

Doscientos años de Pintura Chilena

Marcelo Rodríguez Meza.

Doctor en Filosofía, mención Historia del Arte, Universidad de Navarra (España)

Académico Departamento de Diseño

Universidad Tecnológica Metropolitana



Resumen

El artículo caracteriza a la pintura chilena en tres momentos de construcción estética. La primera trata la presencia del Naturalismo y el Realismo en el arte. Coincide con la formación de la República. La segunda desarrolla la innovación en la pintura, y su relación con la vanguardia europea, coincide con la construcción de la cultura del siglo XX. La tercera trata la incorporación de las diversidades desde los años cincuenta hasta el presente, con la liberación de las formas y la exploración en temas, técnicas y en el registro sensorial del artista y del espectador.

Palabras claves: <Pintura chilena>, <Historia del arte>

Abstract

The present article describes the Chilean painting at three different periods of aesthetic construction. The first of them deals with the presence of Naturalism and Realism in arts, agreeing with the time the Republic was being built. The second period develops the idea of innovation in painting and its connection to the European avant-garde movement during the time of the construction of culture in the twentieth century. The third one deals with the incorporation of diversities since the 50's until the present, with the liberation of forms and the exploitation of topics, techniques and sense registry of the artist and the spectator.

Keywords: <Chilean painting>, <Art history>

⋮ La Pintura como Exaltación

La sociedad chilena, producto de las profundas transformaciones políticas y sociales de comienzos del siglo XIX, se abre casi como una verdadera explosión de formas y colores, a la Pintura, cambiando una realidad que, en la época colonial, sólo estuvo centrada en la representación de figuras religiosas y excepcionalmente, a una que otra imagen de los reyes y de los gobernadores españoles. Se puede afirmar que los comienzos de la pintura en Chile, como actividad asociada a las ideas de modernidad, nace con la Independencia, crece con los pintores viajeros, entre 1820 y 1840, y se consolida a partir de esta última década, con el desarrollo de la nación y con la construcción del proyecto cultural que convirtió al país en el centro del pensamiento y de las artes de América del Sur durante todo el siglo XIX.

Figura clave en este proceso de irrupción de la pintura de carácter civil y especialmente retratista, es la del pintor limeño José Gil de Castro, el Mulato Gil, por su valiosa labor de registrar, primero a los más importantes representantes de la sociedad colonial, y en los años de la Guerra de Independencia, a los miembros del nuevo poder político chileno. Los inicios de la pintura en Chile, por lo tanto, están asociados al nuevo sentido o ideario que tiene este arte en Europa: la pintura como representación de la sociedad moderna, como un registro de la realidad y con un sentido formativo. Un buen ejemplo es el ***Retrato de Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo***, un verdadero testimonio visual de los valores



José Gil de Castro, 1816.
Retrato de Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo

y costumbres sociales de esta época de cambios.

La mirada hacia el pasado clásico, a un mundo idealizado de las formas y colores del mundo antiguo y la incorporación de las ideas de desarrollo social, crecimiento social y valores estéticos, se hacen parte de este proceso en el arte nacional. Primero con el propio Gil de Castro, donde sus retratos nos hablan de esos ideales: exaltación a los héroes, a los próceres, a los fundadores de la nación. Y luego, con la llegada de los pintores viajeros europeos imbuidos del espíritu del siglo, que recorren los países americanos registrando todo: gentes, costumbres, vestimentas, paisajes, rincones. Es la mirada europea que se abre asombrosa a esta nueva realidad. Es el espíritu del Romanticismo.

En la primera mitad del siglo XIX, un nuevo continente surge abruptamente a la historia europea. América, independizada de España, aparece como un mundo de fascinación, de color y de aventura, para los pintores, cronistas y científicos del Viejo Mundo, que recorren las distintas geografías del continente en busca de exotismo y novedades, temas preferidos del espíritu romántico.

Chile no escapa a esta atracción y es así como llegan europeos de las más distintas actividades y oficios, que dejan sentir, de una u otra manera, sus ideales, sus pensamientos y sus formas de vida.

Dentro de ese constante flujo, destacan, en el campo de la pintura, creadores de las más distintas nacionalidades, de diversas y variadas raíces, de diferentes idiomas, pero aunados todos ellos bajo un sello común: el ideal romántico.

El Romanticismo, con matices diferenciadores, es por sobre todo el testimonio de las acciones de la época y la de sus hombres. El artista romántico responde a su mundo y a sus inquietudes. El exotismo de tierras lejanas y el ideal heroico del hombre de su siglo, se plasmarán en las telas; vemos surgir así, guerras de independencia, aventuras navales, paisajes novedosos y seres de impenetrable exotismo.

Uno de los exponentes de ese ideal romántico y aventurero es el inglés Charles O. Wood.

Su pintura responde estrictamente a los preceptos pictóricos del estilo en sus aspectos plásticos e iconográficos.

En primer lugar, nos muestra el tema: un lugar, un paisaje cualquiera de ese mundo exótico que él, como otros pintores, vinieron a buscar.

La pincelada y la factura en Charles Wood, es suave y lamida. Ni siquiera se observa el paso del pincel sobre la tela. Su mano va modelando suavemente con las luces y las sombras el colorido tenue de las figuras. El pintor logra un equilibrio asombroso entre dibujo y color, entregándonos al mismo tiempo un dibujo

riguroso y preciosista junto a un color adecuadamente colocado. A manera de ruptura, para evitar el predominio de algún color, coloca timbres cromáticos de rojos o blancos, evitando así cualquier asomo de monotonía.

El Naufragio de la Arethusa, es un buen ejemplo de esto; nos muestra la tragedia ante las fuerzas de la naturaleza, tema propiamente romántico, nos manifiesta aquellos aspectos propios de la exaltación emocional, donde la expresión es el valor más importante, y la técnica coincide con el contenido.

El verdadero protagonista de la obra es el hombre y su trágico destino frente a las incontables fuerzas de la naturaleza. Tal como lo había hecho en Francia Théodore Géricault con "La Balsa de La Medusa", Charles Wood narra una tragedia verdadera, a manera de cronista del momento, sucedida algunos años antes frente a las costas de Valparaíso, donde el drama y la tensión están tanto en el asunto, la noticia, como en la composición y en el lenguaje estético de la obra. Como un buen ilustrador, el pintor inglés se detiene con cuidado en la representación de las nubes, del navío naufragando, de las olas, de los restos del naufragio, en fin, de los accidentes de la costa y de la bruma costera. Pero es en la intensidad cromática, en la creación de focos de luz y sobre todo, en el dinamismo de la composición, cerrada y circular, donde se percibe el aliento romántico.

Es una pintura donde el color es subjetivo, donde la línea se rompe, se corta, mediante el simple juego compositivo de las diagonales, donde las luces se manejan de manera arbitraria, tangencialmente, como pequeños golpes de luz para resaltar las masas dominantes. La ruptura del

primer plano con el pretexto de las rocas es recurso habitual en la pintura expresiva, para generar una visión espacial en profundidad.

En esta obra, particularmente, el pintor logra un equilibrio asombroso entre línea y tono, entregándonos al mismo tiempo un dibujo riguroso y preciosista junto a un color adecuadamente colocado. A manera de ruptura, para evitar el predominio de la tonalidad verde azul, coloca timbres rojos y toques blancos en los navíos y en los personajes, evitando así cualquier asomo de monotonía cromática.

El gran mérito de Charles Wood, así como el de todos los pintores viajeros, como Juan Mauricio Rugendas, Ernesto Charton de Treville, John Searle, y por cierto Raymond Monvoisin, reside en que su obra se convierte en testimonio, en documento valioso para conocer las costumbres, usos y acontecimientos de una época. A través de estas verdaderas fotografías de nuestro pasado, podemos aquilatar, valorar y respetar las tradiciones, los personajes y la imagen de nuestra historia.

La presencia de los artistas viajeros, trae como dato importante, el reconocimiento de la pintura, junto a las otras artes, como una de las actividades más importantes de la nueva sociedad. Es en esos años, cuando se funda, en 1848, la Academia de Pintura, primera institución dedicada a la enseñanza de las artes, y con ello, se da inicio a un proceso irrefrenable y permanente hasta hoy, como es la formación artística y su papel en los procesos de desarrollo cultural de la nación.

Uno de los representantes más activos del romanticismo europeo en Chile, es el

alemán Juan Mauricio Rugendas. Este Pintor y dibujante viajero nos entrega la visión del europeo del paisaje americano, y de las costumbres de la época y, principalmente, los retratos de una sociedad emergente, como la chilena, de los años mil ochocientos treinta y mil ochocientos cincuenta. Su pintura *El huaso y la lavandera*, verdadero icono del registro costumbrista del alemán viajero, es uno de los grandes testimonios de esa actitud de vida, que busca registrar, testimoniar, y cumplir una de las funciones más vitales del arte, ser un documento vivo de la historia.



Juan Mauricio Rugendas, 1835.
El huaso y la lavandera

El francés Raymond Monvoisin se convierte en una de los pintores más relevantes para el desarrollo de la pintura en Chile. Su labor es imponer el gusto por el academicismo, y su obra más destacable, la creación del retrato. A lo largo de catorce años, la sociedad chilena registrará sus rostros en los pinceles de Monvoisin, con lo cual se desarrolla el gusto por el dibujo académico y marco la constante naturalista en la pintura. No obstante su reconocida labor como retratista de la alta sociedad de la época, su trabajo como paisajista lo coloca en

uno de los lugares más destacados de la historia del arte en Chile, anuncia uno de los temas fundamentales de la pintura chilena: el paisajismo, el costumbrismo también se expresa, quizás con un menor rigor académico, pero con una fuerza mucho más ingenua y por ello de un modo más natural o espontáneo la pintura del francés Ernesto Charton de Treville.

Aún cuando, la labor de los pintores europeos marca la presencia de la pintura en Chile, en la primera mitad del siglo XIX, con su obra y con la formación de discípulos chilenos, como Francisco Mandiola y Antonio Gana, será la pintura de Antonio Smith, el primer gran paisajista chileno, la que dará inicio a una nueva manera de entender la pintura, donde el tema y la manera de pintar se van asociando, para crear una nueva manera de mirar.

Durante los primeros cincuenta años de pintura en el Chile republicano, la visión del paisaje como asunto o tema está valorado exactamente igual que en Europa: actúa y está presente sólo como medio referencial, tanto para indicar la presencia del hombre en él, como para dar la idea de volumen y profundidad en la perspectiva óptica. En otras palabras, hasta la irrupción del Romanticismo y del Realismo, a mediados del siglo XIX, el paisaje no es considerado como tema autónomo. Es en esa fecha, años más, años menos, cuando se va a valorar la visión de la naturaleza sin estar sujeta al tema histórico o a la presencia humana. Camille Corot y tantos otros, captan la realidad inmediata de bosques, praderas y campiñas, convirtiéndose en un hito destacado para el desarrollo del arte moderno.

En Chile, Antonio Smith es quien, dejando de lado las normas impuestas por la

Academia de Pintura, va a desarrollar el interés por el paisaje como motivo de arte y belleza, de manera absoluta.

Pero Smith no capta el paisaje desde una óptica real, ni busca la imitación de esa naturaleza como fin último de su obra; tampoco hay en él una búsqueda de carácter científica de los efectos lumínicos o atmosféricos que inciden en la configuración o en el colorido de ese tema. Su paisaje es simplemente la visión idealizada, subjetiva y recreada de la realidad y la realiza con una pincelada suelta, suave y lamida, en la que apenas se percibe el paso o el trazo del pincel sobre la tela y en la que no sobresalen los empastes del óleo. Donde sí explota su estilo, convirtiéndolo en un magnífico exponente del Romanticismo tardío, es en la estructuración de sus obras por medio de grandes diagonales que implican una tensión dinámica y en la presentación de dos mundos contrastantes: la fuente de luminosidad desde un segundo plano hacia el fondo y la masa oscura, en un primer plano. Esa manera de hacer y ese ideal estético se traducen en paisajes idealizados y tremendamente irreales. Es ahí donde late el espíritu melancólico, misterioso y sobrecogedor del Romanticismo, idea que refuerza al construir una atmósfera dominante con una luminosidad difusa y casi mágica de sus paisajes de Chile.

El mérito de Antonio Smith en la pintura nacional, además de ser el primero en valorar el paisaje, es lograr la unidad de dos criterios, que al menos en su época estaban divorciados, forma y contenido. El pintor de los ríos cordilleranos estructura y compone la obra racional y objetivamente, cargándola al mismo tiempo de sentimientos espirituales y subjetivos.

No obstante estar cargados de una fuerte dosis de sentimentalismo, los paisajistas románticos, tanto los franceses como el chileno que hemos dado como ejemplo, son los primeros que se aproximan a la realidad de una manera objetiva, sin idealizaciones; esta actitud hace que su obra artística se relacione fuertemente con el movimiento artístico que, a mediados de siglo, va a renovar el panorama artístico europeo, el Naturalismo.

En Chile, gran parte de los pintores de la segunda mitad del siglo adhieren a la manera de hacer del Naturalismo.

Con excepción de algunas obras de temática costumbrista, como **La Lectura**, de Cosme San Martín, que nos muestra los tipos y costumbres de la época, la pintura cercana al Realismo realizada en nuestro país corre mas bien por una variedad de caminos: el sentimentalismo, como lo testimonia cualquiera de las grandes composiciones de Pedro Lira, **La carta o El niño enfermo**; el paisajismo realista, en la labor de Onofre Jarpa; el realismo academicista, en la obra de Alfredo Valenzuela Puelma; cierto intimismo en las pinturas de las hermanas Aurora y Magdalena Mira, con sus retratos y naturalezas muertas, o en Ramón Subercaseaux, con sus sutiles juegos de luz y sombra en vistas panorámicas o en detalles y acercamientos mas íntimos, o en cierto realismo naturalista en los retratos costumbristas e históricos de Fray Pedro Subercaseaux. Así y todo, el panorama de la pintura chilena se va perfilando hacia el gran tema que se abre a fines del siglo XIX, el triunfo del paisaje natural y del paisaje urbano, temas que se mantendrán vigentes hasta hoy.

El paisaje cobra vida, se hace autónomo, ni siquiera requiere de la presencia

humana para justificarse. Es, en otras palabras, una pintura emocional, sentimental, pero no por el tema, sino por algo que modela al arte moderno, la emoción y el sentimiento desde adentro, desde la propia obra, a través de la composición, por medio del color, por medio de la luz, por medio de la saturación cromática y la gradual ruptura con el modelo exterior.

Valenzuela Llanos es, sin duda, un exaltador de la naturaleza, convirtiendo a ésta en el único tema a lo largo de su existencia. Sólo paisajes, a pleno aire, a toda luz. Su visión directa de la naturaleza no implica únicamente captar un detalle o lo panorámico, con una valoración del color y de la mancha como elemento estructural. Para el artista, el paisaje es el único mundo en el que puede expresar los dos elementos básicos de su lenguaje: luz y color. Luz y color hacen que en este artista, lo fundamental sea captar la atmósfera, el "aire"; que en definitiva, envuelve como un halo la corporeidad de las cosas, diluyendo la línea. La obra se convierte en un juego de masas y manchas de color. Pero a diferencia del impresionismo, al que conoce durante su primer viaje a Europa, en 1901, movimiento que ya está decantado, conocido y valorado por la crítica y el público, Valenzuela Llanos no capta o no pretende captar el movimiento de las cosas, a través del incesante paso de la luz; más bien, representa lo atmosférico como elemento cromático más que como situación dinámica. Eso permite que el pintor cambie su postura plástica desde una visión impresionista, la de plasmar la visión externa de las cosas, para entrar por los caminos de lo expresionista.

Ahí está el fundamento de su obra. Paisaje, color, técnica, son elementos que dan

valor a su pintura. Pero lo que motiva la admiración es precisamente el grado de evolución al que llega en su existencia artística. De ahí que la labor de Valenzuela Llanos se pueda clasificar en cuatro etapas o grados de madurez creativa, cada una de ellas perfectamente desarrollada.

El primero de esos cuatro caminos, corresponde a una visión naturalista de la realidad, a la que traduce descriptivamente, casi objetivamente. Capta el paisaje y lo entrega directamente, con un lenguaje figurativo simple e inmediato. Posteriormente comienza su permanente estado de evolución reflejado en la segunda etapa, donde trabaja la atmósfera y la luz como elementos formadores de imágenes. Es cuando pinta con gruesos empastes, creando una textura muy personal, gruesa, rica, pero metódicamente dispuesta sobre la tela. Brochazo sobre brochazo, origina un juego de masas cromáticas geométricamente dispuestas, convirtiendo el fondo en una superficie translúcida, brillante y vibrante. La tercera etapa corresponde a la valoración del color como elemento subjetivo. La luz atmosférica pierde importancia y el color está dado por tonos dominantes alejados de la realidad, como *en Paisaje de Lo Contador* o por los breves y rápidos toques de óleo, sin sujeción al color local, como en *Romeros en flor*. La cuarta y última etapa, es su apertura al valor absoluto del color subjetivo, como una natural prolongación de su oficio naturalista. Elimina definitivamente el color local, el color habitual de las cosas, y plasma en la tela todo un mundo de formas altamente expresivas, donde finalmente, retuerce los objetos, por medio de la línea gruesa, oscura y demarcatoria; elimina las gradaciones, el claroscuro, la luz y la sombra, planteando en su reemplazo la colocación de grandes masas

de color, en algunos casos muy brillantes, en otros apagando toda luminosidad. Este último período, lo coloca definitivamente en un lugar importante del arte expresionista nacional.

Valenzuela Llanos, luego de un largo y coherente camino, que comienza con posturas absolutamente objetivas, realistas e imitativas de la realidad, deriva a un mundo de subjetividad y de simbolismo, y todo a partir de un sutil impresionismo atmosférico.

A diferencia de Valenzuela Llanos, no podemos dejar de ejemplificar esta labor "impresionista" plena con la obra de Juan Francisco González.

Juan Francisco González enfrentó el problema del arte desde un punto de vista personal, novedoso e innovador. Buscó su propio camino, creando un estilo y una factura distinta y fecunda, a través de la ruptura total con la tradición académica, imperante en su tiempo y que había marcado todo el quehacer artístico nacional.

En sus pinturas se nos muestra en su plenitud creadora, y es en esta pintura donde podemos, en la medida de lo posible, descubrir todo su acervo y potencialidad plástica.

El pintor se enfrenta, por ejemplo, a unas frutas, centrando su interés en la "idea" del tema. Todo lo superfluo, todo lo accesorio, todo lo anecdótico desaparece. Con esto, se enfrenta únicamente al estudio de "sus" lúcumas, rosas o duraznos y en ellos hace arte.

La paleta o gama de colores es sobria y reducida: algunas tonalidades de verdes, unos pocos y suaves tonos de rosa para

las frutas y la presencia del blanco, permanente en todas sus obras, como elemento de vibración e iluminación. El fondo y la superficie donde reposan las frutas, se funden en una misma tonalidad, restándole de esa manera importancia a planos y fondos.

A través de la mancha de color y del golpe de pincel, el artista nos entrega su obra. Es su huella sobre la tela la que unifica, cohesiona y caracteriza. Su impronta o marca, es la que produce el gran impacto en el espectador, haciendo que éste participe activamente en la permanente creación de la obra.

Para Juan Francisco González, los protagonistas, temas o asuntos de la creación plástica no son ni los grandes personajes, ni las heroicas batallas, ni las composiciones previamente estructuradas. Para él, la pintura no es ni más ni menos que la perfecta integración entre el color, el movimiento de la pincelada, la mancha, el empaste, la luz y la imagen retenida, reunidas y sintetizadas en un todo.

En general, los aspectos característicos de la labor artística de Juan Francisco González, son los elementos propios de ese Impresionismo, estilo innovador que abrió la ruta del modernismo en el Arte.

Al margen de la controversia existente, de si es o no un pintor impresionista, incorporó, con su manera de pintar, con su temática y con el testimonio de su vida, al arte nacional en el bullente mundo de la modernidad. A través de sus obras y enseñanzas, abrió las puertas de la vanguardia y de la libertad creadora y la pintura chilena entró de lleno al siglo XX.

El pintor chileno enfrentó el problema el arte desde un punto de vista personal,

novedoso e innovador. Buscó su propio camino, creando un estilo y una factura distinta y fecunda, a través de la ruptura total con la tradición académica y el efecto romántico-realista imperante en su tiempo y que había marcado todo el quehacer artístico nacional, desde la época de Antonio Smith.

En cualquiera de sus obras, por ejemplo en *Carretela en la Vega*, se nos muestra en su plenitud creadora y es en estas pinturas donde podemos, en la medida de lo posible, descubrir todo su acervo y potencialidad plástica.

El pintor se enfrenta, por ejemplo, a un caballo con carreta, centrandó su interés en la "idea" del tema. Todo lo superfluo, todo lo accesorio, todo lo anecdótico desaparece. Con esto, se enfrenta únicamente al estudio de sus "motivos" y en ellos, hacer arte. La paleta o gama de colores es reducida. La paleta es amarilla y blanca, con sutiles trazos de rojo y todo fundiéndose en luces. No hay planos, no hay fondo, no hay espacio compositivo: sólo atmósfera y color.

Al igual que Claude Monet y los impresionistas franceses, el artista nos entrega la obra por medio de la mancha de color y del golpe de pincel. Es su huella sobre la tela la que unifica, cohesiona y caracteriza y es la que produce el gran impacto en el espectador.

La labor realizada por los pintores chilenos, quizás desfasados en el tiempo, probablemente sin haber tenido el menor contacto con la obra de los franceses, es lo que llamamos una clave generacional, un modo de entender y hacer la realidad visual; una manera de observar. Es la clave impresionista, pero es al mismo tiempo, la búsqueda de la innovación para

plantear, con la luz, con la mancha, con el gesto, con el inacabado y con el abandono del tema, que la pintura y el arte en general, es la transfiguración del mundo exterior.

El primer momento de pintura chilena se cierra, tras cien años de consolidación de un proceso formativo, donde se aprende a valorar el carácter del color y de los temas naturales, como elemento característico. Si bien muchos maestros seguirán el camino de lo establecido, los nuevos vientos que irrumpen con el siglo XX, primero con cambios sutiles y graduales y luego definitivamente con acentos innovadores y cada vez más radicales, se harán notar con la incorporación de lleno de las ideas del modernismo.

⋮ **El Valor de las Formas**

Como lo hemos visto, en los más importantes maestros formados en el siglo XIX podemos encontrar una permanente intención de innovar en la pintura, explorando en las sensaciones, en los temas y en las técnicas que se desarrollan en los distintos estilos artísticos del siglo, pero no podemos dejar de reconocer que son una preparación para la irrupción definitiva y absoluta de las tendencias modernistas, que aparecen con los primeros años del siglo veinte.

En el fenómeno de la creación artística no es necesario participar en la gestación o en el curso de un movimiento cultural determinado para ser parte de dicho fenómeno; no es necesario haber leído los manifiestos, cartas y discursos de un movimiento intelectual, para sentir y hacer de la misma manera. Si Juan Francisco González llegó a saber o no de los planteamientos lanzados por los impresionistas, si vio o conoció las obras

de los franceses no tiene importancia; su retina captó lo que se le ofrecía a los ojos con lo que podríamos denominar el espíritu de la época.

La pintura chilena del siglo XX se abre con el trabajo de la llamada Generación del 13 o generación trágica, grupo más o menos cohesionado bajo una misma mirada estética, y una misma intención de pintura, que como decimos, refleja los inicios de la modernidad en Chile, y que coincide con el inicio del siglo.

Es el primer movimiento o grupo artístico cohesionado en un espíritu y es el primer intento por plantear una pintura de carácter modernista en el país, que tiene que ver, además, con las transformaciones de la sociedad al iniciarse el siglo.

Lo que decíamos sobre el espíritu de los tiempos, respecto al Impresionismo de González o de Valenzuela Llanos, se puede afirmar con respecto a estos jóvenes pintores de la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Puede que no hayan tenido el mínimo conocimiento de los postulados expresionistas o de la labor del noruego Edvard Munch o del francés George Rouault, pero el mundo que se les ofrecía a sus sentidos, por las características de ese mundo, era un mundo que no podía ser registrado sino con una estética expresionista, con un juego de violentos contrastes, con una anulación del espacio tridimensional jerarquizado por las leyes de la óptica y de la geometría, por una distorsión figurativa inevitable, por la forma de tratar el tema.

Mucho se ha escrito del costumbrismo, del tenebrismo y de la tendencia a lo popular en la pintura de la Generación del Trece. Efectivamente ese es el motivo, ese es el tema de sus obras.

Refiriéndonos exclusivamente al lenguaje estético, las obras de Arturo Gordon, de Ezequiel Plaza, de Enrique Bertrix y de Pedro Luna presentan, por sobre todo, características fuertemente expresionistas.

Quizás el pintor más representativo de la Generación del 13, o "heroica capitanía de pintores", sea Arturo Gordon, ejemplo de la efervescente actividad plástica que se realiza en los primeros años del siglo veinte, cuando se están dejando de lado los preceptos instaurados por el arte académico y se está dando paso a la modernidad. Discípulo predilecto de Fernando Álvarez de Sotomayor, el maestro español contratado para dirigir la Escuela de Bellas Artes y ejercer la cátedra de Pintura, verdadero gestor de la joven generación y quien incitó a sus alumnos a valorar lo popular y lo costumbrista, con un lenguaje postromántico y modernista. Y es precisamente Arturo Gordon, el factor gravitante en el reconocimiento por parte del público para apreciar esta nueva manera de hacer arte, por el muy temprano reconocimiento a su pintura. Esta labor sintetiza los elementos característicos de la pintura de su generación, integrada por pintores tan brillantes como Ezequiel Plaza, Abelardo "Paschín" Bustamante, los hermanos Julio y Manuel Ortiz de Zárate, los hermanos Alfredo y Enrique Lobos, Agustín Abarca, Pedro Luna y Enrique Bertrix entre otros. Esos elementos son, por un lado, un cambio temático, al capturar los rasgos propios de las clases populares, con sus costumbrismo y miseria, y por el otro, la valoración de una pintura expresiva, donde el elemento subjetivo tiene un gran papel al utilizar el alto contraste de las masas y los colores, ingresando de esa manera, pausada pero constantemente, en los nuevos rumbos del arte europeo: la

simplificación de las formas y de la composición, como legado del impresionismo francés.

Arturo Gordon entra de lleno a un mundo de sugerencias, de subjetividades, dejando de lado lo meramente descriptivo, lo objetivo. Este nuevo lenguaje, lo manifiesta el pintor chileno mediante la fuerza expresiva, dada fundamentalmente por la manera de trabajar el color, la luz y el dibujo. El colorido en las obras de Gordon se fundamenta en un cromatismo contrastante, al combinar grandes masas de colores oscuros, generalmente de colores ocre oscuros y verdes. Con superficies de colores muy fuertes y brillantes, rojos o azules, acompañados de líneas o toques de blanco casi puro, produciendo vibraciones y resaltes. Todo esto, se acompaña de una luminosidad tan misteriosa como dramática. Habitualmente, en sus obras, el foco de luz se ubica en el centro de la composición, donde se coloca el "personaje central" de la obra. De ahí nace la luz, creando además un eje armónico. Los costados, donde se aprecian las masas oscuras, son agrupados en un aparente desequilibrio de peso, un lado con más figuras que el otro, eliminando de esa manera cualquier indicio de frontalidad o de carencia de perspectiva y profundidad. Esas masas, emergiendo de zonas oscuras, estallan en sus contornos con los golpes rápidos e informes de blanco. El fondo de sus composiciones, los muros de las habitaciones o el cielo de sus paisajes, es donde el pintor juega con la textura de del óleo, aplicando la pintura capa sobre capa y originando un rico juego de transparencias. Todo esto, estructurado con un dibujo abocetado y sin mayores definiciones, con una modalidad casi goyesca de la representación; hay que recordar que su maestro, el español

Fernando Álvarez de Sotomayor, lo bautizó como “el Goya chileno”.

Aquí es donde el artista descubre y valora la riqueza expresionista de la línea oscura y gruesa como elemento exaltador de los sentimientos; con ella, demarca los objetos, delimita las figuras, modela los cuerpos, pero sin ninguna sujeción a la realidad. Gordon está creando de esa manera su propia realidad; está diluyendo y destruyendo, para volver a crear algo totalmente nuevo: un mundo de intensa agitación emocional, anímica y expresiva. El color, la iluminación, el dibujo y la tensión dinámica de sus obras así lo indican.

A Gordon se le ha valorado, habitualmente, sólo desde un punto de vista temático, sin centrar el interés hacia el lenguaje de su obra. Se busca en sus pinturas la anécdota o la imagen costumbrista y no se da importancia a su manera de ver esos asuntos. Por supuesto que es costumbrista y, posiblemente, el mejor. Los ritos religiosos, los velorios de angelitos, las fiestas campesinas con sus bailes, demuestran la valía de su visión. Por cierto que capta un mundo popular, el campesino desarraigado de su tierra y viviendo en la ciudad, manteniendo sus tradiciones autóctonas o recogiendo vicios de la urbe y lo capta, para resaltar o para acusar, de manera magistral. Chile tiene muchos pintores que han captado las costumbres del chileno, desde los artistas viajeros de comienzos del siglo XIX, hasta hoy, desde Rugendas, hasta Israel Roa, pasando por Manuel Antonio Caro, y el propio Pedro Lira. Pero sus idiomas son distintos. Gordon es quizás uno de los más atractivos, por su mirada escrutadora de esas realidades, y por la sutil pero profunda técnica pictórica que construye.

Con la obra de estos primeros modernos se entra a un mundo subjetivo, lleno de sugerencias, dejando de lado la mirada objetiva, lo meramente descriptivo.

Ejemplos de esta manera subjetiva de crear la realidad son *El árbol solitario* de Agustín Abarca, así como *Puerto*, de Pedro Luna, y *El pintor bohemio* de Ezequiel Plaza. En estas últimas obras resulta innegable la calidad de expresionista que hemos planteado como elemento fundamental del Arte Moderno, ya que tema, composición y técnica constituyen eso que hemos reiterado a lo largo de estas páginas: la visión introspectiva, íntima, profunda de uno mismo, modelado por el color subjetivo, arbitrario, contrastante. Si bien no es color explosivo de Vincent Van Gogh o de André Derain, es el color que conmueve, que emociona, porque es una visión del mundo acusadamente personal.

Los caminos de la pintura chilena ya iniciado el siglo XX ven consolidarse a los grupos de artistas, que unidos por criterios estéticos, por identificaciones con la experiencia de la pintura de las vanguardias europeas, van mirando el mundo con ojos cada vez más novedosos y creativos. Después de la generación del 13, surge el segundo grupo con criterios de unidad, el grupo Montparnasse. El primero, con influencias del modernismo español, este segundo directamente influenciado por Francia y especialmente, por la escuela de París.

La irrupción en Chile de los conceptos vanguardistas se va a manifestar de manera creciente y además muy directa, entre 1920 y 1930, con el permanente ir y venir de los propios pintores desde y hacia los centros creadores principalmente de Francia y Alemania y por la llegada de unos pocos pintores europeos ya formados en

los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX.

En el caso chileno, y en general de toda Latinoamérica, el conocimiento, la valoración y la adaptación del arte moderno y especialmente de las claves vanguardistas, se hace por la vía del contacto personal. El viaje, el conocimiento personal e individual del creador americano, usualmente muy joven, con los que están haciendo la vanguardia europea, es el verdadero motor de esta fuerza renovadora.

A partir de esta década, irrumpen definitivamente los planteamientos conceptuales del Arte Moderno en Chile. La fundación del grupo Montparnasse, la exposición vanguardista en la sala Rivas y Calvo en 1923, la muestra del Salón de Junio de 1925, la conformación de la Generación del 28, y el envío a Europa de profesores y alumnos tras el cierre de la Escuela de Bellas Artes, para posteriormente fundar la Facultad de Bellas Artes, son los hitos que marcan el despegue de una arte vanguardista.

Los pintores del llamado grupo Montparnasse buscan en París la inspiración formal de sus obras.

El contacto cultural con esa nueva manera de entender y hacer el arte, lo establecen estos jóvenes pintores chilenos, al recorrer Europa y preferentemente París, donde se empapan con los postulados del nuevo arte.

Si se quisiera buscar a un artista que refleje cabalmente la manera de ver y vivir la pintura de la primera mitad del siglo XX, sin duda habría que ir al encuentro de Camilo Mori.

Es uno de los primeros pintores que viajan a Europa y que regresan para divulgar las noticias de lo que se está realizando en el viejo continente. Corren los años 1919 y 1920 y asiste, por ejemplo, en Venecia, a la gran exposición retrospectiva de Paul Cézanne. De Venecia marcha a París, donde ve la obra de los pintores fauvistas.

Al estudiar con Juan Francisco González, Alberto Valenzuela Llanos y Ricardo Richon Brunet, en la Escuela de Bellas Artes, recibe como enseñanza primordial una permanente capacidad de asombro. Y esa lección la va a desarrollar a lo largo de toda su vida, desde que, junto a Luis Vargas Rosas, Enriqueta Petit, los hermanos Ortiz de Zárate y otros estudiantes de arte, se sienten atraídos por las respuestas que se están dando en ese entonces en París, respuestas aportadas por los fauvistas y los cubistas desde la primera década del siglo, con la valoración del color por parte de los primeros y con la utilización de los planos geométricos por parte de los segundos.

De esta etapa es su obra *El Circo*, con una composición marcada por el sello de un Raoul Dufy o de un Maurice de Vlaminck: colores primarios contrastantes, planos y una línea que remarca el dibujo. Es precisamente en los barrios bohemios de la capital francesa, Montparnasse y Montmartre, donde aprecia y valora las obras de los ya consagrados maestros "fauvistas" Matisse, Derain, Marquet y Rouault; ahí también es donde conocen las obras de Picasso, Léger y Bracque, junto a los manifiestos, cartas y poemas de Breton, de Apollinaire, de los rezagados del "dadaísmo" y de todo ese hervidero de artistas y creaciones agrupados en torno a la llamada "Escuela de París", verdadero receptáculo de ideas y formas

de carácter cosmopolita. Ahí, en París, descubre la libertad para crear y mostrar.

Descubre la liberación del tema, de la técnica y del soporte, ya planteado por Gauguin: la libertad para crear. Sus obras se construyen con un lenguaje plástico propio, caracterizado por la estructuración de las formas mediante el dibujo que delimita, que conforma, que define. Es una línea gruesa, seca, precisa que permite separar las grandes masas cromáticas, las luces y las sombras, generando una composición contrastante. Es el valor del color autónomo, plano. El color, mas atenuado que en los europeos consiste en una paleta mínima de ocre, verdes, rojos, blancos y negros y la pincelada es amplia, pareja suave.

Regresa a Chile en 1922 con la retina saturada de la estética de la Escuela de París, donde se conjugan los planteamientos fauvistas suavizados por el paso del tiempo. De regreso a Santiago, vuelca en sus obras los planteamientos vanguardistas captados en el peregrinaje, traduciendo ese idioma nuevo, a un lenguaje propio.

Ese lenguaje plástico que desarrolla Mori, está dado por la estructuración de las formas por medio del dibujo que delimita, conforma y define, al utilizar la línea gruesa y negra y a través del contraste de grandes masas de luces y sombras. El color, más atenuado que en los europeos, es una paleta de ocre, blancos, verde, rojos y negros, colocados en grandes extensiones por medio de la pincelada amplia y pareja, muy pastosa. En pinturas, como *La viajera*, la fuerte influencia del expresionismo es innegable. Pero Mori es un espíritu que sondea en el vanguardismo plástico. La primera lección de París queda atrás y

comienza a buscar lo que él mismo llamara "la razón plástica del arte", la pintura en función de sí misma y no de la realidad, convirtiéndose en un verdadero motor de acción innovadora, con su propia pintura y como inspirador y guía de las futuras generaciones de artistas.



Camilo Mori,
1928.
La viajera

Por su manera de entender la creación plástica y por la maestría en la manera de hacer, Camilo Mori es el símbolo, el reflejo del arte de su época y el primer impulso dado por el arte en Chile. La pintura de Mori, es un rechazo a la realidad idealizada pero por sobre todo, es una actitud de rebelión a lo rutinario, al estancamiento de las de la capacidad creadora.

Luis Vargas Rosas viaja a Europa hacia 1919. Recorre los centros artísticos de Florencia, Berlín, Munich y París. Regresa a Santiago para fundar, junto a Camilo Mori, el grupo Montparnasse y regresa a París, donde se radicará por veinte años. En el período parisino, su estilo corresponde a una estética geométrica muy ornamental. Es la influencia directa de Cézanne, tanto en la temática como en

la composición. Hacia 1934 comienza a explorar la abstracción geométrica.

Julio Ortiz de Zárate viaja a España en 1919 y pasa por Francia y Bélgica. Recibe de golpe toda la obra de la Escuela de París, que se va a manifestar en una pintura al estilo Modigliani, de figuras un tanto patéticas, pero por sobre todo, por la composición y el color. Grandes planos, ocupando casi la totalidad de la superficie del cuadro, color brillante y fuerte, textura como elemento fundamental en la composición y los toques de blanco como factor de vibración cromática.

Su **Autorretrato**, del año 1923, es quizás, el punto mejor logrado de su producción. Una composición simple, con un acercamiento al rostro desde abajo, enfatizando la expresividad del gesto, presentando en el rostro ese aire melancólico y mísero y emergiendo toda la figura, de una masa oscura realizada con ocres oscuros, efectuando un contraste con el sector lateralmente iluminado y desarrollando una tensión vertical, donde el eje central es la masa pictórica iluminada, la pasta espesa del óleo, que corta su rostro, cuello y torso, en dos grandes áreas contrastantes, luz y sombra, brillo y opacidad; Todo aquí, valora los elementos estructurales de la pintura donde lo fundamental es el equilibrio de las masas y los colores, sin asignarle ningún valor al fondo escenográfico, salvo como pretexto de luz y sombra, esquema que lo relaciona a la labor de Goya.

Manuel Ortiz de Zárate, el Patagón, hermano de Julio y amigo de Modigliani y de Picasso, va y viene de París a Santiago, desde 1904, en viajes irregulares que nos aportan, con las obras que traslada de un continente a otro, las formas y colores de

la Escuela de París a la que está integrado. El color, la composición y la línea del Patagón Ortiz de Zárate recogen sin mayores distinciones las obras que asoman en París. Hay obras en la que es un expresionista oscuro, como en **Notre Dame de París** y en **Naturaleza muerta y guitarra**.

Otro gran artista, que renueva el estudio de la pintura en Chile es Isaías Cabezón. Su estilo, marcado por la estética alemana de la época lo convierte en un exponente del expresionismo y de la abstracción como tendencias renovadoras del arte. Cabezón está en Europa en 1922, conociendo la labor de las vanguardias alemanas. Su permanencia en Berlín, junto al escultor Tótila Albert le permite conocer la obra de Kandinsky, de Chagall, de Archipenko, de Paul Klee, de Lionel Feininger. Le tocó vivir de lleno en pleno movimiento expresionista alemán y ello se manifiesta en su obra; línea gruesa en el dibujo, color directo, subjetivo, ciertos rasgos de caricaturización y profundos grados de distorsión óptica y de perspectivas.

Son muchos más los que reciben la lección de manera directa, Laureano Guevara, con sus construcciones geometrizadas, verdaderos homenajes a la obra de Cezanne; Augusto Eguiluz, con una disposición natural a la esquematización de las formas y con un soberbio manejo del color y su aplicación en ricas pinceladas ordenadas y geométricas; Jorge Caballero y Hernán Gazmuri, siguiendo los planteamientos cubistas de André Lothe, con quien trabajaron en París; Enriqueta Petit, Héctor Cáceres, Isaías Cabezón, Graciela Aranís, Héctor Banderas, Gustavo Carrasco, Inés Puyó, por citar algunos nombres, que se nutren de los diversos estilos y tendencias del arte europeo de entreguerras.

Otros, los nacidos en Europa, vienen ya formados en la estética vanguardista: el húngaro Pablo Vidor, el ruso Boris Grigoriev y especialmente el alemán Oscar Trepte; los dos primeros marcados por la huella de un expresionismo realista, el tercero, con la influencia del expresionismo de Oskar Kokoschka y por cierto de la estética de la Nueva Objetividad Alemana, donde la realidad tiende a distorsionarse con el dibujo, la línea, la composición y la aplicación del color parejo, en grandes zonas homogéneas. Aportan, con su insistencia, esa visión expresionista de la realidad, pero rápidamente matizada, suavizada, generándose esa cualidad de la pintura chilena de todos los tiempos, una natural transformación hacia los valores pictóricos, una adecuación o una decantación en el tiempo. Podríamos decir que la chilena, es una pintura más mesurada, no conflictiva, e incluso podríamos decir menos analítica. Las vanguardias en Chile apostarán por la razón plástica, por una creación quizás más placentera; su afán será la experimentación pictórica, pero no por una razón intelectual o contestataria, no para racionalizar el proceso pictórico desde una óptica científica, tecnicista o política. Y es así, diferente a la vanguardia que surge en Rusia, en Francia, en Italia o en Alemania, porque aún cuando se participa del proceso histórico mundial, es decir se viven mas o menos los mismos problemas económicos, sociales, políticos, espirituales que el resto de la sociedad occidental, cada país tiene sus propias y especiales características, con sus propias circunstancias y modos de asumir, decantar y solucionar los problemas.

Como ya lo hemos dicho anteriormente, cuando las Vanguardias se hacen presente

en nuestro país lo hacen con un sello mesurado, quizás por vivir de manera diferente la época moderna, probablemente por imprimirle otra fuerza y otro ritmo. También hemos dicho que la vanguardia nacional se va a caracterizar por presentar un cierto grado de eclecticismo entre los distintos conceptos ya planteados: lo expresivo, lo simbólico y lo analítico geométrico. Es, además, una vanguardia reconocida y aceptada por la sociedad en su propia época.

Este segundo momento de la pintura chilena comienza a cerrar su proceso de transformación con la madurez de los procesos innovadores y con la transformación de la sociedad a partir de la segunda mitad del siglo XX. Los cambios políticos y sociales que se van a manifestar en el mundo, incidirán en Chile, tomando nuevos rumbos el arte, y dentro de él la pintura.

∴ Estilos y Tendencias; hacia la madurez

Desde los años cincuenta, se observa el fenómeno de crecimiento y consolidación en la pintura chilena, vinculado a la diversidad de estilos y tendencias. La liberación de las formas y de las técnicas, unida a las más variadas miradas sociopolíticas de la sociedad, va a generar los comienzos de una asombrosa creatividad y una inagotable fuerza de trabajo.

Es la madurez en la pintura chilena de las mas variadas manifestaciones, desde las visiones surrealistas, a la incorporación de lo geométrico y lo abstracto; desde el juego sensorial de los planteamientos ópticos y cinéticos, hasta la gestualidad del informalismo, desde las tendencias ingenuas, hasta los intrincados proceso

conceptuales, y es, el permanente replanteamiento del realismo y del neorrealismo, del expresionismo y del neoexpresionismo. Coincide con la consolidación del arte universitario, de los contactos de la pintura chilena con los grandes circuitos artísticos creadores de Europa y Estados Unidos, con los conceptos de trasgresión en el arte y con los procesos políticos y culturales de la guerra fría, de la hegemonía de la sociedad occidental, de la sociedad de las masas y ahora, de la sociedad de la información.

Se puede observar que la tendencia vital que sigue presente hasta hoy en la pintura, es el expresionismo y que no sólo se manifiesta en la obra de los primeros maestros modernos, sino que se sigue dando en la impronta de las tendencias que se van a ir consolidando en el transcurso del siglo, sea cual sea el estilo determinante de esos autores.

El primer momento de esta madurez en la pintura aparece con la presencia de la llamada Generación del 40.

Luego de la transformación académica realizada al interior de la Universidad de Chile, con la creación de la Facultad de Bellas Artes, en 1929, de la mirada plástica del grupo Montparnasse y de la generación del 28, la pintura de la Generación del 40 es una vuelta al tema simple y sencillo; el paisaje, el bodegón. Es una pintura más íntima donde se incorporan gradualmente elementos propios de la abstracción pero siempre manejando la referencia de lo figurativo. Israel Roa, Carlos Pedraza, Sergio Montecino, Ximena Cristi, Gregorio de la Fuente, Pedro Olmos, Maruja Pinedo, son los pintores, hombres y mujeres, que vuelven la mirada al costumbrismo, al intimismo, al tema simple y cotidiano y a

una nueva mirada al paisaje. Es el color intenso, al estilo fauvista, la pincelada gruesa, el dibujo rápido, simple casi un trazo caricaturesco y distorsionador de las formas, las formas se simplifican en el color y gana presencia.

Carlos Pedraza con sus flores, bodegones, naturalezas muertas y paisajes, con una fuerza de color, con una pincelada rápida, gestual, casi anticipando la mancha abstracta, anuncian una de las características de este momento de madurez en la pintura chilena, la diversidad de estilos y tendencias; la misma diversidad que vemos en Israel Roa, que en la pintura *Dieciocho de Septiembre*, entrega esa heterogeneidad y síntesis de estilo, donde el dibujo ingenuo, con recuerdos de una gráfica folclórica y costumbrista, pero con claros antecedentes en la pintura expresionista europea, entrega una fuerte carga de color, mediante una pincelada rápida, valorando la mancha, la textura, la fuerza del contraste. Esta obra, con su representación de lo popular, es uno de los grandes ejemplos de este proceso de madurez de la pintura chilena, con el empleo de un lenguaje donde los avances exploratorios de las vanguardias se suavizan ante el tema costumbrista, como lo vemos también en Pedro Olmos, en Héctor Banderas.

Obra destacada de la Generación del 40, es la pintura de Sergio Montecino, donde los valores de las corrientes expresionistas europeas se hacen presentes en una especie de adecuación al tema del paisaje o del retrato de su entorno inmediato, con un manejo del color contrastante, con una verdadera exaltación del timbre, y un dibujo grueso, resuelto. La pintura de Montecino, camina hacia una abstracción figurativa, tal como lo hace, pero

registrando el paisaje absoluto, la mirada de Augusto Barcia, quizás el gran exponente de la naturaleza abstracta en su esplendor. En Barcia, el paisaje alcanza su mas puro estilo esencial, donde opera el proceso del artista como un ojo que registra la el fundamento del mundo que se le ofrece a la vista, la abstracción en su mas pleno proceso, y esa abstracción se traduce en una creación también esencial, simple, donde el color, las masas de colores dominan el formato del cuadro.

Pintura relevante también, en la Generación del 40, por su énfasis en la mirada expresionista, donde el dibujo grueso remarca, estiliza, exagera, en definitiva construye la imagen, es la de Ximena Cristi. En obras tan temáticamente distintas como sus Jugadores, o sus diversas versiones de sillones, o sus árboles, la intensidad del color aplicado con fuerza, con énfasis en el gesto, tiende a desbordar los límites del dibujo, haciendo que la pintura se encamine a una equilibrada abstracción figurativa.

Pero también esta etapa de madurez en el arte chileno es el momento en que irrumpe con fuerza el lenguaje de la pintura ingenua, con el aporte de lo autodidacta, de lo espontáneo, en definitiva, del alejamiento de normas académicas.

Un nuevo elemento se empieza a tomar en cuenta en la pintura del siglo XX, lo infantil, lo primitivo. Esos elementos vitales son, por un lado, la valoración del mundo de los sueños y la utilización de un lenguaje puro, directo y popular, y por el otro, la desbordante imaginación, sin ninguna sujeción a la realidad, anticipándose por cierto a las tendencias vinculadas al surrealismo y a la pintura de los sueños. Se podría decir que es la purificación de la realidad, ya provocada

por el simbolismo de Paul Gauguin, y en general, por el arte simbólico de fin del siglo XIX. Es el mundo de la realidad espontánea, sin ordenarla racionalmente bajo las normas de códigos o de leyes. Sólo obedece a los dictados de la imaginación, de los sueños, del mundo inventado por el artista.

La valoración de la pintura casi mágica de Luis Herrera Guevara, con su mirada ingenua, espontánea, directa, sin interpretaciones estéticas complejas, así como las obras de Fortunato San Martín, Juanita Lecaros, Julio Aciaras, por nombrar sólo a algunos de los artistas que, en esta etapa de la pintura chilena, entregan su particular mirada cotidiana, que ya en Europa y América tenía un referente reconocido, a partir del Aduanero Rousseau y los "Pintores Ingenuos" en Francia.



Luis Herrera Guevara,
1942.
La cantinera

En ese mundo de ensueños, de aventuras, de mundos aparentemente inexistentes, donde conviven armoniosamente escenas cotidianas, callejeras, poco puede importar una sujeción con las técnicas académicas y formales. En la pintura de Herrera Guevara, **La Cantinera** por ejemplo, o **Puerto de Valparaíso**, o **Paisaje con palmeras**, ese mundo de imágenes y formas se manifiesta de manera directa, simple, para mostrar simplemente su mundo encantado; es cosa de ver cómo

aplica los colores y cómo dibuja los objetos, personajes, edificios y árboles. Muy plano, con poco volumen, con nada de claroscuro. Lo mismo aparece en la pintura **Cuadro para comedor con uvas negras**, de Fortunato San Martín. Es, en definitiva, un lenguaje popular, simple, sencillez y directo; una forma de comunicar con reminiscencia lo artesanal y lo folclórico. Ese grado de simplicidad, al utilizar un idioma visual traducible y comprensible por todos, es el que lleva a relacionarlo con el lenguaje popular: espontaneidad, tradiciones, sentimientos vernáculos arraigados en el fondo del ser humano. Y eso es precisamente lo que captan los artistas ingenuos, el colorido y las formas alejadas de todo academicismo e inmersas en el mundo de lo pueril, de lo onírico y de la distorsión subjetiva.

Otra gran línea que se abre en este momento de madurez, muy relacionada a la pintura ingenua y a su desbordante mundo imaginario, se vincula al maravilloso mundo de la imaginación y del surrealismo, donde lo onírico, lo subconsciente y la mezcla de distinto planos vivenciales dan origen a un sin fin de formas mágicas y enigmáticas. Roberto Matta abre este proceso, que no termina de acabar incluso en el presente.

Matta, como lo hace Marc Chagall, Max Ernst y como mucho antes en la historia lo hicieron El Bosco, Brueghel, Blake o Goya, impone el desborde fantástico en la pintura, a través de un mundo extraño y maravilloso, atiborrado de elementos oníricos. Por eso, bien se puede considerar como vital y necesario para el desarrollo de una tendencia siempre presente en la pintura chilena desde su obra: la presencia de un surrealismo que a veces va por los caminos de lo gestual, de lo abstracto, y otras, por una figuración más mimética,

de modelos más reconocibles. La pintura de Matta es sueño, y es también la valoración de la materia, a veces intangible, como veladuras aéreas, inconsistentes, que encierran sin marcar, que atrapan sin apretar, pero también es materia tosca, es signo visible, reconocible, es parte del gesto, de la energía que está presente, como personaje, como protagonista, en toda su pintura.

Junto al elemento onírico, Matta permite que se valore en la pintura el elemento ingenuo, la ironía, la caricatura, y la rusticidad del oficio. Desde ya, la creación espontánea, producto de esa visión pura, directa, sin lenguajes sofisticados, requiere dejar de lado las definiciones académicas. Al desechar el modelo, para crearla desde la imaginación, se abandonan los procedimientos plásticos rigurosos. El lenguaje cambia, el dibujo se transforma y la visión del espectador se tiene que amoldar a esta nueva óptica. Junto al surrealismo como tema y a la espontaneidad del dibujo y del trazo, Matta aporta una nueva manera de entender el color. Con él, se hace expresivo, sin lógica y sin subordinarse a las reglas de los contrastes y complementos. El color, en su pintura, opera como un personaje más en el ordenado concierto de su composición.

Pero por sobre todo, Matta es mago. Crea un universo de formas propias, suyas, sin sujeción a normas plásticas, ni a las leyes físicas de la naturaleza, ni a la lógica. Todo es posible en la obra del pintor.

Esta tendencia es quizás la más plena y la que mejores ejemplos ofrece sobre la diversidad de estilos en la pintura chilena. Coincide con la época de apertura a una gran corriente de incorporación a los

lenguajes más avanzados del arte europeo y norteamericano, dado por el contacto directo del artista con grupos innovadores.

Roberto Matta, es un ejemplo de esto, con su lenguaje surrealista puro, pero también están los mundos de ensueños que se vinculan a otros procesos de la pintura, como en los lenguajes particularmente gráficos de Nemesio Antúnez, o en las enigmáticas veladuras de Enrique Zañartu y Guillermo Núñez, con sus formas abstractas que recuerdan el eterno enigma de la forma materializada; o en los geométricos mundos oníricos de Mario Carreño y de Robinson Mora; o en las inquietantes representaciones orgánicas de los *Prisioneros de piedra* de Mario Toral, así como las imágenes creadas de Tatiana Alamos, nacidas de los mundos totémicos de raíces americanas o en sus recientes dioses griegos y egipcios. Toda una tendencia, hasta hoy, de esta permanente persistencia del surrealismo en la pintura chilena.

Este momento de madurez de la pintura chilena presenta la aparición de la pintura como acción abstracta, en permanente contacto con la inspiración figurativa. Es la valoración del gesto, de la mancha, de la distorsión gráfica, pero es también el recuerdo permanente del motivo inspirador, real y concreto, el mundo exterior, el conflicto social, la denuncia o el planteamiento político directo, o simplemente, el "informalismo", la ausencia de tema objetivo, como referente.

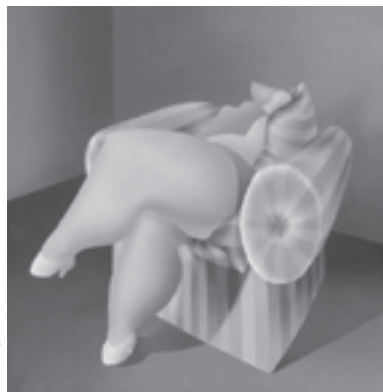
La aparición del grupo "Signo", a comienzos de los años sesenta, con la labor inicial de José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonatti y Alberto Pérez, va a dar origen a esta propuesta pictórica donde la mancha, el trazo, los efectos

dramáticos del brochazo, del dibujo grueso, y por sobre todo, el valor del material, de la textura, de la tela, de la masa, del pegoteo, se convierten en parte fundamental del tema en la pintura. Esa tendencia abstracta cruza las generaciones de la segunda mitad del siglo y se mantiene como característica fundamental en la pintura chilena. Está en la abstracción pura de Pedro Bernal Troncoso, en la obra testimonial y expresionista de Roser Bru, con la incorporación de la imagen reconocible, de la cita histórica, diluida en el trazo, pero siempre tan visible como para constituirse en el tema. Está en la obra reciente de Omar Gatica, de Concepción Balmes, de Pablo Chiuminatto.

Un poco antes, a mediados de la década del cincuenta, influidos por la realidad geometrizada, con los planteamientos de la pintura abstracta geométrica europea, especialmente por el neoplasticismo de Piet Mondrian y la aparición y difusión del Op Art, se inicia en la pintura chilena la tendencia a reconocer el valor de las formas geométricas como fenómeno artístico. Se crea el grupo "Rectángulo", que plantea la pintura como un rico juego óptico de sensaciones visuales, donde la geometría pura y la percepción visual se plantean como los fundamentos de la nueva manera de representar el movimiento de la imagen, y las posibilidades del dominio de las formas en el espacio. La pintura en Chile inicia un camino que hasta hoy se sigue manifestando: la exploración analítica de los sentidos. Las pinturas de Ramón Vergara Grez, con sus juegos de encuentros geométricos puros, de líneas rectas y de colores planos, o las obras de Matilde Pérez, con sus juegos ópticos de percepción visual dinámicos, marcan una constante, que se mantiene en la

geometría pura de Carmen Piemonte, de Carlos Ortúzar y en una pintura más figurativa, como en la obra de Alberto Ludwig. Gustavo Poblete, Elsa Bolívar y Robinson Mora siguen en parte esa mirada de percepción visual de mundos geométricos.

La madurez de la pintura chilena se manifiesta en esta incorporación madura, estudiada y plásticamente bien lograda de estas diversas estilos y tendencias. Pero aún hay más; la pintura chilena se aparece como una perfecta integración entre lo abstracto y lo onírico, con los elementos gestuales y con los recuerdos del mundo exterior como modelo inspirador; con una presencia expresionista muy fuerte. No cabe duda que en la pintura chilena actual sigue presente, y más que nunca esa línea expresionista. Ese concepto, de interioridad absoluta, que modela la visión interna de las cosas, está latente en la obra de Carmen Silva, de Manuel Gómez Hassan, de Oscar Gacitúa, con acercamientos al juego de los sueños, como en los enigmáticos seres de Ricardo Yrarrázabal o de Rodolfo Opazo.



Ricardo
Yrarrázabal, 1975.
*Los blandos
sueños de Elvira*

Podemos dar muchos ejemplos que hablan de esa presencia expresionista en nuestros pintores, más allá de estilos, tendencias, corrientes o movimientos, más allá si se adscriben a un neofigurativismo,

neosurrealismo o neoplasticismo. Desde un Pedro Lobos hasta un Ernesto Barreda, incluso desde un Pacheco Altamirano un Benjamín Lira la constante observada es la de un expresionismo siempre presente, a veces presentado como abstracto, otras veces, como onírico, pero siempre manejando la imagen del ser humano y del paisaje, como un elemento vital.

La pintura actual, entendida como el trabajo de los últimos treinta años, coincide con las características de este momento de madurez, donde el valor supremo pareciera ser la libertad creadora, la multidiversidad de tendencias, la fragmentación de los estilos. Es el momento de la búsqueda exploratoria en los temas, en las técnicas y fundamentalmente, en la actitud de registro sensorial, tanto del artista como del espectador, frente a la obra. Es la experimentación técnica de Eugenio Dittborn, es el impacto visual y conceptual en la pintura de Gonzalo Díaz; es la integración plástica, con nuevos materiales y soportes en Hernán Gana y en Enrique Zamudio; es esa especie de grafismo automático presente en las obras de Samy Benmayor, de Carlos Maturana (Bororo) o es también el mágico neoexpresionismo de Gonzalo Cienfuegos, de Matías Pinto D'Aguiar, de Gonzalo Ilabaca. Los últimos treinta años de pintura chilena coinciden con los procesos artísticos de la posmodernidad, con las posibilidades constructivas que ofrece el imaginario colectivo popular, con la publicidad como crítica fuente inspiradora, con el impacto de los sistemas y procesos digitales, y con los conceptos de valoración de las diversidades culturales.

Desde la aparición del neoexpresionismo y de la transvanguardia, en los años

ochenta en Europa, que supone una nueva valoración de la pintura, y especialmente al gesto, al acto físico emocional de plasmar en el papel, en el muro o en la tela, la energía del proceso pictórico.



Matías Pinto
D'Aguilar, 2004.
Bosque en el día

La pintura en Chile toma ese camino, en términos generales, poniéndose el énfasis en una suerte de experimentación permanente con los efectos gráficos y fundamentalmente con las posibilidades de la integración de imágenes provenientes de distintos mundos de la imagen: en Carlos Maturana (Bororo), ese mundo está amarrado, enraizado, en la mirada de la historieta, de los dibujos animados, donde la línea negra, el dibujo, se constituye en el hilo conector de la composición, y es con ese elemento, el dibujo, donde el color, la mancha y los diversos temas, encuentran su coherencia visual. Es lo cotidiano y lo anecdótico, un calefón, una cocina con sus trastos, un sacacorcho, unos trazos anónimos, que articulados, se convierten en seres vivos. Es lo que hace Samy Benmayor, pero quizás con un sentido más intenso del color; en sus pinturas, el trazo expresivo, fuerte, grueso, delimitador de las formas, construye un universo de aproximación a la ironía, a la caricatura, donde los seres y los objetos se convierten en signos. Es esa experimentación gráfica, manejando el color intenso y el dibujo fuerte, grueso, distorsionado, la protagonista en las pinturas de Gonzalo Ilabaca, en Juan

Domingo Dávila; éste último, con una intención claramente transgresora, maneja los conceptos de la expresividad plena, donde el dibujo se convierte en signo trazado, y el color en absoluto. Es la pintura de Francisco Smythe, donde el signo se construye con la sensualidad, con el gesto rítmico de la materia. Es también el signo, pero casi como un objeto independiente, vivo, a veces violento, en la pintura de Jorge Tacla. Es esa preponderancia del dibujo como signo expresivo y comunicador, es lo que caracteriza a Ximena Mandiola en su obsesión por los números, unas veces con una grafía alienante y alucinante, en otras ocasiones, destacando el elemento primordial de la pintura, el color.

En estos últimos treinta años de pintura chilena, podemos observar una presencia siempre vigente de esa realidad ya planteada: la diversidad de las formas, de las técnicas, y de las tendencias, unidas a las más variadas miradas de la sociedad, genera una asombrosa creatividad en torno a un tema, siempre presente, desde los inicios de la pintura en Chile: la representación del paisaje y el registro del ser humano y el regreso al manejo de lo esencial de la pintura, dibujo y color.

Son muchos los que en esta última etapa, ya de madurez plena en el desarrollo de la pintura chilena, cierran el proceso iniciado hace doscientos años, generando un rico cuadro de diversidades, pero articulados en torno a una característica fundamental: la creación de mágicos mundos visuales con el riguroso manejo del dibujo y del color, donde siempre, el ser humano y el paisaje, aparecen como los grandes actores o protagonistas de la obra. Eso es lo que entrega Patricio González con sus imágenes urbanas, donde los anónimos transeúntes se

enmarcan con los iconos de la calle, con las señales de la ciudad. Eso son los desbordes cercanos al lenguaje pop y al mundo de la imagen publicitaria en la pintura de Ignacio Gana, o las enigmáticas cabezas de Paco León, verdaderos rostros totémicos indefinidos, inciertos.

Esos mágicos mundos visuales que nos entregan Catalina Prado y Pablo Domínguez y sus mundos oníricos de paisajes y animales, o Víctor Mahana, tocando un hiperrealismo sutil, o Francisco Schwember, con su acercamiento realista, pero tremendamente brutal, por su manejo del acercamiento al detalle, o Roberto Geisse, con un replanteamiento del paisaje real, o finalmente, Gonzalo Cienfuegos, con sus representaciones espaciales tan surrealistas como ingenuas, casi como una síntesis de todos los universos propios de lo imaginativo, lo fantástico, lo lúdico y lo histórico.

Resulta interesante detener esta descripción en la obra de Gonzalo Cienfuegos, porque su labor, desarrollada en esta última etapa de la pintura chilena, nos permite vincularla con los primeros pasos, cuando se da inicio a este proceso de plasmar en el arte las realidades de la sociedad. Bien podríamos decir que entre el Mulato Gil y Cienfuegos hay un nexo, un elemento común, un factor de

identidad. Los dos nos muestran, en el retrato y en los espacios dimensionados de la obra, los elementos caracterizadores de la sociedad chilena, uno, la de hace doscientos años, el otro, la de ahora. Con un lenguaje mágico, surreal, ingenuo, Cienfuegos, al igual que el Mulato, crea arquetipos y estereotipos, que somos nosotros mismos, absortos en los espacios abiertos y profundos, anónimos en el grupo humano, con formales técnicas académicas, pero con la licencia de la ingenuidad. Gil de Castro en los comienzos, Gonzalo Cienfuegos ahora, cada cual a su manera, expone al individuo y a la sociedad, con un estilo propio y único, que a su vez, es producto de un largo, profundo y variado proceso de aportes y enseñanzas.

Cuando hablamos de doscientos años de pintura chilena, hablamos de una actitud, la del artista creador de imágenes, creador de signos, traductor de símbolos. La pintura se convierte en un lenguaje imaginario emocional, expresivo, esencial, en el que está presente un individuo específico y su particular sentido de vida, y eso es lo que está, a nuestro juicio, presente y a simple vista, en la obra de estos pintores.

**Del libro "Chile. Dos Siglos de Pintura".
Marcelo Rodríguez, Patricia Novoa.
Editorial Kactus, Santiago, 2010.**