelga". Pero nada de esto opaca su costumbrismo populista a base de tonos suaves, manchas sugerentes o claroscuros de gran fuerza, como en su obra "La Vega", de marcada resonancia goyesca.

Están también los hermanos Lobos: Alfredo, Alberto y Enrique. De estos, el más afín al español es Enrique en sus escenas callejeras. Pero el más valioso es Alfredo Lobos (1890-1917), que dió en pintar pequeñas "manchas" sobre tapas de cajas de puro (poseía una cigarrería en la calle San Diego), y que aluden a una rápida captación de aspectos pintoresquistas y locales. Luego viaja a España, donde fallece en vísperas de una exposición, y aquí, junto con ampliar los formatos aviva el color, se encandila con los reflejos de los atardeceres sobre los alcázares y da a su pintura una tonalidad de muy ricas vibraciones. Es gran figura.

Otra es Pedro Luna (1894-1956), que antes de Alvarez de Sotomayor sigue cursos con González, Valenzuela Llanos y Julio Fossa. Temperamento dionisíaco, rebelde como su primer maestro, se liga a éste en su extraordinaria fuerza pasional. Pero se aparta en los motivos y su expresión, creando muchas telas a base de verdaderas llamaradas de rojo. Explosivo vitalmente, tiene no obstante serenidades interiores con la música, de la cual es cultor diario en el órgano de la iglesia de Santa Filomena. Su vida es una novela a lo Balzac o Stendhal y su genio una conjugación dispar de emociones encontradas. Pintó grandes construcciones europeas, machitunes araucanos, paisajes y escenas populares.Es uno de los grandes de nuestra pintura.

La "generación del 13", también llamada "heroica capitanía de pintores" por Neruda, no es trágica, salvo en algunas individualidades de sus componentes, y se integra además con otros valiosos nombres: Abelardo Bustamante (Paschín), Ulises Vázquez, Bertrix, Jaime Torrent, Carlos Isamitt, Enrique Moya, los hermanos Vergara –Guillermo es el modelo de "El Pintor Bohemio"–, Laureano Guevara y otros. Guevara (1889-1968), Premio Nacional de Arte 1967, junto a Julio Ortiz de Zárate (1887-1946), nos conducen luego al Grupo Montparnasse.

COMIENZA LA PINTURA MODERNA EN CHILE

Diez años después de una colectiva de la cual viene la nominación de los del 13, surge el Grupo Montparnasse, que ha de gravitar poderosamente en nuestra pintura. Inicialmente, Luis Vargas Rosas (1897-1977), Enriqueta Petit (1900), Manuel Ortiz de Zárate (1887-1946), Julio Ortiz de Zárate (1885-1946), y José Perotti (1898-1956), Premio Nacional de Arte 1953, constituyen la semilla germinal. Han viajado a Europa, han asimilado las

corrientes de vanguardia y Cézanne no es ya un desconocido. Han sentido los pesos del impresionismo y del expresionismo, han avizorado a Picasso. Y en 1923 causan en Santiago no poco escándalo al inaugurar su primera muestra. Pero el resultado es positivo: comienza la pintura moderna en Chile.

La acción de este Grupo trasciende en la prensa y por efecto de que mientras Julio Ortiz es Director de la Escuela de Bellas Artes, José Perotti lo es de la Escuela de Artes Aplicadas. Claro es, esto último no se oficializa, pero la gente joven advierte en el Grupo Montparnasse un nuevo feliz destino, derroteros hasta ahora susurrados en medio de un grave silencio oficial. De este modo, cuando en 1926 se realiza la segunda muestra del Grupo, éste se ha ampliado notablemente y ya no habrá forma alguna de detener la penetración, cada vez mayor, de las nuevas corrientes pictóricas.

A partir del Grupo Montparnasse, pléyade en que los fervores por el modernismo son también plurales, la pintura chilena comienza a adquirir mayoría de edad. Porque si bien es cierto, durante el siglo XIX surgen notables maestros, salvo las excepciones de González y Valenzuela Llanos, la inmensa mayoría opta por atenerse a los moldes académicos. La rebelión del Grupo, en cambio, da pauta de una creación personal más acendrada y plena, con énfasis en valores puros, con razones plásticas de mayor vuelo y un aporte sensible de mayor riqueza. Naturalmente, esta rebelión encuentra detractores. Los nombres de Pedro Lira y Valenzuela Puelma recobran actualidad. Los críticos de arte de la época no son entusiastas de los cambios, ni se atreven, es casi mayor verdad, a enfrentar un público que tampoco parece querer convencerse de que lo nuevo es bueno, encierra calidades dignas. Pero el cauce inicial está abierto, desborda. Y así, en 1928, el Ministro de Educación de entonces, Pablo Ramírez, cierra la Escuela de Bellas Artes y emplea su presupuesto en becas a Europa de numerosos pintores: Laureano Guevara, Armando Lira, José Perotti, Luis Vargas Rosas, Jorge Letelier, Marco A. Bontá, Augusto Eguiluz, Camilo Mori, Isaías Cabezón, Hernán Gazmuri, Enriqueta Petit, Waldo Vila, Héctor Cáceres, Inés Puyó, Jorge Caballero, etc.

El regreso de estos artistas, su reincorporación a la Escuela de Bellas Artes, tendrá su primer fruto en la "generación del 40", sucesora de esta del 28 que al ampliar al Grupo Monparnasse, o, mejor aún, al proyectar sus ideales, asienta en Chile una inquietud permanente por realizar lo nuevo, no por novedad sino por calidad.

El proceso seguido desde entonces marca etapas paralelas. Los "ismos" pasan a ser lugar común. Y la mujer, que ya, como hemos reseñado, tiene en el siglo XIX un papel preponderante, se incorpora de lleno a la creación plástica. De este modo Ana Cortés, (1906-.....), Premio Nacional de Arte 1974, alcanza

también el honor de ser la primera mujer que la Facultad de Bellas Artes incorpora como Miembro Académico. Así, también, si en el pasado siglo los artistas sólo suman decenas, ahora suman centenares. Surgen nuevos nombres y la figura de Juan Francisco González se hace monumento. En él la juventud intuye y conoce al precursor del ahora. En él se reencuentra la vitalidad que la pintura de un pueblo nuevo necesitaba.

Pero volvamos a 1928. Es un breve silencio, que luego desaparece con el retorno de los pensionados. En Europa quedan Manuel Ortiz de Zárate, alternando con Modigliani, Braque, Picasso, y Julio Fossa, los dos casos más singulares de artistas chilenos expatriados por propia voluntad. Aquí, Augusto Eguiluz (1895-1969), es uno de los primeros gritos nuevos ("La Niña de la Blusa Azul"), junto a Camilo Mori (1896-1973), Premio Nacional de Arte 1951 (Ecce Homo"). Siempre bajo el influjo galo, Héctor Cáceres (1900-.....), ofrece pauta expresionista en "La Cúpula"; Jorge Caballero (1902-.....), afina la pincelada y el color en su vista de "Montmartre"; Ana Cortés trae el eco de André Lothe con su "Niña Tejiendo" en tanto Inés Puyó (1906-.....), valoriza las flores en visiones de sutil encanto poético.

Siempre en una inquieta línea creativa, de nuevas fórmulas, adviene enseguida la "generación del 40". Israel Roa (1909-.....), vital y vigoroso por antonomasia, retoma el motivo vernacular —"Canasta con Pavos"; Carlos Pedraza (1913-.....), de cálido y bullente cromatismo, ostenta particular sentido barroco en sus flores, las "Rosas" en particular, recordando a González; Sergio Montecino (1916-.....), se vuelca hacia el paisaje sureño y cultiva un expresionismo poético de grata resonancia, mientras Fernando Morales Jordán (1920-.....), capta con seguras pinceladas el rico sabor de escenas populares —"La Procesión"—, abriendo a la vez una nueva ventana para mirar el paisaje y sentir su luz.

Todos estos artistas —los de ayer y los de ahora—, tienen justificada y plena vigencia en nuestro historial pictórico. Reunidos, constituyen una panorámica expresiva, elocuente, de cómo un proceso gestado en la Colonia se desarrolla y proyecta con virtudes y vicios propios y ajenos. Revela asimismo la cosecha de una espiritualidad y un completo juego emocional para encarar tanto la pintura de taller como al aire libre, no dejando motivo por tratar, a la vez que se esfuerza y logra concretar visos claros de originalidad.

Si en el pasado siglo era necesario traer artistas foráneos para dictar cátedra, hoy la cátedra la dictan nuestros propios artistas. Se ha acumulado un acervo sólido y capaz, a su vez, de ser cátedra por sí mismo. Consecuencia de toda esta lección, nuestra pintura actual mantiene siempre nuevas fórmulas a mano. Motivos de ayer retornan con mirada limpia e inédita, se redescubre cardinalmente nuestro territorio y las

vivencias propias se trasuntan en nuevos cauces expresivos.

En la reseña que hemos planteado, es claro, no están, sin embargo, todos. Ni los de ayer ni los de ahora. Pero también es claro que la solidez de la base actual está en la múltiple expresión de los precursores y la "generación del 40", que cierra el ciclo formador. Lo venido después es el efecto, por un lado, de la evolución natural; por otro, del enriquecimiento que nos dan nuestros propios artistas y el afán de conquistar otros horizontes. Artistas de ahora, más modernos aún que los reseñados, como Matta, Antúnez, Claudio Bravo, Mario Toral, Ernesto Barreda, Reinaldo Villaseñor, Augusto Barcia, Ricardo Irarrázaval, Iván Cienfuegos o Benjamín Lira, son testimonios. Podemos ofrecer ahora un capítulo distinto. Y augurar otros más. Sólo nuestras mujeres, como artistas, ya abrieron otras perspectivas desde el pasado siglo y hoy las renuevan. Es un caso impar. Y cada vez más impar será nuestra pintura en la medida que las nuevas generaciones sustenten respeto a la tradición y vivan alertas para captar lo nuevo. La historia de nuestra pintura es una plataforma desde la cual, ahora, se autoriza cualquier despegue.

Los cuadros que se exhiben en esta muestra y reproducen en este catálogo, son de propiedad de la PINACOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION.

REFERENCIAS INDIVIDUALES A LOS PINTORES CUYA OBRA ESTA PRESENTE EN ESTA EXPOSICION

JOSE GIL DE CASTRO (1785-1841)

Nace en Lima y es más conocido como el "Mulato" Gil. Vive en Chile entre 1808 y 1822, destacando como el retratista de nuestros próceres. Su dibujo es algo rígido, efecto de la utilización de medios mecánicos, pero su colorido es vistoso y atrayente. En sus retratos estampa el parecido con el modelo, si bien no ahonda en su carácter. Cultivó también la pintura religiosa, siguiendo la huella colonial. No ofrece mayor originalidad, se copia a sí mismo y abusa no poco de ciertos trucos. Su categoría de precursor de nuestra pintura se asienta tanto en su oficio como en el hecho, muy importante, de haber captado el interés de los medios gubernativos y aristocráticos.

MAURICIO RUGENDAS (1802-1858)

Nace en Augsburgo, Bavaria, y se forma en la Academia de Munich. Vive en Chile entre 1834 y 1842. Argentina, Brasil y México conocen también de sus andanzas, a las que lo impulsa la búsqueda de lo exótico. Descendiente de una familia artística, su personalidad trasunta el ancestro, a la vez que solventa su rico oficio de dibujante, en cuyo ejercicio deja aquí en Chile numerosos testimonios. Los personajes populares y sus escenas brillan en sus

apuntes. Refleja con extraordinario acierto actitudes y movimientos, apenas con breves líneas. En su pintura, en cambio, generalmente de formato pequeño, ahonda con minuciosidad, enfoca con mayor ambición. Le debemos personajes y paisajes. Pintó una "Batalla de Maipú" y tuvo varios alumnos, entre ellos Vicente Pérez Rosales y Francisco Mandiola. Su pintura tiene hoy justa resonancia internacional. Buen precursor.

RAIMUNDO Q. MONVOISIN (1790–1870)

Es el retratista de nuestra aristocracia de mediados del siglo XIX. Nacido en Burdeos, Francia, se forma en la Academia de Guérin y luego se perfecciona en Roma. Vive en Chile entre 1843 y 1857, a donde viene con ánimo de fundar una Academia, en la cual creará discípulos y alentará el gusto por el arte. Su concepción pictórica es neo-clásica, aunque con matices. Es frío y objetivo. Busca documentar. Su mayor obra en Chile es la del retrato –pintó alrededor de 200–, pero asimismo considera la escena histórica, la pintura religiosa y la composición. Tuvo en Chile notable influencia y marca todo un período a su gusto y semejanza. Dotado de sólidas cualidades artísticas, su obra, dice Romera: "Muestra con frecuencia una esencial y poderosa base personal, un estilo que le es propio, reflejo de un espíritu sensible y de su vocación creadora". Sus principales alumnos fueron aristócratas de su tiempo que abrirán más paso a nuestra pintura. Como discípulo destaca a Francisco Mandiola, que en nuestro país inicia la pintura de género.

MANUEL RAMIREZ ROSALES (1804-1877)

Cronológicamente el primer pintor chileno, se forma en París bajo el influjo de Théodore Rousseau, quien lo marca con su sello romántico. Imbuido de esta tendencia, pinta a base de sus propias emociones, las que priman sobre el motivo. Sus paisajes, de este modo, no tienen relación con nuestra realidad y nos asocian a una visión de leyenda, de atmósferas a media luz y pequeñas pinceladas de gran minuciosidad. Su visión es poética.

ANTONIO SMITH (1832-1877)

Es nuestro primer paisajista. Alumno de Cicarelli, rompe con él y revela desde entonces una clara individualidad. Romántico, su mirada se detiene ante nuestro paisaje, al que visualiza con emoción personal. Agudo y penetrante –es también nuestro primer caricaturista–, ahonda en detalles, los que exalta en sus telas con rara precisión. Alterna pinceladas breves con manchas de mucha soltura, así como también el

paisaje de limpia atmósfera con otros en que, líricamente, trata el claroscuro. Estudió en Francia e Italia, donde fue alumno de Markó, llevando una vida agitada y libre. En sus obras, sin embargo, siempre motivadas por el paisaje chileno, acusa una equilibrada armonía tanto en la composicional como en el color.

RAMON SUBERCASEAUX (1854-1936)

Diplomático y aristócrata a carta cabal, refinado y rebelde, frío y calculador en sus funciones, Ramón Subercaseaux es una de las personalidades más interesantes de nuestra pintura. Artista por naturaleza, su vocación se agudiza en el contacto y amistad con Sargent y Boldini, de quienes cosecha libertad expresiva. Clásico en sus comienzos, buen dibujante, posteriormente se aplica al tratado del mundo en torno, dando relevancia a los valores pictóricos puros antes que al motivo. Su producción es variada y recoge desde visiones urbanas a pequeños rincones. Sorprende en su pintura advertir al comienzo un naturalismo casi fotográfico y luego una juvenil y fresca soltura.

PEDRO LEON CARMONA (1853-1899)

Estudió con Cicarelli y Kirchbach en Chile, en tanto que en Francia lo hace con Bouguereau y J.P. Laurens. Es un gran naturalista y su visión antropomórfica se testimonia con expresivo vigor en cuadros de carácter historicista: "La muerte de Bueras", por ejemplo. Enfocó personajes populares nuestros y también escenas romántico-aristocráticas europeas, con un virtuosismo que lo asocia tanto a Ernesto Molina como a Pedro Lira. Participó en el Salón de París y obtuvo elogios de la crítica francesa, así como también de la italiana. Su obra, dispersa y poco conocida, está exigiendo nueva valoración. Fue pensionado a Europa por nuestro Gobierno, 1876, y fundó y fue primer Director de la Academia del Círculo Católico, luego la Academia de Pintura de la Universidad Católica.

ALVARO CASANOVA ZENTENO (1857-1939)

Alumno de Pascual Ortega, Onofre Jarpa y Tomás Somerscales, es el marinista más importante de nuestra pintura. De amplia sensibilidad artística —también era músico—, su interés por la especialidad que iba a destacarlo lo conduce a estudiar en Europa todo lo relacionado con lo naval. Fue Subsecretario de Marina y activo como político. Su pasión por la pintura, eso sí, es quien deja mejor memoria. Seguidor en su primera época de Somerscales, al punto que obras de entonces pasan hoy como del

inglés, se libera con posterioridad y ofrece un hacer personal, más repentista, de tonalidad gris, a base de mucha soltura y mayor sugerencia. En la Exposición Internacional de Sevilla, 1929, obtuvo Premio de Honor y Medalla de Oro.

JUAN FRANCISCO GONZALEZ
(1853-1933)

Es el único alumno de los tres primeros Directores de la Academia de Pintura: Cicarelli, Kirchbach y Mochi. Y quien ofrece mayor evolución en su obra. De vida plena y agitada es casi una leyenda y, para no pocos, el más grande pintor chileno. Pintó retratos, paisajes, marinas, flores y naturalezas muertas. "Impresionista por el espíritu y sensibilidad", al decir de Romera, llega a tal condición tras haber cultivado el dibujo y la academia con rigor. Pasional y espontáneo, su visión del entorno natural es consecuente a su espíritu.

La fecundidad creadora de González es impresionante: se calcula que pintó más de 4.000 cuadros. La mayoría de formato pequeño o regular, siempre afirmando sus rasgos esenciales. Gran colorista, su paleta se desborda súbita, pero solventada por una clara y solida definición estética. Improvisa con razones de fondo. Viaja por Europa y Africa, capta motivos en cada lugar que visita y, no obstante, puede calificársele como el pintor de más acendrada chilenidad. Sus retratos de las mujeres de nuestro pueblo –en particular las "melipillanas"–, respaldan esta idea. Fue un sensual refinado por su propio arte. Y como maestro de nuestra pintura alcanza las cumbres más altas.

ALFREDO VALENZUELA PUELMA
(1856-1909)

Gran figura de nuestra pintura neo-clásica. Figurativo por excelencia, en el desnudo encuentra sus mejores expresiones. De atormentado vivir, con trágico final, oscila entre la visión antropomórfica humana y divina. Vivió largos años en París, donde fallece, pero también realiza parte importante de su obra en Santiago y Valparaíso. Su rival fue Pedro Lira.

Estudia con Kirchbach y Mochi. En Europa con Benjamín Constant. Copia obras de los Museos, analiza los grandes maestros. Según Romera "es acaso el mayor de nuestros clásicos". Sus retratos, de sólido naturalismo, penetran en el carácter y definen personalidades. En sus desnudos se advierte su exaltación ante la armonía del cuerpo humano y sus carnaciones. No es sensual. Más bien un lírico del desnudo. Pintó también cuadros religiosos, históricos, alegorías y naturalezas muertas. Básicamente fue artista de taller, razonado, escrupuloso y conceptual.

PEDRO LIRA (1845-1912)

Gran maestro. El más notable impulsador de la actividad artística del siglo XIX, fue líder en la Academia dirigida por Cicarelli. Personalidad múltiple y dinámica tiene un símil en Vicuña Mackenna. Es un clásico. Estudioso a fondo de los problemas artísticos, su maestría alcanza también al libro. Su "Diccionario de Pintores" es consulta obligada. Abogado, no ejerce y sólo se dedica al arte. Viaja a Europa y obtiene en París 2ª Medalla con "La Fundación de Santiago" en 1889.

La producción de Lira, abundante en número y calidad, ausculta todo tipo de motivaciones. Con seguro dibujo y pinceladas sedosas, fija personas y escenas. Su visión de nuestra mujer aristócrata supera a Monvoisin. Inquieto buscador de nuevas fórmulas, en el paisaje ofrece ejemplos elocuentes de su espíritu alerta y, a veces, audaz. Maestro de su tiempo, su jerarquía no ha perdido vigencia. Se mantiene como cumbre.

JOAQUIN FABRES (1864-1914)

Discípulo de Juan Francisco González, estudia también con Ernesto Molina. De sólida formación, su mirada se detiene en rincones campestres y el paisaje. En Europa, sin embargo, sus visiones se amplían. Su pincelada es ágil y a la vez madura. La calidad de su obra se puntualiza con una 1ª Medalla en la Exposición del Centenario y una 2ª en la Exposición Internacional de Sevilla, 1929, enviada por el Museo de Bellas Artes, después de su muerte.

AURORA MIRA (1863-1939)

Alumna de Mochi, junto a su hermana Magdalena, Celia Castro y Albina Elguín son las grandes pintoras de nuestro siglo XIX, obteniendo cada una la Primera Medalla en los Salones que median entre 1884 y 1888. Su mayor logro estuvo en la pintura de flores, que trata con singular acierto, rica espontaneidad y magistral afinidad cromática. De fina sensibilidad, esencialmente aristocrática, Aurora Mira busca también en la composición y su obra "Agripina Metello" destaca sus notables condiciones en la captación figurativa. Tiene un puesto de honor en nuestra plástica.

ERNESTO MOLINA (1857-1904)

Discípulo de Mochi, supera largo al maestro, convirtiéndose en una de las figuras del pasado que exige mayor reivindicación. Es una muy curiosa personalidad: cultor en su mejor momento de un realismo metafísico que hoy lo une a Claudio Bravo, en su obra damos también con el paisaje y enfoques de la vida araucana. De un dibujo preciosista,

exaltando el detalle con minuciosidad fotográfica caso de "El Palacio Pitti"–, recogió visiones tanto del Viejo Mundo como de nuestro país. Afamado coleccionista, enamorado de lo exótico, la variedad de su obra cala en nuestra pintura con un oficio admirable y una vitalidad que trasciende a su tiempo para llegar hasta ahora con renovado impulso.

PEDRO RESZKA (1872-1960)

Premio Nacional de Arte en 1945, es el segundo en recibirlo. El primero fue Pablo Burchard E. Estudió con los maestros Cosme San Martín y Pedro Lira, de quienes recibe su marcada tendencia al trato de la figura humana, pero trasladándola al lienzo con mayor soltura pese a su inclinación realista. De vigoroso colorido, durante su estada en Europa admira y cosecha a los grandes maestros. Tuvo particular influencia en quienes defendían la academia frente a las arremetidas del arte moderno. Por su honestidad y bien hacer, junto a logros muy significativos, tiene calidad de maestro.

RAFAEL CORREA (1872-1960)

Realizó sus estudios con Juan Mochi y Pedro Lira. En Europa con Benjamín Constant y Jean Paul Laurens, igual que Valenzuela Puelma. Pero su visión es distinta. No busca en lo antropomórfico sino en lo zoomórfico. Destaca así como el pintor de animales más apreciado en nuestra pintura, si bien supo y pudo tratar otros temas: interiores y vistas pintoresquistas. Quizás su calidad sea dispareja, pero es claro que tuvo grandes momentos y que en ellos supo reflejar aspectos del vivir campesino con mucha hondura y también cierto aliento poético.

ALFREDO HELSBY (1862-1933)

Es un caso singular en nuestra pintura. Admite a Valenzuela Puelma como su maestro, pero nada lo liga a él. Por el contrario, paisajista, admirable visualizador de nuestra Cordillera, la que ha pintado nevada o bajo el efecto iridiscente del arcoiris, su sensibilidad es más bien la de un romántico neo-impresionista. Sus juegos de luz, en atmósferas de tinte violeta, impregnan su producción de un tono poético muy particular. Todo parece bajo el influjo de una bruma. Pero no se queda sólo aquí. Recurre también a los colores puros y en su paso por Europa, donde varios Museos poseen obras suyas, proyecta emociones distintas, lo mismo que al enfocar paisajes agrestes. Es una personalidad muy importante en nuestro historial pictórico.

JULIO FOSSA CALDERON
(1874-1946)

Vivió largo tiempo en París, donde fallece, pero en Chile fue también Director de Bellas Artes. Formado bajo la dirección de Pedro Lira, su pronto traslado a Europa lo distancia del maestro, si bien esto no significa abandono de los moldes académicos, que conserva pese a liberarse a través de no pocas obras donde subraya empates muy vigorosos y expresivos. Ganador de la Medalla de Oro del Salón de los Artistas Franceses en París –único chileno que alcanza este galardón–, en 1936, su vocación más acendrada se ofrece en los diversos estudios de su hija Beatriz, también pintora. A su haber registra también obras de carácter histórico y religioso. Sus "manchitas", con los más variados motivos, son hoy muy buscadas por los coleccionistas.

NICANOR GONZALEZ MENDEZ
(1879-1939)

Discípulo de Mochi y Pedro Lira, realiza también estudios en Europa, donde tiene como maestros a Gérome, Cormon e Hipólito Taine. Su motivación es múltiple: figuras, animales, paisajes, composición decorativa e histórica, retratos, flores, naturalezas muertas y marinas. Absorbido por la docencia, su producción es irregular, pero su "Cabeza de Estudio", Museo Nacional de Bellas Artes, así como diversos óleos con animales revelan en él a un connotado dibujante y un colorista de sobria paleta. Su obra se encuentra muy dispersa y, en general, no tiene aún la justa valoración que merece, dadas sus innegables virtudes de oficio.

BENITO REBOLLEDO CORREA
(1880-1964)

Premio Nacional de Arte en 1959. Alumno de Pedro Lira y Juan Francisco González, su personalidad se define en un término medio entre la figuración extrema del primero y el juego de luz del segundo. Hombre de reciedumbres –fue también boxeador–, en sus composiciones acusa un alma con dejos infantiles: gusta de pintar mujeres y niños a la orilla del mar, desnudos o apenas cubiertos, empapados por el agua. Sensualista en alguna medida, hay una extraña ternura en sus retratos de infantes y maternidades. Anarquista en sus comienzos, de humilde origen, se aristocratiza en su pintura, donde conjuga una justa armonía entre el ser humano y la naturaleza. Tiene también notables aciertos en escenas bíblicas y pintura de animales. Es siempre vital, vigoroso, esperanzado. Su realismo luminoso, que se asocia a Sorolla, da la pauta.

PEDRO SUBERCASEAUX (1881-1955)

Interesante y curiosa figura. Hijo de don Ramón, no supera al padre en igualdad de condiciones, pero ofrece otros matices. Caricaturista en sus inicios, deriva luego a la pintura historicista y a la religiosa cuando se hace dominico. Su obra se identifica a nuestra historia desde la Conquista a la Independencia. Es el pintor de las hazañas de Chile. Sucede en esta actitud a la mayoría de los pintores del siglo XIX, que aún cuando a veces circunstancialmente, definen rasgos o trozos de nuestra Historia. Con motivo del Centenario, por lo mismo, cuando nuestro Gobierno regala al Presidente argentino Figueroa Alcorta un álbum ilustrado con hechos históricos chilenos, sus autores son Pedro Subercaseaux y Arturo Gordon.

ARTURO GORDON (1883-1944)

Figura interesantísima. Su primer profesor de dibujo fue Nicanor González Méndez, estudiando enseguida Arquitectura. En Bellas Artes fue alumno de Cosme San Martín y Pedro Lira, como también de Alvarez de Sotomayor, menos de un año. Es uno de nuestros pintores francamente personales e integrante de la "generación del 13", que se caracteriza, más que por un acento trágico, muy discutible, "por vivir su vida". Cultivador del tema costumbrista, retoma el interés de Rugendas por los tipos populares, enriqueciendo por un mirar panorámico y de singular cromatismo. Ofrece inquietud social. La docencia le resta varios años de creación, así como también el trabajo de ilustrador. Pero su vocación esencial lo mantiene en una productividad plástica notable, que también lo lleva a pintar marinas y flores, aparte de algunos murales muy valiosos. En Gordon damos con una pintura criollista de vital resonancia y claros valores estéticos. Es un maestro.

ALFREDO LOBOS (1890-1917)

Puede decirse de él que es quien mejor revela autosuperación individual en nuestra pintura. De origen muy humilde, poca instrucción, que supera a base de esfuerzo, llega a Bellas Artes como alumno de Alvarez de Sotomayor, del cual es uno de los discípulos reales más destacados junto a Bertrix y E. Plaza. Talento innato, colorista natural, su visión de rincones humildes y apacibles en nuestro país, que refleja con particular encanto en España traslada al lienzo alcázares y casas antañonas, dando siempre un toque de luz brillante como característica de sus obras. Por razones económicas la mayor parte de sus óleos son pequeños, pero en los de mayor formato reafirma y afina las cualidades que ofrece en ellos. Tuvo mucha influencia entre sus contemporáneos especialmente en su hermano Alberto–, pero ,a

todos los supera con largueza. En la pintura urbana es entrañablemente chileno.

JULIO ORTIZ ZARATE
(1885-1946)

Se asocia a la "generación del 13" en principio, para derivar luego hacia el "Grupo Montparnasse". Estudia con Pedro Lira y Alvarez de Sotomayor, de los cuales sólo parece aceptar el oficio. Su mejor expresión está en las naturalezas muertas, donde roza el expresionismo. Formó parte del grupo de "Los Diez" y antes tomó parte en la Colonia Tolstoyana que fundara Augusto D'Halmar. Pintó retratos y escenas de figuras ocasionales, destacando el aspecto populista. Se advierte en su obra un particular sentido de la domesticidad. Es nostálgico. Sus pinceladas son de recios empastes y una atmósfera de medio tono caracteriza sus óleos, con primacía del verde, alcanzando un realismo moderno de sugerente carisma plástico. Acusa un marcado influjo francés-cezanniano.

MANUEL ORTIZ DE ZARATE
(1887-1946)

Se inicia con Pedro Lira, pero ya a los 17 años parte a París y allí vive, habitualmente, hasta su muerte en California, USA. Compañero de Modigliani, Picasso, Braque, Derain, etc., se incluye en la "Escuela de París", es co-fundador del Grupo Montparnasse en Chile, y uno de sus altos valores. Pintor expatriado por voluntad propia, su esencia pictórica es francesa, modernista, post-cezanniana, a base de un juego muy sutil de finas pinceladas para tratar variantes cromáticas. Figurativo, encuentra en los motivos parisinos y el retrato un expresivo cauce a su sensibilidad, nerviosa, de rica vibración esteticista.

EZEQUIEL PLAZA (1892-1946)

Autor de un famoso retrato –"El Pintor Bohemio", que refleja a Guillermo Vergara, compañero generacional–, él es también, y acaso con mayor fuerza. Dotado de naturales y hasta excepcionales condiciones, fue favorito de Alvarez de Sotomayor, pero su carácter campechano y bohemio le hicieron perder su realización absoluta. Gustaba de los temas populares, con los cuales se identificaba por naturaleza. Su obra es irregular, pero tiene especial validez en el buen trato de oficio con que supo visualizar la escena populista. Es, juzgando su triunfal comienzo con "El Pintor Bohemio" –2ª Medalla en la Exposición del Centenario–, el artista más frustrado de los del 13, pese a lo cual nos legó varias telas de innegable valía.

PEDRO LUNA (1894-1956)

Personaje de novela balzaciana, tuvo inicialmente como maestros a Juan Francisco González, Valenzuela Llanos, Julio Fossa y Alvarez de Sotomayor, pero, rebelde e individualista, en Europa, donde fue compañero de Debussy, se transforma en un expresionista a su manera. "Es un lírico y un barroco", según Víctor Carvacho. Artista absoluto –también era músico–, Luna es una fuerza avasalladora del color, que, aún ocultando en sus óleos el diseño, sabe expresar y sugerir su potente vitalidad. Pintó escenas araucanas, populistas urbanas, paisajes, retratos, vistas porteñas y visiones europeas. En todo es monumentalista tanto por el color como por la intención, por una composición que parece querer trascender los límites de la tela, pero que se define en sí misma como una auténtica vivencia de un apasionado temperamento. Y esto fue Luna, pero con arte.

AUGUSTO EGUILUZ (1895-1969)

Pintor de base europea. Antes de ser alumno de Gordon y González, ya ha estado en París y Londres, desde donde trae en su retina el oficio del inglés Albert Gilbert y el influjo de Cézanne. Su segundo viaje a Europa, ya maduro, deriva del cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1928, y Cézanne domina su espíritu. De sus primeras espontaneidades, siguiendo a Juan Francisco González, deriva a otras formulaciones, rozando el fauvismo. Sobre la base de un constructivismo geométrico y estallidos panorámicos de color –véase "El Jersey Amarillo"–, un ejemplo muy elocuente es "La Niña de la Blusa Azul" Esta es su tónica. Pero su talento se volcó también hacia otro tipo de realizaciones y tiene a su haber interesantísimas naturalezas muertas.

CAMILO MORI (1896-1973)

Artista porteño, Valparaíso domina gran parte de su producción. Fué alumno de Juan Francisco González, pero en sus viajes a Europa se tienta con rumbos varios. Participa del Grupo Montparnasse, igual que Eguiluz. Premio Nacional de Arte en 1950, el galardón es recompensa a su perenne juventud, a un inquieto buscar siempre el ahora en la pintura, aunque no siempre lograra el éxito. Fué un buen retratista, pero sólo por circunstancias ajenas a su vocación, salvo en los de Maruja Vargas, su mujer, reiterado motivo en varias telas notables. Cultivó de hecho todos los estilos, mostrando atisbos de genialidad que frustraron sus incursiones múltiples. No pudo o no quiso ser un creador por sí mismo. Revisada hoy su obra, eso sí, resalta en la síntesis, aún con exigente rigor crítico, una actitud y una tarea desarrollada con mucho fervor, con autentica sed de belleza. Mori, como pintor y maestro, tiene relieves indestructibles.

HECTOR CACERES (1900-...)

Honestidad y modestia caracterizan la obra de este artista, cuyos óleos, vistos en retrospectiva, definen no sólo la virtud del buen hacer sino también la particular sensibilidad de un espíritu en donde las quietudes moran para darle serenidad y armonía. Alumno en Chile de Richon-Brunet, González y Virginio Arias, recaba de ellos oficio, pincelada expresiva y valoración cabal de los volúmenes. Sus estudios posteriores en París y Berlín pulen su oficio, pero no lo apartan de un mirar reconcentrado, intimista, que modula en sus telas las imágenes sencillas del mundo en torno, con algo de refinada melancolía. Sus motivaciones registran ancha base y en todas ellas enfatiza el gris como la tonalidad dominante.

JORGE CABALLERO (1902-...)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes en el curso de Escultura ,con el maestro Carlos Lagarrigue, tomó parte en la segunda exposición del Grupo Montparnasse y en Francia estudia con André Lothe. Sus mejores logros corresponden a la época en que actúa directamente bajo el influjo galo. De él dice Romera que "es sensible al color, con el que consigue notas de suave y limpia expresividad en sus paisajes".

ISRAEL ROA (1909-...)

Vigorosa personalidad de nuestra pintura actual. Magnífico en la acuarela, excelente en el óleo, "aún en las telas más pequeñas siempre ve la naturaleza en grande", ha escrito Romero Brest. Alumno de Richon-Brunet y Juan Francisco González, si bien en un principio siguió al segundo con devoción, ahora refleja en sus obras su propio estilo y lo más entrañable de sus emociones: humor, sentido vernacular, un goce panteísta y una permanente y vital inquietud espiritual, que lo ha llevado a tratar motivos religiosos. Calificado sustantivamente como intuitivo, su obra es lo contrario: razonado juicio estético sobre el motivo, actitud que se define tanto con la figuración gráfica como en alardes cromáticos muy personales. Como González o Luna, Roa es un temperamento apasionado en que siempre hay una legítima expresión vivencial, que fluye o irrumpe en sus telas acorde a la circunstancia dominante. Es, sin duda, de gran reciedumbre, pero, como ocurre con todo gran artista, también de afinada vibración lírica.

CARLOS PEDRAZA (1913-...)

Barroco en su formulación de diseño, sensual en su cromatismo, Pedraza crea presencia en nuestra pintura con un resabio de Juan Francisco González y un

personal aporte. Este aporte es su respeto y amor al refinamiento, pero ligado a la quietud y la belleza algo pretérita, pero delicada y sutil, que hace a Romera calificarlo, con raro acierto de cultivador de un "rococó fauve". Y es que Pedraza, que fuera Director de la Escuela de Bellas Artes, gusta de la reactualización, con su debido ahora, de la delectación entre próxima y lejana de las flores, los frutos naturales, las porcelanas y todo aquello que ofrezca aristocracia de espíritu, tratado con fulguraciones vibrantes de color y una atmósfera viva, más plena de sugestiones. Para lograrlo explota los cálidos y empasta con una especial conjugación de textura y delicadezas tonales, que hacen de su obra, ya se dijo, un personal y valioso aporte.

INES PUYO (1906-...)

Estudia en Chile con Richon-Brunet y Juan Francisco González. En París con Othon Friez y Warroquier, siendo además discípula de Ozenfant, teórico del cubismo constructivo y del purismo. "Inés Puyó entró y se instaló en la pintura con floreros y bodegones, figuras y retratos. Más tarde abordó el paisaje con parques y puertos. En todos estos géneros pictóricos ha mantenido una unidad en el estilo", dice Víctor Carvacho. Y es verdad, acusando sin embargo una esencial evolución hacia la síntesis, hacia un purismo abstracto, derivado de Ozenfant. Quizás era lo lógico. Sea como fuere, en su pintura hay una constante vagorosidad, un mundo y atmósfera de absoluta intimidad, transmitidos en grafismos simples y un sutil dominio de los grises, los azules y sólo leves manchas rutilantes, que asignan a su arte toda una personal expresión. Romera dice de ella que cultiva una "geometría lírica".

ANA CORTES (1906-...)

Premio Nacional de Arte 1974. Alumna de Richon-Brunet y Juan Francisco González en Chile, de André Lothe en París. Como docente es la primera mujer que en Chile se incorpora como Miembro Académico a la Facultad de Bellas Artes. Su pintura registra una simple gama de realizaciones, que van desde lo académico a lo abstracto, siempre con un delicado tratamiento cromático. Descuella en cualquier fórmula. Aguda, razonadora y muy sensitiva, un acento de honda subjetividad domina su producción. Romera encuentra en ella un aliento de musicalidad. Solitaria, como Inés Puyó, está siempre, no obstante, en alerta y cotidiana comunicación con el mundo. De aquí una conjugada experiencia vital que insufla a su obra una profunda y hasta tierna humanidad. Un soplo de poesía recorre todas sus telas, en las que siempre es dable admirar una justa composición y una armonía cromática de lírico impulso.

SERGIO MONTECINO (1916-...)

Recibe las enseñanzas del maestro Augusto Eguiluz. Luego estudia en Brasil, Italia y Alemania. Se le califica de expresionista, pero experimenta también en el terreno "fauve". Su motivación básica es el paisaje –al principio sólo el sureño de nuestro país–, abordando también el retrato y otros géneros. De sintético diseño, grandes manchas y degradaciones del color caracterizan sus fondos. Viajero inquieto, crítico de arte, en su espíritu creador parecen unirse sabidurías naturales de viejo campesino malicioso y la razón de largas meditaciones. Pese a los trazos vigorosos propios del expresionismo, en sus obras se trasunta ,con elocuencia un sentir interior sereno, apacible, de circunstanciales apasionamientos. Las grandes perspectivas, los espacios que aluden a huída y despegue son sus características de forma y fondo.

FERNANDO MORALES JORDAN (1920-...)

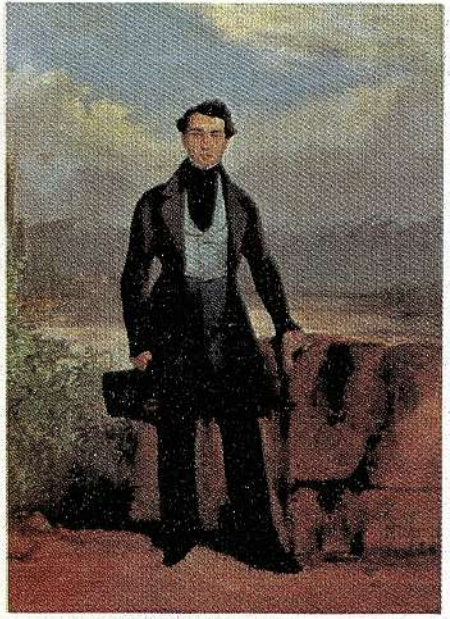
Alumno de Augusto Eguiluz y Jorge Caballero, se asocia más al segundo. Pero lo supera. De notable facilidad en la ejecución, es claro que posee un innato sentido de rápidas captaciones, fijando con vibrante espontaneidad los colores y el efecto de luz sobre ellos. Se revela así como paisajista, nato, gozador del espectáculo natural, que cosecha en su paleta con empastes jugosos y expresivos. Al año de su ingreso a la Escuela de Bellas Artes ya había obtenido el Primer Premio del Salón de Alumnos. Luego otros más importantes. Ha viajado mucho, trata con igual eficiencia el óleo como la acuarela y ha destacado en el paisaje urbano. Sus imágenes, a menudo repentistas. "Su pintura, dice Romera, equidista entre el impresionismo y la corriente "fauve"

Departamento de Extensión Cultural
del Ministerio de Educación

1.– "SANTO COLONIAL"
Anónimo Colonial (Siglo XVII)
64 x 47

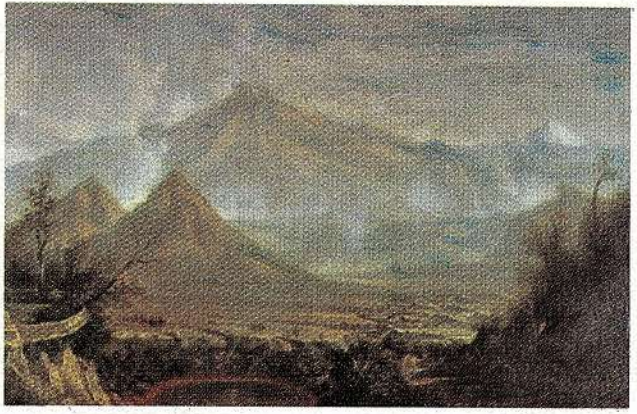
2.– "SAN BARTOLOME"
Anónimo Colonial (Siglo XVII)
46 x 34

3.– "EL GENERAL CRUZ"
José Gil de Castro (1785-1841)
102 x 80,5



4.– "PERSONAJE EN LA CAÑADA"
Mauricio Rugendas (1802-1858)
41,5 x 31,5

5.– "SANTA CECILIA"
Raimundo Monvoisin (1790-1870)
77 x 63,5

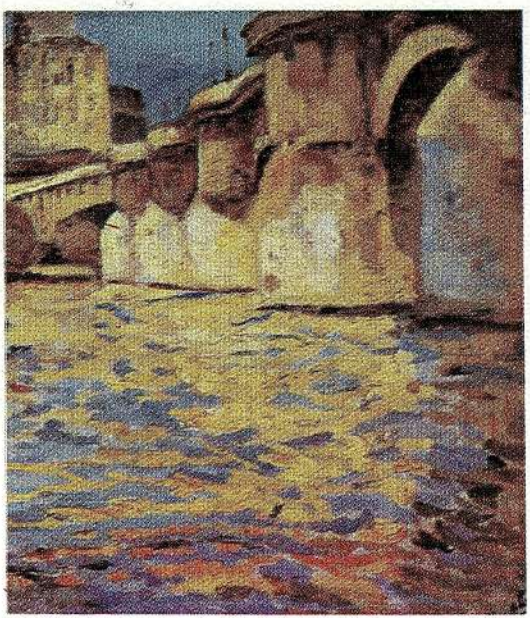


6.– "PAISAJE DE ACONCAGUA"
Antonio Smith (1832-1877)
44 x 61

7.– "PILA DE JARDIN"
Ramón Subercaseaux (1854-1936)
37,5 x 46

8.– "BATALLA DEL CERRO PAN DE AZUCAR"
Pedro León Carmona (1854-1899)
40 x 85

9.– "ARMADA DE VALPARAISO"
Alvaro Casanova Zenteno (1857-1939)
21 x 30,5



10.– "PUENTE SOBRE EL TIBER"
Juan Francisco González (1853-1933)
43 x 38,5

11.– "ROSAS MARIE BONHOU"
Juan Francisco González (1853-1933)
46,5 x 35,5

12.– "LA BOINA ROJA"
Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909)
41,5 x 24

13.– "BUSTO DE MUJER"
Pedro Lira (1845-1912)
46 x 37,5

14.– "RANCHO CON CABALLOS"
Joaquín Fabres (1864-1914)
50 x 55

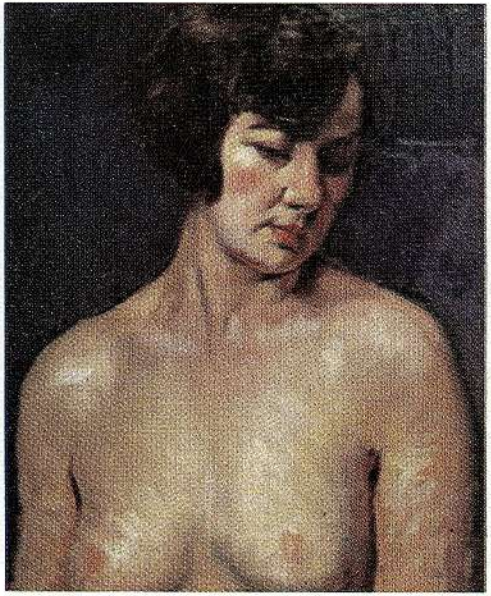
15.– "NATURALEZA MUERTA"
Aurora Mira (1863-1939)
32,5 x 32

16.– "INVERNADERO EN QUINTA NORMAL"
Ernesto Molina (1857-1904)
45,5 x 65,3

17.– "EL VIEJO FLAUTISTA"
Pedro Reszka (1872-1960)
59 x 79,5

18.– "ESTABLO"
Rafael Correa (1872-1959)
45 x 55,5

19.– "PAISAJE DE LIMACHE"
Alfredo Helsby (1862-1933)
25,5 x 42,5



20.– "BUSTO DE MUJER DESNUDA"
Julio Fossa Calderón (1874-1946)
55 x 45

21.– "PAISAJE CON SAUCES"
Nicanor González Méndez (1879-1915)
56 x 45

22.– "NIÑO COMIENDO UVAS"
Benito Rebolledo Correa (1880-1964)
48 x 35,5

23.– "APARICION DEL APOSTOL SANTIAGO A LOS INDIOS"
Pedro Subercaseaux (1881-1955)
80 x 105,5

24.– "EL CONFESIONARIO"
Arturo Gordón (1883-1944)
53 x 62

25.– "VIEJO SOLAR DE ALCALA DE GUADAIRA"
Alfredo Lobos (1890-1917)
65 x 90,5

26.– "BODEGON CON ZANAHORIAS"
Julio Ortíz de Zárate (1885-1946)
59 x 49

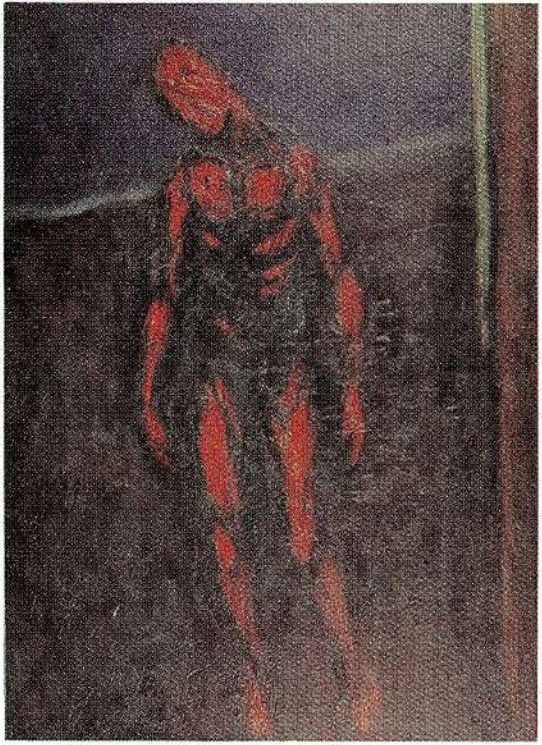
27.– "SU MUJER"
Manuel Ortíz de Zárate (1887-1946)
61 x 46,5

28.– "EL REGALON"
Exequiel Plaza (1892-1947)
54,5 x 68

29.– "EN LA VEGA"
Exequiel Plaza (1892-1947)
32,8 x 40,5

30.– "CREPUSCULO EN EL RENAICO"
Pedro Luna (1894-1936)
58,5 x 78

31.– "LA NIÑA DE LA BLUSA AZUL"
Augusto Eguiluz (1895-1969)
65 x 54



32.– "ECCE HOMO"
Camilo Mori (1896-1973)
100 x 75

33.– "LA CUPULA"
Héctor Cáceres (1900) –
64,5 x 49

34.– "MONTMARTRE"
Jorge Caballero (1902) –
63,5 x 53,5

35.– "FLORES"
Inés Puyo (1906) –
61 x 50

36.– "CANASTA CON PAVOS"
Israel Roa (1909) –
72,5 x 92

37.– "ROSAS"
Carlos Pedraza (1913) –
65 x 50

38.– "PAISAJE DE OSORNO"
Sergio Montecino (1916). –
80,5 x 100

39.– "NIÑA TEJIENDO"
Ana Cortés (1906) –
73 x 59,5

40.– "LA PROCESION"
Fernando Morales Jordan (1920) –
46 x 54,5

LISTA DE OBRAS EXPOSICION ITINERANTE

1.– "SANTO COLONIAL"
Anónimo Colonial (Siglo XVII) – 64 x 47
2.– "SAN BARTOLOME"
Anónimo Colonial (Siglo XVII) – 46 x 34
3.– "EL GENERAL CRUZ"
José Gil de Castro (1785-1841) – 102 x 80,5
4.– "PERSONAJE EN LA CAÑADA"
Mauricio Rugendas (1802-1858) – 41,5 x 31,5
5.– "SANTA CECILIA"
Raimundo Monvoisin (1790-1870) – 77 x 63,5
6.– "PAISAJE DE ACONCAGUA"
Antonio Smith (1832-1877) – 61 x 44
7.– "PILA DE JARDIN"
Ramón Subercaseaux (1854-1936) – 37,5 x 46
8.– "BATALLA DEL CERRO PAN DE AZUCAR"
Pedro León Carmona (1854-1899) – 0,85 x 0,40
9.– "ARMADA DE VALPARAISO"
Alvaro Casanova Zenteno (1857-1939) – 30,5 x 21
10.– "PUENTE SOBRE EL TIBER"
Juan Francisco González (1853-1933) – 43 x 38,5
11.– "ROSAS MARIE BONHOU"
Juan Francisco González (1853-1933) – 46,5 x 35,5
12.– "LA BOINA ROJA"
Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909) – 41,5 x 24
13.– "BUSTO DE MUJER"
Pedro Lira (1845-1912) – 46 x 37,5
14.– "RANCHO CON CABALLOS"
Joaquín Fabres (1864-1914) – 55 x 50
15.– "NATURALEZA MUERTA"
Aurora Mira (1863-1939) – 32,5 x 32
16.– "INVERNADERO EN QUINTA NORMAL"
Ernesto Molina (1857-1904) – 65,3 x 45,5
17.– "EL VIEJO FLAUTISTA"
Pedro Reszka (1872-1960) – 79,5 x 59
18.– "ESTABLO"
Rafael Correa (1872-1959) – 55,5 x 45
19.– "PAISAJE DE LIMACHE"
Alfredo Helsby (1862-1933) – 42,5 x 25,5
20.– "BUSTO DE MUJER DESNUDA"
Julio Fossa Calderón (1874-1946) – 55 x 45

21.– "PAISAJE CON SAUCES"
Nicanor González Méndez (1879-1915) – 56 x 45
22.– "NIÑO COMIENDO UVAS"
Benito Rebolledo Correa (1880-1964) – 48 x 35,5
23.– "APARICION DEL APOSTOL SANTIAGO A LOS INDIOS"
Pedro Subercaseaux (1881-1955) – 105,5 x 0,80
24.– "EL CONFESIONARIO"
Arturo Gordon (1883-1944) – 62 x 53
25.– "VIEJO SOLAR DE ALCALA DE GUADAIRA"
Alfredo Lobos (1890-1917) – 90,5 x 65
26.– "BODEGON CON ZANAHORIAS"
Julio Ortíz de Zárate (1885-1946) – 59 x 49
27.– "SU MUJER"
Manuel Ortíz de Zárate (1887-1946) – 61 x 46,5
28.– "EL REGALON"
Exequiel Plaza (1892-1947) – 68 x 54,5
29.– "EN LA VEGA"
Exequiel Plaza (1892-1947) – 40,5 x 32,8
30.– "CREPUSCULO EN EL RENAICO"
Pedro Luna (1894-1936) – 78 x 58,5
31.– "LA NIÑA DE LA BLUSA AZUL"
Augusto Eguiluz (1895-1969) – 65 x 54
32.– "ECCE HOMO"
Camilo Mori (1896-1973) – 100 x 75
33.– "LA CUPULA"
Héctor Cáceres (1900-) – 64,5 x 49
34.– "MONTMARTRE"
Jorge Caballero (1902-) – 63,5 x 53,5
35.– "FLORES"
Inés Puyo (1906-) – 61 x 50
36.– "CANASTA CON PAVOS"
Israel Roa (1909-) – 92 x 72,5
37.– "ROSAS"
Carlos Pedraza (1913-) – 65 x 50
38.– "PAISAJE DE OSORNO"
Sergio Montecino (1916-) – 100 x 80,5
39.– "NIÑA TEJIENDO"
Ana Cortés (1906-) – 73 x 59,5
40.– "LA PROCESION"
Fernando Morales Jordan (1920-) – 54,5 x 46

UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
CORPORACION DE TELEVISION

DIFUNDE CULTURA

Esta Exposición ha sido organizada y dirigida por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública.
El diseño del montaje de la Exposición ha sido elaborado por el Taller de Diseño y Museografía de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos.

DIRECCION Y PRODUCCION DE LOS AFICHES, FOLLETOS Y CATALOGO: JOSE PANISELLO O.
FOTOGRAFIAS: HUMBERTO CHACON Y DAVID ABODOVSKY
DISEÑO Y DIAGRAMACION: CARVAJAL, OLIVARES & WONG
IMPRENTA: PRINTER LTDA.

Santiago de Chile
1977

RONCHETTI

Colaboramos a mantener
y difundir
el acervo Cultural de Chile
porque tenemos un buen espíritu.

BANCO
de TALCA
Un Banco con Nuevas Ideas

Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación