



DIBUJO Y GRABADO EN CHILE

SERIE PATRIMONIO CULTURAL CHILENO
COLECCION HISTORIA DEL ARTE CHILENO



BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Sección

luch.

Clasificación

(147-62) 92(147-62)

Cutter

Año Ed.

1984

Copia

1

Registro Seaco

74491

Registro Notis.

AAC7112

BIBLIOTECA NACIONAL



0223562

FOTOGRAFIAS:

0,11,15,19,21,26,29,31,34,35,36,39,49,53,56,57,62,63,66,89,90,97,98,100,101,103,105,117,118,123,124,127, del archivo fotográfico del profesor Enrique Solanich.

7,18,20,22,23,24,25,26,27,28,30,32,33,37,38,40,41,42,43,44,45,46,47,48,50,51,52,54,55,58,59,60,61,64,65,67,68,69,70, 80,81,82,83,85,86,87,88,91,92,93,94,95,96,99,102,106,107,108,109,110,111,112,113,114,115,116,119,120,121,122,125, 126,128,129,130,131,132,133,134,135, de Rodrigo Irrazábal.

Fotos N° 84 y 104 de Claudio Arce.

DISEÑO Y DIAGRAMACION:

Enriqueta Riesco V.

IMPRESION:

Imprenta y Editorial CEPCO S.A.

4A1 147-02)

Serie Patrimonio Cultural Chileno
Colección Historia del Arte Chileno

MC 7112

DIBUJO Y GRABADO EN CHILE

Enrique Solanich Sotomayor

Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación



74491

© Copyright: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
Dibujo y Grabado en Chile.
Inscripción N° 67.447.
Derechos Reservados. Agosto, 1987.

índice

Introducción	
El Dibujo y el Grabado.	
Reseña del Dibujo y el Grabado en el Arte Universal.	
Relatos y Crónicas de la Colonia Americana.	
Artistas de los años iniciales de la República.	
La Academia de Pintura, los Cursos de Arquitectura y de Escultura Ornamental.	
Juan Francisco González, primer moderno.	
La Generación del Trece, una identidad criolla.	
La Escuela de Artes Aplicadas y tendencias de las Artes Plásticas.	
El auge del Grabado en Chile.	
El Dibujo Contemporáneo.	
Otra modalidad del Dibujo.	
Notas.	
Bibliografía.	

introducción

Esta publicación se concibe como una aproximación al desenvolvimiento del dibujo y grabado en Chile. En su propósito compila antecedentes en torno al tema, sugiere tónicas para su estudio y propone la valoración de esas disciplinas.

Se advierte que no es un catastro ni una historia. Ambas posibilidades exceden los objetivos de los editores y las intenciones del autor, pues requerirían un tiempo largo de investigación, una necesaria ponderación de la información, enunciado de objetivos, así como desarrollo y comprobación de ellos. Muy por el contrario, estas notas aspiran a incitar curiosidad por el tema, vislumbrar áreas para otros estudios y, de algún modo, sistematizar las nociones preliminares. Los primeros grabados y dibujos sobre Chile

datan de la Colonia. Muchos los realizan soldados españoles, religiosos o viajeros cronistas, convirtiéndose, al paso del tiempo, en los mejores testimonios y documentos que informan sobre tópicos de la realidad del territorio: flora, fauna, tipos humanos, costumbres y geografía. Ciertamente son precedentes significativos e ineludibles en cualquiera indagación de ese singular período de la vida chilena.

En el siglo pasado, consolidada la República, las artes plásticas adquieren niveles de importancia. La llegada de artistas extranjeros, la creación de la Academia de Pintura, los cursos de Arquitectura, de Escultura Ornamental y Dibujo en Relieve, más algunas exposiciones y tentativas por fundar una Sala y una Galería de Pintura, generan un estimulante ambiente para su justificado auge.

Ligadas al dibujo y grabado están la daguerrotipia y la fotografía. Ellas no son abordadas en esta panorámica. Tampoco se alude a dibujantes y grabadores que aplican su oficio y artesanía en diseños funcionales, monedas o sellos de correos.

Dichas expresiones se ligan al tema, pero, forzosamente, constituyen campos susceptibles de hondas y mejores indagaciones.

Todos los artistas plásticos cultivan el dibujo y, en menor medida, el grabado. No obstante, este libro no se refiere a muchos de ellos. Sólo menciona los suficientes y representativos que confieren continuidad temporal y estilística a estas artes, trocándolas en medios sustantivos de sus lenguajes artísticos individuales.

En algunos casos, se consultan artistas que, en el ejercicio de la docencia, cumplen un rol señero.

Sus lecciones han quedado eternizadas en varias generaciones de aprendices y sus magisterios o cátedras inciden en el medio de modo vigoroso.

En el texto abundan las citas. Hay uso y tal vez abuso de ellas. Se intenta así escuchar las opiniones y cavilaciones, de primeras aguas, emanadas de los protagonistas: los artistas. Otorgan, al parecer, un grado de objetividad más definido en asuntos nada de categóricos y donde la subjetividad aflora a despecho de todo esfuerzo divergente.

Los datos biográficos de algunos artistas, naturalmente concisos, se cogen de fuentes bibliográficas actualizadas y de las curricula conservadas en los Archivos de los Museos Nacional de Bellas Artes y Arte Contemporáneo de Santiago.

el dibujo y el grabado

El Dibujo

Las fuentes etimológicas no son claras al determinar el origen exacto de la expresión “dibujar”. Algunas indican que se trata de un vocablo común a los tres romances ibéricos y a las lenguas medievales de Francia. Una primera acepción es la representación de un objeto, esculpiendo, pintando o labrando su forma. Se agrega que es probable que las lenguas iberrománicas lo adoptan del francés antiguo *deboissier*, derivación de *bois* –madera–, de similar raíz al español *bosque*. (1)

Otras lo ligan a la voz árabe *dibay*, designación de un atuendo de vestimenta profusamente labrado o decorado.

Es considerado el dibujo el medio plástico fundamental de la expresión y el instrumento rápido y acertado para presentar o representar objetos y formas variadas en las diversas posibilidades ópticas que proporciona la figuración o imaginación. Consecuentemente, en el dibujo participan el sentido de la visión, la



Siluetas de manos. Caverna de Gargas, en los Alpes Pirineos. Periodo Gravetiense.

percepción que fija impresiones en el cerebro y la habilidad manual para trasladar estas imágenes a un soporte.

Estas actividades se realizan en los dibujantes de modo muy consciente y sus pasos se distinguen, cotidianamente, en la operación de ver, retener y diseñar en el soporte escogido.

Rafael Sanzio: "San Juan Evangelista con águila". Atribuido. Dibujo tinta azul sobre papel, 21,5 x 13 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

Es el dibujo, asimismo, una escritura que en anotaciones sucintas, tras los análisis de la razón y la emoción, simula en síntesis lo visto. Por ello, no siempre adquiere un matiz definitorio y sólo se le aprecia como esquema preparatorio para otros medios de expresión: pintura, escultura o arquitectura. El viejo acertijo de que el dibujo no es fin, sino medio, encuentra en esa concepción un sustento parcial que incide en su mínima valoración como arte autónomo.

En todo caso, el dibujo conjuga dos elementos decisivos: línea y forma. La línea no es un simple trazo o punto en movimiento como, frecuentemente, se entiende. Por el contrario, es el límite de una forma en el espacio. Esa condición la hace virtualmente inexistente en la realidad, dado que no abandona ni se desprende del objeto visto, pero es real, presente y concreta cuando es visible, confiriéndole a este medio plástico su propia esencialidad.

Toda línea es sensible a los ojos y se retiene en la observación del objeto al precisar su perfil o contorno, límite natural de dicha forma.

La forma es el área encerrada por el perfil, la superficie interior o dintorno que se reproduce en una superficie o soporte, a través de un proceso convencional de abstracción que entrega un símil gráfico de ella.

Línea y forma se reclaman y necesitan. La línea expresa una forma corpórea en cuyo seno se aloja su lógico complemento: ella y su corporeidad.

Así pues, la línea se troca, finalmente, en potencia plástica indesmentida que además de presentar contornos, perfiles o límites de una forma, simula el movimiento y el volumen.



Lo primero no sólo se valida al dibujar objetos que se desplacen, sino que alude a una dinámica propia e independiente que emana de una forma estática. En toda forma producida por el dibujo se aprecia un ritmo que la anima plásticamente y, en cierta medida, conlleva una vitalidad, de fácil percepción en la mirada a ella.

A su vez, la posibilidad de sugerir volumen o cuerpo

a una forma se concreta y evidencia en los contornos, que continuos, incisivos, en planos con o divergentes, intensos, débiles, iluminados u oscuros, concurren a subrayar la más paradójica de las propiedades del dibujo: fingir la tercera dimensión o, en otras palabras, incorporar la tridimensionalidad en el plano.

Las meditaciones en torno al dibujo lo hacen atractivo y enigmático porque, al apresar objetos y formas, entrega al que traza líneas –por el mismo hecho de este ejercicio– la sensación de existir, de generar vida y crear. A lo anterior, se añaden las facultades del dibujo para reseñar, identificar, describir o recordar, entre muchas otras.

Como el gesto, el dibujo revela la personalidad de su autor y, de igual manera, devela una época al resumir involuntariamente caracteres psicológicos y hábitos sociales de un tiempo y espacio determinado, concentrando en su condición de ilustración los irrefutables destinos históricos.

Aquellos que se ejecutan en la intimidad de un taller, en un papel cualquiera, son inconcebibles viajes a lo recóndito del alma del ejecutor, desnudos puros y traslúcidos de las maneras de ser y de ver el mundo. Por ello portan significaciones singulares, al ser justas representaciones gráficas de momentos de la vida y, coincidentemente, firma o sello indeleble de su autor. Uno de los tantos estudiosos y teóricos del arte, tras algunas cavilaciones, escribe que la comprensión de los dibujos *“no es sólo la base indispensable de toda crítica científica de arte; es la mejor práctica de la sensibilidad privada”*. (2)

Un alto grado de la originalidad del artista plástico, ese anhelo de identificación y genuinidad se anida y

despliega en el auténtico dibujo que se realiza. El estilo del artista se gesta y fragua por su mayor o menor comprensión del lenguaje y posibilidades expresivas de la línea.

Los grandes maestros del arte advierten la importancia del dibujo al que prestan cuidada atención. En Grecia se encuentran algunos antecedentes. El pintor Zeuxis, por ejemplo, conduce la pintura al extremo de un ilusionismo basado en juegos de luces y sombras. Es tal el realismo logrado, que se dice que una de sus composiciones con uvas es tan perfecta, que hasta los pájaros son engañados por ella. Esta exactitud y prolijidad de la pintura griega se modifica en la concepción de otro artista, Apelles uno de los famosos de la Antigüedad, que de acuerdo a las versiones de Plinio, (3) supera a todos sus antecesores. Hace retratos de Alejandro Magno y compone escenas mitológicas, que algunos artistas del Renacimiento, como Sandro Botticelli (1457-1515) y Alberto Durero (1471-1545) tratan de reproducir. Se asevera que escribe ciertos tratados sobre el dibujo y la pintura en los cuales proclama la búsqueda de formas libres e imaginativas.

Leonardo de Vinci (1452-1519), en su conocido **“Tratado de la Pintura”** entrega una serie de recomendaciones decantadas por la propia experiencia creativa y, singularmente respetables por el genio y talento superior de quien las formula. Muy al azar, interesa mencionar: *“Si sales de paseo observa lo que ves y considera los gestos y posturas de los hombres cuando hablan, discuten, ríen o se divierten juntos, sus acciones y las de quienes están de acuerdo con ellos*



Niké de la sandalia. Balastrada del templo de Atenea Niké. 410-407 a. de C. Mármol, 1 m. de alto. Museo de la Acrópolis, Atenas.

o las de quienes les miran. Toma apuntes de todo ello en tu cuaderno con unos trazos simples. Siempre debes llevar contigo este cuaderno de apuntes y procurar que sea de color, para que no puedas borrar lo que hayas trazado, sino que te veas obligado siempre a comenzar una nueva página". (4)

Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), pintor y grabador de acendrado espíritu clásico, concibe el dibujo como un fundamento de la pintura y estima que un buen dibujante debe encontrar el color apropiado y correspondiente al carácter de la obra. En sus

ideas en torno al dibujo llega lejos y es categórico: "*dibujar no es simplemente reproducir los contornos, pues la línea no constituye por sí sola el dibujo, porque éste no ha de reproducir la expresión, la forma interior, el plan, el modelo, etc. El dibujo comprende las siete octavas partes de la pintura... Dibujad durante mucho tiempo antes de pensar en pintar. Cuando se construye sobre fundamento muy sólido se puede dormir tranquilamente". (5)*

Distinta es la postura de Edouard Manet (1832-1883), un artista elegante, rebelde y en pugna con los gustos de la época. Conduce la pintura por sendas renovadas al impulsar en sus trabajos el ideal de lo inacabado y la sustitución de una factura realista por una plástica. Amigos que lo ven dibujar, señalan que hace bocetos de una nadería y cuando se le reprocha lo inconcluso de éstos, ríe y responde: "*¿Me tomas acaso por un pintor histórico? Nada hay más ridículo que reconstruir figuras históricas. Una sola cosa es real: anotar en seguida, de un solo trazo, lo que uno ve. Cuando lo consigues, lo tienes. Cuando no lo consigues, vuelves a intentarlo. ¡Todo lo demás es puro desatino!*". (6)

Finalmente, en declaraciones y entrevistas, Pablo Picasso (1881-1973) formula su pensamiento estético. Así, por ejemplo, señala: "*la obra expresa en muchos casos más de lo que deseaba de ella su autor, quien a menudo se asombra ante unos resultados que él no había previsto. El nacimiento de una obra es, a veces, una modalidad de generación espontánea. Ora el dibujo hace surgir el objeto, ora el color sugiere unas formas que determinan el tema". (7)*

Materiales

Ciertos tipos de papeles como los Studia, Ingres, Schoeller, Ingrescover, Canson, Murillo y Fabriano se emplean para dibujar porque retienen el carboncillo y lápices grafitos. Los de tonalidades blancas agrisadas son los preferidos por los dibujantes. El grano del papel es una cualidad que se considera en su elección, dependiendo de ello, en gran medida, los efectos y resultados que se persiguen en estas labores.

Las características reunidas por los papeles para el dibujo a grafito, carboncillo, sanguina, pastel o lápices de cera guardan relación con la dureza de la superficie que permita una adecuada presión de las puntas sin producir hendiduras; suave aspereza que facilite el tinte del trazo y adhiera el matiz; grado de dureza tal que soporte el frotamiento de la goma y superficie color blanco neutro o gris, adecuados a las finalidades.

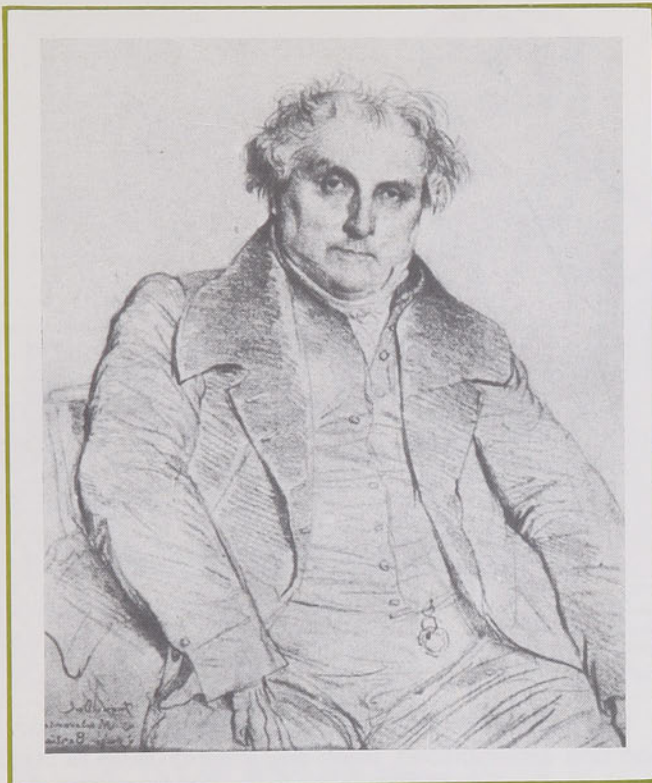
El carboncillo, de sauce o sarmiento, es usual en el aprendizaje del dibujo y su ventaja reside en que genera un trazo negro perfecto y dócil y es fácilmente bo-



4



5



6

rrable desde el papel con un pedazo de género. Los lápices grafitos también se emplean y, blandos o duros, posibilitan una vasta gama de grises y medias tintas. La sanguina, tan usada por los antiguos maestros dada su singular cromaticidad, requiere una destreza y dominio comprobado del dibujo para su aplicación.

Otra modalidad del dibujo es el hecho a la pluma. Se usa tinta oscura, de preferencia la china, y antaño se empleaban plumas de aves, por lo general de oca y ganso. Hoy existen las metálicas y son las predilectas de ilustradores y dibujantes por los detalles que permiten registrar. Algunos artistas trabajan la tinta sepiá y acuarela, en bocetos y croquis para futuras obras

4

Leonardo de Vinci: "Autorretrato". Sanguina. Palacio Real de Turín.

5

Eduardo Manet: "Estudio para la Olimpia". Dibujo a lápiz. Museo del Louvre.

6

Jean-Auguste Dominique Ingres: "Louis Bertin". Dibujo a lápiz, 1832. Museo del Louvre.

de envergadura. Caracterizan las actividades de los viajeros y cronistas que recorren el mundo y son técnicas que, implantadas en Inglaterra, logran gran difusión rápidamente.

Cualidades pertinentes a los papeles para dibujos a tinta, contemplan un buen encolado que otorgue cierta rigidez a la superficie; satinado que ayude en la suavidad del trazo sin que las rayas provoquen roturas; blancura pareja y mínima tendencia a la absorción de la humedad.

En el siglo XX las técnicas mixtas invaden la creación plástica y el dibujo es permeable al uso de materiales y procedimientos experimentales. Elocuentes ejemplos son las infinitas opciones a partir de los papeles pegados o "**collage**" (8); las fotografías que se intervienen; los nuevos sistemas de impresión; la variación de los soportes tradicionales y uso de resinas y plásticos que satisfacen las indagaciones e investigaciones del artista moderno. Inclusive el filme ofrece alternativas creativas para el dibujo de hoy como lo confirman las experiencias de Norman Mac Leren (1914) para la Junta Cinematográfica de Canadá. (9)

El Grabado



Pablo Picasso: "Autorretrato". Dibujo, 1901. Colección particular.

Los diccionarios de etimologías remontan el vocablo "grabar" al francés *graver*, cuya significación es "labrar en hueco, en relieve o por otro procedimiento una inscripción o figura". Este término se liga al francico *graban*, similar a *graben* del antiguo alemán y al gótico *graban*, cuya raíz es *cavare*. De allí deviene "cavar", cuya acepción supone la huella que deja un instrumento incisivo sobre un soporte inflexible y resistente.

Lo obvio es admitir que el primer grabado es el rastro de un pie o mano humanas en el suelo o pared de alguna caverna.

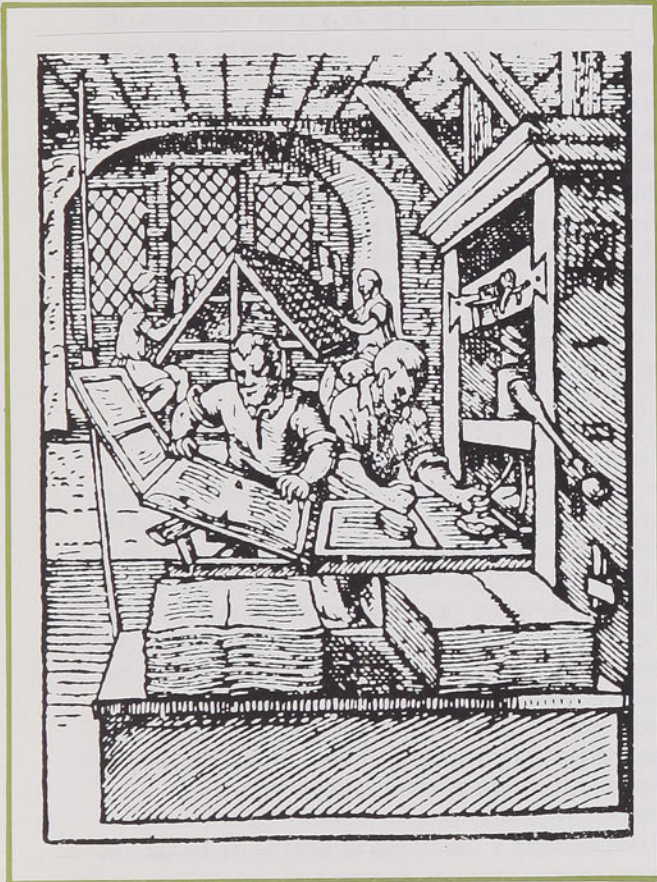
En los tiempos modernos se concibe el grabado como un sistema que posibilita la impresión y estampación de láminas, tipos y letras, en ediciones seriadas, de varios ejemplares reproducidos en copias. En consecuencia, se le adscribe a las artes gráficas y se considera como una de sus expresiones.

Grabar se entiende como el diseño que se burila o talla en una plancha y, grabado, la copia o edición que de ella se obtiene.

La invención de la imprenta y la historia del grabado son una indivisibilidad, dado que los logros de la primera nacen de las incisiones en los cuños y tipos. El grabado y su posterior desarrollo obedece a la apertura del panorama cultural y espiritual de la comunidad, anhelante y ávida de adquirir conocimientos, percibir e ilustrarse por imágenes.

Lo importante es que hoy el grabado tiene un papel protagónico en las artes plásticas. Como el dibujo, se muda en género libre, goza de aceptación y es plenamente cultivado por los artistas. Pintores, escultores y fotógrafos recurren a él, atraídos por el ejercicio inmediato del dibujo, la multiplicidad de imágenes obtenidas y bajo costo de ediciones. Sugerente es la presencia de artistas que transforman este arte en una verdadera especialidad y se abocan, exclusivamente, a su práctica.

Técnicas del grabado.



Grabado de una primitiva prensa a brazos y las operaciones realizadas en un taller.

El grabado de estampa se ejecuta básicamente con dos procesos, diferenciados y opuestos. Ellos son el grabado en relieve y el grabado en hueco. En el primero, la superficie de la plancha recibe la tinta para la estampación y en el segundo la tinta se aloja en las incisiones o tallas. Así, el grabado en relieve suprime las partes que en la edición quedan en blanco y, en el grabado en hueco, las que constituyen el dibujo mismo.

El grabado en relieve parece ser más antiguo. Se hace en madera, de donde proviene su nombre de xilografía (xylon: madera; graphe: grabar). El grabado en hueco se realiza en metales, pero su inicial uso en cobre le concede el nombre de calcográfico (chalcos: cobre; bronce).

La calcografía recurre a diversos métodos, de los cuales los más conocidos y empleados son las de talla dulce, punta seca, al humo o arte negro, aguafuerte y aguatina.

– LA XILOGRAFIA se ejecuta por dos procedimientos, dependiendo del corte de la madera, sea a fibra o

contrafibra, o bien si ésta se corta en sentido longitudinal o transversal. En el primer caso, las vetas de la madera son paralelas a la superficie de la tabla y, en el segundo, son perpendiculares.

Las maderas, duras o blandas, permiten una labor rápida, pues las imágenes que se logran son de síntesis con trazos firmes y anchos. Las incisiones se ejecutan con gubias y cuchillos, previo dibujo sobre ellas.

– LA CALCOGRAFIA recurre al cobre, el cual gradualmente se sustituye por planchas de cinc y, recientemente, por el celuloide.

– EL GRABADO A TALLA DULCE O BURIL es simple. La plancha, prolijamente limpia y lisa, dibujada a pluma o pincel, es labrada o erosionada con un punzón de acero que surca líneas finas o gruesas, profundas o superficiales y en cuyos huecos se escurre la tinta de impresión que se aplica por medio de un tampón.

– EL GRABADO A PUNTA SECA es un procedimiento apropiado a los buenos dibujantes, pues permite el dibujo directo sobre una plancha de cobre o cinc con la punta seca, instrumento de sección circular de alambre de acero, montado como mina de lápiz en un cilindro de madera. Se hiende en la plancha como se dibuja sobre papel. Terminando el trazado se quitan las barbas producidas y se stampa. Esta técnica no admite correcciones y los peritos dibujantes obtienen perfectas reproducciones de los dibujos.

– EL GRABADO AL HUMO O ARTE NEGRO consiste en granear la plancha con puntitos espesos por medio de una herramienta llamada graneador que posee estrías y dientecillos. Es una operación similar a la de dibujar sobre un papel cubierto de grafito empleando una goma de borrar, o bien, pintar con blanco sobre una superficie negra. Para suprimir el grano y rebajar-

lo, se emplea un instrumento que permite la obtención de una gama de valores, desde el blanco al negro más puros.

– EL AGUAFUERTE es un proceso mediante el cual la imagen matriz se elabora por la acción corrosiva del ácido nítrico. La plancha metálica es cubierta de barniz y se dibuja con la punta. Sometida a la acción del aguafuerte (ácido nítrico diluido) deja surcos o tallas en la capa de barniz que posibilitan la imprimación.

– EL AGUATINTA es un procedimiento del grabado que exalta el valor de las masas plásticas antes que el de las líneas. La plancha metálica se recubre de grano de resina que luego se calienta y adhiere a la superficie. Con pincel y barniz se reservan las partes blancas y somete a un baño de mordiente débil. Genera efectos muy finos y sutiles que asemejan su técnica a la acuarela.

– LA LITOGRAFIA (lithos: piedra), contempla el empleo de una piedra calcárea y lisa sobre la cual se dibuja con lápiz graso o tinta. Seguidamente, ella se moja y entinta con un rodillo, adhiriéndose a las partes grasas del diseño. Posteriores procesos químicos permiten el traspaso al papel levemente humedecido.

– LA SERIGRAFIA es un sistema de impresión que permite la penetración de la tinta al papel a través de una pantalla dispuesta sobre él. El dibujo o diseño se logra reservando ciertos espacios con trozos de parches o cola impermeable. Se ha constituido en la técnica indicada para elaboraciones de formas simples y generosas extensiones de planos cromáticos.

– EL HELIOGRABADO recurre a planchas convenientemente preparadas y mediante la acción de la luz se obtienen las reproducciones del original.

reseña
del dibujo y grabado
en el arte universal

Las realizaciones del dibujo

Se admite para el estudio de los pueblos prehistóricos una cronología basada en las características técnicas de los artefactos que producen y en la calidad de los materiales empleados. Se consideran, además, los sistemas de vida y economía practicados.

Una población inicial es consumidora o recolectora. Vive de la caza y pesca, nómada y dispersa, perfecciona un repertorio de herramientas. Otra es agrícola, vive del grano cultivado, sedentaria y aglutinada, cría y domestica animales y diseña una alfarería utilitaria y decorada. La primera pertenece a la cultura del paleolítico y la segunda, al neolítico.

Saber qué es lo primero, el dibujo, grabado o pintura no es fundamental como dilucidar en qué momento de la historia aparece en el hombre la incomparable facultad de inventar formas. Al mismo tiempo descubrir el porqué *“del caos informe de ramas y piedras o de objetos manuales y prácticos... surgió paulatinamente la forma que rebasó el propósito utilitario del objeto modelado y se convirtió en la forma por la forma mis-*



Cabeza de caballo. Cueva de Las Chimeneas, en la provincia de Santander. Periodo magdaleniense antiguo.

Tutankamón y su joven esposa. Respaldo de trono real. Madera, oro, plata y piedra. Hacia 1340 a. de C. Museo Egipcio de El Cairo.

ma, es decir en obra de arte". (1)

Pedruscos, conchas y puntas de flechas de las cuales el hombre se sirve, testimonian una manufactura funcional y creativa anterior a la pintura parietal y alfarera, conformando el preámbulo de su capacidad artística.

La herramienta primera es la mano. Teñida de ocre u hollín deja huellas en algún muro y luego adquiere una destreza tal que facilita figurar e interpretar objetivamente formas de caballos, mamuts y bisontes en composiciones animadas, mágicas y pletóricas. La pared de la caverna no es ya mero soporte accidental, sino una materia plástica sensible, que con asperezas e irregularidades colabora en el diseño de las formas, sugiere el color, enfatiza el volumen y confiere expresión. El artista solicita su concurso, acepta sus defectos y cualidades naturales y en el encuentro germinan preocupaciones cada vez más pictóricas.

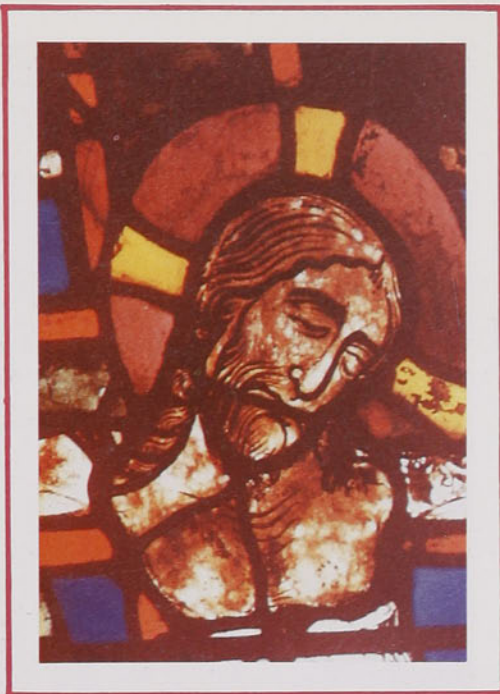
El naturalismo del arte prehistórico europeo es la consumación de un sistema experimental que decanta en la figuración de animales y anatomías femeninas, reflejos más que de anécdotas, de sistemas de pensamientos, creencias y raigambres espirituales.

Este naturalismo, sin embargo tan evidente, informa y coincide con ciertas soluciones del arte moderno y no parece un fenómeno instintivo formalista. Es, un "arte que avanza desde una fidelidad lineal a la naturaleza —fidelidad en la que las formas individuales están todavía modeladas un poco rígida y laboriosamente— hasta una técnica más ágil y rígida, casi impresionista, y que sabe dar forma cada vez más pictórica, instantánea y aparentemente espontánea a la impresión óptica que pretende presentar". (2)



La iconografía que ofrece este arte, basado en bocetos y dibujos, tan directa y pura, descontaminada de prejuicios estéticos y diligente en la interpretación del mundo visible, da paso a otra expresión artística. Del empirismo de las sensaciones se vira a la reflexión y racionalidad formal del geometrismo estilizado en signos esquemáticos e ideográficos, tendiendo la tarea del artista a la fijación de ideas y conceptos más que al desarrollo de la mirada. En breve tiempo se sustituyen las imágenes afincadas en la realidad, por signos y símbolos de intrigantes significaciones, surgidos de la intelección.

Sin embargo, en otra fase de la civilización, como es la plástica egipcia, se advierte una predilección



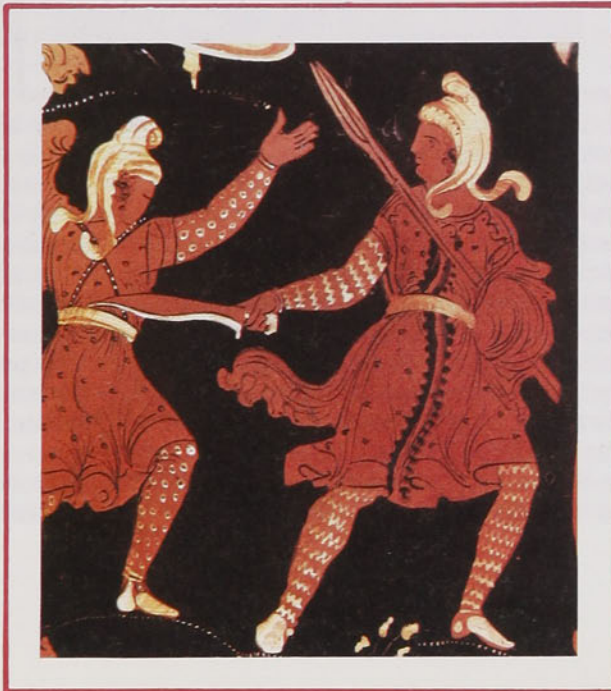
*Cristo. Catedral de Notre Dame de Chartres.
Vidriera del siglo XII.*

continua por la expresión y jolgorio lineal. Las figuras y formas se ejecutan con perfiles acusados, severos y coloreados en el plano. Las formas humanas, preferentemente de impúberes, están delimitadas por un solo trazo, en depuradas rayas que insinúan las preliminares aproximaciones hacia la escritura: los jeroglifos.

El conocimiento del dibujo en las culturas grecolatinas es posible tras el estudio de las cerámicas, específicamente, la griega. La última manifiesta un encanto especial, al traducir morfologías simples y elegantes que aparentan ornamentos y, en ocasiones, narraciones mitológicas de hechos fabulosos o legendarios. Comprender y ahondar en él supone conjeturar a partir de los frescos conservados en la ciudad de Pompeya, por ejemplo, o bien centrar las interpretaciones en la estatuaría y la arquitectura, reveladoras ambas de una concepción dibujística superior y reflexiva.

De todas maneras, tanto la cerámica y las estatuas, confirman que en el artista griego no existe un afán de emular pedestremente la forma que se escoge. Al contrario, se advierte el deseo de alcanzar alturas magníficas en la materialización de una belleza, que sometida a cánones y fórmulas matemáticas, resulta noble, armoniosa y serena en acorde proporción.

Roma y el Imperio, cautivos del genio griego, perseveran su ejemplo, no siempre con los mismos resultados. El dibujo –de irrenunciabes fuentes etruscas– a la vista en las decoraciones de los frescos funerarios, se amalgama con las influencias nuevas y adopta vivacidad, expresión y carga psicológica, que se encarna en los retratos, verdadero género creativo de los ciudadanos.



*El vaso de los persas. Detalle. Crátera de
mediados del siglo IV a. de C. Museo Nacional
de Nápoles.*



Giogio Vasari: "Amorcillo". Dibujo a la tinta, 8 x 7 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

reconocible se acepta como una obediencia más a las reglas claustrales, persiguiéndose en lo ornamental una regocijante variedad formal. Dan pruebas las innumerables decoraciones aplicadas a la arquitectura, en las portadas de claustros y templos con figuras solemnes y extáticas.

Las artes plásticas del Gótico descubren los encantos de la naturaleza y ventajas de su estudio. Epoca propicia para la exaltación, asoma en el arte un nuevo espíritu de sabiduría notorio, especialmente, en los ornatos que evidencian justas acomodaciones entre técnica, forma y estilo.

El dibujo hermana una vidriera, tapiz, retablo o esmalte y, sin modificar sus principios, demuestra su utilidad y adaptaciones diversas. De paso, certifica el esplendor que se logra cuando el objeto artístico se amolda a la técnica y procedimientos usados.

La riqueza formal, animación y viveza del arte aplicado otorgan al estilo gótico profunda espiritualidad y originalidad, cuyo fundamento es un principio trascendente y elemental: vivir y servir al Dios de la creación.

Finalmente, en el Renacimiento, el dibujo no oculta dos ardores que categorizan su esencia: pasión por el conocimiento de la naturaleza e investigación prolija y feraz de la antigüedad. La imitación de la estatuaría griega, el estudio del cuerpo humano e indagaciones anatómicas y disecciones, patentizan el real motivo de sus preocupaciones: el hombre. Los resultados son obras enérgicas, creativas, elegantes y medidas, surgidas de los estudios y las inspiraciones e inquietudes de los artistas. (3)

Más tarde, en el arte Románico, como consecuencia de la expansión del cristianismo, aflora un estilo distinto y renovado. Las órdenes monásticas organizan talleres en los cuales se manufacturan objetos y adminículos destinados al culto y la liturgia, potenciando las facultades expresivas del dibujo y de su aplicación en las artesanías. La elaboración de libros miniados, reproducidos a mano e ilustrados con figuras y ornatos, confirma los impulsos múltiples que adquiere el dibujo. Dichos libros, llamados de beato, viajan por el orbe religioso, difundiendo láminas acertadamente coloreadas, perfiladas e iluminadas.

La visión espiritual de la vida impele hacia una necesidad de expresión dictada por el sentimiento y la emoción religiosas. Por ello, cualquier forma creada

Annibale Carracci: "Hombre desnudo sentado en la tierra". Sanguina, 22 x 31,5 cm Museo Nacional de Bellas Artes.



Afirmaciones fehacientes en torno a la concepción del arte y a la formación de los artistas junto a sus maestros, son algunas frases de Cennino Cennini (4) tales como: *"El intelecto ya con sólo el dibujo se deleita cuando por propia naturaleza se inclina a dibujar, sin guía ni maestro, gentilmente..."* (5). Una que proclama el sustento de las artes visuales: *"El fundamento del arte y de todas sus partes el principio, es el dibujo y el colorido"* (6). Otras que aluden al estilo e ilación con las grandes obras de arte: *"...habiendo pasado ya algún tiempo en el dibujo, como te dije más arriba, sobre tablillas, ocúpate en adelante en copiar y calcar las mejores cosas que halles de mano de los mejores maestros"...*, *"...ten en cuenta de elegir lo mejor y más famoso; y, así, de día en día, contranatura será que no adquieras de cerca algo de su manera y de su estilo;*

mas si te aplicas a copiar hoy de este maestro, mañana de aquel, ni la manera del uno ni del otro adquirirás y antes por fuerza vendrás a aparecer veleidoso, porque cada una de estas maneras te disipará la mente"... *"Y de esta suerte te sucederá que si la naturaleza te concedió algo de fantasía llegarás a adquirir una manera propia tuya y ésta no puede ser sino buena; porque la mano (estando la inteligencia habituada a cultivar flores) no querrá recoger espinas"*. (7)

En el Barroco el dibujo es una transgresión y atrevimiento que suplanta las normas clásicas imperantes. Los cultores concilian, íntimamente, la forma y contenido, en una modalidad expresiva caprichosa, ondulante y mutante. Empero, cabe juzgar en estos propósitos la búsqueda de modos de representaciones visuales emotivos y sorprendentemente convincentes.

No sin razón Teófilo Gautier (1811-1872), paladín de la teoría del arte por el arte y su mejor proclamador, refiriéndose al pintor Domenico Theotocópuli, El Greco (1541-1614), expresa “...*grandeza de pintor... y locura de genio... ya que aún sus peores cuadros tienen siempre algo de inesperado, que va más allá de lo po-*

sible y, al mismo tiempo, suscita sorpresa e induce al sueño” (8). Este período de la historia del arte universal es un paso hacia el arte moderno, hallando El Greco la solución para concordar la realidad e irrealidad, el pensamiento y la forma, trescientos cincuenta años antes que ciertas vanguardias del siglo veinte.

Las realizaciones del grabado

e

l arte del grabado tiene una larga y singular historia. En el Extremo Oriente se acuna uno de sus períodos más brillantes y esplendorosos. Mil años antes de Cristo, los chinos obtienen impresos al utilizar planchas de madera y piedras. En el siglo XVIII la estampa japonesa alcanza una altura impensada con los artistas Utamaro (1753-1806), Hokusay (1760-1849) e Hiroshige (1797-1858).

Noticias sobre el grabado y objetos artísticos se hallan en la Sagrada Biblia, en relatos que describen atavíos y ornatos. El Exodo cita los nombres de Beseleel



Domenico Theotocopuli: "San Juan con un ángel".
Dibujo a la pluma, 34 x 21 cm., 1590.

y Oliab, consumados artífices, llenos ambos de "sabiduría para ejecutar las artes de carpintero, de tapicero y de bordador y tejer toda suerte de telas de púrpura violeta y escarlata, de carmesí y de lino fino, y para inventar de nuevo cosas que hicieren el caso" (9). El inicio de los hebreos en estas artesanías procede a su larga estancia en Egipto.

La costumbre inveterada en las civilizaciones orientales de colgar al cuello distintivos es una concluyente prueba de la implantación de rudimentarios métodos de grabado que adquieren sesgos de manufactura, cuando se aplican en metales y obras glíficas. De ingeniosa habilidad artesanal son las monedas forjadas por griegos y romanos.

En la Historia Natural, el mismo Plinio el Viejo, reseña sobre algunos editores de libros y la impresión de setecientos retratos de personajes célebres, labor sujeta a Marco Varrón. Estas estampas, epigrafiadas con nombres "reproducidas á manera de pintura" (10), y sobre la invención de la cual no hay luces ni explicaciones y "merecía ser envidiada por los mismos dioses, cuyo descubrimiento arrancó á la muerte y al olvido los rasgos de esos personajes, gracias al cual, no tan sólo alcanzan los honores de la inmortalidad, sino también que son propagadas sus efigies por todos los países, de manera que, difundidas y conservadas en todas partes, ellos pueden estar presentes por doquiera". (11)

En Europa Central la difusión del grabado comienza en la ilustración y decoración de textos, al inicio y fin de los capítulos. En la Edad Media, los datos más antiguos corresponden a estampas sobre tejidos, elaboradas en los monasterios de Cluny (12), Citaux (13) y Chairvaux (14), en el siglo XIII. Códices de los siglos siguientes sobresalen por los textos con las letras iniciales ostensiblemente impresas y de los cuales se conservan ejemplares en la Biblioteca del Vaticano. Los revestimientos de algunos de ellos contemplan tapas en pieles, con grabados al hierro rojo y gofrados. Estos adelantos se deben al empleo generalizado del papel que permite la circulación de libros en el siglo XV.

Los esfuerzos y talentos de Juan Gutenberg (1397-1468) y Pedro Schoeffer (¿-1502) idean tipos sueltos fundidos en metal y generan la multiplicación industrial del libro. Tras el saqueo de Maguncia, los impresores

Alberto Durero: "Adán y Eva". Aguafuerte, 26 x 20 cm., 1504. Museo Nacional de Bellas Artes.

alemanes más eficaces emigran a Italia y el procedimiento se divulga.

Es en los siglos XV, XVI y XVII cuando el grabado alcanza un pleno auge.

En Alemania el genio es Alberto Durero. De considerable y vasta obra, su perfección en el oficio así como la ligereza y finura en los trazos, cualifican sus trabajos. Temas profanos y científicos emprende el artista y la depuración de su estilo arranca de su anterior formación como orfebre. Cultivan también estas técnicas de grabado, con éxito, Lucas Cranach (1470-1545) y Juan Holbein (1490-1543). (15)

En los Países Bajos destaca Lucas de Leyde (1494-1530) de temperamento realista y cultor del aguafuerte y el buril. Sin embargo, aun cuando Pedro Pablo Rubens (1577-1640) desdeña la práctica del grabado, es el iniciador de una escuela local, al atender la edición de algunas de sus obras y dirigir las imprimaciones. Escenas religiosas, campestres y bucólicas, cuadros de historia y retratos salidos de su imaginación fecunda son difundidos por los sistemas de reproducción gráficos. Significativo también es el aporte de Antonio Van Dyck (1599-1641), discípulo infatigable del anterior, considerado, fundamentalmente, por sus retratos.

El nombre que opaca y domina el panorama artístico, empero, es Harmenszon Van Ryn Rembrandt (1606-1699), cuyo carácter arrinconado en la oscuridad a sus contemporáneos. La inmensa obra realizada suma no menos de trescientas cincuenta pinturas e innumerables grabados. Poeta del claroscuro, influye profundamente en el arte de su tiempo. Dibujante a la sanguina, tiza negra, pluma y pincel, completa su ver-



satilidad en el aguafuerte y la punta seca donde campea su visión de pintor, dado que privilegia las degradaciones de luces y sombras antes que la precisión rotunda de la línea inflexible.

La península itálica es la precursora del grabado en metal. El primero que hace de él una expresión plástica algo sistemática es Andrea Mantegna (1431-1506),



Lucas Cranach: "San Cristóbal". Xilografía, 29 x 20 cm., 1506. Museo Nacional de Bellas Artes.

inspirado y habilidoso, es el gran gestor de toda una escuela. Sea en temas profanos o religiosos demuestra una decantada factura, limpieza y sobriedad en los trazos del dibujo. El mismo Sandro Boticelli es atraído por los métodos del grabado y aunque no graba directamente, recibe el auxilio de Baccio Baldani, artesano platero.

En Francia la imprenta llega con cierto retraso, pero su funcionamiento es impetuoso y avasallador. Destacados editores elaboran obras sobre historia y caballería y, entre ellos, luce el aventajado Geoffrey Tory (1480-1533), sutil enciclopedista y primer impresor real que cuenta con el reconocimiento y favores de Francisco I, el padre de las letras.

En el siglo XVIII el panorama del grabado es rico y bastante variado. Asume real categoría y su práctica es conocimiento y dominio de muchos artistas.

En Venecia, aflora un notable ilustrador, Giovanni Antonio Canal (1697-1768), llamado el Canaletto. Pintor de paisajes, ejecuta luminosas aguafuertes de animados grupos humanos en ambientaciones de palacios y canales. Se distinguen, además, los hermanos Carracci; Annibale (1560-1609), el dotado, graba numerosas planchas, pero su hermano Agostino (1557-1602) salva su mediocridad en las reproducciones que hace de obras del insuperable Rafael (1483-1520) y de Giorgio Vasari (1511-1574). Luigi (1555-1619), el tercer artista, funda una Academia que imparte nociones de las técnicas de reproducción de imágenes.

Inglaterra asiste al nacimiento del grabado en la especialidad de la manera negra o técnica al humo y tiene dos representantes incorporados a la historia del



Rembrandt van Rijn: "El Pordiosero". Aguafuerte, 15,6 x 12 cm., 1630. Biblioteca Nacional de París.

*Pedro Pablo Rubens: "Niño tocando el violín".
Museo del Louvre.*

género. La lección de William Hogarth (1689-1764) empecina el grabado al humor y sátira. Lo utiliza como medio moralizador y casi cae en la caricatura definitiva. Sin embargo, el dibujo y línea empleados delatan un gran artista, seguro y sin vacilaciones. Célebre es la publicación de **Análisis de la belleza destinado a fijar las ideas vagas que se tiene acerca del gusto**, verdadero resumen de su postura y concepción del arte. El reverso de la medalla parece ser Sir Joshua Reynolds (1723-1792), fino retratista de alta aceptación y estima en la sociedad y también con inquietudes teóricas en la Estética y en la Historia del Arte. Ambos influyen en los artesanos ingleses del grabado, a los cuales dirigen en las ediciones de sus respectivas obras.

En Francia hay un artista de la centuria anterior que abre un camino importante: Jacques Callot (1592-1653). Predilecto de Luis XIII, es acucioso dibujante, agudo observador y de realizaciones parcas y ajenas a la ampulosidad. Impetuoso, prolífero y refinado, se le adjudican cerca de 1.400 planchas y la técnica que utiliza con frecuencia es el aguafuerte, dentro de una tendencia marcadamente realista.

La elegancia y la frivolidad se dan la mano en el arte francés del dieciocho. Hay dos vertientes. La primera asoma en el traspaso de lienzos de pintores al grabado, como ciertas obras de Antoine Wátteau (1684-1721), Jean Honoré Fragonard (1732-1806) o François Lémonie (1688-1737), interpretados por diestros artistas. La segunda arranca de las ediciones que se propician de las obras de teatro de Pierre Corneille (1606-1684) o las de Molière (1622-1673), (16), ilustradas respectivamente por Hubert François Gra-



velot (1699-1773) o François Boucher (1703-1770).

La celebridad que cierra el ciclo de grandes grabadores es Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), cuyas cuatro series principales de grabados: **“Los Caprichos”**, **“Los Desastres de la Guerra”**, **“La Tauromaquia”** y **“Los Proverbios”** conforman un valioso material técnico de las cimas alcanzadas en las artes del grabado, como un sugerente y sugestivo mundo de imágenes que, con óptica crítica, observa y juzga la sociedad del período, describiendo angustias, frustraciones y creencias imperantes.

relatos y crónicas
de la
colonia americana



GOVERNADOR PEDRO DE VALDIVIA

Gobernador Pedro de Valdivia. Grabado de ilustración en "Histórica Relación del Reino de Chile", del jesuita Alonso de Ovalle. Roma, 1646.

el encuentro de la cultura aborigen y la de los conquistadores estimula un proceso de interpenetraciones y cruces de comportamientos. A partir del siglo XVI el continente americano ve erguirse a España como un sujeto histórico que define, orienta y encauza un **"Nuevo Mundo"**.

Lentamente, al transcurrir el tiempo, el europeo introduce sus costumbres y especies vegetales y animales que trastocan el estilo de vida del indio. El paisaje y la naturaleza se alteran con la incorporación de plantas y árboles nuevos; algunos animales domésticos como el caballo, incrementan la fauna y las técnicas avanzadas de la agricultura y la minería facilitan y elevan, respectivamente, los rendimientos.

Los años de instalación del español, erráticos y difíciles, demuestran una dependencia del aborigen y, gradualmente, vuelca en la población indiana su cultura que se materializa en la imposición de una lengua, una religión y una organización política y administrativa. La obra del conquistador se facilita, porque España asume su empresa como genuina cruzada evangelizadora y, bajo los designios del Rey y de Dios, convierte almas, difunde los misterios de la fe y expande el cristianismo. La presencia de diversas órdenes y congregaciones religiosas en el continente afirman los propósitos de la Corona Española.

Los soldados españoles, sorprendidos por la belleza y variedad del paisaje y bravura de los araucanos, se apresuran a testimoniar en escritos sus vivencias e impresiones. Las epístolas de Don Pedro de Valdivia, dirigidas al Rey y autoridades, denotan un amor a la tierra que conquista y cobija. Sus descripciones son la consecuencia de lo que mira y percibe. Señala, en par-



"Fray Diego de Ocaña": Gobernador Martín García de Loyola. Universidad de Oviedo.

te, "que para poder vivir en ella y perpetuarse, no hay mejor en el mundo" (1).

Otros cronistas sobresalen por sus entusiasmos, como Don Alonso de Ercilla y Don Jerónimo de Vivar (2). El autor de **La Araucana** acrecienta su cultura en viajes por Europa y en la lectura de los clásicos. Admirado de los araucanos, no vacila en concebir un poema épico que exalta a los eventuales conquistados y conquistadores. **La Crónica y relación copiosa y verdadera de las guerras en Chile**, señalada por los historiadores como obra de Don Jerónimo de Vivar, tiene méritos que residen en la propiedad de las notas, exactitud de los acontecimientos, elegancia de estilo y pormenorizadas informaciones. Es el escrito que posee mayores antecedentes de la vida de los aborígenes locales, como por ejemplo de los Changos, Atacameños, Diaguitas, Picunches, etc., recogidas en las andanzas del soldado por el territorio.

Otros relatos provienen de las plumas de Alonso de

Góngora y Marmolejo y de Don Pedro Mariño de Lobera (3). El primero, un anciano capitán, concluye su **Historia de Chile desde la expedición de Almagro hasta 1575** y sus conocimientos provienen de haber "servido al rey, y ayudado a descubrir y ganar el terreno y sustentado hasta el día de esta fecha" (4).

El escrito proporciona datos sobre la conquista y las guerras y suministra apreciaciones etnográficas sobre los Picunches, Mapuches, Puelches y Cuncos de Chiloé.

Don Pedro Mariño de Lobera publica en Lima una **Crónica del reino de Chile**, cuya versión no es la original, sino que es una adaptación que realiza el padre jesuita Bartolomé de Escobar. Con reparos y cautos recelos, la narración, sin embargo, es valiosa, pues registra aspectos que no se mencionan en otros escritos, particularmente, sobre los indios Pehuenches.

Este primer ciclo de escritores coloniales se cierra con un poeta, Don Pedro de Oña y Acurcio, cuyo poe-

HISTORICA RELACION

Del Reyno de CHILE,

Y de las misiones, y ministerios que exercita en el
la Compañía de IESVS.

A NUESTRO SENOR
IESV CHRISTO

DIOS HOMBRE,

Y ala Santísima Virgen, y Madre

MARIA

Señora del Cielo, y de la Tierra,

y a los Santos

IOSEPH, IOACHIN, ANA

sus Padres, y Aguelos.

ALONSO DE OVALLE

Dela Compañía de IESVS Natural de Santia-
go de Chile, y su Procurador à ROMA.



EN ROMA, por Francisco Casallo. M. DC. XLVI.
Con licencia del Superior.

Portada de edición facsimilar de la "Histórica Relación del Reino de Chile". Edición del Instituto de Literatura Chilena; Universidad de Chile, 1969.

ma **Arauco domado** no revela una lírica aventajada. Otras obras suyas como **El Ignacio de Cantabria** y **El Vasauo** hacen mejor honor a sus dotes y sensibilidad.

En el transcurso del siglo XVII se escriben importantes relaciones, especialmente de religiosos y militares. De las primeras, destacan las obras del padre Luis de Valdivia. Dos de ellas se refieren al pueblo mapuche: **Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reino de Chile, con su vocabulario y confesionario** y **Nueve sermones en lengua de Chile**. Ambas son documentos que ilustran, tanto sobre las relaciones de indios y españoles, como las creencias religiosas y mágicas de los primeros. Se suma a la anterior la **Historia General del Reino de Chile** del jesuita Diego Rosales, infatigable viajero, misionero, consejero de gobernadores y agudo analista de los indígenas. Pero, la más famosa y difundida de las obras testimoniales de esos años es la **Histórica Relación del Reino de Chile**, del jesuita Alonso de Ovalle (5). Especial importancia revisten sus observaciones, descripciones y antecedentes etnográficos, como asimismo, las explicaciones a los trazados de las ciudades, sus edificaciones y ornato. Publicada en Roma en el año 1646, contiene una serie de grabados, algunos de su autoría, que resaltan el peso que la imagen gráfica conlleva en los textos, como información e ilustración. Algunos temas de la notable publicación se refieren a la tierra del país, a los vegetales y animales, al Chile austral, a ciertas ciudades, fiestas e historia.

Interesantísimas son las descripciones que aluden a la ciudad de Santiago, puntualmente en las anotacio-



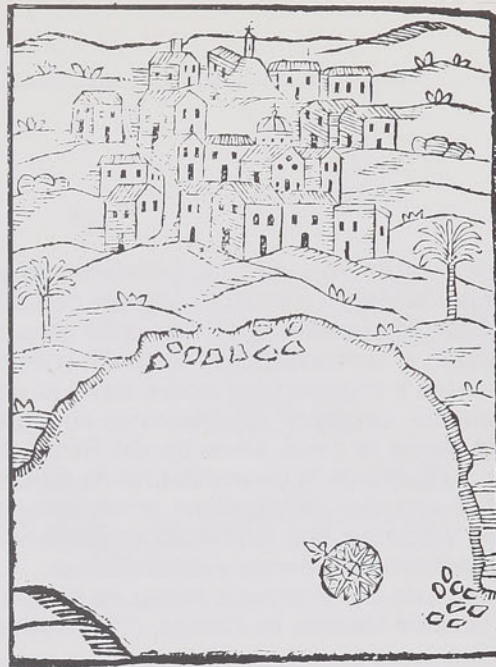
Alonso de Ovalle: Casa de probación de Bucalemo. Xilografía. Ilustración en "Histórica Relación del Reino de Chile".

Alonso de Ovalle: Planta de algunas islas y puertos de las costas de Chile. Puerto de Valparaíso. Xilografía. Ilustración en "Histórica Relación del Reino de Chile".

nes sobre la arquitectura. Cuando narra las características de la Iglesia Catedral, señala: "la iglesia Catedral (que es de tres naves, fuera de las capillas que tiene a la una y otra banda; es toda de piedra blanca, fundada la nave principal de a medio sobre hermosos arcos y pilares todos asimesmo de piedra muy airosa y galana arquitectura)"(6) "...se pudiera decir mucho más de su fortaleza, belleza y hermosura y del ornato de los altares y sacristía"; y al aludir a otras, escribe: "la de Nuestra Señora del Rosario que está toda de pincel y dorada y es un santuario de mucha devoción y piedad y no hay ninguno más frecuentado por el aseo y puntualidad con que aquellos padres se esmeran, particularmente en esto y en las fiestas de esta gran Señora. La techumbre de la iglesia es de madera y de muy curiosa hechura, y más excelente la del coro, que está pintado y dorado y con hermosos lazos y labores. Tiene la sacristía ricos ornamentos de brocado, telas de oro y plata y recamado de lo mesmo, mucha plata para el servicio de los altares y en el mayor se ve un Sagrario y retablo dorado de admirable primor y traza" (7). Más adelante se lee: "y en lo más bajo, por donde anda la procesión, se ven riquísimas imágenes de pincel, en cuatro altares que están en las cuatro esquinas, a quien hacen cielo los entresuelos de los corredores que les corresponden, y están hechos unas ascuas de oro: de que no desdice el recebimiento de la portería, que está muy majestuoso y con famosos cuadros de pincel de santos de la Orden" (8).

Hay en esta crónica valiosas aportaciones que reconstruyen un modo de vida pasada y permiten entrever la existencia de calificados ejecutantes y maestros que, al tenor del relato, alguna pericia tienen.

Francisco Núñez de Pineda y Bascañán: Batalla que se tubo en las Cangrejeras. Dibujo a la pluma sobre papel. Ilustración en "Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile".



Los escritos de militares, en tanto, provienen de experiencias muy directas y vívidas. El Maestre de Campo Alonso González de Nájera, (9) tras ocho años de permanencia en el territorio, puede observar costumbres indigenistas y coger antecedentes sobre la vida de los araucanos. La guerra de Arauco es su mayor ocupación y revela la grave situación del Reino. En **Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile** describe el uso del caballo como armamento de guerra de los indígenas, sus renovadas prácticas militares y las eventuales soluciones a estos dilemas.

El manuscrito de Don Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, también Maestre de Campo, (10) **Cautive-**

rio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile es una novela autobiográfica. El autor rememora siete meses convividos con los aborígenes, felices por el tratamiento que le dispensan los raptos. Juventud y cordura granjean amistad y cordialidad al soldado, que se compromete con las costumbres, fiestas, comidas y labores nuevas. El texto arguye las razones de la prolongada guerra y comenta los resentimientos y dolores provocados por la conducta de los conquistadores.

Es una obra singular. Escrita en 1673, narra acontecimientos del año 1629. Contiene láminas ejecutadas por el escritor. Los originales, conservados en el Archivo Nacional, merecen comentarios precisos y alcances detenidos. De las cinco guardadas, tal vez la más lograda es **Batalla que se tubo en la Cangregeras**. Realizada a pluma, revela conocimientos del autor en el dibujo. Predispone la composición en dos franjas horizontales. En la superior, los indios agrupados y al acecho, reflejan expresiones de asombro y coraje, dando sus caras al espectador. La inferior muestra de espaldas, a soldados y jinetes, atacando con lanzas y arcabuces y la organización animada reitera la línea curva y el lleno de figuras, al modo barroco, recuerda el horror al vacío. El valor documental del dibujo refleja las enormes cualidades creativas del soldado escritor.

De los diversos relatos y escritos del siglo XVIII, conviene a los propósitos del estudio, mencionar los de Amadeo Frézier (1682-1773) y los del abate Juan Ignacio Molina (1740-1829), aclarando que la bibliografía es cuantiosa y contempla atlas geográficos, planos, descripciones topográficas, relaciones y aventuras de piratas.



Gaspard Duché de Vancy: "Costumbres de los habitantes de Concepción".
Litografía del Atlas "Voyage autour du monde... 1785-1788", de Jean-François
de la Pérouse. Paris, 1797.

José del Pozo: "La Mocha". Aguada sobre papel, 28,6 x 46,6 cm. Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

El francés Amadeo Frézier recorre las costas de Perú y Chile entre los años 1712 y 1714. El Rey Luis XIV lo comisiona para esta empresa, en condición de espía. Al cabo del viaje, publica **Relations du Voyage de la mer du sud aux côtes du Chily et du Perou, fait pendant les années 1712, 1713 et 1714**. Bastantes de los dibujos hechos por él constituyen la base de grabados que se adjuntan a la edición. Relato ameno y atinadas observaciones la transforman en un valioso documento que, convertido en éxito durante mucho tiempo, es la fuente de consultas más seria y completa sobre el Chile de antaño.

El abate Molina es naturalista, zoólogo y botánico. La indagación recogida en el país la vierte durante el exilio, en la ciudad de Bolonia en su **Compendio della storia geografica naturale e civile del Regno del Chili** de brillantes y esclarecidas especificaciones de la realidad local. La primera versión del libro contiene grabados y dibujos realizados bajo la dirección del estudioso. Data la publicación del año 1787.

Pero otros relatos son también significativos. Jean François Galaup, Conde de La Pérouse (1741-1788), nace en Albi, Francia. De espíritu aventurero, encantado acepta la misión del Rey Luis XIV de buscar un paso marítimo por la América del Norte. El año 1786 visita las costas de Chile y anota en su diario múltiples pormenores. Dibujante de la expedición es Gaspard Duché de Vancy (1750-1788) que complementa gráficamente los textos. Lamentablemente la tripulación zozobra en el Océano Pacífico, pero en 1827 se encuentran restos y procede, basándose en la correspondencia y despachos del marino, a editar láminas y relatos. Una de ellas, **Costumbres de los habitan-**



tes de Concepción, es de gran perfección y calidad. Denota la sólida educación artística del ejecutor y patentiza el gusto francés imperante, sobre todo en la agrupación de los personajes, ambientación del paisaje y halo bucólico de la escena. Del lugar, expresa en el diario: *"La bahía de Concepción es una de las más cómodas que se puede encontrar en alguna parte del mundo: el mar es ahí tranquilo y casi no hay corriente... No hay en el universo terreno más fértil que el de esta parte de Chile"* (11).

Empero, la crónica subyugante de fines del siglo, es la que deriva de la expedición de Alejandro Malaspina (1754-1809). Marino italiano, al servicio de España, realiza un viaje de circunnavegación científico en 1789. Recala las costas de Chile y Perú, entre otras, y en su tripulación se enrolan grandes dibujantes que ilustran flora, fauna, ciudades, pueblos y levantan planos hidrográficos, topográficos y cartas de navegación. Importan los nombres de José Guío, español, José del Pozo (1757-1821), de igual nacionalidad,



Juan Ravenet: "Señora y Caballero de Chile".
Dibujo a la pluma, 19,1 x 16 cm. Biblioteca Central
de la Universidad de Chile.

Fernando Brambila (1770-1823) y Juan Ravenet (1768 - ?), italianos.

José del Pozo, natural de Sevilla, posee una reconocida calidad de artista. Perteneció a la Real Academia de Pintura de su ciudad natal e, integrado a la tripulación, queda en tierra en el Callao, enfermo, y reside en Lima, cobijado por los dominicos. Se conservan estampas suyas y los títulos de algunas son: *La Mocha*, *El Puente de Calicanto*, *El Carmen Bajo* y *Cerro Santa Lucía*, denominaciones abreviadas que reemplazan títulos y explicaciones de puño y letra del autor en los extremos de las hojas. (12)

Estos lápices o aguadas son de factura. Aquella en la que figura el puente de Calicanto es un acertado bo-

ceto panorámico del valle del Mapocho. Dibujo descriptivo, no cae, sin embargo, en la fatigosa operación de duplicar formas y cubre lo sustantivo de ellas, consiguiendo animación y destello por ser confección directa y de primera mano.

Fernando Brambila se incorpora al grupo en Acapulco. Es el reemplazante de José del Pozo. Goza de un alto y ganado prestigio en España, donde es Pintor de Cámara de Carlos IV y Fernando VII y además Profesor de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Existen dibujos suyos, como la notable vista de **Talcahuano** desde el océano. Muestra la arquitectura local, las embarcaciones fondeadas y trasluce el sello de la formación clásica. Ejecución llena de riquezas gráficas y meticulosidades, es sugestiva por el estudio detenido del mar y las costas chilenas.

En los dibujos de Juan de Ravenet, integrado a la expedición en la misma fecha del anterior, se repara el énfasis particular por los estudios de tipos y costumbres. En sus ancestros familiares está la explicación de su vocación artística y su don de dibujante se reconoce en **Señora y Caballero de Chile**, fechado en 1793 y terminado en Talcahuano. A la pluma, raudo y carente de vacilaciones, sin ser virtuoso, exhibe pericia en los seguros y consistentes trazos.

La lectura de los textos, grabados y dibujos informan sobre un Chile singular y un poco olvidado. Esta iconografía ostenta inmensos atributos: pregona el valor de una época pretérita; ahonda en la geografía del país, su gente y costumbres; entera acerca de las ópticas que enjuician una modalidad de vida y, sobre todo, rescata algo de la identidad chilena, fraguada, en parte, en aquellos apasionantes tiempos.

artistas
de los años iniciales
de la república

*Peter Schmidtmeier:
"Paseo de los
Tajamares". Litografía
en "Travels into Chile,
over the Andes, in the
years 1820 and 1821".
Londres, 1824.*



Viajeros y cronistas legan una iconografía rica de la realidad local, abarcando un vasto repertorio de temas: retratos, paisajes y escenas de reducciones indígenas. Una romería de aventureros y exploradores científicos llegan a Hispanoamérica en los años de la emancipación e independencia de la Corona Española. Muchos escriben con sabor y estilo literario sus impresiones, coincidiendo en puntualizar la sobriedad, cordialidad y pujanza de los habitantes de Chile, tanto como las bondades del clima y riqueza de la naturaleza.

El artista que inaugura la pintura del período es José Gil de Castro (1785-1841), mulato peruano que

Louis Choris: "Habitantes de la isla de Pascua".
Litografía del Atlas "Voyage Pittoresque autour
du monde, avec de portraite de sauvages
d'Amérique". Paris, 1822.

llega al país en el año 1806. Existen al momento copiosos antecedentes que acceden una mayor profundidad a su obra (1), razón válida para reseñar sólo las principales características del dibujo. Las interpretaciones, a partir de los retratos, manifiestan un realismo esforzado en describir los semblantes de los personajes, pormenores y pliegues de ropajes. Los trazos firmes y enfáticos de ciertos lienzos indican que dibuja directamente con el pincel y que, por su formación, al margen del rigor académico e indudablemente primitiva, procede como los pintores ingenuos que reproducen lo visto, sin agregar ni descartar nada del modelo y entorno. Por consiguiente su pintura adhiere al concepto plástico de forma cerrada, entendida ésta como un "producto limitado a sí mismo, que en todas sus partes a sí mismo se refiere" (2). En otras palabras, el dibujo se asimila y lee en su límite continuo que reprime y ata las formas duplicadas.

José Gil de Castro permanece en Chile hasta 1822. En el intertanto su pintura no sufre alteraciones perceptibles; al contrario, mantiene una formalidad constante que fluye de la persistencia de sus modelos y actitudes, los que hieráticos y rígidos, adoptan solemnidad y gravedad, cualidades siempre inherentes a los temperamentos academicistas.

De aquellos años se sabe la existencia de un artista y maestro que ejerce la docencia artística. Es José Gutiérrez, profesor de Dibujo en el Instituto Nacional, entre 1813 y 1822. Estudia en Chile en la Academia San Luis con los profesores Martín De Petris y Agustín Cavallero. De su producción creativa nada queda, salvo una consigna de la "efigie de Nuestra Señora de Puerto Claro, patrona de Valparaíso, que copió de un



original arruinado por un terremoto" (3). No obstante, este calígrafo y pendolista se inscribe entre los cultores del dibujo y es el primer maestro de estas materias en el establecimiento citado.

En el contingente de viajeros que recorren los mares y suelos del país, aparece el artista ruso Louis Choris (1795-1828), que integra por sus condiciones artísticas, la tripulación de una expedición que viaja por los mares del sur. De esa larga trayectoria, en la que dibuja con ahínco, edita lujosamente dos publicaciones, en las que incluye sus litografías. Una de ellas es una vista a la Isla de Pascua. Una pareja de isleños, semidesnudos, delante de una prolija muestra de especies botánicas, parecen posar, pacientemente, al dibujante.



Carlos Wood: "Buques en la Bahía de Valparaíso". Grafito y acuarela sobre papel, 21 x 31 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

Destaca también en esos años la obra de Peter Smidtmeyer. Tras una intensa y agotadora estada en Chile, edita a su retorno, en 1824, **Travels into Chile, over the Andes, in the years 1820 and 1821**, que contiene treinta y una estampas, algunas de las cuales pasadas a litografía de los dibujos del cronista. Otras provienen de bocetos del médico del ejército patriota de los Andes, Diego Paroissien (1783-1827). La edición de los grabados es responsabilidad del inglés George Sharf (1788-1860) que confiere colorido y encanto a las ilustraciones.

Grabados y comentarios proporcionan un nutriente material para indagar con certeza sobre el acontecer de esa época. Casi nada escapa a su relato: economía y costumbres sociales; agricultura y minería; materiales y sistemas de construcción, decoración y mobiliario; fiestas y comidas. Un ejemplo es la atildada descripción de los Tajamares, complemento del grabado, en la edición referida: "*A la izquierda hay un muro fuerte de contención, bien construido con ladrillos, que protege a la ciudad de los desbordes del río Mapocho,*

cuyas márgenes son allí muy feas, como son igualmente las viviendas cercanas. El paseo se hace tanto sobre el parapeto como entre las hileras de los regados álamos de Lombardía. A la derecha hay un asiento alargado y la mayoría de los paseantes pasa delante y junto a los que están sentados. Detrás de él y más a la derecha, hay varias confiterías y lo que allí llaman chinganas..." (4).

Excelente y perito dibujante es Charles C. Wood Taylor (1792-1865), viajero impenitente que se complace en captar costumbres, paisajes, riberas y rincones atractivos. Inglés y marino, llega a Chile el año 1818. Ejecuta planos de la costa y edificios, levanta plantas de puertos y colabora en el trazado del ferrocarril de Copiapó a Caldera. Se desempeña como profesor de dibujo en el Instituto Nacional y es miembro del Ejército Libertador. Diseña el actual Escudo Nacional, sellos oficiales del gobierno y algunas monedas.

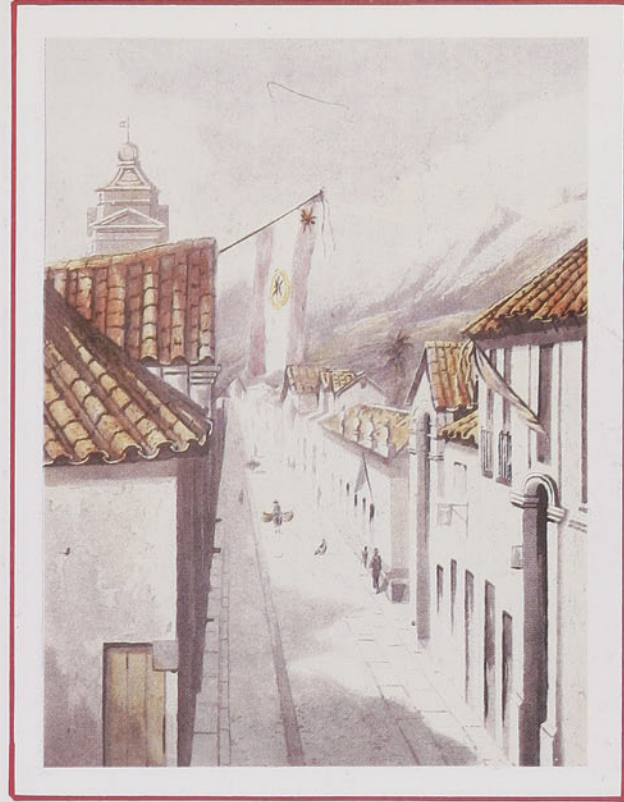
Verdadero gestor de la pintura del paisaje en el país, enfatiza el tema del mar. Los asuntos ligados a Valparaíso delatan su preocupación por los efectos luminosos y, con solvencia miniatúresca, revelan familiaridad con las embarcaciones. Describe con detalles lo que le interesa y preocupa demostrando ser el artista de mayor oficio entre los, a la fecha, venidos a Chile.

Descuella entre los relatos el de una aventajada e incomparable viajera, María Graham (1785-1842). Aguda, profunda y certera, sus apreciaciones del país se vuelcan en **Diario de mi residencia en Chile en 1822**. De origen inglés, su educación se gesta en un ambiente familiar culto y refinado y el estudio de las artes y humanidades lo inicia tempranamente. Prosigue cursos con el artista William Delamotte (5), con quien

Mary Graham: "Calle de Santo Domingo".
Ilustración para "Diario de mi Residencia en Chile,
1822". Londres, 1824.

aprende nociones del óleo y acuarela. La estancia de la escritora es motivada por el fallecimiento de su esposo, en la travesía del Cabo de Hornos y la sepultura correspondiente en Valparaíso. Sus apuntes y bocetos acuarelados de las zonas de Laguna Verde, Concón, Casablanca, Peñuelas, Paseo del Salto, Termas de Colina y Santiago se guardan en el Museo Británico. La primera versión del diario es de 1824, y al decir del traductor al castellano, los dibujos que contiene "revelan en ella una artista de felices disposiciones que sabe poner de relieve los rasgos más características de las cosas" (6).

De la infinidad de párrafos susceptibles de transcribirse, es atinente lo que escribe el día 8 de julio: "Hoy día estuvo a visitarme un joven nacido en Cundinamarca, pero educado en Quito, desea que le ayude a perfeccionar su gran talento natural para el dibujo. Ha estado antes algún tiempo en el buque de Lord Cochrane, en no sé qué puesto y ha manifestado poseer una notable aptitud en algunos bocetos de costumbres, etc." (7) "Mi alumno es agradable y perseverante, si bien algo indolente, está dotado de muy buen sentido y de un vivo sentimiento poético. Si estuviera en Europa, donde pudiera hacerlo ver hermosas pinturas y sobre todo mejores dibujos, no dudo de que llegaría a ser buen pintor; pero donde no tiene nada que ver que supere lo suyo, hay pocas probabilidades de que progrese gran cosa" (8). En seguida se explaya sobre la pintura colonial y ciertas esculturas en los interiores de iglesias y precisa las del templo de la Merced. Es lacónica: "...y si bien las Vírgenes tienen una dulce expresión que recuerda algo a las antiguas Ma-



donas de antes del Renacimiento, están mal dibujadas, y sobre todo, mal terminadas. No creo que haya actualmente en todo Chile un solo pintor, **nacional o extranjero** (9) y me duele que el país tiene aún que atender a muchas cosas de importancia más apremiantes que las bellas artes" (10). Lo anterior sufre apreciaciones en torno a su evidente concepción clásica de las artes plásticas.

Una de las láminas del referido diario, es una vista de la calle Santo Domingo de Santiago. Se distingue en un extremo de la composición una de las torres de la iglesia homónima y llama la atención el ángulo de observación escogido por la artista. Es una perspectiva con fachadas y detalles de ornato, vendedores y



Alphonse Giast: "La misión Muzzi en Valparaíso".
Acuarela, 19,7 x 17,4 cm. Biblioteca Central de
la Universidad de Chile.

transeúntes, que extiende el campo visual al estar ejecutada desde altura y como fondo la cordillera nevada. Esta placentera imagen acredita nociones sobre el dibujo y normas de la representación tridimensional, que se avienen a los registros de la inglesa.

De los cronistas y viajeros, lentamente la historiografía ilumina la personalidad y obra de Alphonse Giast. Su estancia presumible es entre los años 1820 y 1824. Hay un álbum que conserva acuarelas del misterioso artista, con motivos de Uruguay, Perú, Chile y Brasil. Una certifica su paso por Valparaíso al retratar, colectivamente, a los miembros de la misión Muzzi en Octubre de 1824 (11). Agrupa a cinco personeros y resalta sus facciones y anatomías, en una realización ar-

tística que induce ser directa del natural.

Otro conjunto de acuarelas, reunidas bajo el rótulo **De Santiago a Mendoza**, confirma un viaje a través de la cordillera y contiene múltiples escenas: caballeros andantes, jinetes, vendedores, tejedoras de chamantos, interiores de tiendas, damas y acompañantes, todas elocuentes y apreciables pruebas de las bondades de la pupila y dotes manuales de Giast. Son realizaciones de pequeña monta, bocetadas sin pretensiones e imposibles de soslayar en un recuento de los peregrinos de esos años.

En la segunda década del siglo pasado, Francia encarga al Barón de Bougainville una exploración e itinerario alrededor del mundo. Los resultados se materializan en publicaciones y en el **Journal de la navigation autour du globe de la frégate la Thétis et de la corvette l'Esperance pendant les années 1824-26**, impresa en 1837 adjunta un Atlas y variadas litografías, minuciosamente realizadas. Muchas asoman con acento de idealismo exagerado, pero son auténticos documentos gráficos, necesarios de conocer y difundir. El dibujante firma E. B. de Touanne. Dos conviene subrayar. Una, *Guasos des environs de Valparaíso et de Santiago*, ofrece una visión de un extenso paisaje montañoso, con jinetes de navegación. De composición simple, llama la atención la predisposición de cabalgaduras, escorsos y colorido del grabado. La otra, *Serenos, crieurs de nuit à Santiago*, es un rincón indeterminado de la ciudad. Un aire encantado y misterioso despliega la litografía, que acierta en el trabajo del claro oscuro por iluminaciones mortecinas de la luna.

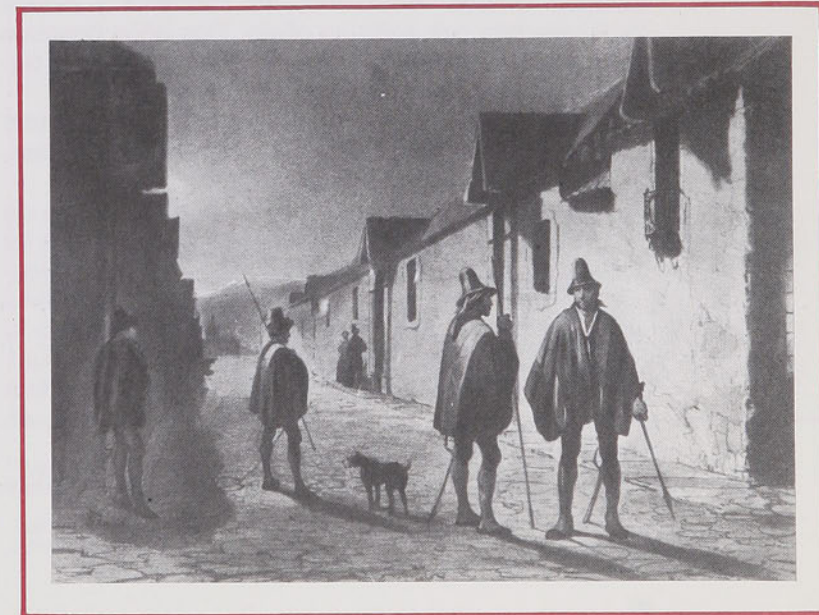
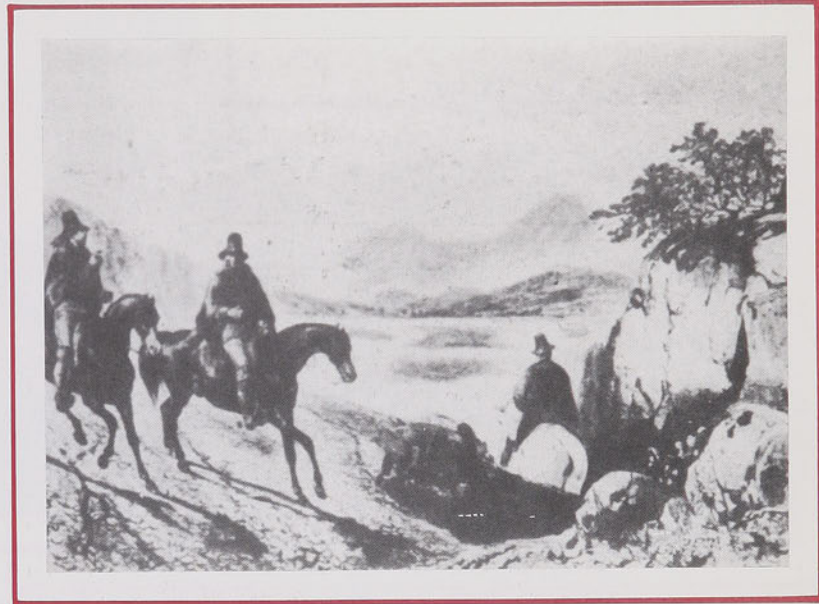
Alcides D'Orbigny (1802-1857), naturalista francés,

Edmond B. de La Touanne: "Guasos des Environs de Valparaiso et de Santiago". Litografía del Atlas "Journal de la navigation autour du globe de la frégate La Thétis et de la corvette L'Esperance pendant les années 1824, 1825 et 1826", del Barón H. de Bougainville. Paris, 1837.

recorre países de la América del Sur durante ocho años, por encargo del Museo de Historia Natural de París. Tras el viaje, realizado a partir del año 1826 y luego de permanecer en Brasil, Paraguay, Argentina y en la misma Patagonia, se edita en 1847 **Voyage dans l'Amérique Meridionale**, acompañado de un atlas, hoy escaso y difícil de ubicar. La publicación, dirigida por el viajero reúne cuantiosos antecedentes y las láminas que la integran son ejecutadas por un experto desconocido dibujante de apellido Sainson. De ellas, la titulada *Un guazo*, grabado a color del personaje tipo del campo chileno, aún cuando el paisaje y la ambientación son convencionales se aproxima a la vestimenta y atuendos del jinete.

En el año 1831, Carlos Darwin (1809-1882) se incorpora al buque de Su Majestad, Beagle, a cargo del huraño y enérgico capitán Roberto Fritz Roy (1805-1865). Efectúan estudios en la Patagonia y Tierra del Fuego y las referencias al país son positivas y estimulantes. El viaje que se extiende entre los años 1831 y 1836, concluye con nutridas publicaciones. Una, **Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle**, en su primera edición reproduce grabados de los aborígenes del extremo sur del continente y la ciudad de Concepción. Se suponen obras ejecutadas a partir de los dibujos y anotaciones del pintor inglés Conrad Martens (1801-1870), incorporado en la expedición náutica junto a Augustus Earle (1793-1839). Este último es hijo del pintor norteamericano James Earle y, como su padre, realiza estudios en la Royal Academy de Londres, entre los años 1807 y 1815. De los importantes compañeros en la institución, destaca William Turner (1775-1851).

Edmond B. de La Touanne: "Serenos, Crieurs de nuit à Santiago". Litografía del Atlas "Journal de la navigation autour du globe...", 1824, 1825, et 1826", del Barón H. de Bougainville. Paris, 1837.





Alcides D'Orbigny: "Un guazo". Grabado del Atlas "Voyage dans l'Amérique Méridionale...", 1826-1833". Paris, 1846.

Viaja por Italia y puertos del Mediterráneo, dejando apuntes y pequeñas pinturas. En el año 1918 visita los Estados Unidos. Residiendo en Filadelfia y Nueva York, practica con éxito su oficio. Dos años después su inquietud y anhelos aventureros lo conducen a Sudamérica y, en 1824, se dirige a Australia.

El año 1832 embarca en el Beagle, como dibujante y establece amistad con Darwin. Enfermo, sin embargo, debe permanecer en Montevideo.

Curiosamente, se conservan en el país dibujos de su autoría. Apuntes del Río Mapocho, algunos de sus puentes, vistas de las Termas de Cauquenes y escenas de muleros. En todos revela notables condiciones de dibujante. Rápido de trazo, mirada que retiene lo sustantivo de las formas observadas, agilidad manual, cada detalle y gesto gráfico constituyen una verdadera e inapreciable lección del modo de usar la línea, en una dualidad descriptiva y creativa.

Un viajante alemán, que vive dos años en Chile,

Edvard Poeppig (1798-1868), publica **Reise in Chile, Perú und auf dem Amazonen-strome während der jahre 1827-32**, edición en dos tomos y con litografías sobre la base de sus apuntes y dibujos. Sus observaciones, atinadas y rotundas, corroboran el extraordinario cariño por este territorio. Al azar, párrafos de la edición española, indican: "Más allá se eleva la capital, aparentemente sobre una planicie baja; es más vistosa que otras ciudades del país; la adornan numerosos y magníficos edificios e incluso una cúpula, y brilla hasta considerable distancia por el blanqueo que ostentan sus construcciones, prometiéndome más de lo que cumple cuando se la conoce de cerca" (12). "Gracias a los mayores recursos de que dispone, la sociedad de la capital se distingue por su mejor educación y costumbres más refinadas, pues si bien se buscarán en ella en vano ciertos hábitos que llamaban la atención hace todavía pocos años a los extranjeros y que merecerían de parte de ellos un juicio no siempre muy be-

nevolente, no desaparecieron junto con esas costumbres anticuadas y extrañas la amabilidad nacional y la obsequiosa urbanidad que caracterizan a todo el pueblo".(13)

"...Santiago ofrece algunos edificios que podrán llamar la atención al oeste del Cabo de Hornos, pero que no tienen suficientemente importancia para justificar una nueva descripción en este lugar. Uno de ellos, caracterizado más por su gran utilidad que por su belleza, el tajarar y malecón (un terraplén y una acequia), destinados a neutralizar el Mapocho, que a veces crece mucho, habían salvado en el invierno anterior a la capital..." (14).

Dos estampas conviene referir. **Thal von Concon und Campana de Quillota y Talcahuano in Chile.** Un paisaje y un puerto. El primero exalta la vegetación, el perfil de cerros y montañas y en un extremo inferior, dos jinetes. El otro, panorámica desde tierra, detalla con precisión, la arquitectura local y embarcaciones en la bahía. En el primer plano relucen especies arbóreas y plantas.

La cronología seguida en el arribo de extranjeros al país, conduce a la figura de Juan Mauricio Rugendas (1802-1858). Considerables informaciones existen sobre el artista bávaro y la bibliografía acrece, motivo por el cual se obvian datos biográficos o aspectos muy conocidos de su vida.

Dibujante, se enrola para América en una expedición científica, el año 1821, acompañando el Barón Georg Heinrich Lansdof (1773-1852) (15), en sus incursiones en Brasil. De vuelta al Viejo Mundo, edita en París, el año 1826 el Atlas **Voyage Pittoresque au Brasil**, de gran aceptación en el público.



Auguste Earle: "Paisaje del valle del Mapocho". Tinta y pastel graso sobre papel, 35 x 25 cm. Colección particular.

Auguste Earle: "Cordillera de Santiago". Grafito sobre papel, 31 x 52 cm. Colección particular.



Eduard Poeppigs: "Thal von Concon und Campana de Quillota". Litografía del Atlas "Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonenstrone". 27,5 x 42,5 cm. Leipzig, 1835.

En julio de 1834 arriba a Chile. Permanece casi diez años y el trabajo que emprende se ajusta a todo su comportamiento plástico americano: captación de lo popular y típico de las regiones y localidades que recorre, fundamentalmente en base a dibujos y apuntes coloreados. Abundantes bocetos se guardan en museos y colecciones particulares, pero, es preciso y justo, destacar su trabajo para el álbum de Claudio Gay (1800-1873). Este científico francés, contratado por el gobierno de Chile, a instancias de Don Diego Portales (1793-1837) investiga y redacta una completa historia del país, considerando aspectos de su geografía, flora y fauna, industria, comercio y estadísticas. Cerca de doce años demora en cumplir con la monumental tarea, que vierte en **Historia Física y Política de Chile**, de veinticuatro tomos y dos atlas adicionales. Editada en París, posee diez litografías de Rugendas. El mismo Claudio Gay es dibujante y se estiman en tres mil los bocetos tomados para la publicación, que, posteriormente, reelabora el litógrafo Federico Pedro Lehner (1811- ?).

Esas estampas son bastantes difundidas. Sobresa-

len varias. **Un Malón**, escaramuza de los araucanos destinados, principalmente, al rapto de mujeres españolas. Campea el dominio del dibujo y cabal conocimiento de los movimientos y escorzos, como asimismo el agudo dominio en la representación animalésca, cualidades artísticas de los antepasados del pintor. Resalta, también, **Trajes de la gente de campo**, composición que además es pintada al óleo por Rugendas y exhibida con el título de **Huasos Maulinos**. (16). El grabado **Paseo a los Baños de Colina**, aúna los intereses del artista bávaro: damas jóvenes en alegre grupo, cantando y escuchando música, jinetes; cabalgaduras; bueyes de tiro y paisaje.

El paseo en carretas es la distracción de las familias aristocráticas, y acá, nada menos, presenta a Doña Isidora Zegers de Huneeus (1803-1896), gran animadora de la vida artística chilena de antaño y entusiasta protectora del pintor.

Afortunadamente, el artista puede editar en Chile, el año 1838, el **Album de Trajes Chilenos**, que contiene entre otros grabados, **Arribano, Lacho, Carretero, Arriero**, impresos demasiado afamados. Son, empero, pruebas fehacientes de sus habilidades dibujísticas y genuinos indicios de las predilecciones por el hombre popular y anónimo, por los trabajos cotidianos y humildes que cualifican y singularizan un lugar y tiempo determinado.

Suelto, seguro y alegre lo muestran las realizaciones dejadas. Asoma como un reportero de la época que se encariña con el continente como nadie. Su proceder y obra no son todavía sobrepasadas en la historia de las artes visuales americanas, legando una lección plástica imperecedera y difícil de emular.

Reverso de la medalla es el francés Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870), trascendente personalidad del período. Su flema y parsimonia refrenan cualquier compromiso intenso con la realidad y los sistemas de vida americanos. En el país el artista se decide por el retrato. No pinta historias ni mitologías, temas que lo distinguen en Francia, atendiendo sólo encargos de los patricios y enriquecidos del momento.

Permanece en Chile once años, con intervalos, entre 1843 y 1857. Su labor y trabajo son vehementes, como para dejar una galería inestimable de rostros de las familias y personajes gravitantes de la época. No existe un catastro completo de su obra, pero se sospechan en seiscientos los retratos realizados, individuales o en grupos.

De sólida formación académica, purificada con el Premio Roma, en Italia, el año 1821, su vida cubre parte de la eclosión del romanticismo. Impávido, cuaja con moderación y palidez en su alma. Con todo, es un gran dibujante, de eximia maestría probada en el instante que se analiza cualquier cuadro, íntegramente suyo. Las pulcritudes del oficio saltan a la vista. El dibujo es la clave de su expresión en el ejercicio de las formas cerradas y líneas serpenteantes que incitan los sentidos del espectador en la robustez y precisión de los contornos.

Un dibujo poco difundido insinúa estas cualidades. Es un paisaje en proceso de boceto, suficiente para especular sobre las facultades gráficas del artista bordelés. Nominado **Vista sobre el Vesubio** y fechado



Juan Mauricio Rugendas: "Paseo a los baños de Colina". Litografía del Atlas "Historia Física y Política de Chile", de Claudio Gay. 28 x 36 cm. (F. Lehnert d'après Rugendas).

en 1822, a grafito y pluma no esconde las virtudes del pintor. Describe árboles, arquitecturas y una torre que se alza en el centro de la composición. Al fondo el volcán. Cuidado y prolijo, el esquema lineal anota variados detalles en atildada idealización. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) conoce al pintor. Le agrada su talento y admira su pintura. Escribe, laudatoriamente, sobre él, propiciando su estancia en Chile. En **El Progreso**, de Santiago, expresa, el día 3 de marzo de 1843, lo siguiente:

"Este aventajado artista está preparando en uno de los salones de la Universidad la exhibición de sus hermosos cuadros. El señor Monvoisin es un pintor histórico; su talento es por consiguiente creador, y está muy lejos de hallarse reducido a aquella simple sagacidad que basta para hacer copias de los objetos materiales." (17)



"...Debemos darnos la enhorabuena, como de uno de los más felices acontecimientos que ha podido haber para el país, de la venida del señor Monvoisin. La contemplación de sus obras despertará precisamente en nuestra juventud instintos artísticos. No faltará alguno, que dotado de la chispa del genio y dirigido por el hábil francés que ha querido venir a residir entre nosotros, alcance a ser pintor también, a ser su hijo o descendiente". (18)

Comentarios adicionales sobran. Otra visita ilustre llega al país el año 1841, es Doña Procesa Sarmiento de Lenoir (1818-1899). Nace en San Juan, Argentina, y es hermana menor de Domingo Faustino Sarmiento, político, periodista y animador de tertulias del período, el cual desempeña una gestión importante en la conducción de la Escuela Normal de Preceptores, creada en el año 1842.

Procesa y su hermana Bienvenida inician estudios en el Colegio Santa Rosa de San Juan. Las inclinaciones artísticas la guían a las clases de Amadeo Gras (19) y, en Chile, es alumna de Monvoisin. Su estancia en el país es fructífera, pues funda colegios en la ciudad de San Felipe y en Santiago. A su regreso a Argentina ejerce como maestra de pintura en la Escuela Superior de San Juan. Previamente, dirige en Mendoza la Escuela de Beneficencia (de artes y letras), centro de formación de las *"niñas distinguidas de la provincia"*. (20)

Cuando Domingo Faustino es Presidente de la República Argentina, Procesa Sarmiento organiza un salón de pintura que despierta entusiasmo en los artistas locales y que su hermano se apresura en destacar.

Su obra, que los indicios señalan numerosa, registra un **Retrato del Presidente Don Manuel Montt**; un **Retrato del pintor Monvoisin**, otro del **General Juan Gregorio Las Heras** (1780-1866), uno de **Dominguito**, hijo adoptivo de Domingo Faustino y naturalmente, muchos de su hermano.

Un álbum que se conserva (21) guarda poesías y acuarelas del pintor Benjamín Franklin Rawson (1819-1871), de Vicente Fidel López (1815-1903), de Juan María Gutiérrez (1809-1878) y de Las Heras.

Dos apuntes importa mencionar. El primero, **Arriero chileno**, refleja soltura y seguridad en los trazos y retención de lo sustantivo del tema. Esbozada y convincente es la carretera que se divisa, con sus dos animales echados en tierra. El otro, un retrato de **Monvoisin**, de gran jerarquía y penetración en la personalidad del pintor, es un trabajo más detenido y parsimonioso. El artista francés luce joven y su mirada de romántico inquisidor, tal vez con asombro advierte los frutos de sus lecciones.

Conviene citar otras opiniones de Domingo Faustino Sarmiento, que siempre evidencia un acercamiento al arte. Una es a propósito de la llegada de Monvoisin a Chile y la habilitación de la academia de pintura:

"Sabemos que se preparan algunas salas del Consulado para abrir en ellas la academia de pintura que dirigirá el célebre artista Monvoisin, nuestro huésped. El señor don Luis Borgoño, su discípulo en Europa, ha sido propuesto para presidir las clases, y sin duda que no ha podido hacerse una elección más acertada. El señor Borgoño tiene, además de los conocimientos que ha adquirido en la práctica de la enseñanza, que es una fuente de conocimiento quizá más abundante que el estudio elemental".(22)



Claudio Gay: "Carretero y Capataz". Litografía de "Historia Física y Política de Chile" (F. Lehnert d'après Gay).



Raymond Monvoisin: "Vista sobre el Vesubio".
Grafito sobre papel, 23 x 34 cms. 1822. Colección particular.

"...Aún no sabemos nada del plan que el gobierno se propone llevar en la forma de la academia de pintura. El conocimiento del dibujo está por fortuna muy generalizado entre nuestros jóvenes de la clase acomodada de la sociedad. Pocos son los que han hecho sus estudios en nuestros colegios que no hayan alcanzado a delinear con corrección un rostro, un cuadro o una academia. Pero hasta hoy todos estos estudios preparatorios se malograban por falta de aplicación. Nuestros colegios no habían producido un retratista que hiciese profesión de su talento; ni hemos podido enriquecernos con cuadros de alguna extensión que mostrasen el pincel chileno. La educación pública en esta materia ha estado trunca hasta hoy; terminaba sus tareas en el momento mismo que se preparaba a dar resultados, y hasta ahora estamos a merced de pinceles extranjeros". (23)

Otra que versa sobre el estudio del dibujo lineal y la publicación en el país de un opúsculo **"Elementos de dibujo lineal"**, patrocinado por el Ministerio de Instrucción Pública, es ilustrativa:

"...El decreto de erección de la Escuela Normal de instrucción primaria, incluye el estudio del dibujo lineal, entre los conocimientos profesionales de los alumnos que más tarde irán a regentar nuestras escuelas". (24)

"Para nosotros la adquisición de este precioso arte, no es simplemente un mero adorno; es algo más que un complemento necesario a toda educación, es el fin a que debe concluir la instrucción popular. En países tan adelantados como Francia, Alemania e Inglaterra, y en los que el cultivo de las profesiones industriales ha sido llevado a tan alto grado de adelanto; en países



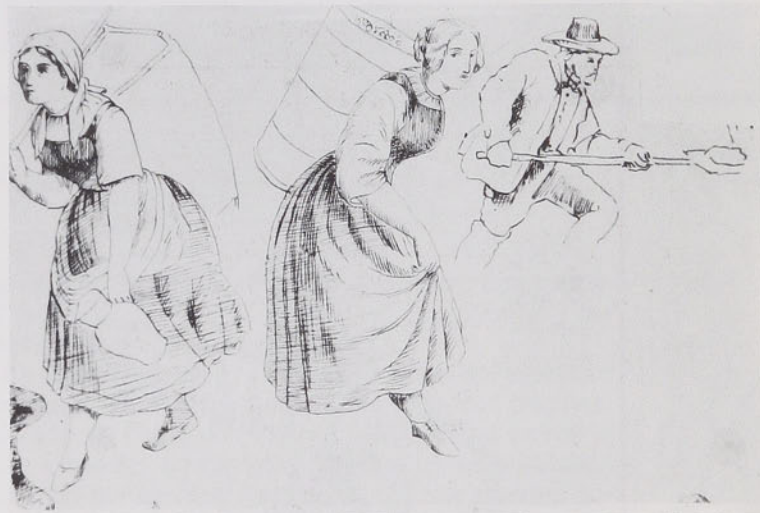
Procesa Sarmiento: "Retrato del pintor Raymond Monvoisin".

en que la mayoría depende para su subsistencia de la labor de sus manos, el dibujo lineal es tan necesario y de una aplicación tan práctica como la lectura, la caligrafía y el cálculo". (25)

Gran dibujante e inquieto hombre es Carl Alexander Simon (1805-1852). Reside en la zona sur del país, entre los años 1850 y 1852 y como se aprecia en otros casos, gradualmente, los conocimientos sobre su obra y personalidad aumentan a la luz de nuevas investigaciones. Uno de los estudiosos de su labor señala que su vida es "una página del más puro romanticismo, una auténtica fuga, en que cuerpo y alma vibran al unísono, en caídas y renacimientos, en pos de ideales inalcanzables". (26)

Su formación, en Berlín y Munich lo empapa del romanticismo reinante en la juventud germana. Viaja a Italia y con intervalos recorre la península. Visita Roma, Nápoles y Sicilia en compañía de su amigo músico Carl Banck (1804-1889). En la ciudad de Catania conoce a la familia Philippi, particularmente a Rodulfo Armando (1808-1904), que concluye la edición de uno de sus trabajos. Más tarde, en Wiemar, ejecuta ciertos encargos decorativos. Empero, sus creencias políticas y carácter insatisfecho apresuran su viaje a América. De Chile posee antecedentes por los relatos de Eduard Poeppig, Alcides D'Orbingny y del Barón Alexander von Humboldt (1769-1859).

Desembarca en Corral y deslumbrado por la naturaleza y riqueza forestal se instala en Valdivia. Peripecias, privaciones y fracasos en las actividades del campo lo obligan al quehacer de dibujante y pintor, para subvenir a necesidades imperiosas. Recorre Chiloé en el año 1851 y al siguiente se enrola como cronista gráfico en la expedición que pacífica Punta Are-

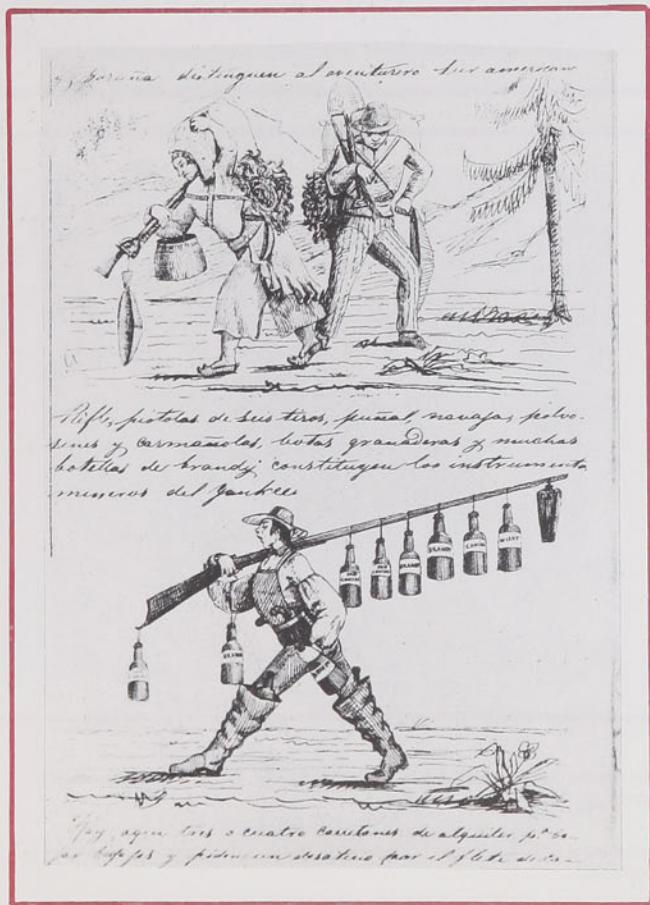


Alexander Simon: "Estudios". Tinta sobre papel, 8,5 x 12,5 cm. Colección particular.

Alexander Simon: "Interior". Tinta sobre papel, 7 x 11,5 cm. Colección particular.

Vicente Pérez Rosales: "Retrato de J. Ramón Elguero". Grafito sobre papel, 17 x 8,5 cm. Colección particular.

Vicente Pérez Rosales: Manuscritos publicados en Revista Pacifico Magazine. Vol. V, agosto de 1915, N.º 32, pág. 207.



nas, luego de los motines y revueltas de Cambiaso. El reciente designado Gobernador de Magallanes, Bernardo E. Philippi (1811-1852), también científico y nacionalizado, le presta ayuda, acongojado por su situación pecunaria. Ambos, sin embargo, mueren pronto en las cercanías de la ciudad y con diferencias de días, son ultimados por los indios lugareños.

Sin duda, sus logros artísticos son en el dibujo. Los originales infieren una mano segura y diestra, que no vacila en el trazo y el grafismo firme y flexible, delinea con intensidad pareja el contorno de las formas. Guardan movimientos y gestos sin perder jamás la condición de bocetos rápidos y circunstanciales.

Con visos de aventurero y dotes artísticas, la personalidad de Vicente Pérez Rosales (1807-1886) no puede omitirse al mencionar a los dibujantes de esos

años. De severa formación, realiza varias actividades y oficios: minero, comerciante, baqueano, empleado público y agente de la colonización en Valdivia. En esas experiencias conoce al hombre y lo revela en **Recuerdos del pasado**, una historia viva y permanente de Chile postindependiente. Existen dibujos de su mano. Todos ratifican una absoluta libertad de ejecución y desenfadado, sin caer en antojos y torpezas al tomarlos del natural. Otros, son estudios más detenidos, como, por ejemplo, el retrato que se le adjudica, reproducido en estas páginas. Lo curioso del escritor es que no tiene una formación artística sistemática y su obra es simple resultado del talento e inquietud personales.

Finalmente, de los dibujantes de la segunda mitad del siglo diecinueve, son atingentes las obras de dos alemanes. Uno es el naturalista, Rodulfo Amando Philippi. Graduado como Doctor en cirugía y medicina, en la Universidad de Berlín, pronto se dedica a la investigación y enseñanza de las ciencias naturales. Consejos de su hermano Bernardo y de Alexander Von Humboldt lo entusiasman a venir al país. Llega en 1852 y recibe encargos del gobierno para recorrer el territorio e indagar en los más variados campos del conocimiento. Fecunda es la tarea desarrollada, posible por su claridad mental, voluntad y apasionamiento por la investigación. Su dibujo es de grandes cualidades. Preciso, con aires de ingenuidad y candidez, es lo justo para mostrar y describir sin forzado retorismo o ampulosidad. Al decir de uno de sus biógrafos, Don Diego Barros Arana, *"tomaba vista de un paisaje no con aquellos rasgos y tonos rápidos y pronunciados que denotan al verdadero artista, sino con un esmero proli-*



Rodulfo Amando Philippi: "Plaza de Vicuña". Dibujo. Colección privada.

jo en todos los detalles que dan a conocer con exactitud las localidades, los accidentes del terreno y las condiciones de su vegetación". (27)

Bastantes láminas y dibujos perduran del científico y profesor. Dos son reproducidas en estas páginas. Del Valle del Elqui, una vista de **Vicuña**, que exhibe la plaza e iglesia, en fachada con dos torres e idéntica ubicación conservada hasta hoy. Trazos suaves, sobrios y de escondida elegancia describen la vegetación, personajes y cerros de los alrededores. Impresio-

Theodor Ohlsen: "Una taberna de la colonia". Tomado del Álbum Durch Süd Amerika. Edición de Louis Book & Sohn, Hamburgo y Leipzig, 1894.



na la eliminación de lo adjetivo del tema y la pureza de los contornos, confieren una atmósfera dominical a la estampa.

En **Los Baños de Colina**, que visita en varias oportunidades, anota los accidentes de la topografía del lugar, resaltando arbustos y la aridez del terreno. Este valle también fue tratado por otros dibujantes, como Rugendas y August Borget (1808-1877).

En la extrema Punta Arenas despuntan varios dibujantes. El de mayores méritos y abolengos artísticos es Theodor Ohlsen (1855- ?), de severa formación en el Instituto Artístico de Hamburgo, Academia de Artes de Munich y Berlín. Llega a Chile en 1883 y establece en Valparaíso como retratista de prestigio. Permanece cerca de una década y las anotaciones de las

costumbres y hombres australes, al parecer, corresponden a las entradas y salidas del territorio, vía el Estrecho de Magallanes. Observador contumaz, detiene en croquis y bocetos sencillos, escenas de la inhóspita vida cotidiana de los pioneros, denotando mano segura y pupila sagaz en lo contemplado. Edita en Alemania, al retorno, el álbum *Durch Süd Amerika*, joya bibliográfica y documento histórico plástico de innegable valor "auxiliar para el estudio historigráfico de una época particularmente interesante, ya que comprende el período del poblamiento colonizador y civilizador de las tierras meridionales, fenómeno social revestido con características de singularidad, dadas las circunstancias geográficas y naturales en que tuvo lugar". (28)

la academia de pintura,
los cursos de
arquitectura
y escultura
ornamental

Alberto Orrego Luco: "Desnudo". Grafito sobre papel, 20,5 x 25,5 cm. 1889. Colección particular.



es necesario remarcar que el año 1848 constituye un hito en el desarrollo de las disciplinas artísticas locales, pues oficializa e institucionaliza la enseñanza del arte en Chile con la creación de la Academia de Pintura.

El Reglamento de la Academia de Pintura estipulado en el Decreto de fecha 4 de enero de 1849, firmado por el Presidente Manuel Bulnes y el Ministro Salvador Sanfuentes, parece redactado por Alejandro Ciccarelli (1811-1879), el primer Director (1). Interesa su lectura y estudio de los cinco capítulos: **Objeto de la Academia; De los alumnos; Obligaciones de los alumnos de número; Horas de estudio y régimen del Establecimiento y, Premios** (2).

En transcripción, a la letra de los primeros artículos

se infieren sus propósitos:

- Art. 1. En la Academia de Pintura de Santiago se suministrará la enseñanza elemental del dibujo, para servir de introducción a todos los ramos de artes que suponen su conocimiento. Mas su principal objeto es un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la Academia.
- Art. 2. El curso principal de la Academia constará de las siguientes clases: 1.^a, Dibujo Elemental de la estampa dividida en tres secciones. La 1.^a, sección estudiará principios y cabezas; la 2.^a, extremidades; la 3.^a, la figura entera. La 2.^a clase pertenecerá a la imitación del relieve o estatuas, y tendrá las mismas secciones que la anterior. La 3.^a completará el curso de dibujo para la composición histórica

Pedro Lira: "Retrato". Grafito sobre papel,
37,5 x 20 cm. Colección particular.

por medio de la imitación del modelo vivo, de un curso de anatomía práctica y otro de pintura y ropajes del natural.

Art. 3. Recorridas las anteriores clases por el alumno, principiará su curso de composición. (3).

Las conclusiones extraídas de esta lectura, se resumen esencialmente en las siguientes: 1) el dibujo se reconoce como base de **"introducción a todos los ramos de arte"**; 2) es primordial el dibujo de la figura humana, se presume por láminas o figuras; 3) solo en el género histórico se insiste en **"la imitación del modelo vivo"** y, 4) existe un curso de **"anatomía práctica"** que complementa, al parecer, los estudios anteriores.

El espíritu del Reglamento es halagador. Es obvio que su concepción obedece a las ideas del neoclasicismo, en boga aún en la mitad del siglo y es fiel a la tradición y esquema organizativo de las antiguas academias italianas y francesas, verbi gratia: supremacía del dibujo por sobre el colorido, superioridad del tema histórico y predominio de la razón por la emoción en la creación. (4).

Sorprendente es la lectura en el capítulo siete, artículo tercero con la insinuación del **"Concurso Roma que a su tiempo establecerá el Gobierno"** (5), para estimular a los alumnos de número que el mencionado reglamento indica.

También es una curiosidad la publicación, en esos años, de ciertos decretos oficiales, como aquél que establece **"Una Sala de Pinturas en que se reúnan to-**



dos los cuadros de méritos que haya pertenecientes al Estado" (6).

Bastantes estudios críticos existen sobre el significado de la Academia y sus procedimientos. No es oportuno repetirlos, pero sí señalar que al cabo de algunos años se oyen voces disidentes derivadas de la imposición inflexible de normas. La enseñanza de una disciplina creativa requiere, como ninguna, la participación de la imaginación y subjetividad del creador y uso de un criterio versátil y personalizado en la docencia.



El pintor Pedro Lira Rencoret. Fotografía del año 1900.

Quien encarna y encara la rebeldía es Antonio Smith Irisarri (1832-1877), alma peculiar y curiosa. Sobresale en él su temperamento renuente a los gustos y modelos imperantes en la época. Tempranamente, a los diecisiete años, su vocación lo lleva a los cursos de Alejandro Cicarelli y es un aventajado estudiante, como lo certifica la obtención del Segundo Premio en el Concurso correspondiente al primer semestre del año 1850. Empero sus inclinaciones y predilecciones por el paisaje y la naturaleza no se avienen a las lecciones del maestro italiano y se margina de la institución.

De su vida aventurera importa subrayar la estancia en Europa, entre 1861 y 1865, visitando museos y copiando a los grandes maestros. Después, la apertura en Santiago de un taller de pintura, frente a la Academia. Allí se reúnen Pedro Lira Rencoret (1845-1912), Onofre Jarpa (1849-1940), Cosme San Martín (1850-1906), Pedro León Carmona (1854-1933), Alberto Orrego Luco (1854-1931), Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909), entre otros, entusiasmándolos e incitándolos en el género del paisaje.

Inicia una labor de caricaturista en **El Correo Literario** en el año 1858 y en algunas de ellas no vacila en reírse de sí mismo, evidenciando un humor que nace de su propia figura y oficio pictórico.

Las búsquedas indican que las caricaturas aparecidas en los diez ejemplares iniciales son las primeras en Chile y el artista *"no recurría a grandes deformaciones ni técnicas usuales. En muy pocas líneas, ridiculiza las características tanto físicas como espirituales a sus personajes, conservándoles el parecido. Dibuja con lápiz de grasa sobre piedra litográfica, técnica que no permite borrar. Debido al estado rudimentario de la imprenta en Chile, tenía que hacer el dibujo al revés para que en la impresión quedara al derecho"*. (7)

Las apreciaciones en torno a su obra y vida se suman y revalidan su gravitación en el medio. Sin embargo, los juicios que emite Pedro Lira en condición de ex alumno, compañero y amigo, son dignos de reiterarse:

"En las agitaciones políticas que, durante la administración Manuel Montt, precedieron a la revolución del 59, Antonio Smith tomó parte en la publicación de

“El Correo Literario”, como caricaturista de esa famosa revista literaria y política. Fueron las caricaturas de Smith las primeras que se publicaron en Chile; y el éxito de ellas fue tan brillante que han dejado entre nosotros una huella imperecedera, después de haber grabado en todas las memorias el nombre del espiritual y aplaudido artista”. (8)

“...Smith fue, para su tiempo, el primer paisajista chileno, más todavía, fue el inventor de este género en su país: fue también el inventor de la caricatura entre nosotros en una época en que, recién inventada la fotografía, no se contaba con este precioso recurso para su cultivo. En esos dos géneros, las cualidades de Smith son enteramente diversas y aún opuestas: en el paisaje, es un soñador y un melancólico; en la caricatura es un observador picante y hasta mordaz, pero siempre espiritual”. (9)

De los artistas adscritos a los enunciados de la Academia de Pintura y acertado botón de muestra por la visión, postura artística y fidelidad a ellos es Pedro Lira. Pintor conocidísimo, impulsa loables iniciativas en la difusión del arte y su pensamiento estético se vislumbra en sus escritos.

La tarea del pintor es vasta. Traduce al castellano la **Filosofía del Arte**, de Hipólito Taine (10), y edita el **Diccionario Biográfico de Pintores**, en cuya introducción acota: “...busqué con avidez algún libro manual que me diera a conocer a los pintores más distinguidos de todos los países y de todos los tiempos hasta nuestros días. El no haberlo encontrado ni entonces ni posteriormente, ha sido la razón determinante de los estudios y publicación del...” (11)

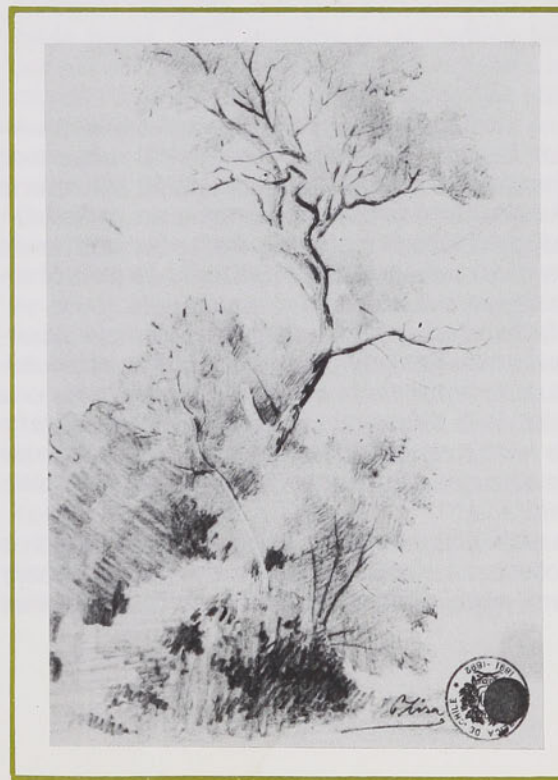
Pedro Lira: “Paisaje”. Grafito sobre papel, 32,5 x 21,5 cm. Colección particular.

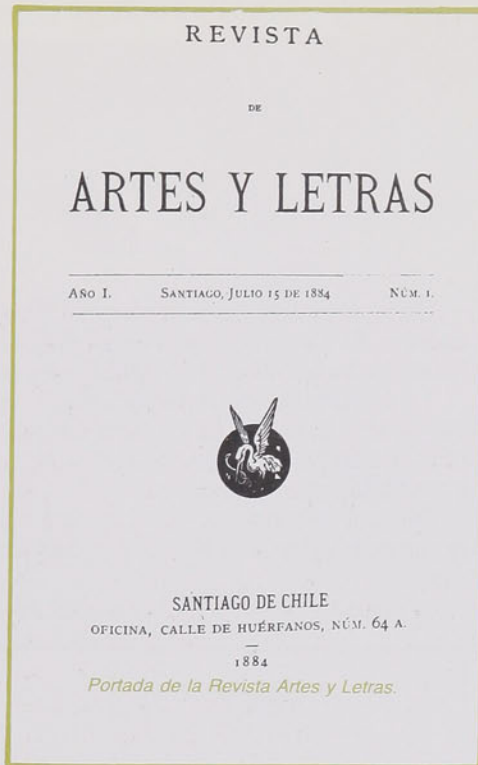
Otros artículos los publica en la **Revista de Artes y Letras**, **El Correo Literario**, la **Revista Ilustrada**, la **Revista de Santiago** y la **Revista Selecta**.

En la **Revista de Artes y Letras** hay dos artículos del pintor. Uno, **De la Pintura Contemporánea**, y el otro, **Bastien Lepage**, póstumo homenaje al pintor francés fallecido joven.

Del primero emana con claridad su concepción de la pintura. Valen las citas de sus párrafos esclarecedores:

“...Ante todo, ¿cuál es la palabra adecuada para ca-





racterizar la pintura contemporánea? A la escuela de principios del siglo se la llama estatuaria; a la que le sucedió escuela romántica. Y, aunque no sea un término adoptado, hay razones para creer que la de nuestros días será apellidada más tarde escuela pintoresca, o de cualquier otro modo equivalente.

En efecto, si los resortes de que se servía la escuela de David eran tomados principalmente de la escultura estatuaria; si los de la escuela siguiente eran una derivación de la literatura romántica; los de la nuestra son ante todo pintorescos, es decir que no emanan de otro arte sino que pertenecen propiamente al dominio de la pintura". (12)

"...Un artista de nuestros días compone sus cuadros de otro modo. La clave de ellos es algo que entra ante todo por la vista; es la combinación de ciertas masas

de sombra con otras masas de luz, la armonía entre un cierto grupo de colores; la relación rítmica de las formas que constituyen el total; todos, como usted ve, medios o recursos privativos de la pintura. De aquí el nombre de **pintura pintoresca**, en contraposición a la **pintura escultural** de principios del siglo y a la **pintura literaria o romántica de 1830**". (13)

"...Otro tanto sucede en el grupo naturalista y en el que podríamos llamar **fotográfico**, porque, como la fotografía, tiene la pretensión de pintarlo todo, aún en sus menores detalles". (14)

Las siguientes líneas redondean su pensamiento:

"...Aún la manera de dibujar se ha transformado. Antes se procedía por análisis y ahora se sintetiza en lo posible. Un antiguo pintor de la escuela clásica principiaba por dibujar el esqueleto de un hombre, luego agregaba los músculos y concluía por la túnica o la levita". (15)

"...Actualmente principia un estudiante por establecer una serie de luces y sombras que dan la más perfecta idea posible del modelo que le ocupa, y el dibujo del desnudo y aún del esqueleto no entrarán allí si no como especie de comprobantes, a fin de corregir la disposición de un contorno o de un pliegue fuera de lugar". (16)

Hasta aquí las citas que coligen el ideario del pintor.

Dominan en ellas su posición ante la pintura y la historia. A la formalidad del neoclasicismo la denomina pintura escultural o estatuaria, por el énfasis de las formas cerradas con líneas gráciles. A la pintura romántica la designa literaria y a la de su época, pintoresca. Denotan comprensión de las variables de los medios



Nicanor González Méndez: "Retrato de dama".
Carboncillo. Publicado en la Revista
Instantáneas.

de representación visual y se comprende con lucidez la importancia que concede al dibujo en estas sendas.

Dibujos guardados del pintor reflejan propósitos y merodeos académicos, espinosamente desprendidos en su vida. Sus ideales se prolongan en la docencia y su influjo se cimienta como Director de la Academia de Bellas Artes, entre los años 1892 y 1907.

Sus discípulos son modelos de sus convicciones y acérrimos seguidores de sus aguas doctrinales. Un perfecto continuador es Nicanor González Méndez (1864-1939), pintor que cubre todos los géneros con decoro y honestidad, alcanzando excelencias los retratos al óleo, pasteles o grafitos. Los últimos manifiestan con holgura su talento. Buena parte se aprecia en

las ilustraciones que publica **Instantáneas**, semanario que circula en 1900 (17). A la pluma, carboncillos o lápices, jóvenes y viejos decréptos logran perfección en sus facturas llanas y sin pretensiones.

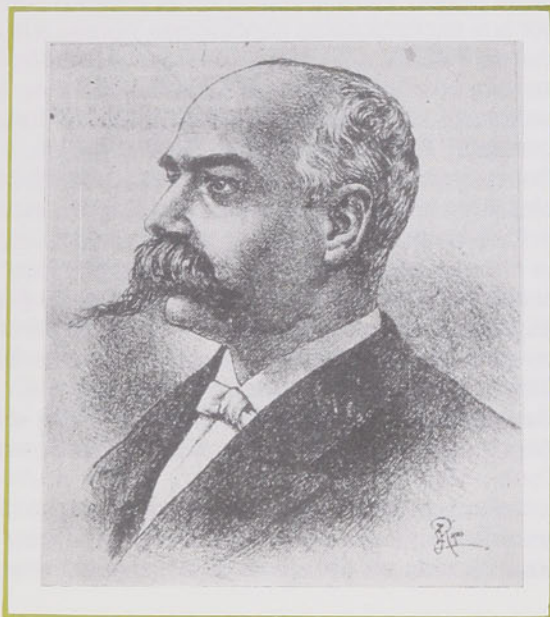
Sin embargo, desde el siglo pasado la mera ilustración y dibujo para impresos tiene cultores aventajados. Dos destacan: José Calixto Guerrero Larraín (1838-1895) y Luis Fernando Rojas (1854-1942). El primero es artista de gran cultura, sin rival en sus años. Deja parte de su creación volcada en los álbumes de las damas distinguidas de la capital. El otro, singular y desconocido dibujante, proviene de Valparaíso, de un humilde hogar. Inicia estudios en el Instituto Nacional y por sus excepcionales condiciones ingresa a la Academia de Pintura, a los cursos de Cosme San Martín. Desarrolla una hermosa tarea como ilustrador en la prensa vertida en los periódicos **La Epoca**, **El Nuevo Ferrocarril**, **El General Piliilo**, **Padre Padilla** y **Padre Cobos** y, además, en las revistas **La Lira Chilena**, **La Lira Ilustrada**, **El Peneca** y **La Revista Cómica**.

Desde el año 1875, fecha que abandona la pintura, se aboca a la ilustración de episodios históricos y costumbristas, combates navales y batallas. El éxito tenido incita a diversos historiadores a conseguir su colaboración para las ediciones de sus trabajos. Dibuja el **Album de las Glorias de Chile**, de Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886); **Historia de Chile**, de Diego Barros Arana (1830-1906), y ciertos estudios de José Toribio Medina (1852-1930).

Artista de aceptación masiva y popular, sus labores en la litografía marcan una etapa de esplendor al conciliar las virtudes del dibujo, la descripción anecdótica,

el trasfondo histórico y cariño evidente por el oficio. Seguidores deja en la caricatura, obteniendo aplausos como intérprete de las inquietudes y devaneos de la sociedad chilena.

Empero en las publicaciones de los primeros años del siglo veinte cooperan artistas con obras que reproducidas en blanco y negro o colores alivianan los textos y hacen placentera su lectura. En las revistas se percibe el aprecio a la ilustración en la referida **Instantáneas, Sucesos** (1903), **Zig-Zag** (1905), **Corre Vuela** (1908) y **Pacífico Magazine** (1913). Los periódicos



no permanecen ajenos a la imagen gráfica. Abren sus páginas, además, a los literatos y se ejerce de modo incipiente la crítica de arte en **El Mercurio** (1900), **El Imparcial** (1905) y **La Opinión** (1915).

Inexorable, el paso del tiempo define los estilos artísticos y la enseñanza académica se desprestigia y cae en desuso. La labor de los ilustradores es suplantada por imágenes provenientes de la fotografía, obligándoles a innovaciones en sus quehaceres.

Postreros dibujantes adictos a la representación mimética son Juan Antón Sepúlveda Acuña (1879-1958) y Carlos Dorlhiac (1880-1973).

Juan Sepúlveda se empapa del espíritu de la enseñanza naturalista. Su persona y obra está olvidada en la historia del arte y, sin embargo, posee innegables atributos como dibujante, pintor y escultor. Nace en Angol y a los quince años es alumno de Pedro Lira en Santiago. Conoce a Ernesto Molina (1857-1914) que lo forma apropiadamente. Viaja a España becado el año 1917 y participa activamente con la Generación del Año Veinte hispánica. A su retorno se aboca a la docencia de las artes plásticas en liceos de Concepción y Valdivia. Su dibujo es fino y de trazos seguros. Los aciertos son los bocetos y apuntes, de pequeños formatos, de gran enjundia y solvencia lineales. Una aguada en tinta avala lo anterior. Unas cuantas manchas figuran un muchacho de pantalón corto, develando capacidad de síntesis, sentido de la forma plástica y precisión en el tratamiento de luces y sombras.

Carlos Dorlhiac gesta una obra de fuerte naturalismo. Nace en Burdeos y a los ocho años llega a Chile en compañía de su abuelo litógrafo, con quien se for-

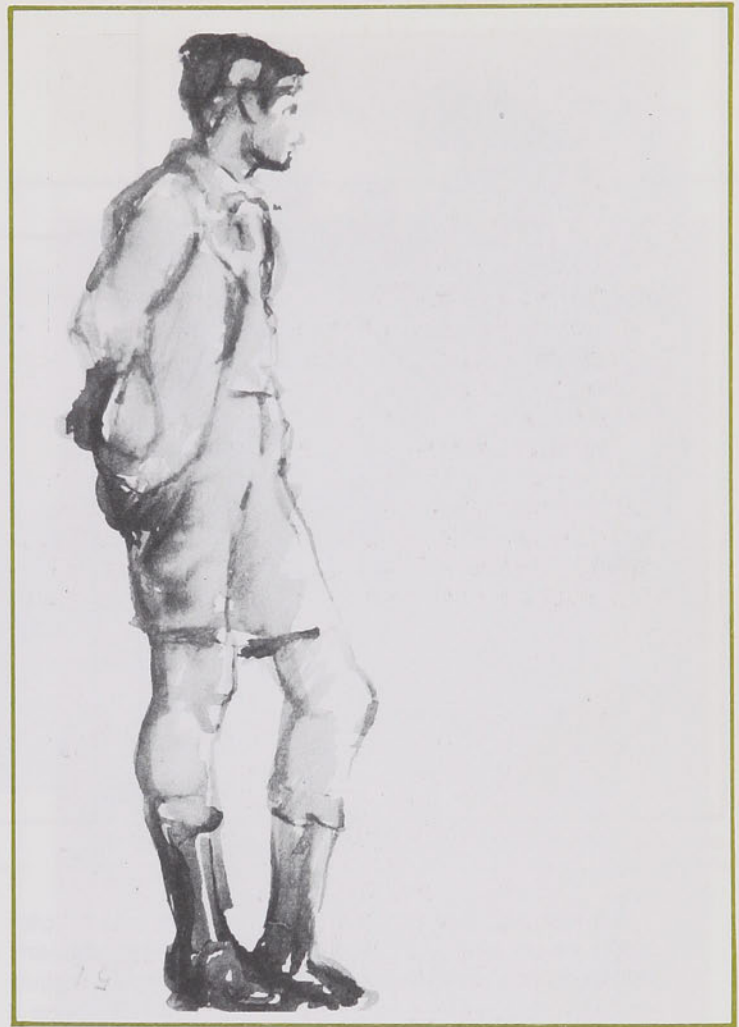
Luis Fdo. Rojas: Dibujo. Retrato de Benjamín Vicuña Mackenna.

Juan Antón Sepúlveda: Niño. Aguada sobre papel,
11 x 19 cm. Colección particular.

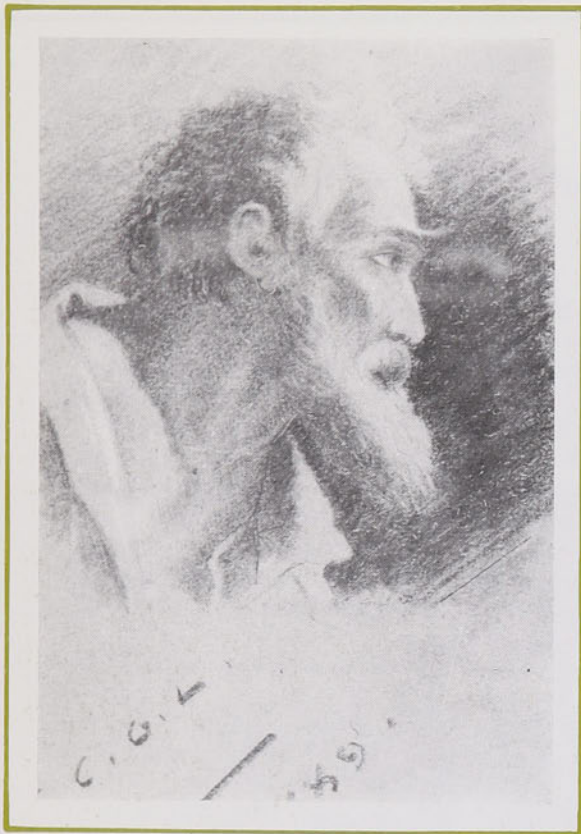
ma en los secretos artísticos. Instalado en el sur del país, pronto reconoce en Nicanor González Méndez un maestro y orientador. Sus láminas, a la retaguardia de la modernidad y al margen de lo académico, no destiñen en su verismo. Cuando se decide por el dibujo a la pluma emprende un viaje a contracorriente, pero es sincero y declara: *"Si hubiera de comenzar de nuevo, creo que volvería a cometer la misma tontera. Las infinitas posibilidades que fui descubriendo, paso a paso, con esta noble herramienta me llevaron a dedicarme exclusivamente a ella, buscando llegar a algo totalmente mío, sin bulla ni alharacas... pero mío"*. (18)

El avance de la tecnología determina el reemplazo de los cuadernos de apuntes, croquis y ediciones de grabados por la daguerrotipia y fotografía. Diez años antes de que en Chile se cree la Academia de Pintura, en París el año 1838, se anuncia que la sociedad científica de Nicéforo Niepce (1765-1833) y Louis Daguerre (1789-1857) fija las imágenes gestadas en el interior de la cámara oscura. Desde años investigan sistemas de retención de estampas en placas minerales.

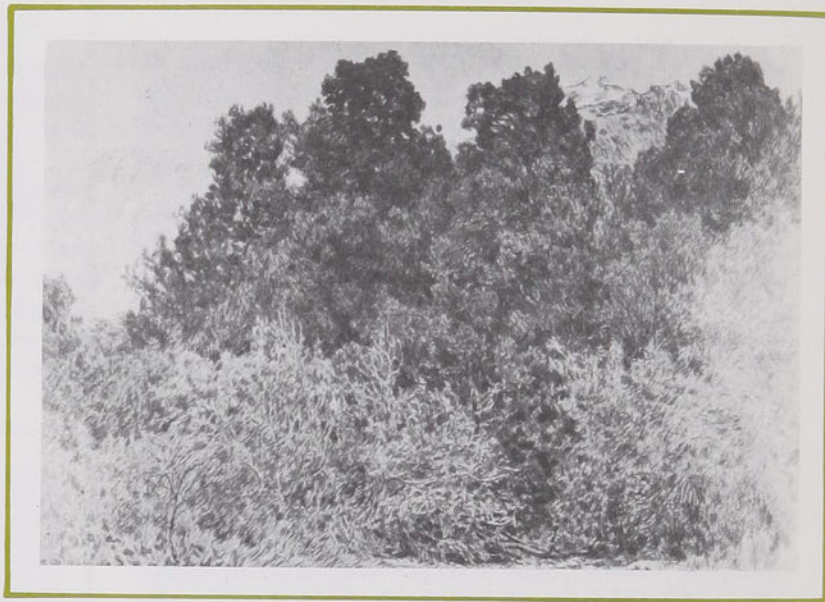
Las polémicas del invento son acaloradas y encontradas. Unos proclaman y vaticinan el fin de la pintura, otros serenos y parcios, acotan que es bella y precisa, pero que es inconveniente divulgarla. Los menos son abiertos partidarios de ella y, entre éstos, el inefable Eugene Delacroix (1798-1863). Sin ambages afirma: *"Que un hombre de genio se sirva de la daguerrotipia como hay que usarla, y se elevará a una altura que no conocemos"* (19). Con sagacidad señala las limitaciones: *"Sin embargo, no hay que olvidar que la daguerrotipia no debe ser considerada más que como intro-*



ductor encargado de iniciarnos más en los secretos de la naturaleza, ya que, a pesar de su asombrosa realidad en algunas partes, todavía no es sino un reflejo de lo real, una copia en alguna medida falsa a fuer de ser exacta" (20). La visión del artista presagia las discusiones venideras.



José Calixto Guerrero Larrain: "Viejo". Carboncillo sobre papel, 27 x 20 cm. Colección particular.



Carlos Dorhliac: "Paisaje". Grafito sobre papel, 27 x 34 cm. Colección particular.

La historia, por otra parte, demuestra que la fotografía es un acicate a la pintura. En décadas siguientes, cada una de ellas se procura un camino y objetivo exclusivos. En cierta medida el dibujo se entorpece y le cuesta tiempo reponerse y alcanzar momentos de gloria. Las corrientes modernas del siglo veinte –cubismo y expresionismo– lo animan y remozan. A su vez, la fotografía, rival de la pintura, en su quejumbroso deambular, auxilia al grabado e incrementa en dos de sus ramas: el cine y el video, expresiones contemporáneas que atraen prosélitos considerables.

Las pequeñas historias de la Arquitectura y la Escultura en Chile revelan, igual como en la Pintura, los influjos marcados de Europa y los afanes del Estado por dotar de instituciones culturales y educacionales al país.

Ejerce una influencia notable en las bellas artes y progreso de la arquitectura del siglo pasado el francés Claude François Brunet Debaines (1799-1855), artista recomendado al Gobierno por el Director de los Museos Reales de Francia. Llegado a Chile en 1848, al año siguiente, "se hace sentir de un modo imperioso la

conveniencia de establecer una escuela de arquitectura para generalizar en Chile el conocimiento de este arte y formar arquitectos que puedan, sin socorros extraños, satisfacer las necesidades del país..." (21). Su programa contempla una historia compendiada de la arquitectura, desde sus orígenes hasta el Renacimiento; referencias a la arquitectura francesa de los siglos XVIII y XIX, naturalmente, cursos de dibujo lineal arquitectónico en los que se incluye la ornamentación aplicada a monumentos.

Discrepancias sosas determinan la creación, el 17 de noviembre de 1849 de una clase de arquitectura adscrita al Instituto Nacional, bajo la dirección del arquitecto europeo. Se aplica a la enseñanza del dibujo de adornos, figuras y composiciones y proyectos de edificios en los que se emplean elementos del arte arquitectónico: órdenes, sistemas de construcción, elaboración de planos, etc.

La acción del artista es vasta. Dota en parte a la ciudad de Santiago de una fisonomía edilicia clásica, sabiamente incorporada al medio y entorno urbano. Discípulos que continúan su labor son Manuel Aldunate y Avaria (1822-1904) y Fermín Vivaceta (1827-1890).

Los cursos de Escultura se estipulan por Decreto 262 del 24 de mayo de 1854 al crearse la Escuela de Escultura Ornamental y Dibujo de Relieve para Artesanos. Entre los considerandos que fundamentan la decisión del Estado se manifiesta que *"el aprendizaje del dibujo lineal no puede ofrecer todo el provecho de que es susceptible, para los constructores de edificios i ebanistas, como para los que se consagran a otras artes u oficios con que aquel tiene relación, si el artesa-*



Pablo Burchard: "Arbol". Tinta y pastel graso sobre papel, 17 x 12 cm. Colección particular.

no no se halla capaz de ejecutar en relieve lo que aprende a dibujar, adquiriendo principios elementales de escultura". (22)

Lo que se persigue queda claro: formar artesanos peritos y calificados en las artes aplicadas. A cargo de los cursos queda otro francés: August François, artista

de temperamento clásico, escultor segundón e imbuido de la estatuaria imperante en Europa en el siglo diecinueve. Empero, su tarea docente es fructífera y a su lado se forman los primeros escultores nacionales como José Miguel Blanco (1839-1897) y Nicanor Plaza (1844-1918).

juan francisco gonzález:
primer moderno

e

l panorama histórico cultural en el siglo XX en Chile es controvertido y dinámico. Consta decisivos acontecimientos que repercuten hondamente en la vida de la Nación.

En el ámbito de las artes plásticas y visuales, el desarrollo de las manifestaciones artísticas guarda un parangón con las escuelas internacionales y permanece vigilante a las posiciones que se urden en los núcleos mundiales.

Vientos renovadores se aprecian en la actitud que asume la llamada Generación del año Trece, apelativo impuesto por la fecha de una exposición. A los primeros nombres de Abelardo Bustamante (1888-1934), Pedro Luna (1896-1956), José Prida y Guillermo Maira, pronto se suman otros. Es el cimiento de la modernidad estilística.

Empero, si de modernidad se trata, debe subrayarse la personalidad sin par de Juan Francisco González (1853-1933). El “**maestro**” González mantiene una perenne juventud y vitalidad creativas, y “*la fogosidad*

de su temperamento, el convencimiento de su vocación, su actitud viril para defender su posición y su pensamiento, o atacar con su pluma o su palabra lo que le parecía equivocado, torpe o grosero, atraía a la juventud la que encontraba en el maestro un respaldo sólido a sus inquietudes y sueños". (1)

Dificultades paradójales tiene Juan Francisco González para ejercer la docencia en la Escuela de Bellas Artes. Hay un dato curioso: siempre imparte clases de dibujo, particularmente, croquis. Cree, con plena convicción, que es lo único enseñable.

Su pensamiento estético es vertido en conferencias y escritos. No siempre los artistas son explícitos y coherentes en sus especulaciones teóricas, pero, en González se da claridad conceptual y madurez.

Pertinentes son ciertos párrafos de un discurso conferencia, dictado el año 1906, sobre la enseñanza del dibujo:

"Hai entre nosotros i hasta en las clases mas influyentes de nuestra sociedad un defecto mui conocido que suele malear o esterilizar las mejores intenciones.

Cierta presunción de suficiencia que desdeña la colaboración colectiva o especial en lo relativo a las cosas que le son más ajenas.

Dentro de esa presunción se ha establecido la enseñanza del dibujo sin consultar a los que por su profesión debían contribuir con sus conocimientos a una acción atinada.

La Universidad misma ha procedido con inesperienza, permitiendo esta enseñanza a un personal cuya preparación no ha sido probada como buena, para el caso especial de aplicarla en nuestra educación". (2)



El pintor Juan Francisco González.

"...La educación moderna reconoce además en esta enseñanza, el medio más poderoso y eficaz de desarrollar en el niño el espíritu de observación, y la acentuación del carácter individual: ideales que procuran con afán los nuevos educacionistas.

Pero hay todavía sobre estas adquisiciones una no menos apreciable, que se puede obtener de la enseñanza inculcada con método apropiado; y es la de llegar a ver, inteligentemente.

Como se sabe, mirar no es sinónimo de ver.

Es solamente la educación por el arte lo que puede cultivar nuestro ojo, a fin de saber apreciar lo que cae bajo nuestra mirada.

Contrariamente a los métodos científicos que proceden por análisis, en el arte se procede por síntesis.

En la profesión se llama, ver grande, es decir, ver, antes que los detalles, el conjunto armonioso, sóbrio y justo de lo que miramos.

El arte mismo es una serie de síntesis, y los más grandes artistas son los que han sabido percibir imperceptibles la bella simplicidad". (3)

No existe una voz disonante en la estimativa y ponderación actual de la obra de Juan Francisco González. El artista ha merecido estudios, monografías, aproximaciones, exposiciones, etc., tendientes a poner de relieve sus capacidades y talentos superiores. Por lo mismo, es oportuno referir cierta crítica adversa y desenfocada que enjuicia acremente su trabajo. Corresponde a un artículo en la Revista **Instantáneas**, de Augusto G. Thomson y que en lo puntual señala: "... y acerquémonos al rincón de Juan Francisco González, un trecho de salón incendiado en una bacanal de

colores, todo el prisma revuelto en composición irritante.

Hay unas flores al aire libre con el número 38, que verdaderamente resplandecen, un jarrón con hojas color escuditos recién sellados, que el autor llama **Otoño**, y un apunte pequeñito, **Madrid desde la Vega**, en que la perspectiva es sorprendente, abarcando extensas distancias, pero lo demás ¡oh mi Dios! la borrachera de colores que mareaba a Juan Francisco González ha degenerado en **delirium tremens**; el pintor de todo eso es un desequilibrado que da pinceladas locas, sin acordarse que hay algo que se llama dibujo, y otro algo que se llama naturaleza y, todavía otro algo que la gente denomina sentido común.

Hasta aquí González ha tenido fama por sus **manchas**; pero a él le pasa lo que a los niños de silabario, nombran a primera vista una letra, ligan una sílaba, hasta con algún trabajo pronuncian una palabra, pero cuando se trata de leer una frase completa se enredan y hacen un zambardo.

González toma vigorosamente un punto, un circuito pequeño, lo hace vivir, palpita, pero cuando quiere dar abarque a un trozo más amplio de naturaleza fracasa, su colorido se hace ofuscante y molesto, sus lejos no están determinados; en fin, aquello es una paleta en que se hubieran vaciado tubos repletos de carmín y violeta.

No se ciegue González por las alabanzas de muchos; aquí los críticos, es decir, los que imponen al público su personal opinión, cifran su snobismo en aplaudir lo que nadie entiende; lo bueno, lo que no es falso;



Edificio de la Academia de Bellas Artes, construido en el año 1910. Hoy es la sede del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

lo que es naturaleza se impone al vulgo. Se me cree á mí exagerado; sitúese cerca de sus lienzos, y seguramente oirá decir á cualquier persona sencilla que sin muchos conocimientos se abandona á la impresión del

instante:

¡Qué barbaridad!". (4)

Así era la crítica de arte en esos años. Por cierto el escrito causa más de un desagrado a su autor.

la generación del trece: una identidad criolla

en los años inaugurales del siglo XX, el arte chileno es aún tributario y depositario de la tradición francesa. El Director de la Academia de Bellas Artes, el escultor Virginio Arias (1855-1941), contrata el año 1908 al profesor y pintor español Fernando Alvarez de Sotomayor (1875-1960). Este orienta su docencia hacia el conocimiento de modelos, estilos y personalidades del arte hispánico, abandonado desde la época de la Independencia, por comprensibles razones.

Alvarez de Sotomayor propicia en sus alumnos una pintura antropomórfica, estimula el rescate de tradiciones populares e impele el cultivo del costumbrismo.

Se principia así una pintura centrada en el hombre y su medio. Sujeto y objeto pictórico quedan predestinados.

Es oportuno extraer algunos párrafos del Discurso que el maestro hispano lee en el acto de su recepción pública en la Academia de Bellas Artes de San Fer-

Virgilio Arias: "Busto de joven". Carboncillo sobre papel, 50 x 42 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

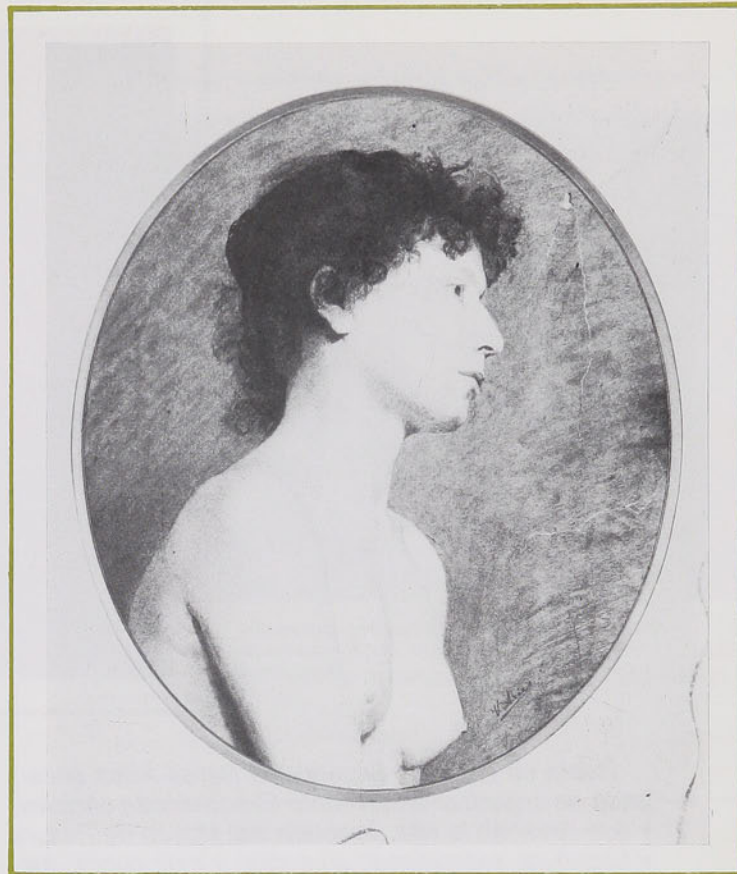
nando, el año 1922 y que dan la clave de sus intenciones pedagógicas:

"Y ahora voy a exponeros muy brevemente la impresión de mi viaje a América. En el año 1908 me vi inesperadamente honrado por el Gobierno de Chile con el nombramiento de profesor de la Escuela de Bellas Artes de Santiago, cuya dirección ocupé más tarde. Escasos eran entonces mis conocimientos de las cosas de América.

La educación oficial no proporcionaba suficientes datos acerca de la vida y costumbres de los habitantes de aquellas lejanas Repúblicas, y todo mi bagaje, respecto al particular, se reducía a saber, de un modo confuso, que Pedro de Valdivia había conquistado para la Corona de España la hermosa tierra entre los Andes y las orillas del Pacífico, y que la valiente raza araucana, cantada por Ercilla, era la que formaba la población indígena. Después, la separación de España en Chacabuco y Maipo, y alguna referencia del bombardeo de Valparaíso.

Tuve en repetidas ocasiones que lamentar nuestra falta de conocimientos de los pueblos americanos, de su vida, y de su ambiente, y pensé cuán útil sería enfocar nuestros estudios oficiales hacia esa finalidad, ya que la nación que les dio su cultura y su lengua no puede ni debe interrumpir su labor de relación con sus hijos predilectos en todas las manifestaciones del progreso que anudan sentimientos e intereses recíprocos entre los que simbolizan el tronco y las ramas del árbol de la raza.

Por lo que se refiere al estado del arte en Chile, pronto comprendí que no correspondía a mis prejui-



cios y que era mucho más floreciente de lo que me había imaginado.

La Escuela de Bellas Artes de Santiago, fundada el año 1858, funcionaba entonces con nutrido cuerpo de profesores. Los alumnos matriculados pasaban del millar, y esta cifra es por sí sola un dato elocuente del interés que en aquel país despierta el estudio de las Bellas Artes, cuyo estado floreciente se debe, aparte del cultivado espíritu de los chilenos, a las instituciones del fomento, creadas por el Gobierno con objeto de impulsar su desarrollo.

Agustín Abarca: "Olivos". Carboncillo y pastel sobre papel, 45 x 59 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.



Había un Consejo Superior de Bellas Artes encargado de organizar anualmente Exposiciones oficiales, y que llevaban la alta Dirección del Museo de Pintura y Escultura, extendiendo su acción a todo cuanto fuese beneficioso al fomento de la cultura artística.

Pronto comprendí que gran parte del camino que creí había de recorrer estaba ya andando y que mi labor debía dirigirse especialmente a encauzar el cariño y la atención de aquellos artistas hacia nuestra pintura, un poco olvidada y relegada al segundo término por el deslumbramiento que producía entonces el arte francés. Faltaba el nexo. Todo lo que nosotros habíamos hecho era enviar torpes mercaderes de arte comercial, que iba creando nuestro desprestigio". (1)

Al favorecer la pintura de retratos y figuras humanas, el maestro español acicata la expresividad indivi-

dual del alumno y su programa coincide con la preocupación de ciertos sectores de la intelectualidad chilena por resaltar y vindicar los valores de la identidad. En la narrativa, se alude puntualmente al campesino, obrero o minero criollos, tarea que entre muchos cumple: Baldomero Lillo (1867-1923), con sus obras **Sub-Sole** (1904) y **Sub-Terra** (1907) y **Sobre el abismo** (1908), reflejos realistas de la sufrida vida de los desposeídos. En la creación musical son audibles los motivos de raíces mapuches, en la producción de Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-1911) (2) y en muchas composiciones de Pedro Humberto Allende (1885-1959), como **Escena Campesina** (1913) o **Doce Tonadas de carácter popular chileno** (1921).

Lo mismo acaece con el folclore rural y la poesía popular. Cancioneros y lira son apropiados documen-

tos para indagar y rescatar rasgos de la identidad tradicional chilena. Las lirias recuerdan una faceta poco estudiada del grabado: las ediciones populares, cuyos orígenes se remontan a los romances españoles que cantan a lo divino y lo humano. En el período comentado alcanzan esplendor y difusión masivas. Los poetas, con décimas y cuartetos, se comunican con estos impresos, que en anverso y reverso contienen ilustraciones xilográficas, simples y rústicas. Poco se guarda por lo precario y mala calidad de los papeles, descuido y mal trato que reciben. No obstante, se recuerdan como manifestaciones gráficas públicas y se reconoce que esa área del arte chileno es susceptible de más acabadas investigaciones. (3)

De los artistas de la generación del Trece, casi todos son natos dibujantes. La mención de algunos obedece al simple hecho de que de ellos se conservan carpetas en museos, en buen estado y hacen del dibujo una manifestación permanente. Así, resultan comprensibles los representativos nombres de Agustín Abarca (1882-1953), Arturo Gordon (1883-1944), Ricardo Gilbert (1891-1964) y Pedro Luna.

Agustín Abarca, el distanciado de la bohemia y ensimismado artista, cultiva con tesón el dibujo. Su pintura es conocida por la dedicación que presta a la naturaleza, en paisajes que escudriñan árboles, follajes, lontananzas y cielos. Parte de esas inquietudes son llevadas a silenciosas elaboraciones de lápices y aguadas que poseen la transparencia y claridad de las estampas orientales. Conmueven al mirarlas y la melancolía y misterio que entrañan provienen de la complacencia del ermitaño refugiado en la soledad. Como ellas es su vida: austera y retraída.



Taller de Pintura en la Academia de Bellas Artes con miembros de la llamada Generación del año 1913.

En un ensayo sobre su obra y personalidad, se expresa que el pintor “*se entregaba místicamente al paisaje y su pasión era comparable a la de otros grandes del arte chileno como Valenzuela Llanos, Juan Francisco González, Pablo Burchard. Comparable a la pasión que el padre Alonso Ovalle tuvo por la naturaleza de Chile, pasión verdadera del gozador*”. (4)

Arturo Gordon, predilecto del maestro Alvarez de Sotomayor y vocinglero del grupo, es múltiple en la búsqueda de sus expresiones artísticas. A la pintura de caballete, añade el mural, la ilustración en revistas como **Pacífico Magazine, Zig Zag y Selecta**. Las lecciones del español lo envuelven y fascinan. Estudiante



Arturo Gordon: "El carabinero". Grafito sobre papel, 23 x 27 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

de arquitectura, pronto es alumno de pintura con Pedro Lira y Nicanor González Méndez, quienes motivan en él el consabido respeto a la pintura del pasado y al realismo ilusionista. Suma la asimilación de la estética de Paul Cézanne (1839-1906), ubicado entonces en su pedestal de padre del arte moderno. A tan macizos influjos opone temperamento e inteligencia, adoptando de ellos lo que mejor se acomoda a su carácter.

Ricardo Gilbert, el jovial y humorista artista se empecinaba en diversos oficios, además de la pintura. Es cartelista, pintor de brocha gorda, especialista en letras y tipografías y su pintura, aún diseminada, espera una catalogación y cualificación. Es el menos conoci-

do de los artistas de la generación del año trece. Se reseña de él un notable croquis del maestro Juan Francisco González, confeccionado en las clases del maestro.

Una sanguina que acompaña éstas líneas, es una perfecta y concluyente prueba de sus cualidades como dibujante, testimoniando la legitimidad de esa técnica.

Finalmente, Pedro Luna, desenfrenado y de sensibilidad e imaginación nativas, vive una existencia de novela. Alumno de José Mercedes Ortega (1854-1933) y del francés Ricardo Richon Brunet (1866-

DISCURSOS

leídos ante la

Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DE

DON FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR

el día 12 de Marzo de 1922



Portada de la publicación del discurso
leído en la Real Academia de San
Fernando, por Fdo. Álvarez de
Sotomayor. Madrid, 1922.



*Pedro Luna: "Apuntes de ranchos".
Grafito sobre cartulina, 10 x 14 cm.
Colección particular.*

1946), culmina su formación bajo el influjo de Alvarez de Sotomayor. Su personalidad fuerte y segura facilita una postura algo rupturista y renovada, lindante del expresionismo alemán. La abstracción despunta en las obras de su último período, cuando cansado y alterado por el consumo de drogas y éter, su capacidad creadora se agota.

Como muchos artistas referidos, cultiva el dibujo sistemáticamente. Vive de él largos períodos de su mísera existencia, al cambiarlos, en ocasiones, por alimentos básicos. Existen bastantes y sobresalen algunos que son efectivos diseños preparatorios para pinturas. Se adjunta al texto un pequeño paisaje con ranchos. De trazos sueltos y resolutos que señalan nubes y horizontes, son la maciza concreción de una sensibilidad y visión exactas de pintor que apunta lo definitorio de un tema y connotan un lenguaje plástico constreñido y parco.

*Ricardo Gilbert: "Convento de Las
Capuchinas". Sanguina, 35 x 35 cm.
Colección particular.*



la escuela
de artes aplicadas
y tendencias modernas
de las artes plásticas

La enseñanza del Grabado en Chile.



Marco A. Bontá: "Puente de Dinan". Aguatinta, 29 x 40 cm. 1928. Museo de Arte Contemporáneo.

- ndagar en el grabado en Chile, en su fase contemporánea, implica remontarse a la historia de la Escuela de Artes Aplicadas, de cuyo incierto. Antecedentes previos ya se consultan en el año 1907. En un reglamento de la Escuela de Bellas Artes de 1914, el Título I, Plan de Estudios, en su Artículo 1º, establece que la "Escuela de Bellas Artes se dividirá en dos secciones: una destinada al arte puro, i otra, al arte aplicado a la industria" (1). Más adelante especifica los ramos que se estudiarán: Dibujo lineal e industrial; Escultura Ornamental; Fundición artística; Práctica del desbaste; Cerámica; Escultura en madera; Vaciado y modelado; Composición Decorativa. Todo ello en el Artículo 3º.

Ese mismo reglamento, en el Artículo 2º, refiere un Curso de Grabado en primer y segundo años con asignaturas como Dibujo Natural, Grabado y Escultura estatuaría.

Carlos Hermosilla: "El niño de las bolitas".
Xilografía, 57 x 43 cm. Museo de Arte
Contemporáneo.

Los cursos funcionan bajo la tuición de la Escuela de Bellas Artes hasta el año 1927, agrupados bajo el rótulo de Escuela de Artes Decorativas e, inicialmente, son sólo complementarios de los programas de estudio de Arquitectura.

Gestor e inspirador de la sección destinada a las artes aplicadas es el escultor Virginio Arias, Director de la Escuela de Bellas Artes, entre los años 1900 y 1901. En un corto período realiza infinidad de proyectos y modificaciones de la enseñanza artística, poco valorados y conocidos. A sus desvelos se debe la erección del edificio de la Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal, hoy Museo de Arte Contemporáneo.

La principal preocupación del artista docente es entregar, en jornadas diurnas y nocturnas, los fundamentos artísticos esenciales para el diseño aplicado en la industria y satisfacer las demandas de perfeccionamiento de un valioso contingente de artesanos, en el dominio de técnicas, corrección de oficio y acicate a la imaginación, para superar la rutina de la reiteración y estereotipo de formas y diseños.

Sin embargo, el año 1929 obtiene la designación oficial de Escuela de Artes Decorativas y depende de la recién creada Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en conjunto con la Academia de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música, el Instituto de Cinematografía Artística y el Departamento de Extensión Artística. En los años siguientes sufre las consabidas convulsiones, nuevos planes y programas y designación definitiva de Escuela de Artes Aplicadas (2).

El taller de Artes Gráficas de la Escuela queda bajo la conducción de Marco Aurelio Bontá (1898-1974), a



partir del año 1931. Viene de Europa, lleno de vivencias nuevas, afán de realizaciones y aplicación de lo asimilado y visto. Escribe, organiza y polemiza. Imposible eludir sus esfuerzos en la creación del citado Museo de Arte Contemporáneo, en el año 1947. Como maestro, fue insuperable, según refieren sus alumnos.

En ese centro de grabado, el primero cabalmente organizado, se especializan, entre otros artistas, Francisco Parada (1900-1959), Carlos Hermosilla Álvarez (1905), Pedro Lobos (1919-1968) y, más tarde, Viterbo Sepúlveda (1935-1974) y Julio Palazuelos (1931).

Marco Bontá, a pesar de sus ancestros italianos y admiración por la cultura mediterránea, es quien mejor encarna en su tiempo la búsqueda de la ansiada iden-

Camilo Mori: "Maruja y Pincoy". Dibujo. Tinta sobre papel.

tividad del artista americano. Su obra gráfica y pictórica, como asimismo los escritos, lo testimonian. Siente la tierra donde nace, ama a sus hombres, en alegrías y lamentos. Llega a una transfiguración regocijante de las tradiciones vernáculas y en su obra se confabula la unidad de acción y reflexión. El aguafuerte, aguatina y litografía son los medios que usa permanentemente y los meros títulos de algunos grabados, sugieren su postura: **Mariscadores de machas, Concierto en Guanaqueros, Cosecha marina, La trilla**, etc.

Quizá, allí reside el enorme mérito de su trabajo.



Prosiguen la huella de Bontá otros grabadores. Carlos Hermosilla Alvarez, iniciado como autodidacto, complementa sus estudios en la referida Escuela de Artes Aplicadas. Radicado luego en Valparaíso, el puerto le impone sus temas: el hombre y entorno marítimo. Perfecciona la técnica predilecta, la xilografía y su variante, el linóleo. Desempeña un papel clave en la extensión y divulgación del grabado en esa zona. Funda el año 1939 el Taller de Artes Gráficas en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y libra las trabas financieras y burocráticas para mantenerlo en función durante varias décadas (3).

Años después, continúa las huellas de Bontá, Pedro Lobos. Se inspira en una serie de elementos de las artesanías y folclore: gredas, tallas y pesebres navideños. En otras ocasiones, niños jugando al trompo; sombreros de papeles; volantines o remolinos diecio-

Pedro Lobos: "Niños cantores". Aguafuerte, 28,5 x 22 cm. Museo de Arte Contemporáneo.

cheros; instrumentos musicales, en particular, la guitarra de sonido cadencioso y atuendos de los hombres de campo. En mucho recuerda a los grabadores de li-ras y poesías populares y se produce entre ambos

ejemplos un hilo conductor: su indesmentible condi-ción de aquilatar y ser medio eficaz para resaltar el criollismo.

El dibujo en las décadas del veinte y treinta

el año 1923 es capital en el desarrollo del arte contemporáneo en Chile. La historia registra en el mes de octubre, en la Sala de Remates de Casa Rivas y Calvo, la considerada primera exposición de arte moderno. Se exhiben las pinturas de cinco artistas: Luis Vargas Rozas (1897-1977), Enriqueta Petit (1900-1983), Julio Ortiz de Zárata (1885-1946), Manuel Ortiz de Zárata (1887-1946) y José Perotti (1898-1956). Es el Grupo Montparnasse que anhela comunicar la vanguardia plástica europea, particularmente, el postimpresionis-



Ana Cortés: "Retrato". Grafito sobre papel,
27 x 19 cm. Colección particular.

mo nutrido de las reflexiones de Paul Cézanne.

Es el comienzo de la renovación estilística.

Julio Ortiz de Zárate cultiva la pintura, el dibujo y el grabado. También Luis Vargas Rozas, en tono menor. Son los primeros artistas de la modernidad que exploran otras posibilidades de expresión. Sin embargo, son escasas y menguadas las obras que dejan en esos procedimientos.

Años después, un contingente de jóvenes va a Europa. La Escuela de Bellas Artes es cerrada. Aparece en la escena artística la denominada Generación del año 28 y se alza la personalidad de Camilo Mori (1896-1973), artista polifacético, atento a los ismos de la vanguardia y a horcajadas con los tiempos. El mismo se encarga de interpretar y aclarar algunos de estos hechos. Su testimonio es el siguiente:

"No se puede enfocar a la generación del año 28 sin referirse al "Grupo Montparnasse" y su circunstancia. En efecto; su aparición en el opaco ambiente de la época fue el impacto (como tanto se dice ahora...) que agitó a los artistas, removió a la opinión pública y enardeció la crítica casera. Tanto se ha escrito y tanto más se ha hablado del ya legendario "grupo", que sólo cabe citarlo y situarlo con la mayor objetividad".(4)

"...En verdad, nunca minoría alguna de artistas recibió en nuestro país paliza tan unánime y mayoritaria. Naturalmente, el repudio público aglutinó y acrecentó las fuerzas nuevas y beligerantes. La ruptura con el pasado se consumaba rápidamente. Un movimiento rebelde se consolidaba en sus propósitos y afanes. Así una nueva generación iniciaba su marcha en el tiempo". (5)

Renglones adelante alude a los Salones Oficiales, campos de batallas de la vanguardia y menciona los de 1925, 1927 y 1928, añadiendo las discusiones y polémicas que las obras motivan. Nombra los críticos partidarios y contrarios de la avanzada creativa.

Hay un párrafo clave:

"...Los vaivenes de la política llevan al Ministerio de Instrucción al entonces Ministro de Hacienda, Pablo

Gustavo Carrasco: Portada de libro. Acuarela, 21 x 14 cm.

Ramírez. El rumor de la lucha artística ha llegado a oídos oficiales. El Bi-Ministro se interesa por el porvenir de los artistas chilenos. Se informa; busca una solución... "El Ministerio resuelve cerrar la Escuela de Bellas Artes, dejando en **funciones sólo los cursos de dibujo** (6) y envía a Europa a los artistas más aptos y meritorios, no a estudiar arte puro, sino a especializarse en algunas técnicas de artes aplicadas, con fines claros y específicos, tal como lo estableciera más tarde en la exposición de motivos del decreto..." (7)

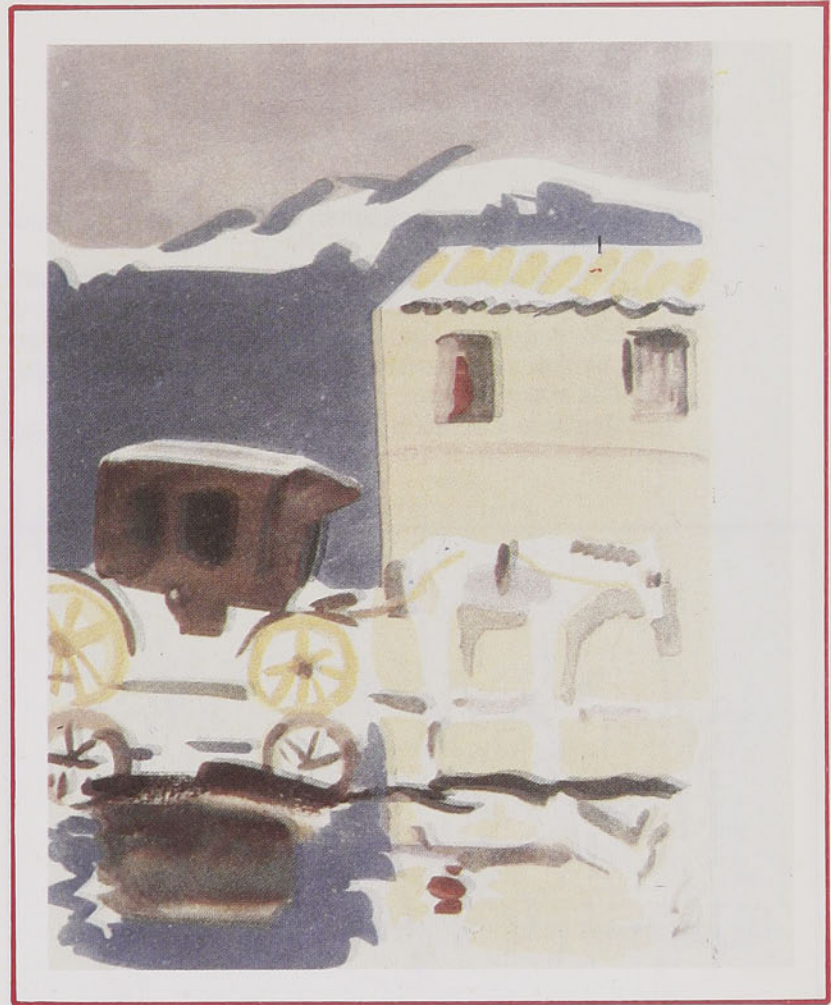
Finalmente, el lato documento, individualiza a los integrantes de la Generación del año 28, todos conocidos y protagonistas de la vanguardia plástica chilena.

Dos de esos nombres y obras resumen al resto. Además, cultivan la docencia en largos períodos, extendiendo sus enseñanzas e influjos en varias generaciones de artistas. Son Ana Cortés (1903) y Gustavo Carrasco (1907), activos e invariables cultores del dibujo.

Ana Cortés constituye un vital ejemplo de agilidad plástica en décadas precedentes. Se inicia con los estudios en el taller de Juan Francisco González y en las clases de Ricardo Richon Brunet, quienes la conducen con cuidado y perspicacia en su vocación artística. Viaja a Europa. Es alumna de la Academia de la "Grand Chaumière" y su profesor, André Lhote (1885-1962). La lección del cubismo la lleva a la abstracción sin renunciar, definitivamente, a la representación figurativa.

Dibujos de la artista hay por doquier. Uno de ellos se muestran en la presente publicación.

Uno al grafito, de pequeñas dimensiones y del año



1944, es un boceto acabado de una mujer, en dinámica posición vertical. Tensiones y movimientos lineales son elocuencias de su caudal artístico y en la conci-

sión y factura veloz, resaltan la proporción y construcción logradas.

Otro, plagado de sutilezas, coloreado al pastel, enseña una absorta modelo de sello casi intimista. Acá el artista despliega sus vuelos imaginativos y sumerge las formas en un ámbito de luces y sombras, de sugerentes ensoñaciones.

Gustavo Carrasco se forma artísticamente de un



Gustavo Carrasco: "L'Explanade". Tinta y grafito sobre papel, 22 x 32,5 cm. Colección del artista.

modo singular. Se inicia en clases privadas con el paisajista Onofre Jarpa Labra, luego con Pedro Rezka (1873-1960) en talleres dependientes de la Universidad Católica. En 1925 es alumno regular en la Escuela de Bellas Artes y recibe los influjos de Ricardo Richon Brunet y Boris Grigoriev (1886-1939). Becado a Europa, reside un corto tiempo en París y luego se inscribe en la Kunstgewerbe und Handwerker Schule de Berlín, estudiando grabado. Le acompañan Isaías Cabezón (1893-1969) y Héctor Cáceres (1900-1980). De regreso a Chile oficia como ilustrador de la Editorial Zig-Zag, dibujando portadas de publicaciones de autores chilenos y extranjeros, parte de ellas dirigidas por Hernán Díaz Arrieta, Alone (1891-1983). Experiencia análoga, anterior al viaje, ejecuta en el diario "El Mercurio" de Santiago.

En la ilustración, excelente es el trabajo para el Silabario Castellano **Lea**.

Imparte, con luces de eximio, la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre los años 1938 y 1969. Impregna en varias generaciones sus conocimientos y concepciones del valor de la línea, ejercitándolas en dibujos académicos, croquis, bocetos, aguatinas y estudios de yesos, objetos y modelos naturales.

Obra poco divulgada y conocida, refugiada en su taller por exigencia personal, es adherente a la contemporaneidad en todo momento. Lo atestiguan portadas de los años treinta y recientes apuntes tomados en París, en los setenta. Dos modalidades, épocas distintas, circunstancias diferentes, pero un solo valor: calidad y resolución plástica en la práctica del dibujo.

el auge
del grabado en chile

El taller de grabado de la Escuela de Bellas Artes



Julio Palazuelos: "El Alicanto". Punta seca, 15 x 19 cm. 1955. Museo de Arte Contemporáneo.

a Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile cuenta con un taller de grabado que se consolida en la década del cuarenta. Pintores y escultores acuden a él, ubicado en la planta baja del edificio del Parque Forestal, deseosos de familiarizarse con las técnicas de reproducción. El artista Francisco Parada lo inicia y dirige. En los años posteriores, lo asumen Eduardo Martínez Bonatti (1930), Julio Palazuelos, Pedro Millar (1930), Eduardo Vilches (1932), Luz Donoso (1921), Lucy Rozas (1940) y Eduardo Garreaud (1942).

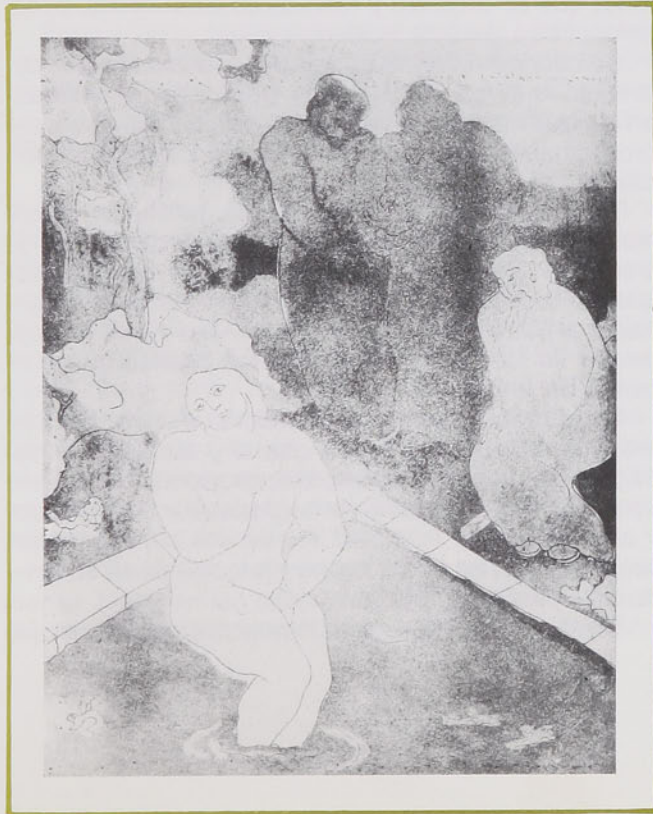
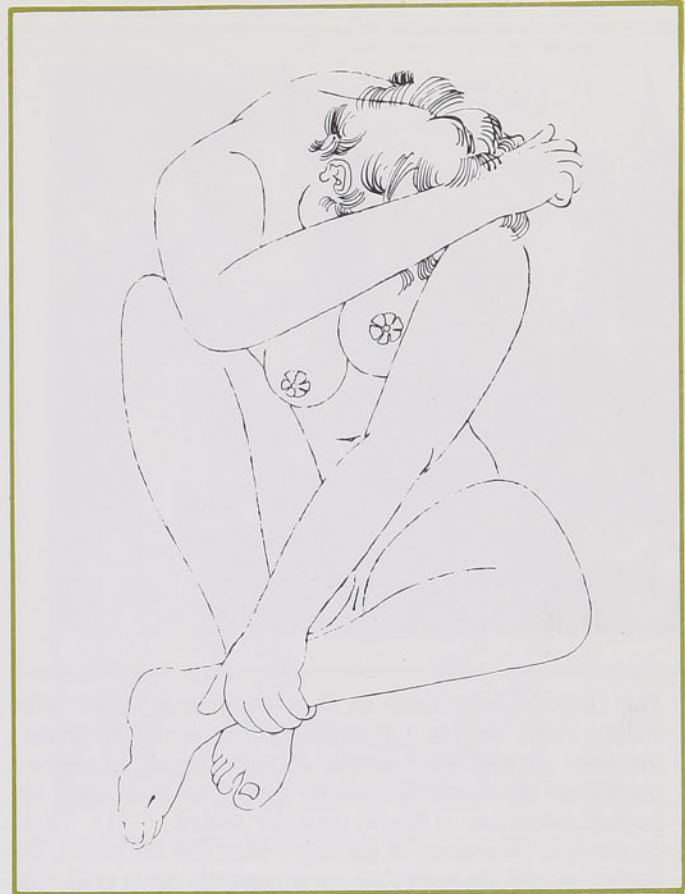
En este taller, aprenden grabado un grupo de artistas que comprenden las enormes posibilidades de las ediciones múltiples y ventajas de seriar una obra plástica que llegue a un público cada vez mayor.

Es imposible nominar a todos los artistas que deambulan por ese taller. De esos nombres despuntan personalidades del arte chileno, como por ejemplo: Juan Egenau (1927-1987), Carlos Donaire (1929),

José Venturelli: S/T. Dibujo, 43 x 18 cm. Museo de Arte Contemporáneo.

Matías Vial (1931), Dolores Walker (1931), Mireya Larenas (1931), Francisco Bruñoli (1935), Eduperto (Eduardo Pérez T., 1937), Raúl Sotomayor (1938), Dino di Rosa (1939), Virginia Errázuriz (1941), Teresa Montiel (1942), José Samith (1942) y Eugenio Dittborn (1943), entre los que hacen del grabado, ocasional o permanentemente, un medio de expresión.

Eduardo Martínez Bonatti se forma en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Posterior-



mente se perfecciona en la Universidad del Estado de Iowa y en el Pratt Graphic Center de Nueva York. Pintura, dibujo y grabado son las disciplinas que practica. Diversos premios y exposiciones, individuales o colectivas, anota a su haber. Artista inquieto, su obra delata una búsqueda por adecuar su expresión creativa al medio correspondiente, razón por la cual experimenta todas las técnicas del grabado e inclusive incursiona, tentativamente, en la escultura.

Por lo anterior su obra es diversa. Tal vez una constante se entrevé en explicaciones del propio artista: "lo

Francisco Parada: "El baño". Aguatinta y aguafuerte, 32 x 25 cm. Museo de Arte Contemporáneo.



Julio Escámez: "En el río". Litografía, 35 x 50 cm. 1951. Museo de Arte Contemporáneo.

que hago actualmente es más importante; crear una cosa a partir de dos elementos que de por sí tienen naturaleza propia, elementos dispares que, al unirse, producen un tercer elemento que crea una serie de sensaciones por el hecho de estar juntas..." (1). "Busco en este momento el sentido irónico de los entes, un humor negro siniestro, un contrasentido de la unión de las cosas" (2). Pensamiento formulado hace tiempo, parece actual si se atiende a sus recientes creaciones, mostradas luego de una permanencia en el extranjero. Lenguaje maduro, actitudes expresivas, rostros distorsionados, pero veraces, proximidad a la historieta cómica (3), denotan soltura e independencia frente a las vanguardias últimas. Acrecienta, al paso de los años, su singularidad formal.

Julio Palazuelos se forma esencialmente fuera de Chile. Cursos en una Academia de Arte de Santiago, cuando aún no concluye los estudios de humanidades, son la base. Viaja a Italia y se matricula en la Acade-

mia de Bellas Artes de Florencia, para estudiar pintura y grabado, entre los años 1952 y 1956. Un paréntesis hace en 1954, cuando reside en España concurriendo a la Academia de San Fernando para profundizar en el grabado. Los años 1956 y 1957 vive, sin exigencias mayores, en Francia e Inglaterra, respectivamente.

Se advierte la formación severa y exigente en centros de alto nivel y en años fundamentales para el arte moderno. Aborda todas las técnicas de impresiones, sin embargo, es indisimulada su opción por las matrices metálicas, básicamente por la fineza de líneas y tonos que se obtienen y relieves característicos, poco perceptibles, pero de incidencia visual.

Su condición de dibujante, que enfatiza el valor de la línea, lo obliga al aguafuerte y punta seca, técnicas en las que manifiesta sus potencias creativas y asombrosas habilidades en la gestación de formas fantásticas.

Toda su obra se centra en la vida. Le importa plasmar figuras o animales dotados de encantos. Mitos y creencias supersticiosas populares, en morfologías que recurren a lo real, pero en las que vuela la imaginación y ficción, son los referentes. Aires medievales y mundo de fábulas convergen en las prestas elaboraciones del artista.

Es, además, un notable grabador que privilegia el libro. Dice al respecto: "Creo que el grabado, dado lo frágil de su naturaleza física, le corresponde estar dentro del libro, formar parte de carpetas, ser conservado y analizado en la intimidad. No es una obra para ser colgada y puesta en los muros y ser dejada allí imitando la función de las pinturas". (4)

Trabajo extraordinario y logro considerable es la

Carlos Faz: "Los músicos". Xilografía, 15 x 10 cm. Museo de Arte Contemporáneo.

edición del libro **Fauna Mitológica Chilena**, del año 1963. Al aguafuerte, un ejemplar se exhibe en la Bienal de Sao Paulo del año 1976 y otro lo adquiere el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Un grupo de artistas subrayan los aspectos sociales y míseros. Se adscriben a un nuevo realismo de cuño expresionista. Los ayuda en estos propósitos el auge de la pintura mural y el cultivo de algunas de sus técnicas en trabajos en Santiago cuanto en Chillán y Concepción. Obras significativas en la región del Biobío son creadas después de los grandes terremotos de los años 1939 y 1960. (5)

Esos artistas encuentran en el grabado una trincheira que les permite editar y multiplicar sus obras. Se destacan José Venturelli (1924), Julio Escámez (1926), Rafael Ampuero (1926) y Carlos Faz (1931-1953).

José Venturelli estudia Pintura Mural en la Escuela de Bellas Artes. Es alumno de Laureano Guevara (1889-1967). Cumplido ese ciclo básico de formación académica, viaja a Brasil. Traba relaciones y amistad con Joao Cândido Portinari (1903-1962) y recibe su benefactor influjo. En la década del cincuenta visita México y Europa. Entre los años 1953 y 1956 vive en China. Su pintura y obra emprenden la ruta del populismo vernáculo, cimentado en los pobres y marginados de América. Dibujos y grabados del artista revelan esas preocupaciones nativistas, ejecutados con pureza de líneas, pulcritud y claridad icónica, efluvios que subyacen de la estancia en China.

Julio Escámez se forma como un artista tempranamente. Nace en las cercanías de Lebu. Colabora con el pintor Gregorio de la Fuente (1910) en la ejecución



de los murales de la Estación de Ferrocarriles de Concepción, siendo contratado como aprendiz. Tiene apenas quince años. Antes asiste a la Academia Libre de Bellas Artes que dirige en la ciudad penquista el pintor Adolfo Berchenko (1910). Pronto viaja a Santiago y se inscribe en las clases de Marco Bontá y Laureano Guevara en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Es un viajero impenitente. Recorre los países de América Latina, muchos de Europa, Japón, India y Rusia. Se perfecciona en Moscú, en la Academia de Bellas Artes de Florencia y en la Academia de Düsseldorf. Tantas influencias no disminuyen el realis-

mo de sus obras, por el contrario, aumenta y engrandece en él un primitivismo lineal de pureza y organicidad morfológico pasmoso.

Sus grabados tienen un dejo indigenista y autóctono que supera todo regionalismo, irrumpiendo en verdaderas y universales imágenes americanistas. Litografía y xilografía son los métodos del grabado que más emplea el artista. La xilografía **Río**, es un claro ejemplo que palpa y pulsa la realidad inmediata, en una composición que recupera el paisaje y el hombre. La deja materializada en formas seguras, de líneas gráciles y sencillas. Arriba a una perfección que se nutre de lo inacabado y reducido de las estampas japonesas, cualidades adquiridas tras detenidas contemplaciones.

Rafael Ampuero es eminentemente un autodidacto. Nace en Ancud. Su afición al grabado se despierta luego de la práctica de dibujante en un diario de Concepción. Recibe clases de pintura con un discípulo de Pedro Luna. Decidido por el grabado, priman en sus ediciones las figuras de campesinos, pescadores, mineros y gente en faenas. La técnica adecuada es la xilografía, que exhibe un dibujo vigoroso y taxativo.

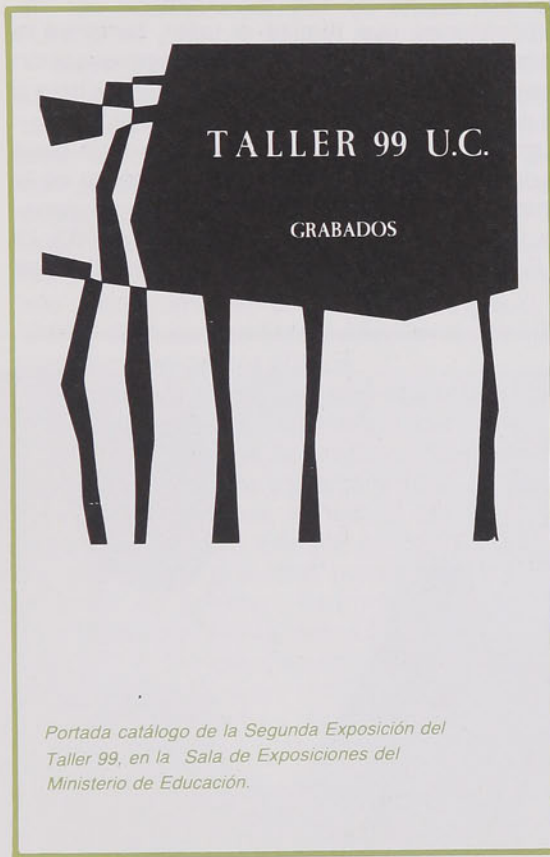
Carlos Faz comienza labores artísticas desde niño.

De quince años asiste a una Academia de Arte en Viña del Mar, ciudad natal, donde pinta y dibuja. En los años 1946 y 1947 es alumno en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En México estudia en el taller de Diego Rivera (1886-1957), específicamente la técnica del fresco. Alcanza luego a ingresar al taller de Stanley William Hayter (1901), en Nueva York. Talento precoz y condiciones intelectuales excepcionales, hacen de él un artista que excita infinidad de esperanzas. Trunca su vida, dolorosa y tempranamente.

Ha legado una obra sólida, maciza y seria en dibujos, pinturas, grabados y murales. Cubre todas las gamas del expresionismo: lo popular, infortunado, deplorable y menesteroso, en visiones que exhuman desgarradores episodios de la realidad. En todo ello no va en zaga con los portentos expresionistas europeos, como Edvard Munch (1863-1944) o Emil Nolde (1867-1956).

Fuste y vigor desusado manifiestan los grabados, preferentemente, aquellos realizados entre los años 1951 y 1953. La figura humana es el tema recurrente y descuella la audacia de su predisposición visual, forjada en la desolación y angustia más extremas.

El Taller 99



d e los intentos para expandir el grabado contemporáneo en Chile, sin duda alguna, la del **Taller 99** cobra una dimensión especial y decisiva. La idea, sencilla al principio, poderosa por su resultado luego, es del artista Nemesio Antúnez (1918). Funda un taller, émulo del de Stanley William Hayter, cual homenaje y retribución a lo aprendido y experimentado en el **Atelier 17**, que dirige el artista inglés. La casa del chileno, en calle Guardia Vieja, es la sede y el dígito, la numeración de la misma.

William Hayter llega a París en la década del veinte y se establece en las orillas del Sena, cultivando la pintura y el grabado. Por su estudio pululan los maestros del arte moderno: Pablo Picasso, Marc Chagall (1887-1984), Salvador Dalí (1904), Jackson Pollock (1912-1956), entre infinidad de nombres. La concepción del británico es particular: más que un taller, una idea; más que trabajo individual, creación colectiva; más que enseñar, descubrir; más que copiar y repetir, crear y hacer arte.



Nemesio Antúnez: "Tango", grabado
67 x 51 cm.

maestro se ejercía en forma indirecta y se sostenía merced a la irradiación de una personalidad de excepción capaz de generar un consenso para la tarea común" (6).

Las exposiciones que realiza el taller, tanto en la ciudad como en provincias, facilitan la generalización de las técnicas del grabado y, a la vez, entusiasman a pintores y escultores por cultivar estas expresiones.

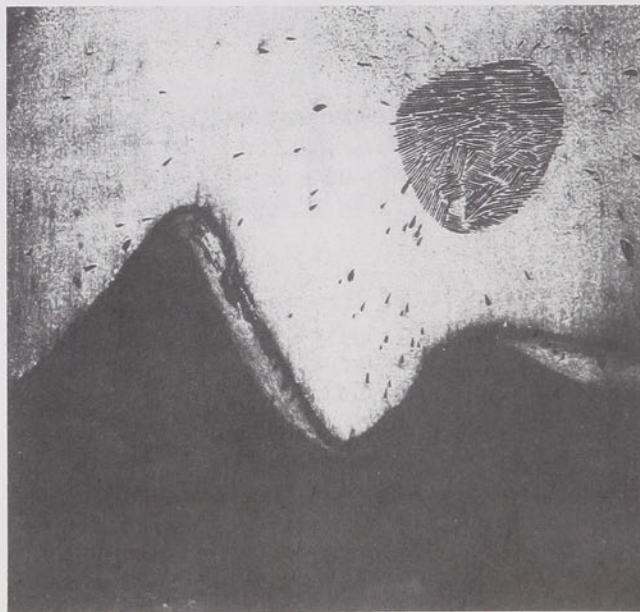
Tres lugares reconoce el taller. Primero en la casa ya señalada, entre 1956 y 1958. Segundo hogar es la Casa Central de la Universidad Católica, en un generoso espacio en el cuarto piso, entre 1958 y 1962. El último, la Escuela de Arte de la misma Universidad, en

Al estallido de la Segunda Guerra Mundial emigra a los Estados Unidos, en 1940. El Taller 17 lo traslada a las aulas de la New School for Social Research, de Nueva York. Su influjo, obviamente, gravita en las escuelas respectivas de las ciudades que lo acogen.

En Chile el Taller 99 se crea en 1956. Tiene una pródiga actividad durante diez años. Antúnez vuelve del extranjero tras una estancia en la Universidad de Columbia, ahondando sus estudios de arquitectura. Su vocación de pintor y grabador, no obstante, se afianza en el extranjero. Lo visto en el taller del maestro lo aplica en el país: afán experimental, reformulación de técnicas, apertura a la investigación de nuevos materiales y reflexión y discusión en las indagaciones que comparten los integrantes.

Uno de los asistentes regulares del taller de Santiago declara que el ambiente que propicia el trabajo colectivo *"conducía, finalmente, a que unos aprendían de los otros y los hallazgos y recursos circulaban a disposición de quien los quisiera utilizar. La influencia del*

Nemesio Antúnez: "Cordillera negra". 23 x 25
cm. Colección particular.



el campus El Comendador, entre 1962 y 1969.

El año 1962 asume Antúnez como Director del Museo de Artes Contemporáneo y el taller es conducido, en las postrimerías, por el artista Mario Carreño (1913).

Los traslados de residencia no son óbice para el desarrollo de una febril labor editora. Se publica el **Can-
tar de los Cantares**, de Salomón, con ilustraciones de doce de sus componentes; **Cuadernos de Poesía**, con grabados en madera, además de innumerables exposiciones y mostraciones del quehacer interno del taller. De las muestras internacionales, vale consignar las de Montevideo, el año 1958; Río de Janeiro, en el año 1962; Lima, en el año 1963; Belgrado, en el año 1965 y de nuevo en Montevideo en el año 1969, penúltima comparecencia pública.

Taller fértil y vital, deja una huella imborrable y sustantiva para las artes visuales modernas.

¿Cuáles son los nombres de sus nutridos concurrentes? La nómina es larga y difícil de precisar completamente. Empero, la historia del Taller registra los siguientes artistas que hacen del grabado o de otra disciplina, una actividad permanente en la creación. Además de Antúnez, Pedro Millar, Eduardo Vilches, Luis Mandiola (1934), Jaime Cruz (1934), Santos Chávez (1934), Rodolfo Opazo (1935), Juan Bernal Ponce (1938), Juan Downey (1940), Delia del Carril (1884), Dinora Doudtchitzky (1914), Luz Donoso, Roser Bru (1923), Lea Kleiner (1929) y Gilda Hernández (1935). También se agregan Simone Chambeland y Florencia de Amesti, quienes, esporádicamente, participan en exposiciones. (7)

Nemesio Antúnez estudia arquitectura en la Universidad Católica de Santiago, a partir del año 1938. Inicia labores plenamente creativas en las clases de acuarela del profesor Ignacio Baixas (1904-1956), descubriendo las posibilidades expresivas del color y la línea. Excursiones y paseos en bicicleta por el cerro San Cristóbal y faldeos precordilleranos de la ciudad le incitan los primeros temas.

Concluidos los estudios parte a Nueva York. Conoce a Stanley William Hayter e ingresa al Workshop 17, comenzando sus prácticas de grabado. Pronto es ayu-



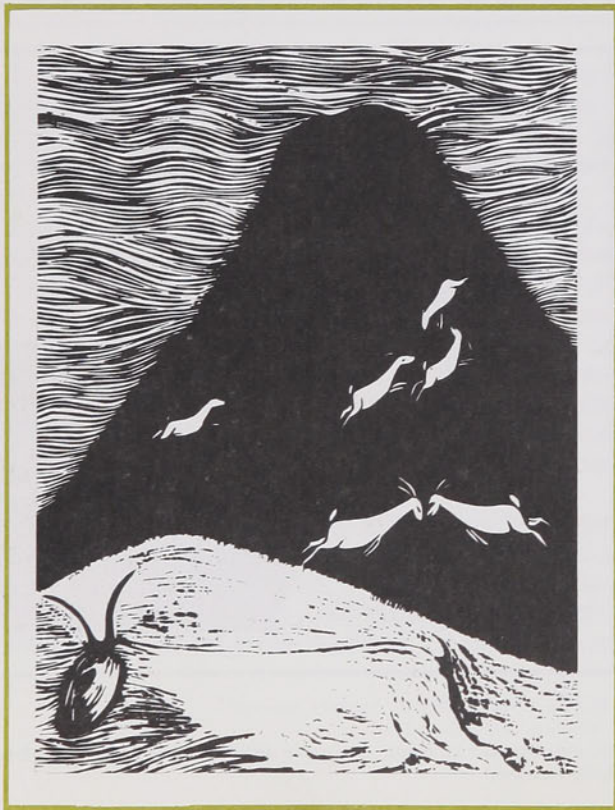
Eduardo Vilches: "La rueda". Xilografía, 40 x 56 cm. 1962. Museo de Arte Contemporáneo.

Jaime Cruz: "Mutante III". Aguafuerte y barniz húmedo, 35 x 24 cm. 1964. Museo de Arte Contemporáneo.

dante del maestro. Cuando Hayter retorna a Europa, el chileno lo sigue. Viaja por el continente, visita museos y asimila su cultura.

De vuelta en Chile, en 1953, inicia una constante tarea. Organiza el Taller 99, dirige el Museo de Arte Contemporáneo, se desempeña como Agregado Cultural en los Estado Unidos y administra y remodela el Museo Nacional de Bellas Artes.

Su obra da cuenta de claves tenaces, sea grabado



o pintura. Corresponde a experiencias vitales ligadas a sus años de infancia y adolescencia que marcan los síntomas de la lucha entre la voluntad creadora y la tiranía de la realidad. Es un mundo gestado en el desván mágico y onírico de sueños y recuerdos.

Un aguafuerte, **Cordillera Negra**, refleja parte de sus inclinaciones por la naturaleza y geografía local. Simple y directa, muestra el perfil de las montañas, contrastadas con un cielo gris, acompañado de una

Santos Chávez: "Sueño del pastor". Xilografía, 30 x 22,5 cm. 1965. Museo de Arte Contemporáneo.

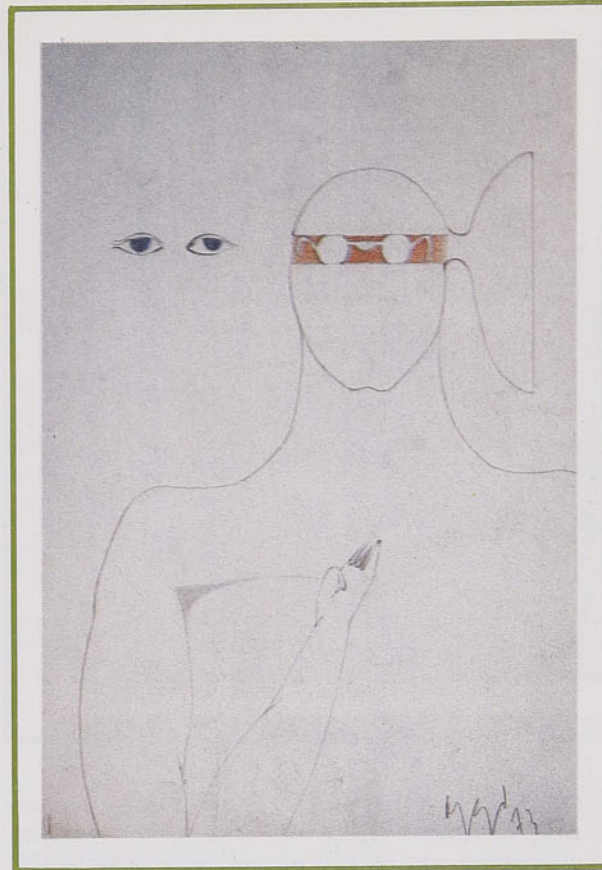
Rodolfo Opazo: S/T. Dibujo en técnica mixta,
28 x 17 cm. Museo de Arte Contemporáneo.

luna singular, en su forma y textura. Data del año 1960. Otro grabado sugerente es **Sol de Piedra**, aguafuerte que compone dos elementos circulares, uno encima del otro y evidencia las motivaciones de su obra en aquel período. Astros, cordilleras y piedras, conforman una simbología revalidada en las opciones del artista.

Pedro Millar realiza diversos y formativos estudios. Grabado, Pintura Mural, Televisión Educativa, entre muchos. Acredita también larga experiencia docente, sea en Santiago como en Concepción, su ciudad natal.



Luis Mandiola: S/T. Serigrafía.



Figuración y abstracción mesurada parecen ser los caminos gráficos del artista. El mundo de los objetos inanimados, como redes o ruedas; animales, cabras y caballos; interiores o figuras humanas establecen con las distintas técnicas una fase de su trabajo. La otra, de data reciente, aboga por la estilización de la figura humana, de modo extremo, para presentarla demacrada y acongojada. Progresivamente se encamina a la abstracción en juegos de manchas, colores y formas, ocurrentes.

Eduardo Vilches nace en Concepción. Es alumno



Juan Bernal Ponce: "Noche". Aguatinta y aguafuerte, 30 x 25 cm. 1961. Museo de Arte Contemporáneo.

del Taller 99 y de la Universidad Católica, en la Escuela de Arte. En la Universidad de Yale en los Estados Unidos adelanta en cursos de grabado y color. Docencia, exposiciones y premios son condiciones permanentes de su labor. En las artes gráficas conserva una trayectoria constante. Opta por la xilografía en los inicios, que le permite la generación de zonas planas que sintetizan las formas recreadas de la realidad, a un extremo radical. Austeridad y concentración de tensiones y color son notas de aquel período. Más tarde pasa a la serigrafía, método que suministra una impresión homogénea y de justeza a sus grabados.

Luis Mandiola realiza estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Los completa en el Taller 99. Paralelamente, se aboca a la docencia.

Distingue su quehacer la permanente indagación y experimentación con materiales nuevos, en las diversas especialidades de las artes plásticas. Pintura, cerámica, escultura, dibujo y grabado o fotografía son ocupaciones del inquieto artista. Validez presentan sus fotograbados últimos y serigrafías.

Jaime Cruz nace en Concepción. Los estudios los realiza en la Universidad de esa ciudad, en la Universidad Católica de Santiago y en el Taller 99. Viaja al Brasil y perfecciona en un taller dependiente del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Cultiva casi todas las técnicas del grabado y en las realizaciones tiende a la simetría con reiteración, primando las formas abstractas y desligadas de la realidad, enfatizando texturas y colores.

Santos Chávez nace en Canihuel, Arauco. Los estudios en Bellas Artes los comienza en Concepción y profundiza en el Taller 99. Singularizan su atávica iconografía rostros sureños, paisajes, pastores y cabras, ángeles y curiosas figuras en libérrimo desenfado, que rememoran en la inconsciencia al ruso judío Marc Chagall. Armoniza imágenes de su tierra natal, infancia y raigambre, no exentas de amor a la vida, naturaleza y orígenes.

Rodolfo Opazo desempeña un papel gravitante en las corrientes surrealistas. Su expresión es la pintura. En menor medida el dibujo, grabado y escultura. Sin embargo, por lo realizado en las artes gráficas, les confiere una variante que las enriquece. Algunos de sus grabados, buriles o técnicas mixtas reflejan su mundo curioso y enigmático centrado en el hombre. Anhelos, frustraciones y limitaciones de la conducta



un lenguaje privativo muy acorde a los estilos imperantes del grabado contemporáneo.

Juan Downey tiene una singular trayectoria como artista. Estudia arquitectura en la Universidad Católica de Santiago y su inquietud en la creación plástica lo encamina al Taller 99. En el año 1960 viaja a París y concurre al taller de William Stanley Hayter. Durante un tiempo vive en España y, más tarde, en los Estados

Delia del Carril: "El caballo y la caballita". Aguafuerte y aguatinta, 40 x 30 cm. Museo de Arte Contemporáneo.

Juan Downey: "Preceded by the Rhythm of the Cosmos". Aguafuerte, 44 x 28 cm. Museo de Arte Contemporáneo.

humana afloran en un lenguaje y morfología angustiadas, donde la figura sufre mutaciones y alteraciones radicales que desnudan crudamente al ser contemporáneo.

Juan Bernal Ponce estudia arquitectura, en Valparaíso, su ciudad natal. Se inicia en el grabado en el Taller de Carlos Hermosilla. Prosigue estudios en Santiago en la Escuela de Artes Aplicadas y en el Taller 99. Viaja a Europa y es alumno en el taller de William Stanley Hayter y sus trabajos son expuestos en París, Bolonia y Nueva York. La Biblioteca Nacional de Francia adquiere obras suyas. Muchas características posee su labor. Prolijidad, fantasía e imaginación son cualidades presentes en sus grabados, estableciendo



"Preceded by the Rhythm of the Cosmos"

Downey 66

Dinora Doudtchitzky:
S/T. Butil, 57 x 24
cm. 1966. Museo de
Arte Contemporáneo.



Unidos. Ha desarrollado una singular y meritoria trayectoria en la creación moderna, incursionando en el arte conceptual y en el videoarte. El mismo lo afirma: *“En los años 60 el movimiento más interesante fue el del arte conceptual, en Europa, derivado de la lingüística y de su extensión la semiótica. Entonces algunos artistas en Nueva York tomamos ese modelo y comenzamos a trabajar. Luego la década del 70 se puede caracterizar por el arte de performance y el video”* (8).

A partir del año 1965, en relaciones artísticas con

Nam June Paik, pionero del video, comienza a grabar y editar, convirtiéndose en un corto período en un exponente destacado de Norteamérica. Sus grabados, nada de convencionales, destacan por el uso del color y el énfasis en las texturas. Formas abstractas, de cuidados equilibrios y composición mesurada, caracterizan los ejemplares que se conservan, particularmente en el Museo de Arte Contemporáneo. **Preceded by the Rhythm of the Cosmos**, al aguafuerte, es ejemplo. Figura un mundo espacial, en la línea de algunos surrealistas, con apego a la figuración, anticipando el interés por la energía y el maquinismo de la vida actual.

Obviamente, su inquietud y tendencia a usar la tecnología moderna lo afana en la vanguardia. Mucha seguridad denota, cuando afirma: *“...me salí del grabado porque siempre me salgo de aquellas cosas en que tengo éxito”* (9).

Con becas y auspicios de instituciones, desarrolla un aporte significativo a las artes visuales internacionales. Importa, por lo trascendente, reiterar una reflexión suya en relación al arte chileno de los años ochenta: *“El llamado arte conceptual es lo más subdesarrollado que he visto, si se mostrara afuera sería una vergüenza. Para hacer arte de vanguardia hay que partir de sí mismo y nunca revisteando”* (10). *Creo que Delia del Carril sigue siendo hoy la artista más joven en Chile. Es estupenda”* (11).

Delia del Carril posee una rica formación cultural. Nace en la Argentina y en la década del veinte participa en la gestación del grupo de intelectuales Martín Fierro, de resonancia interna y países vecinos. Después viaja a Europa y conoce a Pablo Neruda. Estudia

Roser Bru: "Gabriela - Chile". Técnica mixta,
40 x 40 cm. Colección particular.

pintura, en París con André Lhote y Fernand Léger (1881 - 1955). En 1954 se incorpora al taller de Stanley William Hayter. Depura su técnica, sin disminuir la fuerza primitiva de su potencia imaginativa.

Radicada luego en Chile, continúa en la práctica del grabado, asistiendo al Taller 99.

Su obra transmite vitalidad y poderío expresivo. Grandes y gruesas líneas de negro caracterizan sus huecograbados, aguatinas y aguafuertes. Ha dicho una vez que: *"me interesa hacer vida, por eso dicen que mis caballos son humanos"* (12), sentencia que



Roser Bru: "Hombre".
Butil y aguafuerte,
40 x 38 cm. Museo de
Arte Contemporáneo.

resume su concepto del arte. El lenguaje gráfico directo, sin ambages ni ostentación de oficio, es permanente invitación al diálogo visual desaprensivo. Pintura y grabado son uno e inseparables en la artista y los caballos y las figuras humanas denotan una obstinación de imágenes y alternativas de desarrollo distinto en cada obra que emprende. Jamás cae en la copia a sí misma ni en la reiteración inconsciente. Constituyen, obra y personalidad, ejemplos de tesón y prodigalidad.

Dinora Doudtchitzky nace en Odessa, Ucrania. Estudia las Bellas Artes en la Academia Nacional y Escuela Superior de Buenos Aires. Llega a Chile en 1939 y prosigue su perfeccionamiento. En 1957 ingresa al Taller 99. Aprende y cultiva todos los procedimientos. Butil, aguafuerte y sistemas de impresión a colores son los medios preferidos. Parte importante de su queha-

cer está señalado por las emociones que despiertan espacios de ciudades encantadas, plazas, edificios armoniosos, cementerios y árboles que, cuales mosaicos, son distribuidos y organizados en planos abatidos. Sus obras dimanan equilibrio, serenidad y paz, aproximándose a lo decorativo, en el sentido noble del término: lustre y heroseamiento de algo.

Nemesio Antúnez, en el prólogo de una exposición de la artista, acota: *“Dinora, incansable, exploradora en la técnica, vuelve siempre a volcar sus experiencias del oficio en su directa y optimista visión de la vida y sus estaciones”* (13).

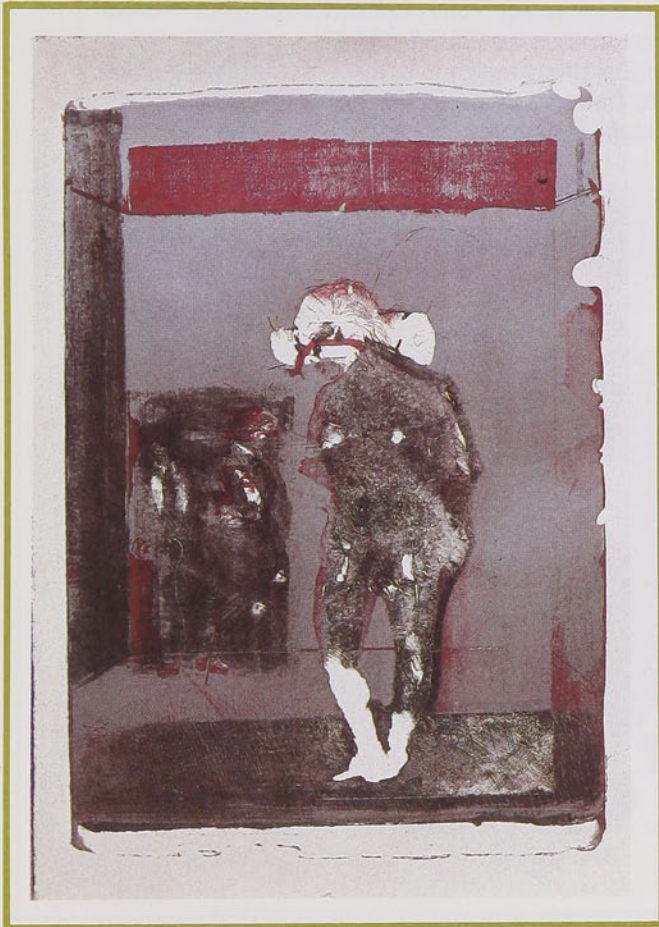
Roser Bru nace en Barcelona. Viene adolescente a Chile, en 1939, al inicio de la Guerra Civil Española. Estudia en la Escuela de Bellas Artes bajo las lecciones de Pablo Burchard (1873-1964). En los años cincuenta incursiona en el grabado, como asistente del Taller 99. No olvida la pintura, dibuja y graba. En todos los medios que escoge denota decisión, solidez y temperamento. Preocupada por los acontecimientos de la historia reciente, concilia la desazón, congoja y humor de los hechos señeros. Artista experimental de vuelo creativo, señala: *“Me interesan las circunstancias reales, me conmueven las noticias. Mantengo siempre unas carpetas en las que reúno lo que me llama la atención. De ahí uno se toma ciertas imágenes”* (14). El hombre y la mujer, en sus aspectos y circunstancias más diversas, conforman el sempiterno tema referente de la artista.

Lea Kleiner nacida en Yugoslavia, en 1939 arriba a Chile. Estudia Decoración de Interiores en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Persevera en el dibujo y la acuarela y cuando siente la fatiga de esos medios, se une al Taller 99. En el grabado posee un oficio estimable e interés crucial por la naturaleza, ostensible en paisajes y estudios de árboles. El aguatinta se acomoda a sus designios, por la sutileza y variedad de los grises que logra. Retraídas y finas, sus elaboraciones y aciertos gráficos se concatenan a la experiencia de la acuarela.

Gilda Hernández Pésce estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entre los años 1952 y 1957. En el Taller 99 permanece los dos años siguientes. Pintura y grabado son sus disciplinas expresivas y el tema, prioritariamente, el hombre. De espíritu experimental, investiga diversos materiales para encauzar adecuadamente sus desvelos imaginativos. La aventura del signo es incesante en su trabajo y elocuente o hermético, integrado o deshecho, a modo de antinomia, concentra angustias, sueños, obsesiones y reencuentros.

Muchas de sus obras las propone como series, a fin de desarrollar con libertad una temática escogida. Particular mérito obtiene en el extranjero su trabajo y marcan en el país un hito sus conocidas series **Las Cartas** y **Descubrimiento de América**.

El Grabado Contemporáneo



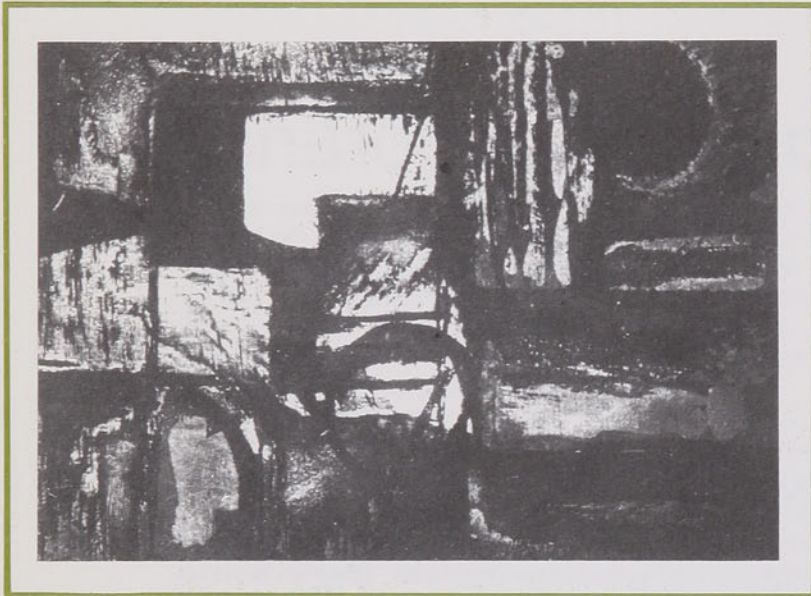
el grabado contemporáneo de los últimos años en Chile, ostenta un nutrido grupo de artistas que captan las tendencias de las vanguardias estilísticas y aprueban las ediciones seriadas de originales. Igualmente, reconocen la autonomía e independencia del grabado frente a otras expresiones y valoran lo hecho por los grandes nombres de la plástica moderna universal.

Un argumento, que se suma a los anteriores, es el bajo costo de la producción, mínimo comparado con pintura y escultura.

Antecedentes inmanentes son también la organización y convocatorias de las Bienales Americanas de Grabados, en los años 1963, 1965, 1968 y 1970 y la presentación de las exposiciones Grabado Francés Contemporáneo, en el Museo Nacional de Bellas Artes el año 1968, que en gran medida acicatan a los artistas chilenos.

En la línea de la renovación formal, antes que técnica, se inscriben los nombres de Alvaro Donoso (1936), Valentina Cruz (1940), Eduardo Garreaud, Lotty Ro-

Eduardo Garreaud: "De la serie de San Sebastián". Litografía 90 x 70 cm.



Gilda Hernández: "La piedra". Aguatinta, 18 x 25 cm, 1959. Colección del artista.

senfeld (1943), Paula Soza (1948), Carla María Davanzo (1948), Alejandra Izquierdo (1949), Francisca Délano (1950) y Francisca Sutil (1951).

Alvaro Donoso nace en Viña del Mar. Estudia pintura y grabado en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad-jardín. Perfecciona y ahonda las técnicas del grabado en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Desde temprano su obra porta imágenes sublimes, asentadas en la mejor tradición surrealista. Auténtico artesano del oficio del grabador, recorre algunas etapas. Lo más inmediato de ella son combinaciones de

Lea Kleiner: "Lolol". Aguatinta y aguafuerte, 40 x 38 cm. Museo de Arte Contemporáneo.

dibujo y grabados para réplicas de obras imborrables de la historia del arte, con acentos de humor y sorpresa. Es, a su modo, un creador de **Arte sobre el Arte** (15). Pieza clave en esas orientaciones es la recreación de la **Olimpia** de Edouard Manet.

Valentina Cruz nace en Concepción. Realiza estudios en la Escuela de Artes de la Universidad Católica de Santiago. Es alumna de Nemesio Antúnez, Carmen





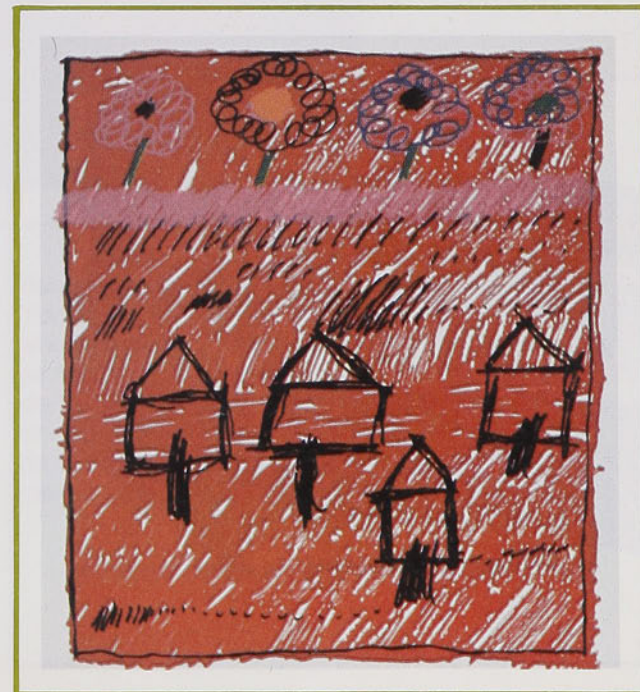
Alvaro Donoso: "La Olympia". Técnica mixta. Colección particular.

Silva (1927) y Gracia Barrios (1927), con quienes pule sus conocimientos de grabado, dibujo y pintura, respectivamente.

Cultiva diversas técnicas, como lápiz, tinta china y aguadas para sus dibujos y las tradicionales en grabado. Su temática merodea la crítica social y la preocupación por el hombre moderno, morigerada por la primacía y cautela de los valores plásticos. Ha desarrollado, con acierto, la ilustración en diversas publicaciones; exaltando la pureza de la línea y el trazo.

Eduardo Garreaud realiza estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entre los años 1962 y 1966. Parte en el grabado clásico y luego inquiera sobre la litografía para emplearla como transporte fotográfico.

Queda a un paso de los sistemas de impresión off-set (16), que le facilitan las ediciones seriadas.



Paula Soza: "Casas". Serigrafía. 78 x 58 cm. 1975.



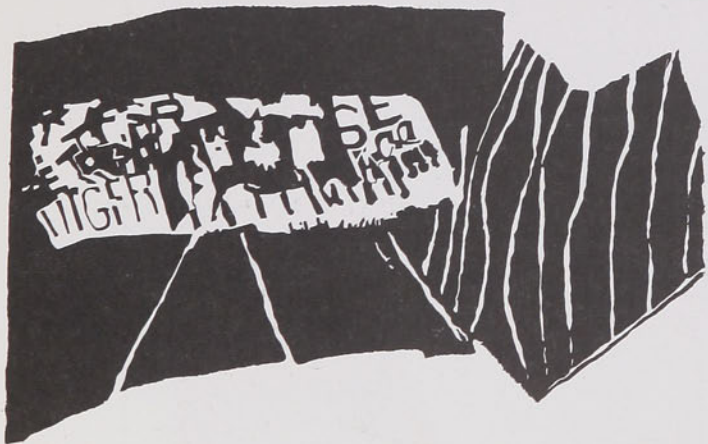
Valentina Cruz: "Trayectoria de una mirada". Dibujo a tinta, 53 x 110 cm.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

La litografía se presta en el artista para un diseño rápido y espontáneo, dado que su obra es una confesión de sí mismo, arraigada en auténticas vivencias de adolescencia. Recurre a un trabajo en **Series**, secuencias de un tema que con variantes constituyen una unidad. Buen ejemplo son las de los parques, los cines y paisajes nortinos de los años sesenta. Hay en esa opción metodológica reminiscencias y provecho del formato cinematográfico.

Obra contradictoria, en ocasiones no exenta de agresividad, también corresponde a diseños de imágenes de alta sublimación, que permiten al artista conciliar operaciones de dibujo y grabado de manera simultánea. Ambientaciones de violentos contraluces, dan a su trabajo un énfasis expresionista.

Lotty Rosenfeld se inicia en el grabado en las clases de Florencia de Amesti. Observadora aguda del ser humano, se detiene en su espantosa soledad. Cierta sorna fluye de sus grabados y dibujos. Con acierto afirma Delia del Carril que: "ha conseguido dar

Carla Davanzo: "Capítulo VIII". Xilografía. 62 x 49 cm. 1974.





Alejandra Izquierdo: S/T.
Xilografía. 60 x 70 cm.
1981.

a sus grabados un estilo de estampa con tonos grises, oscuros y claros, alternándolos con maestría y gusto exquisito. Su contenido encierra una crítica humorística implacable, pero inteligente y graciosa" (17).

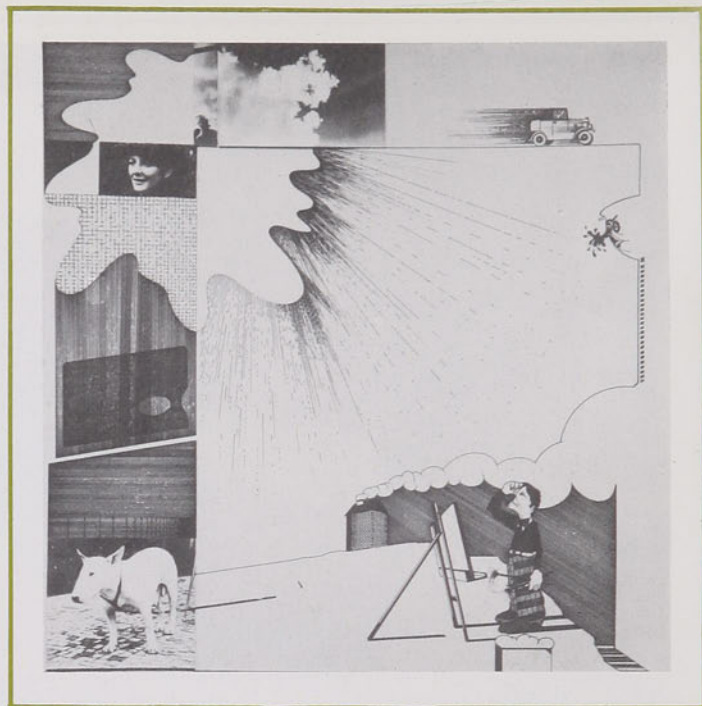
Posteriormente, a partir del año 1980, su inquietud la conduce a las acciones de arte e instalaciones, revelándose como sólida artista de vanguardia.

Paula Soza tiene una sólida formación. Estudia grabado en la Escuela de Arte de la Universidad Católica

de Santiago y enseguida en el Pratt Institute de Nueva York. De espíritu inquieto, permanentemente estudia y avanza. La docencia la ejerce en la Universidad donde se forma y en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sus primeros grabados son en madera y recibe una distinción por ellos, en la IV Bienal Americana de Grabado. Ultimamente incursiona el color, estableciendo un lenguaje visual de enjundia conceptual y re-

Eugenio Dittborn: "Autorretrato y sol en diciembre". Collage y tinta china sobre papel couché, 77 x 77 cm. 1974. Museo Nacional de Bellas Artes.

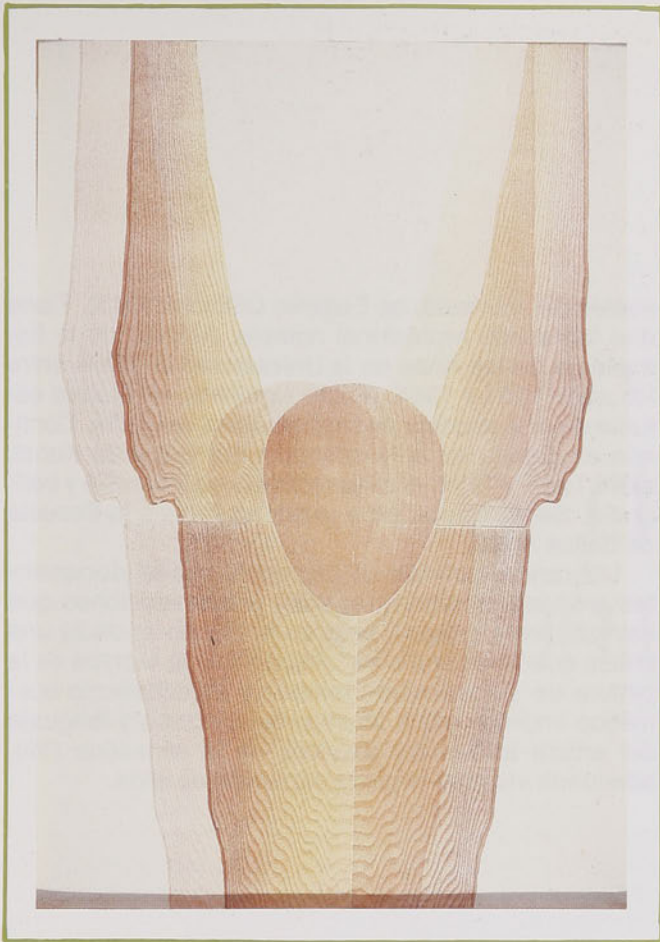
Francisca Délano: "Noche misteriosa". Aguafuerte, 30 x 30 cm. 1982.



sonancias plásticas que presagian un afianzamiento creativo.

Alejandra Izquierdo, como la artista anterior, confirma la necesidad del constante estudio del artista contemporáneo. Comienza éstos en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Santiago. Luego incursiona en el grabado y cerámica en Buenos Aires, en la Escuela Superior de Bellas Artes y en España ingresa a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Practica todas las técnicas del grabado y se da tiempo para confeccionar tapices.

Carla María Davanzo realiza sus estudios en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Santiago. Cultiva las técnicas mixtas y sus grabados son apreciados por el eficiente uso del color e iconografía de formas estilizadas que mantienen alguna ligazón con la realidad. Bulle en ellos una imaginación fecunda y



Francisca Sutil: S/T. Xilografía, 90 x 60 cm.
Propiedad de la autora.

afán empecinado de innovación.

Su trabajo, muy intuitivo, apunta a lo esencial y esquemático porque renuncia a los detalles y pormenores de las formas. Transita de imágenes afincadas en el paisaje más abstracto hasta el análisis de la figura humana. Perceptiblemente y sin alteraciones bruscas, su trabajo creativo se consolida en una senda de tinte bucólico, ajeno al torbellino de las tendencias actuales.

Francisca Délano estudia en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de la capital. En 1971 viaja a Madrid y concluye sus conocimientos sobre el grabado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Reside luego, largo tiempo, en España. Su trabajo, de acento místico, circunda la visualidad cotidiana reteniéndolo en el deambular del hombre en un tiempo y espacio prefijados. La búsqueda patente de lo eterno, inmortal y silencioso cualifican su obra que, en figuraciones de arquitecturas y vegetaciones, portan inquietud, misterio y armonía. Cercana a la mejor ilustración, su sistemático trabajo denota dibujo incisivo y propiedad cromática.

Francisca Sutil estudia en la Escuela de Artes de la Universidad Católica de Santiago. Es alumna de Eduardo Vilches, del cual recibe las mejores lecciones para el ejercicio del grabado. Más tarde, en 1977, viaja a los Estados Unidos y estudia en Nueva York y Dallas. Interesada en el color y sus disímiles posibilidades, su obra se desplaza de las iniciales realizaciones neofigurativas a posturas abstractas. Utiliza materiales relacionados con la fibra de algodón, tiñéndola para fabricar papeles con los cromatismos deseados. En esa senda, la motivación es la geografía y topografía genéricas. En declaraciones, acota: *"Cualquier material con el que trabaje tiene que resultar sensual. La pulpa de algodón preparada tiene infinitas cualidades que me convencen y tal vez la más importante es que me permite producir una obra fresca, limpia y compleja al mismo tiempo"* (18).

A principio de los años setenta se acuña el concepto de **gráfica**, para enunciar las expresiones elabora-

das a partir del empleo de más de un medio en la realización de ciertos trabajos plásticos. Ella, la gráfica, se convierte en la mandante de las artes visuales locales y exige una revisión a los planteamientos estéticos imperantes para enjuiciar dichas obras y posturas. Insta a nuevas actitudes en el espectador y obliga al análisis teórico a una metódica que respete y considere el contexto en el cual las obras se originan.

Paralelamente, exhorta una ruptura en la especificidad de los sistemas expresivos habituales de las artes plásticas, desestimando la consabida pureza de los medios en sus potencias inveteradas.

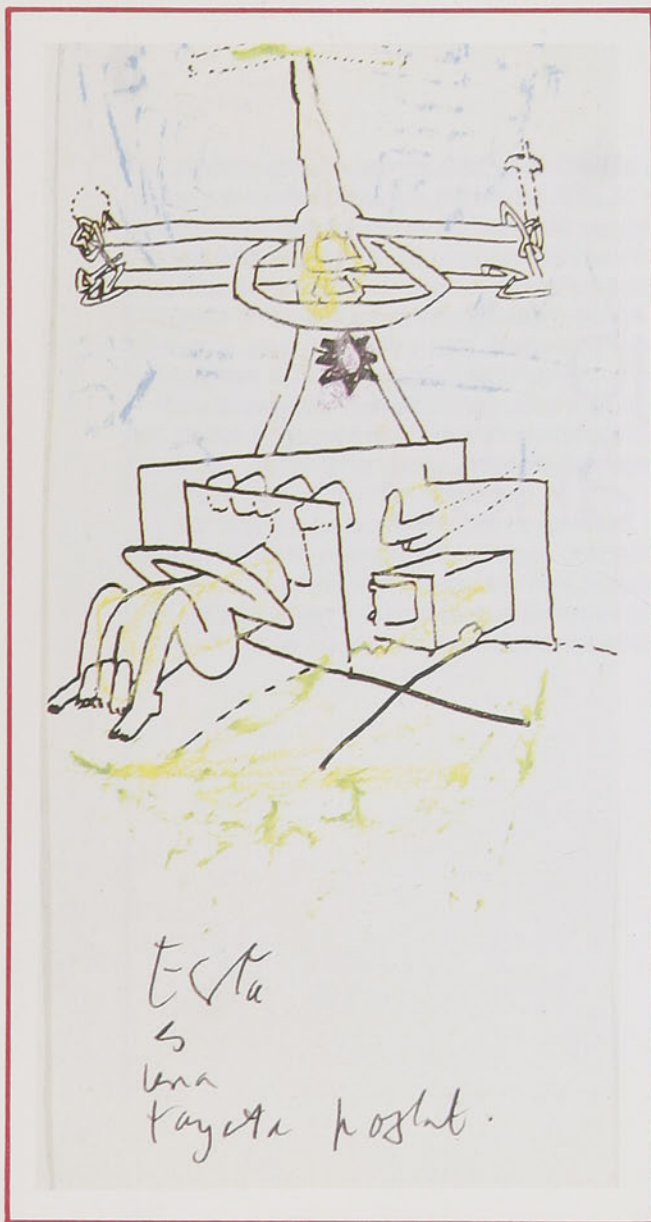
Concebida como otro medio expresivo, puede, la gráfica, integrar y ensamblar dibujo, grabado, fotografía y texto, consultando el factor multiplicador merced a los sofisticados procedimientos de impresión.

Quien hace suyas las novedosas posibilidades vi-

suales del momento es Eugenio Dittborn (1943). Tiene una formación profesional notable. Alumno de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre los años 1961 y 1965. Al año siguiente, en Madrid estudia en una escuela de fotomecánica litografía. Continúa en Berlín, en la Hochschule Fur Bildende Kunst, entre 1967 y 1969, el mejoramiento en litografía y serigrafía. Se da tiempo para asistir en París a la Escuela de Bellas Artes.

Utilizando recortes de impresos, cuales documentos gráficos, propone traslados e intervenciones que estratifican la imagen, pero en trasfondo anuncia una crítica que tiene una mira: descodificar la técnica de la pintura de su aplicación remedo y revestimiento cosmético impregnado a un soporte. Discurso y lenguaje del artista avalan los avances de la semiótica (19), adecuada vía para la plena captación de ellos.

el dibujo contemporáneo



Es a partir de la década del sesenta cuando la actividad artístico-plástica se intensifica y fructifica. Varios son los factores que se han de considerar para entender su verdadera eclosión.

América Latina vive convulsiones políticas. La Revolución Cubana es hito y norte de ciertos intelectuales y artistas. Los estudiantes universitarios tienden a modificar las estructuras académicas y los afanes reformistas se generalizan.

Los artistas chilenos viajan con mayor frecuencia y facilidad al extranjero, con preferencia a los Estados Unidos. Perfeccionan sus estudios, aprenden técnicas y profundizan su información artística. Muchos, pertenecientes a departamentos de arte de universidades, consiguen becas y respaldos de los claustros para su desarrollo docente y profesional.

Exposiciones, convocatorias a concursos, encuentros de arte y certámenes se multiplican. Empresas privadas y financieras colaboran en estas iniciativas.

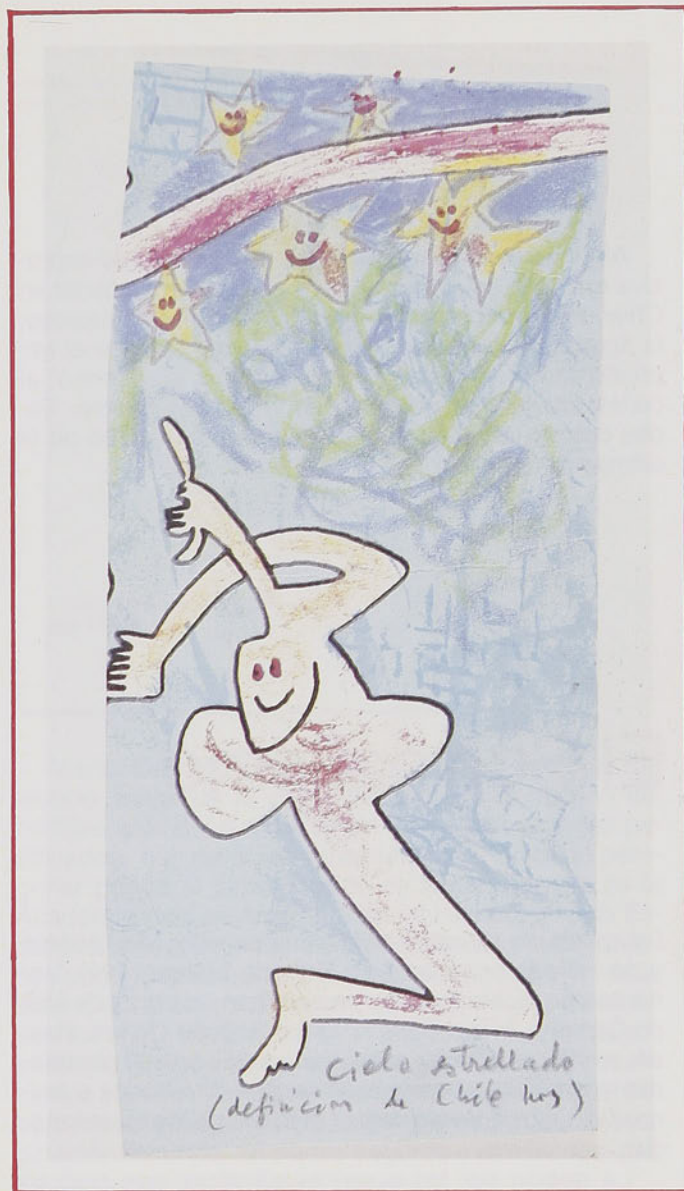
Se organizan bienales internacionales que ofrecen la oportunidad a los artistas chilenos de mostrar y someter a la crítica foránea sus obras. (1)

Se inauguran nuevas galerías de arte. Los museos proponen programas de extensión y divulgación cultural más atractivos y dinámicos. El Museo Nacional de Bellas Artes es una cima en la remodelación y diseño de la Sala Matta, espacio de inestimable importancia en el montaje de exposiciones grandes. La museología, disciplina que aflora después de la Segunda Guerra Mundial, aparece aplicada a la organización, catalogación, conservación y presentación de colecciones y objetos artísticos en casi todos ellos.

Se editan publicaciones que estudian el pasado del arte nacional. Insuperable ejemplo es **Historia del Arte en el Reino de Chile** (1965), del Profesor Eugenio Pereira Salas. Antes, se ha editado **Historia de la Pintura Chilena**, de Antonio R. Romera (1958), trabajos de investigación y rigor intelectual ambos.

Las Ferias de Artes Plásticas y las de Artesanías vindican el arte popular, opción que escogen algunos artistas como temática de sus trabajos cultos. Especial influjo ejerce la música de raigambre folclórica en la creación plástica y la inspiradora y atormentada figura de Violeta Parra (1917-1967) resulta decisiva e involuclable.

El dibujo queda sometido a diversas polémicas y deliberaciones. Para algunos sigue siendo la base de otras expresiones plásticas. Para otros el medio exacto de comunicación. Empero, salones oficiales y certámenes de arte lo reconocen como disciplina autónoma y galerías y museos le asignan lugares de privilegio para mostrarlo.



Roberto Matta: "Cielo estrellado". Pastel y tinta sobre papel, 20,5 x 9 cm. Colección particular.

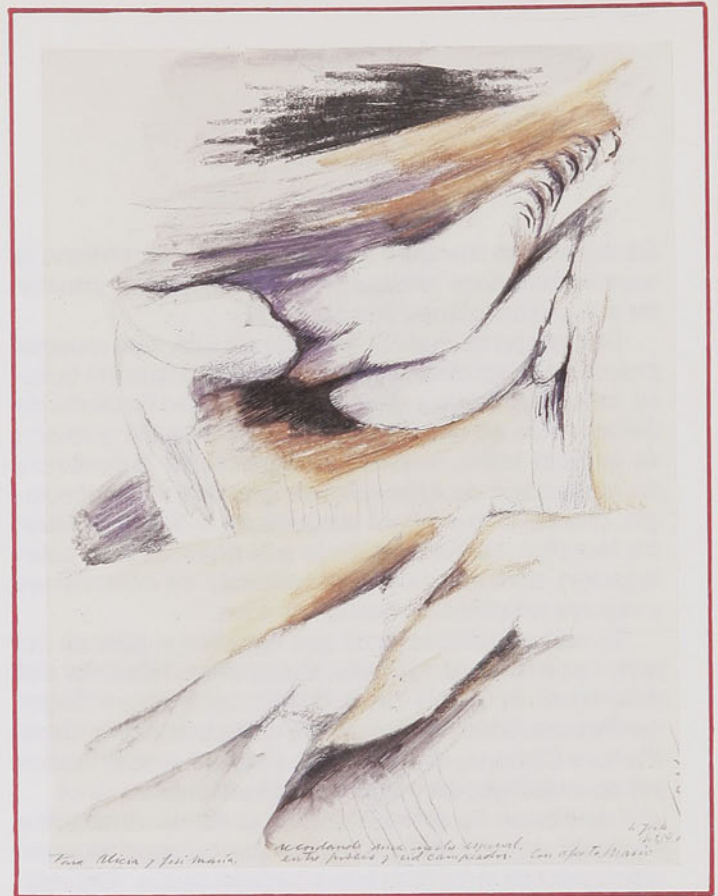
Mario Toral: "Recordando una noche especial entre Piscis y Cid Campeador". Técnica mixta, 25 x 20 cm. Colección particular.

Algunas tendencias, dentro de la diversidad expresiva reinante del arte moderno, se pueden destacar en Chile. Posturas notorias son el surrealismo fantasioso; la figuración o nueva figuración impulsada por el expresionismo; el realismo y naturalismo académico; el constructivismo; la abstracción y el gestualismo. Todas cobran adeptos y cultores en el transcurso de la últimas décadas.

El Surrealismo

El surrealismo chileno ostenta una personalidad señera y de valía internacional en Roberto Matta (1911). Variantes de dicha posición se perciben en obras de Mario Carreño, Mario Toral (1934) y Rodolfo Opazo. Hay, sin embargo, artistas más jóvenes que en sus planteamientos plásticos patentizan rasgos desusados u oníricos sin, obviamente, lograr el rango de los mencionados.

La opción por las posturas artísticas que realzan



como valores la contradicción, irracionalidad e incoherencia surgidas del inconsciente, encuentra en todas partes del mundo adictos que le confieren, precisamente, continuidad histórica al movimiento.

Roberto Sebastián Matta realiza estudios de arquitectura en la Universidad Católica de Santiago. En París los prosigue con Le Corbusier (1887-1965). Entre los años 1933 y 1935 se interesa con empeño en la pintura. Traba relaciones y amistad con Federico Gar-

cía Lorca (1898-1936) y Salvador Dalí (1904). Este lo conecta con André Breton (1896-1966) y adhiere definitivamente a los principios del surrealismo. En 1939 parte emigrado a los Estados Unidos en compañía de célebres nombres de la pintura moderna: Ives Tanguy (1900-1955) y André Masson (1896).

Tras haber afianzado y madurado un lenguaje pictórico, logra en América el pleno crecimiento de su fuerza creadora y gesta con propiedad la escritura automática, ejerciendo potente influjo en las generaciones de los jóvenes plásticos americanos.

Aprende el Grabado en Nueva York, en el Taller de Hayter. El año 1944 edita su primer álbum, con el curiosísimo título de **S etc.** . Practica y ejercita el aguafuerte y la litografía, incorporando el color en los impresos. Surrealista de cepa, expresa en sus grabados una realidad mayor que la realidad misma, prolongando el propósito más ansiado del movimiento: el encuentro absoluto entre sueño y realidad.

La personalidad y capacidad inventiva de Matta entrega un soplo de renovación en la representación sugestiva del universo cuatridimensional y, a la vez, dota de calidad y oficio a una alicaída pintura, saturada de literatura. Ese es su aporte y así es reconocido.

Dibujos y grabados se conservan de Matta en Chile. Dos ejemplos bastan para ilustrar su genio. Un dibujo, a grafito coloreado, informa del cosmos de ciencia ficción en abyectas morfologías de seres larvados y humanos. El otro, un grabado, simula un ambiente hórrido y turbado con seres que pueblan un espacio insospechado que nada sabe de gravedad física ni menos de la realidad cotidiana. La imaginación pictórica reluce con esplendor.



Mario Carreño gesta un surrealismo peculiar. Su mundo surge de la preocupación por el destino del hombre actual. Lo muestra en espacios y ámbitos petrificados, con reminiscencias telúricas. Un largo peregrinar posee el pintor nacido en Cuba. Estudia en la Academia de San Alejandro de La Habana y visita España, México, Francia, Italia y los Estados Unidos, conociendo intelectuales y artistas de prestigio en esas estancias, a cuyos contactos su obra crece y desarrolla. Aborda la pintura mural, prosigue en la de caballete y dibuja. En todo comprueba una coherencia de intenciones y estilo. Su expresión lineal, sustento de su trabajo, devela las primeras ideas que brotan de su imaginación fecunda, en trazos seguros y definitivos que, sin perder espontaneidad, son obras concluidas.



Germán Arestizábal: "Escena de la vida del león".
Tinta sobre papel, 55 x 57 cm. 1970. Museo
Nacional de Bellas Artes.

En 1963, vuelto a Chile, imparte docencia en la Escuela de Artes de la Universidad Católica e ilustra libros. Capital es su labor en **Alturas de Macchu Picchu** y colabora con otros artistas en **Arte de Pájaros** (2), impreso exhibido en la Bienal de Sao Paulo del año 1967 y que merece elogiosos comentarios.

Seis años después parte a Nueva York, donde reside un largo período. Desarrolla dos series artísticas: **Prisioneras de Piedras y Máscaras**.

Mario Toral es un solitario que idea y sueña lo inimaginable. Su arte oscila entre los intentos de un surrealismo de humor negro y un expresionismo doloroso y vernáculo; mas pesan en él las imágenes emanadas del inconsciente, haciendo una pintura o dibujo en los cuales no se aprecian controles ni limitaciones de la reflexión. Lo dice él mismo: "*Le debo mucho al inconsciente. Creo que mis cuadros se gestan en la sombra de los sueños en la noche del miedo, en la nublada memoria ancestral. Mis cuadros en realidad se hacen solos*" (3). Evidentemente, las expresiones son extensivas a dibujos y grabados.

Rodolfo Opazo agrega a su condición de grabador, ligado a los inicios del Taller 99, la práctica del dibujo, pero en rigor es un pintor. Muestra constantemente dibujos en sus exposiciones de pintura y algunos son preparatorios de las últimas. Como todo surrealista cuida el oficio y desenvuelve su obra en las proposiciones simultáneas de contrarios: lo oculto y visible; lo real e imaginario; lo coherente y absurdo o lo previsible e insólito.

En él todo fluye de los sueños. Lo enfatiza afirmando: "*no los dejaré nunca pues siento que es lo más real que tiene el hombre. Son ellos la libertad por exce-*

Mario Toral nace en Santiago. Su formación es asistemática, por cuanto la realiza en diversas localidades y tiempos. A los dieciséis años viaja a la Argentina y en seguida al Uruguay, donde estudia pintura. Más tarde expone en Brasil, en el año 1955, en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. En Europa estudia las técnicas del grabado con Henri-Georges Adam (1904-1967), en la Escuela de Bellas Artes de París. Durante largo período se dedica al grabado y ejecuta la importante serie de aguafuertes **Totems**, imágenes de añoranza y nostalgia ancestrales por América.

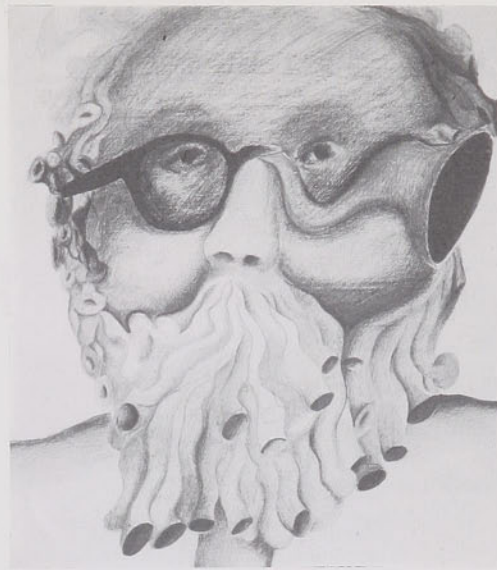
Germán Arestizábal: "Autorretrato". Grafito color sobre papel, 44 x 37 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

lencia" (4). Claro resulta asimilar y comprender la reiteración en su obra del tema del hombre contemporáneo, que certifica una consecuencia temática permanente.

En un camino intermedio entre el universo onírico y el expresionismo sutil se desarrolla la obra y proposición plástica de Germán Arestizábal (1943). Nace en Osorno, estudia arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso y, consolidada su formación artística, se desempeña como profesor de Expresión Gráfica en universidades de Chile y de Centro América.

Un humor vivencial, extraído de la observación a la ciudad le permiten recrear situaciones habituales de la vida. Como otros artistas labora en series, destacando a su haber las realizadas sobre los cines; Valparaíso, los viajes en tren y las fábulas. Su trabajo reciente se vuelca en la presentación de grandes figuras del cine comercial, despojadas de sus condiciones de héroes, heroínas o de bellezas subyugantes. Artista de la vida y la genuina expresión, parece decir que no es él el surrealista, sino la vida misma en sus paradojas e inexorables desvaríos. Cercano en la forma plástica al pop art, recurriendo a los formatos de las historietas, señala en una entrevista de pocos años atrás: "Me interesa acercarme al mundo de la animación. Me motiva el querer animar un dibujo con una escena sacada del cine. Lo veo como una manera de proyectar los sueños" (5). Dibujante nato y de gran enjundia en sus obras, se transforma, al paso de los últimos años en un indiscutido valor de las artes plásticas por la originalidad y desparpajo de ellas, escogidos reflejos del mundo que el artista protagoniza y ve.

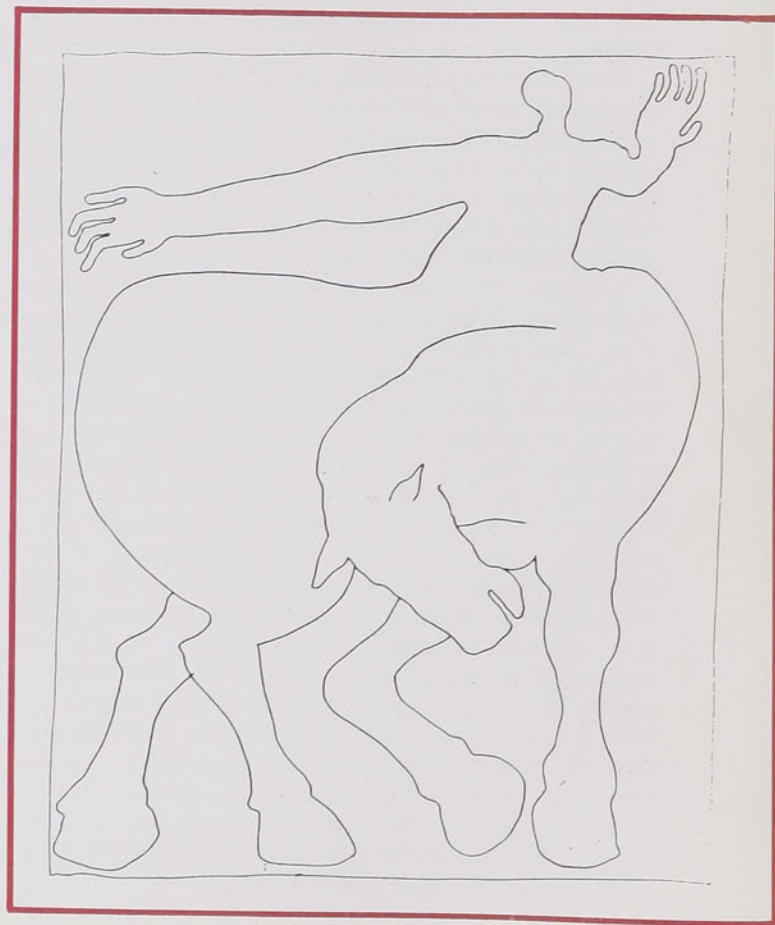
Gracia Barrios: "Niña con palomas". Tinta sobre papel, 32 x 25 cm. Museo de Arte Contemporáneo.



La figuración expresionista

en estos planteamientos y objetivos plásticos importa destacar las personalidades de Gracia Barrios, María Luisa Señoret (1927), Carmen Silva, Mireya Larenas (1931), Nelson Leiva (1938), Inés Harnecker (1938), Patricia Vargas (1949) y Eva Lefever (1955).

Gracia Barrios, hija del escritor Eduardo Barrios (1884-1963), estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y es alumna de varios maestros de la pintura chilena. Pintora de nota, manifiesta tempranamente una vocación hacia el dibujo, fundamento de su lenguaje visual, recogiendo, en seguida, las lecciones de los artistas de significación de la Escuela de París, que amalgama en una caligrafía de trazos hábiles, incisivos y agudos. Siempre son reflejos de su personalidad y cavilaciones.



Nelson Leiva: Dibujo a pluma. Ilustración para publicación El Profeta de Gibrán Khalil Gibran, Editorial Pomaire, 1976.

Mireya Larenas: "Tango". Serigrafía, 65 x 49 cm.
Colección particular.

Cuando obtiene en el año 1957 el Primer Premio de Dibujo en el Salón Oficial, la Revista de Arte (6) comenta: *"Difícil resulta predecir el futuro de nuestra artista, ya que vive una etapa plena de efervescencias y cambios, lo que agregado a su juventud, no le permite aún alcanzar su total definición plástica, pero su autoridad de oficio, su cultura plástica y su sensibilidad, permiten augurar una voz potente en las bellas artes de Chile"...* Más adelante se agrega: *"Pero si en algo puede Gracia Barrios exhibir una obra plena de originalidad es en el dibujo. En sus hábiles trazos a la tinta china o al lápiz, la artista ha sabido sacar de Matisse su caligrafía sensual y espontánea y de los cubistas el orden y la ampliación de los volúmenes, que en personal mezcla ha logrado configurar una producción dibujística que desde sus comienzos ha tenido un marcado sabor personal"* (7).

Se entiende entonces el proceso que en años posteriores atraviesa la artista. Forma parte del Grupo Signo en los años sesenta y, gradualmente, su obra se empecina por analizar el hombre y la realidad de América Latina, en trabajos de tono crítico y social.

María Luisa Señoret nace en Viña del Mar en 1927. Veinte años después ingresa a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Realiza viajes a Europa y es alumna de Othon Friesz (1897-1949) en la Academia de la Grand Chaumière de París. Se interesa vivamente por el grabado, técnica que perfecciona en los Estados Unidos. Su producción plástica se adscribe a la figuración, con cargado acento expresivo y dramático.

Carmen Silva nace en 1927. Su realismo plástico se nutre de objetos cotidianos alojados en los rincones



domésticos y humildes. Interiores campestres, divanes de recuerdos o escondrijos de taller le procuran temas. El naturalismo gráfico, gradualmente adquiere consistencia hasta configurar un neoespressionismo, de dureza y verdad. Ejerce una poderosa labor docente en los jóvenes que acuden a ella, atraídos por el estilo y personalidad de la artista.



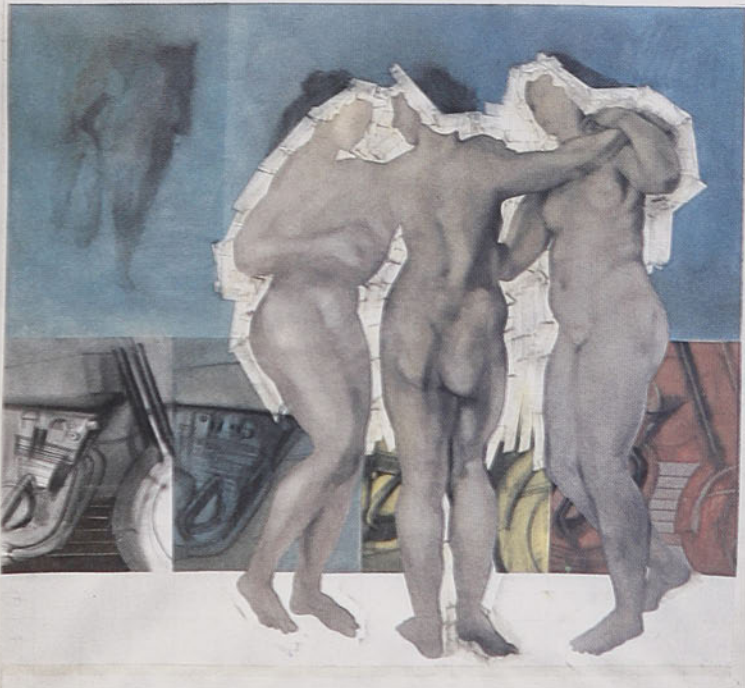
Eva Lefever: S.T. Técnica mixta. 1981. Colección particular.

Mireya Larenas, también se forma en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entre los años 1952 y 1957. Luego continúa cursos de grabado y pedagogía en Artes Plásticas. La figura humana es el motivo permanente de su obra. Pinturas y dibujos últimos la distinguen en una serie inspirada en los tangos.

Experimenta las diversas técnicas del grabado, con particular opción por la litografía, tratada en color y apropiada al diseño de figuras femeninas sinuosas y gráciles en sus torsiones insinuantes.

Nelson Leiva realiza una obra de dibujante singular. Estudia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Es alumno de Pablo Burchard y se desempeña como ayudante de Gracia Barrios en clases de **Croquis**. Más tarde viaja a Zagreb, Yugoslavia y perfecciona sus conocimientos. A su labor de pintor, con numerosas exposiciones en el país y el extranjero, une la labor de dibujante e ilustrador. Recordados son los dibujos de la Revista Paula de Santiago, de trazos sugerentes y elaboración pictórica antes que lineal. En la actualidad oficia como dibujante de la Editorial Pomaire, de Barcelona, donde reside desde hace un tiempo. Con otras exigencias y requerimientos, sus últimos dibujos muestran el ejercicio de la línea continua, pura, demostrando su cualidad abstracta y valor en sí misma, como generadora de formas nuevas.

Inés Harnecker estudia en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. De sus profesores, destacan las enseñanzas de Rodolfo Opazo. Lentamente, inicia un camino de expresión más auténtico signado en la figura humana. Sus recientes proposiciones en el dibujo



Patricia Vargas: "Las tres Gracias". Técnica mixta sobre papel, 160 x 200 cm. Colección particular.

Claudio Bravo: "Abrigo de piel, frente". Litografía,
76 x 57 cm. 1982. Museo Nacional de
Bellas Artes.

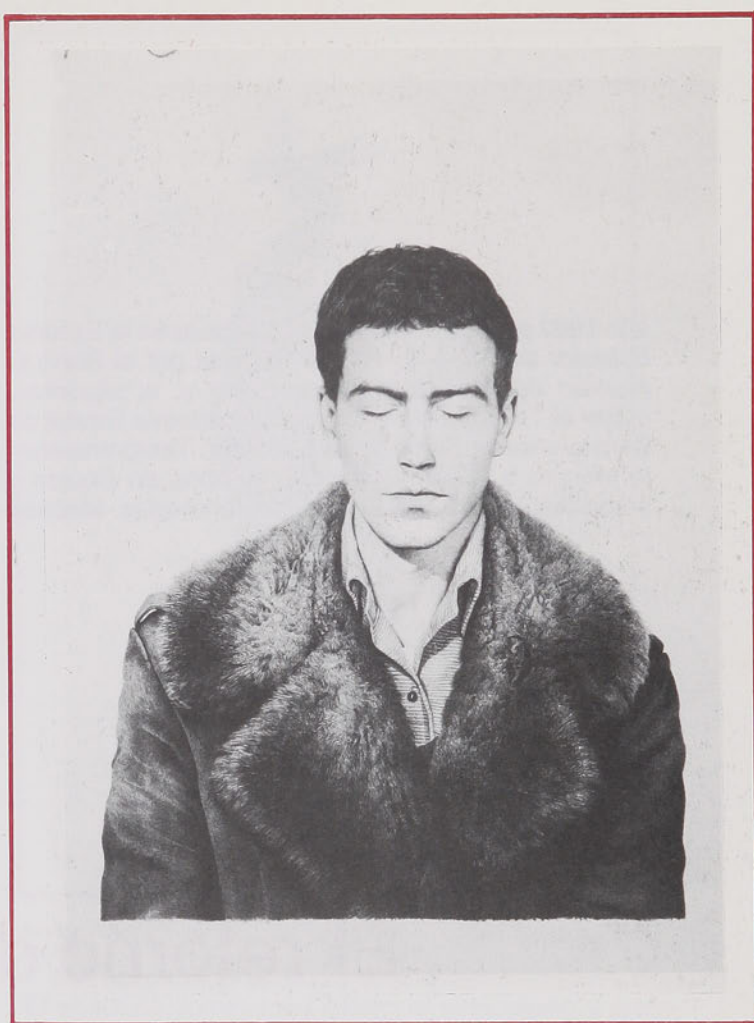
salen del análisis a las acciones vistas en imágenes del periodismo deportivo. Descompuestas y alteradas, las amplifica y somete a un acertado proceso de integración con trazos, colores y nueva composición, manifestando una inquietud coherente en el aprovechamiento plástico y visual de fotografías convencionales.

Patricia Vargas encarna una facultad creadora inusual. Se forma en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile con diversos maestros, pero, parte de ella emana de su hogar. Sus padres son artistas de rango en el medio chileno.

Los dibujos coloreados que caracterizan su labor son efectos de un quehacer sostenido. Como en tantos jóvenes artistas el principio rector de su obra es la figura humana. En su trabajo inmediato pululan las formas femeninas, violentas y agresivas, provistas de un erotismo adormecido. Vendas que cubren ojos y pechos enconden una intimidad velada que sofoca a los espectadores de sus trabajos. Inserta a los personajes en situaciones rutinarias como alojados en un sillón, montados en una moto o sumergidos en una tina de baño, relegándolos a un tiempo detenido por sus propias indolencias.

Recupera el dibujo contemporáneo al espolear tribulaciones humanas y estadios de la mujer que embate las místicas ligaduras que la inhiben y postran.

Cuando la artista se presenta en la Bial de Sao Paulo, en 1981, el catálogo precisa que las figurillas femeninas de sus primeras obras "*dan paso a papeles mayores y transforman en cuerpos agigantados, retorcidos, que trasuntan una honda preocupación aún en aquellos estados de relajación*" (8). Con obviedad se



colige la alusión al vacío, desencanto y frustración de sus figuras.

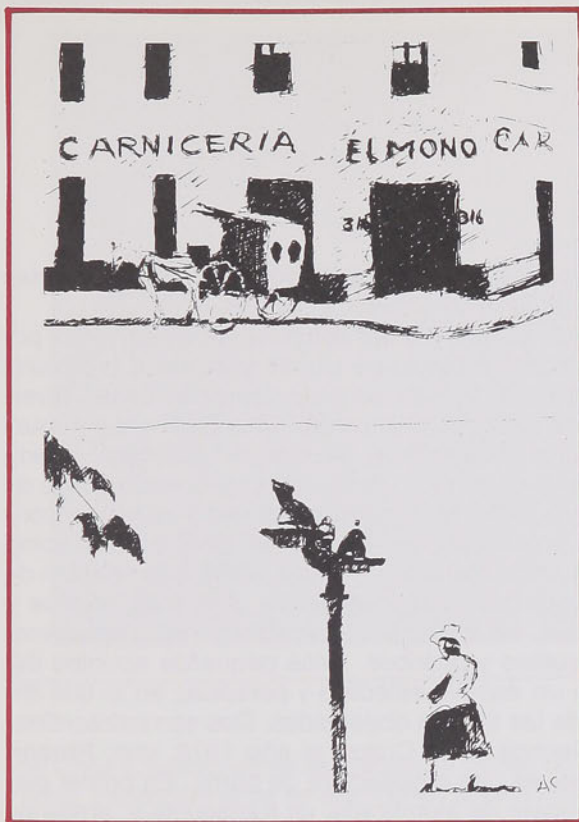
Eva Lefever, tras deambular en cursos de Arquitectura, ingresa a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Estudia entre los años 1976 y 1980. El

año 1982 prosigue estudios de Grabado en la Escuela Superior de Artes de Kassel, becada por el Servicio Alemán de Intercambio Académico y, al siguiente, asiste al Taller de Litografía de la Academia Estatal de Bellas Artes de Stuttgart en Alemania. Tempranamente proclive a la figura humana, su obra, en dibujos y grabados, respira vigor y energía renovadas. Muchas

referencias iconográficas a la historia del arte asoman en su trabajo, prioritariamente, en rostros y facciones de personajes sumidos en un desesperado clamor por el destino humano. Mantiene su estilo de representación latente el expresionismo figurativo, de numerosos adictos en la plástica actual.

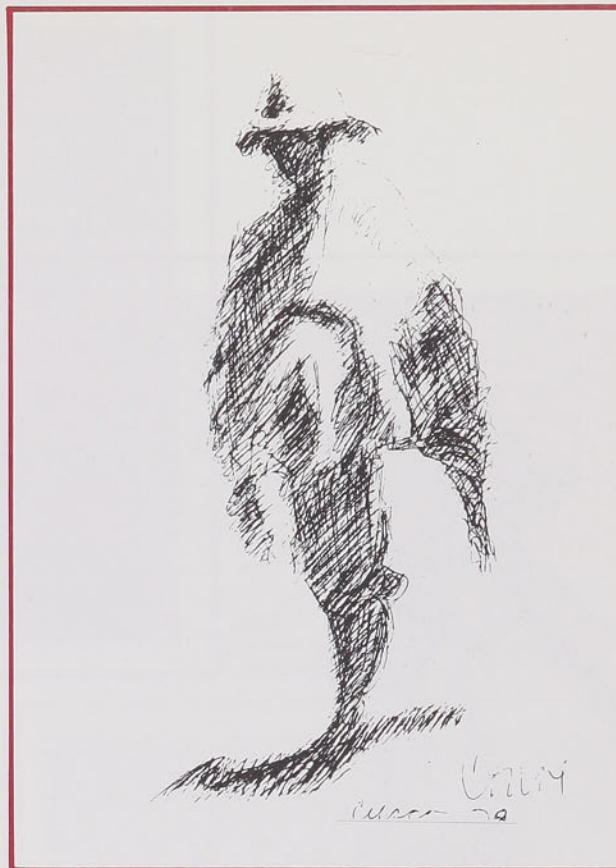
El retorno del oficio académico

en la vertiente denominada realismo académico o naturalista, Claudio Bravo (1936), Adolfo Couve (1940), Carmen Aldunate (1940) y Francisco de la Puente (1953) son legítimos representantes y artistas determinantes en el desarrollo del dibujo chileno.



Adolfo Couve: "Vista en El Cuzco". Tinta sobre papel, 17 x 12 cm. 1978. Colección particular.

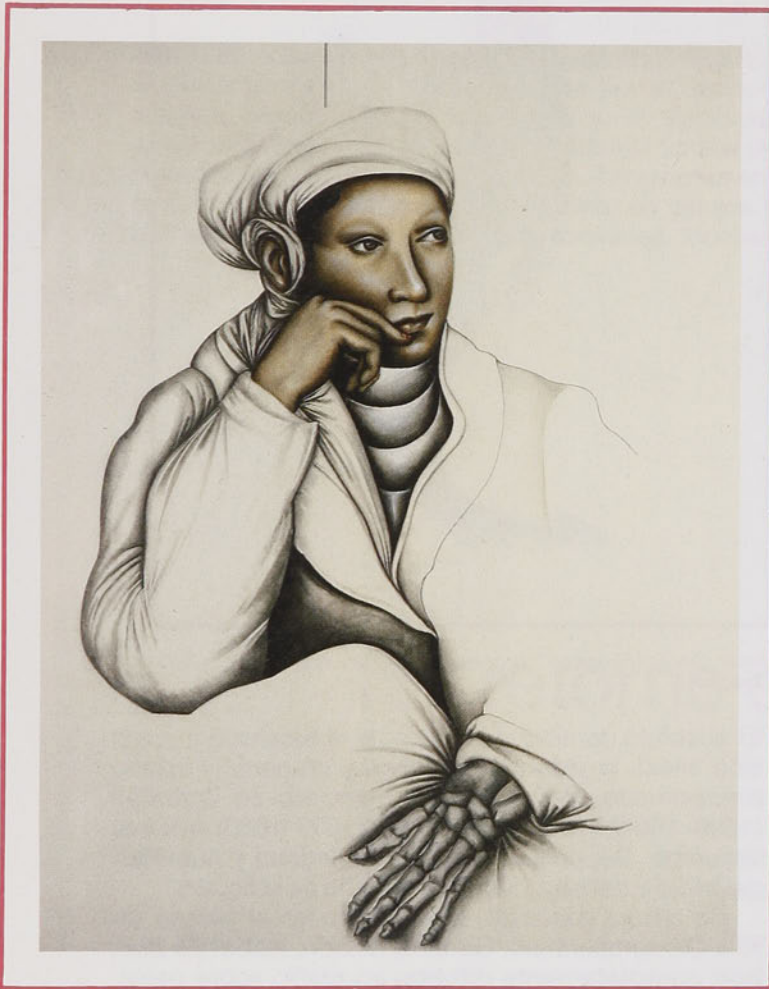
Claudio Bravo da una nota insólita. Se forma solo y es casi un autodidacto, que asiste un corto tiempo al taller del profesor Miguel Venegas Cifuentes (1907-1979). Se comenta que a los dieciséis años dibuja portentosamente. Viaja a España en el año 1961 a impregnarse del clasicismo y realismo peninsular, inveteradas tradiciones de esa pintura. Su postura objetiva coincide con el triunfante hiperrealismo que deslumbra en Europa y los Estados Unidos. ¿Qué lo singulariza?



Adolfo Couve: "Personaje". Tinta sobre papel, 17 x 12 cm. 1978. Colección particular.

El absoluto dominio del dibujo, el virtuosismo y precisión lineal, la valoración exacta, y un genio y talento predestinado. Pareciera que Francisco de Zurbarán (1598-1664) y Diego Velázquez (1599-1660) son sus señuelos. Del primero toma la austeridad y humildad del oficio y del segundo el desenfado de la ficción.

Un dibujo conocido se conserva en el Museo de Arte Contemporáneo. Genuina lección, **Isabel de Borbón completamente difunta**, en grafito sobre papel,

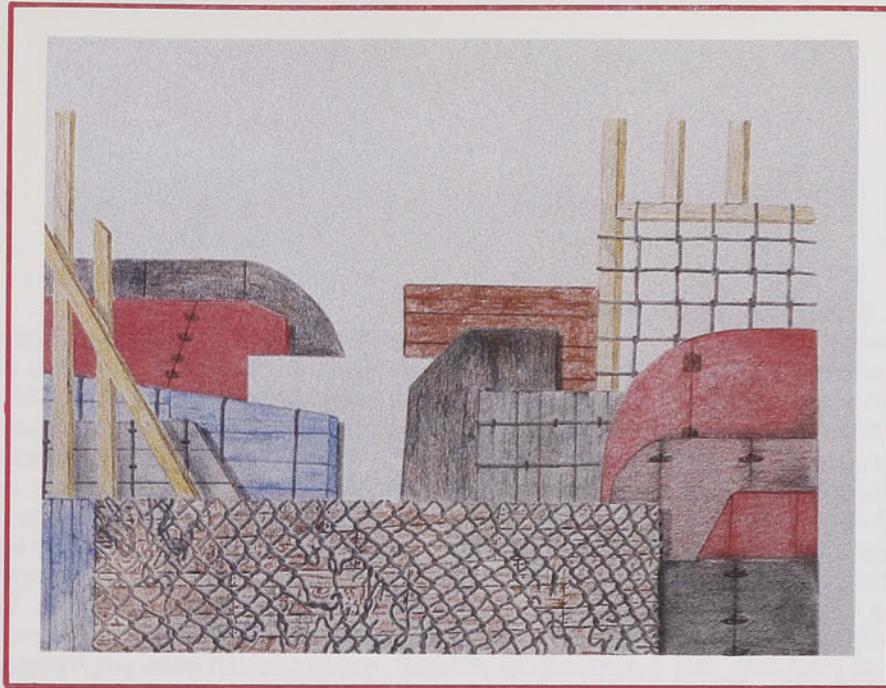


Carmen Aldunate: "Tan callando". Dibujo. Técnica mixta, 92 x 72 cm. 1979. Museo Nacional de Bellas Artes.

démuestra fehacientemente sus preces inmejorables de técnica y procedimiento.

Adolfo Couve, literato por autoimposición, pintor por vocación, es ejemplo de talento y lealtad a la pintura. Formando en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, es alumno de Pablo Burchard y Augusto Eguiluz (1893-1969). Su pintura nostálgica, cogida de cualquier tema en torno suyo, es conocida. Sus dibujos no tanto. Más que ejecuciones lineales de contornos encumbran los valores del claro oscuro, como presintiendo que la vida es una armoniosa relación de luces, sombras y medias tintas. Son ecos, lejanos y próximos, de Rembrandt, sin su vigor ni dramatismo, pero, sutiles y poéticos. Unos pequeños apuntes designan un espíritu selectivo y perspicaz en lo que importa de las formas observadas. Dos son extraordinarios. Hechos en el Cuzco, el año 1978, uno, **Rincón Urbano**, es una arquitectura de barrio. En primer plano un poste de alumbrado, un transeúnte y, arriba de la composición, una construcción de dos pisos con pórticos y ventanas. Algunas cerradas y otras abiertas manifiestan la adhesión a los contrastes lumínicos. El otro, **Personaje**, tipifica un lugareño y cual reportero lo muestra sin facciones o sesgos que lo individualicen. Todo es sombra, no color y, luz, revelación de formas. En esas antinomias se desenvuelve la obra, vida y carácter del inquieto artista. Siempre sugiriendo, develando la verdad y circunstancia.

Carmen Aldunate, tiene una formación diversa dadas las personalidades de sus maestros. Alumna de Mario Carreño cuando recién se crea la Escuela de Artes de la Universidad Católica, luego de José Balmes (1927) en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad



*Francisco de la Puente: S/T. Técnica mixta.
100 x 75 cm. Colección del artista.*

*Jaime León R.T.: "Rostro". Dibujo a grafito. 20 x 20
cm. Colección del artista.*

de Chile y, adicionalmente, frecuenta clases con Mario Toral. Posteriormente es alumna en la Universidad de Davis, California, en los Estados Unidos, de Wayne Thiebaud (1927). Surrealismo insinuante y expresionismo morigerado tienen razones en sus obras. Otra estancia en Norteamérica, luego de una etapa de búsqueda y reflexiones, la enfrentan en los años 1966 y 1967 con el Pop Art y su estilo se forja. Su pintura es conocidísima, comentarios a ella están de más. Sí, importa resaltar sus dibujos, que evocan la factura renacentista, pero que en ocasiones lindan las peligrosas estereotipias. No obstante, en ella la autoexigencia plástica se impone y otorga rumbos nuevos a sus obras, que hacen olvidar la facilidad del oficio que la desorienta.

Francisco de la Puente, el más novel de esta tendencia, es también un consumado autodidacto. Su es-



cuela es la perseverancia y el estudio. El año 1981 viaja a Austria, invitado por Rudolf Hausner (1914), pintor vienés que cuando expone en Santiago su obra, declara en el catálogo de presentación que los cuadros de la serie que muestra son *"reflejos de Espejo. Fueron pintados con la ayuda de un espejo y quieren ser utilizados como espejo"* (9). De la Puente se vale de lo mismo. La realidad vista traslúcidamente, sin subterfugios. En una de sus primeras exposiciones, cuando asoma el plano artístico, se apunta en un texto del catálogo: *"Para realizar su obra se vale de la estética tradicional del dibujo, las armonías de color, los equilibrios de composición y el espacio profundo. Su ascético trabajo lo aleja del hermético jardín de la vanguardia oficial, permaneciendo siempre en su cubículo emocional que es un sistema de vida que da en él énfasis de coherencia en todo lo que no se quiere encubrir: la habilidad en el dibujo. La paciencia y el estudio*

permanente" (10).

En el novísimo panorama de artistas destaca, sobre muchos, Jaime León Ruiz Tagle (1951). Formado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, su lenguaje plástico potencia al dibujo como medio expresivo autónomo. Destreza y habilidad se aparejan en una noble concepción del diseño gráfico que no desdeña las conquistas de los maestros del pasado ni elude un morigerado claro oscuro. Su oficio, serio y sólido, es probidad intelectual en la gestación de imágenes de formas atildadas y volúmenes sugerentes. La figura humana, de preferencia cabezas, son temas asiduos del artista y, escrutadas en escorzos, revelan análisis metódicos en las traducciones y presentaciones en los soportes. Hay en aquellos estudios una exultante expresión, sorprendente por lo medido de los recursos plásticos, justos y precisos en las valoraciones lineales.

otra modalidad
del dibujo

a l revisar la historia del dibujo en Chile, se advierten algunas modalidades de expresión distintas, pero de tantos atributos que son válidas de mencionar. Se trata de la caricatura y la ilustración.

Antonio Smith es de los primeros en emplear la caricatura. Notable y conocidísima es aquella en que presenta a Alejandro Cicarelli cargado de medallas y distinciones. Sabida es la rebeldía y discrepancia con el Director de la Academia, como jocosa y punzante la imagen que de él proyecta en la publicación.

Reproducciones que se adjuntan avalan la presencia permanente de este género en ciertas revistas y periódicos y, obviamente, la existencia de dibujantes humorísticos(1).

Los antecedentes indican que el dibujo de caricaturas nace de los grotescos retratos que realizan algunos artistas romanos de los ciudadanos. En la Edad Media se recurre a la caricatura para ridiculizar, en diabólicas realizaciones, los vicios y males imperantes. Naturalmente que un anhelo moralizador esconde la intención de ella. Son las primeras experiencias que apartan la figura humana de una representación digna y pudorosa, confiriéndole un propósito burlón, satírico y risueño.

Leonardo de Vinci hace dibujos en que ciertos ses-

Pedro Subercaseaux: "Caricatura". Revista Zig-Zag, año I, N° 40, 1905, pág. 52.

gos de cabezas y rostros se patentizan y exageran. Fija en carpetas tipos anómalos y extravagantes en sus fealdades, anunciando estudios sobre la imperfección del ser humano en sus aspectos anatómicos exteriores.

La caricatura es simplemente la radicalización en la presentación de los rasgos fisonómicos de algún sujeto, contrario a cualquier concepción e ideal de la belleza o normalidad.

Hay grandes maestros de la historia del arte que promueven el género. Se recuerda a Francisco de Goya y Lucientes, Honoré Daumier (1808-1879), Edgar Degas (1834-1917) y Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901), quienes elevan el procedimiento dibujístico a cimas inalcanzables. En la ilustración sobresale Gustav Doré (1833-1882).

Hay en Chile artistas que fomentan la caricatura e ilustración. Despuntan los nombres de Pedro Subercaseaux (1880-1956), Edmundo Searle (1894-1982), Juan Francisco González (1894-1976), Jorge Délano (1895-1980), Antonio R. Romera (1909-1975) y Mario Silva Ossa (1913-1950).

De la larga lista de dibujantes, ilustradores y caricaturistas que registra esa historia, alcanza un pináculo el pintor Pedro Subercaseaux. Es hijo del afamado Ramón Subercaseaux (1854-1936), que la pintura chilena llama "**Pintor Diplomático**". Nace Pedro en Roma, donde inicia sus estudios artísticos. Los prolonga en Madrid, Berlín y París. Desde los primeros números de la revista **Zig-Zag** colabora como ilustrador, particularmente de cuentos. Añade la faceta de caricaturista y crea el llamativo personaje "**Von Pilsener**",

Pedro Subercaseaux: Ilustración. Revista Pacífico Magazine. Sept. 1915, N.º 33, pág. 279.

Proyecto para las fiestas del Centenario



1. Enviar a Europa un presidente automático, movido por electricidad, que se inaugure durante dichas fiestas



2. Añadir un ferrocarril cada una de las estaciones de Chile





Edmundo Searle: "Barra de amigos". Acuarela, 22 x 30 cm. Colección privada.

una de las primeras historietas cómicas de la prensa local, y cumple el mismo oficio en **El Diario Ilustrado** de Santiago. De temperamento místico y arraigada religiosidad, ingresa el año 1927 a la abadía de Wight, en Inglaterra, de la orden de los benedictinos, fundándola, once años más tarde, en Chile. El seudónimo que emplea para firmar estas pequeñas realizaciones es "**Lustign**", concitando el aprecio y simpatía del medio. Como muchos artistas chilenos, su pintura, de inspiración histórica, es bastante celebrada, permaneciendo ocultas estas inclinaciones humorísticas en el dibujo.

Creador de valiosas caricaturas que reflejan el modo de vida y costumbres de la aristocracia y sectores pudientes es Edmundo Searle, quien emplea el sugestivo nombre de Mundo para firmar sus dibujos.

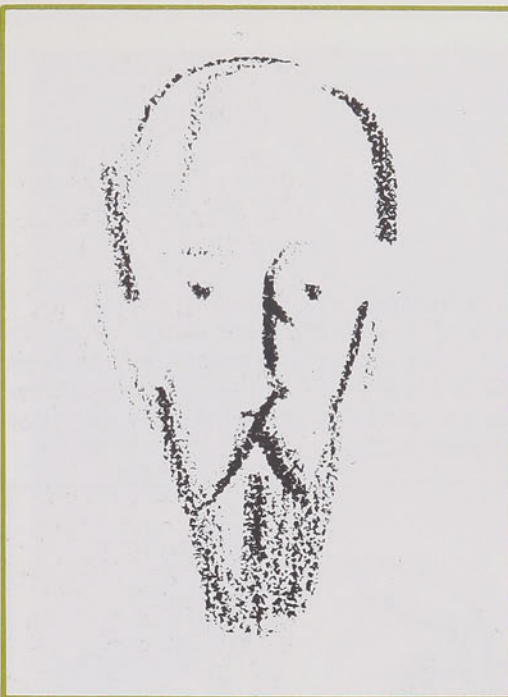
Elegante, medido y sobrio, logra gran objetividad en la presentación de escenas intrascendentes sacadas de balnearios exclusivos, salones festivos, reuniones deportivas, hípcas o de polo, gabinetes de hombres de negocios o corredores de la Bolsa de Comercio, denotando fino humor e ironía, al trocar lápices y pinceles en mordaces binoculares que desmenuzan, con escuetas líneas, la bella época chilena.

Sus caricaturas engalanan las revistas **Sucesos**, **Zig-Zag** y **La Semana Porteña**, entre otras. Los éxitos locales son un pequeño peldaño para una franca ocupación posterior en los Estados Unidos e Inglaterra. En el primer país labora para el periódico **New York Herald** y, en el de sus ancestros, dibuja para el **Bystender Illustrated Sporting News** a la imparable aristocracia británica.

Jorge Délano: *Retrato de Genaro Prieto*.
Carboncillo sobre papel, 16 x 13 cm.
Colección particular.

Las actitudes y diálogos de sus personajes acusan su flema y sentido del humor, que elude lo grotesco y de mal gusto. Por eso sus figuras conservan y aumentan su distinción y abolengo, y se admiten con entusiasmo, incluso, en los círculos que retrata.

Cultiva con acierto la pintura en acuarela y gouaches y, naturalmente, los temas predilectos provienen de escenas hípicas y deportivas. Estas pequeñas obras evidencian sus dotes y predisposiciones favorables hacia la creación artística, que de haberla asumi-



do con dedicación y esmero, ocuparía un destacado lugar en el arte chileno.

Juan Francisco González, Huelén, es hijo del destacado pintor. Practica la ilustración y caricatura. Participa y colabora en la revista **Monos y Monadas, Sucesos y El Diario Ilustrado**, de Santiago, y **El Mercurio**, de Valparaíso. Desempeña similares oficios en la Argentina y los Estados Unidos. Parte de su nutrida obra: acuarelas y témperas, es exhibida en países limítrofes, quedando oculta para muchos chilenos.

En sus últimos años de vida se dedica a la fotografía, cerrando un ciclo de permanente inquietud creativa, opacada y frustrada por la gloria de su progenitor.

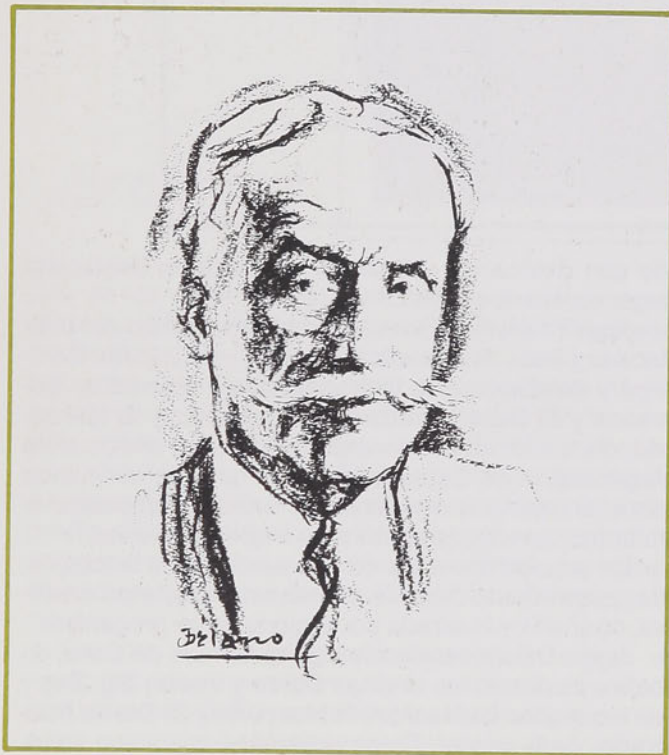
Jorge Délano, conocido bajo el nombre de Coke, dibuja e ilustra en las revistas **Corre y Vuela, Zig-Zag** y en los diarios **La Nación, El Mercurio y El Diario Ilustrado**, de la capital. Dirige el semanario político-satíri-

Juan Francisco González: "Huelén". Ilustración.
En "Chilenos en París", de Alberto Rojas
Giménez.

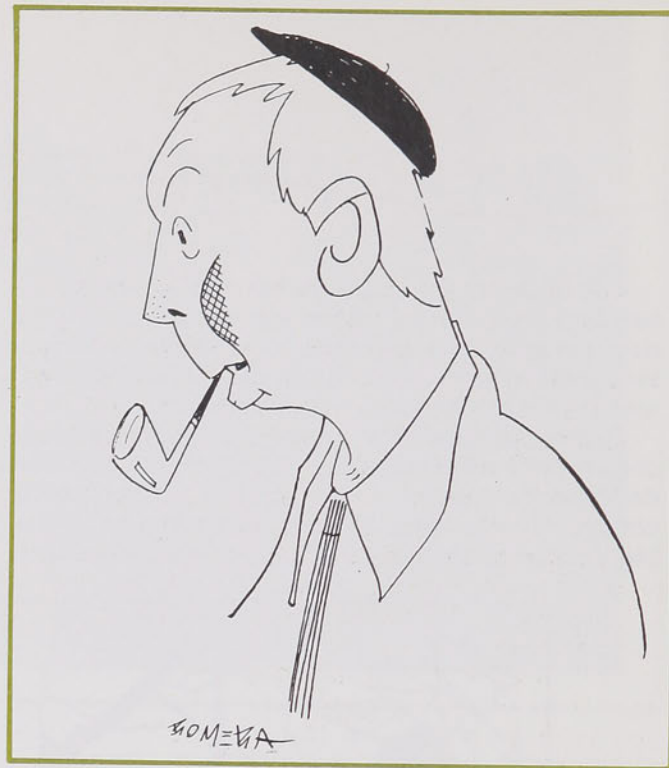
Antonio Romera: Caricatura del pintor Luis Vargas Rosas. Tinta sobre papel. Colección particular.

co **Topaze**, y escribe algunos libros de humor.

Añade a lo anterior incursiones en el cine, sin efectivos resultados, en un período de gestación y ensayos filmicos(2). El año 1964 se le confiere el Premio Nacional de Arte, mención Periodismo, precisamente por sus actividades en el dibujo.



Jorge Délano: Retrato de Federico Gana. Carboncillo sobre papel, 24 x 19 cm. Colección particular.



Antonio R. Romera nace en Cartagena, España. Dedicado al periodismo y la caricatura desde joven, exhibe parte de su producción en este género cuando ingresa a la “**Société des Humoristes Lyonnais**”, en Francia.

Llegado a Chile como refugiado, desarrolla una meritoria labor como crítico teatral y de artes plásticas. Ejecuta caricaturas de la actualidad nacional para las páginas de los diarios **La Nación**, **Las Últimas Noticias** y **El Mercurio**, de Santiago. En alguna ocasión ilustra libros.

Como ninguno de los dibujantes de esta especialidad, manifiesta preocupación por la fundamentación estética de ella, dejando una serie de escritos y refle-

Coré, Mario Silva Ossa: Portada de *El Peneca*.
Aguada sobre papel, 34,5 x 25 cm. Museo de
Arte Contemporáneo.

xiones en torno al humor, sólidos antecedentes para estudios más pormenorizados del tema.

El dibujo-caricatura que hace del pintor Luis Vargas Rosas es un claro y lucido ejemplo. Con intuición descarnada lega una semblanza atildada del niño terrible del arte local, con su eterna boina, pipa y personalidad irreverente fuera de lo común.

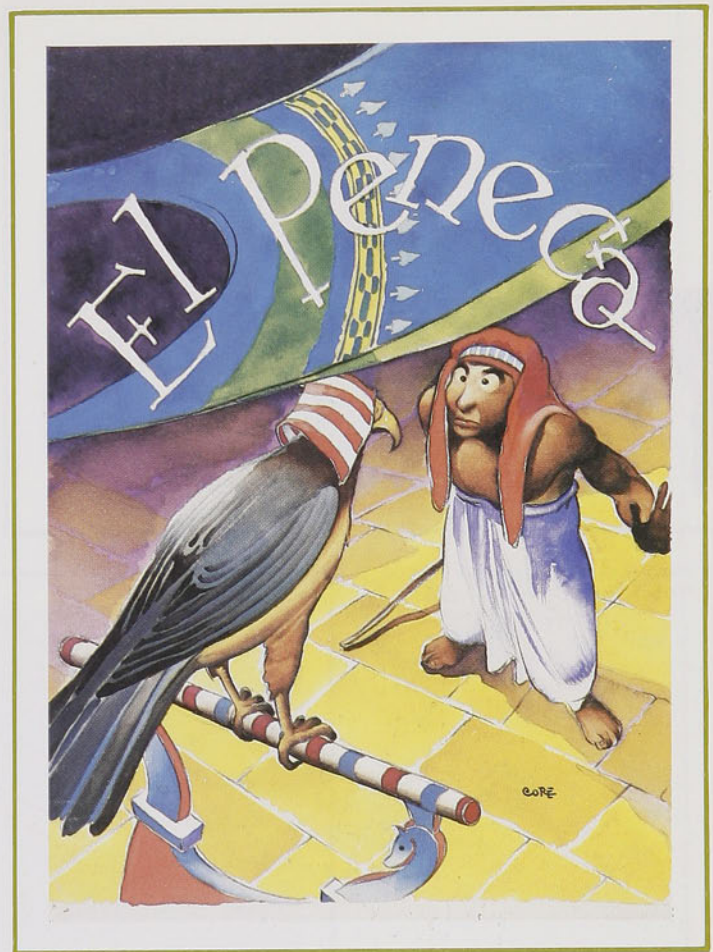
Mario Silva Ossa, cuyo seudónimo Coré, nombre bíblico (3), simboliza la rebeldía y disconformidad dibujística, ejecuta un soberbio trabajo de dibujante e ilustrador pregonado en la inolvidable revista *El Peneca* y en un texto escolar de gran difusión: el **Silabario Hispanoamericano**.

De infancia normal y placentera, se aficiona a la lectura de las obras de Charles Perrault (1628-1703), las de los hermanos Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm, de Edgar Allan Poe (1809-1849), de Julio Verne (1828-1905) y Emilio Salgari (1863-1911). De adulto hay dos libros que lee permanentemente: la Biblia y *El Quijote*, empapando su alma de sabiduría.

Por ello propone mundos de ensueños veristas y convincentes. Su cultura literaria le exige un naturalismo en las formas del dibujo que no es superficial, pero sí sobradamente ambiguo en el juego de lo real y ficticio.

Las ilustraciones, coloreadas y aguadas con acuarelas, superan la dependencia y sujeción a textos y renuncian a la mera anécdota o descripción fatua. Asumen autonomía, singularidad y validez en sí mismas, alejándose de lo arbitrario, abominable o terrorífico, falencias propias de este género en otros ilustradores.

Sabe Coré respetar en el destinatario su inocencia



y candidez imaginativa. A pesar de ser autodidacto, define un estilo en que las figuras son atemporales, quedas en el espacio y en el tiempo, por lo mismo permanecen, se eternizan y recuerdan. Son clásicas, al rememorarlas con agrado y mucha gratitud.

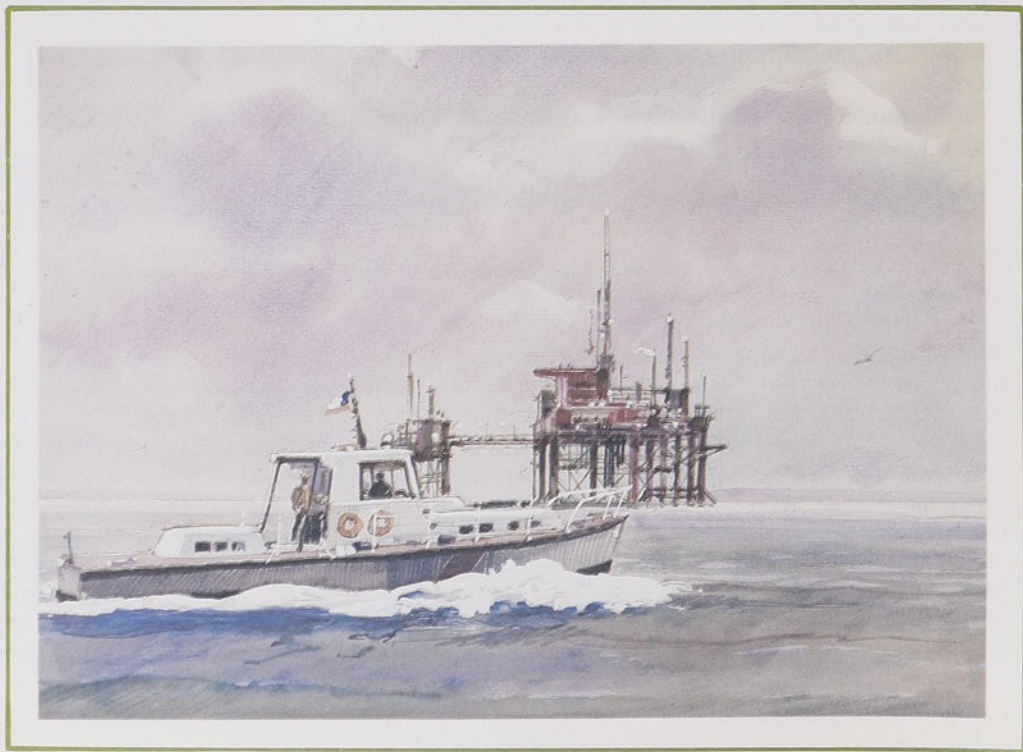
De obras y realizaciones copiosas, imposibles de cuantificar hoy, recientemente se repara en su trabajo, actualizando en estudios (4) y exposiciones el universo



Coré, Mario Silva Ossa: Ilustración para *El Peneca*. Tinta y aguada, 11 x 19 cm. Colección particular.

de magia y fascinación que emerge de su febril capacidad creadora.

Destaca en los últimos quince años la labor del dibujante Renzo Pecchenino (1934), cuya firma y seudónimo es Lukas. Comenta la actualidad, día tras día, reseñando las ironías, sarcasmos y meditaciones derivadas del acontecer nacional. Es un gran ilustrador de libros y en su bitácora anota **Apuntes Porteños**



Lukas, Renzo Pechenino: "Estrecho de Magallanes". Técnica mixta, 29 x 38 cm. Colección particular.

Andrés Sabella: "Dante". Tinta y grafito sobre papel, 22 x 12 cm. Colección particular.

(1971), **Bestiario del Reyno de Chile** (1972) y **Contando a Chile** (1975). Su dibujo logra perfección y gracia de estilo. Maneja la perspectiva, las arquitecturas, los objetos y la figura humana, insinuando espacios y lugares con pocas líneas y trazos. No cae en exageraciones gráficas ni imprudencias.

Nada mejor que el juicio de un afamado crítico de arte, que ahorra comentarios: *"Pero en donde recibe la palma de la perfección, de lo atmosférico, de la gracia y de la transparencia es en el dibujo de marinas. No es, claro, el dibujo escueto, el trazo y la estructura simple de las cosas. Es algo más complejo. La pintura chilena, en sus temas de mar, alcanzó en Sommerscales (5) su punto culminante. El inglés que pintó los mares de Chile produjo algunas de las obras maestras, como por ejemplo 'Of Valparaíso'.*

Lukas, en esa cosa aparentemente menor como es el dibujo, sigue sus huellas" (6).

Hay en este artista humor, faceta que predomina en su producción de dibujos y acuarelas. También esa rara y exclusiva capacidad para captar, con sabia psicología, el dilema del momento, el meollo de un acaecer. En eso es oportuno y certero. Por ello los lectores buscan con ahínco y ansiedad sus dibujos en las páginas de los periódicos. Es como un primer saludo al diario, que entre noticias ingratas o desesperantes entrega una sonrisa promisoría.

Muchos intelectuales, cineastas o literatos cultivan y practican el dibujo. Se comprende que es mera afición y no tienen mayores pretensiones artísticas.

Al revisar el pasado, en estas materias, aparecen los nombres de Pedro Prado (1886-1952), Pedro



Sienna (1893-1972)(7), Pablo Neruda (1904-1973) y Andrés Sabella (1912). Cada uno lo emplea como una forma más de expresión y los bocetos revisten curiosidad por la valía de sus autores. Sin embargo, son codiciados por coleccionistas e instituciones que estiman de interés esa variante en los lenguajes creativos de los artistas.

notas

el dibujo y el grabado.

1. Estas son las explicaciones que se encuentran en CO-ROMINAS, JOAN, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Editorial Gredos. 1973.
2. READ, HERBERT, *El Significado del Arte*, Buenos Aires, Losada, 1964.
3. PLINIO EL VIEJO, polígrafo latino, autor de una *Historia Natural*, monumental enciclopedia carente de rigor científico, pero fuente inagotable de informaciones y sugerencias sobre historia, astronomía, bellas artes, botánica, zoología, etc.
4. Tomado de la cita en CLARK, KENNETH, *Leonardo de Vinci*, Bilbao, España, Ediciones Moretón, 1968.
5. Tomado de la cita en FUSTER, MARIANO, *La acuarela y sus Aplicaciones*, Barcelona, 1893.
6. Tomado de la cita en VENTURI, LIONELLO, *Cuatro pasos hacia el Arte Moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.
7. Tomado de la cita en PIERRE, JOSE, *El Cubismo*, Madrid, Historia General de la Pintura, Vol. 19, Aguilar Ediciones S. A., 1968.
8. El término "CÓllage" se refiere a la introducción de una amplia gama de materiales en la realización de una pintura. Su uso y puesta en práctica se atribuye a PABLO PICASSO, a partir del año 1912, fecha en que a una naturaleza muerta pintada en lienzo, pega un trozo de hule, acanalado.
9. NORMAN Mc LEREN realiza interesantísimas experiencias a partir de las bandas sonoras, en las cuales la música audible produce imágenes, visibles cuando la cinta se proyecta sobre un telón.

reseña del dibujo y el grabado en el arte universal.

1. READ, HERBERT; *Orígenes de la Forma en el Arte*, Buenos Aires, Editorial Proyección, 1967.
2. HAUSER, ARNOLD; *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, pp 17-18.
3. En el *Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago* se conservan dibujos italianos originales de los siglos XV, XVI y XVII, adquiridos a la sucesión de la familia Aldunate Morel en el año 1956. La carpeta la compra el arquitecto e ingeniero Don Manuel Aldunate y Avaria en Roma, alrededor del año 1850.
Se atribuyen obras a ANDREA DEL CASTAGNO, SEBASTIANO DEL PIOMBO, ANDREA DEL SARTO, GIORGIO VASARI, PERUGINO, GUERCINO, GUIDO RENI Y POUSSIN, entre los de mayor nombre. La colección es de un valor inestimable y verdadero tesoro artístico para Chile.
4. CENNINO CENNINI, pintor italiano nacido hacia 1370 y muerto en 1440. Es autor de un tratado de la Pintura, fechado en 1437, el manuscrito se titula *Il Libro dell'Arte* y es editado, por primera vez, a comienzos del siglo XIX.
5. Tomado de la cita en Catálogo de Exposición *Recuperación del Dibujo*; BARTOLOME, MARTIN: *Del Dibujo*, Madrid, s. d., pág. 4.
6. Ibidem.
7. Tomado de la cita en NAVARRO, VICENTE: *Enciclopedia del Dibujo*, Barcelona, Editorial de Gassó, Tercera Edición, 1960, pp 130-131.
8. Tomado de cita en FRATI, TIZIANA; *El Greco*, Barcelona, Madrid, Editorial Noguer S. A., Colección Clásicos del Arte, Vol. 16, 1970.
9. *Exodo*, C 35, 35.
10. Tomado de la cita en *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Barcelona, HIJOS DE J. ESPASA Editores, Tomo XXVI, 1925, pág. 849.
11. Ibidem.
12. Famosa abadía de los *Benedictinos*, fundada en el año 910 por GUILLERMO, DUQUE DE AQUITANIA.
13. Abadía fundada por ROBERTO DE MOLESME en 1098, centro de la orden del *Cister*, rama de los *Benedictinos*.
14. *Abadía de los Cistercienses*, fundada en 1015 por HUGO I CONDE DE CHAMPAGNE, en un valle solitario

y triste. Es célebre por la santidad de los monjes.

15. El *Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago* custodia una valiosa colección de grabados alemanes del siglo XV y principios del XVI, obsequio de la República de Alemania para conmemorar el IV Centenario de la fundación de la ciudad de Santiago. Comprende cerca de mil seiscientas ediciones originales, entre las cuales sobresalen las de SEBALD BEHAM, HANS BURGKMAIR, LUCAS CRANACH, JUST DE NOG-

KER, ALBERTO DURERO, HANS SPRINGINKLEE Y HANS SCHAEUFELEIN. La donación se efectúa el año 1940.

16. El nombre verdadero de MOLIERE es JUAN BAUTISTA POQUELIN. Hijo de un tapicero calificado, estudia en un colegio de los jesuitas y amplía sus conocimientos con un profesor que lo introduce en la filosofía de Epicuro.

relatos y crónicas de la colonia americana.

1. Tomado de VALDIVIA, PEDRO DE; *Cartas al Emperador Carlos V*. Colección de Historiadores de Chile, I, Santiago, 1861.
2. Oscuro Soldado de quien aún se discute su verdadera existencia. Algunos entendidos lo suponen un mero seudónimo de importante personaje que quiere permanecer en el anonimato.
3. La publicación cuenta con la redacción del jesuita BARTOLOME DE ESCOBAR. Gana en erudición y pierde en agilidad, al incorporar citas bíblicas y episodios de la Historia Antigua.
4. GONGORA MARMOLEJO, ALONSO DE; *Historia de Chi-*

le desde su Descubrimiento hasta el Año 1575, Colección de Historiadores de Chile, II, Santiago, 1862.

5. JESUITA Y CRONISTA CHILENO. Nace en 1601 y muere en 1651, en Lima. En Roma escribe la *Histórica Relación del Reino de Chile*, prosa que tiene mucho de poema. El rigor científico que la caracteriza la determina como la primera obra de la historiografía chilena. De su autoría se suponen parte de las ilustraciones que contiene la primera edición. Las otras, son obras de otras manos y, al parecer, elaboradas bajo su tuición.
6. Tomado de cita BENAVIDES R., ALFREDO: *La Arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, Santiago. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1961, págs. 301-302.

7. BENAVIDES, op. cit., pág. 303.
8. BENAVIDES, op. cit., pág. 304.
9. Antiguo SOLDADO DE FLANDES, que llega a Chile en 1601 y participa en la guerra de Arauco. Construye un fuerte en las márgenes del río Biobío y su trabajo literario permanece inédito hasta 1866.
10. Nace en Chillán en 1607 y fallece en Lima en 1680. Es hijo de Alvaro Núñez de Pineda y Bascuñán. Participa en diversas campañas de la guerra de Arauco. Tomado prisionero en la Batalla de Las Cangrejeras (1629), su detención le permite ahondar en vida y costumbres de los mapuches.
11. Tomado de cita en VICUÑA L., IGNACIO; *Viajeros de Chile, Atlas Pintoresco*, Santiago, 1984, pág. 77.
12. Originales del artista se conservan en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile. Proceden de la donación del Doctor Armando Braun Menéndez y junto a otras estampas, conforman una iconografía valiosísima del período.

artistas de los años iniciales de la república.

1. Uno de los trabajos más completos y acuciosos data del año 1981. Al respecto véase MARIATEGUI O., RICARDO; *José Gil de Castro*, Lima, 1981.
2. WÖLFFLIN, ENRIQUE; *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1979, pág.178.
3. PEREIRA SALAS, EUGENIO; *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1965, pág. 325.
4. Tomado de cita en VICUÑA L. IGNACIO; op. cit. pág. 153.
5. WILLIAM DELAMOTTE, pintor, paisajista, grabador y litógrafo. En 1803 es designado profesor de dibujo en la Escuela Militar de Great Marlow y su obra goza de estimación en los medios artísticos.
6. VALENZUELA, JOSE; Prólogo a la primera edición española, incluido en la edición de la Editorial del Pacífico, Santiago, 1953.
7. GRAHAM, MARIA; *Diario de mi Residencia en Chile en 1822*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1953, pág. 82 y sig.
8. *Ibidem*, pág. 83.
9. Subrayado de esta edición.

10. Ibidem, pág. 83 y sig.
11. *La Misión Muzzi* es confiada en 1823 para Hispanoamérica por los PAPAS PIO V Y LEON XII. La acuarela se ejecuta entre el 21 y 30 de octubre de 1824.
12. POEPPIG, EDVARD; *Un Testigo de la Alborada de Chile* (1826-1829), versión española, con notas de KELLER R., CARLOS, Santiago, Zig-Zag, 1960, pág. 181.
13. POEPPIG, op. cit., pág. 207.
14. POEPPIG, op. cit., págs. 219-220.
15. EL BARON GEORG HEINRICH LANGSDORF, doctor y científico alemán que desempeña como Cónsul de Rusia en Brasil.
16. En el *Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago* se conserva el referido lienzo.
17. Tomado de cita en GARCIA MARTINEZ, J. A.; *Sarmiento y el Arte de su Tiempo*, Buenos Aires, Emece, 1969, pág. 150.
18. GARCIA MARTINEZ, op. cit., pág. 158.
19. AMADEO GRAS, pintor francés llegado a Buenos Aires en 1832. Viaja luego por naciones sudamericanas y se establece en la Argentina. Cultiva, también la música.
20. En GARCIA MARTINEZ, J. A., op. cit., pág. 75.
21. Album conservado en colección privada en Buenos Aires.
22. En GARCIA MARTINEZ, J. A., op. cit., págs. 146-147.
23. GARCIA MARTINEZ, op. cit., pág. 148.
24. GARCIA MARTINEZ, op. cit., pág. 142.
25. Ibidem, pág. 142 y sig.
26. PEREIRA SALAS, EUGENIO; *El Pintor Alexander Simon y su Trágica Utopía Chilena*, Santiago, 1968, pág. 6.
27. Tomado de cita en PHILIPPI I., JULIO; *Vistas de Chile* por Rodolfo Amando Philippi, Santiago, Editorial Universitaria, 1973.
28. Mayores antecedentes del pintor y de otros artistas que visitan Punta Arenas se encuentran en MARTINIC, MATEO; *Recorriendo Magallanes Antiguo con Theodor Ohlsen*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1975.

la academia de pintura, los cursos de arquitectura y de escultura ornamental.

1. ALEJANDRO CICARELLI llega a Chile en 1848. Dirige la Academia de Pintura durante veinte años y no deja continuadores. Nacido en Nápoles, se desempeña como pintor oficial y profesor de la Corte de Brasil, desde donde se le contrata.
2. *Anales de la Universidad de Chile* correspondientes al año 1849, págs. 4 y sigs.
3. Ibidem, pág. 4.

4. Las Academias europeas, de estructuras jerarquizadas, derivan de las homónimas italianas de fines del siglo XVI. Acentúan la importancia de la teoría por sobre la técnica y de ello se colige la preeminencia del tema histórico por sobre el retrato, pintura de objetos, animales o paisajes.
5. El *Premio Roma* es instaurado por el Estado francés para financiar estadias en Italia a los mejores alumnos de la Academia. Residen en la Villa Médicis, de la mencionada ciudad, convertida en sede de la institución francesa desde 1666. Entre otros artistas, lo obtiene FRANCOIS BOUCHER, JEAN-HONORE FRAGONARD, JACQUES-LOUIS DAVID y JEAN-DOMINIQUE INGRES.
6. Decreto de 2 de X de 1848, con las firmas de Manuel Bulnes y Manuel Camilo Vial; Anales de la Universidad de Chile correspondientes al año 1848, pág. 30.
7. BLANCO, ARTURO; *Antonio Smith, Pintor de Paisajes y Caricaturas Chileno*, Santiago, Instituto de Extensión de las Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1954, pág. 4
8. LIRA, PEDRO; *Diccionario Biográfico de Pintores*, Santiago, 1904, pág. 370.
9. LIRA, op. cit., pág. 372.
10. HIPOLITO ADOLFO TAINE (1828-1893), historiador, crítico y filósofo francés. Sus estudios contribuyen a fijar los fundamentos de la estética contemporánea. Concibe las creaciones humanas como resultado de factores sociales, ambientales y culturales.
11. Obra de gran aliento en la que el pintor entrega antecedentes de artistas de consagración universal y de algunos contemporáneos. Omite referencias mayores a los nacionales y opina de algunos extranjeros, como José Gil de Castro, Mauricio Rugendas, Charles Wood, Raymond Monvoisin, etc.
12. LIRA, PEDRO; *De la Pintura Contemporánea*, Revista de Artes y Letras, N° 1, Año 1, Santiago, 1884, pág. 222.
13. Ibidem, págs. 222 y sig.
14. Ibidem, pág. 223.
15. LIRA, op. cit., pág. 224.
16. LIRA, op. cit., pág. 225.
17. La revista **Instantáneas** circula el año 1900. Se define como Semanario Literario, Artístico y de Actualidades. Entre sus colaboradores destacan DIEGO DUBLE URRUTIA, CARLOS SILVA VILDOSOLA, ANTONIO ORREGO BARROS, IGNACIO HERRERA SOTOMAYOR, AUGUSTO THOMSON, entre muchos.
18. DORLHIAC, CARLOS; *Catálogo de Exposición*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, Enero 1970.

19. Tomado de cita en GIMPEL, JEAN; *Contra el arte y los artistas*, Buenos Aires, Granica Editor, 1972, pág. 128.
20. Ibidem, págs. 128 y sig.
21. *Anales de la Universidad de Chile* correspondientes al año 1849, pág. 59.
22. *Anales de la Universidad de Chile, 1854*, pág. 198.

Juan Francisco González, primer moderno.

1. LOBO PARGA, LUIS; *Juan Francisco González, Catálogo Exposición González Hoy*, Sala BHC, abril 1981.
2. Tomado de ZEGERS DE LA FUENTE, ROBERTO; *Juan Francisco González*, Santiago, Ediciones Ayer, 1981, págs. 269 y sig.
3. DE LA FUENTE, op. cit., págs. 279 y sig.
4. THOMSON, AUGUSTO; *Artes en el Salón del 1900, Revista Instantáneas*, N° 33, Año I, noviembre de 1900.

la generación del trece, una identidad criolla.

1. ALVAREZ DE SOTOMAYOR, FERNANDO; *Nuestras Relaciones Artísticas con América*. Discurso en acto público de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 de marzo de 1922, Madrid, 1922, págs. 11 - 12.
2. ELEODORO ORTIZ DE ZARATE es el padre de los pintores Julio y Manuel. Músico curioso, cabe mencionar en su producción las óperas *Lautaro* y *La Araucana*.

3. Al respecto véase AVILA MARTEL, ALAMIRO DE; *Los Grabadores Populares Chilenos*, Catálogo IV Bienal Americana de Grabado, Santiago, 1970.
4. DROGUETT ALFARO, LUIS; *Agustín Abarca o el Lirismo Pictórico*, Santiago. Ediciones del Instituto de Extensión de las Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955.

la escuela de artes aplicadas y tendencias de las artes plásticas.

1. *Boletín de Instrucción Pública*, año 1914, pág. 232.
2. La Escuela de Artes Aplicadas tiene un curioso destino. Luego de bregar por su creación, a comienzos de siglo, se materializa sólo en los años señalados. Posteriormente, en la Reforma Universitaria de los años sesenta, se reestructura y departamentaliza. En la actualidad no existe como tal, algunas disciplinas que enseña se conservan en la Facultad de Artes, como por ejemplo Cerámica y Artes Textiles.
3. Existen varias ediciones de álbumes del artista. Se re-
cuerda *Rostros de Trabajos e Imágenes*, basado en Valparaíso.
4. MORI, CAMILO; *La Generación del 28*, Santiago Boletín de Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, diciembre de 1960, pág. 1.
5. *Ibidem*.
6. Subrayado de esta edición.
7. MORI, op. cit., pág. 2.

el auge del grabado en Chile.

1. Tomado de cita en ECHEVERRIA, ANA MARIA, *Panorama Histórico y Técnico del Grabado en Chile*, Memoria para optar al Título de Licenciado en Artes Plásticas con Mención Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1976, pág. 76.

2. Ibidem.
3. Una de las exposiciones recientes del artista, en 1982 en la Galería Epoca confirma la tendencia señalada.
4. Tomado de cita en ECHEVERRIA, ANA MARIA; op. cit., págs. 82 y sig.
5. Obras de significación en la *Pintura Mural* se crean después de los terremotos de los años 1939 y 1960. México construye y dona la Escuela homónima de Chillán y contribuye a la erección de la Casa de Arte de la Universidad de Concepción. Respectivamente, participan los artistas DAVID ALFARO SIQUEIROS y JORGE GONZALEZ CAMARENA en sus ejecuciones.
6. MILLAR, PEDRO; *Taller 99, Catálogo de la Exposición* homónima, Cal Ediciones, diciembre de 1982.
7. El *Catálogo de la 2ª Exposición del Taller 99* contempla los nombres de los siguientes otros artistas: MARIA ROSA COMINETTI, IDA GONZALEZ, FERNANDO KRAHN, MAGDALENA LOZANO, CARMEN MARAMBIO, MANUEL NOGUERA, MONSERRAT PALMER, MARIA PEYRELONGE, REBECA SAEZ, INES SCHENEMANN, ELIANA WACHHOLTZ, PAULINA WAUGH, RICARDO YRARRAZAVAL, LUDWIG ZELLER. La muestra colectiva se efectuó en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación el año 1959. El Taller 99 exhibe, en muestra retrospectiva, en diciembre de 1982 en Espacio-cal. El 23 de agosto de 1985 es reinaugurado y en la actualidad está activo con antiguos y nuevos miembros. Funciona en la Galería la Casa Larga.
8. Tomado de entrevista en *El Mercurio* de Santiago, 17 de febrero de 1980, pág. E.5, Suplemento Literario, Artístico y Científico.
9. Ibidem.
10. Subrayado de esta edición.
11. Ibidem.
12. Tomado de cita en ECHEVERRIA, ANA MARIA; op. cit., págs. 44 y 45.
13. ANTUNEZ, NEMESIO; *Catálogo Exposición Dinora Doudtchitzky*, cinco años de Grabado, Sala de Exposiciones Universidad de Chile. s.d.
14. Tomado de entrevista en *El Mercurio* de Santiago, Suplemento Artes y Letras, 30 de junio de 1985, pág. 4.
15. El arte sobre arte es un movimiento artístico surgido hacia fines de los años sesenta. Consiste en la recreación o reinterpretación de una obra clásica o conocida de la historia del arte. Sin embargo, uno de los precursores de la corriente es Pablo Picasso. Recrea obras de Diego de Velázquez, concretamente una serie sobre Las Meninas, de pujante influjo en artistas locales, y de Domenico Teotocópulus, El Greco.

16. El offset es un moderno sistema de impresión que usa matrices metálicas elaboradas y preparadas a partir de procesos de fotomecánica. Las prensas son veloces y permiten una gran nitidez en el impreso.
17. DEL CARRIL, DELIA, *Catálogo Exposición Marilyn Bronfmann, Carmen Correa y Lotty Rosenfeld*, Galería Paulina Waugh, Santiago, s.d.
18. Tomado de entrevista en *El Mercurio* de Santiago, Suplemento Artes y Letras, 17 de noviembre de 1985, pág. 4.
19. La semiótica es una disciplina que particularmente se preocupa del estudio de los signos. Relevancia adquiere en las últimas décadas como herramienta que descifra el arte contemporáneo.

el dibujo contemporáneo.

1. La década de los años sesenta registra significativas exposiciones nacionales y extranjeras. De las internacionales sobresalen las insuperables "*De Cézanne a Miró*" y "*Grabado Francés Contemporáneo*"; y de los Concursos se recuerdan los CAP y CRAV, que reemplazan a los tradicionales Salones Oficiales.
2. En la ilustración de este excelente libro participan además NEMESIO ANTUNEZ, MARIO CARREÑO y HECTOR HERRERA. La dirección artística de la publicación es de Mario Toral.
3. Tomado de PALACIOS, JOSE MARIA; *Un 'Medium' Pictórico*, Diario *El Cronista* de Santiago, agosto de 1977.
4. Tomado de cita en *Catálogo de Exposición Rodolfo Opazo, Pinturas y Dibujos Recientes*, Santiago, Galería Plástica 3, agosto de 1983.
5. Tomado de entrevista en *Revista Paula*, 1º de junio de 1982.
6. *Gracia Barrios Primer Premio de Dibujo*, en *Revista de Arte*, Sep-Dic. de 1957, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, pág. 8.
7. *Ibidem*.
8. Tomado de *Catálogo XVI Bienal Internacional de Arte de Sao Paulo, Brasil, 1981*, Santiago, 1981.

9. Tomado de *Catálogo Exposición Oleos y Grabados de Rudolf Hausner*, Santiago, 1980.

10. Tomado de *Catálogo de Exposición De la Puente*, Santiago, Coordinación Artística Latinoamericana, noviembre de 1977.

otra modalidad del dibujo.

1. Tomado de diversos dibujos y caricaturas de la revista *Instantáneas*.

2. JORGE DÉLANO dirige, entre otras, las siguientes obras cinematográficas: *Luz y Sombra*, *La Calle del Ensueño*, *Norte y Sur*, *Escándalo*, *La Chica del Crillón*, *Hollywood es así*, *El Hombre que se Llevaron*.

3. Personaje de la *Biblia*, que junto a otros se rebela a Moisés. Números C16. 1-40.

4. En la FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE se realiza el Seminario *Coré al Museo*, diciem-

bre 1983. En diciembre de 1985, GALERÍA VISUALA organiza la exposición *El Retorno de Coré*, con láminas y dibujos del artista.

5. Escrito así en el texto original. Lo correcto es Somerscales.

6. ROMERA, ANTONIO R.: *Dibujos de Lukas*, Catálogo de exposición *Contando a Chile*, abril-mayo 1975.

7. Actor y director de cine. Pinta, escribe poesía y deja dibujos. Su trabajo fílmico más descollante es *El húsar de la muerte*, clásico de la cinematografía chilena, realizada el año 1925.

bibliografía

- ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, FERNANDO: *Nuestras Relaciones Artísticas con América*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1922.
- BENAVIDES RODRÍGUEZ, ALFREDO: *La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1961.
- BLANCO, ARTURO: *Antonio Smith, Pintor de Paisajes y Caricaturista Chileno*, Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1954.
- CLARK, KENNETH: *Leonardo de Vinci*, Bilbao, España, Ediciones Moretón, 1968.
- COUTY, EDMUNDO: *El Dibujo y la Composición Decorativa*, Barcelona, Gustavo Gili, Editor, 1918.
- CRUZ OVALLE, ISABEL: *Pintura y Escultura en Chile*, Santiago, Editorial Antártica, 1984.
- COROMINAS, JOAN: *Breve Diccionario de la Lengua Castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 1973.
- D'ORBIGNY, ALCIDES: *El Hombre Americano*, Buenos Aires, Editorial Futura, Tercera Edición, 1959.
- DROGUETT ALFARO, LUIS: *Agustín Abarca o el Lirismo Pictórico*, Santiago, Ediciones del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955.
- ESTEVE BOTEY, FRANCISCO: *Historia del Grabado*, Barcelona, Editorial Labor, 1935.
- FRATI, TIZIANA: *El Greco*, Barcelona, Madrid, Editorial Noguer S.A., Colección Clásicos del Arte, Vol. 16, 1970.
- FUSTER, MARIANO: *La Acuarela y sus Aplicaciones*, Barcelona, 1893.
- GARCÍA, MARTÍNEZ, J. A.: *Sarmiento y el Arte de su Tiempo*, Buenos Aires, Emecé, 1979.
- GRAHAM, MARÍA: *Diario de mi Residencia en Chile en 1822*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1953.
- GIMPEL, JEAN: *Contra el Arte y los Artistas*, Buenos Aires, Granica Editor, 1972.
- GÓNGORA MARMOLEJO, ALONSO DE: *Historia de Chile desde su Descubrimiento hasta el Año 1575*, Santiago, Colección de Historiadores de Chile, II, 1862.
- HAUSER, ARNOLD: *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria de Bolsillo, 1969.
- LIRA RENCORET, PEDRO: *Diccionario Biográfico de Pintores*, Santiago, Imprenta y Litografía Esmeralda, 1902.
- MARIÁTEGUI OLIVA, RICARDO: *José Gil de Castro*, Lima, Editorial Litográfica La Confianza, 1981.
- MARTINIĆ, MATEO: *Recorriendo Magallanes Antiguo con Theodor Ohlsen*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1975.
- MOSTNY, GRETE Y NIEMEYER, HANS: *Arte Rupestre Chileno*, Santiago, Colección Historia del Arte Chileno, Vol. 8, Serie El Patrimonio Cultural Chileno, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1982.
- NAVARRO, VICENTE: *Enciclopedia del Dibujo*, Barcelona, Editorial De Gasso Hnos., Tercera Edición, 1960.
- OVALLE, ALONSO DE: *Histórica Relación del Reyno de Chile*, Santiago, Colección Escritores Coloniales de Chile, Vol. 9, Editorial Universitaria, 1980.

- PEREIRA SALAS, EUGENIO: *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Santiago, Ediciones Universidad de Chile, 1965.
Imágenes de Chile. Diez Láminas del Atlas de Gay, Santiago, Editorial Universitaria, 1972.
La Arquitectura Chilena en el siglo XIX, Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Serie Verde, s.d.
- PHILIPPI IZQUIERDO, JULIO: *Vistas de Chile por Rodolfo Amando Philippi*, Santiago, Editorial Universitaria, 1973.
- PIERRE, JOSÉ: *El Cubismo*, Versión española al cuidado de Rafael Santos Torroella, Madrid, Colección Historia General de la Pintura, Vol. 19, Aguilar S.A. Ediciones, 1968.
- POEPPIG, EDVARD: *Un Testigo de la Alborada de Chile (1826-1829)*, Santiago, Zig-Zag, 1960.
- READ, HERBERT: *El Significado del Arte*, Buenos Aires, Losada, 1964.
Orígenes de la Forma en el Arte, Buenos Aires, Editorial Proyección, 1967.
- VALDIVIA, PEDRO DE: *Cartas al Emperador Carlos V*, Santiago, Colección de Historiadores de Chile, I, 1861.
- VENTURI, LIONELLO: *Cuatro Pasos hacia el Arte Moderno*, Buenos Aires. Nueva Visión, 1960.
- VICUÑA L., IGNACIO: *Viajeros de Chile, Atlas Pintoresco*, Santiago, 1984.
- WÖLFFLIN, ENRIQUE: *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- ZEGERS DE LA FUENTE, ROBERTO: *Juan Francisco González*, Santiago, Ediciones Ayer, 1981.

Artículos de revistas y diarios

- N.N.: GRACIA BARRIOS: PRIMER PREMIO DE DIBUJO, *Revista de Arte*, Santiago, Segunda Época, N° 9-10, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1957.
- MERCEDES DUCCI: *Juan Downey: Llevar las masas al arte, y no al contrario*, *El Mercurio*, Santiago, 4.8.1981.
- PEDRO LIRA: *De la Pintura Contemporánea*, *Revista Artes y Letras*, Santiago, Tomo L, 1884.
- CAMILO MORI: *La Generación del 28*, *Boletín de Arte*, Santiago, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, diciembre, 1960.
- JOSÉ MARÍA PALACIOS: *Un "médiun" pictórico: Mario Toral*, *El Cronista*, Santiago, 7.8.1977.
- SONIA QUINTANA: *Juan Downey*, *El Mercurio*, Santiago, 17.2.1980.
- WALDEMAR SOMMER: *Bonati: La Identidad a través del retorno*, *El Mercurio*, Santiago, 26.7.1982.
- AUGUSTO THOMSON: *Arte en el Salón del 1900*, *Instantáneas*, Santiago, N° 33, 1900.
- REBECA URIBE: *Tras las máscaras de Mario Toral*, *El Mercurio*, Santiago, 1.8.1982.

Catálogos

- N.N.:DE LA PUENTE: *Catálogo Exposición Santiago, Coordinación Artística Latinoamericana*, 1977.
- N.N.:16 AÑOS, 1955-1971, Santiago, *Ediciones Cultura y Publicaciones, Ministerio de Educación*, 1971.
- ISABEL ANINAT: *Catálogo Exposición. Exposición Rodolfo Opazo Pinturas y Dibujos Recientes*, Santiago, Galería Plástica 3, 1983.
- NEMESIO ANTUNEZ: *Presentación, Catálogo Exposición Dinora Doudtchitzky Cinco Años de Grabado*, Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, Sala de Exposiciones s.d.
- MARTIN BARTOLOME: *Del Dibujo. Catálogo de Exposición Recuperación del Dibujo*, Madrid, Exposición Itinerante organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.
- LUIS CECEREU Y ENRIQUE SOLANICH: *Catálogo XVI Bienal Internacional de Arte de Sao Paulo, Brasil, 1981*, Santiago, 1981.
- ALAMIRO DE AVILA: *Los Grabadores Populares Chilenos*, Catálogo Exposición IV Bienal Americana de Grabado, Santiago, 1970.
- DELIA DEL CARRIL: *Catálogo Exposición Marilyn Brofmann, Carmen Correa y Lotty Rosenfeld*, Santiago, Galería Paulina Waugh, s.d.
- RUDOLF HAUSNER: *Consideraciones Generales del Artista de su obra*, Catálogo Exposición Oleos y grabados de Rudolf Hausner, Santiago, 1980.
- ENRIQUE LIHN: *El Retorno de Coré*, Catálogo Exposición homónima, Santiago, Galería Visuala, Dic. 1985.
- PEDRO MILLAR: *Taller 99*, Catálogo Exposición Taller 99, Santiago, Cal Ediciones, 1982.
- ANTONIO ROMERA: *Dibujos de Lukas*, Catálogo Exposición Contando a Chile, Santiago. Instituto Cultural de Las Condes, 1975.

Seminarios y Memorias

- V.V.A.A.: *Coré al Museo*, Santiago, Seminario Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1983, Mecanografiado.
- ANA MARIA ECHEVERRIA: *Panorama Histórico y Técnico del Grabado de Santiago*, Memoria para optar al Título de Licenciatura en Artes Plásticas con Mención en Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1976, Mecanografiado.
- VIVIANA LAMAS D.: *Aproximación a la Gráfica Contemporánea en Chile*, Santiago, Memoria para optar al Grado Académico de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1982, Mecanografiado.



DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL DEL MINISTERIO DE EDUCACION